

TESIS DOCTORAL

AÑO 2022



**LA CIUDAD ENGALANADA. PAISAJE SONORO Y
VISUAL DE LAS CELEBRACIONES URBANAS EN LA
VALENCIA DE LOS SIGLOS XV Y XVI.**

FRANCESC F. ORTS RUIZ

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA E HISTORIA DEL
ARTE Y TERRITORIO**

DIRECTORES:

ANTONIO URQUÍZAR HERRERA (UNED)

BORJA FRANCO LLOPIS (UNED)

Índice

Lista de abreviaturas. _____ p. 6

Agradecimientos. _____ p. 7

Introducción

- Marco geográfico y cronológico. _____ p. 12

- Cuestiones generales sobre el estudio de la fiesta en el mundo medieval:
tipologías y su repercusión en la estructura de la tesis. _____ p. 17

- Hipótesis y objetivos a alcanzar. _____ p. 25

- Marco teórico y herramientas metodológicas. _____ p. 34

- Documentación consultada. _____ p. 57

Bloque I. Entradas reales

- Capítulo 1. Las entradas de Martín el Humano, María de Luna y Blanca de Navarra en 1402. Un cambio de paradigma en los recibimientos medievales valencianos. _____ p. 67

- Capítulo 2. Un nuevo recibimiento para una nueva dinastía. Las celebraciones por la entrada de Fernando I de Aragón en Valencia (1414).—p. 80

- Capítulo 3. Entre Valencia y Nápoles. Las entradas de Alfonso el Magnánimo como diálogo entre las dos orillas del Mediterráneo. _____ p.102

- Capítulo 4. La unión de lo visual y lo sonoro en la fiesta medieval a través de la entrada de Juan II de Aragón y Juana Enríquez en Valencia (1459).—p.123

- Capítulo 5. La recepción de la antigüedad a través de las entradas reales. Resonancias de la entrada de Fernando II y Germana de Foix en Nápoles (1506) en la península ibérica. _____ p.152

- Capítulo 6. Del recibimiento al triunfo. Pervivencias y modificaciones en el paisaje visual y sonoro de las entradas de Carlos V y Felipe II en Valencia (1528-1586). _____ p.173

Bloque II. Hechos extraordinarios

- Capítulo 7. Sonidos de piedad. Procesiones por la gran sequía de Valencia (1455-1457). _____ p.197

- Capítulo 8. Los sonidos de la revuelta. El paisaje sonoro de las Germanías (1519-1522). _____ p. 221

Bloque III. Intérpretes

- Capítulo 9. El cargo de trompeta e crida públich en la Valencia de los siglos XV y XVI. La familia Artús como caso de estudio. _____ p. 242

- Capítulo 10. Imagen y participación del otro en las entradas regias de la Edad Media y Moderna: emoción y alteridad. _____ p. 267

Conclusiones. _____ p. 292

Listado de tablas y figuras. _____ p. 305

Fuentes y Bibliografía.

- Fuentes documentales. _____ p. 308

- Fuentes históricas y literarias. _____ p. 313

- Bibliografía. _____ p. 316

Lista de abreviaturas

- Arxiu Històric Municipal de València (AMV)
- Archivo Catedral de Valencia (ACV)
- Arxiu del Regne de València (ARV)
- Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA)
- Biblioteca Nacional de España (BNE)
- Biblioteca Històrica de la Universitat de València (BHUV)
- Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu (BVNP)
- Biblioteca de Catalunya (BC)

Agradecimientos

Este es un trabajo que, aunque aparezca con una única firma, ha sido realizado gracias a la ayuda de gran cantidad de personas que me gustaría recordar en este momento y sin las que esta investigación no se hubiera podido realizar.

En primer lugar, deseo mostrar mi profunda deuda con mis directores de tesis, Antonio Urquizar Herrera y Borja Franco Llopis. Queda ya lejana aquella primera entrevista en la sala de reuniones de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED en la que les expuse mi idea. Desde aquel día hasta hoy su guía, consejo y recomendaciones han sido el punto de apoyo para avanzar en este trabajo.

Hago extensible mi gratitud a los miembros del Departamento de Historia del Arte de la UNED, del que formé parte durante dos cursos y donde encontré siempre apoyo y comprensión, haciéndome sentir durante mi estancia entre ellos como uno más del equipo. Mención especial merece Virtudes González, apoyo constante, consejera en los más arduos entresijos de la burocracia universitaria.

Durante estos años muchos han sido los académicos a los que he acudido y que no han dudado en compartir sus conocimientos, su experiencia, y ayudar, incluso reconfortar, con sus consejos y recomendaciones. Gracias a los profesores Amadeo Serra, Alicia Cámara, Tess Knighton, Juan Vicente García Marsilla, Víctor Mínguez, Cristina Urchueguía, Rafael Narbona, Dinko Fabris, Daniel Benito y Niall Atkinson. Mi agradecimiento especial a Tom Nickson, sin cuya colaboración mi estancia en Londres no hubiera sido posible.

Conversaciones sobre la universidad, la tesis, la investigación y tantísimos temas, ánimos para continuar y empatía, en definitiva, compañerismo han sido demostrados por los profesores Albert Ferrer Orts y Joan Carles Gomis Corell. Gracias por todo ello. Gracias a Antonio Sánchez, por recibir con los brazos abiertos a alguien que pasaba por allí y transmitirle con pasión lo que significa formar parte de la EASD València.

Gracias, de corazón, a todos los profesionales que, en los diferentes archivos y bibliotecas visitadas, han ayudado a encontrar la información no solo solicitada, sino incluso aquella de la que no sabía su existencia. Vaya mi especial agradecimiento a Mari Carmen y Juli, del Arxiu Històric Municipal de València, y a Juan Ignacio Pérez y Vicent Pons Alós, del Archivo catedralicio de la misma ciudad.

En un ámbito más personal, me gustaría recordar a las personas que me han acompañado en este largo viaje y sin las cuales no hubiera podido llegar a escribir estas palabras. A

ese grupo de locos adolescentes que un día se encontraron estudiando Historia del Arte en la Universitat de València, y que, más de veinte años después, siguen siendo unos *artistes*, Gemma, Alberto, Vicente, María y Borja, y a Desi que forma parte de esa locura desde el primer día. Aprendimos juntos, aprendemos juntos, aprendí de su presencia y aprendo de su ausencia: *gràcies Pepa*.

Y no se para de aprender, siendo quizá lo más importante que ninguna tesis se sostiene sin una red que sirva de soporte, de apoyo, de bálsamo. Gracias a todos los miembros de la Associació Amics de la Música de Meliana. Por ser esa vía de escape y también de encuentro con uno mismo. Por tantos momentos de música, por tantos años de *germanor*.

Amigos que me han escuchado, que me han animado, que me han hecho esbozar una sonrisa o soltar una carcajada, y que, sobre todo, me han acompañado (y espero que lo sigan haciendo). Jugatx, a la que le dio por nacer en Bilbao pero podría haber sido peor, en días netos; Elena, Laura y Fran, que saben bien lo que es una tesis; Eva, quien, entre risas y llantos, me deja sin armadura; mi familia de Madrid, o de Getafe, que lo mismo da, Santi y Victoria, por mantener viva la llama de Gustav y por esa maravilla en forma de Rafael; a Raúl, que me acompaña desde que tenía seis meses y, pesados como somos, seguimos juntos en la carrera; Ana y Luis, porque todo *¡queda!*; a Jose y Silvia, porque *mestres* hay muchos, pero en realidad muy pocos y por tanta *acsió*. A Borja, por meterme en líos que duran cinco años, con la mano siempre tendida, hoy me toca agradecer a mí. Y, cómo no, a Johann Sebastian Mastropiero, por los paseos por el yermo jónico.

Y por último a ellos, a los que me llevan soportando desde hace más de cuarenta años, a los que debo ser como soy, a los que siempre están ahí, a los que quiero con toda mi alma: *pare, mare, Esther, Vicen, vos estime*.

*“Now I will do nothing but listen...
I hear all sounds running together, combined, fused or following,
sounds of the city and sounds out of the city, sounds of the day and night...”*

Walt Whitman, «Song of Myself». *Leaves of Grass*, 1892

Introducción

Marco geográfico y cronológico

Como afirman Antoni Furió y Ferran García Oliver, la creación más brillante de la Edad Media fue la ciudad¹. Así, podemos afirmar que finales de la Edad Media se produjo en Europa un renacimiento urbano. La urbe recuperó su peso central dentro de la sociedad y también su lugar como espacio de poder y toma de decisiones, ente generador de riqueza y cultura.

El municipio tardomedieval necesitaba de un marco para generar conciencia de pertenencia cívica entre sus habitantes, el cual se construyó a través de rituales de afirmación urbana en los que la ciudad se afanaba en exponer su poder y sus méritos para con sus habitantes. Dentro de estos acontecimientos cívicos adquirieron un papel preponderante las celebraciones, religiosas y profanas, en las que la ciudad, desde sus más altos estamentos hasta su último habitante, se echaba a la calle. Desfiles, procesiones, cabalgatas... se convirtieron en uno de los puntos de encuentro más importantes para cada municipio, acontecimientos en los que no se reparó en gastos a la hora de demostrar el poder urbano.

Nuestra investigación parte de ciertas preguntas, que, si bien han sido apuntadas por la historiografía que nos precede, todavía muestran aspectos poco investigados, principalmente en lo que al paisaje visual y sonoro se refiere:

¿Cómo eran estas celebraciones?, ¿qué papel jugaban las artes y en especial los sonidos en su puesta en escena?, ¿cuál era el paisaje sonoro de estas celebraciones y por qué era de esa manera?, ¿qué importancia daba la propia ciudad a la inversión en artistas y músicos para las celebraciones?, ¿cuál fue su evolución? ¿qué nos puede decir el estudio de estas celebraciones sobre la sociedad de la época?

A todo ello hemos tratado de dar respuesta con nuestra investigación, basada sobre todo en la consulta de la documentación municipal, en el análisis de crónicas, dietarios y relaciones, en la comparación con eventos similares en otras ciudades europeas y en el estudio de la bibliografía anterior relacionada con el tema de nuestro trabajo. Sobre este aspecto volveremos más adelante cuando analicemos las fuentes específicas trabajadas, elementos clave en nuestra aproximación. Como se ha dicho, el objetivo principal de esta

¹ «La creació més brillant de l'Edat Mitjana fou la ciutat». FURIÓ, Antoni; GARCÍA-OLIVER, Ferran (eds.): *Llibre d'establiments i ordenacions de la ciutat de València*. Valencia, Universitat de València, 2011, p. 7.

tesis es intentar reconstruir estos actos desde el punto de vista de la utilización de las artes y los sonidos como elementos fundamentales a la hora de organizar estas celebraciones, poniendo el énfasis en la reconstrucción del paisaje sonoro de las mismas, aportación poco estudiada en el ámbito geográfico en el que nos hemos centrado.

Para llegar a buen puerto era necesario centrarnos en un espacio urbano concreto, un lugar para «experimentar» y desde el que crear ciertas conclusiones que pudieran ser comparadas con otros lugares con casuísticas similares. Para tal fin hemos centrado nuestro análisis en una ciudad, Valencia, y en un periodo de tiempo comprendido entre los siglos XV y XVI. Esta elección viene dada por nuestra procedencia geográfica y nuestros estudios previos. La proximidad a las fuentes primarias era capital, pues el archivo era uno de los elementos puntales de nuestra investigación. De todas maneras, a pesar de centrarnos en un espacio y periodo concreto, hemos intentado evitar localismos que sirvieran para ensalzar dicha urbe, dejándonos llevar por los discursos panegíricos de los cronistas. Para tal fin ha sido fundamental enmarcar esta aproximación en un marco comparativo, no sólo con otras celebraciones similares en el territorio peninsular y europeo, sino también con eventos que tuvieron su germen en el mundo medieval y fueron precedentes directos de los estudiados, como las fiestas del Corpus o las celebraciones de canonizaciones o peticiones ante las devociones locales de algunas gracias y beneficios en momentos de crisis.

Una vez expuesta esta premisa, es necesario recordar que el periodo comprendido entre los siglos XV y XVI en la ciudad de Valencia ha sido uno de los que más interés ha despertado en la historiografía. A la bonanza económica favorecida por el comercio, se unieron el aumento demográfico y un desarrollo cultural sin precedentes en este territorio. La prosperidad no se extendió de manera gradual durante este periplo de 200 años, sino que episodios como las Germanías, el progresivo centralismo derivado de la consolidación del estado moderno y la pérdida de poder de las instituciones municipales y forales hicieron que el Reino de Valencia fuera cayendo en una progresiva decadencia que tuvo su culminación a principios del XVIII con la guerra de Sucesión.

Este periodo ha sido ampliamente estudiado e investigado desde diversas perspectivas, tanto socioeconómicas, demográficas, comerciales etc., como desde el punto de vista de la Historia del Arte y la Literatura. Existen numerosas publicaciones sobre la pintura, literatura, arquitectura o música producida en la ciudad de Valencia en los siglos XV y XVI. El papel de la ciudad, del municipio como lugar de convivencia de las artes, como

lugar de creación, de comercio y de difusión artística también ha centrado el interés de los investigadores².

Más allá del periodo de desarrollo urbano, artístico y social que vivía Valencia en la cronología seleccionada para nuestro trabajo, la elección de la mencionada ciudad como lugar donde centrar nuestra investigación viene justificada por diversas razones. Por un lado, destaca la riqueza documental. Conservamos gran cantidad de documentación sobre las decisiones tomadas por el *Consell* en el Arxiu Històric Municipal. Si tenemos en cuenta que dicho organismo era el encargado de organizar, programar y costear muchas de las celebraciones urbanas, la citada documentación se convierte en un elemento clave para su análisis. Además, Valencia, como otras ciudades que conformaban la Corona de Aragón, disfrutó, casi desde la conquista por Jaume I en 1238, de una serie de fueros y privilegios reales que la dotaron de un cierto autogobierno dentro de la confederación aragonesa. No podemos comparar este nivel de toma de decisión con las ciudades-estado medievales italianas, ya que existía un poder real que actuaba como macroestructura sobre el poder municipal, pero también es cierto que las ciudades reales aragonesas, y entre ellas las más poderosas, como Barcelona, Zaragoza o Valencia, gozaron de una serie de privilegios cercanos a lo que hoy denominaríamos autogobierno³.

Este hecho ha provocado que, en el contexto historiográfico medieval de la Corona de Aragón se haya hablado, desde inicios del siglo XX, del concepto de pactismo, una vía

² Sirva como ejemplo una breve selección: NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (coord.): *Ciudad y Reino. Claves del siglo de oro valenciano*. València, Ajuntament de València, 2015; FALOMIR, Miguel: *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1470-1620)*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1994; FALOMIR, Miguel: *Arte en Valencia, 1472-1522*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1996; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *Art i societat a la València Medieval*. Barcelona, Afers, 2011; ZARAGOZÀ CATALÁN, Antonio: *Arquitectura gòtica valenciana. Siglos XIII-XV*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2000; COMPANT I CLIMENT, Ximo: *La época dorada de la pintura valenciana (siglos XV y XVI)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007; IRADIEL, Paulino: «El Siglo de Oro del comercio valenciano», en AGUILAR, Inmaculada: *El comercio y el Mediterráneo: Valencia y la cultura del mar*. Valencia, Conselleria d'Infraestructures i Transport, 2006, pp. 111-133; ESCARTÍ, Josep Vicent: *From Renaissance to Renaissance: (re)creating Valencian culture: (15th-19th c.)*. Santa Barbara, Publications of eHumanista, 2012.

³ SANCHIS GUARNER, Manuel: *La ciutat de València. Síntesi d'història i geografia urbana*. València, Albatros, 1972; PINI, Antonio Ivan: *Città, comuni e corporazioni nel Medioevo italiano*. Bologna, Editrice CLUEB, 1989, pp. 16-17; NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: *La ciudad y la fiesta: cultura de la representación en la sociedad medieval (siglos XIII-XV)*. Madrid, Síntesis, 2017, pp. 95-99; FURIÓ, Antoni; GARCÍA OLIVER, Ferran, *op. cit.*, 2011, pp. 7-29; HINOJOSA MONTALVO, José: «Espacios de sociabilidad urbana en el reino de Valencia durante la Edad Media», *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 26 (2005), pp. 985-1011; MARTÍNEZ VINAT, Juan: «Estructura social y redes de sociabilidad en el movimiento confraternal valenciano: la cofradía de San Jaime de Valencia (1377-1441)», *Medievalismo*, 24 (2014), pp. 241-280; AMELANG, James: «La historia cultural de Barcelona en la época moderna: nuevas perspectivas de estudio», en KNIGHTON, Tess (ed.): *Els sons de Barcelona a l'edat moderna, Barcelona*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institució Milà i Fontanals, 2016, pp. 25-36.

de estudio que trata de destacar las relaciones de poder, no siempre cordiales, entre los municipios y la monarquía, en una especie de búsqueda recíproca de los acuerdos más ventajosos, lo que podía provocar tensiones y movimientos basculares en busca de equilibrios de poder⁴. Un ejemplo claro, y quizá una de las materializaciones más transparentes de estas tensiones, lo encontramos en la organización de las entradas reales, ceremonia en la que los dos poderes se daban la mano y que funcionaba, en cierta manera, como materialización simbólica del pacto mediante el cual los dos poderes se reconocían mutuamente, aspecto sobre el que reflexionaremos a lo largo de la presente tesis doctoral⁵.

Una de las consecuencias directas del asentamiento del poder urbano dentro de la cronología que estudiamos se produjo con la construcción de edificios públicos costeados por los municipios, no sólo como espacios necesarios, sino como sedes de instituciones. En ellos encontramos decoraciones que forman parte de un programa iconográfico pensado a mayor gloria de la ciudad y que, junto con encargos de piezas artísticas, pueden ser valoradas como la traducción material de los programas llevados a cabo en las celebraciones urbanas (figura 1)⁶.

Todo ello ayudó a la construcción y afirmación del sentimiento identitario de pertinencia sobre el que versa nuestra investigación, tomando como punto de partida la utilización de las artes, y en especial de los sonidos, con dichos objetivos. La ciudad medieval, a partir del siglo XV comienza a ganar importancia en el entramado social. Hemos hablado ya de identidad, de afirmación y de pertenencia a un lugar. Sentirse miembro de una sociedad, de un grupo humano, va a ser una de las consecuencias directas de la consolidación de la ciudad como centro neurálgico de la sociedad y justamente el fin máximo de las celebraciones y manifestaciones efímeras que produjeron fue el de acrecentar y afianzar dicha identidad. La utilización de lo efímero también estaba cargada

⁴ BAYDAL, Vicent: «Pactistes des de quan? Les arrels del concepte de «pactisme» en la historiografia catalana i l'obra de Jaume Vicens Vives», *eHumanista/Ivitra*, 9 (2016), pp. 314-340.

⁵ Tensiones como las producidas en las entradas de Martín I en 1402, Fernando I en 1414 o Carlos V en 1528 son claros ejemplos de estos equilibrios de poder, como se constata en los capítulos dedicados a los mencionados recibimientos en el desarrollo de la tesis.

⁶ Quizá el ejemplo más destacado sean las pinturas dedicadas al buen y mal gobierno por Lorenzetti en el Palazzo Pubblico de Siena a mediados del siglo XIV. En el ámbito de la Corona de Aragón, destaca el encargo de la *Verge dels Consellers* al pintor Lluís Dalmau por la autoridad municipal barcelonesa (Barcelona, MNAC, 1443-1445). En el caso valenciano, la decoración de la desafortunadamente desaparecida *Casa de la Ciutat* estaba llena de referencias a los símbolos del municipio. SERRA DESFILIS, Amadeo: «El fasto del palacio inacabado: La Casa de la Ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV», en VVAA: *Historia de la Ciudad. III: Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*. Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Universitat de València, 2004, pp. 73-99.

de referencias en las que la ciudad tardomedieval buscaba reconocerse en su importancia. Y dentro de estas manifestaciones, quizá las más destacadas sean las entradas reales, que sirvieron para profundizar en los lazos identitarios y de pertenencia a una comunidad, así como para la mostración y demostración pública de los dos poderes más importantes del periodo, el municipal y el monárquico.

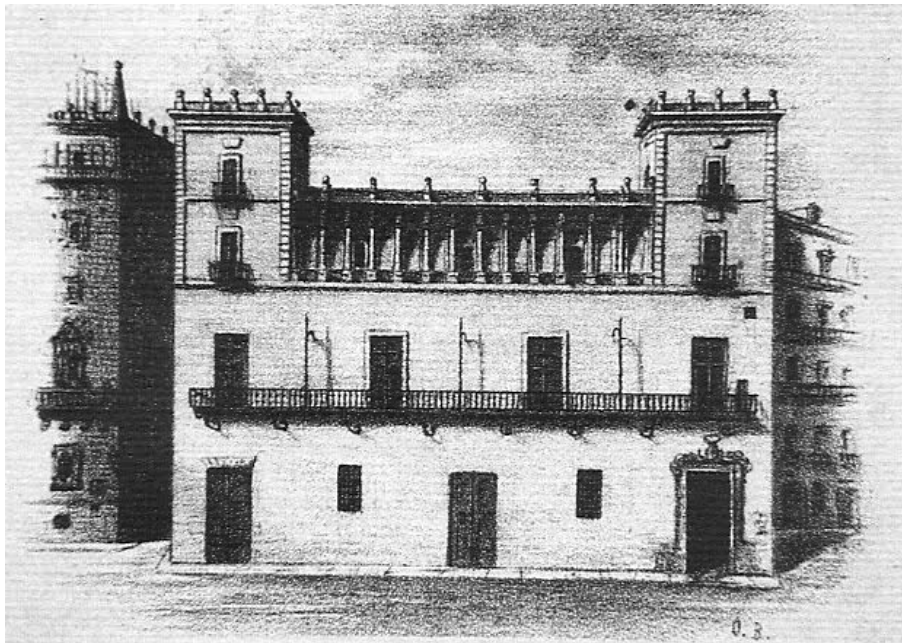


Figura 1. *Casa de la Ciutat*, Valencia. Litografía publicada en *El Museo Literario*, 17 (1865) p. 132. Madrid, Hemeroteca Municipal, sig. A.M. 23-3 (3695).

Cuestiones generales sobre el estudio de la fiesta en el mundo medieval: tipologías y su repercusión en la estructura de la tesis

Como es bien sabido, tradicionalmente las celebraciones en la ciudad de finales de la Edad Media y la Edad Moderna se han dividido en dos grandes bloques, religiosas y cívicas, aunque esta frontera no esté tan definida como pueda parecer en una primera aproximación. Dentro de las primeras, quizá las más destacadas sean las procesiones, en las que la religiosidad traspasa los muros de las edificaciones sacralizadas para ocupar las calles y plazas. Además del fervor religioso, estas celebraciones entroncan con la idea de pertenencia, tanto a la ciudad como a una parroquia, a un gremio o a una cofradía. Además de estas procesiones parroquiales, existían también las generales, siendo la más importante desde el siglo XIV la del Corpus Christi. Estas procesiones consistían en un gran despliegue en el cual lo religioso y lo profano se confundían en una mostración orgullosa del poder de la ciudad en todos sus ámbitos⁷.

⁷ Las procesiones del Corpus, por su carácter cívico y religioso, además de por ser una de las representaciones festivas urbanas más importantes en la Europa medieval y moderna, han sido ampliamente estudiadas. En el caso español, principalmente se ha realizado a través de estudios locales, en los que se suele hacer hincapié en las características propias de cada urbe, así como indicando también los rasgos comunes con otras, deteniéndose, algunos de estos análisis, en aspectos teatrales y musicales. De entre ellos, destacan: FLÓREZ ASENSIO, María Asunción: «Memoria de las danzas que podrán salir en la procesión del Santísimo deste presente año. Danzas y bailes en el Corpus madrileño durante los siglos XVI y XVII», *Revista de Musicología*, XXXII, 2 (2009), pp. 463-480; GONZÁLEZ CARABALLO, José: «Corpus Christi en Sevilla: actores y escenario», en VVAA: *Religiosidad Popular en España*. San Lorenzo del Escorial, Estudios Superiores del Escorial, 1997, pp.426-441; BEJARANO PELLICER, Clara: «Los músicos en la festividad del corpus de Sevilla entre la Baja Edad Media y el Renacimiento», *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 46-2 (2016), pp. 651-687; KREITNER, Kenneth: «Music in the Corpus Christi Procession of Fifteenth-Century Barcelona», *Early Music History*, 14 (2000), pp. 153-204; LLOMPART, Gabriel: «La Fiesta del Corpus Christi y representaciones religiosas en Zaragoza y Mallorca (ss. XIV-XVIII)», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 42 (1969), pp. 181-209; LÓPEZ, Juan Estanislao: «El Corpus Christi de Toledo: metamorfosis de la ciudad y procesión», en VVAA: *Religiosidad Popular en España: Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial, Estudios Superiores del Escorial, 1997, pp. 409-420; FERNÁNDEZ, Gerardo; MARTÍNEZ, Fernando, (coords.): *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 157-177; PEDRERO MUÑOZ, Concepción; RUIZ TORRES, Santiago: «Las danzas del Corpus Christi en Ávila a finales del siglo XVI: fiesta y ritualidad como escaparate de la Contrarreforma», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 28 (2015), pp. 71-86; PÉREZ, Lucía: «Juglares y ministriles en la procesión del Corpus de Daroca en los siglos XV y XVI», *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, VI, I (1990), pp. 85-177. En el caso valenciano, ya en el siglo XVIII y especialmente en el XIX con las publicaciones de Boix y Carboneres, el análisis de la festa del Corpus ha ocupado, especialmente, a los historiadores de la ciudad, creciendo este interés de manera exponencial ya en el siglo XX: ORTIZ, Joseph Mariano: *Disertación histórica de la festividad y procesión del Corpus*. Valencia, Joseph y Tomás de Orga, 1780; BOIX, Vicente: *Descripción de la cabalgata y de la procesión del Corpus*. Valencia, Imprenta de la Regeneración Tipográfica, 1858; CARBONERES, Manuel: *Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de Valencia*. Valencia, 1873; CORBATÓ, Hermenegildo: *Los misterios del Corpus de Valencia*. Berkeley, University of California Press, 1932; CARRERES ZACARÉS, Salvador; LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduardo. *Los misterios del Corpus de Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1956; ARENAS ANDÚJAR, Manuel: *Orígenes de*

En cuanto a las celebraciones cívicas, también debemos destacar los desfiles, momentos en los que calles y plazas son tomadas para celebrar algún acto conmemorativo. Éstas podían ser de carácter ordinario, repetidas una vez al año, o extraordinarias, para conmemorar eventos como una victoria militar, o el nacimiento o matrimonio de miembro de la familia real.

Dentro de estas celebraciones cívicas extraordinarias tuvieron una gran importancia las entradas reales. Las visitas de los reyes y miembros de la familia real a Valencia se sucedieron a lo largo de los dos siglos que nos ocupan. Su entrada a la ciudad adquiría el grado de representación máxima de los poderes públicos municipales ante el monarca, pero no sólo de las instituciones, sino también de la iglesia, de los gremios, etc. Este tipo de celebraciones estaban acompañadas de todo un despliegue que comprendía desde reformas urbanas y arquitectónicas hasta peticiones por parte de las autoridades municipales para que los vecinos lucieran sus mejores galas a la hora de recibir al rey⁸.

Entre estos dos extremos, que van desde lo público hasta lo privado, las celebraciones estaban acompañadas por una gran cantidad de elementos encargados de afirmar la posición de la ciudad frente al monarca y ensalzar la buena relación entre el poder municipal y el poder real. Para conseguir este fin diversas manifestaciones artísticas entraban en juego: arquitectura, pintura, escultura, literatura, música... todas ellas utilizadas en favor de todo un espectáculo urbano.

Por todo ello hemos decidido centrar nuestro trabajo de investigación en las entradas reales, y en cómo la utilización de los sonidos y los cambios producidos en el paisaje sonoro urbano estaban relacionados con la voluntad de los organizadores, en este caso del municipio valenciano, de transmitir una calculada imagen de la ciudad, tanto para los reales visitantes, como para los propios habitantes de la urbe.

la fiesta del Santísimo Corpus Christi. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1964; SANCHIS GUARNER, Manuel: *La processó valenciana del Corpus*. Valencia, Vicent García Editores, 1978; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *La procesión del Corpus en antiguos Dietaris y Llibres de Memòries*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1993; MORALEDA Y MONZONÍS, Joan: *La música en el Corpus de Valencia*. Valencia, Gráficas Paterna, 1993; NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia», *Revista d'història medieval*, 10 (1999), pp. 371-382; PITARCH ALFONSO, Carles: «La festa del Corpus Christi a València: de les “roques” i els “jocs” a les danses tradicionals», en ARIÑO, Antonio (dir.): *El teatre en la festa valenciana*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 173-198; BALLESTER OLMOS, José Francisco: *La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*. Valencia, Ajuntament de València, 2005.

⁸ En el apartado dedicado al marco teórico se desarrolla una completa bibliografía relacionada con el estudio de las entradas reales medievales y modernas en ciudades europeas.

Esta misma utilización del arte efímero y de los sonidos la podemos encontrar en otro tipo de celebraciones, que hemos calificado como extraordinarias, en la que el municipio también tenía un peso específico. Por un lado, las procesiones y las rogativas organizadas con el objetivo de lograr el favor divino y conseguir así detener epidemias o hambrunas, o convocar a la lluvia y por otro, un acontecimiento aislado como las Germanías en el que podemos descifrar diferentes mensajes relacionados con el uso de los sonidos, incluso para revertir aquellos utilizados en las entradas reales.

El hecho de aportar este caso de estudio más allá de las entradas reales nos ha permitido enriquecer nuestra investigación, entendiendo el fenómeno de la fiesta en su conjunto, como una manifestación del poder civil y religioso en una sociedad compleja en constante evolución. El uso de los sonidos en estos eventos, visto en comparación con las festividades creadas para la llegada del rey, nos ha permitido detectar similitudes y diferencias en el uso de códigos sonoros dependiendo de la tipología en cuestión.

Por todo ello hemos decidido estructurar el presente trabajo en tres bloques:

1. Las entradas reales

El primer bloque, el más extenso de la tesis, está dedicado íntegramente al estudio de las entradas reales que tuvieron lugar en Valencia, desde la realizada por Martín I el Humano en 1402 hasta la dedicada a Felipe II en 1586. Entre estos dos hitos cronológicos aparecen los recibimientos urbanos dedicados a Fernando I, Alfonso V, Juan II, Fernando II el Católico, Carlos V y Felipe II. El objetivo de este análisis cronológico de las entradas no ha sido en ningún momento realizar un estudio de cada una de las que tuvieron lugar en la ciudad en la cronología seleccionada, como si de un desfile, nunca mejor dicho, se tratara. La idea ha sido más centrarnos en aquellos recibimientos que supusieron un cambio o una confirmación en un ritual urbano que en la capital valenciana comienza a configurarse a mediados del siglo XIV. Planteamos pues, utilizando el símil musical, una suerte de tema y variaciones, tomando como punto de partida las entradas reales anunciadas, para adentrarnos así en diferentes aspectos que giran alrededor del tema principal.

Siguiendo el planteamiento en el que cada entrada funciona como un capítulo de este bloque, iniciamos nuestro recorrido con la recepción dedicada a Martín I, la reina María de Luna y Blanca de Navarra en 1402, ya que en ella se afianza la participación, y, más

aún, la organización unitaria de las entradas por parte del *Consell de la Ciutat*, que asumirá todos los gastos y el programa de las celebraciones. Este es el motivo principal por el que nuestro trabajo se inicia cronológicamente con esta entrada, que marca el principio de la visita del monarca como un verdadero recibimiento urbano, un evento organizado por y para la ciudad.

En 1414 tuvo lugar la entrada de Fernando I, primer rey Trastámara de la Corona de Aragón. Las circunstancias excepcionales de su elección como monarca tras el interregno y el papel jugado por Valencia en este lapso de tiempo se materializan en algunas de las características de esta entrada, que podemos considerar una de las más intrínsecamente relacionadas con el contexto social y político de su tiempo, lo que se tradujo en las diferentes representaciones que tuvieron lugar.

El caso del Alfonso V y su ansia de ampliación del reino hacia el Mediterráneo nos ha permitido comparar las entradas valenciana y napolitana del mencionado monarca. Aunque separadas por casi dos décadas (1424-1443), en el recibimiento italiano al nuevo gobernante aragonés encontramos referencias claras e influencias de celebraciones arraigadas en ciudades como Valencia, Zaragoza o Barcelona, que, a su vez, recibirán y adaptarán con el tiempo las novedades napolitanas, produciéndose un interesante trayecto de ida y vuelta entre las dos orillas del Mediterráneo. Todo ello nos abre la posibilidad de estudiar la fiesta como un fenómeno de larga duración y, por otro lado, como un hecho que escapa lo meramente local, pues los modelos viajan de un lado a otro del territorio europeo, siendo el *Mare Nostrum* un espacio permeable de influencias e intercambio de ideas.

Un ejemplo claro de esta conexión entre las dos orillas lo encontramos en las entradas protagonizadas por Fernando II en Nápoles y Valencia. De nuevo un rey de Aragón conquista el reino italiano y, de nuevo, las influencias entre ambos territorios van a ser recíprocas, iniciándose con las entradas hispanas realizadas por el rey católico a su retorno de Nápoles un nuevo siglo y una nueva manera de entender estos recibimientos urbanos como verdaderos triunfos a la antigua. Todo ello nos ayuda también a pensar en problemas terminológicos en torno a conceptos como medieval y renacentista, periodos instaurados de modo global por la historiografía europea que no encajan, en particular, en casos como el hispánico, donde hay una permeabilidad de formas y de ideas. No existe una cesura clara que marque ambos momentos históricos. 1492 no puede ser tomado

como una fecha totémica, y la figura de Fernando II y sus antepasados desde el punto de vista de la política festiva y cultural son buena prueba de ello.

Con esta idea en mente y con el objetivo de reforzarla, planteamos el estudio de la entrada de Juan II en Valencia en 1459, anterior al periplo por tierras aragonesas y castellanas de Fernando II a comienzos del siglo XVI. Esta celebración es una de las mejor documentadas de las que hemos estudiado, gracias a las abundantes fuentes de carácter municipal, pero, sobre todo, al relato de un casi seguro testigo de los acontecimientos, Melcior Miralles, quien recogió la descripción de la mencionada entrada con todo detalle en su *Dietari*⁹. Las descripciones y textos de los cantos realizados nos han permitido conectar estas ceremonias con representaciones coetáneas como los dramas litúrgicos, estableciendo una interesante relación entre estas celebraciones, demostrando que, en el fondo, las celebraciones son hijas de su tiempo y el mejor medio para conocer los artistas más reputados y las tradiciones dramáticas, musicales y litúrgicas más habituales de cada periodo.

Por último, este bloque se cierra con el capítulo dedicado a las entradas realizadas por Carlos V y Felipe II entre 1528 y 1586. El amplio marco cronológico escogido nos ha permitido realizar un análisis de la evolución de estas celebraciones a lo largo del siglo XVI, desde la realizada por el emperador a una ciudad que todavía recordaba las Germanías y mostraba sus reticencias de manera más o menos velada, a la entrada en forma de triunfo heroico brindada por la ciudad al rey prudente, repasando y representando cada una de sus victorias.

Con todo ello, este primer bloque nos permite realizar un análisis histórico, mediante un enfoque de larga duración, de la evolución de las entradas reales en Valencia, en el que hemos tomado como punto de partida la utilización sistemática de las artes visuales y, sobre todo, los sonidos, para transmitir una serie de mensajes cuyo significado pasaba a formar parte del programa ideado por la ciudad en cada uno de estos acontecimientos. Las similitudes, cambios, permanencias y evoluciones nos han permitido detectar y estudiar el recorrido histórico de estas entradas, y su fuerte vinculación con el contexto político, social y cultural en el que tuvieron lugar. Algo sobre lo que volveremos en las

⁹ MIRALLES, Melcior: *Crònica i Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. RODRIGO LIZONDO, Mateu (ed.), València, Universitat de València, 2011.

conclusiones, pues nos permitirá crear un marco metodológico que facilite el estudio de la fiesta.

2. Hechos extraordinarios

El segundo bloque del presente trabajo se centra en esos hechos extraordinarios a los que nos referíamos con anterioridad y que, de alguna manera, están relacionados con las entradas reales en su voluntad de organización municipal, pero, sobre todo, aparecen vinculados con el uso del espacio urbano y de los sonidos como elementos simbólicos cargados de significados. Estos dos acontecimientos, las Germanías y las procesiones extraordinarias, son, además, dos visiones contrapuestas, ya que en una encontramos una voluntad de orden y unidad frente a la adversidad mientras que en la otra es el propio desorden derivado de una revuelta el que conforma una nueva organización de la ciudad con un nuevo juego de poderes.

El primer capítulo de este segundo bloque está dedicado a las procesiones que tuvieron lugar en Valencia para pedir por el fin de la gran sequía que tuvo lugar entre 1455 y 1457, y sirve como contrapunto a unas celebraciones más alegres y optimistas como eran las entradas reales. En este caso la ciudad, en serias dificultades, se alía con lo sagrado para conseguir paliar una calamidad. Lo que nos resulta llamativo al analizar este tipo de evento es como, de alguna manera, podemos rastrear nexos de unión entre celebraciones que, en principio, se situarían en las antípodas. Así, encontramos la ocupación del espacio urbano, destacando la importancia de los itinerarios y la selección de lugares de paso de las comitivas. El anuncio de este tipo de recorridos y la convocatoria a todos los vecinos utilizando pregones donde además se establecen ordenaciones y advertencias, el uso de sonidos de trompetas, atabales y campanas y la participación de todas las fuerzas vivas del municipio son nexos de unión entre estas celebraciones a priori, tan diferentes.

En esta misma línea, un caso especial merece el estudio del uso de los sonidos durante la revuelta de las Germanías. Durante este periodo convulso encontramos en Valencia desfiles de las cofradías con aires militares, recibimientos organizados por los agermanados a representantes del rey (el virrey Diego Hurtado de Mendoza o Adriano de Utrecht), y a los propios líderes de la revuelta, procesiones convocadas para pedir por el fin de las hostilidades, y ya con la ciudad recuperada por las tropas reales, desfilaba hacia los agermanados y envío de tropas a las localidades todavía sublevadas. Todos estos

acontecimientos, que se superponen con velocidad en el tiempo, tienen su reflejo en el paisaje sonoro que desprenden y, de nuevo, encontraremos los mismos elementos (pregones, atabales, trompetas, campanas...) que en las entradas reales, pero con finalidades y significados que se adaptan a las necesidades de cada momento.

3. Los intérpretes

Por último, el tercer bloque de nuestro trabajo está dedicado a buscar y analizar el papel jugado por los intérpretes de algunos de los sonidos que emanaban de las diversas celebraciones estudiadas. Nos hemos ocupado, en un primer momento, de uno de los cargos más importantes en el entramado musical urbano, el *trompeta e crida públich*, empleado municipal que se encargaba de realizar los pregones, tocar dicho instrumento en las principales celebraciones y gestionar y organizar el grupo de trompetas y atabales de la ciudad. En la documentación municipal valenciana hemos encontrado numerosas fuentes relacionadas con la evolución de dicho cargo en la cronología que nos ocupa, y cómo paulatinamente fue adquiriendo mayor importancia. Además, dichas fuentes nos han permitido seguir el rastro de una familia que se convirtió en la poseedora del mencionado cargo durante casi dos centurias, en un claro ejemplo de control familiar de los oficios urbanos. El estudio de su formación, de los instrumentos, de los salarios, de su relación con el Municipio y de los miembros del mencionado grupo nos ha permitido analizar de cerca su participación en gran parte de las celebraciones estudiadas, rastreando así no sólo cómo podrían ser esos sonidos sino las personas encargadas de producirlos. Esta puede ser tenida como una de las más originales aportaciones de nuestro trabajo, pues a través de fuentes inéditas ha sido posible plantear la existencia de ciertas figuras capitales en la fiesta pública con una entidad social importante. Se trata de un estudio que se aleja del habitual enfoque iconográfico de las celebraciones, interesándose en quiénes formaron parte de las mismas, individuos necesarios para que todo llegara a buen puerto y que la historiografía, en el caso valenciano, no había atendido de modo monográfico como se merece.

Por último, hemos considerado oportuno añadir en esta tesis doctoral un capítulo dedicado a la visión, representación y participación del «otro» en las entradas reales valencianas. Es este uno de los aspectos menos estudiados por los especialistas en la cultura festiva y nos parece altamente interesante intentar dilucidar no sólo el papel que jugaban en estas celebraciones sino su participación como artífices en algunos de los

momentos más importantes. También, con ello, nuestro trabajo participa de los objetivos del proyecto de investigación del que forma parte.¹⁰

Con estos tres bloques pensamos que hemos logrado presentar y recopilar una serie de capítulos cuyo nexo de unión es el acercamiento a las celebraciones urbanas desde el punto de vista del análisis de lo visual y lo sonoro, con el objetivo de preguntarnos si realmente el uso de estos dispositivos partía de una reflexión premeditada, no sólo como meros adornos festivos, sino como potentes elementos cargados de mensajes y simbología que conformaban un programa preconcebido y minuciosamente orquestado por el poder municipal.

¹⁰ PID2019-105070GB-I00. IMPI2: *Antes del orientalismo: Figuras de la alteridad en el Mediterráneo de la Edad Moderna: del enemigo interno a la amenaza turca* (Investigadores principales: Borja Franco Llopis y Francisco Javier Moreno Díaz del Campo).

Hipótesis y objetivos

Si bien partíamos de un objetivo general, que ha sido expuesto en las páginas precedentes, en la realización de la presente tesis doctoral se han tenido en cuenta otros subobjetivos que nos podían ayudar a responder a las preguntas de investigación que vehiculan nuestro trabajo. Los anunciamos a continuación, relacionándolos con los capítulos donde han sido tratados con mayor detenimiento.

1. Desglosar y analizar qué manifestaciones artísticas y sonoras formaron parte de las celebraciones festivas locales, especialmente en las entradas reales. Estudiar sus significados e importancia en dichos acontecimientos.

Este punto aparece abordado de manera general en el primer bloque de esta tesis. En los capítulos dedicados a las entradas reales producidas en Valencia entre 1402 y 1586 se ha intentado reconstruir, basándonos en las fuentes documentales, la participación de las artes visuales y los sonidos en dichos acontecimientos. Fruto de ello hemos podido trazar un recorrido con la evolución cronológica del desarrollo de estos elementos. Un caso interesante es el del uso de los entremeses, que, aunque aparecen por primera vez como estructuras móviles en la entrada de Martín I en 1402, alcanzan su cénit en la visita de Fernando I en 1414 y, a partir de ese momento, van perdiendo importancia, desapareciendo por completo en las entradas de los primeros Austrias, donde, por el contrario, los arcos triunfales y las representaciones de batallas y victorias monárquicas adquieren un lugar preponderante en el recorrido urbano.

En el caso de los sonidos, la utilización de instrumentos de elevada sonoridad, como las trompetas, atabales o las diferentes campanas de la ciudad, aparece como una constante a través de las décadas, produciendo una relación clara entre calidad y esfuerzo en la organización de la entrada y volumen sonoro producido. Relacionado con este hecho, el uso de pirotecnia y artillería desde 1424, en la entrada de Alfonso el Magnánimo, contribuiría a la creación de este paisaje sonoro estruendoso que tenía como finalidad traducir el júbilo de la ciudad por recibir al monarca.

Se trata, pues, de representaciones en las que la arquitectura y decoraciones efímeras y los sonidos estaban presentes, como la ceremonia simbólica de coronación y entrega de llaves delante de las puertas de la ciudad, que también sufrieron cambios y modificaciones a través de los siglos. Así, de la decoración del Portal Nou para la entrada de Martín I en

1402 y de la mejor documentada de Juan II en 1459 en el Portal dels Serrans, a base de telas pintadas con los colores de la ciudad y decoraciones vegetales, pasamos a los arcos triunfales con los que se recibió a Fernando II y Germana de Foix en el Grao en 1507, o a la construcción de un arco de triunfo a la romana en el Portal de Quart en 1528 para recibir a Carlos V, estructura efímera de madera que cubría, a manera de máscara arquitectónica, la estructura pétreo medieval del portal. La construcción de una galería para colocar a los trompetas y atabales municipales en la mencionada estructura nos habla de la importancia que se seguía otorgando a estos instrumentos heráldicos, ya bien entrado el siglo XVI, en una tradición que ya encontramos en las entradas de comienzos del siglo XV. Así pues, se constata que la música no era un elemento accesorio y que el conseguir un universo sonoro, que impactara y conmoviera a los espectadores conllevó la creación de ciertos espacios (efímeros) desde donde ejercer su trabajo, que, a su vez, fueron decorados con iconografías que reafirmaban el poder local y/o regio.

Los cantos y músicas que tuvieron lugar en dichas ceremonias de coronación simbólica tuvieron que evolucionar con el tiempo, si bien no hemos sido capaces de encontrar referencias escritas a la notación musical. Tan sólo la letra de dichas composiciones, aportada por Miralles en la entrada de Juan II y Juana Enríquez, así como las descripciones extraídas de la documentación municipal en las que se habla de ángeles cantores, nos han servido como huellas donde poder constatar la evolución de dicha ceremonia, que, al igual que otras tradiciones medievales como el desfile de los oficios, van perdiendo importancia a medida que avanza el siglo XVI, cuando la entrada pasa de ser un recibimiento urbano donde se conmemora el pacto entre el rey y su ciudad, a una ceremonia del triunfo monárquico donde el rey es recibido como un héroe victorioso de la antigüedad. Ojalá que en futuros trabajos de archivo podamos encontrar más referencias a este aspecto que aquí hemos podido solo delimitar epidérmicamente por la ausencia de fuentes que nos ayudaran a contextualizar de modo más detenido dicho fenómeno.

Por otro lado, esta evolución de las entradas hacia una ceremonia del triunfo queda corroborada al analizar la deriva tomada por otros componentes estructurales de la entrada medieval que, junto con los ya nombrados desfile de los oficios o la *davallada*, van perdiendo importancia¹¹. Nos referimos a las danzas populares, alegrías nocturnas y

¹¹ *Davallada* es el término utilizado por Raventós Freixa para definir la ceremonia de coronación simbólica y entrega de llaves en su tesis dedicada al análisis de la música y los sonidos en las entradas reales

encendido de luminarias y alimaras, que, aunque se mantuvieron en el tiempo, perdieron su carácter de participación popular para convertirse en un espectáculo decorativo eminentemente visual, o la importancia adquirida por los bailes y saraos privados en la Lonja de Mercaderes, donde el acceso estaba restringido a los más altos representantes de la sociedad del momento¹².

2. Reconstruir el paisaje sonoro de la Valencia de los siglos XV y XVI, sobre todo en lo relacionado a celebraciones urbanas. Descubrir y señalar los cambios sonoros que se producían en la ciudad en un evento festivo.

Este puede ser quizá el objetivo más complejo de este trabajo, debido a la escasez documental relacionada con el ámbito sonoro en las celebraciones urbanas. Las fuentes consultadas, ya sean documentación municipal o relaciones, se centran en describir el hecho sonoro (había trompetas y atabales, sonaron de manera fuerte y bella, sonaron las campanas, se produjo un estruendo...), en ocasiones aparece el número de intérpretes, pero no hemos encontrado ninguna referencia escrita a las músicas que pudieron ser interpretadas, más allá de los *Te Deum* en la catedral. La carencia de fuentes nos deja, en muchas ocasiones, en el terreno de la hipótesis, teniendo que extraer nuestras propias conclusiones de la información recopilada y de la comparación con lo realizado en otras ciudades en fechas contemporáneas.

Quizá el punto más claro, por su obviedad, está en la transformación sonora que experimentaba la ciudad en los días de fiesta. Esto lo podemos atestiguar por la contratación (en ocasiones desesperada) de juglares y ministriles foráneos por parte del *Consell*, por la compra de material pirotécnico y de artillería, por los pagos realizados a *cobles* de músicos, campaneros y todo aquel que participara en las alegrías nocturnas, por el aumento de volumen en las crides extraordinarias... Todo ello nos habla de una ciudad que se transforma, no solo en lo visual (crides exhortando a los vecinos a limpiar y decorar sus calles, más allá de las modificaciones realizadas por la autoridad municipal), sino también en lo sonoro. Si tenemos en cuenta el volumen de los elementos sónicos utilizados (campanas, pólvora, trompetas y atabales) sería imposible escapar de esta

barcelonesas del siglo XV. RAVENTÓS FREIXA, Jordi: *Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: les entrades reials. segles XV-XVIII*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de Girona, 2006.

¹² Aunque podemos afirmar que esta idea es transversal y que de alguna manera u otra está presente en todos los capítulos relacionados con las entradas reales que conforman esta tesis, aparece desarrollada con más profundidad en el sexto, dedicado a las entradas de los primeros Austrias.

transformación sonora, ya que los sonidos de la fiesta invadirían cada uno de los hogares que conformaban la ciudad.

Este objetivo recorre de manera transversal todos los capítulos que conforman la presente tesis, ya que era una de las principales premisas de partida. Comparar el uso del material sonoro en diferentes celebraciones como son las entradas reales, las procesiones y rogativas o su utilización en un momento convulso como la guerra de las Germanías nos ha permitido constatar similitudes entre este tipo de eventos, más allá de las diferencias que su propia idiosincrasia conlleva.

3. Estudio de los itinerarios y recorridos de la fiesta, análisis de los centros sonoros de la fiesta urbana, destacando los motivos de su selección como tales y su perduración, o no, en el tiempo. Comparación entre las diferentes celebraciones y evolución cronológica.

Uno de los aspectos más interesantes del recorrido cronológico realizado, apostando por esta idea de análisis de larga duración, ha sido poder constatar la fosilización de itinerarios y espacios, característica que consideramos que está muy relacionada con la consolidación de los propios rituales. Las influencias recíprocas entre las diferentes celebraciones hicieron que el recorrido de la procesión del Corpus Christi fuera el que quedara como establecido para las entradas reales desde la realizada por Fernando I en 1414, institucionalizando así una especie de vía sacra que recorría las principales calles y plazas de la ciudad, sin dejar de lado edificaciones importantes como la Casa de la Ciutat, el Palau de la Generalitat, la Catedral, la *plaça del Mercat* o diferentes palacios y residencias señoriales y burguesas en calles como *Cavallers*. Todos estos lugares conformaban el núcleo de la ciudad cristiana, por tanto, los recorridos evitaban entrar en la morería y en la antigua judería, hecho que nos parece bastante sintomático de su consideración como «ciudades dentro de la ciudad».

En este sentido, otro hecho destacable es la modificación de esta «vía sacra» por diferentes motivos, ya fueran logísticos, como en la entrada de Carlos V en 1528, o, y esto nos parece mucho más interesante, por la intención de buscar transmitir un mensaje específico de manera más clara, como en las entradas efectuadas por los representantes del monarca durante las Germanías¹³. Así, el virrey y Adriano de Utrecht fueron

¹³ En el caso de la entrada de Carlos V en 1528 la modificación del itinerario vino dada porque la llegada del rey se produjo desde la meseta, por lo que el recibimiento no se realizó, como era tradicional, frente al portal dels Serrans, sino delante del de Quart, puerta de la ciudad que encaraba el camino hacia Castilla.

conducidos no por la ciudad nobiliaria, sino por las calles y plazas donde se situaban los talleres de los artesanos, verdaderos artífices de la revuelta. Este cambio nos habla de la importancia de cada detalle en la organización de estos eventos, y cómo la comunicación de cierta ideología y los significados estaban presentes en cada una de las decisiones tomadas. Tanto es así que, volviendo a la entrada de Carlos V en 1528, la ciudad, de nuevo bajo el control de un *Consell* afín a la monarquía, se apresura en recuperar el itinerario original, adaptado a la entrada del rey por el oeste, pero manteniendo su paso por los principales lugares del poder urbano.

Por último, en el capítulo dedicado a las procesiones por rogativas se ha realizado un trabajo de reconstrucción de itinerarios de las diferentes procesiones que tuvieron lugar en la ciudad durante la gran sequía de mediados del siglo XV. En este caso resulta curioso cómo el destino de cada uno de estos desfiles provocaba la modificación del itinerario, aunque todos ellos tuvieran un punto de partida y llegada común, la catedral de la ciudad, que funcionaba como aglutinante de todas las fuerzas vivas de la ciudad. Esta modificación de itinerarios permitía que, durante épocas de penuria, no solo las calles principales, sino toda la ciudad formara parte de estos recorridos, eso sí, dejando de lado zonas conflictivas como la morería.

4. Comparación de las características de las entradas reales con otro tipo de celebraciones en las que lo sonoro tuvo una especial relevancia.

Para la consecución de este objetivo se han comparado las entradas reales con eventos excepcionales como las procesiones por sequía o los acontecimientos que acompañaron a la revuelta de las Germanías. Ambos episodios están tratados en los trabajos que componen el segundo bloque de la presente tesis.

La idea de comparar el paisaje sonoro de estos acontecimientos con el de las entradas reales se presenta como un ejercicio de estudio para detectar las diferencias, algo por otra parte evidente si tenemos en cuenta la naturaleza dispar de estas celebraciones, pero, sobre todo, en encontrar similitudes. Es decir, identificar momentos puntuales en los que, en actos de carácter distinto y con finalidades diversas, los recursos sonoros utilizados por los organizadores fueran similares.

Esto nos ha llevado a analizar episodios como la revuelta de las Germanías desde el punto de vista del paisaje sonoro, algo que, hasta el momento, no se había realizado en los diferentes trabajos relacionados con este episodio. Igualmente se ha procedido con el

estudio de las procesiones convocadas por la gran sequía sufrida en Valencia a mediados del siglo XV, donde lo sonoro, como en toda celebración urbana, tuvo gran importancia.

Obviamente, cada uno de estos eventos tuvo sus particularidades (sirvan como ejemplo el canto de letanías y rogativas en las procesiones, o los sonidos militares en las Germanías), pero, más allá de la propia idiosincrasia sonora de cada celebración, lo más interesante desde nuestro punto de vista ha sido encontrar las citadas similitudes con acontecimientos como las entradas reales. Así, los recursos sonoros al abasto de los organizadores eran los mismos, y podemos encontrar que, como tales, eran utilizados, pero con particularidades y significados en ocasiones cambiantes.

5. Estudio de los profesionales que participaron activamente en dichas celebraciones: artífices intelectuales, artistas y artesanos y músicos y su participación en las modificaciones urbanas, visuales y sonoras.

Este punto aparece desarrollado de forma transversal en toda la tesis doctoral, pero podemos encontrarlo especialmente destacado en el último bloque dedicado a los artífices de la fiesta. No obstante, en los capítulos que componen el primer bloque aparecen numerosas referencias a estos profesionales, por lo que consideramos oportuno esclarecer cómo se ha enfocado el estudio de este particular. Partiendo de la columna vertebral de esta tesis, que es el estudio de las entradas reales, podemos encontrar una división tripartita en cuanto a los profesionales que se encargaron de la organización y puesta en práctica de dichos eventos.

En un primer momento nos interesamos por lo que podemos denominar como «autores intelectuales», es decir, las mentes pensantes detrás de todo el entramado visual y sonoro, con los mensajes y significados que ello conllevaba. El análisis de este punto no ha sido sencillo, debido, sobre todo, a la falta de referencias en la documentación consultada. Tan solo hemos podido encontrar alusiones en los pagos, que en algunas ocasiones detallan los motivos de tales emolumentos, de lo que podemos deducir la tarea realizada por dichos personajes. Un caso único en el siglo XV lo encontramos en la entrada de Fernando I en 1414, en la que aparecen dos nombres, Joan Sist y Joan Pérez de Pastrana, encargado el primero de la parte literaria y, el segundo, de la musicalización de los versos y preparación de los cantores. El caso de Sist es el único que encontramos en todo el siglo XV valenciano en el que podemos deducir que, más allá de la realización de los versos, nos encontramos ante la verdadera cabeza pensante en la organización y planificación de la entrada, o al menos de los entremeses que formaron parte de ella, ya que la documentación

señala cómo fue el encargado de «imaginar» estas estructuras¹⁴. En el resto de recibimientos regios organizados en la citada centuria se han encontrado pocas referencias a los organizadores de los eventos, más allá de las comisiones delegadas elegidas por el *Consell General*, normalmente formadas por miembros del *Consell Secret*, que eran los encargados de gestionar la preparación de los eventos, preocupándose sobre todo del factor económico. Todo ello nos ha ayudado a entender el germen de las mismas y a contextualizar el objeto de estudio teniendo en cuenta quién crea el mensaje y a quién fue dirigido, sin olvidar, con ello, los medios para conseguirlo.

El cambio en este asunto, como sucede en otros tantos aspectos relacionados con la fiesta urbana, vendrá en el siglo XVI, con la preparación y organización de espectáculos más complejos. En este caso, la vertiente dramática de la entrada se complica, con escenografías más difíciles de gestionar, pero también con piezas literarias más elaboradas. Pensamos también que la oralidad medieval da paso a una cultura de lo impreso en el siglo XVI, como podemos observar en las inscripciones realizadas no solo en las arquitecturas efímeras, sino también en pliegos sueltos que contenían versos laudatorios a los monarcas y que eran repartidos en las diferentes entradas. Quizá el ejemplo más característico de este cambio lo encontramos en el recibimiento realizado a Felipe II y sus hijos la infanta Margarita y el príncipe Felipe en 1586, en la que aparecen pagos realizados a diversos poetas, como mestre Blay, mestre Torrella y mestre Ceba, destacando, sobre todo, el nombre de Andrés Rey de Artieda, al que se paga por componer versos y epigramas¹⁵. De nuevo desconocemos si alguno de los maestros nombrados, o el propio Rey de Artieda, estuvo detrás de la organización de las escenificaciones que tuvieron lugar durante el recibimiento, pero teniendo en cuenta su reputación como militar retirado veterano de Lepanto, y su prestigio en los círculos literarios valencianos del momento, nos parece una hipótesis bastante plausible. Por tanto, podemos concluir que estos autores literarios estarían muy cerca de la ideación de los diferentes episodios que compondrían las mencionadas entradas; y que este aspecto no debe dejarse de lado, aunque se encuentre entre el campo meramente festivo y también en el filológico; hecho que ha producido que pocos se fijaran en él, haciendo que se sintieran más fascinados por las grandes máquinas efímeras construidas.

¹⁴ CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (eds.): *Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera*. Valencia, Universitat de València, 2013, p. 383.

¹⁵ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*. Valencia, Imprenta hijo de F. Vives Mora, 1925, vol. 2, pp. 327 y 332.

Por otro lado, es necesario remarcar también que en los trabajos dedicados a las entradas reales se han encontrado referencias a diferentes artistas y artesanos que fueron contratados para la realización de las estructuras efímeras que formaron parte de dichos eventos. Ya la entrada de Martín I en 1402, con la que iniciamos nuestro recorrido, encontramos una gran cantidad de pagos a diversos artesanos y renombrados pintores del momento como Marçal de Sax, Gherardo Starnina o Pere Nicolau, por acciones como decorar los entremeses o pintar pendones¹⁶. Estos artistas conforman la tríada más conocida del siglo de oro de la pintura valenciana y son claves en la evolución pictórica del territorio y de la adecuación de los motivos de las tradiciones italianas y flamencas en la Corona de Aragón. Su elección no fue baladí y nos ayuda a comprender la importancia que el Municipio otorgaba a estos eventos.

De la misma manera, para la entrada de Fernando I encontramos referencias a escultores y pintores como Joan Oliver, Joan Moreno o Vicent Çuera, quien repetirá en otros eventos como la entrada de Alfonso el Magnánimo; si bien en este caso, se trata de artistas algo menos conocidos que en el anterior. Por tanto, vemos cómo se desarrolló el proceso de contratación de personal ducho en las artes tanto en el mundo medieval como en el moderno, cuando comenzaron a construirse las primeras arquitecturas efímeras.

Mucho más complejo será dilucidar cómo fueron las mencionadas estructuras, debido a la falta de planos o bocetos, sobre todo en el siglo XV. En la siguiente centuria encontramos definiciones más detalladas de dichas construcciones, pero, en el caso valenciano, deberemos esperar hasta 1586 para encontrar los dibujos de diferentes proyectos presentados al *Consell* para su aprobación. Durante la investigación realizada, lo que sí se ha podido constatar son los cambios producidos en las mismas, pasando de los entremeses móviles medievales a las arquitecturas efímeras a la romana adosadas a los portales y la muralla que tomarán protagonismo en el siglo XVI. De ello hablamos en el capítulo dedicado a las entradas protagonizadas por los dos primeros Austrias, con una cronología que abarca desde 1528 a 1586.

Una tercera vía de investigación en cuanto a los artífices de la fiesta se ha centrado en el ámbito sonoro. Aquí hemos intentado arrojar luz sobre quiénes y cómo producían los sonidos que acompañaban estos eventos. De nuevo la tarea ha sido ardua, ya que pocos datos nos aporta la documentación municipal, más allá de pagos a juglares o ministriles

¹⁶ ALIAGA, Joan; TOLOSA Lluïsa; COMPANY, Ximo (eds.): *Llibre de l'entrada del rei Martí*. Valencia, Universitat de València, 2007.

anónimos, u órdenes del *Consell* para que se convocara y contratara a la mayor cantidad de músicos posibles para satisfacer las necesidades de la fiesta, sobre todo a partir de una fecha tan temprana como 1349, cuando la administración municipal se hizo cargo de la contratación del acompañamiento musical del desfile de los oficios.

Este ámbito de trabajo se centra sobre todo en el tercer bloque de la presente tesis. Mención especial merece el capítulo dedicado al cargo de *crida e trompeta públich de la ciutat*, que nos ha permitido conocer la importancia de este oficio en el entramado sonoro de la ciudad, no sólo como participe en pregones y celebraciones varias, sino como encargado de gestionar y organizar el cuerpo de trompetas y atabales municipales. Además, en la vertiente social, el hecho de que el mencionado cargo estuviera controlado por la misma familia durante casi un siglo y medio nos habla de las relaciones de poder en estos cargos musicales, además de la herencia de oficios, tema muy relacionado con la formación de los intérpretes.

Por otro lado, nos parece muy interesante destacar la participación del otro en estas celebraciones, que, de alguna manera, englobaban los tres credos que convivían en la ciudad medieval, si bien en Valencia, tras el ataque a la judería en 1391 la figura del otro estaría ocupada, sobre todo, por el musulmán. Hemos centrado nuestros esfuerzos en rastrear la participación de este colectivo en las celebraciones valencianas, aunque, hemos de reconocer, con poco éxito. Las referencias en la documentación son escasas y, en ocasiones, confusas. No obstante, la comparación con otros lugares en la misma cronología y la consulta de fuentes que hacen referencia a la participación de musulmanes en este tipo de eventos nos parece prueba plausible de la presencia de sus músicas en este tipo de celebraciones. La utilización del otro en las celebraciones va más allá de lo meramente sonoro o musical, para convertirse en un aspecto cargado de significados, desde la aparición de turcos en la entrada de Fernando I, que en realidad eran cristianos disfrazados con ropajes conseguidos en la morería, a las batallas fingidas escenificadas en las entradas de Felipe II.

Marco teórico y herramientas metodológicas

Métodos aplicados

Al abordar el enfoque metodológico de un trabajo como el que se plantea, el primer aspecto que debemos destacar es la imposibilidad de estudiar la entrada real y las celebraciones urbanas desde un punto de vista aislado, desde una sola perspectiva, y, con ello, desde una única metodología. Desde nuestro punto de vista, el acercamiento a este tipo de acontecimientos debe ser poliédrico, teniendo en cuenta encuadres diferentes, ya que las propias celebraciones así lo eran. Literatura, teatro, danza, pintura, escultura, música y sonidos, urbanismo, diplomática, relaciones de poder... son solo algunos de los temas que podemos tratar a la hora de analizar las recepciones reales entre los siglos XV y XVI.

Por tanto, realizaremos una aproximación multidisciplinar, por muy manida que resulte esta palabra, para poder abordar el estudio de estos acontecimientos desde la mayor cantidad de perspectivas. Obviamente, elegir este planteamiento conlleva algunos riesgos, siendo el principal el perderse en un maremágnum de propuestas metodológicas que no harían más que complicar, en un primer momento, la realización del trabajo y, en un segundo, su comprensión, pero entendemos que este enfoque abierto, planteado de una manera estructurada y con una base sólida, nos ayudará a abarcar de una manera más amplia el hecho a estudiar. Este variado marco metodológico nos ha servido para plantear un trabajo de reconstrucción histórica clásico que abarca acontecimientos complejos con naturalezas diferentes, y en el que, a pesar de este enfoque amplio, las fuentes y las preguntas son comunes.

Uno de los primeros puntos de inicio fue el de plantearse el propio marco de la investigación, encontrar las preguntas que iban a vehicular nuestro discurso para, una vez realizado, escoger cómo aproximarnos a cada una de las fuentes textuales y visuales que poseíamos. Aplicamos así lo que muchos historiadores han determinado como una «ordenada transdisciplinarietà», escogiendo del «supermercado metodológico» que cita Preziosi, aquellas propuestas que nos son realmente útiles para nuestro fin¹⁷.

¹⁷ PREZIOSI, Donald: *Rethinking Art History. Meditations on a coy science*. New Haven-London: Yale University Press, 1989, pp. 34 y ss. El término fue recuperado y analizado en URQUÍZAR HERRERA, Antonio; GARCÍA MELERO, José Enrique: *La construcción historiográfica del arte*. Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2017.

Al centrarnos en la fiesta urbana, y concretamente en las entradas reales, debemos tener en cuenta dos presupuestos de partida. Por un lado, el ya comentado carácter complejo de las celebraciones. Para su análisis nos ha ayudado nuestra formación en Historia del Arte y en Historia y Ciencias de la Música, lo que nos ha permitido enfocar el estudio tanto del aparato visual como del sonoro, analizándolos en un primer momento como hechos separados, pero sin perder de vista que forman parte de un acontecimiento común, que convivían en tiempo y en espacio, y que deben ser tenidas en cuenta como partes complementarias de un todo.

Por otro lado, se encuentran las limitaciones documentales. Es una obviedad indicar que las fuentes serán las piedras de toque con las que deben construirse la investigación, y que no solo importan las mismas, sino también el tipo de análisis que de ellas hagamos. Por ello, es evidente reconocer, mal nos pese, que si la documentación no aporta datos sobre la música, como partituras o anotaciones musicales, será hartamente difícil reconstruir cómo eran los toques o las melodías interpretadas por trompetas, atabales o ministriles en las entradas. Esta ha sido, como se ha dicho con anterioridad, una de las principales lagunas documentales que hemos encontrado en el presente trabajo. La ausencia de fuentes eminentemente musicales ha hecho que debamos centrarnos en otro tipo de documentos (descripciones, pagos, contratos, decisiones y deliberaciones de la autoridad municipal...) para intentar reconstruir cómo sonaban dichas representaciones.

Quizá este hecho es el que ha provocado que, hasta fechas recientes, el estudio del paisaje sonoro y de la fiesta urbana en general no haya despertado el interés de la musicología histórica. Si tenemos en cuenta que esta disciplina parte en gran medida del estudio de las fuentes eminentemente musicales entenderemos que los primeros estudios musicológicos realizados en España se dirigieran hacia otras fuentes, como capillas catedralicias, reales o nobiliarias, donde los fondos eran mucho más ricos y abundantes¹⁸. Las apreciaciones de Dalhaus en torno a la importancia capital otorgada a la obra en cuanto a elemento único

¹⁸ En este punto encontramos una llamativa excepción en la obra de Higinio Anglés, verdadero pionero de la musicología española en la primera mitad del siglo XX. Así, en su estudio sobre la música en la corte de Carlos V abría la posibilidad del análisis de la fiesta relacionada con la corte, aunque este acercamiento quedó como un intento aislado y el estudio de los sonidos relacionados con la fiesta todavía demoró su aparición hasta finales de la centuria. Por ejemplo, en la introducción a su tesis, Peters se centra en la idea de que es comprensible que la musicología tradicional se hubiera centrado en las fuentes escritas (archivos, catedrales, etc.) pero destaca la necesidad de comenzar a estudiar la música de la que no nos ha llegado testimonio escrito, a través de otras fuentes. ANGLÉS, Higinio: *La música en la corte de Carlos V*. Barcelona, CSIC, 1944; PETERS, Gretchen: *Secular urban musical culture in Provence and Languedoc during the late Middle Ages*, (Tesis doctoral inédita), University of Illinois at Urbana-Champaign, 1994.

a la hora de realizar una investigación en musicología histórica toman en trabajos como el que nos ocupa un cariz muy interesante, ya que planteamos un análisis sonoro y musical sin obras, sin ediciones ni publicaciones, algo que, aunque complejo, no es imposible, si dirigimos nuestra mirada hacia las fuentes adecuadas¹⁹.

Carencias similares encontramos si decidimos centrar nuestro análisis del mundo visual de la fiesta urbana desde una perspectiva formalista o positivista. La cuestión en este aspecto es obvia, es imposible estudiar obras que ya no existen si nuestro enfoque metodológico toma dichas obras como fuente principal. Por su carácter de efímeras, muchas de las piezas que se realizaron para las celebraciones que nos ocupan desaparecieron tras su uso o fueron reutilizadas. No queda rastro de los entremeses, arcos triunfales, galerías y demás decoraciones que engalanaban la ciudad; y muy pocas ilustraciones de las mismas se conservan. A ello debemos unir que en la cronología que abarca nuestra investigación la documentación consultada no aporta bocetos ni dibujos previos de las estructuras realizadas, lo que complica todavía más el análisis de dichas piezas²⁰. Será a partir del siglo XVII cuando, no sólo en la documentación municipal, sino en numerosas relaciones y libros de fiestas, encontremos con mayor frecuencia bocetos e ilustraciones que muestran cómo fueron los diseños de las estructuras que formaron parte de la fiesta. Por todo lo dicho, para nuestro marco cronológico, al igual que en lo relacionado con los sonidos, deberemos centrarnos en descripciones, contratos, relatos, testimonios y otra documentación que podemos considerar secundaria y que dificulta en algunos aspectos la comprensión global de la fiesta. No obstante, en ambos aspectos, el sonoro y el visual, hemos intentado analizar el fenómeno de la fiesta urbana con la mayor exhaustividad que nos han proporcionado las fuentes.

Algo similar ocurre si nos centramos en una historia del arte o de la música basada en la reconstrucción biográfica de los diferentes autores, una investigación basada en grandes nombres. El principal escollo que encontramos al analizar la fiesta urbana desde este punto de vista ya ha sido comentado en el apartado anterior. Salvo escasas excepciones, desconocemos el nombre de la mayor parte de los intérpretes y de los autores que realizaron las obras efímeras o musicales que se realizaron con motivo de los eventos que hemos estudiado, por lo que este enfoque también debe ser descartado.

¹⁹ DALHAUS, Carl: *Fundamentos de Historia de la Música*. Barcelona, Gedisa, 1997, pp. 88-89.

²⁰ En el caso valenciano los primeros dibujos que encontramos en la documentación son los ya comentados de las estructuras efímeras realizadas para la entrada de Felipe II y sus hijos en 1586.

Por tanto, teniendo en cuenta la tipología y características propias de los eventos a analizar y las fuentes disponibles, en un primer momento planteamos nuestro acercamiento metodológico tanto desde la historia social como desde la historia cultural, que ofrecen la posibilidad de plantear una aproximación mucho más abierta y amplia a la fiesta urbana como lo que realmente fue, un hecho social y cultural²¹. No podemos separar dichas celebraciones de la sociedad en la que se produjeron, de las personas que decidieron organizarlas y cómo realizarlas. Es más, la propia fiesta y la manera en que se celebró nos habla de una forma clara de cómo era la sociedad en la que tuvo lugar, de su estructura estamental y de los modos de comunicación que a través de la misma se forjaron. En este punto, resulta interesante cómo estas metodologías señalan la necesidad de hacer historia desde abajo (*bottom-up*), es decir, teniendo en cuenta no sólo a las élites sino al total de la comunidad²². Esta visión resulta compleja si tenemos en cuenta la escasez de fuentes relacionadas con este punto de vista. Si consideramos que la documentación escrita partía del poder, resulta muy dificultoso acceder a fuentes relacionadas con las clases subalternas. No obstante, en nuestro estudio hemos detectado maneras de poder analizar estas fuentes desde otro punto de vista, por ejemplo en las ordenanzas municipales, los textos de los pregones que conminaban a la población a prepararse para la fiesta, las advertencias, las multas... algo que nos habla en algunas ocasiones de cierto desencuentro entre los habitantes de la ciudad y sus gobernantes, hecho que, en nuestro estudio, llega a su máxima expresión en la revuelta de las Germanías y sus consecuencias.

En este punto nos parece muy interesante la aportación de otro de los enfoques a los que nos hemos aproximado en nuestra investigación, la llamada historia de los sentidos o de las emociones. Si consideramos la fiesta urbana como un espectáculo pensado para transmitir ciertos mensajes cuyos contenidos debían ser recibidos y descifrados por la población que acudía a presenciarlos y por los diferentes participantes en ellos, así como su reacción, entenderemos que el análisis de estos eventos desde el punto de vista de las emociones nos ayudará a intentar entender mejor estos significados desde nuestra

²¹ Como comenta Burke en su estudio de la historia cultural, podemos definir ésta como aquella que desplaza la atención de los objetos en sí mismos para centrarse en su simbología e interpretación, en su relación con el contexto en el que aparecieron. BURKE, Peter: *¿Qué es la historia cultural?*. Barcelona, Paidós, 2004, pp. 13-17.

²² LYND, Staughton: *Doing History from the Bottom Up: On E.P. Thompson, Howard Zinn, and Rebuilding the Labor Movement from Below*. Chicago, Haymarket Books, 2014.

posición como investigadores, en resumen, a analizar de una manera más global el hecho festivo con sus múltiples interpretaciones²³.

La historia de los sentidos o de las emociones nace como consecuencia o derivada de la propia historia cultural, y pensamos que la relación entre ambas metodologías es muy esclarecedora, sobre todo para un trabajo centrado en hechos históricos, sociales y culturales como los que nos ocupan²⁴. Este enfoque más abierto nos ha permitido analizar las fuentes con una apertura de miras mucho más amplia, acercándonos a escritos que en un primer momento podrían haber sido considerados de poco interés de cara a analizar objetos artísticos o piezas musicales, como son descripciones, cartas, contratos, libros de obras, testimonios, relaciones, libros de cuentas o deliberaciones de la autoridad municipal. Pero no debemos olvidar que esta metodología debe ser abordada con cierta cautela, ya que, teniendo en cuenta las fuentes disponibles, resulta harto complejo analizar cómo eran recibidos y descifrados los mensajes por los receptores, y, sobre todo qué efecto producían en estos²⁵.

Si tomamos como ejemplo las relaciones escritas por personajes cercanos a los municipios o a la corte, entenderemos que dichos relatos, patrocinados por el poder, sean tendenciosos a la hora de describir hechos históricos, exagerando reacciones y tomándose ciertas licencias a la hora de narrar lo sucedido. Este puede ser quizá uno de los inconvenientes más acuciantes al aplicar esta metodología, por lo que debemos ser extremadamente cautelosos a la hora de analizar la documentación, intentando buscar en todo momento diferentes puntos de vista que nos permitan tener una visión de los hechos más amplia, desde el estudio comparativo de las fuentes y de los propios eventos, relacionándolos con las emociones descritas, detectando así similitudes o cambios que puedan corroborar la existencia de unos códigos o patrones establecidos²⁶. Un ejemplo

²³ En este punto estamos totalmente de acuerdo con las ideas de Rosenwein, cuando afirma «feelings can never be known out of context. They depend on the values and situations that elicit them, on the narratives that people use to make sense of themselves and their world, and on the accepted or idiosyncratic modes of expression that are employed to communicate them». Cita de Barbara H. Rosenwein en MADDERN Philippa; MCEWAN, Joanne; SCOTT, Anne M., (eds.): *Performing Emotions in Early Europe*. Turnhout, Brepols, 2018, p. XIX.

²⁴ La relación de las emociones con lo performativo, como señaló Burke, resulta también de gran interés en nuestro trabajo. BURKE, Peter: «Performing History. The Importance of Occasions». *Rethinking History*, vol. 9, n. 1 (2005), pp. 35-52.

²⁵ BURKE, Peter: «Is there a Cultural History of the Emotions?», en GOUK, Penelope; HILLS, Helen (eds.): *Representing Emotions. New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*. Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 35-48.

²⁶ En este punto resulta esclarecedora la reflexión de Rosenwein sobre lo que ella define como «emotional communities». ROSENWEIN, Barbara H.: «Worrying about Emotions in History», *American Historical Review*, 107-3 (2002), pp. 821-845. Para nuestro trabajo, resulta sumamente interesante la relación que se

de cómo nos enfrentamos a dicho aspecto puede verse en el último capítulo de la presente tesis doctoral.

Llegados a este punto, podemos hablar de las emociones más como prácticas que como estados, es decir, más allá de las sensaciones experimentadas por cada individuo, hecho sumamente difícil de rastrear históricamente, planteamos un análisis de las emociones como reacciones comunitarias a hechos establecidos, es decir, como códigos que pueden ser rastreados y planteados también como un lenguaje, como un hecho comunicativo, lo que facilita el análisis de su desarrollo en el tiempo y su relación directa con la sociedad²⁷.

Más allá de las dificultades en la aplicación de estas metodologías, la atención por la historia cultural y de las emociones está justificada si comprendemos la importancia de los sonidos, y por tanto, de lo auditivo, en nuestro trabajo. De ahí que el siguiente paso metodológico nos acerque a la denominada musicología urbana, y más concretamente a los *sound studies*. Como afirmaba Carreras en 2005, la musicología urbana nace en el marco de la historia cultural, al entender la música como un hecho cultural inherente al desarrollo urbano, que nos ayuda a entender mejor y de una manera más polifónica, si se permite el término musical, la ciudad en cada momento histórico²⁸. Un paso más allá llega con la aparición de los *soundscape*s o estudios del paisaje sonoro, donde no sólo la música es importante, sino todo aquello relacionado con el ámbito sónico, desde las campanas a los gritos de los pregoneros, las salves de artillería o las voces en las calles y plazas²⁹. Si, como señalaban Corswarem y Delfosse, el espacio urbano en el Antiguo Régimen es un lugar eminentemente sonoro, el estudio de esos sonidos nos ayudará a comprender mucho mejor los *cómos* y los *porqués* de dicho espacio³⁰.

establece entre la aportación de Rosenwein y la definición que Truax hace del concepto de comunidades sonoras, focalizando su interés en lo sónico. TRUAX, Barry: *Acoustic Communication*. Norwood, Ablex Publishing Corporation, 1984, p. 58.

²⁷ Diferentes trabajos han analizado las emociones relacionadas con lo celebrativo desde este punto de vista, sirvan como ejemplo LABANYI, Jo: «Doing things: Emotion, Affect, And Materiality», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3-4), (2010), pp. 223-233; MADERN, Philippa; MCEWAN, Joanne; SCOTT, Anne M.: «Introduction: Performing Emotions in Medieval and Early Modern Worlds», en MADERN, Philippa; MCEWAN, Joanne; SCOTT, Anne M. (eds.): *op. cit.*, 2018, pp. XIX; MORGAN, David: «Materiality, Social Analysis and the Study of Religions», en MORGAN, David (ed.): *Religion and Material Culture: The Matter of Belief*. Abingdon, Routledge, 2010, pp. 55-74.

²⁸ CARRERAS, Juan José: «Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural», en BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José; MARÍN, Miguel Ángel (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de València, 2005, p. 19.

²⁹ El estudio de Reinhard Strohm sobre la ciudad de Brujas, sobre todo su primer capítulo, titulado *Towscape-Soundscape*, supuso un punto de inflexión en la aplicación de este enfoque metodológico. STROHM, Reinhard: *Music in late medieval Bruges*. Oxford, Clarendon Press, 1985.

³⁰ «L'espace urbain d'Ancien Régime est sans conteste un lieu éminemment sonore». CORSWAREM, Émilie; DELFOSSE, Annick: «Les ruptures du quotidien sonore: une stratégie de pouvoir ? L'exemple liégeois dans

Por tanto, basándonos en la idiosincrasia de nuestro campo de estudio y en las fuentes a las que hemos tenido acceso, y teniendo en cuenta las dificultades comentadas, hemos decidido aplicar el recorrido metodológico explicado en los párrafos anteriores. Este método de trabajo nos ha permitido enfocar nuestra investigación hacia un concepto de estudio más abierto, teniendo en cuenta no solo el hecho festivo en sí, o el análisis sonoro o visual de las celebraciones, sino un todo más amplio, el espacio urbano, la ciudad. Como destaca Knighton, la música, o los sonidos, no ocurrían como un hecho aislado, sino como una parte intrínseca de la vida, del día a día³¹. Siguiendo este precepto, nos hemos planteado reconstruir con este estudio parte de esos fragmentos cotidianos, en concreto, los relacionados con las celebraciones urbanas, tomando como caso de estudio la ciudad de Valencia entre principios del siglo XV y finales del XVI.

Marco teórico: hacia un estado de la cuestión

Para entender mejor la aproximación metodológica que se ha citado en las páginas precedentes, así como la creación de las preguntas de investigación que han vehiculado nuestro trabajo, es necesario hacer un breve recorrido por los principales estudios que se han enfrentado al tema de la fiesta pública. No hemos querido hacer un elenco detallado de los mismos, pues la bibliografía es ingente, sino más bien reseñar aquellos que más han influido en la construcción de nuestro discurso. Recordemos que los estudios relacionados con la fiesta urbana no fueron atendidos por la historiografía hasta entrado el siglo XX. Podemos encontrar algunos antecedentes en obras pioneras, en las que se hace referencia a la cultura cortesana, como *La cultura del Renacimiento en Italia*, de Jacob Burckhardt (publicada en 1860) o *El otoño de la Edad Media* de Johan Huizinga (original de 1919). Con un enfoque más sociológico encontramos *Los dos cuerpos del rey*, de Ernst Kantorowicz (1957) y *La sociedad cortesana*, de Norbert Elías (1969), ambos con una visión centrada en la figura del monarca³². Se trata de estudios seminales, de necesaria consulta, pero todavía algo parciales desde nuestro enfoque.

la première moitié du XVIIe siècle», en GAUTHIER, Laure; TRAVERSIER, Mélanie (eds.): *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVIe-XIXe siècles)*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 45.

³¹ «Music did not occur in isolation, but as in intrinsic part of everyday life». KNIGHTON, Tess: «Foreword», en KNIGHTON, Tess; MAZUELA-ANGUITA, Ascensión (eds.): *Hearing the city in Early Modern Europe*. Turnhout, Brepols, 2018, p. 8.

³² BURCKHARDT, Jacob: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid, Akal, 2004; HUIZINGA, Johan: *El otoño de la Edad Media*. Madrid, Alianza, 2001; ELIAS, Norbert: *La sociedad cortesana*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 1990; KANTOROWICZ, Ernst: *Los dos cuerpos del rey*. Madrid, Akal, 2012.

Una aportación a tener en cuenta, en la que comenzamos a ver interés por la ciudad, la encontramos en las obras de Eduard Muir *Civic Ritual in Renaissance Venice* (1981) y *Fiesta y rito en la Europa moderna* (edición original inglesa de 1997), siendo este último un estudio muy completo y novedoso en su tiempo sobre cómo evolucionaron los rituales urbanos, teniendo especial interés en nuestro caso el último capítulo, dedicado a los ceremoniales de los gobiernos municipales. Una de las aportaciones de más éxito editorial fue la de Roy Strong, con su publicación, de 1984 en la versión inglesa original, *Arte y poder: Festivales del Renacimiento (1450-1600)*, donde estudió, desde el punto de vista de diferentes dinastías europeas, la evolución de diversas ceremonias y rituales no sólo como herramienta de exaltación del poder, sino como medio de legitimación del mismo³³.

Todas estas obras, ya sea de manera completa o con una visión tangencial, estudian la fiesta urbana con carácter general. Pero si queremos centrarnos en el análisis de la entrada real como acontecimiento festivo cargado de significado político, debemos hacer referencia a la gran aportación realizada por la historiografía francesa desde mediados del siglo pasado. Así, es de referencia obligada *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, de Bernard Guenée y François Lehoux, publicada en 1968, trabajo que supuso un hito en el estudio de estos ceremoniales en la Edad Media. En la misma línea encontramos *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Âge*, de Jacques Heers (1971), con una visión mucho más amplia, ya que comparó diversas tipologías de la fiesta no solo en el caso francés, sino en diferentes territorios europeos, incluyendo por primera vez a la península ibérica. En la misma línea encontramos el inmenso trabajo coordinado por Jean Jacquot, quien entre 1956 y 1975 editó los tres volúmenes que componen *Les Fêtes de la Renaissance*. En este trabajo coral, diversos investigadores analizaron las fiestas celebradas en la Europa de la primera mitad del siglo XVI. Aunque no es el tema central, algunas de las aportaciones se centran en las entradas reales, y es de especial interés para nuestro estudio la aportación de C.A. Marsden (1970) sobre las entradas reales y las fiestas españolas en el siglo XVI, desde un punto de vista comparativo con otros territorios europeos y en las que se destacan las particularidades y carencias de este tipo de celebraciones en los territorios hispanos en la mencionada cronología³⁴.

³³ MUIR, Edward: *Civic Ritual in Renaissance Venice*. Princeton, Princeton University Press, 1981; Ídem: *Fiesta y rito en la Europa moderna*. Madrid, Editorial Complutense, 2001; STRONG, Roy: *Arte y poder: Festivales del Renacimiento (1450-1600)*. Madrid, Alianza, 1988.

³⁴ GUENÉE, Bernard; LEHOUX, François: *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1968; HEERS, Jacques: *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Âge*. Paris, Institute d'études médiévales, 1971; JACQUOT, Jean: *Les Fêtes de*

Centrado en el caso francés, y tomando como ejemplo la ciudad de París, encontramos la obra de Lawrence M. Bryant *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual and Art in the Renaissance*, de 1986, donde aparece un análisis cronológico de las entradas producidas en la capital del Sena, destacando los cambios, evoluciones y permanencias que configuraron la entrada real francesa en la Edad Moderna y donde se tiene muy en cuenta el papel del municipio en la organización de estas celebraciones. Es necesario destacar también la aportación de *L'espace théâtral médiéval*, de Elie Konigson (1975), donde comprobamos la variedad de enfoques hacia nuestro tema de investigación, siendo en este caso la historia del teatro y las artes escénicas la que se acerca al análisis de las entradas reales³⁵.

En los años 90, la historiografía francesa inició un alejamiento paulatino del centralismo de París y comenzaron a publicarse estudios dedicados a otras ciudades galas, entre los que destacan las aportaciones de Nadia Mosselmans sobre los recibimientos realizados por diversas ciudades a Felipe el Bueno (1991), Noël Coulet, quien se centra en la región de Provenza en el siglo XIV (1997), o David Rivaud, sobre la zona central de Francia (1998). Todos estos trabajos, si bien desde un punto de vista más localista, ayudaron a comprender las entradas reales en relación a unas monarquías itinerantes y la importante relación de los reyes, sobre todo en los siglos XIV y XV, con los territorios que componían sus dominios³⁶.

Más allá de la aportación de la historiografía francesa, desde el mundo anglosajón se han realizado también interesantes contribuciones a nuestro tema de estudio, donde, además de la ya citada obra de Strong, encontramos trabajos destacados como los de Gordon Kipling (1998) o Lorraine C. Attreed (1994), centrados ambos en las entradas medievales en diferentes ciudades inglesas y su implicación con el teatro el primero y las relaciones

la Renaissance. 3 vols. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1956-1975; MARSDEN, Charles A.: «Entrées et fêtes espagnoles au XVI^e siècle», en JACQUOT, Jean: *op. cit.*, vol. II, 1960, pp. 389-412.

³⁵ BRYANT, Lawrence M.: *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual and Art in the Renaissance*. Genève, Librairie Droz, 1986; Idem: «La cérémonie de l'entrée a Paris au Moyen Age», *Annales*, XLI (1986), pp. 513-542; KONIGSON, Elie: *L'espace théâtral médiéval*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.

³⁶ MOSSELMANS, Nadia: «Les villes face au prince: l'importance réelle de la cérémonie d'entrée solennelle sous le règne de Philippe le Bon», en DUSVOSQUEL, Jean-Marie; DIERKENS, Alain (coords.): *Villes et campagnes au Moyen Âge. Mélanges Georges Despy*. Liege, Éditions du Perron, 1991; COULET, Noël: «Les entrées solennelles en Provence au XIV^e siècle», *Ethnologie Française*, 7/1 (1997), pp. 63- 82; RIVAUD, David: *Les entrées royales dans les "bonnes villes" du Centre-Ouest aux XV^e et XVI^e siècles: théâtres et décors historiés*, en COULET, Noël; GUYOTJEANNIN, Olivier (dirs.): *La ville au Moyen Âge. Vol. II: Société et pouvoirs dans la ville*. Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1998, pp. 277-294.

políticas entre los diferentes poderes que entraban en juego en las entradas reales el segundo³⁷.

En los últimos veinte años se ha producido un cierto auge historiográfico en el estudio de la fiesta urbana, con un amplio marco cronológico y geográfico, lo que ha permitido establecer nexos y comparaciones entre diversas etapas históricas y territorios. Este aumento de publicaciones es sintomático del interés adquirido por los rituales y ceremonias del pasado para la historiografía, teniendo en cuenta su multiplicidad de enfoques, lo que la convierte en un tema atractivo para investigadores especializados en disciplinas diversas. Dentro de esta reciente corriente podemos citar proyectos de investigación como *Europa Triumphans*, desarrollado desde la Warwick University y que se ha materializado en diversas publicaciones, o el ambicioso *Triunfos Barrocos*, que, desde la Universitat Jaume I, con un recorrido de más de diez años, ha dedicado diversos trabajos a las celebraciones monárquicas y urbanas, destacando entre ellas, por cercanía geográfica aunque no cronológica a nuestro caso, la dedicada al Reino de Valencia (2012)³⁸.

En el caso de los territorios hispánicos, debemos destacar como antecedente la gran contribución de Alenda y Mira (1903), quien, desde un punto de vista positivista, realizó un ingente trabajo compilatorio a principios del siglo XX, clave en nuestro trabajo de investigación³⁹. Con la misma idea debemos destacar una de las obras que más nos ha ayudado en nuestras investigaciones, el *Ensayo para una bibliografía de libros de fiestas en el Reino de Valencia*, de Salvador Carreres Zacarés (1925), cuyos dos volúmenes, sobre todo el segundo, con su impresionante recopilación de transcripciones documentales, han sido de gran ayuda para nuestro trabajo⁴⁰. Estas dos grandes obras quedaron como ejemplos aislados hasta casi finales de la pasada centuria, cuando se

³⁷ KIPLING, Gordon: *Enter the King. Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph*. Oxford, Clarendon Press, 1998; ATTREED, Lorraine C.: «The Politics of Welcome. Ceremonies and Constitutional Development in Later Medieval English Towns», en HANAWALT, Barbara (ed.): *City and Spectacle in Medieval Europe*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, pp. 208-231.

³⁸ MULRYNE, J. Ronnie; WATANABE-O'KELLY, Helen; SHEWRING, Margaret: *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*. Ashgate, Aldershot and Burlington, 2004. Web del proyecto: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/ren/researchcurrent/europa/beginning/> (consulta: 18/01/2022); MULRYNE, James R.; ALIVERTI, Maria Inés; TESTAVERDE, Anna Maria (coords.): *Ceremonial Entries in Early Modern Europe*. Farnham, Ashgate, 2015; RODRÍGUEZ, Inmaculada; MÍNGUEZ, Víctor; GONZÁLEZ, Pablo: *Triunfos Barrocos. Vol 1. La Fiesta Barroca en el Reino de Valencia (1599-1802)*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2010. Págin web del proyecto: <http://www.iha.uji.es/triunfos-barrocos/> (consultada el 21 de diciembre de 2021).

³⁹ ALENDA y MIRA: Jenaro: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

⁴⁰ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925.

produjo en España un nuevo interés por el estudio de las celebraciones urbanas, quizá como consecuencia a la llegada de las publicaciones dedicadas a otros territorios europeos. Así, desde mediados de los 80 y especialmente en los 90 encontramos una serie de interesantes publicaciones. En el caso castellano, las aportaciones de Rosana de Andrés (1984), Alicia Cámara (1986, 1995), Antonio del Rocío Romero Abao (1991), José Manuel Nieto Soria (1993), Consuelo Gómez (1998, 1999), María José del Río (2000) y Ana Isabel Carrasco (2002 y 2006), han contribuido a un mayor conocimiento de este campo de estudio con perspectivas tan variadas como las artes escénicas, la literatura, la representación del poder o el urbanismo y la ingeniería⁴¹.

Con una visión global, que abarca todos los territorios hispánicos, merece ser destacado el trabajo de Teófilo F. Ruiz *The King Travels. Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain*, publicado en 2012. Su punto de vista es novedoso, ya que se replantea algunas de las afirmaciones historiográficas tradicionales, como la que analiza las celebraciones ibéricas como derivadas directas de aquellas flamencas primero e italianas después, apostando por la existencia de tradiciones autóctonas de los territorios hispánicos en ellas, las cuales incluso fueron adoptadas por otras ciudades europeas⁴².

Relacionadas con la Corona de Aragón debemos citar las obras pioneras de Pérez Samper (1973, 1988), que ciertamente no encontraron continuidad hasta la siguiente centuria con publicaciones como las de Lenke Kovacs (2003) o los numerosos artículos publicados por Miguel Raufast relacionados con la ciudad de Barcelona, que fueron recopilados en su tesis doctoral de 2016. Otra tesis centrada en la misma ciudad, y que sirve como

⁴¹ DE ANDRÉS, Rosana: «Las entradas reales castellanas en los siglos XIV y XV, según las crónicas de la época», *En la España Medieval*, 4 (1984), pp. 47-62; ROMERO ABAO, Antonio del Rocío: *Las fiestas de Sevilla en el siglo XV*. Madrid, Deimos, 1991; NIETO SORIA, José Manuel: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid, Nerea, 1993; CARRASCO, Ana Isabel: «Discurso político y propaganda en la corte de los Reyes Católicos: resultados de una primera investigación (1477-1482)», *En la España Medieval*, 25 (2002), pp. 299-379; y «La ceremonia de entrada real: ¿un modelo castellano?», en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel; MONTES ROMERO-CAMACHO, Isabel (eds.): *La Península Ibérica entre el Mediterráneo y el Atlántico (siglos XIII-XV)*. Cádiz, Diputación de Cádiz, Sociedad Española de Estudios Medievales, 2006, pp. 651-656; GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo: *El urbanismo de Alcalá de Henares en los siglos XVI y XVII. El planteamiento de una idea de ciudad*. Madrid, UNED, 1998; CÁMARA MUÑOZ, Alicia: «El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid en el Renacimiento», en VVAA: *Madrid en el Renacimiento*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1986; CÁMARA MUÑOZ, Alicia; GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo: *Ceremonias y fiestas de la Universidad de Alcalá de Henares*, en VVAA: *La Universidad Complutense y las artes. Congreso Nacional*. Madrid: Universidad Complutense, 1995, pp. 97-114; GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo: «El gran teatro de la Corte. Naturaleza y artificio en las fiestas de los siglos XVI y XVII», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 12 (1999), pp. 199-220; DEL RÍO BARREDO, María José: *Madrid Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*. Madrid, Marcial Pons, 2000.

⁴² RUIZ, Teófilo F.: *The King Travels. Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain*. Princeton, Princeton University Press, 2012.

continuación cronológica a la publicada por Raufast es la que presentó Alfredo Chamorro en 2013, que focaliza su atención en los siglos XVI y XVII⁴³.

De todas maneras, es necesario indicar que, aunque con cronología anterior a las últimas tesis citadas, un punto de inflexión en este campo supuso la publicación del libro de Francesc Massip *La monarquía en escena* en 2003, donde, con una gran base documental, se realizaba un amplio recorrido por la fiesta urbana y la representación monárquica desde la Edad Media hasta la entrada de Carlos V en Brujas en 1515, desde el punto de vista de las artes escénicas. Dicha obra, con su variedad de ejemplos y localizaciones, amplía el campo de visión de la entrada real como un hecho transnacional, destacando las relaciones entre territorios y también sus características propias⁴⁴.

En el caso valenciano podemos afirmar que, quizá por la abundancia de fuentes, o por la tarea pionera de Carreres Zacarés, la fiesta urbana ha sido tenida en consideración por más investigadores, centrándose, sobre todo, en la época moderna. Ya desde la defensa de su tesis doctoral en 1987 Teresa Ferrer Valls demostró un interés hacia este ámbito, desde un punto de vista del desarrollo de las artes escénicas y la literatura. Siguieron el camino las aportaciones de Pilar Pedraza (1982), Víctor Mínguez (1990) o María Pilar Monteagudo (1995), compartiendo todas ellas su interés por el marco cronológico que abarca los siglos XVI al XVIII. Podemos considerar las aportaciones de Joan Oleza (1992) y Rafael Narbona (1993, 1996) como pioneras al ampliar dicho marco centrándose en el mundo medieval, con sendos artículos que sentaron las bases para un desarrollo posterior del estudio de las entradas reales medievales en Valencia⁴⁵. A este interés por la fiesta

⁴³ PÉREZ SAMPER, María Ángeles: *Barcelona, Corte. La visita de Carlos IV en 1802*. Barcelona, Publicaciones de la Cátedra de Historia General de España, 1973; Ídem: «El Rey y la Ciudad. La entrada real de Carlos I en Barcelona», *Studia Hitorica. Historia Moderna*, VI (1988), pp. 439-448; KOVACS, Lenke: «La ciutat com a escenari: les entrades reials i la festa urbana», *Quaderns d'Història*, 9 (2003), pp. 71-82. RAUFAST CHICO, Miguel: *Entradas reales y ceremonias de recepción en la Barcelona bajomedieval*, (Tesis doctoral inédita). Universitat de Barcelona, 2016. CHAMORRO ESTEBAN, Alfredo: *Ceremonial monárquico y rituales cívicos. Las visitas reales a Barcelona desde el siglo XV hasta el XVII*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de Barcelona, 2013. CHAMORRO ESTEBAN, Alfredo: *Barcelona y el rey*. Barcelona, La Tempestad, 2017.

⁴⁴ MASSIP, Francesc: *La monarquía en escena*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de las Artes, Dirección General de Promoción Cultural, 2003. Entre los trabajos previos publicados por el mismo autor también destacan: «El rei i la festa. Del ritu a la propaganda», *Revista de Catalunya*, 84 (1994), pp. 63-83; e «Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)», en VV.AA: *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Jaca, 1993)*, 5 vols. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1996, vol. III, pp. 371-386.

⁴⁵ FERRER VALLS, Teresa: *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro áulico del reinado de Felipe III*, (Tesis doctoral inédita), Valencia, Universitat de València, 1987. FERRER VALLS, Teresa: «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV», en RODRÍGUEZ, Evangelina (coord.): *Cultura y representación en la edad media: actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992*. Alicante, Diputación de

medieval contribuyó la publicación de dos volúmenes, dentro de la serie *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna*, que sacaron a la luz abundante documentación relacionada con dos de las entradas más importantes en el siglo XV en la ciudad, la de Martín el Humano en 1402 y la de Fernando I en 1414. Ambas obras, publicadas ya en los primeros años del presente siglo, contaban con sendos análisis introductorios que aportaban gran cantidad de información sobre un periodo histórico hasta ese momento poco estudiado en relación a la fiesta en la capital del Turia⁴⁶.

Estas investigaciones han tenido su continuidad en la publicación más reciente relacionada con las entradas reales en Valencia, fruto de una tesis doctoral defendida por Desirée Juliana (2017), en la que se analiza el papel de estas celebraciones en los cambios urbanísticos producidos en la trama urbana, centrándose en los siglos XVI y XVII, y, más allá de la capital del reino, la visión de la fiesta en la ciudad de Castelló de la Plana, con un extenso trabajo de vaciado documental, realizado por Sánchez Almela (2013)⁴⁷. Ya dedicado a asuntos más concretos de la fiesta valenciana, como es la imagen del islam, no debemos dejar de citar los trabajos de Borja Franco (2017, 2021), quien enmarca en un contexto europeo lo que sucedía en la capital del Turia.⁴⁸

Hasta este punto nos hemos centrado en el desarrollo historiográfico del estudio del ceremonial monárquico y de la fiesta urbana a nivel europeo, acercándonos de manera paulatina a las publicaciones relacionadas con la ciudad que nos ha servido como caso de

Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1994, pp. 145-169; PEDRAZA, Pilar: *Barroco efímero en Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1982; MÍNGUEZ, Víctor: *Art i arquitectura efímera a la València del segle XVIII*. València, Institució Alfons el Magnànim, 1990; FERRER VALLS, Teresa: *La pràctica escènica cortesana: de la època del Emperador a la de Felipe III*. London, Tamesis Books Limited, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991; MONTEAGUDO ROBLEDO, María Pilar: *Espectáculo del poder. Fiestas reales en la Valencia moderna*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1995; OLEZA, Joan: «Las transformaciones del fasto medieval», en QUIRANTE, Luis (ed.): *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx 1990*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1992, pp. 47-64; NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVI)», *Pedralbes, revista d'història moderna*, 13 (1993), pp. 463-472; Ídem: «La fiesta cívica. Rito del poder real. Valencia, siglos XIV-XVI», en VVAA: *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Jaca, 1993*, Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura, 1996, pp. 401-419; Ídem: *La ciudad y la fiesta. Cultura de la representación en la sociedad medieval. Siglos XII-XV*. Madrid, Síntesis, 2017.

⁴⁶ ALIAGA, Joan; TOLOSA; Lluïsa; COMPANY, Ximo, (eds.): *op. cit.*, 2007; CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, (eds.): *op. cit.*, 2013.

⁴⁷ JULIANA COLOMER, Desirée: *Fiesta y urbanismo. Valencia en los siglos XVI y XVII*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2017. Ha sido adaptada y publicada en formato libro: JULIANA COLOMER, Desirée: *Fiesta y urbanismo. Valencia en los siglos XVI y XVII*. Valencia, Universitat de València, 2019; SÁNCHEZ ALMELA, Elena: *Festes i celebracions públiques a Castelló de la Plana als segles XIV i XV*. Castelló de la Plana, Ajuntament de Castelló, 2013.

⁴⁸ FRANCO LLOPIS, Borja: «Ephemeral art and Otherness: The Image of the Muslims in Valencian Festivities and Triumphal entries in the 16th and 17th Centuries», en PORTMANN, Maria: (ed.): *Otherness in Space*. Berna, Peter Lang, 2021, pp. 149-178, y, en un contexto más general, del mismo autor: «Images of Islam in the Ephemeral Spanish Art: a first approach», *Il Capitale Culturale*, 6 (2017), pp. 87-116.

estudio. Como se comentaba en el apartado relacionado con la metodología, el enfoque de nuestro trabajo ha sido multidisciplinar, por lo que consideramos necesario realizar un recorrido por las principales publicaciones que han aportado resultados innovadores en relación con las celebraciones urbanas desde el punto de vista de la historia de las emociones, y, relacionadas con esta última, desde la musicología urbana y el estudio de los paisajes sonoros.

Aunque todavía lejos de su asentamiento como corriente metodológica, podemos considerar una serie de trabajos publicados en la primera mitad del siglo XX como antecedentes de este método de trabajo. Así, la ya citada obra seminal de Huizinga dedicada al final de la Edad Media (1919) reflexiona en algunos de sus apartados sobre la manera de sentir de las personas que vivieron en aquel tiempo, sobre todo en el capítulo dedicado a la emoción y las fantasías religiosas. De nuevo la historiografía francesa, desde la revista *Annales*, va a ser pionera en este campo, con reflexiones como las planteadas por Febvre (1941) o Mandrou (1959) en las que analizan cómo las emociones y todo lo relacionado con lo sensible desembocan en códigos que acaban estableciendo relaciones interpersonales en primer lugar, y que, como consecuencia, sirven para articular las sociedades medieval y moderna⁴⁹. Esta vía abierta en *Annales* fue retomada con nuevas energías y enfoques en los años 80, sobre todo con la publicación de la obra de Alain Corbin *El perfume y el miasma* (1982), que supuso un cambio de timón al acercarse al análisis histórico a partir de las descripciones de lo sensorial, en su caso, del olfato, y que abrió el camino para posteriores estudios relacionados con los sentidos. Así, el propio Corbin, años después, publicaría *Les cloches de la terre* (1994), en el que aplica el mismo método que su publicación anterior, pero tomando en esta obra como caso de estudio la relación de la población francesa con las campanas y sus sonidos entre los siglos XVIII y XIX⁵⁰.

En la misma década de los noventa, la historiografía anglosajona se acercó a esta metodología, destacando la compilación realizada por Howes (1991) sobre la multiplicidad de la experiencia sensorial, la reflexión de Classen (1993) sobre el valor cultural e histórico de los sentidos y, ya en los dos mil, la aportación de Smith (2008), con

⁴⁹ FEBVRE, Lucien: «Comment reconstituer la vie affective d'autrefois? La sensibilité et l'histoire», *Annales d'histoire sociale*, 3-1/2 (1941), pp. 5-20; MANDROU, Robert: «Pour une histoire de la Sensibilité», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 14-3 (1959), pp. 581-588.

⁵⁰ CORBIN, Alain: *Le miasme et la jonquille: L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*. París, Aubier, 1982 (edición española de 2002); *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*. París, Éditions Albin Michel, 1994.

una visión totalizadora de los sentidos que analizaba los pros y los contras de una metodología que alcanzaba su madurez⁵¹. A ella siguieron las publicaciones de Rosenwein (2010), reflexionando de nuevo sobre la importancia del estudio de las emociones y ponderando las debilidades y críticas a esta metodología⁵².

Establecido el marco sobre el estudio de las emociones, era de esperar que pronto aparecieran trabajos relacionados con lo sonoro, no sólo dentro de un estudio histórico de la música, de sus autores o de los estilos, sino de los sonidos como parte integrante de lo sensible. Una llamada de atención llegó con una obra escrita desde un ámbito ajeno a la historia del arte o de la música, pero que, de alguna manera, supuso un revulsivo. Así, cuando Jacques Attali escribió en 1977 «el saber occidental intenta, desde hace veinticinco siglos, ver el mundo. No ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha», estaba poniendo los cimientos de muchos de los estudios sobre paisaje sonoro que vendrían poco después. A esta obra habría que añadir la aportación del compositor Raymond Murray Schafer, quien, en el mismo año, publicaba *The tuning of the world*, obra en la que definía el concepto *soundscape* y que, al igual que hizo Attali, sirvió como revulsivo para nuevas investigaciones relacionadas con el estudio histórico del sonido⁵³.

La publicación que comenzó a poner en órbita el término de *soundscape* aplicado al estudio histórico de la musicología fue la dedicada por Reinhard Strohm al análisis de la música en la ciudad de Brujas en la baja Edad Media (1985). En el primer capítulo de esta obra, con el título de *Townscape-Soundscape*, partiendo de la sugerente imagen de la música callada de una pintura de la época, el autor abogaba por el estudio del paisaje sonoro urbano como un factor indispensable para completar el conocimiento global de cómo era la música en una ciudad, lo que significó un punto de partida para la gran cantidad de estudios que le seguirían⁵⁴.

⁵¹ HOWES, David (comp.): *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto, University of Toronto Press, 1991; CLASSEN, Constance: *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and across Cultures*. London, Routledge, 1993; SMITH, Mark M.: *Sensing the Past. Seeing, hearing, smelling, tasting, and touching in History*. Berkeley, University of California Press, 2008. Smith ha publicado recientemente una interesante reflexión sobre la evolución de esta metodología en la última década y su actualidad historiográfica: SMITH, Mark M.: *A Sensory History Manifesto*. University Park, Penn University Press, 2021.

⁵² ROSENWEIN, Barbara H.: «Thinking Historically about Medieval Emotions», *History Compass*, 8.8 (2010), pp. 828-842; Idem: *op. cit.*, 2001, pp. 821-845.

⁵³ ATTALI, Jacques: *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Barcelona, Ruedo Ibérico, 1978, p. 9; MURRAY SCHAFFER, Raymond: *The tuning of the World*. New York, Knopf, 1977.

⁵⁴ STROHM, Reinhard: *op. cit.*, 1985, pp. 2-10.

En la misma década, pero en años anteriores, una serie de jóvenes académicos anglosajones dirigieron su mirada hacia el desarrollo de la música en diferentes ciudades italianas entre los siglos XV y XVII. Así, publicaciones como las de Anthony Newcomb sobre el desarrollo del madrigal en Ferrara a en la segunda mitad del s. XVI (1980), Iain Fenlon sobre la música y sus comitentes en la Mantua del XVII (1980), Lewis Lockwood sobre Ferrara en el siglo XV (1984), o Alan Atlas centrado en la música en la corte aragonesa en Nápoles (1985) supusieron un cambio de dirección en la musicología histórica, ya que, en lugar de centrarse en los «grandes nombres», ampliaron el campo de investigación al considerar las ciudades como entes creadores de música y al estudiar no sólo la música en sí, sino también a los patronos e intérpretes⁵⁵. Estas obras, algunas de ellas, como las de Newcomb y Fenlon, surgidas de investigaciones doctorales, supusieron un cambio de paradigma y abrieron la puerta a la denominada musicología urbana, pero realmente fue el citado estudio sobre Brujas de Strohm el que amplió todavía más esta visión al incluir el estudio del paisaje sonoro histórico en esta categoría.

La obra de este último autor originó una suerte de moda o tendencia historiográfica, que se materializó en la publicación de numerosos trabajos y la realización de tesis doctorales por jóvenes investigadores en las que se analizaba el papel de la música en el día a día de diferentes regiones y ciudades europeas. Así, podemos destacar los trabajos de Haag sobre Bruselas, Polk centrado en la música instrumental en diversas ciudades alemanas o Peters sobre el sur de Francia (especialmente las regiones de Provenza y Languedoc)⁵⁶.

Dentro de esta vorágine de publicaciones fue en el año 2000, en la ciudad de Valencia, donde tuvo lugar un congreso internacional en el que se estructuró esta disciplina y se presentó como campo de estudio académico dentro de la musicología⁵⁷. A ello contribuyó de manera especial la intervención de Tim Carter, con el estimulante título de *The sound of silence*, en la que se realizó una interesante y necesaria reflexión para la consolidación

⁵⁵ NEWCOMB, Anthony: *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*. 2 vols Princeton, Princeton University Press, 1980; FENLON, Iain: *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*. 2 vols. Cambridge, Cambridge University Press, 1980; LOCKWOOD, Lewis: *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: The creation of a musical center in the fifteenth century*. Oxford, Oxford University Press, 1984; ATLAS, Allan W.: *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985. En la misma línea debemos citar la obra de Frank d'Accone, ya de la década posterior, dedicada a la ciudad de Siena, D'ACCONE, Frank: *The civic muse: music and musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*. Chicago, Chicago University Press, 1997.

⁵⁶ HAGGH, Barbara Helen: *Music, Liturgy and Ceremony in Brussels, 1350-1500*, (Tesis doctoral inédita), University of Illinois at Urbana-Champaign, 1988; POLK, Keith: *German Instrumental Music of the Late Middle Ages*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992; PETERS, Gretchen: *op. cit.*, 1994.

⁵⁷ El Congreso llevó por título *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* y se celebró en la Universitat de València en mayo del 2000.

de dicha metodología, además de realizar un recorrido histórico del porqué y cómo se había editado hasta el momento, preguntarse cuáles eran las metas y objetivos a conseguir, finalizando con la propuesta de interesantes vías de estudio para el futuro⁵⁸.

Después del congreso de Valencia, esta línea de análisis musicológico siguió adquiriendo interés y peso en la historiografía, como demuestra que en el año 2002 la revista *Urban Musicology* dedicara un número especial a la musicología urbana. Fiona Kisby, en su contribución a este número, aportó una interesante reflexión sobre la necesidad de este campo de estudio, sus carencias, problemáticas, y, al igual que Carter, una serie de propuestas de crecimiento para su aplicación en un futuro próximo⁵⁹.

La continuidad de esta línea de investigación centrada en los estudios sonoros la podemos seguir en diversas publicaciones, la mayoría producidas en el ámbito anglosajón, que se centraron en analizar la importancia del uso del sonido en diferentes momentos históricos, editadas todas en las dos primeras décadas de los 2000. Así, debemos destacar la importancia que, en el campo no sólo de la musicología, sino también de la sociología y la antropología han tomado los llamados *sound studies*. Dicha metodología, aunque no siempre desde un punto de vista histórico, se centra en analizar los sonidos en relación con la sociedad y el marco en el que se producen. En dicho campo destacan obras recopilatorias como las coordinadas por Smith (2004), Bettini (2008), Sterne (2012), Pinch y Bijsterveld (2012), Bijsterveld (2013), Boucheron y Genet (2013), Miller (2014), Hablot y Vissière (2015), Damousi y Hamilton (2016) o Bull (2019). Una mención especial, por su originalidad, merecen algunos estudios que se han encargado de ampliar las fronteras de la investigación histórica del sonido, como el coordinado por Lett y Offenstadt (2003), que se centra en el estudio del grito y su importancia en la sociedad medieval; el editado por Baker y Knighton (2011), que analiza la música y la sociedad urbana en la América colonial; el coordinado por Boynton y Reilly (2016) sobre las interrelaciones entre arte, música y sonido en la Europa medieval, el publicado por Biddle y Gibson (2017) con una amplia cronología que abarca desde el siglo XIV hasta el final

⁵⁸ Las actas del congreso de Valencia aparecieron publicadas en CARRERAS, Juan José; BOMBI, Andrea; MARÍN, Miguel Ángel (eds): *op. cit.*, 2005. En esta publicación aparecía la intervención de Carter en su versión castellana, aunque ya había visto la luz en inglés en un artículo en la revista *Urban History* CARTER, Tim: «The sound of silence: models for an urban musicology», *Urban History*, 29-1 (2002), pp. 8-18.

⁵⁹ Se trató del número 29 de la publicación. KISBY, Fiona: «Music in European cities and towns to c. 1650: a bibliographical survey», *Urban History*, 29-1 (2002), pp. 74-82. Un año antes Kisby había coordinado una publicación con intervenciones relacionadas con la musicología urbana, en la que intervinieron, entre otros, Fenlon con una aportación sobre Venecia, Strohm sobre Austria, o Peters sobre las ciudades de Toulouse, Montpellier y Aviñón. KISBY, Fiona (ed.): *Music and musicians in Renaissance cities and towns*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

de la Primera Guerra Mundial; o las recientes aportaciones de Atkinson (2017, 2019), en las que las nuevas tecnologías tienen un papel destacado a la hora de estudiar y reconstruir los sonidos de la Florencia medieval. Como podemos comprobar, resulta apabullante la cantidad de publicaciones que, de alguna u otra manera, se acercan al análisis histórico del sonido, y resulta sintomático del auge de este género que la mayor parte de ellas hayan sido publicadas en la última década. Esta abundancia editorial es síntoma de la actualidad de esta metodología y del largo camino que aún le queda por recorrer⁶⁰. Sirva nuestra tesis como una aplicación de las mismas a una zona concreta de la geografía peninsular.

En el caso español, podemos retrotraernos al ya citado número de *Urban Musicology*, en el que destacó la contribución de Miguel Ángel Marín, quien ya había defendido su tesis en 1999 sobre la música y los músicos en Jaca en el siglo XVIII. Este trabajo doctoral supuso la apertura de un interesante camino a la investigación en musicología urbana en España, alejándose, además, de los tradicionalmente más estudiados grandes núcleos urbanos⁶¹.

En este punto es necesario destacar la impactante aportación de Kenneth Kreitner, por su novedoso enfoque y por su precocidad, ya que data de 1990. En su tesis, dedicada a la

⁶⁰ SMITH, Mark M.: *Hearing History: A Reader*. Athens and London, The University of Georgia Press, 2004; BETTINI, Maurizio: *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*. Torino, Giulio Einaudi Editore, 2008; STERNE, Jonathan: *The Sound Studies Reader*. Oxford, Routledge, 2012; PINCH, Trevor; BIJSTERVELD, Karin (eds.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford, Oxford University Press, 2012; BIJSTERVELD, Karin, (ed.): *Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. New York, Columbia University Press, 2013; BOUCHERON Patrick; GENET, Jean-Philippe (dirs.): *Marquer la ville. Signes, traces, empreintes du pouvoir (XIIIe-XVIe siècle)*. Paris-Roma, Éditions de la Sorbonne, 2013; MILLER, Steve: *Auditory Archaeology: Understanding Sound and Hearing in the Past*. Walnut Creek, Left Coast Press, 2014; HABLOT, Laurent; VISSIERE, Laurent: *Les paysages sonores. Du Moyen Âge à la Renaissance*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015; DAMOUSI, Joy; HAMILTON, Paula: *A Cultural History of Sound, Memory and the Senses*. New York and London, Routledge, 2016; BULL, Michael: *Sound Studies*. New York and London, Routledge, 2019; LETT, Didier, OFFENSTADT, Nicloas: *Haro! Noël! Oyé!: Pratiques du cri au Moyen Âge*. Paris, Publications de la Sorbone, 2003; BAKER, Geoffrey; KNIGHTON, Tess (eds.): *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011; BOYNTON, Susan; REILLY, Diane J. (eds.): *Resounding images. Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*. Turnhout, Brepols, 2016; BIDDLE, Ian; GIBSON, Kirsten: *Cultural histories of noise, sound and listening in Europe. 1300-1918*. New York and London, Routledge, 2017; ATKINSON, Niall: *The noisy Renaissance. Sound, architecture and Florentine urban life*. University Park, Penn State University Press, 2017; Idem: «Seeing sound. Mapping the Florentine soundscape», en TERPSTRA, Nicholas; ROSE, Colin (eds.): *Mapping Space, Sense, and Movement in Florence. Historical GIS and the Early Modern City*. New York and London, Routledge, 2019, pp. 149-168.

⁶¹ Como antecedentes al estudio de la música en las ciudades en la historiografía española es necesario destacar las obras de Baldelló para Barcelona y Calahorra en el caso zaragozano. BALDELLÓ, Francesc de Paula: *La música de l'antic Consell barceloní*. Barcelona, Barmar, 1929; CALAHORRA, Pedro: *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII. 2. Polifonistas y ministriles*. Zaragoza, Editorial Heraldo de Aragón, 1978. MARÍN, Miguel Ángel: «Sound and urban life in a small Spanish town during the ancien regime», *Urban History*, 29-1 (2002), pp. 48-59. La tesis de Marín, defendida en 1999 fue publicada en MARÍN, Miguel Ángel: *Music on the margin. Urban musical life in eighteen-century Jaca (Spain)*. Kassel, Reichenberger, 2002.

música en las celebraciones urbanas en la Barcelona del siglo XV, el investigador norteamericano fue más allá de la descripción sonora, analizando la música no sólo como un elemento secundario en la fiesta, sino como una parte integrante de la misma que era tomada en gran consideración por los organizadores. El estudio de la fiesta urbana desde el punto de vista del poder municipal, su amplitud de miras al comparar procesiones, desfiles, entradas reales o funerales, así como la elección del uso de la música como hilo conductor de su trabajo convierten esta tesis en una propuesta única en relación con la musicología histórica o los estudios de la fiesta urbana en España en su momento. Es de lamentar que, quizá por su defensa en una universidad norteamericana, esta tesis no hubiera tenido más repercusión en el ámbito hispano, lo que hubiera supuesto de seguro la aplicación de estudios similares a otras ciudades del contexto ibérico⁶². Por suerte, su redescubrimiento en los últimos años ha sido fundamental para la materia que nos ocupa, sirviendo de un buen modelo metodológico en el que basarnos.

Centrándonos ya en el ámbito de la fiesta, asunto que nos ocupa, en la misma década de los noventa aparecieron en España los primeros estudios en los que se comenzó a analizar la música como una parte importante dentro de las entradas reales. Así, una de las primeras aportaciones fue la de Emilio Ros Fábregas sobre la visita de Carlos V a Barcelona en 1515 (1995). Dentro de esta línea es necesario destacar los trabajos de Juan José Carreras dedicados a la música en las entradas reales en la época de Felipe II (1998-2001), la aportación de Carmen Morte y Tess Knighton (1999) con el análisis de las entradas de Fernando el Católico en Sevilla y Valladolid entre 1508 y 1513 y su interesante enfoque, en el que relacionan el contexto político del momento con la música que sonó en las mencionadas celebraciones, y, por último, la contribución de Soterraña Aguirre Rincón a la ya citada compilación de Kisby (2001), en la que se centraba en la música en las entradas de Carlos V en Valladolid en 1517 y 1527⁶³.

⁶² KREITNER, Kenneth: *Music and civic ceremony in late-fifteenth-century Barcelona*, (Tesis doctoral inedita), Duke University, 1990.

⁶³ ROS-FÁBREGAS, Emilio: «Music and ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona», *Early Music*, 23-3 (1995), pp. 375-391; CARRERAS, Juan José: «El Parnaso encantado: las representaciones de la música en la entrada real de Ana de Austria en Madrid, 1570», en VVAA: *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 251-268; *Idem*: «La música de las entradas reales», en ROBLEDO, Luis *et alii*. (eds.): *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Madrid, Alpuerto, 2000, pp. 273- 287; CARRERAS, Juan José; GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (eds.): *La capilla real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001; KNIGHTON, Tess; MORTE, Carmen: «Ferdinand of Aragon's entry into Valladolid in 1513: the triumph of a Christian king», *Early Music History*, 18 (1999), pp. 119-163; AGUIRRE RINCÓN, Soterraña: «Music and Court in Charles V's Valladolid, 1517-1539», en KISBY, Fiona: *op. cit.*, 2001, pp. 106-117.

Esta estela de investigaciones avanzó en la primera década del nuevo milenio con diversas tesis doctorales que se centraron en el estudio del paisaje sonoro histórico tomando como caso de estudio diferentes ciudades españolas en marcos cronológicos que abarcan tanto la Edad Media como la Edad Moderna. Uno de los trabajos más relacionados con la presente investigación es la tesis doctoral defendida en 2006 por Jordi Raventós Freixa, en la que se analizaba la evolución de las entradas reales en la ciudad de Barcelona entre los siglos XV y XVIII tomando como hilo conductor la utilización de la música y los sonidos en las mismas⁶⁴. Raventós realiza un amplio estudio que va más allá de lo meramente musical para centrarse en la importancia política o social del uso de los sonidos en este tipo de eventos. En 2011 defendió Clara Bejarano Pellicer su tesis sobre la música y los músicos en la Sevilla de los Austrias, que fue publicada poco después⁶⁵. En este estudio, la citada investigadora, que ya venía publicando los resultados de sus trabajos desde 2009, realizó un completísimo análisis de la música en la ciudad hispalense en los siglos XVI y XVII, yendo mucho más allá de lo que tradicionalmente entendemos por música, ampliando el campo auditivo a los sonidos de la ciudad y también no solo a sus autores, sino a sus intérpretes, con interesantes aportaciones acerca de la vida de los músicos, su formación, su manera de trabajar y asociarse, su estatus social, etc., basándose en un completo análisis de la documentación notarial⁶⁶.

En la misma línea debemos destacar el trabajo de investigación realizado por Javier Cruz Rodríguez sobre la ciudad de Salamanca (2011), aunque, en este caso, más que abarcar una amplia cronología, el autor se decantó por centrarse en un evento como la entrada de Felipe III en la ciudad en 1600 para realizar un exhaustivo análisis de dicha celebración desde el punto de vista de lo visual y lo sonoro⁶⁷. Dentro del análisis de los paisajes sonoros en ciudades castellanas en un periodo histórico concreto, destaca también el estudio de Esteve sobre los sonidos en las calles de Toledo en la época en la que las transitó El Greco (2015), incluido en una publicación que aborda la música en la capital

⁶⁴ RAVENTÓS FREIXA, Jordi: *op. cit.*, 2006.

⁶⁵ BEJARANO PELLICER, Clara: *La música y los músicos en la Sevilla de los Austrias*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Sevilla, 2011; Ídem: *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2013. Ídem: *Los sonidos de la ciudad. El paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*. Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2015.

⁶⁶ Sirva como ejemplo de su interés por el paisaje sonoro en sus primeras publicaciones BEJARANO PELLICER, Clara: «El paisaje sonoro del hospital de las Cinco Llagas de Sevilla durante la Edad Moderna», *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, 35 (2009), pp 223-246.

⁶⁷ CRUZ RODRÍGUEZ, Javier: *Salamanca histórico-cultural en la transición del siglo XVI al XVII: Música y otros elementos en la visita que realizó Felipe III en el año 1600*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Salamanca, 2011.

toledana durante los años en que en ella residió el pintor cretense, generando así un interesante diálogo entre pintura, música, sonidos y sociedad⁶⁸. En la misma línea encontramos los estudios de Coronado Schwindt (2016), quien se propuso en un interesante trabajo reconstruir los sonidos cotidianos de una ciudad castellana en la época de los Reyes Católicos⁶⁹.

Si nos ceñimos al ámbito valenciano, encontraremos algunos estudios, sobre todo a partir de la primera década de los 2000, que, en mayor o menor manera, se han acercado al análisis de la música y los sonidos desde el punto de vista de la musicología urbana. Como antecedente y desde una perspectiva positivista debemos destacar, por transcribir algunos documentos hoy perdidos y por dedicarse por primera vez a figuras como los trompetas y atabales municipales, la obra seminal de Ruiz de Lihory (1903). Ciñéndonos ya a publicaciones más actuales, con un sesgo menos documental, muchas de ellas se centraron en el *cap i casal*, refiriéndose a música y sonidos de una manera tangencial (Hinojosa, 1999). Ha sido sobre todo en los últimos años cuando el interés por conceptos como paisaje sonoro o el análisis de los intérpretes se ha desarrollado de una manera más completa, en algunos casos, insertos en investigaciones con un enfoque más amplio centradas en la monarquía, en la corte virreinal o en la práctica musical en la ciudad: Escrivá Llorca (2018), Villanueva Serrano (2019), Colella (2020), Iglesias (2020). Resultan altamente interesantes los estudios que han ido más allá de la ciudad de Valencia y su vida musical, y que se han focalizado en otras urbes de su antiguo Reino como Gandía (García-Oliver, 2000) Vila-Real (Aparici y Aparici, 2008), Xàtiva (Alberola, 2011), la comarca de la Ribera del Xúquer (Furió, 2015) o Elche (Pacheco, 2016). Todas ellas han supuesto una importante aportación al desarrollo de esta metodología en tierras valencianas, pero consideramos que todavía queda mucho trabajo por hacer si comparamos con otras ciudades y sus territorios, como pueden ser Barcelona o Sevilla. Esperemos que esta tesis doctoral signifique una aportación que dé continuidad a este tipo de investigaciones centradas en el caso valenciano⁷⁰.

⁶⁸ ESTEVE ROLDÁN, Eva: «Los sonidos de las calles de Toledo, 1577-1614», en ESTEVE ROLDÁN, Eva; MARTÍNEZ GIL, Carlos; PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor: *El entorno musical del Greco. Actas del Simposio celebrado en Toledo*. Madrid, Editorial Musicalis, 2015, pp. 97-122.

⁶⁹ CORONADO SCHWINDT, Gisela B.: «La sonoridad de la vida cotidiana de las ciudades castellanas en tiempos de los Reyes Católicos», *Estudios de Teoría Literaria*, 9 (2016), pp. 323-333.

⁷⁰ RUIZ DE LIHORY, José: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Establecimiento tipográfico Doménech, 1903; HINOJOSA MONTALVO, José Ramón: «Fiestas, juegos y espectáculos en el Reino de Valencia: del caballero andante al moro juglar», en VVAA: *Actas del VII Curso de Cultura Medieval de Aguilar de Campoo*. Madrid, Polifemo, 1999, pp. 65-92; ESCRIVÀ-LLORCA, Ferran: «Ángeles, capellanes y tañedores: músicas y músicos para los monarcas aragoneses», en MÍNGUEZ, Víctor

La continuidad de estos estudios y su relación con el desarrollo de las nuevas tecnologías y las humanidades digitales llegó con la presentación, en 2015, de la página web *Historical Soundscapes*, desarrollada por Juan Ruiz e Ignacio José Lizarán. En un primer momento, el objetivo de estos dos investigadores era construir un repositorio de paisajes sonoros históricos en la ciudad de Granada, situando las celebraciones en las que tuvieron lugar en un mapa histórico de la ciudad, aportando la documentación y la posible reconstrucción sonora, de manera que el usuario de la web pudiera navegar por los diferentes paisajes propuestos. Con el tiempo el proyecto creció y se amplió a la ciudad de Sevilla, y en fechas recientes se ha abierto a la colaboración de investigadores de todo el mundo, que pueden aportar sus colaboraciones creando así un amplio mapa de paisajes sonoros históricos que abarca una amplísima cronología (desde la Edad Media al siglo XIX) y diversos continentes⁷¹.

Los estudios relacionados con la musicología urbana siguen muy activos en la actualidad, y, si tenemos en cuenta no sólo las publicaciones, sino la cantidad de congresos y seminarios internacionales dedicados a esta metodología en los últimos años, especialmente centrados en el concepto de «escuchar la historia», podemos concluir que todavía queda mucho trabajo por hacer. Así, podemos establecer una línea de continuidad entre el ya citado congreso de Valencia de 2000 y el que tuvo lugar en Barcelona en 2015,

(dir.): *El linaje del rey monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonensis (1164-1516)*. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2018, pp. 347-373; COLELLA, Alfonso: *Música y cultura renacentista entre Valencia y Nápoles: la corte valenciana de Fernando de Aragón, duque de Calabria (1526-1550)*. Madrid, SEDEM, 2019; VILLANUEVA SERRANO, Francesc: «Manifestaciones musicales en las procesiones valencianas de Semana Santa y de San Vicente Ferrer a finales del siglo XVI», en DE SÁ, Vanda; FIALHO CONDE, Antónia: *Paisagens sonoras urbanas: História, memória e património*. Évora, Publicações do Cidehus, 2019, p. 179-206; VILLANUEVA SERRANO, Francesc: «Sons de les festes reials hispàniques en l'edat moderna: els jorns de les entrades de Felip III i Margarida d'Àustria a València (1599)», *Revista Catalana de Musicologia*, 12 (2019), pp. 21-50.

VILLANUEVA SERRANO, Francesc: «Los ministriles de la Ciudad de Valencia: de la contratación circunstancial a la institucionalización profesional (1524)», *Revista de Musicologia*, vol. XLII, n. 1 (2019), pp. 43-72; IGLESIAS, María José: *Práctica y cultura musical en Valencia en el siglo XVII*, (Tesis Doctoral inédita), Universitat de València, 2020; GARCÍA-OLIVER, Ferran: *Pedagogia melódica. La música antiga a Gandia*. Gandía, CEIC Alfons el Vell, 2000; APARICI, Joaquin; APARICI, Jorge: «Els Músics en la festa medieval. Vila real de 1348 a 1500» *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXXIV, 1-2, (2008), pp. 89-165; ALBEROLA, Josep Antoni: *Música, església i ciutat. La música a la col·legiata de Xàtiva al segle XVII*. Xàtiva, Matéu Editors, 2011; FURIÓ, Antoni: «Música músics a la Ribera del Xúquer en la baixa Edat Mitjana», en ARMENGOL MACHÍ, Pau (coord.): *Estudis històrics sobre la Ribera del Xúquer. XV Assemblea d'Història de la Ribera, 2012*. Benimodo, Ajuntament de Benimodo, 2015, pp. 91-126; PACHECO, Rubén: «La música en la villa de Elche durante la edad moderna», *Quadrivium*, 7 (2016), pp. 108-117.

⁷¹ Consultar <http://www.historicalsoundscapes.com/> (página web consultada el 19/01/2022). RUIZ JIMÉNEZ, Juan: «Cartografía digital de espacios sonoros: una innovadora aproximación metodológica en los estudios de musicología urbana» en CARRERO, Eduardo; ZAUNER, Sergi (coords.): *Respondámosle a concierto: estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona. Institut d'Estudis Medievals, 2020, pp. 235-248.

con un título que era toda una declaración de intenciones *Hearing the City*. En él, 15 años después, se reunieron algunos de los participantes en el encuentro de Valencia, se reflexionó sobre la evolución de la metodología en esa década y media y se propusieron nuevas vías y enfoques, sin perder nunca de vista la importancia del estudio del sonido para entender mejor cómo se vivía en el pasado. De nuevo una de las aportaciones más destacadas fue la de Tim Carter, que abrió nuevas vías de trabajo al preguntarse si no sería también importante analizar no sólo cómo y quién producían los sonidos, sino también cómo y por quién se escuchaban. La publicación de las actas del mencionado congreso de Barcelona en 2018, coordinadas por Knighton y Mazuela-Anguita supuso un nuevo hito en la historiografía de una metodología ya consolidada⁷².

Múltiples son los seminarios, workshops y congresos que han seguido estas líneas de trabajo en los últimos años. Citaremos a modo de ejemplo los organizados por la Universidade do Minho en Braga en 2019, que ha tenido su continuidad en septiembre de 2021, o, también en el ámbito portugués, los tres congresos sobre paisajes sonoros históricos organizados por la Universidade de Évora entre 2017 y 2021. También destaca el encuentro internacional realizado en julio del mismo 2021 puesto en marcha desde la John Moores University de Liverpool. Señalaremos por último el X Congreso de la Sociedad Española de Musicología, celebrado en noviembre de 2021, en el que varias de sus mesas estuvieron centradas en la musicología urbana y el estudio de paisajes sonoros. Todos ellos son un ejemplo del estado de buena salud que muestran la musicología urbana y más concretamente, los estudios sobre paisajes sonoros históricos en la actualidad, pasando de ser considerados una especie de tendencia pasajera en los años 90 a consolidarse como una metodología de trabajo dentro de la musicología con vistas a desarrollarse con más amplitud si cabe en un futuro próximo⁷³.

⁷² El congreso *Hearing the City: Musical Experience as Portal to Urban Soundscapes*, organizado por el ICREA, tuvo lugar en septiembre de 2015. Entre sus participantes, destacaron, entre otros, Tess Knighton, Tim Carter, Reinhard Strohm o Juan José Carreras, lo que demuestra la voluntad de continuidad, punto de inflexión y reflexión metodológica con el que lo plantearon sus organizadoras. KNIGHTON, Tess, MAZUELA-ANGUITA, Ascensión: *op. cit.*, 2018, pp. 7-15. El mencionado congreso fue la culminación del proyecto de investigación *Urban Musics and Musical Practices in Sixteenth-Century Europe* (CIG-2012, no.321876), cuya investigadora principal fue la misma Knighton. Los trabajos de dicho proyecto también se publicaron en una antología. KNIGHTON, Tess (ed.): *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*. Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat; Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Institució Milà i Fontanals (CSIC), 2016.

⁷³ I Congresso Internacional Paisagens Sonoras, Braga, Universidade do Minho, 23-25 de mayo de 2019 (http://www.paisagensonoras.pt/2019/homedir/public_html/index.html, consultada el 25/11/2020); II Congresso Internacional Paisagens Sonoras, Braga, Universidade do Minho, 2-4 septiembre 2021 (<http://www.paisagensonoras.pt/>, consultada el 12/10/2021); Encontro Paisagem Sonoroa Histórica, Universidade de Évora, 2017, 2019 y 2021 (<https://cesem.fch.unl.pt/event/iii-encontro-paisagem-sonora>

Documentación consultada

Fuentes documentales y archivísticas

Para la realización de esta tesis se han consultado de manera mayoritaria archivos y bibliotecas situadas en la ciudad de Valencia. Este hecho tiene lógica si consideramos que la temática de los mencionados trabajos está centrada en dicha urbe.

La principal fuente de documentación consultada ha sido el *Arxiu Històric Municipal de València* (en adelante AMV), lugar del que hemos extraído gran parte de la información y los datos que nos han permitido avanzar en nuestras investigaciones. Consideramos una suerte disponer de un fondo tan completo, que abarca, en sus diferentes tipologías, una documentación que comprende un lapso temporal enmarcado entre los siglos XIII y XVIII, el conocido como periodo foral valenciano, en el que el *Consell de la Ciutat de València* tenía un peso específico en la toma de decisiones y gestión de las vidas, no sólo de los habitantes de la urbe sino también de los territorios que la rodeaban.

El *Consell* era, entre otras muchas funciones, el encargado de organizar todas las fiestas públicas, en especial aquellas relacionadas con la monarquía, como las entradas reales, pero también las celebraciones relacionadas con nacimientos o bodas reales, victorias en campañas militares y también las conmemoraciones de sepelios y actos luctuosos. Todo ello hace que la documentación conservada en el AMV comprenda la espina dorsal de los datos aportados en esta tesis. De entre los fondos consultados, destacan los siguientes:

- *Manuals de Consells*: estas series recogen todas las decisiones tomadas por el máximo órgano de gobierno municipal, desde las reuniones del *Consell General*, con sus convocatorias y deliberaciones (incluso sus discusiones y polémicas), hasta la contratación de personal a cargo del ente municipal (dato interesante en relación con los músicos al servicio de dicha institución). Dentro de esta especie de libros de actas podemos encontrar todas las deliberaciones relacionadas con la fiesta pública: cómo y cuándo realizarlas, cómo gestionar los gastos producidos, a quién contratar, la

[historica-novas-sonoridades-novas-escutas-evora-2021](#), consultada el 19/01/2022). Fruto del segundo congreso se ha publicado recientemente FIALHO CONDE, Antónia; DE SÁ, Vanda; DE PAULA, Rodrigo Teodoro: *Paisagens sonoras históricas. Anatomia dos sons nas cidades*. Évora, Publicações do Cidehus, 2021; Early Modern Soundscapes, John Moores University London, 5-9 julio 2021 (<https://emsoundscapes.co.uk/conference/online-programme>, consultada el 21/09/2021); *Musicología en transición*. X Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Baeza, 18-20 noviembre 2021. (<https://www.sedem.es/es/x-congreso-nacional/congreso-programa.asp>, consultada el 12/12/2021).

transcripción de los pregones... y, lo más interesante, dónde consultar cómo se habían realizado las celebraciones anteriores, creando así una línea temporal, que podemos llamar «tradición», y que, pensamos, tiene mucho que ver con la creación de una identidad colectiva. La serie de los *Manuals de Consells* comprende los años desde 1306 hasta 1707, aunque para nuestra investigación, nos hemos basado, sobre todo, en la cronología que abarca los siglos XV y XVI, concretamente desde el A-21 (1396-1400) hasta el A-116 (1589-1590)⁷⁴. Aunque el estado de conservación de algunos de ellos ha dificultado su consulta (sobre todo los datados en la primera mitad del siglo XVI, a causa de la corrosión que la tinta utilizada ha provocado en el papel), hemos podido tener acceso directo a la mayoría de ellos, lo que nos ha permitido realizar un amplio recorrido cronológico por las decisiones de esta institución relacionadas con la fiesta pública y con el uso de los sonidos en las mismas, destacando los cambios, evoluciones y, como comentábamos, las permanencias relacionadas con la creación de una tradición colectiva.

- *Claveria*: Estrechamente relacionada con la serie anterior, los documentos relacionados con la *Claveria* (tesorería municipal) han sido de gran utilidad para nuestras investigaciones. Se trata de la relación de los libros de cuentas del *Consell*, donde aparecen registrados todos los gastos realizados por la mencionada institución. De ellos, nos han sido de gran ayuda los *Manuals d'Albarans* (J-28, 1400-1401, al J-109, 1591-1592), que recogen las decisiones de gasto del *Consell*, la *Claveria Comuna* (O-3, 1393-1394 al O-98, 1598-1599), donde se registran los pagos y a quién se han realizado y la *Claveria de Censals*, (N-2, 1400-1401, al N-134, 1590-1591) donde se registran los censales aprobados por el gobierno municipal (acción muy relacionada con la financiación de las fiestas públicas, en especial las entradas reales, que suponían un gasto extraordinario para las arcas de la Ciudad).

Además de las colecciones comentadas, que podríamos definir como la columna vertebral documental de nuestra tesis, dentro del mismo AMV se han consultado diversas series en las que también se ha encontrado interesante información relacionada con la fiesta urbana. De entre ellas destacan las relacionadas con la *Fàbrica de Murs i Valls*, encargada desde el siglo XIV de las obras y mantenimiento de las murallas y valladares de la ciudad, también participó de las fiestas, sobre todo en la realización de las luminarias y alimaras

⁷⁴ Un elenco detallado de la documentación consultada aparece en el apartado Fuentes y bibliografía, al final de la presente tesis.

que decoraban las torres y murallas en cada una de las celebraciones y la situación de músicos, en especial trompetas y atabales, en las mismas.

Por último, dentro del mismo AMV, las series relacionadas con la correspondencia entre el *Consell* y el monarca o sus representantes nos han sido de gran ayuda a la hora de analizar las (no siempre cordiales) relaciones entre los dos poderes, en especial, las relacionadas con nuestro tema de investigación. Síntoma de la importancia dada por ambas instituciones a eventos como las entradas reales es la abundante correspondencia cruzada que estas celebraciones producían, donde se discutían todas las vicisitudes relacionadas con estos eventos. La mayoría de ellas han quedado recogidas en las series denominadas *Cartes Reals*, donde se copiaba la correspondencia recibida desde la real chancillería, y las *Lletres Misives*, que recogen todas las epístolas enviadas por el *Consell*, entre ellas las que tenían como destinatario al monarca. Muchas de ellas, sobre todo las relacionadas con la organización de celebraciones o conmemoraciones luctuosas, aparecen también copiadas en los *Manuals de Consells*, lo que certifica que eran leídas durante las reuniones, para ser luego comentadas y debatidas con el objetivo de consensuar las acciones a llevar a cabo y la respuesta pertinente.

Aunque, como comentábamos anteriormente, el AMV ha sido el centro documental de nuestras investigaciones, otros archivos valencianos han aportado información interesante para nuestra tesis. Se trata de dos instituciones que, si bien en ámbitos diferentes, también tenían su importante parcela de poder en la ciudad y el Reino de Valencia. Nos referimos, por un lado, a la Catedral y, por otro a la Generalitat. El Archivo de la Catedral de Valencia (en adelante ACV), conserva importante documentación relacionada con dicha institución, siendo para nosotros de gran interés aquella relacionada con la participación de la sede valentina en las celebraciones urbanas organizadas por el *Consell*. No olvidemos que, en muchos de estos eventos, como en las entradas reales, la Catedral era parada obligatoria para, por ejemplo, el rezo del *Te Deum*. Dentro de la vastísima documentación custodiada en dicho archivo, nos han sido de gran ayuda los Libros de Fábrica y Libros de Obra, en los que hemos podido detectar las decoraciones de la Seu para determinadas fiestas, así como la contratación de músicos municipales para diferentes eventos.

Un caso similar ocurre con la Generalitat, institución íntimamente relacionada con la monarquía, que, a partir de mediados del siglo XV comenzó a tener una participación activa en las celebraciones urbanas valencianas y cuyos fondos se encuentran en el *Arxiu*

del Regne de València (ARV). Así lo hemos podido constatar consultando las series relacionadas con la contratación y gastos (*Albarans*), sobre todo en aquellos derivados de las fiestas, en especial la contratación de personal relacionada con el ámbito musical y representativo.

La consulta de los tres principales archivos históricos de la ciudad (*Consell*, Catedral y Generalitat) nos ha llevado a conclusiones interesantes, como, por ejemplo, el hecho de que los músicos municipales, en especial el cargo de *crida e trompeta públich*, fuese también contratado por otras instituciones de la ciudad siempre que esto no perjudicara sus obligaciones para con el municipio⁷⁵.

De manera más tangencial a las fuentes hasta aquí expuestas también se ha consultado el Archivo de la Corona de Aragón (ACA), con el objetivo, primero, de sondear la visión del otro poder participante en las entradas reales, la monarquía. Para ello, se han estudiado los fondos relacionados con la correspondencia con Valencia (donde la mayoría de las cartas aparecen copiadas en los *Manuals de Consells* del AMV).

Un segundo objetivo vinculado con los fondos del Archivo de la Corona de Aragón está relacionado con la contratación de músicos, en especial musulmanes, por los monarcas aragoneses, venidos muchos de ellos de localidades del Reino de Valencia (Xàtiva es una de las más destacadas). Para ello se han consultado los fondos relacionados con la *Reial Cancelleria*. Aunque esta no es la principal línea de trabajo de la presente tesis, nos parece un tema interesante para seguir trabajando en él, aspecto que esperamos poder desarrollar en futuras investigaciones⁷⁶.

Por último, también se han consultado fuentes publicadas procedentes de archivos de ciudades que podemos considerar en la misma órbita que Valencia a la hora de organizar festejos como las entradas reales, en especial el *Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona* (AHCB), donde destacan el *Llibre de solemnitats* y la correspondencia mantenida por el Municipio barcelonés, así como las actas del Municipio de Zaragoza⁷⁷.

⁷⁵ Dicha línea de investigación se encuentra desarrollada en el apartado dedicado a la familia Artús, que conforma el noveno capítulo de la presente tesis.

⁷⁶ Las primeras investigaciones sobre este tema se encuentran desarrolladas en el décimo capítulo de la presente tesis.

⁷⁷ Se han consultado las ediciones de VVAA: *Manual de Novells Ardits, vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1892-1922 (19 vols.); CARRERAS I CANDI, Francesc; GUNYALONS I BOU, Bartomeu (eds.): *Rúbriques de Bruniquer. Ceremonial dels Magnífichs Consellers y Regiment de la Ciutat de Barcelona*. Barcelona, Impr. d'Heinrich 1912-1916; DURAN I SANPERE, Agustí; SANABRE, Josep (eds.): *Llibre de les solemnitats de Barcelona*. Barcelona, Institució Patxot, 1930; MADURELL, Josep Maria: *Mensajeros barceloneses en la corte del Magnánimo*. Barcelona,

Crónicas, dietarios y relaciones

Más allá de las fuentes documentales, de los libros de actas, correspondencia y registros de pagos y gastos, han sido de gran importancia a la hora de reconstruir la fiesta urbana las crónicas y dietarios. Al contrario que los registros de los archivos institucionales, estos escritos estaban realizados por estudiosos de la época, con el objetivo de recopilar los hechos más destacados de un periodo determinado para dejar constancia de ellos, o construir la historia de una ciudad o territorio. Estas fuentes son de gran ayuda, pero el investigador debe ser cuidadoso a la hora de analizarlas, ya que el nivel de subjetividad aportado por los autores suele ser muy elevado. Por ejemplo, aunque en un principio parezca que no hay relación institucional, estas obras podían ser encargadas por cualquiera de los poderes fácticos de la ciudad, con el objetivo de generar una imagen determinada, ya fuera el municipio, la monarquía o la catedral, o incluso haber sido escritas por algunos de los miembros de las mencionadas instituciones.

En los dos siglos que abarca nuestro trabajo podemos detectar una evolución interesante en este tipo de publicaciones. Así, si en el siglo XV vamos a encontrar crónicas y dietarios que se encargan de recopilar información para dejar constancia de ella, de una manera que podríamos definir como notarial, a partir de comienzos del siglo XVI este tipo de escritos van a virar más hacia la descripción apologética de un evento. Aparecerán así las llamadas relaciones, publicaciones la mayoría de ellas encargadas por un poder fáctico para dejar constancia no sólo de un acto en particular sino de la perfección y magnificencia de dicho acontecimiento. Entramos ya, por tanto, en el terreno de la «propaganda» política, siendo uno de sus primeros ejemplos las publicaciones relacionadas con la entrada de Alfonso el Magnánimo en Nápoles⁷⁸.

De entre las crónicas y dietarios recopilados durante el siglo XV son de considerable importancia el *Libre de Memòries*, recopilado por primera vez por Carreres Zacarés (1935) y que ha sido reeditado recientemente por Escartí y Ribera (2019)⁷⁹, el *Libre*

CSIC, 1963. En el caso de Zaragoza se han consultado los volúmenes publicados por CISNEROS COARASA, Javier: *Actos comunes de los Jurados, Capítulo y Consejo de la ciudad de Zaragoza, vol. I, (1440-1496)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986 y CALAHORRA, Pedro (coord.): *Actos comunes de los Jurados, Capítulo y Consejo de la ciudad de Zaragoza, vol. II, (1500-1672)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000.

⁷⁸ Un ejemplo claro y prematuro de esta evolución lo encontramos si comparamos las publicaciones que describen las entradas de Alfonso el Magnánimo en sus territorios ibéricos con las editadas con motivo de sus triunfos en Italia, en especial, el que tuvo lugar en Nápoles en 1443.

⁷⁹ CARRERES ZACARÉS, Salvador (ed.): *Llibre de memòries de diversos sucesos i fets memorables e de coses senyalades de la Ciutat e Regne de València. (1308-1644)*. València, Acció Bibliogràfica Valenciana,

d'Antiquitats de la Seu de València, que fue editado por primera vez por Sanchis Sivera (1926) y del que existe una edición más moderna cargo de Martí Mestre (1994)⁸⁰, y la *Crònica o Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, de la que existen tres ediciones modernas, dos a cargo de Escartí (1988 y 2001) y una más reciente por Rodrigo Lizondo (2011)⁸¹. Las dos primeras fueron compiladas por diferentes autores a lo largo de los años, y están relacionadas con instituciones como el *Consell* municipal o la Catedral. La segunda fue obra de Melcior Miralles, quien, como los anteriores, fue testigo de muchos de los hechos narrados. También del siglo XV destacan las recopilaciones de noticias realizadas por notarios de la ciudad de Valencia, como la de Jaume Vinader o Gaspar Eiximeno, en las que narran acontecimientos vividos como fallecimientos de monarcas, celebraciones varias y hechos extraordinarios⁸².

Ya en el siglo XVI la tradición cronística fue continuada por autores como Pere Joan Porcar, Jeroni Soria o Rafael Martín de Viciana, aunque sus descripciones traspasan en muchas ocasiones los límites cronológicos de nuestra investigación o se centran en hechos como la revuelta de las Germanías⁸³.

En un segundo grupo debemos situar aquellas relaciones que, comenzando con la entrada de Alfonso el Magnánimo en 1443, fueron publicadas con el objetivo de ensalzar la figura del monarca o de sus territorios a través de la narración de las celebraciones. Entre las primeas destacan las de Beccadelli en Nápoles (1443)⁸⁴, y, ya en territorio ibérico, las de Luis de Soto sobre las entradas de Fernando el Católico en Valladolid (1509 y 1513), primeros escritos de esta tipología conservados publicados en territorio hispano, que

1935. Una edición más reciente se puede encontrar en ESCARTÍ, Vicent Josep; RIBERA, Josep (eds.): *El Llibre de memòries de la ciutat de València (1308-1644)*. València, Ajuntament de València, 2019.

⁸⁰ SANCHIS SIVERA, José (ed.): *Libre de Antiquitats de la Seu de Valencia*. Valencia, Diario de Valencia, 1926; MARTÍ MESTRE, Joaquim: *El Libre de Antiquitats de la Seu de València*. València, Institut de Filologia Valenciana, 1994.

⁸¹ MIRALLES, Melcior: *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. ESCARTÍ, Vicent Josep (ed.). Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1988; MIRALLES, Melcior: *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. ESCARTÍ, Vicent Josep (ed.). Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001; MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, RODRIGO LIZONDO, Mateu (ed.), 2014.

⁸² De ambas recopilaciones de noticias podemos encontrar diversos extractos en ESCARTÍ, Vicent Josep: *Materials historiogràfics valencians*, publicados en

http://escarti.com/antigua/materials_files/MATERIALS%20HISTORIOGRAFICS_VALENCIANS.pdf

⁸³ PORCAR, Pere Joan: *Coses evengudes en la ciutat y regne de València (Dietari 1585-1629)*, LOZANO LERMA, Josep Lluís (ed.), València, Universitat de València, 2012; SORIA, Jeroni: *Dietari*. MOMBLANCH GONZÁLEZ Francisco de P. (ed). Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1960; DE VICIANA, Rafael Martín: *Libro quarto de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino*. València, Universitat de València, 2005.

⁸⁴ BECCADELLI, Antonio: «Alphonsi Regis Triumphus», en PANORMITAE, Antonii: *De Dictis et Factis Alphonsi regis Aragonum libri quattuor*. Basileae, ex officina Hervagiana, 1538.

tendrán una mayor difusión con la llegada al trono de Carlos V y, sobre todo, durante el reinado de Felipe II⁸⁵.

En la misma línea hemos de situar la obra de Andrés Bernáldez, que, aunque se centra en una descripción general del reinado de los monarcas católicos, aporta datos interesantes sobre, por ejemplo, la entrada de Fernando II en Nápoles en 1506⁸⁶. El caso valenciano es una excepción a esta regla, ya que las primeras relaciones publicadas para conmemorar eventos festivos son las que vieron la luz con motivo de las bodas reales de Felipe III y Margarita de Austria en 1599, ya fuera del ámbito cronológico de nuestro trabajo⁸⁷.

Por último, una tipología que también ha sido de gran interés a la hora de intentar reconstruir la fiesta urbana es la que componen las narraciones de viajes. En nuestro caso, han sido de suma importancia las descripciones realizadas por Calvete de Estrella en su *Felicísimo Viaje* y, sobre todo, los apuntes que Henry Cook realizó al acompañar al mismo Felipe II en su último periplo por los territorios aragoneses en la década de los 80 del siglo XVI⁸⁸. En la primero de ellas podemos comparar los recibimientos dispensados al príncipe en las ciudades italianas y flamencas, y en la segunda cómo transcurrieron las entradas del monarca no sólo en las principales ciudades de la Corona de Aragón, sino en aquellas villas por las que pasó su comitiva⁸⁹.

De toda la documentación hasta aquí citada, y más allá de los resultados específicos de la tesis doctoral que serán expuestos en los capítulos que siguen a esta introducción y en las conclusiones de la misma, podemos citar algunas ideas sobre la información que en ellas hemos encontrado. En un primer lugar, debemos constatar la importante huella documental dejada por las celebraciones urbanas en los archivos institucionales, lo que nos habla de la gran importancia otorgada por los gobernantes del pasado a este tipo de eventos. En segundo, destaca cómo diferentes cronistas se hicieron eco de dichas

⁸⁵ DE SOTO, Luis: *Recibimiento que se fizo al Rey don Fernando en Valladolid*. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1509; DE SOTO, Luis: *El recibimiento que se hizo al muy alto y muy poderoso cathólico e invictíssimo príncipe, rey y señor, el rey don Fernando nuestro señor en la villa de Valladolid*: Valladolid, Diego Gumiel, 1513.

⁸⁶ BERNÁLDEZ, Andrés: *Memoria del reinado de los Reyes Católicos*. GÓMEZ MORENO, Manuel; DE MATA CARRIAZO, Juan (eds.): Madrid, Real Academia de la Historia, 1962.

⁸⁷ DE GAUNA, Felipe: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*. Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1925; AGUILAR, Gaspar: *Fiestas nupciales que la ciudad y reyno de Valencia han hecho en el felicísimo casamiento del rey don Phelipe nuestro señor*. MARTÍ GRAJALES, Francisco (ed.), Valencia, Francisco Carreres Vayo, 1910.

⁸⁸ CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal: *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Principe don Felipe*. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1930.

⁸⁹ COCK, Hendrik: *Relación del Viaje hecho por Felipe II en 1585 á Zaragoza, Barcelona y Valencia*. MOREL-FATIO, Alfredo; RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (eds). Madrid, Imprenta de Aribau, 1876.

celebraciones desde bien comenzado el siglo XV, realizando descripciones más o menos interesadas de las mismas, con el objetivo de que fueran recordadas. Y, por último, cómo a partir del asentamiento de las monarquías autoritarias en el siglo XVI, estas relaciones se convirtieron, más que en un intento de dejar memoria, en una valiosa herramienta que entraba en el sofisticado juego de la «propaganda» política.

Antes de dar por finalizado este capítulo introductorio, consideramos necesario enumerar las bibliotecas y centros de documentación consultados, en los que se ha podido tener acceso, presencial o digital, a los títulos citados anteriormente, así como a la bibliografía moderna relacionada con nuestros temas de investigación. Entre los centros visitados destacan la Biblioteca Central de la UNED, la Biblioteca d'Humanitats Joan Reglà y la Biblioteca Històrica de la Universitat de València, la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, la Biblioteca de Lletres de la Universitat de Barcelona, la Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC o la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense. Una mención especial merece la visita a las bibliotecas del Warburg Institute, del Courtauld Institute y de la Senate House de la University of London, consultadas durante una estancia de investigación en julio de 2021 que nos ha permitido comparar y ampliar nuestro campo de investigación con las últimas aportaciones internacionales.

BLOQUE I

ENTRADAS REALES (1402-1586)

Capítulo 1

**Las entradas de Martín el Humano,
María de Luna y Blanca de Navarra
en 1402. Un cambio de paradigma en
los recibimientos medievales
valencianos.**

La entrada del último monarca de la casa de Barcelona supuso en la ciudad de Valencia un cambio en el modelo organizativo en este tipo de eventos. Así, esta fue la primera ocasión en la que el *Consell* municipal se encargó de la total organización del recibimiento, coordinando a todos los actores que formaban parte del mismo y corriendo con todos los gastos¹.

El *Consell* ya se encargaba de patrocinar algunas de las celebraciones desde el siglo XIV, pero va a ser en esta entrada en la que encontremos, por vez primera, una voluntad de unificar todos los actos que conformaban una celebración tan heterogénea bajo un mismo ente organizador². El hecho que este cambio coincida con el cambio de siglo ha sido aprovechado para tomar esta entrada como punto de partida para nuestra investigación, que avanzará a lo largo de todo el siglo XV para acabar a finales de la centuria posterior.

Centrándonos ya en la entrada de Martín I el Humano, el 24 de julio de 1400 el *Consell* de Valencia acordó hacer una petición al nuevo rey de la Corona de Aragón, con el objetivo de conseguir que el monarca acudiera a la ciudad para jurar los fueros y privilegios de Valencia y de su reino.

Al confirmarse la visita, los *jurats* se apresuraron en organizar las celebraciones a realizar por tal motivo. Este hecho tendría carácter de excepcional, por lo que la ciudad se esforzó en preparar unas fiestas *quals jamás no foren vistes en aquest Regne*³. En estas celebraciones, aunque se siguió la pauta de entradas anteriores, se produjo una evolución del concepto de fiesta real⁴. Por primera vez fue el *Consell* y no los oficios el encargado de organizar y costear todo lo relacionado con los festejos, por tanto, la fiesta se

¹ Parte de este capítulo ha sido publicada en ORTS RUIZ, Francesc: «La ciudad efímera: cambios y reformas urbanas en Valencia con motivo de la entrada de Martín el Humano en 1402», en PAYO, René Jesús, et alii (eds.): *Vestir la Arquitectura. Actas del XXII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*. Burgos, Universidad de Burgos, 2019, pp. 1121-1125.

² Aunque encontramos antecedentes ya desde el siglo XIII, podemos considerar la primera entrada real en Valencia la protagonizada por Pedro IV el Ceremonioso en 1336, ya que este recibimiento contó con un ceremonial y unas celebraciones que podemos considerar como excepcionales. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo para una bibliografía de libros de fiestas en Valencia y su Reino*. Valencia, Hijo de F. Vives Mora, 1925, vol. 2. p. 22.

³ Archivo Histórico Municipal de Valencia (AMV), Manuals de Consells, A-22, fol. 228r; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 68; ALIAGA, Joan., TOLOSA, Lluïsa., y COMPANYY, Ximo (eds.): *Llibre de l'entrada del rei Martí*. Valencia, Universitat de València, 2007, p. 398.

⁴ En la reunión del *Consell* se decide consultar cómo fue la entrada de la duquesa de Girona, Violant de Bar, en 1382. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 65.

institucionalizó. Además, hechos como la prórroga de la procesión del Corpus, la novedad del uso de entremeses en una visita real, o la instauración de la ceremonia de entrega de llaves y coronación simbólica dieron a la entrada una puesta en escena más espectacular y compleja, que se alejaba de las anteriores⁵. Estas novedades hicieron de las celebraciones por la venida de Martín I un evento único, para el que la ciudad se transformó por completo, por lo que, teniendo en cuenta la caducidad de las obras realizadas, podemos hablar de una ciudad efímera, que se construyó dentro de la propia trama urbana y en cuya realización colaboraron diferentes disciplinas artísticas, como comprobaremos a lo largo de este capítulo.

El 30 de julio de 1400 los *jurats* informaron al *Consell* de la respuesta afirmativa del rey y se puso en marcha la preparación de su recibimiento. Esta aceptación no estuvo exenta de polémica, ya que el rey pretendía que la ciudad realizara no uno, sino tres recibimientos en tres diferentes, uno para él mismo, otro para su esposa la reina María de Luana, y el último para su nuera Blanca de Navarra. Esto provocó la negativa inicial del *Consell*, alegando el alto coste económico y organizativo de repetir las entradas. Después de diversos encontronazos y de un largo proceso de negociación, la ciudad accedió a cumplir los deseos del rey⁶. En este detalle organizativo podemos detectar una de las características más destacadas de las entradas medievales, que muestra el nivel de negociación llevado hasta el más mínimo detalle. Así, la ciudad, que era quien corría con los gastos, se permitía poder sugerir al monarca cambios, si estos no estaban insertos en el ceremonial. Esta característica, que muestra un poder urbano que se considera con la suficiente confianza para poder negociar ante el rey, irá descendiendo a medida que avance el siglo XV, y que se acentuará en el siglo XVI. Pensemos que en 1402 el monarca de la Corona de Aragón todavía dependía del poder de las grandes ciudades reales para muchas de sus decisiones (pongamos como ejemplo la financiación de campañas militares) y estas urbes se veían capacitadas para establecer negociaciones continuas con la monarquía para conseguir, como contrapartida a su colaboración, diversos privilegios.

⁵ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «Las fiestas reales en la ciudad de Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVII)», *Pedralbes*, 13-2 (1993), p. 467.

⁶ La preparación de la entrada fue difícil, ya que, además de las negociaciones comentadas, todo se vio interrumpido por el brote de peste que sufrió Valencia en 1401. De ahí que pasasen más de 10 meses desde la confirmación hasta la entrada en marzo de 1402. ALIAGA, Joan., TOLOSA, Lluïsa., y COMPANY, Ximo (eds.): *op. cit.*, 2007, pp. 9-25. Otro caso destacado de negociación lo encontramos en la entrada de Juan II en Barcelona en 1458, RAUFAST CHICO, Miguel: «¿Negociar la entrada del rey? La entrada real de Juan II en Barcelona (1458)», *Anuario de Estudios Medievales*, 36/1 (2006), pp. 295-333.

Este poder urbano entrará en paulatino declive a medida que avance el siglo XV, y, como veremos en los capítulos dedicados a Alfonso V y Fernando II, el nuevo auge del poder monárquico influirá en la manera en la que se celebren de las entradas.

Antes de centrarnos en la preparación de la entrada y en las decisiones tomadas por el *Consell*, es preciso apuntar que entre finales del siglo XIV y principios del siglo XV Valencia vivió una etapa de ebullición constructiva. Uno de los principales inspiradores de estas reformas fue el franciscano Francesc Eiximenis, residente en Valencia entre 1383 y 1408, donde su influencia intelectual fue muy elevada⁷. En su obra *Lo Crestià*, en el libro *Dotzé*, incluyó el *Regiment de la cosa pública*, que fue dedicado a los *jurats* de Valencia. En él describe su modelo de ciudad, en la cual se persigue tanto el bien como la belleza, ambas fruto del buen gobierno. Se entiende así que durante su estancia se emprendieran gran número de obras públicas para lograr embellecer la urbe⁸. Como afirma Serra Desfilis, entre finales del siglo XIV y principios del XV Valencia conservaba su estructura islámica y una de las ideas fijas de los *jurats* de aquellos años fue transformar el entramado de calles estrechas y sinuosas en vías rectilíneas y más anchas, según las ideas estéticas y urbanísticas de Eiximenis⁹.

Una de las principales construcciones dentro de este proceso de renovación urbana fue el *Portal dels Serrans* (1392-1397), que jugó un papel de gran relevancia en la celebración que nos ocupa, y, desde entonces, se convirtió en elemento indispensable en casi todos los recibimientos reales realizados en la ciudad¹⁰. Tanto es así que en la edición de la citada obra de Eiximenis realizada en 1499 aparece representado el fraile franciscano ofreciendo su creación a los *jurats* de la ciudad ante el mencionado portal, que sirve como marco a la escena. (Figura 2).

⁷ GUIXERAS, David: «L'urbanisme al Dotzé del Crestià», *Mot so razo*, 8 (2009), p. 71.

⁸ SERRA DESFILIS, Amadeo: «La belleza de la ciudad. El urbanismo en Valencia, 1350-1410», *Ars Longa*, 2 (1991), pp. 73.

⁹ SERRA DESFILIS, Amadeo: *op. cit.*, 1991, pp. 73-74.

¹⁰ Este portal se convirtió en el lugar privilegiado para recibir a los monarcas y personajes importantes que visitaban la ciudad durante los siglos XV y XVI. Encontraremos algunas excepciones, siendo la más destacada la entrada de Carlos V en 1528, que se produjo a través del portal de Quart, ya que el cortejo real accedió a la ciudad desde la Meseta, como veremos en el capítulo 6 del presente trabajo.

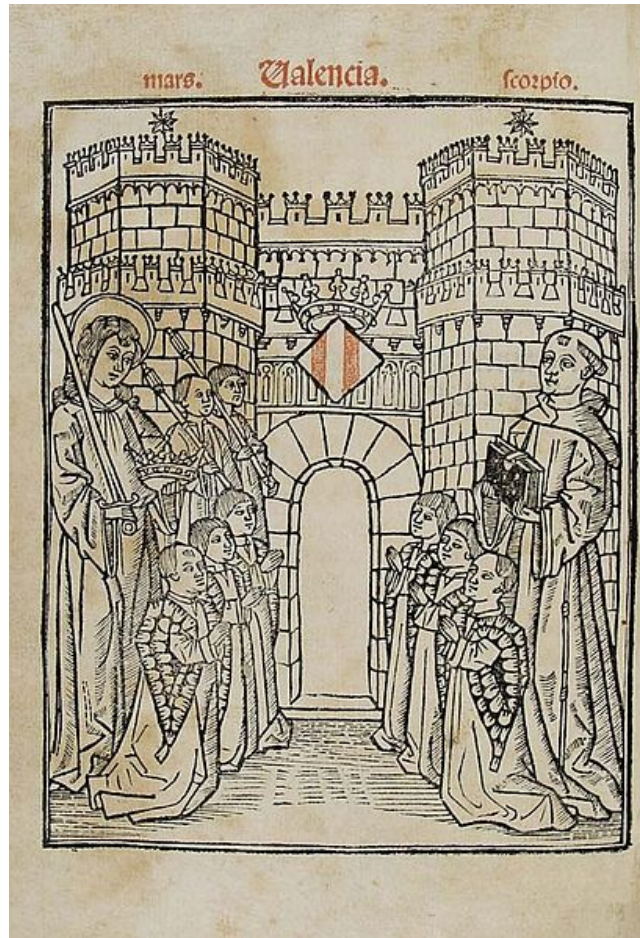


Figura 2. Portada del *Regiment de la Cosa Pública*, de Francesc Eiximenis. Valencia, Christofol Cofman, 1499. Biblioteca Històrica de la Universitat de València (BH Inc. 276).

En el caso de estas entradas, la propia celebración fue un pretexto para modificar urbanísticamente el recorrido del desfile regio. Así, los *jurats*, debido al gran tamaño de los entremeses que se realizaron, ordenaron intervenciones como la expropiación y derribo de propiedades para ampliar calles y plazas. Hasta nuestros días han llegado, anotadas en las fuentes del Archivo Histórico Municipal de Valencia, diferentes referencias a estas operaciones¹¹. Este será quizá uno de los aspectos más llamativos de

¹¹ «Ítem, per embellir los carrers per on deu ésser feta la novella e benaventurada entrada del senyor rey, lo dit honorable Concell proveí e ordenà que un barandat o eixida que és en lo carrer apellat dels Cavallers, parròquia de Sent Nicolau, en les cases d'en Pere Johan, tender, lo qual és baix e deturpa lo dit carrer e fa encara gran nosa a les banderes en la festa venerable del sant Corpore Crist, sia derrocat e sia obrat sens alcun barandat. E noresmenys sia derrocat un alberch o cases e obrador que és a l'entrant de la plaça appellada de la Figuera vinguent per la Corregeria, sus al cantó del alberch d'en Pere Daudé, mercader, lo qual alberch e obrador és d'en Pere Carrasco. E les dites coses sien extimades per dos obrers de vila e les extimacions pagades de la peccúnia de la ciutat». AMV, Manual de Consells, A-22, f. 168v; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 56.

esta transformación urbana, que llega a afectar incluso a la propiedad privada. A estas reformas debemos añadir otras intervenciones, mucho más efímeras, pero que también contribuyeron a engalanar las calles, como el allanamiento de éstas, la situación de *enramaes* de hierbas aromáticas como mirto, romero o laurel, o la petición a los vecinos para que engalanaran las ventanas y balcones con telas y tapices. Todo ello con el objetivo de transformar la ciudad en un lugar más bello, más atractivo¹².

Además de las reformas urbanísticas, las celebraciones cívicas destacan por la construcción de arquitecturas efímeras. En las entradas reales de 1402 no encontraremos arcos triunfales, como veremos ya a principios del siglo XVI¹³. Las obras efímeras en el XV se centraron en catafalcos para los reyes en los *Portals dels Serrans* y *Nou* y los envelados en las plazas de la *Seu* y del mismo *Portal Nou*. Pero, más allá de estas intervenciones, las auténticas arquitecturas efímeras de las entradas de 1402 fueron los entremeses construidos para dicha ocasión. Estas estructuras móviles eran verdaderos escenarios sobre ruedas que representaban episodios alegóricos, siguiendo un programa relacionado con el protagonista de la visita. Este fue otro hecho excepcional de los festejos de 1402, ya que se documenta por primera vez el uso de estas estructuras en Valencia en una entrada real¹⁴.

Martín I ya había disfrutado de entremeses en su coronación en Zaragoza en 1399 durante el banquete en la Aljafería¹⁵. No sería descabellado afirmar que los mensajeros enviados por Valencia a dicha celebración observasen estas estructuras y narrasen lo visto a sus conciudadanos. En el caso que nos ocupa destacaron los que simbolizaban a Sicilia y a

¹² Sobre el impacto de las entradas reales en la trama urbana de la ciudad consultar JULIANA, Desirée: *Fiesta y Urbanismo. Valencia en los siglos XVI y XVII*. (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2017 (publicada con el mismo título en 2019 por la Universitat de València).

¹³ La primera ocasión en la que se documentan arcos triunfales en Valencia es en la entrada de Fernando II Germana de Foix (1507), de la que nos ocuparemos con más detenimiento en el capítulo 5. NARBONA, Rafael: *op. cit.*, 1993, p. 470.

¹⁴ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *La música medieval en España*. Kassel, Reichenberger, 2001, p. 106.

¹⁵ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *op. cit.*, 2001, p. 103. El término entremés tiene varias acepciones, entre las que destacan “Pieza teatral de carácter cómico y de un solo acto, que originalmente se representaba en el entreacto de una comedia” y “Especie de máscara o mojiganga”. Diccionario de la Real Academia Española (en línea) <https://dle.rae.es/?id=FmbyiDZ>. (Fecha de consulta: 05-12-2020). Estas dos acepciones están más cercanas a las representaciones teatrales que tuvieron lugar en el banquete de la Aljafería que al caso valenciano, donde a la voz entremés se añade un nuevo significado que no aparece en el mencionado diccionario, ya que, en la época que nos ocupa, era utilizada tanto para describir estas breves piezas dramáticas como para las carrozas o estructuras en que tenían lugar, de ahí que en la documentación se hable de la construcción de los entremeses.

Navarra, que iban acompañados de cantos de dichos lugares.¹⁶ Además, en el desfile de los entremeses figuraban el Paraíso Terrenal y la Gloria Mundana, y un cortejo de reyes y emperadores en que aparecían

*«lo parament de Aristòtil, e de Virgili, e de Tristany, e de Isolda, e de Jason, e de Europa, e de Eneas, e de Semiramis, e de Lançalot, e de Ginebre, e de Salamó, e del comte de Barcelona, e de la imperadriu, e del Papa, e los de Çaladín»*¹⁷.

Consideramos muy interesantes las referencias a los cantos de Navarra y Sicilia en dos de los entremeses, recogidas por el cronista Melcior Miralles. La primera hace alusión a Blanca de Navarra, nuera de Martín I que le acompañó en su viaje a Valencia, y la segunda a las campañas sicilianas del rey. Vemos aquí, descrita por primera vez en las fuentes valencianas, una voluntad de dotar de un programa a las músicas que acompañaban a las representaciones. No era válida por tanto cualquier sonoridad, sino que se buscaba la referencia a un hecho concreto, con la finalidad de transmitir un mensaje. Desgraciadamente no ha llegado hasta nosotros la partitura de ninguno de estos cantos, ni su autoría, pero el hecho de que describieran un territorio importante en la biografía de los miembros de la familia real nos habla del gran cuidado en la selección de las piezas que acompañaban a las entradas.

De cómo fueron las construcciones donde se interpretaron estos cantos tan sólo nos quedan listados como el que se ha referenciado más arriba, ya que, hasta 1430 solían ser destruidas y vendidas por piezas tras su uso. Si queremos hacernos una idea de cómo podían ser, hasta nuestros días han llegado las denominadas *roques* del Corpus, herederas de los entremeses medievales¹⁸. En un principio sobre estos grandes carros se representaban algunos de los *misteris*, pequeñas obras teatrales que con el tiempo pasaron a ser celebradas a pie de calle. Quedaron entonces las *roques* como carros triunfales con

¹⁶ MIRALLES, Melcior: *Crònica i Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. RODRIGO LIZONDO, Mateu (ed.), València, Universitat de València, 2011, p. 280. Escrita en la década de los 70 del siglo XV, existen diversas versiones publicadas de la obra atribuida a Miralles. En la presente tesis hemos utilizado la de Mateu Rodrigo Lizondo, por tanto, todas las citas y números de página hacen referencia a esta edición.

¹⁷ ALIAGA, Joan., TOLOSA, Lluïsa., y COMPANYY, Ximo (eds.): *op. cit.*, 2007, p. 18.

¹⁸ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «Los juegos y espectáculos de la fiesta del Corpus Christi en los reinos ibéricos (1264-1545)», en NARBONA, Rafael: *Memorias de la Ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*. Valencia, 2003, Ajuntament de València, pp. 131-162.

las representaciones de elementos religiosos y de devoción ciudadana, como las referentes a San Vicente Ferrer, o episodios sincréticos como la roca *Diablera*, donde el infierno cristiano aparece presidido por Plutón (Figura 3). Este sincretismo y gusto por lo popular nos habla de la importancia de esta procesión, que, ya a finales del s. XIV, adquirió la categoría de celebración mayor de la ciudad¹⁹.



Figura 3. Representación de la roca Diablera y una *enramà* durante la procesión del Corpus de Valencia. *Rollo del Corpus*, 1824. Valencia, Arxiu Històric Municipal.

Por tanto, no es de extrañar que la siguiente novedad relacionada con la entrada la encontremos publicada en una *crida* o pregón, realizado el 30 de mayo de 1401, en la cual se informó a los valencianos de la prórroga de la procesión del Corpus Christi para hacerla coincidir con la visita regia. A petición del monarca, la ciudad pospuso su procesión más importante y espectacular, ofreciéndosela enmarcada dentro de las fiestas en su honor.

¹⁹ Sobre la fiesta del Corpus en Valencia, sus representaciones y sus músicas, consultar BALLESTER OLMOS, José Francisco: *La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*. Valencia, Ajuntament de València, 2005; CARRERES ZACARÉS, Salvador; LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduardo. *Los misterios del Corpus de Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1956; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *La procesión del Corpus en antiguos Dietaris y Llibres de Memòries*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1993; MORALEDA Y MONZONÍS, Joan: *La música en el Corpus de Valencia*. Valencia, Gráficas Paterna, 1993; NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia», *Revista d'història medieval*, 10 (1999), pp. 371-382; SANCHIS GUARNER, Manuel: *La processó valenciana del Corpus*. Valencia, Vicent García Editores, 1978.

Este hecho tiene especial relevancia, no sólo por ser la primera vez que se realice, sino porque se repetirá en entradas posteriores²⁰.

Llegados a este punto expondremos cómo trascurrieron las entradas reales de Martín I, su esposa María de Luna y su nuera, Blanca de Navarra, entre el 28 y el 30 de marzo de 1402. Tres entradas en tres días distintos para las que la ciudad se venía preparando desde hacía meses. La primera parte de la ceremonia tuvo lugar en el *Portal dels Serrans*. Desde allí los reyes pudieron observar el desfile de los oficios de la ciudad, en riguroso orden, con sus pendones y trajes de gala, acompañados por músicas y danzas. Poco o nada nos ha quedado de la música de aquellos bailes, lo único que sabemos es que hubo que contratar ministriles de otras ciudades y que el Municipio se encargó de sus vestimentas²¹.

Este desfile era una demostración de la importancia del artesanado en la ciudad, aunque, con el paso del tiempo, la presencia de los gremios y su comitiva ante el rey fue perdiendo importancia a medida que los monarcas afianzaron su poder²². El hecho de que el *Consell* se hiciera cargo de la organización de los festejos es ya un síntoma de la paulatina pérdida de importancia del desfile gremial. Si comparamos la descripción de estas cabalgatas con las realizadas en entradas anteriores en Valencia, veremos que, cuando se llega a Martín I, la narración sobre la aparición de los oficios es mucho menos detallada²³. Nos hallamos por tanto ante una celebración en la que se sigue teniendo en cuenta a los oficios, pero en la que su presencia va perdiendo relieve. Esta va a ser una de las características principales en el desarrollo de las entradas reales entre los siglos XV y XVI, como comprobaremos al avanzar la presente tesis.

Tras el desfile tuvo lugar otra de las novedades de esta entrada: la ceremonia de coronación y entrega de llaves en el *Portal Nou*. La plaza estaba cubierta con un envelado bordado de estrellas en el que aparecía una tramoya teatral formada por unas nubes. De ella descendieron los ángeles que coronaron simbólicamente a los miembros de la familia

²⁰ Alfonso V (1427), Juana de Nápoles (1501), Isabel I (1481), Carlos V (1528), Felipe II (1564) y Felipe III (1599). ADELANTADO, Vicente: «Una consuetud del s. XV», *Lemir*, 8 (2004), p. 21.

²¹ AMV, Clavería Comuna, Libro J-29, ff. 85v-86v, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, pp. 69-70. El Municipio también se encargó de las vestimentas de gala de los cargos públicos.

²² NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: *op. cit.*, 1993, p. 464.

²³ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2. Esta diferencia se hace patente si contraponemos las entradas de Juan I con sus esposas Martha de Armagnac (1373) y Violante de Bar (1392) con las producidas en 1402.

real y les entregaron las llaves de la ciudad. Según las fuentes, los ángeles descendieron cantando²⁴. Por desgracia no nos ha llegado documentación escrita de estos cantos, pero tanto la estructura como la ceremonia estaban muy relacionadas con las piezas de teatro litúrgico. Tenemos constancia de la realización en la *Seu* de Valencia de un drama mariano en la fiesta de la Asunción desde inicios del s. XV²⁵, del que no nos ha llegado música, pero sí el texto. Gracias a éste sabemos que en dicha pieza se utilizaban *contrafacta*, melodías preexistentes a las que se añadía nueva letra, extraídas en su mayor caso de tonos procedentes del repertorio trovadoresco²⁶. Conservamos no obstante la música de una de las pocas piezas de teatro litúrgico de origen medieval que han llegado hasta nuestros días, el *Misteri d'Elx*. Estructuras usadas en esta representación como el *Araceli* o la *Magrana*, junto con las músicas de carácter trovadoresco podrían ser similares a las utilizadas en las entradas de 1402. Esta novedosa ceremonia de entrega de llaves es un ejemplo, al igual que la procesión del Corpus, de las difusas fronteras existentes entre lo religioso y lo profano en este tipo de celebraciones, con la utilización indistinta de elementos de ambos mundos, siendo el ejemplo más claro el uso de las melodías trovadorescas, hecho que también era común en la citada procesión²⁷. Esta ceremonia de coronación simbólica y entrega de llaves tendrá continuidad en las posteriores entradas reales valencianas, siendo la más destacada la de Juan II y Juana Enríquez en 1459, de la que conservamos los textos de los cantos y que será analizada con más detenimiento en el capítulo 4.

Tras esta ceremonia se puso en marcha la entrada propiamente dicha. Los miembros de la familia real, a caballo y bajo palio, siguieron el recorrido hasta la plaza de la *Seu*, en cuya puerta de los Apóstoles les esperaban los miembros del capítulo catedralicio. Allí se cantó un *Te Deum*, y, tras este ritual, la comitiva siguió su camino intramuros hasta cruzar la muralla por el Portal del Temple, camino ya del Palacio del Real.

²⁴ «*Devalaren dos àngels de dalt de les torres, cantant molt altament e bela, ab una rica corona, la qual fonch posada al cap de la dita doña Blanca*». MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, p. 280, sitúa la entrega de llaves a Blanca de Navarra en el Portal dels Serrans.

²⁵ Sanchis Guarner data el origen de esta representación hacia 1416, fecha del inicio de la celebración de la Asunción de María en Valencia. SANCHIS GUARNER, Manuel: «El misteri assumpcionista de la Catedral de València», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 32 (1967), pp. 97. Un estudio detallado, edición crítica y propuesta de reconstrucción musical de este drama litúrgico se halla en MASSIP BONET, Francesc; GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *El Misteri de l'Assumpció de la Catedral de València*. València, Universitat de València, 2013.

²⁶ MASSIP BONET, Francesc; GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *op. cit.*, 2013, pp. 19-21.

²⁷ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *op. cit.*, 2001, p. 96.

Nos queda por resolver quiénes realizaron las obras de arte que acompañaron las entradas, quiénes fueron los artífices del entramado artístico y musical que transformó la ciudad durante esos días. Para ello destacan los datos referentes a los pagos realizados por la construcción de los entremeses, recogidos en el *Libre de l'entrada del rei Martí*. Allí aparecen constatados pagos a doradores, carpinteros, escultores y hasta 40 pintores. De entre ellos destacan Gherardo Starnina, Marçal de Sax y Pere Nicolau, tres de los más destacados pintores de la Valencia de principios del XV.

Vemos cómo, además de numerosos artesanos, la ciudad no reparó en gastos a la hora de contratar a los artistas más renombrados del momento. La presencia de Starnina, Sax y Nicolau en Valencia, documentada en el tránsito de los s. XIV al XV²⁸, nos habla de la llegada a la ciudad de las corrientes toscana y flamenca del llamado gótico internacional.

No conservamos ninguna de las piezas realizadas por estos autores para la celebración que nos ocupa, pero sí podemos hacernos una idea de su estilo en obras como el *Retablo de la Crucifixión y los Sacramentos o de Bonifacio Ferrer*, atribuido a Starnina, del Museo de Bellas Artes de Valencia (figura 4), o el *Retablo de San Jorge o del Centenar de la Ploma*, de Marçal de Sax, expuesto actualmente en el Victoria and Albert Museum de Londres.

²⁸ BENITO, Fernando., GÓMEZ FRECHINA, José: *La impronta florentina y flamenca en Valencia*. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2007; MIQUEL, Matilde: *Retablos, prestigio y dinero: Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia, Universitat de València, 2008, pp. 127-159.



Figura 4. Gherardo Starnina. *Retablo de la Crucifixión y los Sacramentos o de Bonifacio Ferrer*. 1396-1397. Valencia, Museu de Belles Arts.

En el ámbito musical, como hemos podido comprobar, no disponemos de fuentes manuscritas, y las referencias a los músicos aparecen en pagos por vestiduras o pendones para trompetas. Destaca la presencia de un nombre, Ramón Artús, *crida públich de la dita ciutat*, tal como aparece nombrado en las actas. Artús, miembro de una saga de músicos municipales, también aparece referenciado como trompeta²⁹. En Valencia, a inicios del s. XV, el *crida* solía ser el pregonero y encargado de los instrumentistas del *Consell*, así, en muchas ocasiones aparece referenciado en los pagos con un *per a ell e sos companys*, es decir, los pagos se realizaron a Artús, que debía repartirlos entre sus compañeros. No hemos encontrado la cantidad de ministriles que lo acompañaban, pero sí los instrumentos que hacían sonar en las *crides*: trompas, trompetas, añafiles y atabales. Todas las *crides* fueron realizadas por Artús, tal como recogen los pagos realizados, en ocasiones, *ab sos companys*, lo que nos da pie a pensar en la participación de estos

²⁹ Dedicaremos un amplio estudio a la importancia de esta familia en el entramado musical valenciano de los siglos XV y XVI en el tercer bloque de la presente tesis.

ministriles municipales en los festejos³⁰. Sí que queda claro que el número de músicos municipales no fue suficiente, ya que para las entradas hubo que contratar músicos foráneos, tal y como se desprende de los pagos donde encontramos el *salari e provisió dels juglars que vengueren de fora*, algo que será una constante en las posteriores entradas reales que tengan lugar en la ciudad³¹.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, podemos plantear las entradas reales de Martín I, María de Luna y Blanca de Navarra en Valencia como una obra de arte total *avant la lettre*, en la que el gran escenario será la ciudad, y los papeles estarán repartidos entre los miembros de la familia real, el patriciado urbano, los oficios y los demás habitantes de la urbe. Esta gran obra de arte efímero se concibe como un espectáculo para los sentidos, en el que primará lo visual con los entremeses, los tapices, los vestidos de gala o las hogueras y luminarias nocturnas situadas en puntos estratégicos de la muralla y otras edificaciones³². Junto a lo visual encontramos lo sonoro. A los cánticos en acción de gracias entonados en la catedral debemos unir los sonos de los ministriles contratados por el municipio y los que acompañan a los gremios en sus juegos y danzas, además del tañer de las campanas, sin olvidar los tonos napolitanos y navarros de los entremeses o los cantos de los ángeles en la entrega de llaves. El olfato será regalado con el aroma del incienso, acompañado de las hierbas aromáticas esparcidas por las calles. Y hasta el gusto formará parte de la celebración, tal como se desprende de las viandas por las que presentó albarán el especiero Romeu Corts.³³ En resumen, una celebración de los sentidos que sentó las bases de una nueva manera de materializar las relaciones entre monarquía y ciudad y que supuso el inicio de una forma novedosa de recibir a los monarcas, la creación de una tradición, de un ceremonial que, con variaciones, fue mantenido en los decenios siguientes, como comprobaremos en los siguientes capítulos, dedicados a las principales entradas reales que tuvieron lugar en Valencia hasta 1586.

³⁰ AMV, Claveria Comuna, Libro J-29, ff. 3r, 4r, 4v y 60r; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, pp. 68-69; ALIAGA, Joan., TOLOSA, Lluïsa., y COMPANY, Ximo (eds.): *op. cit.*, 2007, pp. 351-355.

³¹ FERRER VALLS, Teresa: «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV», en RODRÍGUEZ, Evangelina (coord.): *Cultura y representación en la edad media: actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992*. Alicante, Diputación de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1994, p. 4.

³² CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 54; ALIAGA, Joan., TOLOSA, Lluïsa., y COMPANY, Ximo (eds.): *op. cit.*, 2007, pp. 351-355.

³³ AMV, Claveria Comuna, Libro J-29, f. 77r; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 69; ALIAGA, Joan., TOLOSA, Lluïsa., y COMPANY, Ximo (eds.): *op. cit.*, 2007, p. 378.

Capítulo 2

Un nuevo recibimiento para una nueva dinastía. Las celebraciones por la entrada de Fernando I de Aragón en Valencia (1414).

El recibimiento ofrecido a Fernando I en Valencia supuso un punto de inflexión en el desarrollo de las entradas regias en dicha ciudad. Tras la muerte de Martín I sin un claro sucesor, el posterior interregno y el compromiso de Caspe, el primer representante de la casa de Trastámara en la Corona de Aragón hizo su primera visita a un municipio que, en un primer momento, fue contrario a su candidatura. Este hecho se vio reflejado en las celebraciones que se realizaron en 1414, y fue el principal motivo por el que diferentes cambios y novedades tuvieron lugar, aunque sin perder de vista la tradición. Dedicaremos este capítulo a analizar esta entrada, reconstruyendo, a través de la documentación de época, su desarrollo e influencia en celebraciones posteriores¹.

Ab transcendent e visceral gotg e profunda alegria. Con estas palabras se dirigían los jurados de Valencia al nuevo rey de la Corona de Aragón, Fernando I, en una carta enviada el 30 de junio de 1412². En esta misiva, además de pedir al monarca que se dirigiera a la ciudad tan pronto como pudiese para jurar los fueros del reino, se hacía una detallada descripción de los festejos celebrados por la resolución del compromiso de Caspe el 24 de junio de 1412, que había significado su elección como rey³. Como se ha comprobado en el capítulo anterior, no era la primera vez que el *Consell* enviaba una carta reclamando la tradicional visita a un nuevo monarca, pero la detallada descripción de las fiestas por su proclamación, en las que se hace hincapié en la alegría con la que se celebró la noticia, es totalmente novedosa, como analizaremos más adelante.

Este hecho extraordinario nos hace situar la citada misiva en el contexto en que fue redactada: el de una ciudad que, en un principio, había apoyado al otro pretendiente al trono, Jaume d'Urgell, y que había visto cómo en pocos años su apuesta había sido derrotada, por lo que tenía que ganarse al candidato vencedor. Los actos festivos fueron

¹ Los contenidos de este capítulo han sido publicados parcialmente en ORTS RUIZ, Francesc. «Ab transcendent e visceral gotg e profunda alegria: Las celebraciones por la entrada de Fernando I de Aragón en Valencia (1414)», *Ars Longa*, 28 (2019), pp. 31-42.

² AMV, Lletres missives, G3-11, fols. 46v-47v. CÀRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (eds.): *Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera*. València, Universitat de València, 2013, p. 443.

³ La bibliografía referente al compromiso de Caspe y sus consecuencias es vastísima y no exenta de polémica. Destacan GIMENO BLAY, Francisco M.: *El compromiso de Caspe (1412): diario del proceso*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012; DUALDE SERRANO, Manuel; CAMARENA MAHIQUES, José: *El Compromiso de Caspe*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980; MESTRE Y GODES, Jesús: *El Copromís de Casp. Un moment decisiu en la història de Catalunya*. Barcelona, Edicions 62, 1999; SOLDEVILLA, Ferrán: *El Compromís de Casp: (resposta al Sr. Menéndez Pidal)*. Barcelona, Rafael Dalmau, 1965.

organizados por un *Consell* ya totalmente a favor de Fernando, aunque en la ciudad todavía quedaban importantes sectores urgelistas, cuya presencia se hizo notable en algunas de las decisiones tomadas por las autoridades⁴.

Todas estas circunstancias influyeron en la preparación de las fiestas relacionadas con la visita del nuevo rey, con las que la ciudad buscó congraciarse con Fernando e intentar hacerle olvidar su rechazo inicial. Intentaremos en este capítulo exponer cómo este contexto influyó en la organización de una entrada que, si bien siguió una tradición asentada, incluyó una serie de novedades con la finalidad de seducir al rey, lo que se tradujo en una ceremonia para los sentidos que incorporó numerosas novedades.

Antes de centrarnos en la preparación de la entrada propiamente dicha, y siguiendo un orden cronológico, analizaremos el contenido de la comentada misiva, ya que describe a la perfección las fiestas con las que la ciudad quiso empezar a demostrar la fidelidad al nuevo rey desde el momento de su proclamación. En primer lugar, se anunció la noticia en la Catedral, con la presencia de todas las autoridades civiles y religiosas, entre ellas el obispo Hug de Llupià, el lugarteniente del gobernador del reino, Joan Escrivà y el gobernador de Orihuela Olf de Pròxida⁵. Tras la publicación de la noticia se cantó un *Te Deum* “*a altes veus e ab gran devoció*” en el mismo templo⁶. En esta misma celebración en la *Seu* se realizó el reconocimiento público del nuevo monarca por las

⁴ Jaume d' Aragó i Montferrat (1380-1433), conde de Urgell y señor de Balaguer, gozó de un amplio apoyo en la ciudad y reino de Valencia durante el interregno (1410-1412). Un golpe de autoridad de Fernando contra sus partidarios en el Reino de Valencia fue la batalla de Sagunto o del Codolar (27 de febrero de 1412), que supuso la derrota del bando favorable al conde de Urgell y la muerte de uno de sus principales valedores, el gobernador Arnau Guillem de Bellera. No obstante, tras la resolución de Caspe, todavía hubo algunos levantamientos urgelistas en el Reino de Valencia, destacando el de Buñol, en julio de 1413. Sobre la permanencia del urgelismo en el Reino de Valencia véase RUBIO VELA, Agustín: «Urgelistas valencianos, sobre la oposición a Fernando I», *Anuario de Estudios Medievales*, 22/1 (2003) pp. 191-261.

⁵ Hug de Llupià i Bages, obispo de Tortosa (1379-1397), nombrado, a petición de Martín I, obispo de Valencia por Benedicto XIII en 1397. Lo fue hasta su muerte en 1427. CÀRCEL ORTÍ, María Milagros: «Casa, corte y cancillería del obispo de Valencia Hug de Llupià (1398-1427)», *Anuario de Estudios Medievales*, 28 (1998), pp. 635-659.

Joan Escrivà, señor de Catarroja y de media baronía de Patraix. Documentado en Valencia en 1401 como Justicia criminal y como lugarteniente de gobernador del reino entre 1412 y 1413. PARISI, Iván: «Els Escrivà, parents dels Borja: una continuació». *Borja. Revista del Institut Internacional d'Estudis Borgians*, 2 (2008-2009), pp. 55-79.

Olf de Pròxida i Centelles (+ 1425), barón de Llutxent, copero de Juan I, quien lo nombró gobernador de Orihuela en 1387. Camarlengo de Martín I y, posteriormente, de la reina Leonor de Alburquerque, esposa de Fernando I. Nombrado gobernador de Mallorca en 1415. FERRER i MALLOL, M^a Teresa: *Organització i defensa d'un territori fronterer. La governació d'Oriola en el segle XIV*. Madrid, CSIC, 1990, pp. 142-148.

⁶ CÀRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (eds.): *op. cit.*, 2013, p. 444.

autoridades⁷. Después de este acto solemne se produjo el desfile de la bandera real por la ciudad, en el que participaron los representantes de los poderes públicos y los gremios, acompañados de música, danzas y bailes. Al día siguiente se ofició una misa solemne en la Catedral, y, por último, se convocó una procesión general de acción de gracias a la capilla de la Virgen de Gracia en el convento de San Agustín, a realizarse el siguiente sábado⁸. En esta procesión se produjo un hecho llamativo, ya que se realizaron las representaciones que usualmente estaban reservadas para el día del Corpus Christi. Así se desprende de los pagos realizados por el *Consell* de la ciudad, donde se desglosan gastos habituales de esta fiesta, como escarpines de oropel, cuerdas de tripa para los instrumentos musicales o el salario del sonador del órgano. El hecho de que se reprodujera parte del aparataje del Corpus para esta procesión de acción de gracias nos habla de la excepcionalidad de esta celebración⁹.

En el mencionado desfile de la bandera real tuvo lugar un episodio que consideramos digno de remarcar, ya que aparece por primera vez en la documentación valenciana la descripción de un verdadero paisaje sonoro:

«Alçam la vostra reyal bandera, ab gran doblament de campanes, esclafits de trompes, trompetes e sons de tota altra manera d'esturments e havem fets e encara no cessam fer grans dances e balls, ab la dita bandera alta per

⁷ «Enaprés senyor, tots nosaltres e tot lo poble d'aquesta <vostra> ciutat, ab major gotg que explicar no poriem a vostra reyal senyoria, acceptam e havem, tenim e regonexem vós, senyor, per nostre ver rey, príncep e senyor», CÀRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (eds.): *op. cit.*, 2013, p. 444.

⁸ Este convento era uno de los destinos favoritos de las procesiones convocadas por el *Consell* y el Cabildo catedralicio para pedir contra calamidades (sequías, epidemias...), pero también por celebraciones como nacimientos o bodas reales. La explicación de la importancia de la mencionada capilla residía en una imagen custodiada en ella, la cual, desde mediados del s. XIV, había adquirido fama de milagrosa en la ciudad. Se trataba de un icono bizantino conocido como la Virgen de Gracia, al que ya su prodigiosa aparición dotó de cierto poder taumatúrgico para los habitantes de Valencia. BENITO GOERLICH, Daniel (coord.): *El icono de Nuestra Señora de Gracia de Valencia: historia de la imagen y su templo de San Agustín y Santa Catalina 700 años después de su fundación*. Valencia, Ajuntament de València, 2007. Analizaremos de forma más detenida la importancia de esta imagen y este convento en el entramado devocional valenciano en el capítulo 7 de la presente tesis.

⁹ AMV, *Claveria Comuna*, J37, fol. 16v. También en CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*. Valencia, Imprenta hijo de F. Vives Mora, 1925. vol. 2, p. 76 y FERRER VALLS, Teresa: «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV», en RODRÍGUEZ, Evangelina (coord.): *Cultura y representación en la edad media: actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992*. Alicante, Diputación de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1994, p. 152.

tota la ciutat, ab aquelles major alegries de cor e de cos que havem pogut e podem»¹⁰.

Campanas, trompas, trompetas y sonidos de toda clase de instrumentos. La carta detiene aquí su descripción, pero en los pagos realizados por este desfile aparecen desglosados, además de los ya nombrados, otros como añafiles, atabales, caramillos, cornamusas, así como otros instrumentos de boca y de cuerda, que acompañaron las danzas, bailes y las alegrías por toda la ciudad¹¹. Como vemos, toda demostración era poca con tal de celebrar la proclamación del nuevo rey, y en el ámbito sonoro esto debía traducirse en un *esclafit*, es decir, en un estruendo. La música y el bullicio siempre habían acompañado este tipo de celebraciones. Así se desprende de los libros de cuentas de las entradas reales, donde uno de los gastos que siempre se repiten es el dedicado a juglares, atabales y trompetas¹². En el caso de estas celebraciones, no obstante, nos encontramos ante una de las primeras ocasiones en las que se describe con tanto detalle el paisaje sonoro de la fiesta en el caso valenciano. Da la sensación de que los jurados de Valencia quisieran transmitir en esta misiva la intensidad acústica de la celebración. Tanto el volumen y la cantidad de los instrumentos, como la duración y alegría del desfile quedarían, así, como otra muestra del nivel de compromiso de la ciudad con el nuevo monarca. Esta descripción sonora actuaría, pues, como una prueba de la fidelidad que la ciudad estaba demostrando al nuevo rey. Los sonidos, o más bien su descripción, son utilizados aquí, por tanto, como una herramienta para transmitir un claro mensaje de adhesión, dejando clara la postura de los gobernantes valencianos ante su nuevo monarca¹³.

¹⁰«Levantamos la vuestra real bandera, con gran repique de campanas, estruendo de trompas, trompetas y sonidos de todo otro género de instrumentos y hemos hecho y aún no cesamos de hacer grandes danzas y bailes, con la dicha bandera hizada por toda la ciudad, con aquellas mayores alegrías de corazón y cuerpo que hemos podido y podemos». CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *op. cit.*, 2013, p. 443.

¹¹ «Trompes, trompetes e naffils, tabals, caramelles, cornamuses e altres instruments de boqua e de corda». AMV, Claveria Comuna, J37, f. 15r. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 75.

¹² Sirva como ejemplo la ya citada entrada en Valencia del príncipe Juan y Matha d'Armagnac en 1373, en la que el Municipio se vio obligado a contratar juglares foráneos al no haber suficientes en la ciudad para dar servicio a las celebraciones, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 30.

¹³ La intensidad sonora de instrumentos como trompetas, añafiles y atabales, junto con su impacto visual, siempre fueron apreciados en celebraciones cívicas, destacando su participación en desfiles y procesiones, BEJARANO PELLICER, Clara: *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2013, pp. 225, 230, 232. En el caso valenciano, en los *Manuals de Consells*, podemos encontrar referencias al *trompeta públich de la ciutat* y sus compañeros en todas las entradas reales que se produjeron en los siglos XV y XVI. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, varias páginas.

Tras estas celebraciones de junio de 1412, el *Consell* de la ciudad se puso a trabajar en la preparación de la futura recepción urbana de Fernando I y su familia¹⁴. Para ello se tomó como referencia el anterior recibimiento real realizado en Valencia, que fue con motivo de la visita de Martín I el Humano, último representante de la casa de Barcelona, y su familia, en 1402, que ya ha sido analizada en el capítulo anterior. En muchos aspectos se siguieron las pautas de esta celebración, pero en la documentación podemos encontrar diferencias y mejoras considerables para la nueva entrada, con lo que se demuestra que se quería ofrecer a Fernando I, el primer Trastámara, una imagen espectacular y a la vez más sumisa de la ciudad. Encontraremos pues en esta celebración una combinación entre tradición e innovación. Además, también es necesario remarcar que el nuevo monarca estaba interesado en demostrar su relación con la casa de Barcelona entroncando con sus propios ceremoniales. Así se desprende de la carta enviada por el propio Fernando a Martí Gombau, canónigo de la catedral de Barcelona, en la que le solicitaba información sobre cómo fue la entrada de Martín I en Valencia en 1402¹⁵. Por tanto, como podemos comprobar, tanto la ciudad como el nuevo monarca estaban buscando agradar en su primer encuentro. El Municipio ofreciendo unos festejos únicos y novedosos, que pasamos a analizar, y el rey consultando cómo había sido la entrada en Valencia de su antecesor, para conocer la costumbre local¹⁶.

La primera modificación la encontramos en un detalle organizativo que fue gestionado de manera diferente por el *Consell* en estas dos entradas, y que nos puede dar una idea de la citada sumisión. Como hemos comprobado en el capítulo anterior, la ciudad se negó en un principio a que, a petición de Martín I, el propio rey, su esposa María de Luna y su nuera Blanca de Navarra realizasen sus entradas con tres palios distintos en tres días diferentes, alegando el gran gasto que supondría para la mermada economía municipal, aunque al final, y tras varias negociaciones, se produjeron las tres entradas separadas, tal y como deseaba el rey. El propio Martín I, en 1401, escribía a su esposa

¹⁴ Utilizamos aquí el término acuñado por Raufast Chico, al afirmar que en el caso de eventos como el que ocupa este estudio, sería más apropiado hablar de «prácticas de recepción urbanas» que de entradas reales, ya que, según este investigador, este término pone en relieve quiénes son los verdaderos organizadores y gestores del acto, en este caso, las autoridades municipales. RAUFAST CHICO, Miguel: «¿Un mismo ceremonial para dos dinastías? Las entradas reales de Martín el Humano (1397) y Fernando I (1412) en Barcelona», En la España Medieval, 30 (2007), p. 94.

¹⁵ RAUFAST CHICO, Miguel: *op. cit.*, 2007, p. 101 y Documento 4, p. 128.

¹⁶ El interés de Fernando por entroncar con la dinastía anterior queda patente por un rasgo de su entrada en Barcelona en 1412, ya que, para dicha celebración, el nuevo rey decidió vestir de la misma manera que lo hiciera Martín I en su entrada en la ciudad en 1397, rodeado de sus emblemas. RAUFAST CHICO, Miguel: *op. cit.*, 2007, p. 120.

desde Sagunto exponiéndole sus dudas sobre si la ciudad le realizará un recibimiento festivo o si, por el contrario, se tratará de una mera entrega de dinero, sin celebración alguna¹⁷. En el caso de Fernando I, fue el mismo *Consell* el que le propuso la entrada dividida en tres días y con tres palios (rojo para el rey, blanco para la reina y verde para el primogénito)¹⁸. Vemos, pues, que en este caso no hubo ni negativa ni negociación, sino todo lo contrario, un ofrecimiento de la ciudad al monarca, que en ningún momento realizó esta petición. La diferencia de actitud de los gobernantes valencianos para con los dos monarcas no deja de ser sintomática de la diferente situación política vivida en cada momento.

Una idea del celo con el que prepararon los *consellers* la visita nos la da una *crida* (pregón) realizada el 22 de marzo de 1413¹⁹. En ella se da la orden a los oficios de la ciudad para que estén preparados ante la que se creía inminente llegada del rey²⁰. Se les advierte que, si alguno de los gremios no asiste al recibimiento, será penalizado con 200 florines, y si la falta es de uno de los miembros, la multa individual será de 20 florines. Nos encontramos ante una novedad en este tipo de eventos en Valencia. Estas sanciones pecuniarias, además de demostrar el afán de los *consellers* en la preparación de la entrada, son un síntoma del ambiente que vivía la ciudad, con sectores de la población todavía favorables al conde de Urgell, seguramente reacios a participar en el recibimiento al nuevo monarca.

También debemos tener en cuenta que Valencia fue la última capital de los territorios de la Corona de Aragón que visitó Fernando, y que los *consellers* sabían cómo habían sido las celebraciones en Zaragoza y Barcelona, ya que a ambas se habían enviado emisarios²¹. En la primera, durante el banquete ofrecido en el palacio de la Aljafería tras la coronación, tuvieron especial protagonismo los entremeses que se representaron entre

¹⁷ RAUFAST CHICO, Miguel: *op. cit.*, 2007, p. 101.

¹⁸ El rey entró en la ciudad el 23 de diciembre, la reina Leonor de Alburquerque al día siguiente y el príncipe Alfonso unas semanas después, el 7 de febrero de 1415. AMV, Manuals de Consells, A25, fols. 152r y 174r; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, pp. 79 y 81. Los colores representarían diferentes símbolos: el rojo como emblema del poder monárquico, el blanco de la pureza femenina personificada en la reina, y el verde del futuro y la esperanza depositados en el primogénito. CÀRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *op. cit.*, 2013, p. 11.

¹⁹ AMV, Manuals de Consells, A25, f. 174v; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 82; CÀRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *op. cit.*, 2013, p. 9 y Documento 14.

²⁰ La visita a Valencia se pospuso ya que el rey hubo de dirigirse a Balaguer, último bastión de Jaume d'Urgell, que no cayó hasta el 20 de octubre de 1413. RUBIO VELA, Agustín: *op. cit.*, 2003, p. 212.

²¹ Por ejemplo, se realizaron pagos por las ropas encargadas para los «*VI missatgers per la dita ciutat tramesos a la festa de la coronació dels dits senyors Rey e Reyna, en la ciutat de Çaragoça*». AMV, Claveria Comuna, J38, 9 enero 1415; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 86.

plato y plato, cargados de simbolismo y referencias al monarca y su devoción mariana a través de la orden de la Jarra y el Grifo²². Sobre Barcelona, en una de sus reuniones, los *consellers* llegan a afirmar que allí se le había hecho al rey una muy bella fiesta con entremeses²³. Valencia no podía ser menos, y en ello se empeñaron sus autoridades.

Este punto nos parece altamente interesante, ya que es una muestra de cierta competencia entre las tres capitales de los territorios aragoneses a la hora de agasajar a sus monarcas. El hecho de que en Valencia se prestara atención a las celebraciones realizadas en Zaragoza y Barcelona, no queriendo ser menos que dichas ciudades, nos habla de esa voluntad de ser mejores, de mostrar su adhesión al rey de una manera más espectacular. Por un lado, podemos concluir que de nuevo Valencia quiere borrar cualquier huella de oposición a la nueva dinastía, pero, por otro, el hecho de ganarse el favor del rey supondría, en una corte itinerante como la aragonesa, conseguir la presencia continuada de la familia real en la ciudad, con los beneficios de prestigio y económicos que este hecho suponía para la ciudad.

Una de las más tempranas decisiones para conseguir la buscada espectacularidad, fue, siguiendo el ejemplo de la coronación zaragozana, la realización de entremeses. No era la primera vez que este tipo de estructuras fueron realizadas en Valencia, ya que, como hemos podido comprobar, aparecieron previamente en la entrada de Martín I. En el caso de la entrada de Fernando I, contamos con la descripción de estas estructuras y de su proceso de construcción en las atarazanas de la ciudad, gracias a la conservación de un libro de cuentas en el que se detallaron los gastos en materiales, personal, etc., y que fue publicado con el título de *Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera* por los profesores María Milagros Cárcel Ortí y Juan Vicente García Marsilla.

²² Sobre la coronación en Zaragoza y el simbolismo de los entremeses del banquete, consultar MACKAY, Angus: «Don Fernando de Antequera y la Virgen Santa María», en VV. AA: *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*. Murcia, Universidad de Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1987, pp. 959-957; OLEZA, Joan: «Las transformaciones del fasto medieval», en QUIRANTE, Luis (ed.): *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx 1990*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1992, pp. 47-64; y MASSIP BONET, Francesc: «L'entrada valenciana dels primers Trastàmars», *Locus Amoenus*, 12 (2013-2014), pp. 55-65. En esta ceremonia hubo participación valenciana, ya que el rey pidió, mediante una carta presentada al *Consell* por el *Batlle*, que la ciudad le prestase algunos materiales de la procesión del Corpus para su coronación, AMV, Manuals de Consells, A25. f. 310v. 19 de diciembre 1413; CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *op. cit.*, 2013, p. 13.

²³ Reunión del *Consell* del 14 de diciembre de 1412. AMV, Manuals de Consells, A25, fol. 127rv; CARRERES ZACARÉS, SALVADOR: *op. cit.*, 1925, vol. 2, pp. 77-78. «*En lo present Consell fon proposat per los honorables Jurats que com lo senyor Rey sia proisament venidor a aquesta ciutat e hajan sabut e sien certificats que en qualsevol ciutat solenne, on és estat, li han feta solenne festa e senyaladament en la ciutat de Barcelona, on molt bella festa li és estada feta e moltes belles entrameses e argent presentat, e fos digna cosa que que en la seua benahyrada venguda e entrada en aquesta ciutat li fos feta solenne festa*».

Se construyeron en total 5 entremeses, de los que conservamos sus nombres: El Vergel, la Torre, las 7 sillas, las 7 edades y el entremés del *pare Vicent*. La finalidad de la mayoría de estas estructuras era loar la figura del rey y su familia. Por ejemplo, los dos primeros estaban dedicados al monarca como caballero y a su devoción mariana a través de la orden de la Jarra y el Grifo, haciendo referencia a sus insignias y emblemas; o el de los 7 planetas realizaba un paralelismo entre la tierra como centro del universo y el rey como figura central de la casa Trastámara, rodeado por sus siete hijos²⁴.

Pero era el último de los entremeses el que tenía una gran importancia simbólica, ya que su mensaje no estaba dirigido al monarca ni a ningún miembro de la familia real, sino al dominico Vicente Ferrer²⁵. La dedicación de todo un entremés a una de sus visiones se explica si entendemos que el citado fraile fue uno de los grandes valedores de la candidatura de Fernando de Antequera al trono, por tanto, ofreciendo un entremés con una de las visiones apocalípticas de Ferrer, la ciudad estaba demostrando, de manera velada, su fidelidad al rey. Sabemos además que las relaciones de Ferrer con la urbe no estaban en su mejor momento por aquellos años, por tanto, al *Consell* le interesaba congraciarse con el futuro santo, ya que era una persona cercana al rey, capaz de interceder por la ciudad ante él²⁶. Por otro lado, este entremés también podía ser interpretado como un mensaje al nuevo monarca, ya que Ferrer y su hermano Bonifaci fueron dos de los tres representantes del reino de Valencia en Caspe, cuyo voto a favor de Fernando fue decisivo para el triunfo de su candidatura²⁷. Por tanto, este entremés

²⁴ Una descripción detallada de estos entremeses se encuentra en MASSIP BONET, Francesc: *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó*. Valls, Cossetània, 2010. p. 97-120 y MASSIP BONET, Francesc: *op. cit.*, 2013-2014, p. 55-65.

²⁵ Óscar Calvé, en su tesis doctoral, dedica un amplio capítulo al estudio y análisis de este entremés, CALVÉ MASCARELL, Óscar: *La configuración de la imagen de san Vicente Ferrer en el siglo XV*. (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2016, pp. 159-244.

²⁶ El propio Ferrer había predicado en Valencia a favor de Fernando I durante la cuaresma de 1413, después de la petición de las autoridades valencianas, que recelaban del grupo de seguidores del conde de Urgell que todavía habitaba en el reino. Parece que el poco efecto de sus pregones provocó la ira del fraile dominico, quien a finales de abril abandonó airado la ciudad, llegando, según la leyenda, a sacudir el polvo de sus alpargatas afirmando que nunca volvería a pisar tierra tan ingrata. RUBIO VELA, Agustín: *op. cit.*, 2003, p. 215; CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *op. cit.*, 2013, p. 10; MIRA, Joan Francesc: *Sant Vicent Ferrer: Vida i llegenda d'un predicador*. Alzira, Bromera, 2002, p. 53; MASSIP BONET, Francesc: *op. cit.*, 2013-2014, p. 57.

²⁷ Bonifaci Ferrer (1355-1417), afamado jurista y posteriormente fraile cartujo, fue un personaje sumamente interesante en el paso entre el siglo XIV y XV en Valencia y que tradicionalmente ha quedado a la sombra de su hermano Vicent. Iniciativas recientes, como varias publicaciones y el congreso dedicado al estudio y análisis de su biografía y obra están contribuyendo a recuperar su figura. FERRER ORTOS, Albert; GÓMEZ I LOZANO, Josep-Marí; FERRER DEL RÍO, Estefanía (dirs.): *Bonifaci Ferrer (1355-1417) i el seu temps*. Salzburg, Universitat Salzburg-Analecta Cartusiana, 2018; FERRER ORTOS, Albert: *Bonifacio Ferrer (1335-1417) y su tiempo según sus primeros biógrafos, los cartujos Civera y Alfaura*. Salzburg, Universitat Salzburg-Analecta Cartusiana, 2018.

podía ser tomado como una manera de recordar al rey su deuda con este territorio²⁸. Esta representación muestra de nuevo el uso de elementos sonoros y artísticos como medios comunicativos para transmitir mensajes por medio de los organizadores de las celebraciones. Así, si el *esclafit* sonoro de las celebraciones por la proclamación de Fernando podía ser interpretado como símbolo de la adhesión de la ciudad, el entremés del *pare Vicent* dirigía de nuevo al monarca un nuevo mensaje en la misma línea, tomado ahora como intermediaria la figura del fraile dominico. Podemos concluir, por tanto, que los elementos artísticos y sonoros no eran un simple atributo decorativo en este tipo de celebraciones, sino que su uso e ideación estaba cargada de simbolismo, dotándolos por tanto de una doble utilidad, por un lado, el embellecimiento del evento, y por otro, la comunicación de un programa cuidadosamente preparado de antemano por las autoridades.

De cómo fueron estos entremeses tan sólo nos quedan listados y descripciones, ya que, hasta 1430 solían ser destruidos y vendidos por piezas tras su uso. Conservamos incluso la cantidad ingresada por el *Consell* por la subasta de las estructuras y materiales utilizados en 1414, en total 2.067 sueldos, que sirvieron, de alguna manera, para recuperar parte de la gran inversión económica que suponía organizar una entrada real²⁹.

Los entremeses provocaron un problema añadido. Su gran tamaño impedía su paso por algunas de las calles por las que debería transcurrir el desfile. Para ello, los *consellers* decidieron nombrar una comisión para que examinara las calles del recorrido y decidiera qué trabajos había que realizar. Así, se derribaron bancos, salientes, obradores... que podían entorpecer el paso de las estructuras festivas, así como se ampliaron calles como la *Corretgeria*. Todos los gastos de derribo y expropiación de propiedades privadas se hicieron a expensas de la pecunia municipal³⁰. La descripción

²⁸ La asignación del tercer representante del reino de Valencia no estuvo exenta de polémica. En un primer momento se nombró a Gener Rabasa, reconocido urgelista, pero, ya iniciadas las reuniones, fue apartado de su cargo por una supuesta enfermedad mental y sustituido por Pere Bertrán, quien, al final, se abstuvo en la votación final aduciendo que no había podido participar en todas las sesiones. NARBONA, Rafael: *op. cit.*, 2015, pp. 767-791.

²⁹ CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *op. cit.*, 2013, pp. 41 y 25.

³⁰ Las visitas reales fueron el motivo perfecto para realizar intervenciones urbanísticas en la ciudad medieval, como ya ocurrió en la entrada de Martín I en 1402. AMV, Manual de Consells, A-22, f. 168v; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 56. Un análisis profundo de estos cambios urbanísticos y su relación con la fiesta aparece en JULIANA COLOMER, Desirée: *op. cit.*, 2017.

de las calles por las que pasaron los entremeses nos permite realizar la reconstrucción del recorrido del desfile.

Si analizamos dicho itinerario comprobamos cómo éste transcurría por las principales calles y plazas de la ciudad (figura 5). La entrada propiamente dicha se realizó por la puerta más espectacular de la muralla, el *portal dels Serrans*, utilizada por primera vez en el recibimiento realizado a Martín I, para continuar su recorrido pasando por hitos urbanos tan importantes como la *Casa de la Ciutat*, sede del poder municipal, la calle *dels Cavallers*, donde se concentraban las residencias de la nobleza, la plaza del *Mercat*, espacio público de la ciudad por antonomasia donde se realizaban los torneos, justas, corridas de toros o ajusticiamientos, o la propia plaza de la *Seu*, donde se detuvo el cortejo para entrar a la catedral³¹. Este recorrido, incluso a día de hoy con pocas variantes, es el mismo que el de la procesión del Corpus. Por lo tanto, se estaba haciendo coincidir el desfile regio con la fiesta religiosa más importante de la urbe, creando así una especie de *via sacra*, un itinerario que quedaría enmarcado para las grandes conmemoraciones. Podemos afirmar que es en esta entrada donde se produce por primera vez el solapamiento de ambos itinerarios, ya que, en la recepción de Martín I, aunque la procesión del Corpus se trasladó de fecha para hacerla coincidir con las fiestas por el recibimiento a la familia real, los recorridos de ambos desfiles fueron diferentes³². Quedará pues establecido desde la entrada de Fernando I este paralelismo entre los itinerarios de las dos celebraciones, que perdurará, con pequeñas variaciones, hasta el siglo XVII³³. Consideramos este hecho de gran relevancia, ya que de nuevo se

³¹ La *Plaça del Mercat* fue, durante siglos, el espacio urbano abierto más extenso de la ciudad, y fue utilizado como escenario de numerosas celebraciones y eventos. Un análisis pormenorizado de su historia y evolución se encuentra en GARCÍA PERIS, Rosario Cruz: *La plaza del Mercado de València. Arquitectura, sociedad e identidad a través de ocho siglos de Historia*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2019.

³² ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; COMPANY, Ximo: *Llibre de l'entrada del rei Martí*. Valencia, Universitat de València, 2007, p. 18-19.

³³ En una decisión del *Consell* de 1418 prohibiendo rehacer las construcciones derribadas con motivo del arreglo de las calles, vemos cómo el recorrido del Corpus y de las entradas reales ya se reconoce como el mismo: «*Que algú de qualsevol ley, estament o condició sia de huy avant no gos ni presumisca fer o refer en los carrers per on comunament pasa e es fa la processó de Corpore Christi e s'acostumen fer les entrades dels senyors Reys e Reynes en lo primer adveniment a la dita ciutat, per ningún temps algún barandat o exida novellament*», AMV, Manuals de Consells, A27. f. 3v-4r, 17 de marzo de 1418. Sobre la permanencia de los recorridos procesionales, consultar NARBONA, Rafael: «Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVI)», *Pedralbes, revista d'història moderna*, 13 (1993), pp. 463-472; ADELANTADO, Vicente: *Rituales, procesiones, espectáculos y fiestas en el nacimiento del teatro valenciano*. (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 1995; ASHLEY, Kathleen; HÜSKEN, Wim: *Moving Subjects: Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2001, p. 17.

está equiparando el recibimiento regio con una celebración religiosa. En el capítulo anterior ya comprobamos cómo la ceremonia de coronación simbólica y entrega de llaves estaba íntimamente relacionada con el teatro litúrgico, aspecto en el que ahondaremos en el capítulo dedicado a la entrada de Juan II y María Enríquez. Vemos ahora cómo los itinerarios de las entradas van a coincidir, desde la dedicada a Fernando I, con el recorrido de la procesión del Corpus, lo que no deja de reforzar esta unión entre el poder terrenal y el celestial, con códigos celebrativos, como hemos visto en el caso de los entremeses, muy cercanos entre sí.



Figura 5. Recorrido de la entrada de Fernando I en Valencia en 1414, desde el portal dels Serrans a la Catedral, tomando como base el plano de Tomás Vicente Tosca (1704). Museu Històric Municipal. Ajuntament de València.

Sobre el mencionado itinerario es interesante cómo, en este tipo de celebraciones, se exhortaba a los vecinos a arreglar las fachadas de sus casas, decorarlas con *draps* (tapices) y limpiar las calles. Si tenemos en cuenta la falta de alcantarillado y el paso de animales, entenderemos la importancia del detalle de limpiar las inmundicias y sustituirlas por un manto de flores y plantas olorosas, compuesto por mirto, albahaca, rosas, jazmín y azahar. Esto se hacía cada año para las fiestas religiosas más importantes de la ciudad (Corpus Christi, sant Jordi y sant Dionís), por lo que, de nuevo, volvemos a ver una relación entre los desfiles religiosos y los seculares, en esa fina frontera que existía entre esos dos mundos en el siglo XV. El hecho de cuidar el aspecto olfativo de estas celebraciones nos habla de su consideración como una fiesta para los sentidos.

Así, no sólo lo visual o lo auditivo entraban en escena, sino también lo olfativo. El objetivo de conseguir transmitir una imagen ideal de la ciudad pasaba por transformar todos los aspectos cotidianos, llegando incluso al detalle de modificar el espectro aromático del entramado de calles por el que iba a desfilarse la comitiva regia.

Además de su aspecto representativo y de la modificación de la trama urbana debido a su gran tamaño, también encontramos relacionada con los entremeses la aparición en la documentación de dos figuras interesantes, de las que tenemos pocos datos, pero que participaron activamente en la organización de la recepción. Son Joan Sist, nombrado como *prevere* (presbítero) y Joan Pérez de Pastrana, al que se describe como *mestre de cant*. Del primero, por un pago, sabemos que fue el encargado de *fer les cançons que digueren los fadrins qui anaren en los entremeses, com en ymaginar en los entremeses*, es decir, se encargó de componer la letra de las canciones de los que iban en los entremeses, así como de imaginar estas estructuras³⁴. La utilización del verbo “imaginar” nos hace pensar que el propio Sist sería la cabeza pensante de la que surgieron las ideas para las temáticas de los entremeses, y que los adornaría con composiciones en verso. En cuanto a Pérez de Pastrana, su cometido fue el *de arreglar e donar lo so a les dites cantilenes e haver fadrins que les cantassen e fer-los ornar e altres treballs*, es decir, se encargó no sólo de poner música a los textos de Sist, sino que, además encontrar y ensayar con los cantores dichas composiciones³⁵. La aparición de estos dos nombres en la documentación, aunque sea escueta, es de gran importancia, ya que es de las pocas veces que se nos aportan los nombres de los creadores intelectuales de las loas que se representaban en los entremeses.

En la nómina de los artistas y artesanos contratados para la construcción de estas estructuras destacan, entre muchos otros, las figuras de Joan Oliver, documentado como fuster (*carpintero*), al que se realizaron pagos *por la invención y confección con su*

³⁴ CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *op. cit.*, 2013, p. 383.

³⁵ AMV, *Manuals de Consells*, A25, f. 414v. 7 marzo 1415; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 85. Massip Bonet sitúa a Johan Pérez de Pastrana como posible antepasado de Pedro de Pastrana (ca. 1490- ca. 1558) compositor de las capillas de Fernando el Católico, Carlos I y Felipe II, y que estuvo a las órdenes del duque de Calabria en su corte virreinal de Valencia. MASSIP BONET, Francesc: «Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)», en VV.AA: *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Jaca, 1993)*, 5 vols. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1996, vol. III, p. 381.

*ingenio y sutilidades de los dichos entremeses*³⁶; Joan Moreno, pintor encargado de coordinar al equipo que se ocupó de la construcción del entremés de las siete edades, también referenciado como *l'entramés d'en Moreno*³⁷, o Vicent Çuera, pintor que ya había participado en la comentada entrada de Martín I y lo haría en la posterior de Alfonso el Magnánimo en 1423, y que sería el encargado de coordinar a otro grupo de artesanos, ya que las fuentes suelen referenciar los *entramesos d'en Çuera*³⁸.

Continuando con las novedades de esta recepción, quizá una de las más curiosas sea la del encargo de un discurso o arenga a Joan Ferrando, abogado de la ciudad, para ser dirigido al rey. La elección de Ferrando no fue casual, ya que era un reconocido partidario de Fernando de Antequera. Incluso llegó a ser enviado como emisario del *Consell* de Valencia ante el nuevo rey durante la campaña contra Balaguer en 1413³⁹. No nos ha llegado el texto del citado discurso, pero el hecho de que las fuentes lo describan como *arenga* nos hace pensar que estaría cargado de alabanzas a la figura del monarca, destacando sobre todo sus gestas militares, como la conquista de Antequera. Podemos calificar este hecho como singular, e incluso único, ya que no fue repetido en la ciudad en ninguna de las entradas que tuvieron lugar durante todo el siglo XV. De nuevo, la excepcionalidad de la situación política se ve reflejada en esta entrada y en las novedades que se produjeron. En los recibimientos regios medievales, una de las características de las representaciones de las entradas era utilizar personajes simbólicos (religiosos o mitológicos) que se dirigían a los monarcas, transmitiendo un mensaje de la ciudad al rey. Este hecho se produjo, como veremos al avanzar la presente tesis, en la entrada de Alfonso el Magnánimo en Nápoles en 1443, donde el rey escuchó discursos de personificaciones de las virtudes y del mismo Julio César, o en la entrada de Juan II en Valencia en 1459, donde, de nuevo las virtudes y un coro angélico se dirigieron al monarca. El hecho de que en Valencia en 1414 este discurso fuera realizado no por un personaje simbólico, sino por un reconocido partidario de Fernando, nos habla, de nuevo, de la voluntad de las autoridades de agradar al monarca, quizá, en este caso, de

³⁶ «*Per la invenció e confecció ab son enginy e subtilitats dels dits entrameses*», AMV, Manuals de Consells A25, f. 443v. 7 marzo 1415; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 85; CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *op. cit.*, 2013, p. 472. Oliver no sería un mero carpintero, ya que se le pagan 50 florines, una cantidad considerable que nos hace situarlo como uno de los principales responsables de los trabajos.

³⁷ CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *op. cit.*, 2013, p. 20.

³⁸ CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *op. cit.*, 2013, p. 19.

³⁹ RUBIO VELA, Agustín: *op. cit.*, 2003, p. 230.

una manera más directa y menos velada que en los entremeses o en la descripción del paisaje sonoro.

Relacionada con la figura de Fernando I como conquistador, y dentro de las innovaciones que tuvieron lugar en esta entrada, encontramos la presencia en el cortejo de un grupo de cuatro *turchs*, que desfilaron junto a un conjunto de seis salvajes, acompañando a los entremeses⁴⁰. La novedosa aparición de este grupo de turcos se puede interpretar de dos maneras distintas. La primera sería situarlos en el desfile como enemigos derrotados por el rey. Este hecho no era nuevo para Fernando, ya que, en su recibimiento en Sevilla tras la conquista de Antequera en 1410, diecisiete prisioneros tomados en la batalla desfilaron como trofeo de guerra⁴¹. El hecho de que los mencionados turcos aparecieran junto a salvajes apoyaría la visión del turco como enemigo y la victoria del rey ante la barbarie. Lo curioso en el caso valenciano sería que, en realidad, los que aquí aparecen referidos como *turchs* no eran musulmanes ni mudéjares, sino ciudadanos cristianos vestidos con ropajes musulmanes, ya que así lo demuestran los pagos que se les realizaron y el alquiler de las aljubas y *capells* (sombrreros) que vistieron a un hombre que las trajo de los *moros de la morería*⁴². Este hecho resulta sumamente interesante, primero por la temprana referencia a los turcos, mucho antes de la caída de Constantinopla, y después, porque se decide disfrazar a unos cristianos para mostrar su sumisión como vencidos. La pregunta que podemos formularnos aquí es por qué no utilizaron los organizadores de la entrada musulmanes residentes en la ciudad, que contaba en esa época con una populosa morería⁴³. La respuesta la podemos encontrar en que, en los territorios de la Corona de Aragón, los mudéjares residentes en las ciudades eran considerados súbditos del rey y estaban bajo

⁴⁰ «*Lo jorn que lo senyor rey entrà anaren ab los entrameses sis salvatges e quatre turchs e doní'ls los salaris següents...*». Los mismos pagos aparecen para las entradas dedicadas a la reina y al primogénito. CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *op. cit.*, 2013, p. 234-235.

⁴¹ «*Diez y siete moros de los que fueron presos en la batalla [...] los quales iban a pie, y cada uno dellos llevaba una vanderá al ombro llegando las puntas al suelo, que fueron tomadas en aquella batalla*», RUIZ, Teófilo F.: *The King Travels. Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain*. Princeton, Princeton University Press, 2012, p. 82.

⁴² Aparecen salarios a cuatro hombres por vestirse de turcos, pero, en lo referente a las vestimentas, se pagó por «*sis aljubes*» y «*sis capells de feltre*». CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *op. cit.*, 2013, pp. 234, 241 y 242.

⁴³ Sobre la morería de Valencia consultar RUZAFÁ GARCÍA, Manuel: «La morería de Valencia en la Baja Edad Media. Aljama, municipio y ciudad (1300-1530)», en CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (coord.): *El món urbà a la Corona d'Aragó del 1137 als decrets de Nova Planta: XVII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2003, pp. 353-360.

su jurisdicción⁴⁴. El verdadero enemigo, el otro, era el turco, no el moro que vivía en la morería de la ciudad. Además, ya desde el siglo XIV, las ordenaciones del *Consell* de cara a la participación de mudéjares y judíos en las entradas reales eran claras, instándoles a aparecer en los recibimientos reales con sus mejores galas para aclamar a los miembros de la familia real⁴⁵. Dicha participación no hace más que enfatizar la visión de mudéjares y judíos como súbditos reales, y no como enemigos.

Una segunda interpretación de la aparición de este grupo de turcos está relacionada con un carácter más festivo. Así, en algunas ciudades de la Corona de Aragón, ya en la primera mitad del siglo XV, encontramos, en las procesiones del Corpus y otras festividades, danzas y bailes que hacen referencia a batallas fingidas entre cristianos y turcos, y que, en algunas localidades, siguen presentes en la actualidad (figura 6). Una de las primeras descripciones de estas representaciones la encontramos en la relación de los entremeses del Corpus de Barcelona de 1424 que aparece en el *Llibre de solemnitats* de la ciudad, donde en la referencia a los entremeses de Santa María del Mar, se nombra «*Lo martiri de Sant Sebastia ab los caualls cotoners e ab los turchs*»⁴⁶. En la documentación de la entrada que nos ocupa no encontramos ninguna referencia a danzas o bailes, ni a si su aparición iba acompañada de música o si se produjo alguna batalla fingida. Tampoco sabemos si se realizó algún tipo de lucha coreografiada entre turcos y

⁴⁴ NIRENBERG, David: *Communities of Violence. Persecution of Minorities in the Middle Ages*. Princeton, Princeton University Press, 1996, p. 28.

⁴⁵ La primera exhortación a musulmanes y judíos a participar en una entrada real la encontramos en la ya citada del príncipe Juan y su esposa Matha d'Armagnac el 7 de julio de 1373. En las ordenaciones de dicho evento podemos leer «*Aiximateix sien aemprats los juheus e los moros de la ciutat que isquen reebre cascuns per si la dita Senyora, ab lurs mellors aparellaments, segons han acostumat e mils fer puxen*». El hecho de que aparezca la referencia a la costumbre nos hace pensar que la participación de estos colectivos es anterior, aunque no tenemos constancia documental de ella. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 39.

⁴⁶ Se trataba de caballitos contruidos a base de madera y tejidos, cuyo jinete se situaba en su interior. El nombre de *cotoners* viene dado porque, a partir de 1437, su realización estuvo a cargo del gremio de tejedores de algodón de Barcelona. RAVENTÓS FREIXA, Jordi: *Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: les entrades reials. segles XV-XVIII*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de Girona, 2006, p. 285. Sobre este espectáculo de caballitos y turcos consultar MASSIP BONET, Francesc: *La monarquía en escena*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de las Artes, Dirección General de Promoción Cultural, 2003, pp. 108-123. En este estudio, el autor señala el origen de estas batallas en el siglo XIV (la reseña documental más antigua sería el recibimiento en Barcelona a Matha d'Armagnac en 1373). También destaca, entre otros ejemplos, la referencia a este tipo de batallas fingidas entre cristianos y turcos en la descripción que Antonio Beccadelli hizo de la entrada de Alfonso V en Nápoles, ya en 1443: «*Beccadelli describe con propiedad los caballos contrahechos que cabalgaron los jóvenes catalanes con gran agilidad y artificio, reproduciendo movimientos y embestidas propias del ejercicio caballeresco, como si fuesen realmente vivos. Iban provistos de un escudo con las barras de oro y gules y una espada desnuda y combatían contra un escuadrón de turcos a pie, armados de alfanjes, protegidas sus cabezas con almetes de aspecto terrorífico*». MASSIP BONET, Francesc: *op. cit.*, 2003, p. 108; y MASSIP BONET, Francesc: *op. cit.*, 2010, pp. 134-140.

salvajes, o si simplemente desfilaron junto a los entremeses. Por tanto, no podemos más que certificar la presencia de estos turcos, sin afirmar tajantemente a cuál de las dos posibles hipótesis (enemigos vencidos o batalla fingida) los debemos asociar.

Con todo, nos encontramos ante un caso temprano de travestismo étnico-religioso que nos parece en alto grado interesante, ya que puede ser tomado como precedente del gusto de cristianos por vestir a la morisca en celebraciones festivas como los juegos de cañas o las ya comentadas batallas fingidas entre moros y cristianos, que encontramos ya avanzado el siglo XV y durante todo el siglo XVI⁴⁷.



Figura 6. Danza dels cavallets. *Rollo del Corpus*, 1824 (detalle). Valencia, Arxiu Històric Municipal.

⁴⁷ Massip Bonet documenta la referencia escrita más antigua a este tipo de batallas fingidas, en el recibimiento de la ciudad de Barcelona a Matha d'Armagnac en 1373. MASSIP BONET, Francesc: *op. cit.*, 2010, p. 36. Uno de los ejemplos más conocidos y mejor documentados del travestismo étnico-religioso lo encontramos en la *Crónica del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, concretamente en la descripción de la entrada de Enrique IV de Castilla en Jaén en 1464: «Cerca de media legua de la dicha cibdad, salieron los señores de la iglesia mayor, y la justicia y regidores della. Y luego salieron fasta quinientos rocines muy ajaezados e tocados a la morisca e con barvas postizas; los quales trayan unas cañas muy gruesas e unos corchos plateados que verdaderamente parecían lanzas. E assí vinieron escaramuzando y echándose lanzas delante. Y desde que llegó el rey cerca de unas peñas, do nasce el agua de Santa María, descendieron de allí fasta treinta hombres, vestidos e calçados como moras, con panderos e sonajas, dando muy grandes albórbolas», citado en DE ANDRÉS, Rosana: «Las entradas reales castellanas en los siglos XIV y XV, según las crónicas de la época», *En la España Medieval*, 4 (1984), pp. 47-72. Sobre el asunto del travestismo y la costumbre de vestirse a la morisca, consultar IRIGOYEN, Javier: *Moors Dressed as Moors. Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia*. Toronto, University of Toronto Press, 2017.

Otro hecho único en la celebración que nos ocupa fue la asistencia de un personaje importante: el papa Benedicto XIII. El 20 de octubre de 1414 el *Consell* decidió enviar una embajada a Sant Mateu (Castellón), donde se encontraba el pontífice, para invitar al papa a visitar la ciudad⁴⁸. Esta acción se hizo saber también al rey, que la aprobó en su carta de respuesta⁴⁹. La cuestión aquí es por qué le interesaba tanto a la ciudad que el papa visitara Valencia y que el rey supiese de este deseo. La respuesta la encontramos, de nuevo, en el panorama político iniciado tras el compromiso de Caspe. Benedicto XIII fue el gran valedor de Fernando de Trastámara, uno sus principales apoyos. Invitar al santo padre a la ciudad y hacer coincidir su estancia con la visita del rey fue un gran golpe de efecto conseguido por los *consellers*. El 14 de diciembre de 1414, 9 días antes que el rey, Benedicto XIII entraba en Valencia montado en una mula, bajo palio y con toda la solemnidad digna de un sumo pontífice, realizándose la procesión del Corpus en su honor⁵⁰. La estancia del papa en Valencia se prolongó durante siete meses, hasta el 19 julio de 1415. Durante su etapa en la ciudad, el papa concedió indulgencias a sus habitantes, quizá como agradecimiento por el envío de una escuadra de galeras que el *Consell* había armado para socorrer a Aviñón en el asedio que sufrió en 1398⁵¹. Las buenas relaciones finalizaron cuando Fernando retiró definitivamente la obediencia al pontífice aviñonense en 1416, hecho que fue celebrado en Valencia con una procesión a la virgen de Gracia⁵².

Llegados a este punto, expuestas ya todas las novedades que hicieron de esta entrada un hecho excepcional, podemos plantear el recibimiento real a Fernando de Antequera y su

⁴⁸ Esta no fue la primera ocasión en la que el *Consell* intentó conseguir la visita del papa. Dos años antes, en junio de 1412, los jurados de Valencia enviaron una primera carta al pontífice invitándole a visitar la ciudad, comunicándole que su presencia ayudaría a pacificar la situación desencadenada por las banderías nobiliarias entre los Centelles y los Soler, aunque en esta ocasión el resultado no fue positivo. SERVER SERVER, Blai Josep: «La visita del papa Benet XIII a València de 1414-1415: una aproximació a la seua memòria en la tradició historiogràfica valenciana», *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 9 (2017), p. 62; HINOJOSA MONTALVO, José; LÓPEZ ELUM, Pedro; RODRIGO LIZONDO, Mateu: «Relaciones de la ciudad de Valencia con el Pontificado durante el Cisma de Occidente (1378-1423). Regesta de los fondos del Archivo Municipal», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 56 (1980), p. 587.

⁴⁹ AMV, Manuals de Consells, A25, f. 409v. 20 octubre 1414; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 88-89.

⁵⁰ AMV, Manuals de Consells, A25, f. 414v. 20 octubre 1414; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 89; MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, p. 165. Esta no fue la primera estancia de Pedro de Luna en Valencia. En 1390 visitó la ciudad como cardenal y legado pontificio y, ya entonces, el *Consell* le regaló una vajilla de plata dorada valorada en 500 florines, HINOJOSA MONTALVO, José; LÓPEZ ELUM, Pedro; RODRIGO LIZONDO, Mateu: *op. cit.*, 1980, pp. 587 y 595.

⁵¹ ESTEBAN MATEO, León: *op. cit.*, 2002, p. 51; HINOJOSA MONTALVO, José; LÓPEZ ELUM, Pedro; RODRIGO LIZONDO, Mateu: *op. cit.*, 1980, p. 587.

⁵² AMV, Manuals de Consells, A26, fol. 107v.

familia como una gran obra de arte efímero que fue concebido como un espectáculo para los sentidos, en el que primaron lo visual y lo sonoro⁵³. La espectacularidad de los entremeses o la decoración de las calles con tapices, pendones de oriflama y seda y flores llenaron el recorrido de magnificencia y color⁵⁴. Además, no debemos olvidar uno de los temas que más obsesionaba a las autoridades municipales de aquella época: los vestidos de gala. Para su lucimiento como representantes de la ciudad, encargaron tejidos como sedas, tafetanes, tercianelas y telas doradas con el objetivo de tejer 30 *gramalles i caperons* (túnicas y tocados) para los principales miembros del *Consell* municipal. El poder ver a los representantes municipales (se cita a los *jurats e altres notables persones de la dita ciutat*) vestidos con sus mejores galas, sería todo un espectáculo visual⁵⁵ (figura 7). También se realizaron pagos por tejidos para otros trabajadores municipales, como los ministriles, vestidos de tercianela roja, o los *saigs* (alguaciles), a los que se compraron telas de lana roja y amarilla⁵⁶. Resulta llamativo lo repetitivo de estos dos colores, pero no debemos olvidar que se trataba de los colores representativos tanto del monarca aragonés como de la propia ciudad⁵⁷. Esta búsqueda de lujo y ostentación podría también relacionarse con el asunto de los vestidos «turcos» citado con anterioridad, que debido al comercio de textiles otomanos por el Mediterráneo podría ser tomado como un signo de distinción social. Dentro de este apartado visual no debemos olvidar el colorido nocturno, proporcionado por las hogueras y luminarias situadas en puntos estratégicos de la muralla como los portales

⁵³ Según Massip Bonet, en las celebraciones urbanas relacionadas con la monarquía: «*Se asiste así a una descarada manipulación de la experiencia visual y auditiva de las gentes al servicio de las necesidades ideológicas de la corte. Ninguna otra forma artística como la festividad espectacular demuestra tan plenamente la apasionada creencia en la unión de las artes que existía durante el Renacimiento*». MASSIP BONET, Francesc: *op. cit.*, 1996, p. 373.

⁵⁴ AMV, Manuals de Consells, A25, f. 152v. 21 enero 1413; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 80.

⁵⁵ AMV, Manuals de Consells, A25, f. 193r. 31 marzo 1413; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 82.

⁵⁶ «*Que ultra los tres ministros que ia damunt son proveits esser vestits de terçanell vermell a la entrada del senyor Rey, sia vestit d'allò mateix lo quart*», AMV, Manuals de Consells, A25, f. 414v. 19 diciembre 1414; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 84.

«*Ítem, an Pere d'Almenar, perayre, per compra d'una peça de drap vermell de lana per fer robes als saigs, huyt lliures. Ítem, per compra d'una peça de drap blanch de lana per tenyir de groch, a obs dels dits saigs...*». AMV, Claveria Comuna, J37, fol. 37v. 10 junio 1413; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 86.

⁵⁷ MONTANER FRUTOS, Alberto: *El señal del rey de Aragón: historia y significado*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995. TRAMOYERES BLASCO, Luís. «Lo Rat Penat en el escudo de armas de Valencia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 38 (1901), pp. 438-445.

dels *Serrans* y de *Sant Vicent* y otras edificaciones destacadas, como la *Casa de la Ciutat*⁵⁸.



Figura 7. Joan Sarinyena, representación de los *jurats* de Valencia. Sala Nova del Palau de la Generalitat, Valencia, 1592.

Junto a lo visual encontramos lo sonoro. A los cánticos en acción de gracias entonados en la catedral debemos unir los sonos de los músicos foráneos contratados por el municipio para acompañar a los gremios en sus juegos y danzas, además del tañer de las campanas, sin olvidar los tonos y cantilenas de los entremeses compuestos por Pérez de Pastrana. Destaca también, de nuevo, la presencia Ramón Artús, *trompeta e crida públich de la ciutat*, quien, además de ostentar los cargos de pregonero y trompeta municipal, era también el de encargado de organizar y gestionar el grupo de instrumentistas del *Consell*, formado en este periodo por el propio Artús y cuatro miembros más⁵⁹.

Más allá del grupo de instrumentistas municipales, encabezados por Ramon Artús, no

⁵⁸ AMV, Sotsobreria de Murs e Valls, D3-22, f. 76r-77r; CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *op. cit.*, 2013, p. 460.

⁵⁹ AMV, Clavería Comuna, J46, f. 33r. 16 diciembre 1426. Aparecen pagos por ropas a Ramón Artús y a los «*quatre juglars de la ciutat*».

hemos podido encontrar la cantidad de músicos extraordinarios que contrató el *Consell* para los festejos, pero sí algunas referencias secundarias que nos pueden dar una idea. Así, en una de las entradas del libro de cuentas de las celebraciones encontramos un pago por cuatro saquitos de tercianela para los ministriles y catorce pendones para trompetas⁶⁰. También aparecen descritos, como citamos con anterioridad, los instrumentos que hacían sonar en *crides* y bailes: trompas, trompetas, añafiles, dulzainas, cornamusas y atabales, además de instrumentos de cuerda, pero sin especificar ni los nombres de estos últimos ni la cantidad. Como vemos, la referencia a la música que sonó en estos actos no es muy detallada, y sólo encontramos alusiones a los instrumentos cuando se quiere hacer constar el número contratado, en un alarde del poderío municipal, o a la hora de especificar los pagos. A pesar de esta falta de datos, podemos hacernos una idea de la importancia dada a la música y los sonidos en las recepciones reales si tenemos en cuenta la aparición de referencias a juglares, trompetas y ministriles desde el inicio de la compilación documental de estos eventos. Ya en los escritos referentes a actos realizados en Valencia desde el siglo XIV relacionados con la monarquía, como el nacimiento de la infanta Constanza en 1342 o la entrada de Leonor de Sicilia en 1349, encontramos menciones a estos músicos⁶¹. Por las mismas fuentes sabemos que solían participar en momentos como los bailes de los oficios, los desfiles y también en las justas y torneos, además de en las *crides* o pregones ya citados. Más complejo es intentar dilucidar qué tipo de repertorio y melodías acompañaban sus apariciones. Las características acústicas de los instrumentos nos hacen pensar que los sonos de trompetas y añafiles, acompañados de atabales, tendrían un carácter de llamada militar, siendo utilizados para abrir con sus sonos el cortejo real, mientras que instrumentos más melódicos como las cornamusas, caramillos o los referenciados como *de corda* serían más apropiados para bailes y danzas.

A todo lo expuesto hasta ahora tenemos que añadir otras celebraciones enmarcadas en el contexto de la recepción real, como las justas y torneos realizados en diferentes puntos de la ciudad en los días que siguieron a la entrada⁶², o la ceremonia de entrega a los

⁶⁰ CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *op. cit.*, 2013, p. 47.

⁶¹ FERRER VALLS, Teresa: *op. cit.*, 1994, p. 144-145.

⁶² Se construyeron tres *taules de junyer* (tablados para justar), una cercana a la rambla del río, otra en la plaza del *Mercat* y la última en la explanada del palacio del Real, residencia del monarca en Valencia. AMV, *Manuales de Consells*, A25, f. 154r. 25 enero 1413; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 81.

miembros de la familia real de una vajilla de plata⁶³. Todo ello, unido al resto de actos y novedades referenciados en este capítulo, con el objetivo de ofrecer una imagen por un lado fastuosa, pero por otro subyugada y servicial de la ciudad, y por ende del reino, al nuevo monarca y su familia en su primera visita y estancia en la capital valenciana. Los actos realizados con motivo del recibimiento al primer Trastámara en Valencia no fueron, por tanto, un simple conglomerado de efectos dedicados meramente al entretenimiento, sino que, como hemos podido comprobar, estuvieron dotados de un significado y un mensaje cuidadosamente calculado y meditado por los representantes del poder municipal, que, junto a los esfuerzos diplomáticos destinados a convencer al papa Benedicto XIII para estar presente en la ciudad durante las celebraciones, hicieron de este evento una oportunidad única para la ciudad, que sus autoridades no quisieron desaprovechar, para hacer ver al rey lo que esperaban de su mandato, tal y como se desprende de la carta con la que iniciábamos este capítulo: «*ésser saviament regits, benignament tractats, justament senyoreciats e legudament prosperats*»⁶⁴.

⁶³ AMV, Manuals de Consells, A25, f. 151v. 18 enero 1413; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 79. La entrega de una vajilla de plata se había convertido en un hecho tradicional en las recepciones reales desde el siglo XIV. Sirvan como ejemplo la entrada de Leonor de Sicilia en Barcelona en 1350 (RAUFAST CHICO, Miquel: *op. cit.*, 2007, p. 104) o, en el caso valenciano, la recepción ofrecida a Matha d'Armagnac, princesa de Girona, en 1373. (AMV, Manuals de Consells, A16, f. 170v, 23 agosto 1373. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 35.

⁶⁴ AMV, Lletres missives, G3-11, ff. 46v-47v. CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *op. cit.*, 2013, p. 443.

Capítulo 3

**Entre Valencia y Nápoles. Las
entradas de Alfonso el Magnánimo
como diálogo entre las dos orillas
del Mediterráneo.**

Después de una larga guerra, el 26 de febrero de 1443 Alfonso V de Aragón realizaba su entrada triunfal en Nápoles, hecho que quedaría plasmado en el relieve que corona la entrada al Castelnuovo. Dicho friso, convertido en la huella más conocida de dicho evento, olvida conscientemente algunas de las características más importantes de la entrada, hecho íntimamente relacionado con la imagen que el propio monarca deseaba difundir. Dedicaremos este capítulo a analizar la mencionada entrada comparándola con sus precedentes ibéricos, en especial los realizados en Valencia. Esto nos permitirá descubrir influencias e intercambios mutuos, intentando superar así la dicotomía entre edad media y modernidad y aportando una visión más integradora a una época de cambios¹.

Alfonso, tercer rey de Valencia con este nombre, realizó su primera entrada como tal en dicha ciudad en 1424. Casi veinte años después, en 1443, el mismo monarca celebraba su triunfo en Nápoles, colofón a la conquista del reino italiano. Ante dos eventos separados por este lapso de tiempo, una larga guerra y con un mar de por medio, las diferencias son más que esperables. Pero también debemos tener en cuenta la perduración de tradiciones y los contactos que estos dos territorios tuvieron durante el reinado del Magnánimo, por lo que la comparación de las dos entradas nos permitirá contextualizar, a través de la fiesta urbana, la relación entre estos reinos mediterráneos.

Al acercarnos al estudio de ambas celebraciones, el primer hecho que nos llama profundamente la atención es la abrumadora diferencia en el número de fuentes a consultar. En el caso valenciano, para averiguar cómo fue la entrada, debemos acudir a los documentos oficiales conservados en el Archivo Histórico Municipal. Allí encontramos los *Manuals de Consells*, que recopilan los debates y resoluciones de la principal institución municipal valenciana, y los libros de *Claveria Comuna*, que recogían las cuentas de la ciudad. Poco más existe relacionado con el recibimiento al Magnánimo, no hay rastro de publicaciones destinadas a narrar los hechos a las generaciones futuras, tan solo documentación centrada en la organización del evento².

¹ Este capítulo ha sido parcialmente publicado en ORTS RUIZ, Francesc: «Un rey, un mar y dos ciudades. Las entradas de Alfonso el Magnánimo en Valencia (1424) y Nápoles (1443). Transferencias e influencias de ida y vuelta». *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, 19 (2021), pp. 7-27.

² AMV, *Manuals de Consells*, libro A28, *Claveria Comuna* (albarans), libros J46 y J47. También aparecen referencias a gastos y pagos relacionados con la entrada en Sotsobreria de Murs i Valls, libro D29. Muchos de estos documentos fueron publicados parcialmente en CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una*

Todo lo contrario ocurre con la celebración napolitana. Muchas fueron las descripciones, escritas con diversos objetivos, que se centraron en crear un relato sobre lo ocurrido aquel 26 de febrero. Una de las más completas fue la realizada por Antonio Beccadelli, *il Panormita*, humanista miembro de la corte de Alfonso y posiblemente uno de los ideólogos de la entrada. Escrita en latín, su relación se detiene especialmente en los aspectos de las celebraciones más relacionados con el mundo antiguo. En la misma línea encontramos las descripciones realizadas por otros autores cercanos a la corte napolitana del Magnánimo, como Lorenzo Valla, Bartolomeo Facio, Porcellio Pandoni, Gaspar Pelegrí o Angelo de Grassis³. Llama poderosamente la atención la gran cantidad de autores que dedicaron parte de sus esfuerzos a plasmar por escrito los hechos ocurridos en Nápoles. A su manera, estaban cumpliendo el mismo objetivo que el arco del Castelnuovo, esto es, convertir en perenne algo efímero, una celebración que se desvaneció cuando todos los actos tocaron a su fin, pero que, gracias a los citados relatos, se convirtió en uno de los eventos más recordados del reinado del Magnánimo. El hecho de que todas estas publicaciones nacieran en el ámbito cortesano nos permite hablar de un claro deseo de difusión de una imagen concreta del rey, en este caso como príncipe equiparable a los monarcas de la antigüedad. Y es aquí donde radica una de las principales novedades de la entrada napolitana, en la consciencia y la voluntad de dejar huella, de utilizar esta celebración como un verdadero programa de reinado, que debe ser difundido para reforzar la imagen del monarca.

Además de los relatos de los humanistas, encontramos otra serie de descripciones que deben ser agrupadas en otro ámbito, menos centrado en la cuidada orquestación cortesana de creación de la imagen del rey y focalizado en realizar descripciones más o menos fidedignas del evento. Podríamos relacionarlas con las crónicas y dietarios de raíz medieval con los que se dejaba constancia de los hechos ocurridos. Ciertamente es que la subjetividad de cada uno de los autores provoca que existan diferencias entre ellas, pero

bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino, Valencia, hijo de F. Vives Mora, 1925, vol. 2.

³ BECCADELLI, Antonio: *De Dictis et Factis Alphonsi regis Aragonum libri Quattuor*, Basilea, Ex officina Hervagiana, 1538. Versión Consultada: *Dichos y hechos de Alfonso rey de Aragón*, LÓPEZ MOREDA, Santiago (ed.), Madrid, Akal, 2014; VALLA, Lorenzo, Carta publicada en IACONNO, Antonietta: «Il trionfo di Alfonso d'Aragona tra memoria classica e propaganda di corte», *Rassegna Storica Salernitana*, 51 (2009), pp. 9-57; FACIO, Bartholomeo: *Fatti d'Alfonso d'Aragona, primo re di Napoli di questo nome*, Venezia, Paolo Giolitti, 1580; PANDONI, Porcellio: *Il Trionfo di Alfonso I d'Aragona cantato da Porcellio*, NOCITI, Vincenzo (ed.), Rossano, Tipografia Palazzo, 1885; PELEGRÍ, Gaspar: *Historiarum Alphonsi primi regis libri X*, DELLE DONNE, Fulvio (ed.), Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2012; DE GRASSIS, Angelo: *Oratio panigerica dicta domino Alfonso*, DELLE DONNE, Fulvio (ed.), Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2006.

también es destacable que en ninguna de estas relaciones encontramos el deseo cortesano de difundir una imagen específica del rey. En este grupo encontramos las descripciones del clérigo valenciano Melcior Miralles, la realizada por Marino Jonata en su *Giardeno*, la carta que Antoni Vinyes envió a los *consellers* de Barcelona, o la misiva escrita por un autor anónimo proveniente de Palermo⁴. Otra característica que une estas relaciones es que están escritas en la lengua vulgar de su autor, ya sea ésta catalán o italiano. Todas ellas contribuyeron a perpetuar la memoria de este evento que nos disponemos a analizar, sin perder de vista sus antecedentes ibéricos.

Pero antes de ello consideramos oportuno analizar los antecedentes de esta entrada napolitana. El 6 de diciembre de 1423 los *consellers* de Valencia se dirigían a Alfonso el Magnánimo en carta escrita. Según explican, la recepción de las noticias relacionadas con el retorno del monarca de su primer viaje a Italia por mar, después de no pocas dificultades y peligros, había producido una oleada de celebraciones en la ciudad. Estas alegrías consistieron en:

*«Jubilosos cants de salmodies e cantichs de plausabilitat, ab devotes processons, [...] grans alimares e luminaries e corrents per laer fochs luminosos retents així clara tota la ciutat, per sons de trompetes, nafils e altres musichs struments, per humanals cants e veus exalçades de homens, que paria tots los elements se fossen acordats a fer ensemps una gran e gloriosa festa»*⁵.

Resulta curioso comprobar cómo, para enfatizar la importancia de las celebraciones, las autoridades valencianas insisten en destacar dos aspectos fundamentales. Por un lado, el espectro sonoro es claramente enfatizado, desde los cantos religiosos de las procesiones a los instrumentos como trompetas o añafiles y también los cantos y voces exaltadas. El volumen se toma aquí como una especie de termómetro de la intensidad de la alegría, hecho que, como hemos podido comprobar en el capítulo anterior, ya aparece en otras celebraciones valencianas, como las realizadas por la proclamación de Fernando de

⁴ MIRALLES, Melcior: *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, RODRIGO LIZONDO, Mateu (ed.), València, Universitat de València, 2011; ETTARI, Francesco: *Il Giardeno di Marino Jonata Aragonese*, Napoli, Stab. Tipografico A. Morano, 1885; VINYES, Antoni: Carta al Consell de la Ciutat de Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 1443, Cartes comunes originals: vol. 13, ff. 18-19. Publicada en MADURELL, Josep Maria: *Mensajeros Barceloneses en la corte del Magnánimo*, Barcelona, CSIC, 1963, pp. 216-219; MONTI, Gennaro M.: «Il trionfo di Alfonso I d'Aragona in una descrizione contemporanea», en *Scritti Storici per le nozze de Cicco*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1931, pp. 58-59.

⁵ AMV, 1423, Manuals de Consells: A28, fol. 16rv; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925 vol. 2, p. 96. La entrada valenciana de Alfonso en 1424 es la primera en la que encontramos documentado el uso de pirotecnia, NARBONA, Rafael: «Las fiestas reales en la ciudad de Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVII)», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 13/2 (1993), p. 468.

Antequera, padre de Alfonso, como rey de Aragón, en las que los *consellers* usan el término *esclafit* (estruendo) para describir el paisaje sonoro⁶. El otro aspecto a destacar es el hecho de que la fisonomía de la ciudad, su imagen externa, pueda ser modificada de una manera efímera. Así, según la carta, toda la ciudad permaneció iluminada durante la noche, gracias a las luminarias y *fochs luminosos* en torres, campanarios y terrazas. Estos dos aspectos, el énfasis en lo sonoro y la capacidad de cambiar la imagen de la ciudad, van a ser muy importantes en los actos reales urbanos medievales, y también lo serán en las entradas napolitanas de Alfonso.

Podemos tomar estas celebraciones de 1423 como preludeo a lo que sería el gran recibimiento preparado por Valencia al monarca. En realidad, Alfonso ya había visitado la ciudad en diversas ocasiones, siendo la primera cuando todavía era príncipe, acompañando a su padre en la entrada que éste realizó en 1414 tras ser coronado en Zaragoza. Como hemos comprobado en el capítulo anterior, el recibimiento valenciano a Fernando de Antequera es uno de los mejor documentados, gracias a la conservación del libro de cuentas realizado con tal efecto y a los esfuerzos mostrados por las autoridades municipales por mostrar su adhesión al nuevo monarca⁷. En dicho evento, al igual que en la coronación zaragozana del primer Trastámara, destacó la construcción de entremeses. La entrada valenciana de Alfonso en 1424 también contó con, al menos, un entremés, realizado exprofeso para la ocasión por orden del *Consell* municipal⁸. Desgraciadamente, desconocemos el contenido de dicha representación, pero podemos recordar cómo fueron las realizadas en Valencia y Zaragoza en 1414, ya que nos ayudarán mejor a comprender algunas de las características de las posteriores celebraciones napolitanas, en, como comprobaremos al avanzar este capítulo, un continuo diálogo de ida y vuelta.

Del banquete de la Aljafería resultan de gran interés para nuestro análisis los entremeses de los Vicios y las Virtudes, en el que estas últimas apelaban al rey recordándole las bondades que debería poseer un buen monarca, y el de la Jarra de santa María, formado por un castillo sobre el que se situaba una jarra con lirios, símbolo de la Virgen María, además de mostrar las armas del rey y su relación con la orden de la Jarra y el Grifo.

⁶ CÀRCEL ORTÍ, M^a Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (eds.): *Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera*, València: Universitat de València, 2013, p. 443.

⁷ CÀRCEL ORTÍ, M^a Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (eds.): *op. cit.*, 2013. Sobre la resistencia a la candidatura de Fernando en Valencia, consultar RUBIO VELA, Agustín: «Urgelistas valencianos, sobre la oposición a Fernando I», *Anuario de Estudios Medievales*, 22/1 (2003), pp. 191-261.

⁸ Dicho entremés fue encargado a Viçent Çaera y Johan Ivanyes, pintores de Valencia. AMV, Manuals de Consells, A28, 1423, fol. 19v, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 99.

Llevaba consigo la representación de una batalla entre el bien y el mal, personificada en la aparición de unos moros que asaltaban el castillo y que al final eran vencidos⁹. La lucha contra los moros fue recurrente en la iconografía de los espectáculos de los Trastámara (no olvidemos que Fernando ganó su fama tras la conquista de Antequera en 1410), y sería llevada por Alfonso a Nápoles, como comprobaremos al avanzar el texto.

Recordemos que en la entrada valenciana de Fernando se construyeron en total 5 entremeses con la finalidad de alabar la figura del rey, utilizando para ello elementos caballerescos como las referencias a la orden de la Jarra y el Grifo, o realizando un paralelismo entre el rey como centro de los Trastámara como la tierra lo era del universo¹⁰. Como vemos, en ambas ocasiones, más allá de lo complejo de la tramoya reside la importancia de la idea a transmitir, del mensaje, como también ocurrirá en Nápoles años después.

En esta ciudad podemos encontrar el uso de estructuras móviles acompañadas de representaciones en los espectáculos dedicados al Magnánimo, que están íntimamente relacionadas con las que se realizaron en honor de su padre en Zaragoza y Valencia. Antes de centrarnos en su entrada de 1443, consideramos necesario hacer referencia a un evento que tuvo lugar justo 20 años antes, en 1423, durante su primera expedición italiana. En esa fecha, Alfonso organizó unas justas en la capital partenopea. En el desfile previo a dicho torneo participó una construcción que, aún a día de hoy, resulta sorprendente. Según las crónicas, por las calles de Nápoles desfiló una estructura con ruedas que constaba de un gran elefante que transportaba un castillo en su parte superior, cargado de ángeles que cantaban y tocaban diversos instrumentos. A los pies de dicho elefante desfilaban una serie de personajes vestidos a la manera de turcos¹¹.

⁹ MASSIP BONET, Francesc: *La Monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo en los reinos ibéricos: de Jaume el Conquistador al Príncipe Carlos*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2003, pp. 70-74; OLEZA, Joan: «Las transformaciones del fasto medieval», en QUIRANTE, Luis (ed.): *Teatro y espectáculo en la Edad Media*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1992, p. 54.

¹⁰ MASSIP BONET, Francesc: *op. cit.*, 2003, pp. 76-77; MASSIP BONET, Francesc: «L'entrada valenciana dels primers Trastàmars», *Locus Amoenus*, 12 (2013-2014), pp. 55-65. ORTS RUIZ, Francesc: «Ab transcendent e visceral gotg e profunda alegria: Las celebraciones por la entrada de Fernando I de Aragón en Valencia (1414)», *Ars Longa*, 28 (2019), p. 5; CALVÉ MASCARELL, Óscar: «L'entremès de Mestre Vicent (Valencia, 1414). Identidad, memoria y prestigio urbano», en ARCINIEGA GARCÍA, Luis; SERRA DESFILIS, Amadeo (eds.): *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*, Valencia, Universitat de València, 2018, pp. 221-224.

¹¹ MAXWELL, Hope: «Uno elefante grandissimo con lo castello di sopra: il trionfo aragonese del 1423», *Archivio Storico Italiano*, 150 (1992), p. 847.

En esta representación vemos cómo aparecen algunas de las ideas que ya han sido comentadas. Alfonso está retomando la figura del musulmán, el turco en este caso, como enemigo, visto aquí como contraposición al coro angélico. Los ángeles, utilizados en la corona de Aragón desde las celebraciones por la coronación de Martín I en Zaragoza en 1399, serán tomados como un vínculo entre lo terrenal y lo celestial, acercando la figura del rey casi a una expresión de mediador entre estos dos mundos¹². Por su parte, como vimos en el capítulo anterior, la utilización de la figura del musulmán como el otro, como el enemigo a batir, ya aparece en la mencionada coronación de Fernando en 1414, y es en la posterior visita a Valencia de éste en el mismo año donde encontramos por primera vez la referencia a los *turchs*, al turco, diferenciándolo del resto de musulmanes¹³.

Por tanto, en el desfile de 1423 vemos cómo las influencias de las celebraciones aragonesas son más que evidentes. La única novedad, y no por ello menos impactante, es la aparición del elefante como animal simbólico. Desde la antigua Roma, por su relación con los relatos sobre las guerras púnicas, el elefante fue utilizado como símbolo de fuerza, pero también de prudencia y magnanimidad. Una referencia al uso de un elefante en una entrada real, ya en la edad media, la encontramos en la realizada por el emperador Federico II Hohenstaufen en Cremona en 1237. Este paquidermo llevaba también un castillo de madera sobre su figura, ocupado en esta ocasión por trompeteros. No tenemos constancia de si la referencia a la entrada de Federico II o la relación del elefante con la antigüedad romana y con los triunfos de algunos de sus generales como César y Pompeyo eran ya conocidas por los organizadores del torneo de 1423 en el ámbito del Magnánimo. Lo que sí parece claro es que esta relación entre ambas celebraciones es más que evidente, como lo es que, en territorio italiano, no apareció un elefante dentro de un contexto celebrativo hasta que fue recuperado en 1423¹⁴.

¹² MASSIP BONET, Francesc: *op. cit.*, 2003, pp. 68-70; MAXWELL, Hope: *op. cit.*, 1992, pp. 864-865.

¹³ ORTS-RUIZ Francesc: *op. cit.*, 2019, pp. 31-42.

¹⁴ MAXWELL, Hope: *op. cit.*, 1992, pp. 858-863. También en otros lugares, como Portugal, el uso de elefantes identificando los territorios africanos o como bestia relacionada con el otro (el islam) fue frecuente a partir del siglo XV. FRANCO, Borja; REGA, Iván: *Imágenes del islam y fiesta pública en la corte portuguesa. De la Unión Ibérica al terremoto de Lisboa*. Gijón, Trea, 2021. El uso del elefante como animal simbólico en la fiesta urbana europea se generaliza a partir de los siglos XVI y XVII. FRANCO, Borja: «Images of Islam in the Ephemeral Art of the Spanish Habsburgs: an initial approach», *Il Capitale Culturale*, 6 (2017), pp. 87-116. La tradición iconográfica de la representación de un castillo sobre un elefante tuvo una gran repercusión en la Edad Media, quedando recogida en texto e imagen en obras como las *Etimologías* de san Isidoro o el *Roman d'Alexandre*, además de en numerosos manuscritos iluminados, SALVADOR MIGUEL, Nicasio: «Castillos y literatura medieval», *Medievalismo*, 8, 1998, pp. 65-78.

Después de analizar algunos de sus antecedentes, nos centraremos ahora en la entrada napolitana de 1443, calificada como un hito en la recuperación de la antigüedad mitificada en el siglo XV y en la que, como narra Beccadelli «*todos los ciudadanos de Nápoles de manera unánime habían decidido recibir al rey triunfante*»¹⁵. Antes de comenzar con el análisis del desfile propiamente dicho, es conveniente destacar varios aspectos que tienen que ver con la organización del evento. La celebración napolitana ponía fin a una guerra de más de 10 años¹⁶. En un principio, nada tiene que ver el motivo de esta entrada con las realizadas previamente en los territorios aragoneses por Alfonso. Nápoles había sido conquistada, de ahí que la tipología de entrada más coherente fuese el triunfo. Pero el rey también dejó lugar al protagonismo de los poderes ciudadanos napolitanos, y es que, gracias a un pacto, las autoridades ciudadanas se comprometieron a participar y financiar parte de la entrada, a cambio de la realización de un parlamento¹⁷. Incluso el rey aceptó esperar tres días en el monasterio de san Antonio, cercano a Nápoles, hecho que, si por un lado puede recordar a la vigilia que debían realizar los generales romanos para purificarse antes de entrar a Roma, tiene también un claro antecedente en la espera de los monarcas aragoneses en las cercanías a las ciudades a visitar hasta que se pactara el día y la hora con las autoridades municipales y éstas certificaran que todo estaba preparado¹⁸.

Por otro lado, debemos tener en cuenta que en la organización de dicha ceremonia participaron diferentes estamentos e instituciones. En un primer momento, los representantes de los cinco *seggi* napolitanos se encargaron de organizar parte del evento, pero dos actores más formaron parte de la entrada, los mercaderes florentinos y los catalanes¹⁹. Cada uno de estos colectivos realizaría una serie de representaciones dirigidas, por un lado, a alabar al monarca, pero, por otro a recordarle también los compromisos que adquiriría al ocupar el trono. Por último, cabe destacar el papel de los

¹⁵ BECCADELLI, Antonio: *op. cit.*, 1538, p. 161.

¹⁶ De hecho, la ciudad de Nápoles cayó en junio de 1442, pero Alfonso prefirió finalizar la conquista de todo el reino antes de realizar su entrada triunfal. RYDER, Alan: *Alfonso el Magnánimo*. València, Institució Alfons el Magnànim, 2008, pp. 305-308.

¹⁷ MASSIP BONET, Francesc: «De ritu social a espectacle del Poder: l'Entrada triomfal d'Alfons el Magnànim a Nàpols (1443), entre la tradició catalana i la innovació humanística», en D'AGOSTINO, Guido; BUFFARDI, Giulia (eds.): *Actas del XVI Congreso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli-Caserta - Ischia, 1997)*, Nápoles, Paparo Edizioni, 2000, vol. II, p. 1860.

¹⁸ Por ejemplo, en la entrada valenciana de Alfonso en 1424 éste tuvo que esperar unos días en el monasterio de san Bernat de Rascanya, lugar elegido por otros monarcas con el mismo motivo. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 102. En Barcelona, el lugar elegido solía ser el monasterio de Valldonzella. RAUFAST, Miguel: «¿Negociar la entrada del rey? La entrada real de Juan II en Barcelona (1458)», *Anuario de Estudios Medievales*, 36/1 (2006), p. 323.

¹⁹ El término «catalanes» englobaba aquí a los súbditos hispánicos del Magnánimo. Con ese carácter será usado también en este texto. BECCADELLI, Antonio: *op. cit.*, 1538 p. 164.

humanistas de la corte, los ya citados Beccadelli o Valla, cuya aportación en relación a la recuperación de la antigüedad debe ser tomada en cuenta.

Uno de los aspectos que más llama la atención en la entrada de 1443 es que el rey, en lugar de aparecer montado a caballo, realizó su periplo por la ciudad sentado en un trono situado sobre un gran carro triunfal. Esta estructura fue parte de la entrada financiada por los *seggi*, y es quizá uno de los aspectos más novedosos de la misma, en cuanto que está directamente relacionado con los triunfos romanos, concretamente dentro de la tipología de la *progressio*²⁰. Además, el carro aparecía decorado con la inscripción latina *Alphonsus Rex*, lo que reforzaba dicha relación con la antigüedad²¹. Delante del rey, que portaba en sus manos el cetro y el pomo, aparecía otra referencia a los triunfos de la antigüedad, los *spolia* del enemigo, en este caso, la tela del palio que utilizó Renato de Anjou en su entrada a la ciudad²². Dicho carro estaba rodeado por una serie de personajes importantes en el entramado ciudadano napolitano, que portaban el palio que cubría toda la estructura. Delante del mismo desfiló cada uno de los representantes de los cinco *seggi*, vestidos de gala con gramallas y con sus varas de mando, dejando claro, por su situación cercana al rey, su adhesión al monarca (figura 7)²³.

Si por un lado el carro, las inscripciones latinas y la exhibición de los *spolia* nos acercan a la antigüedad, el hecho de que las autoridades municipales aparezcan portando el palio no deja de recordar la estructura jerárquica de las entradas medievales aragonesas, en las que eran las autoridades municipales las que ocupaban estos puestos de privilegio. Incluso la compra de las lujosas telas para la confección de gramallas y qué miembros del *Consell* debían llevar estas prendas fue uno de los temas de debate en las sesiones de preparación de la entrada de Alfonso en Valencia en 1424. Por tanto, una vez más, la recuperación de la antigüedad queda enmarcada en un ámbito completamente inserto en la tradición de la entrada medieval²⁴.

Un último aspecto cabe destacar relacionado con esta estructura móvil. A los pies del rey, además de los citados *spolia*, se situó uno de los emblemas del monarca, concretamente el *Siti Perillós*, representado por un trono vacío del que salían llamas (figura 8). Este

²⁰ MASSIP BONET, Francesc: *op. cit.*, 2000, p. 1861.

²¹ MOLINA, Joan: «De la historia al mito. La construcción de la memoria escrita y visual de la entrada de Alfonso V de Aragón en Nápoles (1443)», *Codex Aquilarensis*, 31 (2015), p. 219.

²² Esta exhibición de los *spolia* de los vencidos también fue realizada en el triunfo de Federico II en Cremona en 1237. MASSIP BONET, Francesc: *op. cit.*, 2003, p. 24.

²³ MOLINA, Joan: *op. cit.*, 2015, p. 219.

²⁴ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, pp. 99-100.

emblema fue uno de los símbolos utilizados por el Magnánimo para identificarse como monarca, dentro de la más estricta tradición caballeresca medieval, ya que hacía referencia al ciclo artúrico²⁵. De nuevo lo medieval se hace un hueco en esta recuperación de la antigüedad. Es más, si nos detenemos a observar el relieve del Castelnuovo veremos cómo, en el grupo de elementos seleccionados para plasmar la imagen de la entrada, el único aspecto medievalizante será este emblema que aparece en el carro real. El resto de entremeses y representaciones fueron obviadas, dejando todo el protagonismo a la estructura que transportaba al monarca y a parte de su séquito.



Figura 8. Francesco Laurana. Relieve en el arco triunfal del Castelnuovo, Nápoles 1458 (detalle). En esta imagen apreciamos los portadores del palio así como la llama que simbolizaba el *siti perillós*.

Además del carro y el palio, otro componente de la entrada fue también financiado por la ciudad de Nápoles, de nuevo con una consciente referencia a la antigüedad clásica.

²⁵ SÁNCHEZ RUBIO, Miguel: «Alfonso el Magnánimo, divisas de un imperio mediterráneo», en MÍNGUEZ, Víctor (dir.): *El linaje del Rey Monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonensis (1164-1516)*. Castelló, Univeritat Jaume I, 2018, pp. 321-345.

Durante el recorrido se levantaron diversos arcos triunfales de madera, decorados con hojas de mirto y cedro, siendo el más destacado el que se construyó cerca del mercado. Según Beccadelli, en este arco estaban representados los *recuerdos de las hazañas* del rey, lo que remite a las estructuras romanas, con las gestas de los protagonistas insertas en ellos²⁶. Además de este mensaje visual, este arco estaba también dotado de uno sonoro, ya que en cada uno de sus lados se situaron trompeteros vestidos con las armas de la ciudad, y en la parte central superior, un coro angélico formado por seis jóvenes²⁷. De nuevo el paisaje sonoro estaba conformado por instrumentos heráldicos y coros celestiales, que podemos asociar con la realeza divina y terrenal. Desconocemos, como en toda la entrada, qué músicas interpretaron estos conjuntos, pero el contraste entre ambos debería conformar un doble mensaje sonoro. La aparición de ángeles cantores y trompetas nos remite nuevamente a las celebraciones aragonesas comentadas con anterioridad, pero aquí el marco es distinto, ya que, en lugar de un entremés, los músicos se sitúan en un arco triunfal a la antigua, por tanto, las músicas y los sonidos serían similares, pero el lugar desde el que se producían era totalmente novedoso²⁸.

El uso de estas estructuras va a ser una de las influencias más importantes que esta entrada va a tener en eventos futuros. Así, cuando Fernando el Católico visitó Nápoles para conmemorar la nueva conquista del reino en 1506, las referencias al triunfo de su tío Alfonso fueron más que evidentes, y la construcción de arcos fue una de las más claras, como analizaremos con más detenimiento en el capítulo 5. Al regresar Fernando a sus posesiones españolas fue recibido con estas estructuras en todas las ciudades en que realizó entradas, Valencia en 1507, Sevilla en 1508 y Valladolid en 1509 y 1513²⁹. En estas dos últimas ciudades también se situaron trompetas y coros sobre los arcos. Vemos cómo, con la visita de Fernando a Nápoles y su inmediato regreso a sus posesiones hispánicas, se produce una rápida asimilación de las novedades que, en este tipo de celebraciones, ya habían sido desarrolladas con medio siglo de anterioridad. A partir de este momento, el uso de los arcos triunfales y el aprovechamiento de su doble mensaje,

²⁶ BECCADELLI, Antonio: *op. cit.*, 1538, p. 165.

²⁷ Carta anónima publicada en: «Come lo Re Alfonso d'Aragona entrò alla città di Napoli col carro trionfale», *Archivio Storico per le Province Napolitane*, XXXIII/I, 1908, p. 479.

²⁸ Incluso alguno de estos intérpretes podría ser aragonés. Según Anglés, en su segunda campaña italiana, Alfonso estuvo acompañado de «Jordi Juliá, Bertomeu Juliá, Andreu de Bonnegnore, Filippo de la Ruccella, Joan Lombart, trompeters» y otros músicos de su corte. ANGLÉS, Higinio: *La música en la corte de los reyes católicos*. Madrid, CSIC, 1941, vol. I, p. 20.

²⁹ KNIGHTON, Tess; MORTE, Carmen: «Ferdinand of Aragon's entry into Valladolid in 1513: the triumph of a Christian king», *Early Music History*, 18 (1999), p. 127; JULIANA COLOMER, Desirée: *Fiesta y urbanismo. Valencia en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universitat de València, 2019.

visual y sonoro, será una de las características propias de las entradas hispánicas. Además, en los recibimientos sevillano y los dos vallisoletanos encontramos la publicación de relaciones para perpetuar la memoria de estos eventos, como ocurrió tras el triunfo napolitano de Alfonso³⁰.

Continuando con el paisaje sonoro de la entrada de 1443, en la descripción de Beccadelli llama poderosamente la atención el siguiente fragmento:

«Surgió un clamor y aplausos tan grandes de hombres y mujeres puestos en pie viéndole pasar desde los tejados de sus casas que ni siquiera el estrépito de las trompetas ni el tocar de los flautistas, aunque eran casi incontables, podían apenas oírse ente el clamor jubiloso de la gente»³¹.

Beccadelli, relatando este alboroto, se sitúa en el mismo lugar que los *consellers* de Valencia cuando definían sus celebraciones a Alfonso enfatizando su sonoridad. De nuevo el recurso a la descripción del estruendo, del volumen sonoro, es tomado como muestra de la calidad de la celebración y entrega del público, cuyo clamor, envuelto por una cantidad de instrumentos musicales *casi incontables*, no hacía más que enfatizar la grandeza del espectáculo. Beccadelli se detiene aquí en la reacción del público, de los habitantes de la ciudad, sector este que solía ser dejado de lado en los relatos de las entradas. Fue esta una de las primeras ocasiones en las que las reacciones del público formen parte del relato, encontrándonos con un público activo, que participa del desfile. No es ya un mero espectador, sino alguien que interactúa, que reacciona de manera efusiva al paso del monarca. Quizá aquí el humanista italiano hiciera referencia al público para enfatizar la adhesión de los napolitanos a su nuevo monarca, dotando a este de una imagen de libertador, de ahí su reacción al recibir a Alfonso, en la que se habla incluso de llorar de alegría o reír de gozo. Lo cierto es que, con esta idea o no, Beccadelli está poniendo por primera vez el foco en uno de los actores de las entradas que, hasta este momento, solía ser dejado de lado³².

³⁰ *Tratado en que se contiene el recebimiento que en Sevilla se hizo al Rey Don Fernando en el que se contienen los rótulos de los arcos triunfales y todas las invenciones que sacaron las iglesias y la cibdad*, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1508; DE SOTO, Luis: *Este es el recebimiento que se hizo al rey don Fernando en Valladolid*, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1509; DE SOTO, Luis: *El recebimiento que se hizo al rey don Fernando en la villa de Valladolid*, Valladolid, Diego de Gumiel, 1513.

³¹ BECCADELLI, Antonio: *op. cit.*, 1538, p. 162.

³² «Podían verse incluso algunos hombres que lloraban de alegría, y otros que reían de gozo», BECCADELLI, Antonio: *op. cit.*, 1538 p. 162.

Como hemos podido comprobar, los elementos organizados por las autoridades napolitanas están dotados de un claro interés por la recuperación de la antigüedad y su parangón con la figura de Alfonso, pero, como decíamos con anterioridad, otros actores participaron de las celebraciones. Nos referimos a la colonia florentina y catalana en la ciudad, que también organizaron representaciones durante la entrada.

Los mercaderes florentinos asentados en Nápoles quisieron agasajar al nuevo monarca con una serie de actos en su honor. En un primer momento, tras el protocolario grupo de trompetas y percusión que aquí podemos interpretar como una especie de punto de separación entre los integrantes del cortejo, aparecía un grupo de jinetes vestidos de gala realizando acrobacias. Tras ellos desfilaron diversas representaciones de figuras alegóricas. Primero iba el carro de la Fortuna, seguido de seis virtudes a caballo, cada una identificada con sus atributos. La séptima virtud, la Justicia, aparecía separada, bajo palio y rodeada por tres ángeles. Hasta aquí, lo que muestran los espectáculos florentinos es una referencia clara a diferentes tradiciones medievales, desde la demostración de las habilidades caballerescas de los jinetes, que pueden recordar a los *palios* toscanos, hasta la representación de alegorías de la fortuna y las virtudes referenciando la figura del monarca, algo que, como hemos visto, ya fue utilizado en la coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza.

Pero una última escenificación florentina se separó de esta tradición medieval. Tras la Justicia, sobre una estructura con ruedas, apareció la figura de César, ataviado con corona de laurel, cetro y bola del mundo. Dicha figura se dirigió al monarca recitando un poema en italiano, que comenzaba con el verso «*Eccelso re, o Cesare novello*»³³. En él, le recordaba sus funciones, en relación con las alegorías que acababan de desfilar, y dejó claro al final de su intervención la importancia de una Florencia libre. Así, por un lado, los mercaderes florentinos estaban agasajando al monarca, convirtiéndolo en discípulo y parangón de César, pero, por otro, no dejaban de recordarle sus reivindicaciones. El uso de personajes alegóricos recordando al monarca sus obligaciones, ya fueran ángeles o virtudes, era ya una tradición en las celebraciones regias urbanas, pero el hecho de que en Nápoles este discurso esté realizado por Julio César nos habla de la habilidad de los florentinos para envolver sus reivindicaciones con el ambiente de recuperación de la

³³ HELAS, Philine: «Alphonsis Regis Triumphus und die florentinische Selbst-Inszenierung anlässlich des Einzuges von Alfonso d'Aragona in Neapel 1443», *Fifteenth century studies*, 26 (2001), p. 101.

antigüedad que recorrió la entrada³⁴. De nuevo esta entrada se muestra como peculiar al haber dejado huella pictórica de cómo pudieron haber sido estos espectáculos de la colonia florentina en Nápoles. Así, ha llegado hasta nuestros días un *cassone*, un arcón que era un típico presente en las bodas de las grandes familias toscanas, decorado con las escenas que los florentinos representaron ante el rey, que aparece sentado en su carro triunfal (figura 9)³⁵. El hecho de que estos espectáculos fueran representados, años después, en la decoración de un objeto suntuario, nos habla de la importancia de la entrada de Alfonso en Nápoles y de la huella que ésta dejó en la memoria, pervivencia buscada, como hemos visto, por el propio rey y su círculo humanista.



Figura 9. *Cassone nuziale* toscano con los espectáculos florentinos en la entrada napolitana de Alfonso V. Florencia, ca. 1465, colección particular.

Tras los espectáculos florentinos el desfile continuó con las representaciones organizadas por los mercaderes catalanes. En un primer momento aparecieron una serie de caballitos de madera “montados” por jóvenes vestidos de soldados, con espadas y escudos con las armas de Alfonso, acompañados por un grupo de soldados turcos a pie. Ambos ejércitos danzaban al son de una música que desembocaba en una lucha cuyo resultado era el triunfo cristiano. Ya hemos podido comprobar en este estudio cómo la figura del enemigo musulmán, y en especial del turco, había sido usada ya en las celebraciones relacionadas con Fernando de Antequera, y cómo Alfonso las trasladó a Italia en 1423. El hecho de

³⁴ El propio Alfonso estuvo muy interesado en la figura de Julio César, llegando a coleccionar medallas con su efigie. En el retrato póstumo que Joan de Joanes realizó del monarca, la corona aparece situada sobre un ejemplar abierto de *De bello civili*. DURÁN, Eulàlia: «La imatge del rei Alfons», en D'AGOSTINO, Guido; BUFFARDI, Giulia (eds): *Actas del XVI Congresso di storia della Corona d'Aragona, (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997)*, Napoli, Paparo, 2000, vol. 2, p. 1405.

³⁵ MALQUORI, Alessandra: «Invenzione e tradizione: temi letterari e fortuna figurativa nella pittura di cassone a Firenze nel Quattrocento», en VVAA: *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*. Florencia, Giunti, 2010, pp. 79-87.

que los mercaderes catalanes ofrecieran este espectáculo al rey nos habla de diversos aspectos. Por un lado, es un ejemplo de una tradición asentada en celebraciones aragonesas, arraigadas en los espectáculos del Corpus de diversas ciudades³⁶. Por otro, puede ser tomada como una clara referencia a la lucha contra el infiel, que fue tomada por Alfonso como uno de los objetivos de su reinado³⁷. Por último, no debemos olvidar que los mercaderes catalanes necesitaban un Mediterráneo seguro para sus negocios, por lo que este espectáculo también puede ser tomado como un recordatorio al rey de la necesidad de su protección contra los piratas³⁸.

Las referencias al turco en los espectáculos catalanes no terminaban aquí. Después de la batalla fingida, un entremés en el que aparecía una torre con cuatro virtudes y el *Siti Perillós* se detuvo ante el monarca, y cada una de ellas, al igual que el César de los florentinos, realizó un discurso ante el rey. En su intervención, la Magnanimidad exhortaba a Alfonso a atacar a los turcos. De nuevo los deseos de los organizadores del espectáculo son transmitidos al monarca mediante una figura alegórica, como ocurrió en las celebraciones aragonesas de Fernando I³⁹.

En referencia a los espectáculos catalanes y su relación con el infiel, es interesante destacar cómo, por lo menos durante su estancia en territorios hispánicos, Alfonso, al igual que su padre, Fernando, disfrutaron con la música y las danzas a la morisca. Así lo demuestra su continua demanda de músicos y bailadoras musulmanas a ciudades como Xàtiva, algo que era tradicional en las cortes ibéricas⁴⁰. Por otro lado, uno de los

³⁶ Entre ellas Barcelona, Valencia, Reus, Berga o Igualada. HARRIS, Mark: «A Catalan Corpus Christi Play: The Martyrdom of st. Sebastian with the Hobby Horses and the Turks», *Comparative Drama*, 31 (1997), pp. 224-247.

³⁷ FRANCO, Borja: *op. cit.*, 2017, p. 89; MOLINA, Joan: «Contra turcos. Alfonso d'Aragona e la retorica visiva della crociata», en ABBAMONTE, Guido (ed.): *La battaglia nel Rinascimento meridionale: moduli narrativi tra parole e immagini*, Roma, Viella, 2011, p. 97.

³⁸ MOLINA, Joan: *op. cit.*, 2011, pp. 102-103.

³⁹ MOLINA, Joan: *op. cit.*, 2011, pp. 101-102.

⁴⁰ CORTÉS GARCÍA, Manuel: «La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval», *Música Oral del Sur*, II (1996), p. 201; GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *La música medieval en España*. Kassel, Reichenberger, 2001, p. 331. En las fiestas por la coronación de Fernando I, donde hemos comprobado que se representó al musulmán como enemigo, juglares y bailarines moros fueron reclamados para animar las celebraciones. LADERO QUESADA, Miguel Ángel: *Las fiestas en la Europa medieval*, Madrid, Dykinson, 2015, p. 107. En el caso de Alfonso, encontramos sus reclamaciones de músicos musulmanes de Xàtiva en diversas ocasiones, como en 1418 o 1425. ANGLÉS, Higinio: *Scripta Musicologica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, vol. II, pp. 935 y 986. No se han encontrado referencias a músicos y bailarines musulmanes en la corte aragonesa tras su traslado a Nápoles, siendo el único vestigio de música arabizante la referencia a la *moresca*, danza exportada por los aragoneses a Nápoles, ANGLÉS, Higinio: *op. cit.*, 1941, p. 21; ATLAS, Allan W.: *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 110. En la misma línea, Ryder documentó la existencia de una banda militar compuesta por trompetas, trombones y tambores, que, según las fuentes, tocaba *alla moresca* en las paradas militares. RYDER, Alan: *op. cit.*, 2008, p. 415.

divertimentos caballerescos más difundidos entre la nobleza española eran los llamados juegos de cañas, en los que los jinetes cristianos vestían y montaban a la morisca⁴¹.

Vemos cómo, por un lado, existía cierta fascinación por lo musulmán en los ambientes refinados de la corte, pero, por otro, su uso como amenaza y enemigo a batir, aunque sólo fuese con motivos propagandísticos o para mostrar la grandeza de un monarca, era un recurso utilizado hasta la saciedad en las celebraciones hispánicas. En Nápoles encontramos otro ejemplo de esta dualidad, ya que, mientras los turcos eran vencidos y humillados, el embajador de Túnez formaba parte del séquito de personalidades invitadas al evento⁴². Como afirma Ryder, esta ambigüedad hacia el islam va a ser una de las características más destacadas del reinado de Alfonso⁴³.

En resumen, en las representaciones que rodearon la entrada napolitana de 1443 podemos observar, concentradas en un solo evento, las líneas maestras del reinado de Alfonso: su interés por la antigüedad al compararse con César, el arraigo de las tradiciones medievales y la relación ambivalente hacia lo musulmán.

Tras analizar los elementos que conformaron la entrada napolitana de 1443, volvemos de nuevo nuestra mirada a la realizada en Valencia en 1424 para centrarnos en la participación de los oficios, ya que puede ser tomada como una de las grandes diferencias entre los recibimientos dispensados a Alfonso en las dos ciudades⁴⁴. El 31 de enero de 1424, en una *crida* o pregón se exhortaba a todos los oficiales de Valencia a que:

*«Ab les banderes e penons de lurs officis, per lo portal del Temple isquen ballants e fent festa de goigs e alegries al dit senyor Rey, al qual així mateix facen humil e deguda reverencia»*⁴⁵.

⁴¹ Así lo demuestran los encargos de «*seda morisca*» o «*caputxos fets a la morisca*» que se adquirieron para los juegos de cañas organizados por Alfonso en Barcelona (1424) o Valencia (1426), GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: «La estética del Poder. Arte y gastos suntuarios en la corte de Alfonso el Magnánimo (Valencia, 1425-1428)», D'AGOSTINO, Guido; BUFFARDI, Giulia (eds): *Actas del XVI Congresso di storia della Corona d'Aragona, (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997)*. Napoli, Paparo, 2000, vol. 2, p. 1709. Sobre la práctica de los juegos de cañas en los territorios hispánicos consultar IRIGOYEN, Javier: *Moors Dressed as Moors. Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia*, Toronto, University of Toronto Press, 2017.

⁴² MOLINA, Joan: *op. cit.*, 2015, p. 221-22.

⁴³ RYDER, Alan: *op. cit.*, 2008, pp. 360-61.

⁴⁴ Sobre la importancia del desfile de los oficios en las entradas reales en la Corona de Aragón en los siglos XIV y XV consultar RAUFAST, Miguel: «E vingueren los officis e confraries ab llurs entremeses e balls. Una aproximación al estamento artesanal en la Barcelona bajomedieval, a partir del estudio de las ceremonias de entrada real», *Anuario de Estudios Medievales*, 36/2 (2006), pp. 651-686.

⁴⁵ AMV, 1423, Manuals de Consells, A28, fol. 23r., CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 103.

El desfile de los oficios, desde el siglo XIV, era uno de los actos principales que conformaban el ritual de recibimiento urbano al monarca en la Corona de Aragón. En este cortejo, los menestrales de la ciudad se mostraban orgullosos ante el rey y le rendían homenaje. Esto nos habla de la importancia del artesanado urbano en el entramado cívico medieval, ya que adquiriría un papel preponderante en la entrada⁴⁶.

Esta tradición, de carácter totalmente medieval, fue perdiendo fuerza a medida que las monarquías afianzaron su poder. No olvidemos que, en un primer momento, las celebraciones de las entradas reales eran costeadas y organizadas íntegramente por las autoridades municipales, y que lo que se celebraba era la consumación de un pacto entre la ciudad y el reino con su monarca, mediante el que los primeros se sometían al mandato del rey si este juraba los fueros y privilegios de cada territorio. De aquí la importancia de la participación de los oficios en las entradas, como parte de ese músculo ciudadano que buscaba prolongar sus privilegios a través de dicho pacto.

Con la consolidación del poder monárquico a medida que avanzó el siglo XV, los mandatarios ya no necesitaban el apoyo tan unánime de estas ciudades libres, lo que se tradujo en la pérdida de importancia de la presencia de los oficios en las entradas reales⁴⁷. Por tanto, podemos hablar del paso de un recibimiento urbano, en el que el rey todavía necesita apoyarse en el poder de las ciudades, a una entrada triunfal, en las que son las urbes las que buscan el reconocimiento del monarca a través de la jura de sus fueros y privilegios⁴⁸.

Alfonso el Magnánimo es un rey que vive la transición entre estos dos mundos. Por un lado, lo vemos en el que podemos calificar como primer periodo de su reinado abocado a continuas negociaciones, debates y discusiones con los representantes de cada uno de los territorios que configuraban sus posesiones hispánicas, ya fuera en cortes o negociando directamente con poderosos concejos municipales. Por otro lado, tras su asentamiento en Nápoles, esta situación cambió. Las estructuras internas de dicho reino permitían más

⁴⁶ En Valencia lo encontramos documentado desde 1373, en la entrada del príncipe Juan y su esposa Matha de Armagnac. IRADIEL, Paulino: «Corporaciones de oficio, acción política y sociedad civil en Valencia», en SESMA MUÑOZ, José Ángel: *Cofradías, gremios, solidaridades en la Europa medieval*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1993, pp. 280-81.

⁴⁷ Alfonso el Magnánimo fue uno de los primeros reyes que comenzaron a tejer una serie de reformas y modificaciones en el funcionamiento de las instituciones municipales valencianas que iban en un claro beneficio del poder real frente al patriciado urbano. NARBONA, Rafael: «El rey y la ciudad: sinergia entre el Magnánimo y Valencia», *eHumanista*, 7 (2015), p. 196.

⁴⁸ Raufast prefiere hablar de «ceremonia de recepción urbana» para referirse a las entradas medievales, protagonizadas por una monarquía todavía pactista. RAUFAST, Miguel: *op. cit.*, 2006, p. 299.

margen de maniobra e independència al rey, hecho con el que Alfonso se mostró más que satisfecho y que, como afirma Ryder, podr  a haber sido una de las principales causas del afecto del monarca por sus territorios italianos⁴⁹.

Este hecho se ve reflejado claramente en la entrada de 1443. Ninguno de los relatores citados con anterioridad hace referencia a la participación de los menestrales ciudadanos en esta recepción urbana. De nuevo el espectro sonoro de la celebración nos habla de las diferencias entre las entradas aragonesas y napolitanas. Los bailes y músicas que se escucharon en Valencia en 1424 no tienen un reflejo en la entrada napolitana y siempre que aparecen referencias a la danza en el contexto de la citada recepción, es en relación a las que se produjeron cuando el séquito real transcurrió por los *seggi*. En este punto, los cronistas destacan la belleza de las damas y la calidad de sus joyas y vestimentas, así como la cantidad de músicos y danzantes, pero, como decimos, en ningún momento estas escenas de bailes pueden ser relacionadas con aquellas de los oficios que se producían en los territorios hisp  nicos⁵⁰.

A pesar de esto, sí podemos encontrar un nexo de unión entre estas escenas coreográficas. La visita de Alfonso a las sedes de los *seggi* durante su entrada puede ser un reflejo de un nuevo pacto social, en este caso con la nobleza napolitana, que, a su vez, muestra su sumisión al monarca con danzas y m  sicas⁵¹. Por tanto, así en Valencia como en Nápoles la danza aparece como un símbolo de pacto y reverencia, en la primera, entre el artesanado y el monarca, y en la segunda, entre éste y la nobleza local.

Según los testimonios, las fiestas no se ci  nieron sólo al día 26, y las músicas, danzas y luminarias se alargaron durante una semana. También la ciudad fue decorada con enramadas de plantas olorosas y los balcones adornados con tapices de ricas telas⁵². Toda

⁴⁹ RYDER, Alan: *El Reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*. València, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, p. 43.

⁵⁰ «Tir   la via del Setgia de la Porta Nova, e aquell setgia altament empaliat e acompanyat de damas molt poxantment e ricosa vestides de carmasins e altres draps de seda, e lurs manyoses fornides de perles e fermalls e molts ministr  s. Per mostrar la gran festa al dit senyor les dites dames dan  aven. E ax   discorrent lo dit senyor los setgias de Porto, e de Nido, e de Capuana, que aximateix eren empali  is e fornits de damas e ministr  s, e continuant les grans dan  es, lo dit senyor, molt alegrement, entra en lo Castell de Capuana, ont havie aximateix de g[r]ans entremeses, dances e alegries». Carta de Antoni Vinyes publicada en MADURELL, Josep Maria: *op. cit.*, 1963, p. 219. Un interesante estudio sobre la importancia de la vestimenta en todos los actores que tomaron parte en esta entrada real se encuentra en GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: «Vesti la Giubba! Indumentaria, apariencia y comunicación en la entrada triunfal de Alfonso V el Magnánimo a Nápoles (1443)», *En la España Medieval*, 44 (2021), pp. 169-191.

⁵¹ NOCILLI, Cecilia: «Metodología de investigación coreol  gica: danza y fiestas urbanas en las entradas reales de la corte aragonesa de Nápoles (1442-1502)», *Revista de musicologia*, 28/2 (2005), 1471-1486.

⁵² MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, p. 204. MADURELL, Josep Maria: *op. cit.*, 1963, p. 219.

esta demostración continua de alegría no hacía más que hacer visible al rey la adhesión de sus nuevos súbditos, de la misma manera y con las mismas representaciones (músicas, danzas, iluminaciones nocturnas y decoración de calles) que había encontrado en las ciudades en las que fue recibido en los territorios hispánicos.

Todo ello, como hemos podido comprobar a lo largo de este capítulo, muestra cómo la entrada napolitana de Alfonso el Magnánimo fue mucho más que un ejercicio de recuperación arqueológica de los triunfos de la antigüedad⁵³. Más allá de las alusiones clásicas como el uso del carro y los *spolia*, los arcos triunfales o la referencia a la figura de César, los referentes de esta entrada se encuentran claramente en sus inmediatas predecesoras, tanto en Nápoles como en la Corona de Aragón. Y es que Alfonso y sus consejeros eran miembros de una sociedad híbrida que comenzaba a mostrar interés por lo que se dio en llamar renacimiento, pero que vivía todavía dentro de una estructura social medieval. Así lo vemos en la plasmación de los intereses de los mercaderes florentinos y catalanes, más cercanos al respeto de sus prebendas y a la protección de sus naves que al lustre que pudieran dar las referencias a los clásicos. Por tanto, pensamos que, en la época del Magnánimo, carece de sentido hablar de lo medieval y lo humanista como términos contrapuestos o como ejemplos de tradición y modernidad, si no, más bien, de dos conceptos que conviven y se complementan.

Por otro lado, la verdadera novedad de esta entrada, más allá de lo material (el carro y los arcos), reside en el deseo del rey y de su corte de intelectuales de transmitir una imagen, de moldear este triunfo y todo el reinado según la idea de monarca que se quería transmitir. Y aquí es donde entran en juego las relaciones de los humanistas, que están íntimamente unidas al programa iconográfico que acompañó a los encargos del Magnánimo en Nápoles, desde la reforma del Castelnuovo a las medallas de Pisano, pasando por la ampliación de su biblioteca. Incluso el carácter internacional de la entrada, con la invitación y asistencia de representantes de diferentes estados, habla de este deseo

⁵³ Como afirma Delle Donne, los humanistas que rodearon a Alfonso, más que una mimesis, realizaron realmente una adaptación de las ceremonias de la antigüedad, con el fin de convertir este evento en un hecho propagandístico. 65-76; DELLE DONNE, Fulvio: *Alfonso il Magnánimo e l'invenzione dell'Umanesimo Monarchico. Ideologia e Strategie di legittimazione alla corte aragonese di Napoli*, Roma, ISME, 2015, p. 138.

de difusión de una imagen de un monarca nuevo que, no obstante, hundía sus orígenes en la tradición⁵⁴.

Esta idea de legitimación, de justificación de un reinado, la encontramos ya, como hemos podido comprobar en el capítulo anterior, en la espectacularidad intencionada con la que se celebró el inicio del reinado de Fernando I en Aragón, y concretamente en Valencia, hechos que debieron influir decisivamente en el joven príncipe Alfonso. Las similitudes con dichos eventos son más que evidentes, dadas las necesidades parecidas que tuvieron que enfrentar los dos nuevos monarcas en reinos en los que eran considerados, por muchos, extranjeros. Incluso en la publicación de relaciones, de la que la coronación de Fernando en Zaragoza es pionera, puede ser tomada como una influencia clara en el programa propagandístico de Alfonso que, a su vez, influirá en la publicación de las relaciones de las entradas de su sobrino, Fernando el Católico, tras su regreso de Nápoles a principios del siglo XVI, en este caso, otro monarca necesitado de una legitimación, justificada en la publicación de sus triunfos⁵⁵.

Por tanto, la entrada napolitana de 1443, como todo el reinado de Alfonso en Nápoles, tendrá un carácter más complejo y heterogéneo de lo que pueda parecer en un primer momento, como hemos podido comprobar al compararla con eventos similares realizados en Aragón con anterioridad, en concreto la entrada valenciana de 1424. Así lo vemos en una de las representaciones de la entrada que ha llegado a nuestros días, un manuscrito iluminado conservado en la Biblioteca Vaticana que muestra, en el centro, a Alfonso en su carro triunfal (figura 10). A su derecha aparece un edificio que recuerda la arquitectura medieval, mientras que a la izquierda encontramos una estructura a la antigua que bien pudiera ser uno de los arcos construidos para la ocasión. De manera intencionada o no, vemos a Alfonso justo en el centro de estas construcciones, como un símbolo de unión entre estos dos mundos.

⁵⁴ Aparte del citado embajador tunecino, a la celebración napolitana acudieron representantes de Génova, Florencia y otras ciudades del reino de Nápoles, como Gaeta o L'Aquila. MOLINA, Joan: *op. cit.*, 2015, pp. 221-22.

⁵⁵ GARCÍA DE SANTAMARÍA, Alvar: *Historia de la vida y hechos del muy alto y esclarecido Rey don Fernando el Iº de Aragón, tutor del rey don Juan 2º de Castilla*, Madrid, BNE, Ms. 104, fols. 188-205. Desde la corte alfonsina en Nápoles se produjo otra de las obras destinadas a perpetuar la memoria de Fernando, la *Gesta Ferdinandi regis Aragonum*, de Lorenzo Valla. Ver YAGÜE FERRER, María Isabel: «Una extensa historia para un breve reinado. Gesta Ferdinandi Regis Aragonum, del humanista italiano Lorenzo Valla», *Aragón en la Edad Media*, 8 (1989), pp. 697-716. Sobre la necesidad de legitimación de Fernando el Católico en Castilla consultar KNIGHTON, Tess; MORTE, Carmen: *op. cit.*, 1999, pp. 119-163.



Figura 10. Carro triunfal de Alfonso de Aragón representado en un volumen que recoge *De rebus gestis Ferdinandis I* de Lorenzo Valla y *De dictis et factis Alfonsi*, de Il Panormita. Biblioteca Vaticana, MS Val. Lat. 1565 fol. 123v, ca. 1455-1460.

No es este el único ejemplo que encontramos de esta amalgama. Quizá uno de las representaciones visuales más claras de esta diversidad la encontremos en la Sala Grande del Castelnuovo, realizada por Guillem Sagrera por orden del Magnánimo e inaugurada en 1457. Una construcción de marcado carácter tardogótico, con una estructura cuadrada que recuerda a edificaciones árabes del Mediterráneo, y a la que se accedía a través de una escalera adornada con bustos de los emperadores hispanos⁵⁶. Un todo hecho de retazos de diversas procedencias que se unificaban en la figura de Alfonso, una conjunción de referencias, que, como las recepciones urbanas, se convierten en un tapiz de signos para conformar la imagen de un nuevo monarca⁵⁷.

⁵⁶ SERRA DESFILIS Amadeo: «“È cosa catalana”. La Gran Sala del Castelnuovo en el contexto mediterráneo», en D’AGOSTINO, Guido; BUFFARDI, Giulia (eds): *Actas del XVI Congresso di storia della Corona d’Aragona, (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997)*, Napoli, Paparo, 2000, vol II, pp. 1795-96.

⁵⁷ El concepto «Tapiz de signos», fue acuñado por Palma Martínez-Burgos para definir las celebraciones regias como un «mosaico cargado de significados». MARTÍNEZ-BURGOS, Palma: «El simbolismo del recorrido procesional», en, FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo; MARTÍNEZ GIL, Fernando (coords.): *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 163-164.

Capítulo 4

La unión de lo visual y lo sonoro en la fiesta medieval a través de la entrada de Juan II de Aragón y Juana Enríquez en Valencia (1459).

El recibimiento realizado a Juan II de Aragón y su esposa Juana Enríquez en Valencia en 1459 supone un caso extraordinario, debido a la rica documentación que conservamos sobre este evento. Por un lado, los textos generados en torno al *Consell* municipal nos permiten rastrear las decisiones y gastos producidos, y por otro, crónicas y dietarios, en especial la redactada por Melcior Miralles, posibilitan conocer el desarrollo de los festejos a través del relato del cronista. En ambos casos comprobamos cómo la música, entre otras artes, está presente de manera continuada en los diferentes actos que conforman este recibimiento regio. En el presente capítulo trataremos, a través de la documentación, reconstruir las celebraciones que tuvieron lugar en esta entrada, tomando la unificación de las artes como hilo conductor¹.

Como hemos podido comprobar en la introducción a la presente tesis doctoral, las entradas reales o recibimientos urbanos dispensados a los monarcas han constituido, desde finales del siglo XX, un tema recurrente de estudio, al considerarse como un reflejo de la sociedad urbana, sobre todo entre finales de la Edad Media y la Edad Moderna.

Entre las principales razones del auge del estudio de estos eventos podemos citar el interés creciente por intentar descifrar y reconstruir, a través de la documentación, los aparatos artísticos que se realizaron. Así, la descripción de estructuras efímeras se ha tomado como una rama de la historia de la arquitectura en la cual se puede apreciar la utilización de ciertos elementos constructivos y decorativos mucho más modernos u osados de lo que se podía realizar en piedra². Del mismo modo, el uso de diferentes disciplinas artísticas con el mismo fin ha hecho que estas conmemoraciones sean vistas como un intento de unificar todas las categorías estéticas conocidas con un mismo objetivo, en este caso, agasajar al monarca en su visita a las ciudades que componen su reino.

Otro punto interesante sobre el análisis de estos acontecimientos reside en su capacidad de reflejar las relaciones existentes entre monarquía y ciudad en el momento en el que se producen. Así, podemos encontrar variados ejemplos que muestran momentos de negociación o incluso enfrentamiento abierto entre el poder municipal y el poder real. Uno de los casos más claros lo podemos encontrar en la difícil relación entre Juan II de Aragón y el *Consell* de Barcelona. Estudiar las entradas de los diferentes miembros de la

¹ Este capítulo fue parcialmente publicado en ORTS RUIZ, Francesc: «De crides, balls, entremesses y cobles. Las celebraciones por la entrada de Juan II y Juana Enríquez en Valencia (1459) como paradigma de la unión de las artes en la fiesta urbana medieval». *Matèria*, 14-15 (2019), pp. 97-116.

² Estudio de referencia en el ámbito de la arquitectura es el publicado por BONET CORREA, Antonio: «La arquitectura efímera del Barroco en España», *Norba: Revista de Arte*, 13 (1993), pp. 23-70.

familia real en la mencionada ciudad durante el convulso reinado de este monarca pone de relieve cómo las diferencias entre los dos poderes (y quién está en condiciones de imponer sus razones) se hacen patentes a la hora de preparar estos eventos³.

Más allá de mostrar la conflictividad en las relaciones entre estos dos poderes, en el presente capítulo intentaremos reconstruir las celebraciones que tuvieron lugar en Valencia con motivo de la primera entrada en la ciudad del mencionado Juan II de Aragón, acompañado por su esposa Juana Enríquez y el infante don Fernando, en el mes de febrero de 1459. El principal motivo por el cual hemos decidido dedicar un apartado de nuestra tesis a este recibimiento regio radica en que nos encontramos ante la única entrada en Valencia producida en el siglo XV de la que conservamos los textos poéticos que se dedicaron a los reyes al entrar a la ciudad. Todo ello gracias a la minuciosa descripción realizada por Melcior Miralles en su *Crònica o Dietari*⁴. Otro relato de las celebraciones, aunque mucho más breve, lo encontramos en otra crónica de la época, conocida como el *Llibre de Memòries*⁵. Además, para poder contrastar las aportaciones de las crónicas, e incluso para enriquecerlas, contamos con otra fuente privilegiada, la documentación conservada en el Archivo Histórico Municipal de Valencia, concretamente en tres de sus series, los ya referenciados *Manuals de Consells*, los libros de *Claveria Comuna*, y, por último, los volúmenes de la *Sotsobreria de Murs i Valls*, institución fundada en el siglo XIV con el objetivo de encargarse del mantenimiento y mejora de las murallas, fosos y márgenes del río, y que se encargaba de organizar y llevar a cabo las luminarias y alegrías que tenían lugar por toda la ciudad⁶.

³ VICENS VIVES, Jaume: *Juan II de Aragón (1398-1479), monarquía y revolución en la España del siglo XV*. Pamplona, Urgoiti, 2003; RAUFAST CHICO, Miguel: «¿Negociar la entrada del rey? La entrada real de Juan II en Barcelona (1458)», *Anuario de Estudios Medievales*, 36/1 (2006), pp. 295-333; ídem: «Ceremonia y conflicto: entradas reales en Barcelona en el contexto de la Guerra Civil Catalana (1461-1473)», *Anuario de Estudios Medievales*, 38/2 (2008), pp. 1037-1085.

⁴ MIRALLES, Melcior: *Crònica i Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, RODRIGO LIZONDO, Mateu (ed.), València, Universitat de València, 2011.

⁵ Publicada por CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Libre de memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de València (1308-1644)*. València, Acció Bibliogràfica Valenciana, 1935. Una edición de la misma obra más actualizada y con un completo estudio preliminar la encontramos en ESCARTÍ, Vicent Josep; RIBERA RIBERA, Josep: *El Llibre de memòries de la ciutat de València (1308-1644)*. València, Ajuntament de València, 2019.

⁶ AMV, *Manuals de Consells*, A36; *Claveria Comuna*, J69 y J70; *Sotsobreria de Murs i Valls*, d³ 59. Muchos de estos documentos fueron parcialmente transcritos en CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*. Valencia, Imprenta hijo de F. Vives Mora, 1925, vol. 2, pp. 115-128.

Pasamos a reconstruir esta ceremonia de bienvenida, para lo que comenzaremos por las decisiones tomadas por el *Consell* municipal, verdadero ente generador de este evento⁷. Así se desprende si analizamos cómo se decide recibir al rey con una fiesta. En sesión del doce de diciembre de 1458, los *consellers* acuerdan, al recibir noticia por carta de la pronta visita del rey y la reina desde Barcelona, «*segons era stat acostumat d'ací atrás en entrades de novells reys e senyors, los fos feta festa solemne*». Es decir, es el peso de la tradición (la *costum*) el que obliga a la autoridad municipal a organizar esta «*festa solemne*». En la Corona de Aragón existía un acuerdo entre el monarca y los dominios que formaban la confederación por el que cada nuevo rey tenía la obligación de asistir a la capital de cada uno de sus estados con el objetivo de jurar los fueros y privilegios propios, siendo sólo entonces reconocido como soberano por las autoridades de ese territorio. La entrada era, por tanto, la materialización de este pacto entre el monarca y sus súbditos, y, como tal, debía ser celebrada⁸. También es importante la referencia a la tradición en la decisión del *Consell*, ya que podemos ver cómo se desea mantener una línea de continuidad no sólo con los monarcas anteriores, sino con los actos realizados por los mandatarios municipales precedentes, creando así un vínculo con la historia no sólo de la monarquía, sino de la propia ciudad. Esto no imposibilitará que, como veremos más adelante, tengan lugar innovaciones que, poco a poco, se irán incorporando a estas festividades.

En la misma reunión a la que hacíamos referencia se decidió nombrar una comisión delegada a la que se atribuía todo el poder de decisión para organizar las celebraciones⁹. En una de las sesiones de trabajo de esta comisión encontramos las principales resoluciones tomadas para la realización de los recibimientos regios¹⁰. De ellas destaca el acuerdo de encargar dos palios, uno rojo y dorado para el rey, y uno verde y dorado para la reina, que realizarían su entrada de manera separada, en dos días consecutivo

Su confección y la forma en que tendrían lugar las entradas (conjuntas o por separado) eran dos aspectos importantes, ya que, como hemos podido comprobar en capítulos

⁷ Aunque, como ya se ha comentado, el *Consell* era el encargado de organizar el recibimiento, otras instituciones, como la *Diputació del General*, también participaban. La entrada de Juan II es la primera que queda recogida en sus albaranes. Arxiu del Regne de València (ARV), Generalitat, Albarans, 22, fols. 17v-18r.

⁸ Antes de acudir a Valencia, Juan II ya había realizado sus entradas y juramentos en Zaragoza y Barcelona en julio y noviembre de 1458. RAUFAST CHICO, Miguel: *op. cit.*, 2006, p. 327.

⁹ AMV, Manuals de Consells, A36, fol. 131r-v, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 116.

¹⁰ AMV, Manuals de Consells, A36, fol. 143v-145r, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 117.

anteriores, este asunto supuso un punto de conflicto entre el monarca y el poder municipal¹¹. En este caso, como vemos, se decidió realizar dos palios y dos recibimientos diferenciados desde el primer momento. Su importancia y simbolismo se desprende de su uso por la iglesia católica para proteger aquello que es considerado sagrado, hecho que no hace más que sacralizar la figura del monarca, quien cabalga bajo este revestimiento¹². Además, nos encontramos ante una muestra clara de la relación entre los dos poderes terrenales presentes en la celebración, ya que los bordones del palio eran llevados por miembros del *Consell* y otras autoridades, en un orden jerarquizado, lo que llevó, en algunas ocasiones, a enfrentamientos por la colocación de los mencionados porteadores¹³.

Otros acuerdos alcanzados, que no dejan de mostrar que se estaba siguiendo una tradición ya asentada, son el encargo de una vajilla de plata como obsequio para el rey, la realización de justas y torneos en la plaza del *Mercat*, la confección de vestidos de gala para vestir a las diferentes autoridades, y la decisión de apelar a los oficios y a los vecinos de la ciudad para que se preparen para la fiesta¹⁴. Como novedad en las decisiones tomadas llama la atención el llamamiento que se hace a los «*homes e dones de be e de stat*» (hombres y mujeres de bien y de estado) para que estén preparados y arreglados con sus mejores galas, los hombres para acompañar a los jurados de la ciudad montados a caballo, y, lo más curioso, las mujeres para «*estar e demostrarse*», es decir, lucir con sus mejores galas ante el rey¹⁵.

¹¹ Además de la ya comentada polémica en el recibimiento a Martín I y su familia, otra entrada donde el uso del palio causó polémica fue la de los Reyes Católicos y el príncipe Juan en 1488. En esta ocasión el *Consell* decidió reservar el palio sólo al príncipe, lo que produjo el enfado de la reina. SANCHIS SIVERA, Josep (ed.): *Libre de antiquitats: manuscrito existente en el Archivo de la Catedral de Valencia*. Valencia, Diario de Valencia, 1926, pp. 17-18.

¹² Sobre la sacralización de la figura del monarca en las entradas reales consultar QUIRANTE SANTACRUZ, Luis: «De les Torres dels Serrans a la Seu y viceversa: relaciones entre teatro religioso y entradas reales en la Valencia del siglo XV», en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.): *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico Almagro*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, p. 12.

¹³ Como sucedió en la entrada de Carlos V en 1528, en la que el emperador tuvo que poner orden en el enfrentamiento entre el *mestre Racional* y el lugarteniente del Gobernador. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 1, p. 118. Desarrollaremos con más detalle esta anécdota en el capítulo dedicado a las entradas valencianas de los primeros Austrias.

¹⁴ La entrega de una vajilla de plata se había convertido en un hecho tradicional en las recepciones reales desde el s. XIV, siendo una de las primeras la ofrecida a Matha d'Armagnac, princesa de Girona, en 1373. AMV, *Manuals de Consells*, A16, f. 170v, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 35. El gasto en vestiduras de gala no sólo para las autoridades, sino también para empleados municipales, era de los más elevados en este tipo de celebraciones. AMV, *Manuals de Consells*, A36, fols. 148v-149r, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 120; Ídem, *op. cit.* 1935, p. 614.

¹⁵ AMV, *Manuals de Consells*, A36, fol. 144v, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 117.

Una reflexión aparte merecen las ordenaciones realizadas a los vecinos y a los oficios, que eran notificadas a través de las llamadas *crides* (pregones). En este proceso comunicativo queda demostrado cómo el conjunto de la ciudadanía era llamado a la celebración, y cómo, además, después de la publicación de las *crides*, todo el mundo se tenía que dar por enterado, acarreado las consecuencias si no cumplía los mandamientos estipulados en el pregón. Así se desprende del texto final de una de estas *crides*, en la que se advierte que «*d'aquí avant null hom puxa alegar ignorancia*»¹⁶. Esta apostilla está extraída de una *crida* dedicada a los habitantes de la ciudad en la que se les ordena que todas las calles y plazas del municipio sean limpiadas, barridas y ordenadas para las entradas, teniendo responsabilidad cada vecino del fragmento de calle frente a la fachada de su casa (*enfront*). La colaboración en la organización de las fiestas es una exigencia para los ciudadanos, que se exponen a sanciones si no realizan los mandamientos de las autoridades¹⁷.

Nos gustaría en este punto destacar el papel de estas *crides* no sólo como elementos comunicativos, sino como una parte esencial de la fiesta misma, en la que el texto, su declamación y la música se confundirían con el paisaje sonoro cotidiano de la ciudad. En la documentación municipal aparecen registradas gran cantidad de *crides* con su contenido íntegro y una relación final en la que un escribano certifica que el pregonero de la ciudad (llamado en las fuentes valencianas *crida públich*) había publicado el texto en la fecha consignada. Estas relaciones nos son de gran utilidad, ya que en ellas se suele relatar cómo se ha realizado la comunicación. Así, las *crides* ordinarias son realizadas tan sólo por el *crida públich*. En cambio, aquellos pregones relacionados con alguna festividad eran notificados por el *crida* y sus compañeros¹⁸. Incluso en algunas de estas relaciones podemos encontrar los instrumentos que se utilizaron, siendo los más destacados trompetas, trompas, atabales y añafiles¹⁹. En Valencia, el cargo de *crida públich* solía ser desempeñado por uno de los trompetas municipales, normalmente el de

¹⁶ «Que de ahora en adelante nadie pueda alegar ignorancia». AMV, Manuals de Consells, A36, fol. 149r, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 120.

¹⁷ AMV, Manuals de Consells, A36, fol. 149r, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 120.

¹⁸ Las comentadas *crides* a los vecinos y los oficios realizadas en 1459 fueron publicadas por el *crida públich* sin compañía. Esto es porque en estos pregones no se anuncia la entrada, sino mandamientos a los habitantes de la ciudad, de ahí que fueran considerados ordinarios. En el mismo año, por ejemplo, para festividades como sant Jordi o el Corpus, las *crides* fueron realizadas por el «*crida públich ab sos companyons*». AMV, Manuals de Consells, A36, fols. 160v-161r (sant Jordi) y 177v (Corpus).

¹⁹ No es este el caso de las *crides* de 1459. Sirva como ejemplo el pregón anunciando la entrada de Alfonso V en 1423, que se realizó «*a so de naffil, trompes e tabals*», AMV, Manuals de Consells, A28, fol. 19r. Acarreamos el hecho de que en las relaciones de 1459 no aparezcan referencias a los instrumentos al poco afán descriptivo del escribano municipal en aquel año.

más experiencia o responsabilidad, ya que, como ya se ha comentado, también se encargaba de cobrar los salarios y repartirlos entre sus compañeros. En la festividad que nos ocupa, este cargo lo regía Miquel Artús, perteneciente a la saga de trompetas y *crides públichs* que se mantuvo en este oficio entre mediados del siglo XIV y del XVI²⁰. El hecho de que el *crida públich* fuera también un músico municipal nos habla de la estrecha relación que sonido y texto tenían en la ciudad tardomedieval.

Al analizar los pregones nos falta una parte esencial de este proceso, la que hace referencia al sonido. Sí que podemos deducir que, a mayor importancia de la comunicación, mayor sería la intensidad sonora, ya que en este caso participaban más instrumentos. Lo que no podemos saber es si los toques de trompetas y atabales serían diferentes dependiendo de la noticia que se iba a comunicar. Parece bastante razonable pensar que no sería lo mismo informar sobre la visita de un monarca o un nacimiento en la familia real que el fallecimiento de uno de sus miembros, aunque pensar que los toques serían diferentes nos sitúa en el territorio de la hipótesis. Para reforzar esta idea proponemos hacer una similitud con la variedad de los toques de campanas y su funcionamiento como un código sonoro conocido por todos, mediante el cual se transmitían noticias de forma rápida y masiva²¹. Comparar los toques de los instrumentos que acompañaban las *crides* con los toques de campanas puede parecer arriesgado, pero ambos no dejan de ser elementos comunicativos destinados a ser comprendidos por la mayor parte de la población, por lo que creemos bastante plausible la hipótesis de un código de toques de trompetas y atabales sencillo, destinado a acompañar el texto del pregón.

Otro punto interesante, por lo desconocido, es la voz del pregonero. No sabemos cómo realizaría su declamación. Lo que sí hemos podido comprobar por la documentación es cómo, dependiendo de las noticias a transmitir, la voz y el tono del pregonero podían variar. Así, en el anuncio de la muerte del rey sobre cuya entrada versa este capítulo, Juan II, podemos leer que el *crida públich* transmitió la mala nueva «*ab veu lamentable de dol e tristor*»²². Sea como fuere, lo cierto es que las *crides*, por su unión de texto,

²⁰ Miquel Artús está documentado en el cargo desde 1433 a 1472 (AMV, Manuals de Consells, A30-A39). En la Clavería Comuna de 1459 (J69, fol. 28v), aparecen los pagos por diversas *crides* hechos a Artús, para él y sus *companyons*, durante la primera mitad de ese año. Aunque el documento no lo especifica, entre ellas estarían incluidas las realizadas por las entradas reales de febrero.

²¹ Sobre la historia y toques de campanas en la ciudad consultar AVELLANEDA MARTÍN Luz; LLOP I BAYO, Francesc: *Campanes vives. La música més alta de València*. València, Ajuntament de València, 2017, pp. 114-141.

²² «Con voz lamentable de duelo y tristeza». AMV, Manuals de Consells, A41, fol. 275v.

declamación, música e información, son uno de los elementos más útiles a la hora de analizar la transmisión de noticias en la ciudad medieval, como muestran las numerosas transcripciones conservadas en los *Manuals de Consells* relacionadas con la entrada de Juan II y su esposa en Valencia.

Volviendo a dicho acontecimiento, el segundo grupo de *crides* que proponemos analizar fueron las dos destinadas a los oficios. En la primera de ellas se convocaba a todas las agrupaciones gremiales a prepararse para estar a punto, con sus banderas y mejores galas, el jueves siguiente, en la plaza de *Predicadors*. Desde allí deberían iniciar su desfile pasando por el convento de la *Trinitat* hacia la plaza del *Abeurador*, final del camino de Morvedre e inicio del puente *dels Serrans*, donde el rey y la reina estarían situados en un tablado para presenciar dicho desfile. El acto tuvo lugar, por tanto, fuera de los muros de la ciudad, al otro lado del río, al pie del puente que conectaba con el camino que llevaba a Barcelona. Este era un punto urbanístico importante, ya que nos encontramos ante el trazado de la antigua vía Augusta (figura 11)²³. Este era, pues, el lugar natural para la entrada de los reyes cuando se dirigían a la ciudad desde el norte, como fue el caso de Juan II, cuyo lugar elegido para descansar antes de que se produjera el recibimiento urbano fue el monasterio benedictino de sant Bernat de Rascanya, situado a escasos kilómetros del núcleo amurallado, junto al citado camino de Morvedre²⁴. Resulta llamativo que esta ceremonia de pleitesía de los oficios se realizara extramuros, antes de la entrada propiamente dicha, pero, también en este aspecto, se estaba siguiendo una tradición. Desde el siglo XIV, que es cuando están datadas las descripciones más antiguas de recibimientos reales en Valencia, el desfile de los oficios se realizaba fuera de las murallas, ante una de sus puertas y con el monarca situado en un tablado construido exprofeso. Sólo tras haber presenciado el desfile e incorporándose a él, el monarca traspasaba los muros de la ciudad y entraba físicamente en ella²⁵. En la *crida* aparece también el itinerario de dicho desfile, que sería seguido después por los monarcas. Por

²³ MATEU BELLÉS, Joan F.: «La antigua carretera de Barcelona (AMV). Inmigración y cambio social», *Cuadernos de geografía*, 28 (1981), p. 46.

²⁴ Refundado por el duque de Calabria y Germana de Foix como san Miguel de los Reyes en 1545. ARCINIEGA GARCÍA, Luis: *San Miguel de los Reyes. Arquitectura y construcción en el ámbito valenciano de la Edad Moderna*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001, 2 tomos.

²⁵ Aunque no es el primer desfile de gremios documentado, el realizado por la visita de Matha d'Armagnac, esposa del príncipe Juan, en 1379, es la primera celebración en que se especifica que se realizó extramuros de la ciudad. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 30-31.

tanto, a través del texto de este pregón, podemos reconstruir el recorrido que siguieron los reyes en su entrada a la ciudad.



Figura 11. Puente y portal dels Serrans. Anton van den Wingaerde, vista de Valencia, 1563 (detalle). Viena Österreichische Nationalbibliothek.

Este desfile se iniciaría en el citado puente *dels Serrans*, para ingresar en la ciudad a través del portal del mismo nombre. El hecho de que se eligiera este punto de acceso no era casual, ya que, como se ha descrito con anterioridad, desde su construcción a finales del siglo XIV, el citado portal había sido tomado como marco principal de entrada de los monarcas a la ciudad. Así sucedió en el caso de Martín I (el primero en utilizarlo, en 1402), y por Fernando I en 1414 y Alfonso V en 1424.

Tras entrar a la ciudad, los monarcas repitieron el itinerario habitual, dirigiéndose por el *carrer de sant Bertomeu*, pasando por las cercanías de la *Casa de la Ciutat*, sede del poder municipal, y desde allí al *carrer Cavallers*, donde se situaban gran parte de las residencias de la nobleza. A partir de aquí el texto deja claro cuál será el recorrido a seguir: «*faran tota la volta de la processó del Corpore Christi tro a la Seu*», es decir, se realizará el mismo itinerario que en la procesión del Corpus. Este es un punto importante que entronca con la tradición local, ya que, desde la entrada en la ciudad de Fernando I, los recorridos

regios coincidían con esta procesión. Este hecho, como el anteriormente comentado en referencia a la utilización de los palios, supone de nuevo un vínculo entre el poder terrenal y el celestial, igualando el recorrido del monarca con el realizado por la custodia con el cuerpo de Cristo en una celebración que se convirtió, desde finales del siglo XIV, en la más importante muestra de comunión municipal, representando a todos los sectores que formaban parte del cuerpo cívico²⁶.

Siguiendo con el recorrido de la entrada, la comitiva, antes de llegar a la catedral, se dirigió hacia la *plaça de la Figuera*, donde, según la *Crònica* de Miralles, les esperaba todo el clero y las cruces de las parroquias, encabezados por el obispo Miquel Cascant²⁷. Desde este punto el rey se dirigió a pie a la catedral, donde entró a realizar oración. Tras esta ceremonia, la comitiva salió de la *Seu* por la puerta de los Apóstoles y continuó su recorrido por la *plaça de la Erba* y el *Almodí* para atravesar de nuevo el perímetro amurallado de la ciudad, esta vez por el portal del Temple, hacia el palacio del Real, residencia habitual de los monarcas aragoneses en sus visitas a Valencia.

Este fue el recorrido que realizaron tanto el rey como la reina en sus respectivas entradas, y del que podemos concluir que el Municipio deseaba mostrar toda su grandeza a los monarcas y su comitiva, como demuestran aspectos como el acceso por la puerta más espectacular de la ciudad o la selección de los lugares de paso, junto con las decoraciones de los portales y de las calles²⁸. Este poderío no sólo se mostraba durante el recorrido, sino desde la noche anterior a la entrada. Así, en la misma *crida* a los oficios se exhortaba a estos y a lo demás vecinos de la ciudad a realizar hogueras y luminarias «*ab gran copia*

²⁶ En una decisión del *Consell* de 1418 vemos cómo el recorrido de las entradas ya se equipara con el del Corpus: «*Que algú de qualsevol ley, estament o condició sia de huy avant no gos ni presumisca fer o refer en los carrers per on comunament pasa e es fa la processó de Corpore Christi e s'acostumen fer les entrades dels senyors Reys e Reynes en lo primer adveniment a la dita ciutat, per ningún temps algún barandat o exida novellament*» (AMV, *Manuals de Consells*, A27. f. 3v-4r, 17 de marzo de 1418). Sobre la permanencia de los recorridos procesionales y la sacralización del itinerario regio, consultar NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «Las fiestas reales en la ciudad de Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVII)», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 3-2 (1993), pp. 463-472; ASHLEY, Kathleen; HÜSKEN, Wim: *Moving Subjects: Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2001, p. 17; QUIRANTE SANTACRUZ, Luis: *op. cit.*, 1995, p. 14.

²⁷ MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, p. 261. Miquel Cascant (también Castault) fue obispo de Valencia entre 1458 y 1468, actuando como auxiliar del cardenal Roderic de Borja. Murió en septiembre de 1468. BOIX, Vicente: *Historia de la Ciudad y Reino de Valencia*. Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1845, tomo I, p. 461.

²⁸ Una de las ordenaciones del *Consell* en su reunión del 4 de enero de 1459 disponía que ambos portales fuesen arreglados convenientemente, AMV, *Manuals de Consells*, A36, fol. 144v, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 117.

de coets, segons la vespra de sent Dionís es acostumat fer» por toda la ciudad²⁹. Que el gasto en cohetes, petardos y pólvora fue considerable lo demuestran las cuentas extraídas de la *Sotsobreria de Murs i Valls*³⁰. Fuego y pólvora para celebrar la visita del monarca. Luz y estruendo destinados a romper las dos características principales de la noche, la oscuridad y el silencio. El estruendo y la luz producidos por estos aparatos y explosivos se relacionaba con la alegría, y también con el poder casi mágico de la ciudad, al hacer mudar la noche en día, al conseguir, para agasajar al monarca, que las tinieblas y el silencio fueran sustituidos por la luz y el estruendo. Incluso algunos autores han querido ver en esta celebración del ruido y la luz una comparación del municipio con la Jerusalén Celestial, aquella ciudad ideal meta de todo buen cristiano ³¹.

Esta demostración del poder de la ciudad obligaba a las autoridades a intentar conseguir que todo fuera perfecto, y que ninguna de las actividades programadas ni de los grupos ciudadanos llamados a participar en ellas desluciera las festividades. Así se desprende de la segunda *crida* dedicada a los oficios, realizada el siete de febrero, tan solo un día antes de la entrada del rey. Esta notificación serviría como recuerdo para que los oficios estuvieran preparados, en la hora y lugar convenidos (en esta ocasión se especificaba que sería a las siete de la mañana), pero, además, serviría también como advertencia, ya que se afirmaba que los que no acudieran serían multados «*ab pena de deu morabatins*». El hecho de que se estipulara una sanción económica por no asistir al desfile nos habla del celo con el que las autoridades municipales prepararon las celebraciones³².

²⁹ «Con gran abundancia de cohetes, según es acostumbrado hacer en la víspera de san Dionisio», AMV, Manuals de Consells, A36, fol. 150r, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 121. También aparecen citadas las luminarias en otras crónicas, Ídem: *op. cit.*, 1935, p. 615. La primera referencia al uso de pirotecnia en una entrada real en Valencia se produce en la anterior a la que nos ocupa, ofrecida a Alfonso V el Magnánimo en 1424. Resulta interesante la alusión a las fiestas de *sant Dionís*, dedicadas desde el 9 de octubre de 1338 a la conmemoración de la conquista de la ciudad por Jaime I y que se caracterizaron por el abundante uso de fuego y pirotecnia en la noche de la víspera. Sobre el desarrollo de esta fiesta consultar NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «El nueve de octubre. Reseña histórica de una fiesta valenciana. Siglos XIV-XX», *Revista d'història medieval*, 5 (1994), pp. 231-290.

³⁰ AMV, Sotsobreria de Murs i Valls, d³ 59, fol. 220r-221v y 224v-230v, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, pp. 125-127.

³¹ RAUFAST CHICO, Miguel: «Imágenes para una ceremonia: la entrada real en la Barcelona bajomedieval», COLESANTI, Gemma Teresa (ed.): *La usale leggiadrie. I cortei, le cerimonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*. Montella, Centro Francese di Studi sul Mediterraneo, 2010, pp. 167-168.

³² «Con pena de diez maravedies», AMV, Manual de Consells, A36, fol. 154r, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 122. Como hemos podido comprobar, la primera entrada en que encontramos sanciones monetarias por la no asistencia a las celebraciones es la de Fernando I, anunciada también mediante una *crida*, AMV, Manuals de Consells, A25, f. 174v. A partir de ese momento, encontrar sanciones por no cumplir las ordenaciones de la autoridad municipal para con las entradas será un hecho frecuente en la documentación, lo que nos puede llevar a reflexionar sobre la participación ciudadana en estas celebraciones y el grado de voluntariedad de la misma.

El papel de los oficios, como se desprende de las *crídes* analizadas, fue muy importante para Valencia en estas ceremonias de recibimiento a los monarcas. Ya desde el siglo XIV su desfile era uno de los ejes principales de la fiesta de recibimiento³³. Desde entonces, en todas las entradas reales documentadas encontramos la convocatoria a las corporaciones para que preparen sus banderas, vestimentas, juegos, danzas y representaciones para agasajar y recibir a los monarcas. Este hecho nos habla de la importancia del entramado artesanal en la Valencia medieval, y de cómo el desfile de los oficios era otra de las maneras de demostrar, mediante su opulencia y variedad, la riqueza y pujanza económica de la ciudad. Sintomático de la pérdida de importancia de estas corporaciones será su paulatino arrinconamiento y desaparición a medida que avance el siglo XVI. Las celebraciones por recibimientos reales son, una vez más, un espejo en el que se refleja una sociedad cambiante, que se dirige hacia un tipo de monarquía de carácter más autoritario, que se separa poco a poco del artesanado y el poder municipal³⁴.

Uno de los elementos más importantes de este desfile, y por el que era tan valorado en el mundo medieval, eran las representaciones que se producían durante el mismo, que la documentación valenciana califica como *jochs* (juegos). En la citada entrada de Matha d'Armagnac en 1379 encontramos ya algunas de estas escenificaciones, destacando las de los freneros, que prepararon un gran dragón que tiraba fuego y por la boca, y las de los marineros, cuyas galeras «navegaron» sobre carretas³⁵.

En línea con esta tradición encontramos las representaciones que fueron realizadas por los oficios en las entradas de 1459, y que han llegado hasta nosotros descritas en detalle por el citado Melcior Miralles, quien no sólo se centra en relatar el orden que siguieron los veintinueve conjuntos artesanales al pasar ante los tablados preparados para los monarcas y demás autoridades, sino que se detiene en los colores corporativos de sus ropas, e incluso en los tejidos y complementos utilizados³⁶. Resulta significativo que el cronista inicie su descripción con una referencia al elemento que unía a todos los grupos: la música. Así, los oficios llegaron ante los soberanos acompañados «*ab molts jutglàs*,

³³ El ejemplo documentado más antiguo es la entrada de Leonor de Sicilia, tercera esposa de Pedro IV, en 1349. AMV, Manual de Consells, A9, fol. 20, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 7.

³⁴ Sobre la pérdida de importancia de los gremios en las entradas de los primeros Austrias consultar NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: *op. cit.*, 1993, p. 472

³⁵ AMV, Manual de Consells, A16, varios folios, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 33-34.

³⁶ MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, pp. 258-260.

trompetes, ministrés e tamborinos e moltes maneres de sons»³⁷. El mismo relator, no sin cierta exageración, afirma que se ordenó a todos los juglares y ministriles del reino que asistiesen a la fiesta³⁸. Seguramente nos encontramos ante una licencia de Miralles para resaltar la importancia del acto, pero su descripción no está tan alejada de la realidad, ya que, como encontramos en la documentación municipal, a los oficios les fue entregada por el *Consell* una subvención para costear la contratación de juglares para los días en que tuvo lugar el desfile³⁹. La importancia de la música viene dada porque, por un lado, marcaba el ritmo del cortejo, pero, por otro, era un elemento esencial para que se produjera el baile, una de las características principales de esta comitiva. Así, todos los oficios, además de ir vestidos con sus mejores galas y llevar sus banderas, debían bailar al son de la música y realizar tres reverencias al pasar ante los monarcas, llegando incluso a producirse muestras más especializadas por los más jóvenes y hábiles, como en el caso de un muchacho perteneciente al grupo de los peleteros que hizo «*molts trempaments davant lo rey*». Además, algunos oficios acompañaban su marcha con referencias a su profesión, llegando incluso a competir entre ellos por la belleza y espectacularidad de sus representaciones⁴⁰. Entre ellos, los carniceros mostraron un gran buey, los esparteros vestían con curiosos ropajes y sombreros de esparto, los herreros figuraron un baile con espadas desenvainadas, o los labradores iban labrando y sembrando, incluso ofreciendo alguna parodia cómica, ya que el cronista destaca cómo hacían «*coses de riure*».

Uno de los oficios cuya representación fue más elaborada fue el de los *flaqués* (panaderos), quienes, vestidos de blanco, escenificaron la última cena, con Jesucristo y los doce apóstoles, acompañada de cantos, componiendo, tal y como describe Miralles «*un bel entremés*»⁴¹. El hecho de representar la cena estaba directamente relacionado con su tarea, ya que nos encontramos ante el pasaje de los evangelios donde el pan adquiere la importancia sagrada de convertirse en el mismísimo cuerpo de Cristo. Esta línea de

³⁷ «Con muchos juglares, trompetas, ministriles y tamboriles y muchas maneras de sonidos», MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, p. 258.

³⁸ «*Fonch fet manament a tots los ministrés e jutglàs de tot lo regne de València fossen a la dita festa*», MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, p. 258.

³⁹ «*Ítem, lo que fon donat als Oficis en subvenció de juglars que logaren per als dos jorns de la dita entrada, XXXV liures XV sólidos*». AMV, Claveria Comuna, J69, fol. 30r, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 124.

⁴⁰ MASSIP BONET, Francesc: *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo en los reinos ibéricos: de Jaume el Conquistador al Príncipe Carlos*. Madrid, Comunidad de Madrid. Consejería de las Artes, 2003, p. 80.

⁴¹ El término entremés tiene varias acepciones, de las que la más cercana a las representaciones de los oficios sería «*Especie de máscara o mojiganga*». Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (en línea) [consulta: 12 de enero de 2021]. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=FmbyiDZ>.

prestigiar su oficio a través de una relación con los textos sagrados fue seguida por los pescadores, quienes representaron una barca donde Cristo, san Pedro y san Andrés iban pescando⁴². Lo curioso de esta representación es que, al igual que hemos comprobado con los labradores, el entremés iba acompañado de «*coses de riure*». Por tanto, vemos cómo en una misma escenificación lo sagrado y lo cómico iban cogidos de la mano. Estos guiños humorísticos eran tradicionales en el desfile de los oficios y en ejemplos anteriores, como la ya citada entrada de Matha d' Armagnac, podemos leer cómo el relator destaca que una de las representaciones fue tan graciosa que la propia duquesa rio a pesar de estar de luto por el reciente fallecimiento de su padre⁴³.

Esta relación de los *jochs* de los oficios con el humor, aderezado con la danza y el baile, no hace más que relacionarlos con los juegos y celebraciones carnavalescas que podemos encontrar de manera coetánea por toda Europa, donde de nuevo el sector artesanal era el centro de la celebración (figura 12).



Figura 12. Danza de los carniceros. Carnaval de Núremberg. *Schembartlaufbuch* (ca. 1449). Oxford, Bodleian Library, MS Douce 346, fols. 181v-182r.

⁴² Massip Bonet nombra esta representación como el «*Entremés de la Pesca Miraculosa*» y lo relaciona con un espectáculo que se celebraba en la catedral de Girona el día de Pascua, que fue prohibido en 1539 por ser considerado poco decoroso. MASSIP BONET, Francesc: *op. cit.*, 2003, p. 80-81 (nota 76).

⁴³ AMV, *Manual de Consells*, A16, varios fol. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 34.

De alguna manera, los artesanos aportaban el carácter más festivo y menos ceremonial a la entrada, actuando como contrapeso a la solemnidad del resto de celebraciones. Como veremos en los próximos capítulos, este aire de juego, rozando incluso lo ridículo, será duramente criticado en épocas posteriores, al ser considerado como irreverente para ser representados delante de un rey.

El último gremio, y el que realizó una exhibición más elaborada, fue el de los *perayres* (cardadores de lana). Según el cronista, al final de su comitiva había un pabellón donde se situaban ocho momos, con variadas máscaras y vestiduras, cuyo maestro era un fraile que, al llegar la estructura delante del tablado donde se encontraba el rey, salió de ella y realizó una alocución dirigida al monarca⁴⁴. No conservamos el texto de este discurso, pero sí el relato que de él hizo Miralles: «*Parlà a la francesa ab moltes maneres de gests, molt altament e bé, e dient al senyor rey recomandacions del papa, dels cardenals e bisbes e de tots los reys e duchs e comptes e senyors de Alamanya, e de França e del Realm*»⁴⁵. De esta descripción podemos extraer que el texto fue dramatizado y que constaría de una serie de recomendaciones transmitidas al nuevo monarca sobre el buen gobierno puestas en boca de mandatarios de diversas jerarquías y lugares. Tras este discurso siguió un bello baile, que, según nuestro cronista, hizo que tanto el rey como la reina mostraran «*gran plaer de sos fets e paraules*»⁴⁶.

El desfile de los oficios, dominado por la música y la danza, era uno de los elementos más espectaculares y tradicionales de las entradas reales en Valencia, pero, en la que nos ocupa, encontramos una novedad: el mencionado discurso del fraile miembro del gremio de los *perayres*. Aunque no es la primera ocasión que se produce una arenga ante el rey, sí que nos encontramos ante la más antigua referencia documentada en la que esta alocución es producida por un miembro de la comitiva de los oficios, dirigiéndose directamente a los monarcas, sin ningún intermediario⁴⁷. Normalmente estas alocuciones

⁴⁴ *Gomos* en el original. Escartí, en su edición de la *Crònica* de Miralles señala la relación de este término con los *gobiós* o *gomiós*, figuras monstruosas que desfilaban en la procesión del Corpus. ESCARTÍ, Vicent Josep: *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. València, Institució Alfons el Magnànim, 2001, p. 224. Según el *Diccionario del teatro* de Gómez García, una acepción de momos se refiere a «determinados gestos, burlas o actitudes histriónicas de cómicos, danzantes, juglares y trovadores». GÓMEZ GARCÍA, Manuel: *Diccionario del teatro*. Madrid, Akal, 1997, p. 562.

⁴⁵ «Habló a la francesa con muchas formas de gestos, de manera excelente y transmitiendo al señor rey recomendaciones del papa, de los cardenales y obispos, y de todos los reyes y duques y condes y señores de Alemania y de Francia y del Reino», MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, p. 260.

⁴⁶ «Gran plaer de sus hechos y palabras», MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, p. 262.

⁴⁷ El primer discurso o arenga pronunciado ante el rey fue encargado por el *Consell* al abogado Joan Ferrando para recibir a Fernando I en 1414. CÁRCEL ORTÍ, M^a Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (eds.): *Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera*. Valencia, Universitat de València, 2013, pp. 10-11.

eran producidas por actores que representaban a personajes celestiales (ángeles y santos), como ocurrió, por ejemplo, en el recibimiento que la ciudad de Barcelona ofreció a Isabel la Católica en 1481, en el que santa Eulalia, patrona de la ciudad, se dirigió a la reina para hacerle saber la difícil situación en que se encontraba el principado de Cataluña tras la guerra civil⁴⁸. Podríamos incluso relacionar el discurso del fraile franciscano con la arenga que recibió Fernando I del abogado Joan Ferrando en Valencia en 1414, o con las alocuciones de personajes mitológicos o simbólicos, como las virtudes en el caso del mismo monarca o Julio César en la entrada napolitana del Magnánimo, a los que hemos hecho referencia en capítulos anteriores. La diferencia la encontramos aquí en el contexto, ya que en la entrada valenciana de Juan II este discurso se produce dentro del desfile de los oficios, es decir, en el episodio más popular de la entrada. El hecho de que este acto, en el que se recuerda al rey la importancia del buen gobierno, se realice por el sector artesanal nos habla de la consideración de este estamento en la Valencia de mediados del siglo XV. Estas características irán desapareciendo a medida que avance el tiempo, y serán impensables con la consolidación de las monarquías autoritarias ya en el siglo XVI, como comprobaremos en el capítulo dedicado a los recibimientos valencianos de Carlos I y Felipe II.

En la entrada que nos ocupa, el discurso no está revestido de una representación mitológica o sagrada, sino que se inserta dentro de un ámbito mucho más festivo. Sea como fuere, esta arenga también vino acompañada de un segundo hecho novedoso, ya que finalizó con una petición, en la que el propio fraile solicitó al rey que liberase a un «hombre muy notable» que estaba preso en Zaragoza, gracia que fue concedida por el monarca⁴⁹. El hecho de realizar una petición al rey ante el público congregado no deja de ser algo llamativo, ya que situaría al soberano en una situación embarazosa, pues si su respuesta era positiva su imagen sería la de un monarca magnánimo, pero si se producía lo contrario, podría granjearse fama de incompasivo. Otra idea, que quedaría dentro del territorio de la hipótesis, es que esta petición formara parte de una gran representación pactada, en la que la imagen del rey se vería reforzada ante sus súbditos como un mandatario benevolente y comprensivo, algo que, si tenemos en cuenta el alto grado de planificación de estas celebraciones, consideramos más que probable. Sea como fuere,

⁴⁸ MASSIP BONET, Francesc: *op. cit.*, 2003, p. 82.

⁴⁹ «*Hun hom molt notable lo qual tenia pres lo dit senyor rey en Çaragoça*», MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, p. 262.

estos discursos y peticiones públicas cada vez fueron menos frecuentes, y las solicitudes a los monarcas quedaron reducidas al ámbito del protocolo y la negociación política⁵⁰.

Siguiendo con el transcurso de la entrada, tras el desfile de los oficios y el citado discurso, el rey, montado en un caballo blanco y bajo el palio sostenido por las autoridades municipales, se unió a la comitiva para atravesar el río por el puente dels *Serrans* dirigiéndose hacia la puerta homónima. Al llegar a este portal tuvo lugar otra de las representaciones más destacadas de esta entrada, la ceremonia de recibimiento y entrega de llaves al monarca por una corte celestial⁵¹. No fue esta la primera ocasión en la que una escenificación de estas características fue realizada en Valencia. Como hemos podido comprobar, la más antigua referencia a este tipo de representaciones en una entrada real en la ciudad está documentada en el recibimiento que realizó la ciudad a Martín I el Humano y parte de su familia en 1402. En dicha ocasión la ceremonia tuvo lugar en el portal *Nou*. La plaza estaba cubierta con un envelado en el que aparecía una tramoya teatral formada por unas nubes. De ella descendieron unos ángeles que coronaron y entregaron las llaves de la ciudad a los miembros de la familia real. Según Miralles, quien también relata en su crónica las celebraciones por esta entrada, los ángeles descendieron cantando, aunque lamentablemente no nos ha llegado documentación escrita ni de la música ni de la letra de estos cantos⁵².

En las entradas reales posteriores a la de Martín I no se produjo esta ceremonia, o, si se realizó, no quedó recogida en la documentación. Por tanto, debemos esperar hasta el recibimiento a Juan II y su esposa Juana Enríquez para poder encontrar en las fuentes referencias este tipo de representaciones. De nuevo nos valemos de la *Crònica* de Melcior Miralles para analizar esta pequeña ceremonia, ya que no sólo se detiene en describirla, sino que transcribe los textos de las *cobles* (versos musicados) que fueron interpretados en honor de los monarcas. Siguiendo el relato de nuestro cronista, en la cima del portal se situaba una representación de Dios padre, que observaría toda la representación desde las alturas. De ese mismo lugar descendieron «*dos cometes foguejants*». Tras esto, a cada

⁵⁰ MASSIP BONET, Francesc: *op. cit.*, 2003, p. 82.

⁵¹ La documentación hispánica más antigua que hace referencia a este tipo de ceremonias con estructuras teatrales que representaban el cielo, del que descendían ángeles acompañados de música y cantos, la encontramos en el banquete que tuvo lugar en el palacio de la Aljafería de Zaragoza con motivo de la coronación de Martín I, en 1399, BLANCAS, Jerónimo: *Coronaciones de los Serenísimos Reyes de Aragón*. Zaragoza, Diego Dormer, 1641, (escritas en 1584), p. 75.

⁵² «*Devalaren dos àngels de dalt de les torres, cantant molt altament e bela, ab una rica corona, la qual fonch posada al cap de la dita doña Blanca*». MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, p. 280.

uno de los lados del citado portal se situó un entremés de cuyo interior, mediante un sistema mecánico de tablas corredizas, surgieron dos ángeles, uno de cada una de las estructuras, acompañados de dos virtudes, por un lado, la Justicia, que estaba representada llevando una espada en la mano, mientras que por el otro aparecía la Prudencia que llevaba un libro como elemento distintivo⁵³.

En este momento los ángeles, cantando de manera *«molt altament e bela»*, dirigieron al rey los siguientes versos⁵⁴:

*«Lo Rey del cel e Rey dels reys,
Rey d'Aragó, tramet a tu
ceptre real, jutgant cascú
per egüal de furs e leys.
Vulles tots temps pau encercar,
que fa los pobles aumentar,
zelant totstemps lo bé públich
com ha bon pare e fel amich».*

A lo que, primero la Justicia y luego la Prudencia replicaron, también cantando:

*«Beati qui faciunt iustitiam in omni tempore»
«Si bene regna regis, dignus es nomine regis»*

⁵³ En esta ocasión se alude al término entremés con nuevo significado que no aparece en el diccionario de la RAE, ya que esta palabra también era utilizada en el contexto valenciano tanto para describir las breves piezas dramáticas como para las carrozas o armazones en que tenían lugar, de ahí que las figuras de los ángeles y las virtudes surgieran de estas estructuras, CALVÉ MASCARELL, Óscar: *op. cit.*, 2016, p. 163.

⁵⁴ Todos los extractos de MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, pp. 260-262.

Y, de vuelta al romance («romanches» en el original), continuaron:

*«Lo nom propi ha guanyat
de gran príncep e de rey
qui ab virtuosa ley
ha en son regne regnat.*

*Per nom propi [é]s appellat
rey e príncep e senyor
qui ab dret, zel e amor
ha sos regnes gubernat.*

Amor e glòria creix al príncep

*Ab just consell,
puix justícia li creix
tot l'estat comú d'aquell»*

Tras esto, en lo alto del portal, donde estaba situada la figura de Dios padre, aparecieron más ángeles (la fuente no especifica el número), quienes, a coro, cantaron:

*«Huy València fa festa,
per venir vos novament,
la ciutat real aquesta
és al vostre manament.*

Besant peus e mans és presta

Entrau gloriosament»

Acto seguido apareció, junto a las puertas, el Ángel Custodio, quien se acercó al monarca y le entregó las llaves de la ciudad⁵⁵. Tras ello, introdujo al rey en la misma, atravesando el portal *dels Serrans*, con lo que se dio por iniciada la entrada real propiamente dicha, en la que el monarca estuvo acompañado por sus hijos Fernando (futuro Fernando II de Aragón), Alfonso, maestre de la orden de Calatrava y Juan, arzobispo de Zaragoza.

Al día siguiente se repitió el mismo ceremonial para la reina, aunque el cronista nos informa de que las coplas fueron arregladas, y allí donde se había cantado el término rey se substituyó en esa jornada por reina, y, además, se añadió una copla dedicada a la soberana:

*«Puys l'altesa reginal,
senyora molt excel·lent,
per gràcia divinal,
havem atés novament,
vostra molt gran celsitut
obre totstemps per virtut,
que la virtut là hon és
multip[l]ica virtuts més»*

No es nuestro objetivo analizar desde el punto de vista literario los textos que acabamos de exponer, aunque nos detendremos brevemente en algunas de sus características más destacadas dentro del marco de un recibimiento real. El primer fragmento, entonado por los dos ángeles situados en los entremeses, se centra en resaltar cómo el poder del monarca emana de la propia divinidad, ya que es Dios padre, situado en lo alto de las torres quien, simbólicamente, a través de los cometas de fuego, entrega la gracia al soberano. De esto se desprende que el objetivo del monarca terrenal, guiado por su par

⁵⁵ La devoción al Ángel Custodio estuvo muy relacionada con el *Consell*, llegando a presidir el retablo de la capilla de la *Casa de la Ciutat*. Los inicios de su culto en Valencia los encontramos a finales del siglo XIV, pero su fiesta no se institucionalizó hasta entrado el siglo XV. HADZIOSSIF, Jacqueline: «L'ange custode de Valence», VAUCHEZ, André: *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et islam). Actes du colloque organisé par le Centre de recherche «Histoire sociale et culturelle de l'Occident. XIIIe-XVIIIe siècle»*. Rome, École française de Rome, 1995, pp. 135-152.

celestial, sea buscar la paz a través de la justicia y el compromiso con el bienestar público. En esta línea se encuentran también situadas las dos intervenciones de las virtudes realizadas en latín, relativas a las propias cualidades que representaban, la justicia y la prudencia, y que eran consideradas inherentes a todo buen gobernante. Por último, el coro angélico situado sobre las torres habla en representación de la propia urbe, que, después de recordar que es una ciudad real (con sus privilegios y las obligaciones que esto conlleva al soberano) besa pies y manos del monarca y le invita a penetrar en su interior.

El hecho de que conservemos estos textos nos permite relacionarlos con todo el programa, no sólo iconográfico, sino también político que se representaba en este tipo de ceremonias de recibimiento. Todo estaba pensado y planificado, cada aspecto estaba dotado de un significado, de un simbolismo que lo relacionaba con el todo, que era la propia entrada. Así, la ciudad se abría ante el rey y lo abrazaba como mandatario, pero a la vez le recordaba que debía gobernar para el bien común desde el respeto a las leyes dadas a este territorio por sus predecesores. Por tanto, se escenificó un pacto, un acuerdo entre territorio y soberano que tendría lugar con el juramento hecho por el monarca de los privilegios de la ciudad y del reino y por el reconocimiento de éstos a Juan II como su legítimo soberano.

Otro aspecto interesante de esta ceremonia de entrega de llaves es su relación directa con el teatro litúrgico medieval. Como se ha comentado en el capítulo dedicado a la entrada de Martín I, en Valencia, en la misma cronología en la que se produjo la entrada, se celebraban en la catedral anualmente hasta tres representaciones dramatizadas coincidiendo con festividades del calendario católico: Pentecostés, Navidad y la Asunción de María, todas provenientes del periodo comprendido entre finales del siglo XIV y principios del siglo XV⁵⁶. Un enlace claro entre estos dramas litúrgicos y la ceremonia ante el portal *dels Serrans* lo encontramos en el descenso de los dos «cometes

⁵⁶ La representación del drama de Pentecostés provenía de mediados del siglo XIV, VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo: *Viage literario a las iglesias de España*. Madrid, Imprenta Real, 1803, tomo I, pp. 153-154. Por su parte, el de la Asunción se realizaba desde 1416, GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: «El drama litúrgico», en GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2009, p. 92. En el caso navideño se producían diversas escenificaciones, de las que destacamos la representación del *Cant de la Sibil·la*, realizada en Valencia desde mediados del siglo XIII y cuya huella documental más antigua data de 1464. MAGRANER, Carles; GOMIS CORELL, Joan Carles: «La Sibil·la de la Seu de València»; ESCARTÍ, Vicent Josep (ed.): *Al voltant del cant de la Sibil·la a la Seu de València*. València, Universitat de València, 2018, pp. 139-159: 141-143. En Nochebuena se representaba de un fragmento del drama de la Asunción, con la bajada del Araceli desde el cimborrio, SANCHIS GUARNER, Manuel: «El misteri assumpcionista de la Catedral de València», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 32 (1967), p. 111.

foguejants» que Dios padre envía desde lo alto de las torres. La descripción de estas estructuras recuerda a la famosa *Palometa* (o *Colometa*), figura en forma de paloma que aparecía en la parte central del drama litúrgico de Pentecostés. Representaba al Espíritu Santo y descendía del cimborrio de la catedral cargada con fuegos de artificio⁵⁷. La relación entre estas dos estructuras resulta más que evidente. Otra similitud la encontramos en las figuras de los ángeles cantores. El drama asuncionista de Valencia, del cual se conserva parte del texto, está repleto de intervenciones en las que un ángel, como enviado celestial, conversa con la Virgen a través del canto y la poesía, tal y como se produce en la ceremonia de entrega de llaves a Juan II⁵⁸. Vemos, por tanto, cómo se está produciendo un transvase entre el drama litúrgico y la ceremonia de recibimiento regio, con el ya comentado objetivo de emparentar la figura del monarca con la corte celestial.

Un asunto importante, sobre el cual tampoco conservamos información detallada, es la música que sonó durante el desarrollo de esta ceremonia. Como hemos podido comprobar, Miralles señala en diferentes ocasiones que, tanto los ángeles como las virtudes interpretaron cantos en todas sus intervenciones. Desgraciadamente no ha llegado hasta nuestros días ningún rastro de estas melodías. No obstante, sí que podemos encontrar alguna pista o relación si nos detenemos a analizar el texto que nos ha llegado del misterio asuncionista de Valencia. Dicho relato tampoco conserva la música escrita, pero uno de sus elementos más destacados reside en que, además de señalar aspectos relacionados con la tramoya, indica, en algunas ocasiones, el título de obras musicales ya conocidas cuya melodía debía ser adaptada al texto de la obra. Nos encontramos pues, ante el uso de *contrafacta*, es decir, melodías preexistentes que eran utilizadas en otras

⁵⁷ La *Palometa* se utilizaba en Valencia desde mediados del siglo XIV, tal como afirma Villanueva. VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo: *op. cit.*, 1803, pp. 153-154. Se conservan referencias a *Colometes* en otras ciudades de la Corona de Aragón, como Mallorca, Huesca o Perpiñán, RUBIO GARCÍA, Luis: *Estudios sobre la Edad Media española*. Murcia, Universidad de Murcia, 1973, p. 48-49. Diez años después de la entrada que nos ocupa, en la celebración de Pentecostés de 1469, los fuegos artificiales de la *Palometa* provocaron el incendio que destruyó el altar mayor de la catedral, ALIAGA MORELL, Joan, RAMON-MARQUÉS, Nuria: «Bertomeu Coscollà and Valencia Cathedral's Main Altar: New documents», *La Crónica. A Journal of Medieval Hispanic Languages Literatures and Cultures*, 42-2 (2014), pp. 15-51.

⁵⁸ El manuscrito se perdió, aunque conservamos la transcripción realizada por Ruiz de Lihory (RUIZ DE LIHORY, José: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Establecimiento tipográfico Doménech, 1903, pp. 74-81). Posteriormente, Sanchis Guarnier recuperó el texto y lo transcribió de nuevo en su discurso de ingreso en la *Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* en 1967, SANCHIS GUARNIER, Manuel: *op. cit.*, 1967. Para este trabajo nos hemos valido de la transcripción realizada en época más reciente por Massip Bonet, de la que hemos extraído todas las referencias a los títulos de las piezas musicales, MASSIP BONET, Francesc; GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *El Misteri de l'Assumpció de la Catedral de València*. València, Universitat de València, 2013, pp. 39-61.

obras y contextos cambiando su letra. Así, en el texto podemos encontrar anotaciones como «*en so de Ab cant d'aucells*», en el diálogo de María con sus doncellas, que hace referencia a una composición atribuida al trovador Peire Rogier (ca. 1145-1197), o «*al so de Cercats d'uymay*», del poeta mallorquín Bernat de Palaol, (activo en 1386) y que es la melodía que entona el ángel ante María tras haber descendido de las alturas. De ninguna de estas dos composiciones conservamos la música. Sin embargo, una de las piezas más conocidas citadas es «*Quant vey la lauzeta mover*» de Bernat de Ventadorn (ca.1130/1145-1190/1200), de la cual sí conservamos la música, ya que, debido a su popularidad en la época, desde bien temprano se realizaron una gran cantidad de versiones. Por tanto, vemos cómo el misterio de la Asunción de Valencia es un claro ejemplo de la pervivencia del repertorio trovadoresco durante el siglo XV y de cómo melodías que, en un primer momento fueron compuestas para acompañar textos profanos, eran adaptadas al uso religioso, quizá por su sencillez, por su conocimiento por parte de los cantores, o por su fama⁵⁹.

En este punto cabe preguntarnos si en la ceremonia de entrega de llaves que nos ocupa tuvo lugar algún hecho similar. La documentación conservada no aporta ningún dato al respecto, pero no nos parece muy osado sugerir que, teniendo en cuenta las similitudes señaladas entre los dramas litúrgicos valencianos y la citada representación del portal *dels Serrans*, se produjeran también *contrafacta* o incluso que las melodías señaladas en la descripción del drama de la Asunción valenciano fueran adaptadas a los textos que recoge Miralles en su *Crònica*, ya que, si comparamos los versos de ambas representaciones, comprobaremos cómo en muchos casos, aunque no siempre, coinciden en su métrica de ocho versos, lo que facilitaría la adaptación de las melodías⁶⁰.

Otro aspecto destacado de la música que tuvo lugar en esta ceremonia lo encontramos en los gastos documentados en la *Claveria Comuna* del municipio. Aquí aparecen consignados pagos a los trompetas que sonaron tanto en el portal *dels Serrans* como en el del Temple en los dos días que se produjo la entrada⁶¹. En este caso nos encontraríamos ante un tipo de música totalmente diferente, ya que el uso de las trompetas, por su volumen sonoro, estaba más relacionado con llamadas militares o heráldicas. Su situación

⁵⁹ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *La música medieval en España*. Kassel, Reichenberger, 2001, p. 89.

⁶⁰ MASSIP BONET, Francesc; GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *op. cit.*, 2013, p. 92.

⁶¹ «*Ítem, per les trompetes que sonaren als portals dels Serras e del Temple en los dits dos dies de la dita entrada*», AMV, Claveria Comuna, J69, fol. 30r. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 124.

en lo alto de las puertas de entrada y salida del recinto amurallado de la ciudad utilizadas por los monarcas nos indica que posiblemente tañeran sus instrumentos cuando se produjera este paso, indicando con sus sonidos tanto el inicio como el final de la entrada propiamente dicha y, por tanto, de la estancia de los soberanos en el espacio urbano situado intramuros. De nuevo la música de las trompetas aparece relacionada con la de las campanas, que tañerían durante la estancia de los soberanos en el recinto amurallado de la ciudad.

Relacionado con el volumen sonoro, que en el caso de las trompetas sería escuchado desde la distancia, aparece la pregunta de si realmente los cantos de los ángeles y las virtudes comentados con anterioridad serían audibles, teniendo en cuenta que se realizaron al aire libre y que, además, como relata Miralles, una gran multitud acompañó a los monarcas en todos los momentos de su entrada⁶². Este aspecto resulta interesante, ya que, si tenemos en cuenta que los ángeles y las virtudes cantaron por separado, el volumen de sus intervenciones no debería ser muy alto. De aquí deducimos que, debido al mensaje que los textos contenían dirigido a los soberanos, sólo ellos fueran los destinatarios de los cantos, teniéndose que colocar en una situación cercana a los intérpretes para poder escuchar sus intervenciones. No olvidemos que, en todo momento el palio bajo el que cabalgaban los reyes era sostenido por los miembros más destacados del *Consell* y demás autoridades, por tanto, sólo ellos y los monarcas podrían escuchar con nitidez el mensaje contenido en las coplas. Resulta también curioso cómo la última intervención musical, esto es, la invitación realizada para entrar en la ciudad, fue interpretada por un grupo mayor de ángeles y desde lo alto de las torres, por lo que el contenido del texto que cantaron llegaría a una mayor parte de la audiencia. También parece destacable el hecho de que la mayor parte de las rimas estuviesen escritas en lengua vulgar, entendible por todos, mientras que las intervenciones de las virtudes fueron realizadas en latín, idioma sólo comprensible a las élites. Por tanto, vemos cómo, dependiendo de la situación de sus intérpretes y del idioma utilizado, el contenido de los textos podría haber sido recibido y entendido por los monarcas, las autoridades o por los espectadores que los acompañaban. No olvidemos que en este tipo de ceremonias todo

⁶² «E la multitud de la gent era tanta que, del portal del[s] Sarrans e pont e paça e rambla, e fins a la plaça de Preycadós heren en tanta cantitat que yo crech que hi havia pus de [en blanco] milia persones», MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, p. 258.

estaba rigurosamente calculado, y dudamos que este aspecto se dejara abierto a la improvisación⁶³.

En este punto, ya que hemos destacado el hecho de que algunas intervenciones se realizaran por un solo cantante, por dos, o por un coro, consideramos interesante plantear la hipótesis del uso de polifonía. No conservamos documentación al respecto, ni ninguna fuente nos habla del canto a varias voces, pero el hecho de que en lo alto de la torre se situara un coro angélico nos hace suponer que la polifonía podría haber estado presente en esta ceremonia⁶⁴. Además, si tenemos en cuenta que, al menos desde inicios del siglo XV, la polifonía estaba presente tanto en la catedral de Valencia como en la capilla musical de los reyes de Aragón, el hecho de que esta técnica fuese utilizada en las entradas de 1459 es más que probable⁶⁵.

Otro aspecto que queda en el territorio de la especulación está relacionado con la organización y disposición de todo lo realizado durante las fiestas de recibimiento urbano, sobre todo si nos preguntamos quién se encargó de pensar, de imaginar y de diseñar todas estas representaciones. Por un lado, ya hemos comentado cómo el *Consell* depositó en una especie de comisión delegada todas las responsabilidades y decisiones en cuanto a la organización de los festejos, pero en este caso nos encontramos tan sólo ante un grupo de personas que se encargarían de gestionar los gastos o decidir qué hacer o a quién contratar para materializar cada una de las decisiones tomadas en relación a la fiesta. Por otro, en referencia al desfile de los oficios, parece bastante lógico sugerir que sería cada una de las agrupaciones la que decidiera qué representación o entremés representar. Nos queda, por tanto, la incógnita de quién o quiénes fueron los ideólogos y autores de los textos de la ceremonia de entrega de llaves, ya que ni en la documentación municipal ni en la *Crònica* de Miralles aparece ningún nombre en referencia a la autoría de estas escenificaciones. En este aspecto, resulta sintomático que ninguno de los estudiosos que han dedicado su trabajo a publicar la mencionada crónica, desde que en 1932 lo hiciera

⁶³ Fenlon, al analizar la entrada de Leonor de Toledo en Florencia en 1539, se formula las mismas preguntas sobre la recepción del mensaje de las obras interpretadas, FENLON, Iain: «Theories of Decorum: Music and the Italian Renaissance Entry», en MULRYNE, James R., (coord.): *Ceremonial Entries in Early Modern Europe*. Farnham, Ashgate, p. 144.

⁶⁴ En esta hipótesis seguimos la línea sugerida por la profesora Gómez Muntané. GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: «Secular Catalan and Occitan Music at the End of the Middle Ages: Looking for a Lost Repertory», *Studi Musicali*, 21/1 (1992), pp. 16-17.

⁶⁵ VILLANUEVA SERRANO, Francesc: «L'ordinació medieval de la catedral de València *non cantetur cantus de orgue vel de contrapunt*: una revisió d'un mite historiogràfic», *Revista Catalana de Musicologia*, XIV (2021), pp. 55-81; GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1442*. Barcelona, Antoni Bosch, 1979, pp. 94-101.

por primera vez el canónigo Josep Sanchis Sivera, haya aportado algunas luces a la hora de desvelar la autoría de estos textos.

No es esta una cuestión que deba extrañarnos, ya que, en el ámbito de las entradas reales, sobre todo en el siglo XV, resulta bastante extraño poder encontrar quiénes fueron los encargados de dotar de contenido a las fiestas. En el caso valenciano nos encontramos con la ya analizada excepción que se produjo en la entrada Fernando de Antequera en 1414, en la que se contó, para la realización de las obras que fueron representadas en los entremeses, con la autoría de Joan Sist en la parte literaria y Joan Pérez de Pastrana en el ámbito musical. Como decimos, esta es la única excepción que encontramos, ya que en entradas anteriores o posteriores sólo aparecen referencias a los autores materiales, pero nada nos dicen acerca de los creadores intelectuales de los contenidos de las representaciones. Para que los nombres de estos creadores comiencen a aparecer con asiduidad deberemos esperar al siglo XVI, cuando comenzaron a publicarse relaciones de estos eventos, en muchas ocasiones escritas por sus propios autores intelectuales⁶⁶.

La estancia de los monarcas en la ciudad se prolongó hasta junio de 1459 y durante este periodo el *Consell* organizó diversos actos y celebraciones en su honor. Justo al día siguiente de la entrada de la reina, el sábado 10 de febrero, los oficios, arreglados con sus galas y banderas y acompañados por grupos de músicos, se dirigieron a la explanada situada delante del palacio, conocida como el *pla del Real*, donde, en honor de los soberanos, realizaron sus danzas y bailes. La idea era repetir esta fiesta el día correlativo, pero Miralles, de nuevo con su característico detallismo, nos comenta que ese domingo llovió y no se pudo realizar ninguna celebración. La próxima entrada de la *Crònica* se produce el martes 12 de febrero, en que se inauguraron las sesiones de las cortes del Reino, celebradas en la *Seu* de la ciudad y en cuyo marco se produjo el juramento por el Rey de los fueros y privilegios del Reino de Valencia, motivo principal de su visita, el lunes 26 de febrero⁶⁷.

El día anterior se produjo uno de los espectáculos más característicos durante las estancias reales en la ciudad, un torneo en la *plaça del Mercat*. Patrocinado por el *Consell*, que,

⁶⁶ Uno de los primeros ejemplos que encontramos en España de estas relaciones es la publicada por Luis de Soto, autor intelectual de las representaciones realizadas con motivo de la entrada de Fernando el Católico en Valladolid en 1509. DE SOTO, Luis: *Recibimiento que se fizo al Rey don Fernando en Valladolid*. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1509.

⁶⁷ Sobre las cortes del Reino de Valencia consultar CARBONELL BORJA, María José: «Las Cortes Forales Valencianas», *Corts: Anuario de derecho parlamentario*, 1 (1995), pp. 61-78.

entre otros, corrió con los gastos de la música que acompañó estas celebraciones. Del documento de pago podemos extraer qué tipo de instrumentos sonaban en estos actos. Además de los utilizados frecuentemente, esto es, los trompetas y tamborinos, dado su carácter militar y heráldico, encontramos en la documentación referencia a los «*ministres albardans*», de lo que deducimos que estos ministriles acompañaron a los caballeros en el desfile o *mostra* a caballo que solía producirse antes de los torneos, ya que el término albarda hace referencia al aparejo destinado a transportar materiales sobre la montura⁶⁸.

Otra de las celebraciones más repetidas en relación a las entradas reales en Valencia son los toros, también en la *plaça del Mercat*. Según Miralles, a la corrida del día cuatro de marzo acudieron los propios monarcas, acompañados de «*gran multitud de gens*»⁶⁹. Dentro del ámbito taurino, nuestro cronista destaca un acto curioso que tuvo lugar al día siguiente, cuando se produjo una lucha entre un toro y un león que duró todo el día. No debió parecer suficiente este entretenimiento, ya que la jornada posterior fue un judío el que tuvo que vérselas con el león, con la única protección de un barril por el que sacaba una lanza con la que consiguió herir al felino⁷⁰.

Entre otros actos realizados por los monarcas durante las primeras semanas de su estancia en Valencia destacaremos una cacería por la Albufera el 26 de febrero, y, dentro ya de la semana santa, las visitas efectuadas por los soberanos acompañados por miembros de la corte a la casa de les *dones repenides*, el 21 de marzo, y a diversas iglesias de la ciudad al día siguiente, jueves santo⁷¹. Días después se produjo la bendición de la nueva bandera de la ciudad en la *Seu*, ceremonia solemne a la que acudieron los reyes, cortesanos, autoridades y gran parte del clero local⁷².

⁶⁸ «*Ítem, als trompetes, ministres e tamborinos e als ministres albardans que sonaren e festejaren los dits taulages per tres dies, lo jorn de la mostra e los dos jorns de les juntes, XX liures, I solido, VI diners*», AMV, Claveria Comuna, J69, fól. 30r, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 124.

⁶⁹ MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, p. 264.

⁷⁰ El Palacio del Real contaba, desde principios del siglo XV, con leones vivos, situados en un apartado de sus jardines. El hecho de poseer leones constituía un evidente vínculo entre la figura del monarca y el felino considerado como el rey de los animales. ARCINIEGA GARCÍA, Luis: «Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Austrias», *Ars Longa*, vol. 14-15, 2005-2006, pp. 129-164: 132.

⁷¹ MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, pp. 264-266. Esta casa de les *Penedides* (arrepentidas) fue una institución fundada por el *Consell* en 1345. A partir de 1385 se decidió que todas las mujeres del burdel de la ciudad fueran encerradas en la casa durante la cuaresma y semana santa. De ahí quizá el hecho de que se produjera esta visita de los monarcas en miércoles santo. SEGUÍ CANTOS, José: «La casa de Arrepentidas: notas acerca de la acción caritativa y social en la Valencia de mediados del siglo XVI», *Saitabi*, 64-65, 2014-2015, pp. 127-150.

⁷² MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, pp. 266-267. La bandera de la ciudad era utilizada en diferentes actos, como las procesiones de sant Jordi o sant Dionís, o los desfiles de la milicia ciudadana, conocida como el *Centenar de la Ploma*. ORTS I BOSCH, Pere Maria: *Història de la senyera al País Valencià*. Valencia, Edicions Tres i Quatre, 1979.

Ya más alejada de la cronología de la entrada, pero no carente de interés, fue la visita a la ciudad realizada por el conde de Foix, yerno del rey Juan II, quien fue recibido por caballeros y miembros de la corte y a cuyo honor se prepararon diferentes celebraciones, como los obligados torneos en el *Mercat* y también juegos de cañas⁷³. Este hecho resulta interesante, ya que es la primera vez en la documentación valenciana en el que aparece referencia a este divertimento cortesano, en el que, además del conde y miembros de la nobleza, participó el propio monarca «*molt altament e bella areat*». Recordemos que en estas batallas fingidas los jinetes vestían y montaban sus caballos a la gineta, como herencia del pasado andalusí. En este caso, como hemos visto en ejemplos anteriores, sobre todo en los primeros Trastámara aragoneses, aparece la fascinación por lo musulmán, vistiéndose el rey y los participantes en el juego según la moda morisca, y siendo esto destacado por el cronista, quien no lo considera una rareza, sino algo que entra en la normalidad de este tipo de celebraciones⁷⁴. No olvidemos que durante el reinado de Juan II, concretamente en 1455, cuatro años de los eventos analizados en este capítulo, tuvo lugar el asalto a la morería de Valencia y el posterior *avalot* del Corpus, que significó uno de los principales momentos de violencia contra la minoría mudéjar en la Valencia medieval. Entre las causas de este ataque parece que pudo tener peso la consideración de los mudéjares valencianos como aliados de los piratas que atacaban las costas⁷⁵. No es nuestro objetivo en este trabajo analizar en profundidad las relaciones y sentimientos hacia el mundo musulmán en la Valencia del siglo XV, pero consideramos altamente llamativa la doble consideración hacia esta minoría, entre la fascinación y el miedo, que provocaba elementos tan dispares y tan relacionados como que el rey vistiera a la morisca pocos años después del ataque a la morería de la ciudad⁷⁶.

La estancia de los reyes en la ciudad se prolongó hasta el 19 de junio, día en el que abandonaron Valencia acuciados por la epidemia de peste que comenzaba a expandirse

⁷³ Gastón IV de Foix (1422-1472), esposo de Leonor, hija de Juan II y futura Leonor I de Navarra (1426-1479), Real Academia de la Historia, Diccionario *Biográfico Español*, [en línea] [consulta: 14 de enero de 2019]. Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/14315/gaston-iv-de-foix>.

⁷⁴ MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, p. 268. Sobre los juegos de cañas y su desarrollo en los territorios hispanos, especialmente en los siglos XVI y XVII, consultar IRIGOYEN, Javier: *Moors Dressed as Moors. Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia*, Toronto, University of Toronto Press, 2017.

⁷⁵ Miralles ya relata estos hechos en su *crònica*, MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, pp. 232-233. Sobre este evento, consultar ARDIT LUCAS, Manuel: «El asalto a la morería de Valencia en el año 1455», *Ligarzas*, 2 (1970), pp. 127-138 y MORENO GIRONÉS, Alejandro: «El asalto a la Morería de Valencia de 1455: perspectivas de estudio», en VV.AA: *Incipit 7. Workshop de Estudos Medievais*, Porto, Universidade do Porto, 2018, pp. 21-30.

⁷⁶ Sobre la morería de Valencia en este periodo, consultar BARCELÓ TORRES, María del Carmen: «La morería de Valencia en el reinado de Juan II», *Saitabi*, 30 (1980), pp. 49-71.

por la ciudad y su reino⁷⁷. El siguiente objetivo de Juan II sería su coronación en Zaragoza, que se vio aplazada por el conflicto ya abierto con su primogénito el príncipe de Viana y que desembocaría en la crisis y posterior guerra civil catalana⁷⁸.

Tras analizar las celebraciones más destacadas producidas en Valencia durante la estancia de los reyes, y a modo de recapitulación, a lo largo de este capítulo hemos intentado demostrar, a través de la consulta y análisis de las fuentes extraídas de crónicas y de la documentación municipal, cómo las celebraciones que tuvieron lugar con motivo de la entrada de Juan II de Aragón y su esposa Juana Enríquez fueron un reflejo de la sociedad de la época, en la que la élite municipal, representada en el *Consell*, se esforzó en ofrecer a los monarcas una imagen próspera y espectacular de la ciudad, sin olvidar recordar a los soberanos sus obligaciones para con la urbe a través de las referencias al buen gobierno. Para ello contaron con todo un abanico de recursos espectaculares en los que se unificaron diferentes aportaciones artísticas, entre las que podemos considerar la música como una especie de hilo conductor, ya que fue utilizada como elemento heráldico y de prestigio, tanto por las trompetas y tambores desde las torres de la muralla, como en las justas y torneos, pero también como acompañamiento a los bailes y las danzas de los oficios y sus diversas representaciones escénicas, como medio de comunicación en la publicación de las *crides* y, por último, como soporte sonoro a los poemas cantados por los ángeles y virtudes en la entrega de ceremonia de llaves. Un elemento, como vemos, que estuvo presente en todos los «*actes e aparellaments e maneres de grans honós e de grans festes*» realizadas en la ciudad para conmemorar esta visita real⁷⁹.

⁷⁷ La ciudad, acuciada por la peste, realizó una procesión por la salud de la reina el 15 de junio y, después de la partida de los monarcas, otra el 22 de junio para pedir por el fin de la epidemia. AMV, Manuals de Consells, fols. 181r-v y 187r-v.

⁷⁸ Sobre la relación de Valencia con el rey durante este conflicto consultar RUBIO VELA, Agustín: *Valencia, el príncipe de Viana y Juan II. Un patriado ante la crisis política de la monarquía (1460-1461)*. Valencia, Gráficas Papallona, 2016.

⁷⁹ «Actos y aparellamientos y maneras de grandes honores y de grandes fiestas», MIRALLES, Melcior: *op. cit.*, 2011, p. 257.

Capítulo 5

La recepción de la antigüedad a través de las entradas reales. Resonancias de la entrada de Fernando II y Germana de Foix en Nápoles (1506) en la península ibérica.

Una de las campañas militares más exitosas de Fernando II de Aragón fue su conquista de Nápoles. Este evento fue celebrado con la entrada del rey en la ciudad en 1506. Tras este triunfo, Fernando retornó a sus territorios en la península ibérica como rey vencedor, por lo que fue recibido con celebraciones dignas del acontecimiento. En este capítulo tomaremos la entrada de Fernando II en Valencia en 1507 como caso de estudio, lo que nos ayudará a identificar las influencias recibidas del evento napolitano. Esto nos permitirá reflexionar de nuevo, siguiendo el ejemplo de la entrada de Alfonso V en la misma ciudad, sobre las relaciones entre los territorios italianos y la Corona de Aragón, y sobre cómo las entradas reales pueden ser tomadas como momentos importantes en la confluencia y la puesta en contacto de diferentes ideas artísticas y musicales¹.

El 1 de noviembre de 1506, Fernando II, rey de Aragón y flamante conquistador del reino de Nápoles, hacía su entrada triunfal en la capital de sus nuevos dominios. Éste no sería el primer acto de estas características realizado por el rey católico en una de las ciudades que componían sus territorios, pero podemos afirmar que fue una de los más importantes, ya que supuso un antes y un después en el desarrollo de estos rituales urbanos en los reinos ibéricos, tanto en Aragón como en Castilla, debido a la gran influencia que las novedades desarrolladas en la entrada napolitana iban a tener en la península ibérica. Además, el recibimiento italiano recogió muchos de los rasgos distintivos de aquel que se realizó a Alfonso el Magnánimo en 1443 en la misma ciudad, produciéndose, en algunos casos, un interesante diálogo de ida y vuelta.

Cuatro fueron las entradas que Fernando II realizó en ciudades hispánicas tras la que tuvo lugar en Nápoles: Valencia (1507), Sevilla (1508) y Valladolid (1509 y 1513). En todos estos recibimientos urbanos aparecen novedades que están íntimamente relacionadas con el viaje a Italia del rey católico y con los cambios que se produjeron en el contexto político, sobre todo castellano, antes y después del periplo napolitano.

En el caso aragonés, tras años de luchas de poder en Italia contra la monarquía francesa, Fernando decidió dar un golpe de efecto y pasar a la acción en el reino de Nápoles, que fue conquistado por las tropas comandadas por Gonzalo Fernández de Córdoba en una

¹ Los contenidos de este capítulo fueron parcialmente publicados en ORTS RUIZ, Francesc: «Ecos de Italia. Repercusiones artísticas y sonoras de la entrada de Fernando II y Germana de Foix en Nápoles (1506) en Valencia (1507)». *Quadrivium. Revista Digital de Musicología*, 10 (2019), sp.

campaña militar que finalizó en 1504. Esta conquista supuso una carga de prestigio para el rey católico, a la que se unía aquella por la conquista de Granada en la década anterior.

En cuanto a los asuntos castellanos, el mismo año de la caída de Nápoles moría Isabel I de Castilla, esposa de Fernando, quedando éste como regente. La heredera del trono era Juana, hija de los Reyes Católicos, casada con Felipe el Hermoso. Tras la llegada de la pareja a Castilla, la nobleza se mostró partidaria de Felipe, por lo que Fernando abandonó el reino castellano para centrarse en sus asuntos aragoneses².

Durante su trayecto hacia Nápoles, Fernando recibió la noticia de la muerte repentina de Felipe, lo que, unido a la declaración de la incapacidad de su hija Juana para gobernar, le convirtió en el candidato más apropiado para gobernar en Castilla³. El monarca aragonés decidió continuar su viaje hacia tierras italianas, pero adelantó su regreso a la península ibérica, y es en este contexto en el que deben ser analizadas las entradas del rey en Sevilla en 1508 y Valladolid en 1509. Gracias a estos antecedentes, entendemos mucho mejor por qué estos recibimientos urbanos castellanos fueron tan importantes para el rey, ya que se tomaron como escenario para mostrar el poder y la magnificencia del que se postulaba como nuevo regente en Castilla, a pesar de la oposición de parte de la nobleza.

Pero antes de entrar en tierras castellanas tuvo lugar el recibimiento que se hizo al rey en la Corona de Aragón. Valencia fue la ciudad elegida para desembarcar en la península ibérica tras el periplo italiano, y dicha ciudad también realizó una recepción cargada de novedades, inspiradas, la mayoría de ellas, en las noticias que llegaron desde Italia.

Estas tres ciudades pusieron, como decimos, su mirada en el modelo italiano, por ello, antes de centrarnos en el análisis de las entradas hispánicas, consideramos oportuno hacer referencia a cuáles fueron los aspectos más destacados del recibimiento napolitano a Fernando, para poder calibrar las influencias que fueron recogidas en las entradas españolas.

La recepción napolitana tampoco fue un acto aislado, ya que, a su vez, tuvo también un claro precedente. Este modelo fue, como se ha anotado con anterioridad, la entrada

² Por la concordia de Villafáfila (junio de 1506) se apartaba a Juana del trono y Felipe se constituía como rey de Castilla, mientras Fernando se retiraría a sus territorios aragoneses. RUMEU DE ARMAS, Antonio: *Itinerario de los Reyes Católicos, 1474-1516*. Madrid, CSIC, 1974, pp. 365-366; ZURITA, Jerónimo: *Historia del rey Don Fernando el Católico. De las empresas, y ligas de Italia*. ISO, José Javier; RIVERO, Pilar; PELEGRÍN, Julián (eds.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, cap. VII.

³ La noticia le llegó a Fernando el 5 de octubre mientras fondeaba en Portofino.

realizada por el tío de Fernando, Alfonso el Magnánimo, en la misma ciudad en 1443. Muchas son las coincidencias que hicieron que esta entrada fuese tomada como ejemplo. Así, ésta se produjo tras una campaña militar que supuso la conquista del reino por los aragoneses. Además, en la celebración encontramos, una de las primeras veces en Europa, referencias a los triunfos de la antigüedad. Alfonso fue recibido en Nápoles como un auténtico César, por lo que el programa iconográfico y simbólico que acompañó la recepción estuvo impregnado de un espíritu clásico nunca visto hasta aquel momento. Es por tanto lógico que la entrada de Fernando en Nápoles se inspirara en la realizada por su tío, estableciendo lazos dinásticos, pero también simbólicos entre dos monarcas que se compararon a los conquistadores de la Antigüedad, aspirando ambos a convertirse en modelo del *imperator christianus*⁴.

La entrada de 1443 supuso un hito en el desarrollo de estos acontecimientos urbanos por muchos aspectos, y su influencia se hizo notar en todo el siglo XVI. De todas las novedades ya analizadas en el capítulo tres destacaremos dos, por su gran relación con los hechos protagonizados por Fernando. Por un lado, el deseo de dejar constancia en piedra, material imperecedero, de unos actos que, por su naturaleza, tenían el carácter de efímeros. Así podemos comprobarlo en el conocido relieve de Laurana encargado por el Magnánimo como friso que remata la entrada al Castel Nuovo de Nápoles, donde se congeló para la historia el séquito que siguió a Alfonso en su llegada a la ciudad. Por otro lado, en esta entrada se produjo otro hecho altamente significativo, ya que encontramos la compilación de varias crónicas o relaciones que describen con todo detalle lo que en ella ocurrió, entre las que destacan las de Lorenzo Valla y Antonio Beccadelli, *il Panormita*. Vemos que ambas características tienen una finalidad común, convertir en imborrable un acto efímero y pasajero para dejar huella en la memoria colectiva. Estos dos hechos explican mucho mejor el porqué de la inspiración de la entrada de Fernando en la de 1443 y sus similitudes. En el recibimiento napolitano al Magnánimo también encontramos, como ya se analizó, características típicamente aragonesas, que tendrán continuidad en las entradas del siglo XVI, produciéndose así un trayecto cruzado de estas tradiciones entre las dos orillas que conformaban la corona aragonesa, como veremos al detenernos en la entrada napolitana de 1506.

⁴ MORTE, Carmen: «La imagen de Fernando el Católico en el arte: el tiempo vivido y el tiempo recreado (1452-1700)», en EGIDO, Aurora (ed.): *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 279-374; FRANCO LLOPIS, Borja: «Images of Islam in the Ephemeral Spanish Art: a first approach», *Il Capitale Culturale*, 6 (2017), pp. 87-116.

El 1 de noviembre de ese año, Fernando llegó al puerto de Nápoles acompañado de su segunda esposa, Germana de Foix, además de un numeroso séquito, que había zarpado de Barcelona apenas hacía dos meses⁵. Para su desembarco la ciudad de Nápoles había construido un puente de madera. Esta estructura, en principio una construcción efímera y utilitaria, con la única finalidad de facilitar el desembarco del rey, se convirtió en la primera parte del mensaje que la ciudad quería hacer llegar al monarca. En este puente el rey pudo comprobar la principal diferencia entre sus posesiones napolitanas y las hispánicas. Aquí, Fernando se encontraba en un territorio donde la herencia del imperio romano se mostraba con orgullo, buscando un vínculo con el esplendor del pasado. El nuevo conquistador, siguiendo el modelo de los héroes clásicos, era recibido con arquitecturas que recordaban a la antigua Roma. Así lo podemos deducir de las descripciones que los relatores contemporáneos hicieron de la mencionada estructura:

«Acostosi ad una ponte fabricato dalla Città de circha trenta pasa dentro in mare, qual ponte era facto ad archi ad la antiqua, ben depinto... in capo del ponte, qual venea sopra el mole, era un archo triumphale sopra quattro colonne ad la antiqua, dipinto molto belo... in cima ad l'archo erano cinque nimphe, le quatro teneano uno stendardo reale per una, e quella del mezzo un ramo de oliva»⁶.

Como vemos en esta descripción de Giovanni Medina en una carta enviada al Cardenal d'Este, el puente estaba construido con arcos y columnas a la antigua, que se acompañaban con estandartes reales. Las referencias a la antigüedad y las armas del rey de Aragón se unificaban para mostrar la grandeza de Fernando. Pero, además, este puente que recordaba a la arquitectura clásica estaba también acompañado de otro tipo de mensaje, en este caso, aquel transmitido por la música. Como cuenta Andrés Bernáldez en sus *Memorias*:

⁵ El 4 de septiembre de 1506 zarpó de Barcelona una flota formada por 16 galeras y 4 fustas, FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo: *Historia de la Armada Española desde la unión de los reinos de Castilla y de Aragón*. Madrid, Instituto de Historia y Cultura Naval, 1894, p. 56. Entre las personalidades que acompañaban a Fernando estaban su hermana Juana y la hija de ésta, de nombre también Juana. Ambas fueron reinas de Nápoles, por lo que su presencia puede ser tomada como símbolo del restablecimiento dinástico.

⁶ MEDINA, Giovanni: «Relazione dell'oratore Giovanni Medina al Cardinal d'Este», en FILANGIERI. R. «Arrivo di Ferdinando il Cattolico a Napoli», en VV.AA: *Fernando el Católico e Italia*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1954, p. 311.

«Y pasaron por debaxo de un arco que le tenían fecho muy rico; y en aquel y todos los otros y en la puente, como su alteza salía dellos, luego tocavan los instrumentos y fazían grandes alegrías. Los quales eran cuatro pares de atabales e veinte e seis trompetas italianas e veinte y dos bastardas, con infinitos géneros de músicas, conviene a saber chirimías y sacabuches etc. Hazían tanto estruendo, que si alguna ave pasava volando la hazían caer en medio de la gente»⁷.

Además de las licencias literarias de Bernáldez, las referencias a las alegrías, los diferentes instrumentos musicales y los infinitos géneros de músicas, lo que nos parece realmente interesante de esta descripción es cómo instrumentos heráldicos como trompetas y atabales son situados cerca, o incluso dentro de las estructuras efímeras. El uso de este tipo de instrumentos no es novedad, ya que durante toda la Edad Media, y, sobre todo, desde la codificación de los rituales de entrada de los monarcas a las ciudades a lo largo del siglo XIV, estos instrumentos de carácter militar se venían usando como símbolos, al identificar su potencial sonoro con la idea de poder, ya fuese real o urbano⁸. Así, dentro de los cortejos de los monarcas encontramos ya desde el mencionado siglo trompetas y atabales a su servicio, que, en las entradas reales convivían con los mismos instrumentistas que eran contratados por las ciudades. Éstas, imitando la idea de la imagen del poder transmitida por estos instrumentos, comenzaron a tener cuerpos fijos de trompetas y atabales desde mediados de la mencionada centuria⁹. Por tanto, el hecho de usar instrumentos heráldicos responde a una tradición centenaria que identifica estos sonidos con la imagen del monarca, pero la manera de situarlos en los arcos triunfales efímeros es, al igual que el uso de dichas estructuras, una referencia directa a la entrada del Magnánimo, primera en la que se materializó este hecho. Después de su reaparición en Nápoles, la situación de músicos en las construcciones efímeras a la antigua fue repetida en los recibimientos urbanos posteriores¹⁰.

Resulta llamativo el elevado número de instrumentistas que describe Bernáldez (48 trompetas entre italianas y bastardas, sin contar el resto de instrumentos citados), pero

⁷ BERNÁLDEZ, Andrés: *Memoria del reinado de los Reyes Católicos*. GÓMEZ MORENO, Manuel; DE MATA CARRIAZO, Juan (eds.): Madrid, Real Academia de la Historia, 1962, p. 561.

⁸ RAVENTÓS FREIXA, Jordi: «Barcelona: paisatge sonor, cerimonial i festiu», dentro de KNIGHTON, Tess (ed.): *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institució Milà i Fontanals, 2016, pp. 72-73.

⁹ RAVENTÓS FREIXA, Jordi: *op. cit.*, 2006, p. 157.

¹⁰ Recordemos cómo en la entrada de Alfonso V en Nápoles se construyó un arco triunfal cerca del mercado «*Con 4 faccie e 4 archi [e aveva] allá sommità di ogni angolo li trombetti vestiti di seta all'arme di Napoli*». MASSIP BONET, Francesc: *La monarquía en escena*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de las Artes, Dirección General de Promoción Cultural, 2003, p. 97.

debemos tener en cuenta que las autoridades de la capital partenopea deseaban que el rey imitara a su tío no solo en su triunfo, sino también en la decisión de establecer su corte en Nápoles, de ahí la espectacularidad del recibimiento, ejemplificada en lo visual en los arcos triunfales y en el estruendo instrumental en lo sonoro. Parece que en un principio esta era la idea de Fernando, pero la muerte de su yerno Felipe hizo que cambiase sus planes y regresara a Castilla para convertirse en regente¹¹.

Como ya se ha comentado, de regreso a la península ibérica, y antes de pasar a tierras castellanas, Fernando y su séquito visitaron Valencia. El primer rasgo distintivo de su llegada radica en que ésta se produjo por mar. Parece curioso que en una ciudad portuaria no se hubiera producido antes una arribada real por vía marítima, pero si volvemos la vista atrás y analizamos las visitas reales anteriores, comprobaremos como todas ellas se realizaron por tierra. Hubo un intento de entrada marítima en 1424, preparada para el Magnánimo, que en un principio había avisado de su llegada en barco, pero que, en el último momento, cambió de planes. El *Consell* municipal había planificado la construcción de un puente de madera en el Grau, pero este nunca se llegó a construir¹². Por tanto, la primera estructura de estas características construida en Valencia fue la realizada para recibir a Fernando y Germana. Conservamos, en la documentación municipal, las deliberaciones del *Consell* sobre la construcción del citado puente, incluso su encargo al escultor y *fuster* Damià Forment¹³.

Lo que no aparece en dicha documentación es cómo debería ser ese puente, más allá de especificar que sería de madera, se cubriría con telas y que «*al cap d'aquell fer dues torres de fusta ab sos apitradors [...] e fer una escala, com se pertany, per a devallar sa Magestat de la galera*»¹⁴. Para encontrar una descripción más detallada de esta estructura, deberemos acudir a uno de los pocos cronistas que dejó constancia de la visita, Francesc

¹¹ Según algunas fuentes, la idea de Fernando era establecerse en Nápoles, como hiciera su tío Alfonso, pero la muerte de Felipe hizo que cambiara su decisión. KNIGHTON, Tess: *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 200, p. 63.

¹² CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*. Valencia, Imprenta hijo de F. Vives Mora, 1925, vol. 2, pp. 189 y 192.

¹³ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 189. Damià Forment (Valencia, ca. 1480-Santo Domingo de la Calzada, 1540) fue uno de los escultores más destacados de la Corona de Aragón en la transición del siglo XV al XVI. Su destreza le llevaría a trabajar en las principales ciudades aragonesas, como Huesca, Zaragoza o Barcelona, así como para monasterios como los de Sijena o Poblet. Murió en 1540 mientras realizaba el retablo mayor de la iglesia del monasterio de Santo Domingo de la Calzada. MORTE, Carmen: *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2009; YEGUAS GASSÓ, Joan: *L'escultor Damià Forment a Catalunya*. Lleida, Universitat de Lleida, 1999. La realización de este *pont de fusta* puede ser considerado uno de sus primeros encargos documentados.

¹⁴ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 189.

Joan, quien fue testigo visual de este evento¹⁵. En su aportación al *Llibre de memòries* escribe:

«Y desembarcaren ses Magestats, en la vesprada, en lo pont, lo qual los jurats de València havien fet molt be guarnir ab molts archs triunfals de molta teleria blanca, pintada de blan[ch] y negre, a la romana ab moltes banderes de les armes de València»¹⁶.

Encontramos aquí dos referencias que nos parecen de gran interés, por un lado, «*los molts archs triunfals*» que decoraban el puente, y, además, la decoración «*a la romana*» pintada en grisalla. La descripción de Francesc Joan nos confirma que las noticias de la entrada de Fernando a Nápoles habían llegado a Valencia antes que el propio rey. El hecho que la ciudad quisiera que la primera impresión que recibiera el monarca de sus territorios hispánicos estuviese decorada a la antigua nos habla del interés de los gobernantes por recibir al monarca conquistador con toda la magnificencia posible, como un nuevo César, demostrando además que estaban enterados de las últimas novedades en la organización de este tipo de eventos y estableciendo así un claro paralelismo con el recibimiento napolitano.

Pero la narración de Francesc Joan aporta más datos interesantes, sobre todo en el aspecto musical, ya que, tras describir el puente, continúa diciendo que éste estaba acompañado «*ab tots los sons, tabals, trompetes y menestrils*»¹⁷. Por tanto, el testimonio de Joan nos confirma que la ciudad situó instrumentistas en el puente para realizar un recibimiento sonoro a los monarcas. Incluso sabemos que, además de los músicos municipales, el *Consell* ordenó contratar un trompeta y un atabal extraordinarios, para reforzar el impacto sonoro del recibimiento¹⁸. Vemos así cómo, nada más desembarcar en Valencia, Fernando y Germana se encontraron con dos de las principales novedades aportadas en Nápoles: decoraciones siguiendo los postulados clásicos y músicos situados en dichas estructuras, algo que nunca antes había sido realizado en Valencia. La influencia napolitana en este recibimiento es más que clara, y vuelve a poner en relieve el interés

¹⁵ En su edición de 2019 de la citada crónica escrita por varios autores, Escartí y Ribera confirman la autoría del periodo comprendido entre 1503 y 1535 por manos de Francesc Joan, *cavaller* de la ciudad de Valencia, quien, además, fue testigo directo de diferentes eventos de gran importancia en la ciudad que serán analizados en esta tesis, como la entrada que nos ocupa en este capítulo, la guerra de las Germanías o la entrada de Carlos V en 1528. ESCARTÍ, Vicent Josep; RIBERA, Josep (eds.): *El Llibre de memòries de la ciutat de València (1308-1644)*. València, Ajuntament de València, 2019, pp. 51-52.

¹⁶ ESCARTÍ, Vicent Josep; RIBERA, Josep (eds.): *op. cit.*, 2019, p. 327.

¹⁷ ESCARTÍ, Vicent Josep; RIBERA, Josep (eds.): *op. cit.*, 2019, p. 327.

¹⁸ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 190.

que las ciudades mostraban en conocer las principales novedades producidas en los recibimientos regios.

Volviendo la vista de nuevo hacia Nápoles es posible constatar cómo, más allá de las referencias a arquitecturas efímeras a la antigua, otros de los ceremoniales destacados de la entrada partenopea beben de la tradición medieval, como el uso del palio para cubrir a los monarcas, la visita a la iglesia principal de la ciudad donde se cantó un *Te deum*, o la actuación de jóvenes vestidos de ángeles que interpretaron cantos de alabanza a la figura del rey. Todos estos actos ligados a las entradas reales tienen, como decimos, sus raíces en la Edad Media. Ya hemos podido comprobar en los capítulos anteriores como, por ejemplo, en Valencia encontramos el uso del palio o la entonación del *Te Deum* ya en el siglo XIV, mientras que la entrada de Martín el Humano en dicha ciudad en 1402 fue la primera documentada en la corona de Aragón en la que dos ángeles descendieron de las torres del portal *dels Serrans* para entregar las llaves al monarca, entonando cantos laudatorios.

Este ritual de entrega de llaves se representó de nuevo en Valencia el 25 de julio de 1507, el día en que se produjo la entrada en la ciudad propiamente dicha, ya que los monarcas, después de su desembarco el día 20 del mismo mes y de pernoctar esa noche en el Grau de la ciudad, se dirigieron al palacio del Real para descansar durante unas jornadas. Dicho palacio se encontraba al otro lado del río Turia, fuera del recinto amurallado y, por tanto, fuera de la ciudad. La entrada se producía, pues, cuando los reyes cruzaban uno de los portales abiertos en la muralla, normalmente, el portal *dels Serrans*, como ocurrió en el caso que nos ocupa.

En este lugar se produjo el descendimiento o *davallada* de unos ángeles cantores que portaban las llaves de la ciudad, según relata Francesc Joan. Como ya se ha comentado, esta ceremonia se celebró por primera vez en Valencia en 1402 y se repitió en diversas ocasiones, siendo una de las más destacadas la que se produjo en el marco del recibimiento realizado por la ciudad a Juan II y Juana Enríquez, padres de Fernando, en 1459.

En el caso de la entrada de 1507, las fuentes no aportan ninguna información sobre la música del citado descendimiento, sólo sabemos que eran dos ángeles y que entregaron las llaves a la reina Germana, pero no al rey, ya que a éste ya se le habían ofrecido en su primera entrada a la ciudad, producida en 1479, en la que juró los fueros para ser

reconocido como legítimo gobernante de Valencia. Esta aparición de personajes vestidos como ángeles también la encontramos en Nápoles en 1506, pero en este caso, más que una influencia italiana en Valencia, podemos hablar de un viaje en sentido contrario, desde Aragón hacia Italia, ya que, como hemos comprobado en el capítulo 3, fue en la entrada de Alfonso el Magnánimo cuando se produjo este ceremonial por primera vez en tierras napolitanas¹⁹.

En el marco de esta ceremonia de entrega de llaves encontramos otra de las particularidades de la entrada valenciana, y es que el portal *dels Serrans* fue decorado con una estructura efímera realizada a base de maderas y telas, al igual que las que se situaron en el puente del Grau. De nuevo Francesc Joan describe esta construcción como un *arch triumphal*, lo que nos hace pensar que, aunque el cronista no utilice el término de manera literal, la decoración de esta estructura bien pudo ser realizada a la antigua²⁰. Tampoco mencionan las fuentes la situación de instrumentistas en lo alto de esta construcción. Para que ambas características aparezcan documentadas, debemos esperar a la entrada de Carlos V en Valencia en 1528, que analizaremos con detenimiento al avanzar la tesis, donde aparecen por primera vez referencias a una galería para situar músicos en las construcciones efímeras que se realizaron en dicha ocasión²¹.

Una anécdota curiosa que se produjo en el mismo portal *dels Serrans* nos habla de la pervivencia de los rasgos medievales en las entradas reales a principios del siglo XVI, fruto de unas tradiciones arraigadas durante décadas. Así, Fernando, por deferencia a la ciudad, rechazó entrar bajo palio, reservando este privilegio a su esposa, ya que, según las ordenaciones, la ciudad sólo estaba obligada a agasajar al rey en su primera entrada. Esta anécdota, producida frente a un arco triunfal decorado con toda probabilidad a la antigua, nos habla de la pervivencia de la tradición medieval y su convivencia con la novedad renacentista en una misma ceremonia.

El resto de la entrada valenciana siguió el guion habitual: desfile por las principales calles de la ciudad, engalanadas para la ocasión, y encuentro con el clero local, que acompañó a los monarcas hasta la catedral, donde se interpretó un *Te Deum Laudamus ab l'orgue*²². En este punto consideramos necesario detenernos un instante en la descripción que del *Te*

¹⁹ FABRIS, Dinko: «El nacimiento del mito musical de Nápoles en la época de Fernando el Católico», *Nassarre*, IX-2 (1993), p. 60.

²⁰ ESCARTÍ, Vicent Josep; RIBERA, Josep (eds.): *op. cit.*, 2019, p. 328.

²¹ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 215.

²² ESCARTÍ, Vicent Josep; RIBERA, Josep (eds.): *op. cit.*, 2019, p. 328.

Deum que hace Francesc Joan, ya que, por primera vez en la documentación consultada relativa a las entradas valencianas, se hace referencia al uso del *cant d'orgue*, es decir, de la polifonía. Esto no significa que esta fuera la primera interpretación de un *Te Deum* polifónico en el marco de una entrada real en Valencia, ya que, según diversas fuentes, la polifonía ya estaba presente en la catedral desde hacía más de un siglo²³. Lo llamativo aquí es que el cronista lo describa de esa manera, poniendo el énfasis en el carácter polifónico de la interpretación, quizá para enfatizar su importancia. Por este motivo podemos relacionar el uso de la polifonía con una voluntad de magnificencia, y relacionarla así con las novedades descritas por el cronista, como, por ejemplo, los arcos triunfales a la romana. Comprobamos de nuevo cómo lo sonoro y lo visual juegan un papel de gran importancia en la entrada, no solo como meros efectos decorativos, sino como elementos comunicativos cargados de un importante mensaje.

Tras esta interpretación del *Te Deum* en la Seu, los reyes se dirigieron de nuevo al palacio del Real, y los días siguientes la ciudad organizó, según la costumbre, diversos actos en su honor, como los tradicionales torneos, corridas de toros y juegos de cañas.

Después de analizar la entrada propiamente dicha, pasamos a centrarnos en el análisis de la aportación musical de estas celebraciones regias. Tras comparar la llegada del rey y su séquito a Nápoles y Valencia, podemos considerar que la principal contribución de la entrada de Fernando en la primera, y la que va a tener más influencia en los recibimientos posteriores va a estar más relacionada con la iconografía y lo visual que con la parte musical. Pero la pregunta que nos podemos formular en este punto es si esta vuelta al ideal antiguo que se demostró en los arcos triunfales tuvo su reflejo en la música. Es decir, si hubo cambios en el paisaje sonoro de las entradas al igual que los hubo en el visual.

Un hecho que puede ayudarnos a responder a esta cuestión es la posibilidad de que músicos italianos acompañaran a Fernando en su regreso a sus posesiones hispánicas. Es bien conocido el caso de compositores de gran prestigio en su época, como Johan Cornago o Pere Oriola, o cantores como Pascual Yvanyes, españoles de nacimiento que, tras una estancia napolitana, volvieron a territorios hispánicos, incluso llegando a formar parte de la capilla de Fernando el Católico, aunque esto se produjo a finales del siglo XV, antes

²³ VILLANUEVA SERRANO, Francesc: «L'ordinació medieval de la catedral de València *non cantetur cantus de orgue vel de contrapunt*: una revisió d'un mite historiogràfic», *Revista Catalana de Musicologia*, XIV (2021), pp. 55-81.

del viaje a Nápoles que nos ocupa²⁴. Más relacionada con este periplo está la más que posible contratación por parte del rey católico de instrumentistas italianos que le acompañaron en su vuelta hacia sus territorios ibéricos. Esta hipótesis nos parece bastante plausible, aunque no podemos acompañarla de un refrendo documental²⁵. De haberse producido este hecho, la entrada del rey en sus posesiones españolas acompañado de los trompetas y atabaleros italianos con sus toques particulares hubiese producido una gran impresión en Valencia, Valladolid y Sevilla²⁶. Como decimos, nos movemos en el territorio de la suposición, pero la convivencia de instrumentistas italianos y españoles en el marco de las entradas reales es más que probable, con lo que esta coincidencia en el tiempo y el espacio hubiese significado a la hora de compartir destrezas y conocimientos. Lamentablemente no conservamos nada de la música instrumental de estas entradas, especialmente de los toques de trompetas y atabales, y solo podemos ceñirnos a las referencias que a estos instrumentos hacen los cronistas, más centrados en el número y volumen que en una descripción musical detallada.

Otro aspecto interesante dentro del apartado musical del viaje de Fernando a Italia reside en que, dentro del numeroso séquito que lo acompañó, se encontraba su capilla real. Más de treinta cantores siguieron al monarca, entre ellos reconocidos compositores como Francisco de Peñalosa, Juan Ponce, Alonso de Mondéjar o los hermanos Tordesillas²⁷. Esta capilla, junto con los trompetas, atabales y demás instrumentistas, además de cumplir con las necesidades musicales de la corte itinerante, eran un símbolo del prestigio y también del poder real. Así nos lo muestra el cronista Marino Sanuto, que hace referencia explícita a la participación de la capilla real aragonesa en una de las escalas que Fernando y su flota realizaron en su trayecto de regreso hacia territorios hispánicos. Esta parada se realizó en la ciudad portuaria de Savona, donde Luis XII, rey de Francia y antiguo enemigo Fernando por la propiedad del reino de Nápoles, esperaba al rey católico para

²⁴ KNIGHTON, Tess: *op. cit.*, 2001, pp. 63 y 102.

²⁵ En los registros de pagos realizados por el rey a sus trompetas, atabales y ministriles no aparecen cambios significativos después del viaje a Italia (KNIGHTON, Tess: *op. cit.*, 2001, pp. 207-209). Sobre la contratación de músicos italianos y su viaje a territorio español, consultar el estudio de Fabris, donde también se aportan datos interesantes sobre la capilla real y los instrumentistas en la corte napolitana antes de la llegada de Fernando, FABRIS, Dinko: *op. cit.*, 1993, p. 61.

²⁶ Una flota de 30 naves comandadas por Pedro Navarro se avanzó a la comitiva real, llegando a Valencia días antes que el rey. En ellas viajaban 2000 soldados italianos que acompañaron al rey en sus entradas hispánicas, lo que nos da un ejemplo de la idea de poder y fuerza que quería transmitir Fernando en Castilla. Ante este hecho resulta lógico preguntarse si acompañarían instrumentistas italianos a este ejército. Teniendo en cuenta el uso de instrumentos como trompetas y atabales en los grupos militares de finales del siglo XV y principios del XVI, una respuesta afirmativa nos parece bastante plausible. FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo: *op. cit.*, 1894, p. 59; ESCARTÍ, Vicent Josep; RIBERA, Josep (eds.): *op. cit.*, 2019, p. 327.

²⁷ KNIGHTON, Tess: «Fernando el Católico y el mecenazgo musical», *Nassarre*, IX-2 (1993), p. 32.

tratar sobre los asuntos italianos²⁸ (figura 13). Durante la estancia en la mencionada ciudad, Sanuto acudió a una misa cantada por la capilla aragonesa, hecho que describe en sus diarios:

«Fui questa matina cum el nostro orator a far reverentia a sua majesta; lo accepto molto generosamente; dovo etiam aldisemo la sua mesa, cantada in canto afigurado, et e una capela molto excelente»²⁹

Es interesante que Sanuto, como hizo posteriormente Francesc Joan al hablar de *cant d'orgue*, destaque el *canto afigurado*, otra manera de nombrar el uso de polifonía, además de definir a la capilla como *molto excelente*. El objetivo de prestigiar al monarca a través de la música que lo rodeaba estaba, como se desprende de esta descripción, más que conseguido.

De nuevo nos mostramos ante la más que razonable duda de si Fernando o sus consejeros reclutarían músicos italianos para la mencionada capilla, y en este caso sí podemos corroborar nuestra idea acudiendo a la documentación. Durante la estancia napolitana, tres cantores fueron nombrados como miembros de la capilla real. Nos referimos a Pietro Abrique, Fray Martín (posiblemente Marturia Prats, que había formado parte de la capilla papal) y Juan de Ponte. En la documentación sólo aparecen referencias a la procedencia italiana de Abrique, que sirvió en la capilla aragonesa hasta la muerte de Fernando en 1516. En cuanto a de Ponte y Fray Martín, recibieron pagos entre 1507 y 1516³⁰. Ciertamente no se trata de un gran número de contrataciones, y poco sabemos de la influencia que los nuevos miembros tuvieron en el resto de los componentes de la capilla. De todas formas, la estancia de ocho meses de autores como Peñalosa, Ponce o Mondéjar en Italia acompañando al monarca católico, significaría una toma de contacto con la música y los músicos italianos del momento.³¹

²⁸ La importancia de este encuentro quedó inmortalizada en una miniatura de las *Chroniques sur les gestes du christianisme Loys douzieme de ce nom*, de Jean d'Auton (1507), donde se muestra a los dos monarcas con la flota aragonesa adornada con las armas reales al fondo (imagen 12). MORTE, Carmen: *op. cit.*, 2014, p. 329; FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Álvaro: «El recibimiento de Fernando el Católico en Savona en junio de 1507: innovaciones rituales para la primera cumbre moderna», *Nuova Rivista Storica*, 105-3 (2021), pp. 1047-1068.

²⁹ SANUTO, Marino: *Diarii*. Ed. R. Fulin, Venecia, 1882., pp. 88-89, citado en KNIGHTON, Tess: *op. cit.*, 1993, p. 32.

³⁰ KNIGHTON, Tess: *op. cit.*, 2001, pp. 102 y 184-192.

³¹ Sobre la posible estancia de Peñalosa en Italia, consultar CUENCA, María Elena: *Francisco de Peñalosa (ca. 1470 1528) y las misas en sus distintos contextos*. Madrid, Universidad Complutense, 2018, p. 98.



Figura 13. Encuentro entre Fernando el Católico y Luis XII de Francia en Savona. *Chroniques sur les gestes du christianissime Loys douzieme de ce nom*, 1507. París, Bibliothèque Nationale de France.

Volviendo al análisis del elemento sonoro de las entradas reales, en estas celebraciones no sólo se escuchaban las músicas relacionadas con la representación de los poderes monárquico y religioso. Para tener una visión completa del evento, es necesario analizar un tercer factor sonoro importante: el componente popular. Tomemos como ejemplo la entrada valenciana de 1507. Al día siguiente de la llegada de los reyes al Grau se produjo un acto novedoso, relacionado con el hecho de estar el puerto de Valencia separado de la ciudad por una considerable distancia. Por la tarde, tras comer, los reyes, acompañados de las autoridades municipales, se dirigieron desde el puerto al palacio del Real. Lo más interesante de este breve trayecto fue que, siguiendo de nuevo la crónica de Francesc Joan, dicho camino estuvo flanqueado por los oficios de la ciudad y sus estandartes, rindiendo pleitesía y besando las manos del monarca. Los gremios no sólo acudieron con sus banderas y mejores galas, sino que acompañaron el acto con «*tants sons com se podien haver*»³². Estos sones fueron patrocinados por el *Consell*, que, como ya se ha comprobado en numerosos ejemplos a lo largo de esta tesis, ya desde el siglo XIV se encargaba de subvencionar la música de las danzas de los oficios en las entradas reales³³. Este acto substituyó al enraizado desfile de las hermandades ante el monarca, que se venía realizando

³² ESCARTÍ, Vicent Josep; RIBERA, Josep (eds.): *op. cit.*, 2019 p. 328.

³³ «*Los magnífichs Jurats [...] provehexen que los jutglars que han sonat als officis sien pagats un timbre a cascún jutglar*», AMV, Manuals de Consells, A53, fol. 396r. Transcrito en CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 192.

desde la mencionada centuria y que debe ser interpretado como una muestra del poder del artesanado urbano. El hecho de situar a las agrupaciones de menestrales flanqueando el camino de los reyes habla, por tanto, de la adaptación de una tradición típicamente medieval, marcada por los sonidos de las danzas populares de los oficios, a la novedad de la entrada marítima de 1507.

En los días posteriores no tuvo lugar, o al menos las fuentes no recogen, un desfile de los oficios según el formato tradicional, quedando la participación de los artesanos relegada a este recibimiento al monarca. Por un lado, podemos entender este hecho como una adaptación al nuevo formato de la entrada de 1507, pero por otro, podemos concluir, como se ha comentado en capítulos anteriores y como se enfatizará al avanzar el siglo XVI, que este es otro ejemplo de cómo el componente popular representado por los bailes de los gremios fue decayendo de manera paulatina, cediendo el artesanado urbano todo el protagonismo al triunfo del monarca³⁴.

La entrada napolitana del año anterior puede ser tomada como síntoma de esta paulatina pérdida de importancia del elemento popular en los recibimientos regioes. Si seguimos las descripciones de los cronistas, el público quedó reducido a mero espectador, y las danzas a las que se hace referencia son aquellas que tienen lugar entre las élites, es decir, pasamos de danzas populares a danzas aristocráticas, como aquellas que tuvieron lugar en la recepción realizada por el rey a las élites del reino el 3 de diciembre de 1506 en el Castel Nuovo³⁵. Esta progresiva aristocratización de las celebraciones también se aprecia en Valencia, donde, a su vez, tuvo lugar, en la casa de Batlle general, un acto reservado a las élites, denominado por Francesc Joan *sala de dames*, y al que la reina invitó a las principales damas del patriciado urbano³⁶. Desconocemos si en el evento valenciano hubo música y baile como en Nápoles, pero lo cierto es que el desarrollo paulatino de este tipo

³⁴ FERRER VALLS, Teresa: «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV», en RODRÍGUEZ, Evangelina (coord.): *Cultura y representación en la edad media: actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992*. Alicante, Diputación de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1994, p.156; OLEZA, Joan: «Las transformaciones del fasto medieval», en QUIRANTE, Luis (ed.): *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx 1990*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1992, p. 60; CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 1, p. 138.

³⁵ La única referencia de Medina al público asistente está relacionada con su gran número: «*Et turba magna quam nemo dinumerare poterat*», MEDINA, Giovanni: *op. cit.*, 1954, p. 313. Sobre la recepción y baile: «*Ad III decembre 1506 die iouis per la Cattolica Maestra foro convitati tucti li baruni et baronesse gentilomini et gentile donne allo ballare et alla collacione dove dicti baruni et gentilomini et le donne andaro tano bene in ordine de broccati de sete de oro et ioye a dui duppi piu che non fo a la intrata del Signore Re che li antichi de Napoli dicevano mai havere visto la semele pompa*», GARZILLI, Paolo (ed.): *Cronica di Napoli di Notar Giacomo*. Napoli, Kessinger Publishing, 1845, p. 295.

³⁶ ESCARTÍ, Vicent Josep; RIBERA, Josep (eds.): *op. cit.*, 2019, p. 328.

de actos privados (salas, saraos, mascaradas...) durante el siglo XVI nos habla de la sustitución de los rituales más populares y participativos, como el mencionado desfile de los oficios, por actos cerrados a las élites urbanas, hecho que demuestra el desarrollo de las entradas hacia un perfil más privado y cortesano, donde el peso de la ciudad va perdiendo importancia³⁷.

Otro elemento típico de las entradas, también relacionado con el componente popular al que se hacía referencia en el párrafo anterior, era la realización de hogueras y luminarias en puntos emblemáticos de la ciudad. Por ejemplo, en Valencia, tras la llegada del cortejo al palacio del Real, ya de noche, se iluminaron las principales torres y campanarios. Lo mismo ocurrió en Nápoles tras la entrada de los reyes en el Castel Nuovo³⁸. Nos encontramos ante otra tradición totalmente medieval que se mantenía a principios del siglo XVI y lo seguiría haciendo durante toda la época moderna. Las luminarias solían ir acompañadas del disparo de fuegos artificiales, cumpliendo así su doble objetivo, por un lado, romper la oscuridad de la noche, convirtiendo ésta en día, y por otro, quebrar el silencio nocturno a través del uso de la pólvora. En Valencia ésta se venía usando desde la entrada del Magnánimo en 1424, convirtiéndose desde entonces en un elemento más del paisaje sonoro de las entradas reales³⁹. Además, desde la segunda mitad del siglo XV no solo los fuegos artificiales marcaban el discurso sonoro de estas celebraciones, ya que a éstos se añadió el uso de artillería, hecho relacionado con el desarrollo de las armas de fuego⁴⁰. Por ejemplo, en las crónicas de la entrada napolitana leemos cómo, al ir parte de la armada al encuentro del rey y la reina, se produjo un auténtico diálogo sonoro entre las cargas de artillería de la mencionada flota, las naves situadas en el puerto y los dos castillos napolitanos, anunciando así el inicio de las celebraciones⁴¹. Del mismo modo se realizaron disparos cuando los reyes, finalizados ya todos los actos en su honor, entraron en el Castel Nuovo. Este uso de la artillería nos parece significativo de la

³⁷ Este mundo cortesano queda retratado en la novela anónima *Question de amor* (1513), que describe la vida palaciega en Nápoles entre los años 1508-1512, con abundantes referencias a fiestas y bailes donde la música era un elemento característico. FABRIS, Dinko: *op. cit.*, 1993, p. 77.

³⁸ ESCARTÍ, Vicent Josep; RIBERA, Josep (eds.): *op. cit.*, 2019, p. 327.; MEDINA, Giovanni: *op. cit.*, 1954, p. 314.

³⁹ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 1, pp. 66-68; NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVI)», *Pedralbes, revista d'història moderna*, 13 (1993), p. 469; MIRALLES, Melcior: *Crònica i Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. RODRIGO LIZONDO, Mateu (ed.), València, Universitat de València, 2011, pp. 83 y 176.

⁴⁰ En Valencia encontramos la primera referencia al uso de artillería en las celebraciones por la entrada de los padres de Fernando, Juan II y Juana Enríquez, en 1459. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 1, p. 76.

⁴¹ ZURITA, Jerónimo: *op. cit.*, 2005, p. 86.

importancia dada por los napolitanos a este evento. Por un lado, observamos la connotación militar del recibimiento, al usar armas de fuego, pero por otro, el elevado volumen de dichas descargas de artillería no haría más que enfatizar la alegría por la llegada de los monarcas a través de estruendo producido. El hecho de que dicho sonido se repitiera cuando los reyes llegaron a su destino en el Castel Nuovo nos habla también del carácter informativo de estos elementos sonoros. Así, todo habitante de Nápoles podría saber cuándo se iniciaron y cuándo finalizaron las celebraciones. La bahía de Nápoles, en el recibimiento a los monarcas, se convertiría así en un gran escenario visual (pensemos en el puente, los tapices, los pendones...) pero también sonoro, como aparece representado en la conocida *Tavola Strozzi*, (figura 14)⁴². En el caso valenciano no encontramos ninguna referencia a la aparición de pólvora, aunque, teniendo en cuenta lo arraigado de su utilización, su uso parece más que probable.



Figura 14. *Tavola Strozzi*, Francesco Roselli (atr.) ca. 1472. Nápoles, Museo Nazionale di San Martino.

Analizados ya los elementos más destacados de las entradas napolitana y valenciana, nos disponemos a seguir el itinerario seguido por Fernando y Germana. Así, después de su estancia en Valencia, los monarcas iniciaron su periplo por Castilla, centrado en las ciudades de Sevilla y Valladolid, donde el rey se mostró como un auténtico *imperator* cristiano, transmitiendo la imagen del regente idóneo para dicho reino⁴³. Para ello, estas entradas fueron preparadas con gran esmero, tomando como hilo conductor la idea de

⁴² GRIMALDI, Anna: «La iconografía de la ciudad de Nápoles y de los centros menores de la Campania entre la segunda mitad del siglo XV y el XVI», *Revista de estudios colombinos*, 6 (2010), pp. 53-63.

⁴³ Sobre la campaña destinada a prestigiar a Fernando consultar MÍNGUEZ, Víctor: «Fernando II, rey de Granada y Jerusalén, y Basileus», en MÍNGUEZ, Víctor (coord.): *El linaje del rey monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona Aragonensis (1164 1516)1516*. Castelló de la Plana, Publicacions de la UJI, 2018, pp. 375-393.

presentar a Fernando como conquistador comparable a los héroes de la antigüedad. De nuevo veremos cómo la influencia de la estancia napolitana va a planear sobre estas fiestas. Así, en ambas ciudades se construyeron arcos triunfales a la antigua por primera vez (nada menos que 12 en Sevilla en 1508)⁴⁴. Todo ello fue además acompañado de un programa iconográfico y musical dedicado a loar al monarca, que conocemos al detalle por haberse producido uno de los hechos que destacábamos cuando hacíamos referencia a la entrada de Alfonso el Magnánimo en Nápoles en 1443. Así, tanto la entrada de Sevilla como las dos de Valladolid fueron recopiladas y publicadas en sendas relaciones, en las que se pretendía mostrar la magnificencia de dichos actos, realizados a mayor gloria del monarca⁴⁵. Este hecho es todavía más destacable si tenemos en cuenta que la relación de la entrada en Sevilla fue la primera que se publicó en los territorios hispánicos relacionada con este tipo de eventos.

En este punto es necesario preguntarnos por qué en Nápoles y Valencia no se realizaron estas relaciones oficiales y tan sólo conservemos las descripciones de cronistas a las que ya se ha hecho referencia. Quizá las autoridades napolitanas, al entender que el rey católico había tomado la decisión de no establecerse definitivamente en sus posesiones italianas, concluyeron que no era necesario recopilar los hechos más destacados de un evento que no derivó en los resultados deseados. En el caso valenciano, el motivo puede residir en la no necesidad del rey, ni de la ciudad, de sellar un pacto, como existía en Castilla. Sea como fuere, las ciudades castellanas fueron las primeras en publicar estas relaciones, lo que nos permite analizar dichas entradas con más detenimiento⁴⁶.

En el aspecto musical, encontramos en las entradas castellanas algunas novedades que deben ser tomadas como muestras del programa ideado por los defensores de Fernando como regente del reino. Así, en las relaciones vallisoletanas aparecen numerosas

⁴⁴ Dependiendo de las fuentes, encontraremos referencias a 12 ó 13 arcos, KNIGHTON, Tess; MORTE, Carmen: «Ferdinand of Aragon's entry into Valladolid in 1513: the triumph of a Christian king», *Early Music History*, 18 (1999), p. 129; LLEÓ CAÑAL, Vicente: *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1979.

⁴⁵ *Tratado en que se contiene el recebimiento que en Sevilla se hizo al Rey Don Fernando en el que se contienen los rótulos de los arcos triunfales y todas las invenciones que sacaron las iglesias y la cibdad*, Sevilla: Jacobo Cromberger, 1508; DE SOTO, Luis: *Este es el recebimiento que se fizo al rey don Fernando en Valladolid*. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1509; Ídem: *El recebimiento que se hizo al . . . rey . . . don Fernando . . . en la villa de Valladolid . . . bispera de la epifanía deste año de d.xij*. Valladolid, Diego de Gumiel, 1513. La edición moderna de las dos relaciones vallisoletanas se encuentra publicada en INFANTES, Víctor (ed.): *Recibimientos a Fernando el Católico (1509 y 1513)*. Madrid, Clásicos Hispánicos, 2012.

⁴⁶ Para profundizar en la tipología y casuística que rodea a las relaciones festivas véase LÓPEZ POZA, Sagrario; PENA SUEIRO, Nieves (coords.): *La fiesta. Actas del II seminario de Relaciones de Sucesos*. Ferrol, Sociedad Valle Inclán, 1999.

referencias musicales, entre las que destacan, sobre todo, aquellas que hablan de los villancicos que se cantaron para loar al rey. Lamentablemente sólo conocemos las letras de estas composiciones, y ya el propio cronista, Luis de Soto, autor de las relaciones vallisoletanas y casi con total seguridad del programa de las entradas, se lamentaba de este hecho:

«En acabando de hablar la Fortuna, començaron seys cantores de excelentes bozes e arte a cantar este villancico e si el son se pudiera imprimir pareciera muy mejor»⁴⁷.

Aunque no conservemos la música de dichos villancicos, sabemos que estas composiciones fueron cantadas a diversas voces, lo que nos habla del uso de la polifonía como un elemento distintivo de estas entradas. Quizá este hecho formaba parte del mencionado programa pensado a mayor gloria de Fernando, y así como los arcos estaban decorados con figuras a la antigua, recordando las victorias del rey católico, el uso de la polifonía, no solo en el canto del *Te Deum* en la catedral, como sucedió en el caso valenciano, sino también en los villancicos interpretados durante el desfile, podría ser tomado como el traslado de esta idea de magnificencia al lenguaje musical, tal como ya sugirieron las profesoras Morte y Knighton⁴⁸.

Además, y siguiendo de nuevo la relación de Soto, aunque en este caso la de la entrada en Valladolid en 1513, los ministriles altos se situaron en las estructuras efímeras que se construyeron, concretamente en los arcos triunfales:

«Tocaron los menestres altos que estaban en el dicho arco sus instrumentos y tañeron unas canciones muy bien compuestas».⁴⁹

Comprobamos aquí de nuevo la influencia de la entrada napolitana en tierras hispanas, algo que, como ya hemos comentado en el caso valenciano, será tomado como costumbre en todo el siglo XVI. Pero los toques de los instrumentos heráldicos o los cantos polifónicos no fueron las únicas músicas que sonaron en las entradas vallisoletanas. Al igual que sucedió en Valencia con los oficios, los sones de la música popular también acompañaron estos eventos. Así, las danzas de espadas y labradores en 1509 y las folías en 1513 también formaron parte del paisaje sonoro de las celebraciones en Valladolid. Este hecho no hace más que confirmar la idea que aparece en todos los ceremoniales de

⁴⁷ Luis de Soto, citado en KNIGHTON, Tess; MORTE, Carmen: *op. cit.*, 1999, p. 143.

⁴⁸ KNIGHTON, Tess; MORTE, Carmen: *op. cit.*, 1999, pp. 156 y 158.

⁴⁹ Luis de Soto, citado en KNIGHTON, Tess; MORTE, Carmen: *op. cit.*, 1999, p. 139.

recibimiento real realizados a la llegada de Fernando desde Nápoles, esto es, la convivencia de la tradición medieval, más ligada a lo popular y la representación del poder ciudadano a través de la artesanía, con una nueva idea de poder más relacionada con las élites, y que estará representada por las nuevas decoraciones a la romana y la música polifónica.

Nos encontramos pues ante un periodo de cambio político y social relacionado con la consolidación de las monarquías autoritarias, con las influencias que ello conllevará en los modos de representación del poder real que hemos visto reflejados en estas ceremonias urbanas. Así, a medida que avance el siglo XVI, la idea de recibimiento urbano en la que la ciudad era la protagonista, cederá su importancia al concepto de entrada triunfal, donde todo girará alrededor del concepto de glorificación del monarca⁵⁰. Las novedades en el paisaje visual y sonoro que hemos analizado en las entradas de principios del XVI son, por tanto, el reflejo de unos cambios sociales y políticos mucho más profundos, que comenzaban a tener lugar en este momento y se desarrollarían a lo largo de toda la mencionada centuria, como comprobaremos en el siguiente capítulo, dedicado a las entradas valencianas de los dos primeros Austrias.

En el caso particular de Fernando, las cuatro entradas comentadas, y en especial las tres castellanas, de las que se imprimieron relaciones con el fin de ser distribuidas y que se reconociera su grandeza, contribuyeron de manera especial a difundir la imagen del rey católico como *imperator christianus*, en una campaña que tuvo éxito, si observamos una de las representaciones de Fernando realizadas en los últimos años de su vida (figura 15). Así, el retrato del monarca en la sala del Incendio del Borgo de los palacios vaticanos no hace más que materializar esta idea, mostrando al rey como la personificación de ese ideal, tal como reza el texto que acompaña al retrato, *Ferdinandus Rex, Catholicus Christiani Imperii Propagator*, un ideal que, como hemos podido comprobar a lo largo de este capítulo, ya aparece en las entradas reales que tuvieron lugar entre 1506 y 1513.

⁵⁰ «El soberano ya no necesita recibir el poder de Dios y de la ciudad, que son conceptos medievales. Ahora es triunfador victorioso», BEJARANO PELLICER, Clara: «Lo sonoro de la imagen del rey en el contexto de las entradas reales», en JIMÉNEZ ESTRELLA, Antonio (ed.): *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna. El Estado Absoluto y la Monarquía*. Granada, Universidad de Granada, 2012, p. 210.



Figura 15. Rafael Sanzio y Giulio Romano, retrato de Fernando el Católico en la Sala del *Incedio del Borgo*. Roma, Palacios Vaticanos, 1514.

Capítulo 6

Del recibimiento al triunfo. Pervivencias y modificaciones en el paisaje visual y sonoro de las entradas de Carlos V y Felipe II en Valencia (1528-1586).

Con el desarrollo del siglo XVI, el proceso de implantación del modelo de monarquía autoritaria, que llevaba en desarrollo desde la centuria anterior, llegó a su consolidación definitiva. Este hecho supuso que la figura del gobernante pasara a adquirir grandes cotas de poder. Durante este proceso paulatino encontramos reminiscencias de algunas características del mundo medieval, siendo una de las más interesantes las entradas reales. Dedicaremos el presente capítulo a analizar los recibimientos regios producidos en Valencia entre 1528 y 1586, tras la revuelta de las Germanías, desde el punto de vista de sus aportaciones visuales y sonoras, para poder detectar las novedades y las permanencias que se produjeron en estas celebraciones¹.

Doce años después de su proclamación como rey de Aragón y seis después del fin de la revuelta de las Germanías, el 3 de mayo de 1528, tras numerosas peticiones de las autoridades municipales, Carlos V se disponía a hacer su entrada solemne en la ciudad de Valencia. Pero justo en el momento de atravesar la muralla por el portal de Quart un hecho inesperado hizo que todo el protocolo, que había sido estudiado y preparado al milímetro durante semanas, se detuviera. El *Consell* de la ciudad no había logrado solucionar la polémica surgida entre el *mestre* Racional y el lugarteniente del Gobernador, dos de los portadores de las varas del palio, a la hora de decidir qué plazas debían ocupar. Estos lugares estaban reservados a miembros de la oligarquía urbana, por lo que su colocación cerca del monarca era un correlato de su peso dentro de la ciudad. Ambos personajes comenzaron a discutir delante del emperador, entorpeciendo el desarrollo de la ceremonia. Ante esto, Carlos V decidió apartar a los dos litigantes, realizándose la entrada con dos de las varas del palio sin porteador².

Hemos decidido dar inicio a este capítulo con la narración de este hecho anecdótico ya que nos parece muy sintomático de lo que significaba una entrada real a principios del siglo XVI en una ciudad de la Corona de Aragón. Por un lado, vemos las luchas internas dentro del poder local para situarse en un lugar privilegiado. Por otro, destaca el papel del emperador al intentar solucionar la polémica: Carlos V pudo decidir apartar a los dos

¹ Los contenidos de este capítulo están parcialmente basados en ORTS RUIZ, Francesc: «Entre la recepción urbana y el triunfo monárquico. Paisaje visual y sonoro de las entradas reales en Valencia en el siglo XVI (1528-1586)», en FERRER, Albert (ed.): *La pintura valenciana del renacimiento en tiempos convulsos: el impacto de las Germanías*. Madrid, Sílex, 2021, pp. 403-430.

² CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*. Valencia, Imprenta hijo de F. Vives Mora, 1925, vol. 1, p. 118; MONTEAGUDO, María Pilar: «La entrada y Juramento de Carlos I en Valencia (1528). El lenguaje simbólico como expresión de la imagen del poder real en los albores del Estado Moderno», en AAVV: *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996, pp. 387-400.

litigantes, sin embargo, no tenía la potestad para elegir nuevos porteadores, ya que esta decisión era privativa del *Consell* municipal. Vemos, por tanto, cómo el gobernante que acabó siendo el emperador más poderoso de la edad moderna, vio limitado su poder por unas leyes y tradiciones locales seculares, por lo que fue incapaz de solucionar un pequeño problema de protocolo que supuso la imperfección de una ceremonia que, a todas luces, debía parecer perfecta.

Como ya hemos podido comprobar en los anteriores capítulos, desde su institucionalización a mediados de siglo XIV, las entradas reales en las ciudades se habían convertido en una ceremonia en la que se escenificaba el pacto existente entre dos poderes. El monarca se dirigía hacia sus posesiones para ser reconocido como legítimo gobernante, mientras que la ciudad veía cumplidas sus expectativas al ver al rey jurar fidelidad a sus leyes y costumbres propias. Las fiestas y celebraciones que rodeaban estos juramentos, organizadas y costeadas siempre por el poder municipal, no eran más que una manera de enfatizar la alegría y regocijo por la materialización de este hecho.

Partiendo de estas premisas, en este capítulo nos proponemos analizar la evolución de dichas entradas durante el siglo XVI, tomando como caso de estudio las realizadas por los primeros Austrias en Valencia entre 1528 y 1586³. En esta época la capital valenciana acababa de superar el conflicto de las Germanías, hecho que influyó en el devenir político, religioso y cultural del reino durante todo el siglo XVI. Tras la represión de los vencidos y la ocupación de las instituciones por los vencedores, las consecuencias sociales, políticas y económicas de la revuelta fueron sufridas durante toda la centuria. De una manera tangencial, como veremos a lo largo de este texto, estas circunstancias llegaron a cristalizar incluso en la celebración de las entradas reales⁴.

En todos estos actos, la utilización de elementos decorativos efímeros y de la música y los sonidos tuvo un papel predominante, por lo que los tomaremos como hilo conductor para analizar la evolución de estos acontecimientos. Con ello, al poner el foco de atención en las maneras de plantear estas celebraciones y su evolución a través del uso de lo visual

³ Ambos monarcas realizaron dos entradas en la capital valenciana, Carlos V en 1528 y en 1542, y Felipe II en 1564 y en 1586. La segunda entrada de cada uno de ellos se produjo con igual objetivo, acompañar a sus herederos para reforzar con su presencia el juramento de los fueros valencianos por los jóvenes príncipes.

⁴ La revuelta de las Germanías en el Reino de Valencia (1519-1522) supuso el alzamiento armado del artesanado urbano contra la oligarquía nobiliaria, que acabó con la derrota de los agermanados y una dura represión. Nos detendremos en este episodio bélico con más detenimiento en el capítulo 8 de la presente tesis, centrado en el análisis del paisaje sonoro del conflicto.

y lo sonoro, podremos detectar la fosilización o modificación de ceremoniales, ya fueran de carácter local, de origen medieval o relacionados con los cambios producidos en la época.

Dentro del campo de las costumbres encontramos una de las primeras decisiones tomadas por el *Consell* municipal valenciano cuando un nuevo rey llegó al trono, consistiendo esta en enviar noticia felicitando al monarca y aprovechar la misiva para recordarle su obligación de dirigirse hacia sus posesiones para jurar los fueros. En la Edad Media este hecho podía demorarse meses, o incluso un año, pero su retardo solía producir malestar y cierto desagrado por parte del poder municipal⁵. Este periodo de espera se fue prolongando en el tiempo. El caso más destacado es el de Carlos V, que demoró su visita a Valencia 12 años, hasta 1528, algo que fue interpretado por algunos sectores ciudadanos como síntoma de abandono por parte del monarca.

Esta demora puede ser sintomática de los cambios políticos que se estaban produciendo durante el siglo XVI. De un rey que necesitaba del pacto con el poder municipal para afianzarse en el trono, pasamos a un monarca con una amplitud de miras que supera los territorios ibéricos y que no necesita de manera tan urgente ese reconocimiento y apoyo ciudadano. Teniendo en cuenta este marco conceptual, las entradas se van a convertir, desde el punto de vista del monarca, en un acto protocolario, arraigado en la tradición, que se va a ir transformando de una ceremonia de demostración del poder urbano en un triunfo personificado en la figura real. Este paso de ceremonia del pacto a ceremonia del triunfo supondrá, como veremos a lo largo de este capítulo, una mayor complejidad organizativa, lo que llevará consigo una mayor proyección de la espectacularidad visual y sonora⁶.

Una vez confirmada la visita real, aunque esta llegara con más de una década de retraso, comenzaban los preparativos. Una de las primeras decisiones realizadas por la comisión delegada para organizar los actos en la entrada de Carlos V en 1528 fue consultar los

⁵ Por ejemplo, en los ya analizados casos de Juan II, rey desde 1458, el monarca realizó su entrada y juramento en Valencia en 1459 y su hijo y sucesor desde 1479, Fernando el Católico, hizo lo propio en el mismo año de su subida al trono. NARBONA, Rafael: «Las reales fiestas en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVI)», *Pedralbes, revista d'història moderna*, 13 (1993), pp. 463-472.

⁶ La idea del paso de la entrada como diálogo a su utilización como demostración del poder absoluto del monarca fue desarrollada por Jean Jacquot, quien habló del paso de la concepción de la entrada como una reciprocidad de obligaciones (*reciprocité d'obligations*), a convertirse en una celebración del poder monárquico. JACQUOT, Jean: *Les Fêtes de la Renaissance*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, vol. 3, 1975 pp. 16-25.

archivos municipales para averiguar cómo se habían llevado a cabo estas celebraciones con anterioridad. De hecho, en la documentación de la época, vemos cómo las referencias a la tradición son continuas⁷.

De estas referencias al pasado podemos extraer dos conclusiones. La primera muestra el desconocimiento de los mandatarios valencianos de la época sobre cómo realizar un evento de tal magnitud, algo totalmente comprensible si tenemos en cuenta que el último recibimiento real en la ciudad había tenido lugar hacía 21 años, con la entrada de Fernando el Católico y Germana de Foix en 1507, analizada en el capítulo anterior. Pero, por otro lado, la referencia continua a eventos del pasado no deja de ser sintomática de la voluntad de mantener una tradición, de volver la vista atrás para justificar la importancia histórica del evento ante un nuevo monarca y una nueva corte. Además, en el caso de Carlos, estamos ante la primera visita del rey después de la revuelta de las Germanías, por lo que repetir el ceremonial realizado a los antecesores del emperador sería tomado como un ejemplo más del reconocimiento absoluto del reino de Valencia a su nuevo gobernante, además de como un síntoma de vuelta a la normalidad, al tradicional orden de las cosas.

Adentrándonos ya en el análisis de los preparativos, el *Consell Secret* se encargó de tomar las ya tradicionales decisiones que tuvieron que ver, entre otros asuntos, con la decoración y limpieza de caminos y calles, construcción de arquitecturas efímeras, notificación a los oficios para que se preparasen de cara a recibir al monarca y a los vecinos para apurar la limpieza y adorno de sus casas⁸. Estas últimas noticias se transmitieron a la población a través del vehículo de comunicación oficial más efectivo del momento, los pregones o *crides*. Así, uno de los sonidos previos a cualquier entrada era la voz del pregonero o *crida públich*, que recorría las calles de la ciudad anunciando la pronta visita del monarca. En estas ocasiones especiales, los pregones eran realizados con el acompañamiento de los trompetas y atabales municipales, por lo que el elevado volumen sonoro era utilizado para señalar el carácter extraordinario de la noticia⁹. Este hecho es importante si tenemos en

⁷ Así lo comprobamos en la reunión del *Consell Secret* realizada el 17 de abril de 1528, donde abundan frases como «*sia feta solempe e deguda recepció*», o «*segons als passats reys e prínceps es acostumat fer*». Transcrita en CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 210.

⁸ Sobre la influencia de las entradas y fiestas cívicas en la evolución de la trama de la ciudad consultar JULIANA COLOMER, Desirée: *Fiesta y urbanismo. Valencia en los siglos XVI y XVII*. Valencia, Universitat de València, 2019.

⁹ Por ejemplo, la *crida* comunicando a los vecinos la pronta visita de Carlos V en 1528 fue acompañada por los *trompetes, ministres e atabals* de la Ciudad. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 219.

cuenta que la mayoría de *crides* eran consideradas ordinarias, es decir, versaban sobre ordenaciones cotidianas y eran realizadas por el *crida públich* en solitario con su trompeta. Para los habitantes de la ciudad escuchar un volumen sonoro tan elevado debería ser altamente llamativo, y el mero hecho de su percepción despertaría en ellos el interés por una noticia que debía ser extraordinaria. Vemos, por tanto, cómo la potencia de los sonidos que acompañaban al pregón estaba relacionada con la importancia de la noticia a comunicar, creando así una especie de código sonoro que sería fácilmente identificable por los habitantes de la ciudad.

Realizados ya todos los preparativos sólo faltaba fijar el día de la entrada. Según la tradición medieval, el rey debía esperar unos días en las cercanías de la ciudad, y después de una entrevista con los representantes del municipio, se pactaba la fecha y hora del evento¹⁰. En la jornada seleccionada el monarca, con todo su séquito, se dirigía hacia una de las puertas de la muralla. A su llegada tenía lugar uno de los primeros actos protocolarios, el cual, como ya se ha analizado en capítulos anteriores, fue adornado, desde inicios del siglo XV, con una serie de representaciones teatrales para enfatizar su significado. Se trataba de la ofrenda de las llaves de la ciudad y la coronación simbólica del monarca. Esta entrega era realizada por la representación de un ángel, que, mediante una tramoya, descendía de las torres, cuya parte más elevada simbolizaba el cielo.

Este era también uno de los momentos sonoros más destacados de la entrada. En las torres, preparadas para la ocasión, se situaban personajes celestiales que, formando un coro, cantaban mientras tenía lugar esta ceremonia. La tramoya y la música hundían sus raíces, como ya se ha señalado en el drama litúrgico medieval, en el que la relación entre el mundo celestial y el terrenal a través de estos personajes intermediarios era una constante.

Este mismo ceremonial se repitió en la entrada de Carlos V en 1528, ante el portal de Quart, con algunas particularidades (figura 16)¹¹. Si acudimos a la documentación veremos cómo, al referirse a la decoración del portal, se habla de *arch trihunfal* y estructura *al romano*¹². Como hemos podido comprobar en el capítulo anterior, no era la

¹⁰ Tradicionalmente en Valencia este lugar solía ser el monasterio de sant Miquel des Reis (antiguo de sant Bernat de Rascanya). En 1528, al realizarse el acceso a la ciudad por el camino que la unía con la meseta, esta espera tuvo lugar en la localidad de Mislata. MONTEAGUDO, María Pilar: *op. cit.*, 1996, pp. 387-400.

¹¹ Uno de los hechos singulares de la entrada de Carlos V en 1528 fue su realización a través del portal de Quart, acceso principal a la ciudad desde el oeste.

¹² «*Los archs trihunfals ques tenen que fer*», CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, vol. 2, p. 214. «*Al portal de Quart per hon entrà, feu la ciutat un casalici larch, fins al abrevador, de tela pintada, al*

primera ocasión que en Valencia se construían arquitecturas efímeras con estética clasicista (ambas novedades fueron desarrolladas por vez primera en la visita de Fernando el Católico y Germana de Foix en 1507), pero en esta ocasión encontramos como novedad el hecho de que la documentación recoja que una de las puertas de la ciudad fuera convertida de manera efímera en un arco triunfal, utilizando por primera vez la expresión *al romano*. Sobre la estructura de 1528 sabemos que estaba construida con madera y telas, representando columnas a los lados unidas por cornisas, pintado todo ello en blanco y negro. Este no fue el único arco que se dispuso en el recorrido del desfile, sino que se construyeron 3 más a lo largo del mismo, tratándose, en este caso, de estructuras efímeras exentas¹³.

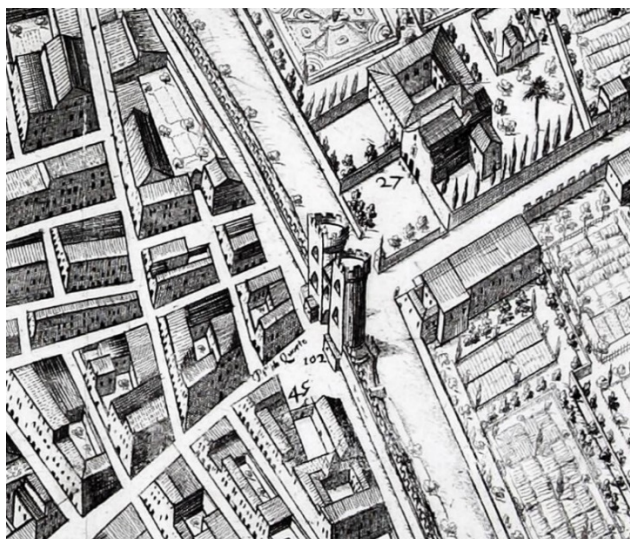


Figura 16. Torres de Quart y su entorno. Plano de Valencia (detalle). Tomás Vicente Tosca, 1704. Museu Històric Municipal, Ajuntament de València.

En el arco que sirvió de marco a esta primera ceremonia de la entrada encontramos un elemento singular. Por primera vez queda constancia escrita de que en tal construcción se debía dejar una galería para situar un grupo de trompetas y ministriles de la ciudad¹⁴. Este

romano», SANCHIS SIVERA, José (ed.): *Libre de Antiquitats de la Seu de Valencia*. Valencia, Diario de Valencia, 1926, pp. 83-84.

¹³ Uno en la entrada de la plaza del *Mercat*, otro en la plaza de *Caixers* y el tercero en el portal del Real. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, vol. 2, pp. 214-215. Carlos debería estar ya más que acostumbrado a este tipo de estructuras, con las que ya fue agasajado en su entrada en Brujas en 1515, aunque si bien en este momento todavía con una tipología que no respondía a la estética *a la romana*, MASSIP BONET, Francesc: *op. cit.*, 2003, pp. 143-184. Conservamos descripciones mucho más detalladas de los arcos que se erigieron en otras ciudades ibéricas para recibir al emperador, como Burgos, en 1520, (ALENDA Y MIRA, Jenaro: *op. cit.*, 1903, vol. 2, p 18); o Sevilla en 1526 (SENTAURENS, Jean: *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen âge à la fin du XVIIe siècle*. 2 vols. Bordeaux, Presses Universitaires, 1984.1984, vol. 1, p. 32) todas ellas ya con una estética clasicista.

¹⁴ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 215.

elemento es novedoso, ya que señala un lugar apropiado para el potencial sonoro de los instrumentos heráldicos. Por tanto, no sólo se estaban teniendo en cuenta los aspectos estructurales, estéticos o visuales en el diseño de la estructura, sino también su impacto sonoro, al considerar la colocación de los instrumentistas en lo alto de la estructura desde el mismo momento de su diseño¹⁵.

Un tercer elemento conformó el paisaje sonoro de este recibimiento. En el momento en el que se realizaba la entrega de los objetos simbólicos, se produjeron descargas de artillería, algo que no hacía más que enfatizar la importancia de este ritual. Por tanto, en un mismo ceremonial encontramos diferentes elementos acústicos: los cantos celestiales de los ángeles, los toques heráldicos de trompetas y atabales, las salves de artillería y, por último, los repiques de las campanas de las parroquias y la catedral, a los que de seguro se unirían los gritos y vítores de la población¹⁶. Un complejo tapiz sonoro con un volumen cada vez más intenso para acompañar la llegada del rey¹⁷. Aunque las fuentes no hacen referencia a ello, la descripción del devenir del ceremonial nos lleva a plantear la hipótesis de una estructura sonora *in crescendo*, en la que el volumen asociado a la ceremonia iría adquiriendo mayor intensidad a medida que se acercara el momento culminante, esto es, la apertura de las puertas y la materialización de la entrada propiamente dicha a la ciudad al atravesar el rey las murallas de la misma.

Si comparamos esta ceremonia con las siguientes entradas realizadas por los dos primeros Austrias en el siglo XVI, veremos cómo ésta no se volvió a escenificar en Valencia en toda la centuria. Esto nos parece llamativo, ya que, como se ha comentado, esta entrega de llaves y símbolos de realeza estaba muy arraigada, y la encontramos documentada en

¹⁵ Carlos V ya había podido observar músicos heráldicos situados en estructuras efímeras en la ya comentada entrada en Brujas en 1515. MASSIP BONET, Francesc: *op. cit.*, 2003, pp.143-184. En Valencia los instrumentistas de viento y percusión solían colocarse en las torres y murallas en las alegrías y *alimares* nocturnas que acompañaban cada celebración, desde entradas reales a victorias militares, sant Jordi o sant Dionís, pero esta es la primera ocasión en la que la documentación explícita de manera clara la construcción de un lugar dedicado a los músicos en una estructura efímera.

¹⁶ El sonido de las campanas puede ser tomado como un hilo conductor sonoro en el ambiente generado en las entradas reales «*Y tocaren les campanes de la Seu y de les parròchies, que per la ciutat havia molta multitud de sons y balls*», ESCARTÍ, Vicent Josep; RIBERA, Josep (eds.): *op. cit.*, 2019, p. 349.

¹⁷ Aunque las fuentes no nos hablan del orden de intervención de los diversos elementos sonoros, pensamos que la intensidad de estos iría *in crescendo* a medida que el rey se acercase al portal. Así, tras los cantos de los ángeles, sonarían las trompetas que anunciarían la apertura de la puerta y el inicio de las descargas de artillería y los repiques de campanas. Esta idea viene reforzada por la descripción que Miralles realiza de este acto durante las entradas de Juan II y Juana Enríquez en Valencia en 1549, en las que en primer lugar intervinieron las virtudes en solitario, para finalizar la escena con el canto del coro angelical, MIRALLES, Melcior: *Crònica i Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. RODRIGO LIZONDO, Mateu (ed.), València, Universitat de València, 2011, p. 260-262.

otras ciudades de la península¹⁸. Sin embargo, en otros lugares hubo adaptaciones en el uso de la tramoya. En Salamanca, en el recibimiento a María de Portugal en 1543, en lugar de ángeles, descendieron de la estructura efímera diversos infantes, uno de ellos caracterizado como Mercurio. Otro ejemplo destacado es la entrada de Ana de Austria en Madrid en 1570, donde las referencias a la mitología clásica fueron el hilo conductor de las representaciones realizadas junto a las arquitecturas efímeras¹⁹.

En el caso valenciano, la ceremonia del descenso celestial fue perdiendo importancia e interés a medida que avanzó el siglo XVI, mientras otro tipo de representaciones fueron ganando cada vez más terreno. Uno de los elementos que se fue intensificando a medida que avanzó la centuria fue la construcción de elementos efímeros. Así lo vemos en el recibimiento que la ciudad organizó a Felipe II en 1564, en la que se construyeron arcos triunfales y estructuras efímeras en diversos puntos del recorrido²⁰.

La entrada valenciana en la que encontramos más aparataje efímero fue la realizada por Felipe II en 1586, acompañado de la infanta Margarita y del príncipe Felipe, con el objetivo de que este último fuera reconocido como heredero. Quizá fue esta la más espectacular de las entradas valencianas del siglo XVI ya que, además de la construcción de arcos y sus decoraciones, también se realizaron representaciones de algunas de las victorias más destacadas del rey, como la de Lepanto, el Peñón de Vélez, el Socorro de Malta o San Quintín, además de la figuración de la ciudad de Lisboa (figura 17)²¹. Este último punto, el de las recreaciones de las victorias, supuso una novedad en las entradas valencianas. Ni en los recibimientos al emperador en 1528 y 1542, ni el primero realizado a Felipe II en 1564 encontramos representaciones dramatizadas de sus triunfos²². El hecho

¹⁸ En Barcelona se continuó representando hasta la entrada realizada por Felipe IV en 1626. RAVENTÓS FREIXA, Jordi: *op. cit.*, 2006, p. 238.

¹⁹ RAVENTÓS FREIXA, Jordi: *op. cit.*, 2006, p. 240; CARRERAS, Juan José: «El Parnaso encantado: las representaciones de la música en la entrada real de Ana de Austria en Madrid, 1570», en *VVAA: Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 251-268.

²⁰ AMV, *Manuales de Consells*, A-88, ff. 242v-243r. Descritos por JULIANA COLOMER, Desirée: *op. cit.*, 2019, pp. 259-264.

²¹ Esta es la primera ocasión en la que la documentación municipal valenciana muestra bocetos de las estructuras efímeras que debían realizarse en la entrada (figura 17). AMV, *Manuales de Consells*, A-110, fols. 316v-395r. Sobre el uso de este tipo de representaciones de batallas en las entradas reales y sus significados, consultar FRANCO LLOPIS, Borja; GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís: «Confronting Islam: Images of Warfare and Courtly Displays in Late Medieval and Early Modern Spain I», en FRANCO LLOPIS, Borja; URQUÍZAR HERRERA, Antonio (eds.): *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, Fourteenth to Eighteenth Centuries*. Leiden, Brill, 2019, pp. 235-265.

²² Aunque la representación de victorias no era una novedad en la Corona de Aragón (durante el banquete celebrado en la Aljafería con motivo de la coronación de Fernando I en Zaragoza en 1412 se realizó una representación de la toma de Balaguer) el hecho de formar parte del recorrido de la entrada sí que es

de agasajar al rey con la teatralización de los hitos de su reinado está más cercano a la idea de un triunfo personal que a la de los recibimientos urbanos de origen medieval. La ciudad ya no es la protagonista, sino el rey y sus hazañas²³.



Figura 17. Boceto para la representación del socorro de Malta en la entrada de 1586. Valencia, AMV, Manuals de Consells, A-110, fol. 327v.

En cada una de estas representaciones los sonidos tuvieron un papel preponderante. En todas las batallas las recreaciones se realizaron de la manera más fiel posible, utilizando pólvora para simular los disparos de la artillería. Una mención especial merece la referencia a la ciudad de Lisboa. En ella, según la documentación, debería aparecer un grupo de hombres y mujeres, vestidos a la moda portuguesa, cantando y sonando folías²⁴. Del estruendo de la pólvora y las batallas pasamos a la elegancia de cantos y danzas.

innovador. FERRER VALLS, Teresa: Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro áulico del reinado de Felipe III, (Tesis doctoral inédita), Valencia, Universitat de València, 1987, p. 315.

²³ Para Falomir, la entrada de Felipe II en 1586 será la primera en la que decididamente se utilice todo un programa de triunfo clasicista. FALOMIR, Miguel: *Arte en Valencia, 1472-1522*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1996, p. 414.

²⁴ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 324.

Llama la atención que para representar a Portugal se elija una música considerada de origen lusitano, las folías²⁵. El hecho de que se decida sonar una música de carácter portugués puede llevarnos a hablar de una descripción sonora de la escena, así, no sólo la representación escenográfica de la ciudad y la moda en el vestir de los actores harían referencia al reino portugués, sino que la propia música tendría carácter lusitano. Estamos pues ante un claro ejemplo de música descriptiva, algo que nos habla del carácter evocador de los sonidos y la utilización consciente de sus múltiples significados²⁶.

Más allá de lo sonoro, la entrada de 1586 destaca también por tratarse de la primera ocasión documentada en Valencia en la que se realizan pagos a poetas por la realización de versos laudatorios a la familia real. En los libros de cuentas del *Consell* aparecen los nombres de mestre Blay, mestre Torrella y mestre Ceba, y, sobre todo, el de Andrés Rey de Artieda, al que se paga por realizar los “versos y epigramas” que se colocaron tanto en los arcos como en las representaciones de las batallas²⁷. En estos versos encontramos las glorias del monarca y, sobre todo, una relación directa con los mitos de la propia ciudad (el Cid o Jaume I), pero también con personajes del mundo clásico, como Escipión²⁸. El objetivo de glorificar al monarca se vio así conseguido por diferentes cauces, siendo estos el aparatage efímero, los sonidos que lo acompañaron y los versos que explicaron cada una de las escenas representadas.

Hemos podido comprobar hasta ahora cómo una ceremonia de carácter religioso y medieval fue poco a poco olvidada en favor de unas representaciones mucho más vistosas y actuales desde el punto de vista del siglo XVI. El rey ya no necesita ser reconocido

²⁵ Así lo afirma el teórico Francisco de Salinas en su *De musica libri septem*. DE SALINAS, Francisco: *De musica libri septem*. Salamanca, Mathias Gastius, 1557.

²⁶ Como hemos podido comprobar en el primer capítulo de la presente tesis, en las entradas de Martín I y Blanca de Navarra en 1402 sonaron músicas sicilianas y navarras en referencia a los homenajeados. Las fuentes no se detienen mucho en la descripción de estas músicas programáticas y no encontramos más referencias a ellas hasta la entrada de 1586. A pesar de esto, el hecho de que no sólo se tuvieran en cuenta las vestimentas o arquitecturas efímeras, sino también la música a la hora de evocar un ambiente o un lugar, nos habla de la consciencia de los ideadores de las entradas del poder descriptivo y evocador de la música. Todo ello es una muestra de la importancia de la utilización de lo sónico en estos eventos, no sólo como un mero productor de sonidos, sino como un elemento cargado de significado.

²⁷ Desde la entrada de Fernando I en 1414, en la que se realizan pagos a Joan Sist por idear los entremeses, la documentación no vuelve a aportar nombres de autores literarios hasta este momento. Pagos recogidos en CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 327 y 332. Andrés Rey de Artieda (Valencia, ca. 1549-1613), quien participó, entre otras, en la batalla de Lepanto, fue uno de los escritores y dramaturgos más importantes de la Valencia de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII. FERRER VALLS, Teresa: *Teatro clásico en Valencia, I. Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Ricardo de Turia*. Madrid, Biblioteca Castro, 1997.

²⁸ La transcripción de los mencionados versos se encuentra en COCK, Hendrik: *Relación del Viaje hecho por Felipe II en 1585 á Zaragoza, Barcelona y Valencia*. MOREL-FATIO, Alfredo; RODRÍGUEZ MOÑO, Antonio (eds). Madrid, Imprenta de Aribau, 1876, pp. 227-236.

simbólicamente ni recibir las llaves de la ciudad de manos de un ángel, sino que será la propia ciudad la que se ponga a sus pies haciendo referencia a sus principales triunfos militares y diplomáticos.

Continuaremos ahora analizando el desfile en sí. Después de la entrada propiamente dicha, cuando las puertas de la muralla se abrían entre el estruendo de trompetas, atabales, salves de artillería, repiques de campanas y gritos de los asistentes, el rey, bajo palio, realizaba un recorrido por las principales calles de la ciudad con destino a la Catedral. El itinerario de este desfile, al igual que muchos de los rituales que componían este evento, estaba fosilizado desde el siglo XV, cuando se hizo coincidir con el de la procesión del Corpus Christi²⁹. El recorrido había sido decorado y enramado con hierbas olorosas por los vecinos y el *Consell*, dando la impresión de una ciudad idealizada, engalanada para la ocasión³⁰.

El cortejo estaba encabezado por los trompetas y atabales municipales, cuyos sones anunciaban la cercanía del rey (figura 18). Estos instrumentos, debido a su potencia sonora, traspasaban el lugar donde se encontraba el monarca y anunciaban su presencia más allá de donde llegaba la vista. Estos toques heráldicos ocupaban gran parte de la ciudad, traspasando muros y ventanas. Se producía así una ocupación del espacio urbano y las autoridades imponían su sonido, no sólo como señal de la presencia del monarca, sino como demostración de poder³¹.

²⁹ NARBONA, Rafael: *op. cit.*, 1993, p. 470.

³⁰ Como se ha comentado, una de las pocas ocasiones en que este itinerario fue modificado fue en la entrada de Carlos V en 1528, debido a que ésta comenzó en el portal de Quart. A partir de la plaza del Tossal el recorrido del emperador se fundió con el tradicional. Sobre la fosilización de esta ruta destaca el hecho de su modificación en la entrada realizada por el del virrey Diego Hurtado de Mendoza en 1520, en una ciudad dominada por los agermanados, que obligaron al representante del monarca a circular por las calles donde se situaban los principales oficios de la ciudad, evitando las vías nobles, como la calle de Caballeros. El retorno al recorrido tradicional en 1528 con la entrada del emperador tendría así un significado añadido de retorno a la normalidad. BOIRA, Josep Vicent. «Terra i llibertat», *Saó*, 32 (2002), pp. 17-19.

³¹ Sobre la importancia del uso del sonido por el poder por la capacidad de éste de ocupar el espacio urbano, consultar ATKINSON, Niall: *The noisy Renaissance. Sound, architecture and Florentine urban life*. University Park, Penn State University Press, 2017, pp. 12 y 61.



Figura 18. Trompetas a caballo abriendo el desfile en la coronación de Carlos V en Bolonia en 1530. Nikolas Hogenberg, *Entrée de Charles-Quint à Bologne*, 1534. París, Bibliothèque nationale de France.

Quizá esa fue la señal esperada por algunas de las damas más importantes de la ciudad para asomarse a ventanas y balcones del recorrido, siguiendo la invitación de las autoridades municipales. Así, en las dos entradas del emperador, el *Consell* decidió que se invitara a los hombres y mujeres de honor a participar del desfile, los hombres para acompañar a los jurados a caballo y las mujeres para «demostrarse» en las ventanas de sus residencias³². Esta decisión no se comunicó siguiendo los cauces habituales de información (las *crides*), sino que un grupo de *consellers* las transmitieron personalmente. Esta novedad del siglo XVI nos habla de una doble consideración en cuanto a los participantes en la entrada. Por un lado, la oligarquía y nobleza urbanas, que, recordemos, salieron victoriosas de la guerra de las Germanías, y, por otro, el pueblo, al que se informaba y exigía su presencia a través de pregones³³.

³² Esta petición a los hombres y mujeres de bien («*homes e dones de be*») aparece documentada por primera vez en Valencia en la entrada de Juan II y Juana Enríquez de 1459. AMV, Manuals de Consells, A36, f. 144v, citado por CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 117.

³³ En la entrada de Carlos en Palermo en 1535 tras la conquista de Túnez, el relator también se hace eco de este hecho al hablar de las «bien engalanadas calles y la gran cantidad de hermosas damas que se asomaban a las ventanas». MADONNA, María Luisa: «El viaje de Carlos V por Italia después de Túnez», en MORALES, Alfredo J. (ed.): *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Sevilla, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, 2000, p. 124.

El recorrido llevaba al monarca hacia la *Seu*. Antes de su llegada, una comitiva religiosa salía de la catedral a recibir al rey, quien, al encontrarse con la procesión descendía del caballo y accedía al templo. En ese marco tenía lugar otro de los momentos musicales de la entrada que hundía sus raíces en la Edad Media, el canto del *Te Deum*, que volvía a poner en conexión el poder terrenal con el celestial. En la interpretación de esta pieza musical podemos detectar también una evolución destacable producida en el siglo XVI. Tradicionalmente, la entonación del mencionado himno era realizada por miembros de la capilla catedralicia. En cambio, en las dos entradas valencianas de Carlos V encontramos la participación de los cantores de la capilla del monarca en los actos litúrgicos que acompañaron las celebraciones³⁴. Desconocemos si en estas representaciones se utilizó la polifonía, aunque de la certidumbre de la participación de la capilla real en dicha interpretación se podría deducir una mayor complejidad y modernidad en el canto³⁵.

Otro elemento destacable en la representación de este himno de acción de gracias es la participación de los ministriles de la ciudad en su interpretación. En la documentación de la catedral de Valencia encontramos ya instrumentistas en una fecha tan temprana como 1482, situados en el cimborrio para sonar en el drama de Pentecostés³⁶. Pero en actos propiamente litúrgicos, y más concretamente en un *Te Deum*, no aparecen documentados hasta 1556, dentro de las celebraciones realizadas por el regreso a España del emperador³⁷. En el marco de las entradas reales, no será hasta la de Felipe II en 1586

³⁴ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *La música medieval en España*. Kassel, Reichenberger, 2001, p. 98.

³⁵ La capilla de Carlos V también participó en las entradas del emperador en otras ciudades, como Barcelona en 1533, PÉREZ SAMPER, María Ángeles: «Barcelona, corte: las fiestas reales», en GARCÍA GARCÍA, Bernardo José; LOBATO, María Luisa (coords.): *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, p. 165. Para más información sobre la mencionada capilla, consultar MARTÍN MORENO, Antonio: «La música española en la época del emperador Carlos V», en MORALES, Alfredo J. (ed.): *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Sevilla, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, 2000, pp. 209-233. Sobre el uso de la polifonía en las entradas reales, conservamos un interesante dato de la realizada por Felipe II en 1586. En la descripción que Hendrik Cock realizó de la misma aparece la referencia a una representación que tuvo lugar frente al convento de la Merced. En ella, se situó un altar con la virgen a la que un grupo de cautivos se aclamaban. Al pasar el rey, estos cautivos «cantaban música a cuatro voces». Nos encontramos aquí ante una de las primeras descripciones del uso de la polifonía a pie de calle, en el desfile de la entrada. De nuevo esta característica vuelve a confirmar la creciente espectacularidad y lujo que adquirieron estas celebraciones a lo largo del siglo XVI. COCK, Hendrik: *op. cit.*, 1876, p. 231.

³⁶ ACV, Fábrica. Llibres d'Obra, sig. 1482, fol. 16r. La ciudad contaba con un grupo fijo de ministriles desde 1524, VILLANUEVA, Francesc: «Los ministriles de la Ciudad de Valencia: de la contratación circunstancial a la institucionalización profesional (1524)», *Revista de Musicología*, vol. XLII, n. 1 (2019), pp. 43-72.

³⁷ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 271. Climent recoge un contrato fechado en 1560 entre la catedral y un grupo de ministriles en el que se especifica cuándo deberían participar en las celebraciones religiosas. Entre ellas, destacan «tots los extraordinaris, com son Te Deum laudamus, entrada del Rey e Arquebisbe e en totes les processions y en tots qualsevol altres servicis extraordinaris». Extracto

cuando encontremos pagos a los ministriles municipales por su participación en la interpretación del *Te Deum* en la Seu. Es más, para este evento, además de con los ministriles, también se contó con la participación de los trompetas y atabales municipales, instrumentistas que solían ser más apreciados por su potencia sonora que por su destreza melódica³⁸. El hecho de encontrar tal potencial sonoro en un acto como el canto del *Te Deum* en la catedral debe ser interpretado, de nuevo, como ejemplo de cómo a medida que avanza el siglo XVI los rituales tradicionales se visten de la pompa que requiere una monarquía cada vez más centrada en lo espectacular, en este caso, en el ámbito sonoro.

Tras la parada en la catedral, el monarca se dirigía hacia sus aposentos en la ciudad, tradicionalmente situados en el palacio del Real. La entrada propiamente dicha llegaba a su fin, pero las celebraciones no habían hecho más que empezar.

Uno de los actores más importantes en las entradas reales, desde su consolidación ceremonial en el siglo XIV, fue el artesanado urbano. Así, desde mediados de dicho siglo la participación de los oficios era demandada por el *Consell* municipal como uno de los puntos fuertes de toda entrada. Incluso desde 1349 el Municipio se encargó de pagar a los músicos que acompañaban a los artesanos. Y es que la música era una parte primordial de este acto, ya que cada uno de los oficios realizaba danzas y representaciones en un desfile que, tradicionalmente, tenía lugar antes de que el rey entrara a la ciudad, situado en un catafalco construido para la ocasión³⁹. Finalizada la comitiva, el propio rey con su séquito se unía a esta, encaminándose hacia la puerta por la que debería acceder a la ciudad. El poder simbólico de esta imagen era evidente. El monarca se convertía en un participante más de este desfile, el más importante, el que lo clausuraba, pero un miembro más, al fin y al cabo, de la ciudad.

Con la llegada del siglo XVI comenzamos a ver los primeros cambios en este acto. En la entrada de Fernando el Católico y Germana de Foix en 1507, analizada en el capítulo anterior, al producirse la llegada de los monarcas por vía marítima, los artesanos acudieron con sus banderas y danzaron, vitorearon y cantaron al rey y su séquito situados a ambos lados del camino del Grau. Pero quizá la modificación más importante se produjo

del contrato de 1560, ACV, Prt. 3732, citado en CLIMENT, José: «La capilla de música de la catedral de Valencia», *Anuario Musical*, 37 (1982), p. 65.

³⁸ AMV, Manuals de Consells, A110. 22 y 23 de mayo de 1586. Fols. 569rv y 589v.

³⁹ Así fue, como hemos comprobado en los capítulos anteriores, en las entradas de Martín I, Fernando I, Alfonso V, Juan II o la primera de Fernando II en 1479. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, varias páginas.

en la entrada de Carlos V en 1528. En esta ocasión hubo oficios que se negaron a participar en el desfile. Quizá como consecuencia de este acto deslucido el *Consell*, mediante una *crida*, volvió a convocar a los oficios dos días después de la entrada, para que en esta ocasión se dirigiesen al palacio del Real con sus banderas, bailes y momerías⁴⁰. El rey observó las representaciones desde una ventana del palacio, ya sin unirse a la comitiva (figura 19).

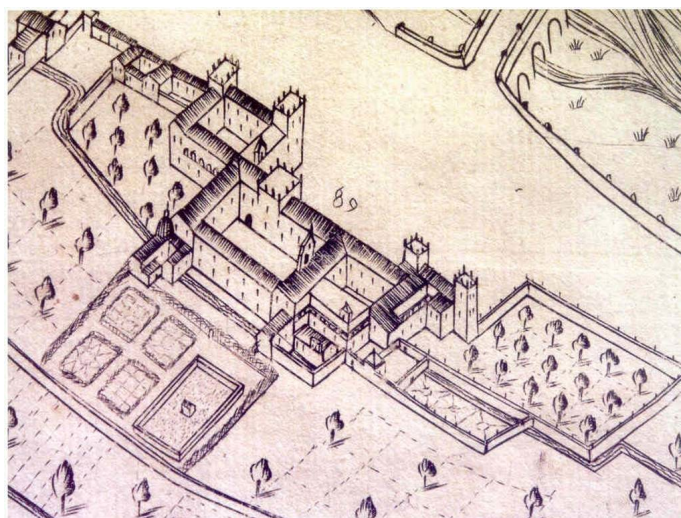


Figura 19. Palacio del Real de Valencia. Plano de Valencia (detalle) Antonio Mancelli, 1608. Museu Històric Municipal, Ajuntament de València.

Este hecho nos parece sintomático de dos cambios importantes. Por un lado, que un número de oficios no asistieran a la entrada puede ser tomado como acto de protesta contra la política de represión realizada por la monarquía una vez finalizada la Guerra de las Germanías, que había tenido su mayor respaldo dentro del artesanado urbano, aspecto sobre el que volveremos en capítulos sucesivos⁴¹.

⁴⁰ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 218.

⁴¹ Boix cifró el número de represaliados en más de catorce mil (BOIX, Vicente: *Historia de la Ciudad y Reino de Valencia*. Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1845, tomo I, p. 386). Para un acercamiento más actualizado sobre la represión a los agermanados, que se alargó mucho después del conflicto, sobre todo en los primeros años del virreinato de Germana de Foix, consultar PÉREZ GARCÍA, Pablo: «Conflicto y represión: la justicia penal ante la Germanía de Valencia (1519-1523)», *Estudis: revista de historia moderna*, 22 (1996), pp. 141-198. Sobre el papel de los oficios artísticos en la revuelta véase MONTERO TORTAJADA, Encarna: «Acerca de la participación de los oficios artísticos de las Germanías: algunos casos de estudio relacionados con la platería y la pintura» y ARCINIEGA GARCÍA, «Luis: Los pintores en la Germanía de Valencia», ambos en FERRER ORTS, Albert (coord.): *La pintura valenciana del Renacimiento en tiempos convulsos. El impacto de las Germanías*. Madrid, Sílex, 2021, pp. 221-254 y 255-302.

Por otro, este segundo desfile, improvisado o no, se convirtió en prelude de lo que iba a ocurrir en las siguientes entradas del siglo XVI. Así, en el recibimiento del príncipe Felipe y el Emperador en 1542 los oficios actuaron el día después de la entrada, y, a finales de siglo, en el ingreso del rey Felipe II con sus hijos, el desfile de los artesanos tuvo lugar más de una semana después de su llegada. Para esta ocasión contamos con el testimonio de Hendrik Cock, quien relató el viaje del rey a sus territorios aragoneses entre 1585 y 1586. Cabe destacar cómo Cock califica algunos de los espectáculos de los oficios como «*ridículos e indignos de ser representados ante su majestad real*», además de comentar con cierto hastío cómo el desfile y todas las actuaciones se prolongaron durante toda la tarde⁴².

Como vemos, la comitiva de los oficios pasó de ser un acto esencial de la entrada a estar cada vez más alejado del centro de las celebraciones, convirtiéndose para el monarca en otro evento protocolario del que tenía que formar parte, aunque fuera desde las galerías de su palacio⁴³. Pasamos así de un rey que activamente se une al desfile actuando como colofón simbólico a la representación de los oficios, a uno que lo observa desde una ventana, desde fuera. Esta sensación de separación, de rey apartado de la sociedad se intensificará con Felipe II, monarca poco dado a las ceremonias en público. Un rey oculto, como lo denominó García Bernal⁴⁴.

Otro de los momentos más destacados de cada entrada, también de origen medieval, era la realización de luminarias y alegrías nocturnas por las calles de la ciudad. El *Consell*, como siempre mediante una crida o pregón, se encargaba de ordenar a los vecinos que, la noche de la llegada del rey y las dos posteriores, se encargaran de encender hogueras en sus terrazas y que salieran a las calles con cualquier tipo de instrumento para celebrar con cantos, sones y danzas la visita del monarca.

⁴² COCK, Hendrick: *op. cit.*, 1876, pp. 252-253. La comicidad, de recuerdo carnavalesco, era una de las características de las representaciones de los oficios desde el siglo XIV. Recordemos cómo en la entrada de Matha de Armagnac en 1379 los oficios consiguieron hacer reír a la princesa, que estaba de luto por la muerte de su padre, algo que enfatiza el éxito del desfile. AMV, *Manuals de Consells*, A16, varios fols. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 34.

⁴³ Según Teófilo Ruiz, la imagen del rey presenciando las celebraciones desde su palacio es una de las más representativas de la distancia que se estableció entre monarca y población a medida que avanzó el siglo XVI. RUIZ, Teófilo F.: *op. cit.*, 2012, p. 43.

⁴⁴ GARCÍA BERNAL, José Jaime: *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, p. 100.

En la documentación valenciana encontramos el origen de estas fiestas en el siglo XIV, donde incluso se anima a la población a utilizar instrumentos como bacines o cuencos, por lo que podemos deducir que se buscaba no sólo producir músicas, sino que el mero ruido rompiera la calma y silencio nocturnos⁴⁵. A ello se unieron desde principios del siglo XV el uso de la pólvora e incluso artillería, que iluminaban el cielo de la ciudad a la vez que contribuían al volumen sonoro de las alegrías. El uso de pirotecnia se fue afianzando y perfeccionando a medida que avanzó el siglo XV, y en el XVI, en las entradas de los primeros Austrias, encontramos ya verdaderos castillos de fuegos artificiales que eran observados por los monarcas desde el Real, donde ya no sólo se trataba de mero ruido e iluminaciones, sino de un bello espectáculo con destellos dorados y plateados.⁴⁶

Todo ello tenía un objetivo: mostrar la grandeza de una ciudad que, mediante el fuego, la pólvora, las músicas y el ruido conseguía doblegar el silencio y la oscuridad de la noche transformándola en un espectáculo de iluminaciones y sonidos que se alargaban durante horas. Una ciudad casi mágica que era ofrecida al monarca, quien, desde el palacio del Real, podía observar con todo lujo de detalle este espectáculo⁴⁷.

Más allá de las luminarias, aprovechando que la estancia del monarca solía ser de varias semanas, la ciudad organizaba diversos eventos para agasajar al real huésped. Estas celebraciones estaban codificadas desde el siglo XV y se centraban, sobre todo, en espectáculos que tenían lugar en la plaza del *Mercat*, el espacio público más amplio de la ciudad, que era preparado y adornado para la ocasión. Allí se realizaban las justas, torneos, toros y juegos de cañas que hacían las delicias del público.

⁴⁵ Sobre el tipo de músicas que se interpretaban, nos quedan algunas pistas en los relatos de cronistas como Felipe de Gauna, quien en su relación de las fiestas producidas en Valencia por la boda de Felipe III en 1599 destaca cómo en la torre del *Miquelet* se situaron trompetas, dulzainas y un atabal que interpretaron un son a la morisca. Se trataría, por tanto, de músicas populares relacionadas con la danza, algunas de ellas de ascendencia musulmana. DE GAUNA, Felipe: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*. Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1926, vol. 1, p. 162.

⁴⁶ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 292.

⁴⁷ Como muestra de la importancia otorgada a las alegrías nocturnas destaca lo ocurrido en Barcelona en 1585, cuando Felipe II, debido a desavenencias con las autoridades municipales, decidió entrar en la ciudad en secreto, de noche y sin ningún tipo de recibimiento. En su descripción de los hechos, Cock relata que «había gran silencio en la ciudad, aunque en todos los rincones y puestos della estaban hechos muchos milagros de veer. Pesaba á los jurados que se hallaban burlados; pesaba á los çiudadanos que Su Majestad no había entrado con triunfo, como suele, para regocijarse con todos», COCK, Hendrick: *op. cit.*, 1876, p. 128. Ese silencio es la representación más gráfica posible del desconcierto de las autoridades y vecinos al enterarse del fracaso de la entrada real y contrasta con el estruendo que debía haberse producido.

En todos estos espectáculos se esperaba la visita del rey, a quien se le preparaba un catafalco en un lugar privilegiado, aunque, con Felipe II esta asistencia no se produjo en la totalidad de celebraciones. Estos actos, por un lado, satisfacían los deseos de la nobleza de mostrarse cercana al monarca, sobre todo en las justas y juegos de cañas, espectáculos eminentemente caballerescos cuya participación estaba reservada a los gentiles hombres de la ciudad y de la corte. Por otro, estas celebraciones suponían un entretenimiento para el pueblo, que acudía en masa a la plaza del *Mercat*. Sobre este aspecto destaca la diferenciación de grupos sociales que se desprendía de estos espectáculos: por un lado, caballeros que participaban activamente de los mismos y por el otro el público, espectador pasivo, que únicamente aportaba sus gritos y arengas a los competidores. Así había sido desde que estos actos comenzaron a formar parte de la fiesta urbana en el siglo XIV. Lo interesante a partir de mediados del XV fue la paulatina estilización y dramatización de los mismos, algo que fue muy importante en el antiguo ducado de Borgoña, donde estos juegos caballerescos, sobre todo en el siglo XV, pasaron a ser de meras demostraciones militares a verdaderas representaciones teatrales⁴⁸. En este punto consideramos necesario destacar la importante influencia que los territorios nórdicos tuvieron en el desarrollo de las entradas reales, consideradas como vehículo de exaltación del monarca, pero también como momento idóneo en el que los poderes urbanos presentaban sus reivindicaciones a los gobernantes. No debemos olvidar que Carlos estuvo en contacto con estas costumbres, sobre todo en acontecimientos como su entrada en Brujas en 1515⁴⁹. Esta tradición flamenca continuó hasta bien entrado el siglo XVI, como se puede comprobar en los recibimientos ofrecidos al todavía príncipe Felipe en su felicísimo viaje (1548-1549), en el que las ciudades flamencas adaptaron estéticamente el lenguaje clásico en sus estructuras efímeras, aunque no obviaron las reivindicaciones urbanas en forma de mensajes directos al heredero del trono⁵⁰. Esta combinación entre elementos clasicistas más cercanos a la idea de triunfo a la antigua y la influencia del espíritu reivindicativo siguiendo el modelo del norte van a estar presentes en las entradas valencianas del siglo

⁴⁸ Sobre la evolución de justas y torneos hacia un espectáculo cada vez más codificado y teatralizado a medida que avanzaron los siglos XV y XVI consultar STRONG, Roy: *op. cit.*, 1988, pp. 26-30.

⁴⁹ Sobre la influencia del mundo representativo del ducado de Borgoña y su etiqueta en las cortes de los Habsburgo consultar DE JONGE, Krista; GARCÍA, Bernardo J.; ESTEBAN, Alicia: *El legado de Borgoña: fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes-Marcial Pons 2010.

⁵⁰ STRONG, Roy: *op. cit.*, 1988, p. 96

XVI, aunque el modelo de monarca triunfante fue el que se impuso, como hemos visto al analizar algunas de las características de la entrada de Felipe II en 1586.

Mención aparte merecen también los juegos de cañas, espectáculo caballeresco típicamente hispano de ascendencia musulmana. Para la realización de esta demostración armada, los participantes se vestían a la morisca, con ricos vestidos y armas que recordaban batallas del pasado. Esta característica propia no dejó de sorprender a los espectadores cuando se realizó fuera de la península ibérica, como demuestran las descripciones realizadas por Calvete de Estrella de aquellos que se representaron durante el felicísimo viaje en ciudades como Milán o Gante en 1549⁵¹. En estos espectáculos podemos apreciar la reminiscencia de lo musulmán en las celebraciones hispánicas, en este caso, formando parte de la admiración por las habilidades demostradas por los jinetes, además de la fascinación por el lujo de sus vestimentas. Vemos así como, bien entrado el siglo XVI, lo musulmán, por lo menos en aquello relacionado con las artes de la guerra y la vestimenta, aparecía como un rasgo identitario y diferencial de lo hispánico, adoptado en este caso por la nobleza quizá como recuerdo de un pasado glorioso⁵².

Más allá de los juegos militares caballerescos, dentro de estos eventos realizados con posterioridad a la entrada propiamente dicha, destaca uno que se afianzó a mediados del siglo XVI y que nos parece muy sintomático del cambio producido en las entradas en esta época, ya que pasamos del espacio público y la participación de toda la ciudad a un espacio privado y cerrado al que había que acceder con invitación. Nos referimos al sarao y banquete en la Lonja de Mercaderes.

Ya desde la Edad Media existía la tradición de que el *Consell* invitara a un banquete o colación al monarca y principales acompañantes en su visita. Este ágape se continuó realizando el siglo XVI, pero también vino acompañado de lo que las fuentes denominan sarao, sobre todo desde la primera visita de Felipe II como monarca en 1564.

Esta celebración tenía lugar, en el caso de Valencia, en la Lonja de Mercaderes, cuya amplia sala de contratación, quizá el espacio cubierto no dedicado al culto más grande de la ciudad, se decoraba y preparaba como un gran salón de baile. Del primer sarao

⁵¹ CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal: *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Felipe*. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1930, tomo, I, pp. 86-90; tomo. II, pp. 305-311.

⁵² Sobre la importancia ceremonial de los juegos de cañas como espectáculo de distinción de la nobleza consultar IRIGOYEN-GARCÍA, Javier: *op. cit.*, 2017, pp. 36-57.

realizado en 1564 nos quedan pocos datos, como que hubo cena, baile y música, que el rey fue muy galante con las damas, a las que recibió personalmente y que no se dejó pasar a nadie que no estuviera invitado⁵³. Más datos tenemos del realizado con motivo de la visita de Felipe II y sus hijos en 1586, quizá uno de los más espectaculares que preparó la ciudad hasta el momento. En los *Manuals de Consells* de la Ciudad encontramos la gran cantidad de viandas y postres encargados a los conventos de la ciudad, y Cock nos informa de que en el banquete dedicado al monarca se llegaron a servir 96 platos⁵⁴.

Uno de los aspectos más destacados de este sarao en la Lonja fue el baile que, lógicamente, estuvo acompañado por la música. Después del banquete, el rey y sus hijos tomaron aposento en el estrado preparado para la ocasión y comenzó un baile dirigido por Ferrando Sánchiz, *maestre sala en el dançar*, al que acompañó un conjunto instrumental conformado por tímpanos y flautas, violón, dulzaina y arpa⁵⁵. Resulta muy interesante comparar esta orquesta con las músicas producidas en las otras danzas que también formaban parte de las celebraciones que rodeaban a la entrada y que tenían lugar durante las alegrías nocturnas y el desfile de los oficios. En aquellas, como se ha comentado, primaban los instrumentos de percusión, algunos improvisados, como cuencos y bacines, además de las trompetas y atabales municipales. Todo dentro de lo popular y tradicional. Muy diferentes serían las músicas del sarao, con instrumentos más refinados que, de seguro, acompañaron las danzas elegantes de la nobleza⁵⁶.

La tipología musical elegida para cada uno de los actos nos muestra cómo el uso de los sonidos está cargado de significados en una celebración tan heterogénea como una entrada real. Del estruendo producido por atabales, trompetas, ministriles, campanas y artillería al abrirse las puertas de la muralla ante el rey, pasando por las músicas de carácter religioso interpretadas ante la puerta de la ciudad o durante el *Te Deum* en la

⁵³ «Lo qual sopar feu la Ciutat e fon esplendidissim, e sa Magestat se posa a la porta del dit consulat, e apres arribaven les dames, les prenia per la ma y les feia entrar dins sens dexar home algu encara que fos son marit, sino quells que la Ciutat avia senyalat pera servir en lo sopar», CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 1, p. 137.

⁵⁴ AMV, *Manuals de Consells*, A110, transcrito en CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, pp. 339-342. COCK, Hendrick: *op. cit.*, 1876, p. 255.

⁵⁵ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 346.

⁵⁶ La documentación municipal denomina este conjunto como «*música baixa*», término muy cercano a la «*bassa capella*» utilizado en diversas fuentes para definir a este tipo de agrupaciones D'ACCONE, Frank: *The civic muse: music and musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*. Chicago, Chicago University Press, 1997, p. 512. Desde la Edad Media, las capillas musicales de nobles y monarcas habían sido dotadas de instrumentos bajos, la mayoría de cuerda, que acompañaban eventos como banquetes o danzas privadas GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *op. cit.*, 2001.

catedral, los sones populares y atronadores ruidos de las alegrías nocturnas y de los bailes de los oficios, hasta las danzas refinadas y elegantes del sarao en la Lonja.

Como hemos podido comprobar, no sólo cada momento, sino cada grupo social participante en la entrada tenía su propia música asignada, utilizando así los sonidos como una especie de código identificativo de cada uno de los integrantes del tejido urbano. Además, el afianzamiento de la monarquía autoritaria en el XVI llevó consigo la ritualización de celebraciones cada vez más ricas y complejas, pasando de un reconocimiento entre ciudad y monarca a la representación de un triunfo absoluto de este último que encontraremos ya en el Barroco. Dicha centuria, con su hibridación de elementos clasicistas llegados de Italia, las reminiscencias flamencas y los rasgos identitarios de recuerdo musulmán será, por tanto, en lo que a entradas y su paisaje visual y sonoro se refiere, un periodo de transición hacia una teatralidad barroca mucho más compleja y en la que los juegos de apariencias ganarán una gran importancia⁵⁷.

Este proceso, en el caso valenciano, se vio acelerado por las consecuencias derivadas de la derrota de los agermanados, que afianzaron el poder nobiliario y de la oligarquía urbana en detrimento del artesanado, lo que supuso, como hemos podido comprobar al analizar las últimas entradas del siglo XVI, un crecimiento considerable de los rituales y celebraciones más cercanos a estos grupos sociales.

Acabamos este capítulo, y también este primer bloque, volviendo la mirada a la primera entrada de Carlos V en 1528, donde encontramos un ejemplo claro de esta transición justo en el lugar donde se produjo la polémica con los porteadores del palio con la que comenzábamos. Como hemos visto, el portal de Quart fue cubierto con una escenografía efímera que recordaba un arco triunfal a la romana. Resulta significativo el hecho de cubrir una estructura medieval con lo que podríamos denominar un “caparazón” a la romana, en el que se situó una galería para colocar a los trompetas y atabales con sus toques heráldicos y marciales⁵⁸. Podemos tomar esta transformación efímera de un

⁵⁷ En este punto resulta interesante destacar la relación de esta triple influencia italiana, flamenca y musulmana con el arte desarrollado en Valencia entre finales del siglo XV y las primeras décadas del XVI. SERRA DESFILIS, Amadeo: «¿Un cambio climático? Una aproximación al paisaje artístico antes y después de la revuelta de las Germanías», en ARCINIEGA, Luis (coord.): *Reflexiones históricas y artísticas en torno a las Germanías de Valencia*. València, Universitat de València, 2020, pp. 90-94; FERRER ORTS, Albert; FERRER del RÍO, Estefanía: *Joan de Joanes en su contexto. Un ensayo transversal*. Madrid, Sílex, 2019.

⁵⁸ Si bien podemos considerar el portal de Quart como un elemento ya renacentista, el espíritu de su construcción es totalmente medieval, en la línea del *decorum* urbano seguida ya por algunos de sus antecesores, como el portal dels Serrans. SERRA DESFILIS, Amadeo: «El Portal de Quart y la arquitectura valenciana del siglo XV», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 52 (1993), pp. 189-206; PINGARRÓN

elemento medieval como símbolo de los cambios que tuvieron lugar en las entradas reales valencianas durante el siglo XVI, en las que, aunque lo visual y sonoro se adaptó al desarrollo de un nuevo orden político y social, el origen, la estructura de toda esa tramoya festiva, era eminentemente medieval⁵⁹. Un proceso que, como hemos podido comprobar, comenzó a principios del siglo XV y se intensificó a lo largo del siglo XVI.

ESAÍN, Fernando: «Las torres del portal de Cuarte de Valencia y su función carcelaria», *Ars Longa*, 16 (2007), pp. 73-92.

⁵⁹ Este mismo procedimiento lo podemos encontrar en los palacios nobiliarios de la ciudad de Valencia, estructuras medievales que, a medida que avanzó el siglo XVI, fueron adaptándose, primero de manera epidérmica y después con una conciencia estructural, a las novedades que llegaban desde Italia. SERRA DESFILIS, Amadeo: *op. cit.*, 2020, p. 94. De igual manera, como afirma Strong, la arquitectura efímera fue un preludio en formato efímero de lo que después sería trasladado a la piedra, STRONG, Roy: *op. cit.*, 1988, p. 95.

BLOQUE II

HECHOS EXTRAORDINARIOS

Capítulo 7

Sonidos de piedad. Procesiones por la gran sequía de Valencia (1455-1457).

Entre los años 1455 y 1557 la ciudad y el Reino de Valencia vivieron una de sus mayores sequías, tal y como se transmite de la documentación oficial y de los escritos de los cronistas de la época. Uno de los recursos más utilizados para combatir estas calamidades fue la convocatoria de procesiones en las que la población rogaba por el fin de estas. Proponemos en el presente capítulo una introducción al estudio de estas manifestaciones de piedad desde el análisis de sus itinerarios, en un intento de reconstruir parte del entramado de la piedad urbana en la ciudad medieval y su paisaje sonoro y visual¹.

«*Que per sa misericòrdia e clemència infinida nos vulla donar pluja sobre la terra*». Con estas palabras se dirigía el *Consell* a los habitantes de Valencia, por medio de una *crida* en la que se les convocaba a acudir a una procesión por la sequía que comenzaba a sufrir la capital². Entre el 31 de octubre de 1455 y el 15 de abril de 1458 los vecinos escucharon las mismas palabras en 37 ocasiones, pues este fue el número de procesiones convocadas entre las dos fechas para pedir el fin de la sequía. Esta fue una de las peores carestías de agua que sufrió la Valencia medieval. Así queda patente si consultamos el dietario de Melcior Miralles, que define este periodo de escasez de agua como la *gran secada*, cuyas lamentables consecuencias enumera de la siguiente manera:

«*En l'any de 1455, e 56, e 57, fonch tan gran secada en regne de València que molts rius se són sequats, la major part de les fonts seques, molts lochs no tenen aygua per poder beure, l'Albufera de València totalment venir a sequar, que no y romàs un pex; los esplets e fruyts de les terres són perduts per la gran sequada; mercaderies, hoficis, tot perdut e acabat*»³.

Aunque es sabida la tendencia a la exageración de los cronistas y que sus opiniones deben ser tratadas con cautela, el texto de Miralles va acompañado por el ya comentado hecho de que se convocara un número extremadamente elevado de procesiones en la ciudad en este periodo, lo que nos habla de la excepcionalidad y crudeza de esta sequía⁴.

¹ Este capítulo fue en parte publicado en ORTS RUIZ, Francesc: «Tot perdut e acabat. Las procesiones por la gran sequía de Valencia a través de las crides del Municipio (1455-1457). La ciudad como escenario de piedad», *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 18 (2019), pp. 61-76.

² AMV, Manuals de Consells, A36, f. 52v. 3 de enero de 1456.

³ MIRALLES, Melcior: *Crònica i Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. RODRIGO LIZONDO, Mateu (ed.), València, Universitat de València, 2011, pp. 236-237.

⁴ Por ejemplo, 1456 es el año con más procesiones de todo el siglo XV, con un total de 22, AMV, Manuals de Consells, A36.

El objetivo de este capítulo es mostrar cómo durante este periodo la ciudad de Valencia, sus calles y sus plazas, se convirtieron en un auténtico escenario de devoción. Estudiar los itinerarios de las procesiones nos ayudará a realizar un mapa de los recorridos seguidos por estas celebraciones, así como a señalar los lugares elegidos por los valencianos para desarrollar sus rituales de culto, destacando el papel de las procesiones como elemento vertebrador de la sociedad medieval. Así, más allá de las ya analizadas entradas reales, proponemos en este capítulo centrarnos en un evento de carácter y objetivos diferentes, pero en el que, al realizarse también en las calles y plazas de la ciudad, encontraremos una serie de interesantes similitudes, sobre todo en la utilización de los sonidos.

Antes de dedicarnos al análisis de este episodio procesional valenciano, consideramos necesario detenernos un instante en el porqué de estas celebraciones. Las manifestaciones públicas por rogativas y letanías tienen sus orígenes en la alta Edad Media. Concretamente se toma como iniciador de las letanías al obispo san Mamerto de Vienne (ca. 400-475), quien, para luchar contra una epidemia de peste en su ciudad convocó tres procesiones con ruegos y cantos devocionales tres días antes de la fiesta de la Ascensión, en la segunda mitad del siglo V⁵. Otro ejemplo fundacional, quizá más conocido, sería la procesión convocada por el papa san Gregorio Magno en Roma en 590, para luchar, asimismo, contra una epidemia de peste, y que finalizó con la milagrosa aparición de un ángel en el castillo hoy conocido como Sant'Angelo⁶.

Como vemos en estos dos ejemplos tempranos, el cristianismo, desde casi sus inicios, empleó las procesiones, los ruegos y las letanías como armas para luchar contra catástrofes y calamidades. El ejemplo de Vienne y Roma pronto se expandió por todo el orbe cristiano y ocupó toda la Edad Media, sobre todo a partir del siglo XIV⁷.

⁵ ALBEROLA ROMÁ, Armando: «Procesiones, rogativas, conjuros y exorcismos: el campo valenciano ante la plaga de langosta de 1756», *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 21 (2003), pp. 37-38.

⁶ VAUCHEZ, André: «Liturgie et culture folklorique: les rogations dans La Légende Dorée de Jacques Voragine», en VV.AA: *Fiestas y liturgia, Actas del congreso celebrado en la Casa de Velázquez*. Madrid, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1988, p. 21.

⁷ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: *La ciudad y la fiesta: cultura de la representación en la sociedad medieval (siglos XIII-XV)*. Madrid, Síntesis, 2017, pp. 145-148.

Si nos centramos en la península ibérica y acudimos a fuentes más cercanas cronológicamente al periodo que nos ocupa, observamos que, en la mentalidad colectiva de la sociedad de la época, existía un paralelismo entre el pecado y la calamidad. Es decir, se explicaba el origen de todo tipo de catástrofes en el mal comportamiento cristiano de la sociedad, por lo que, para intentar mitigarlas, se consideraba necesario purgar esas faltas. Ilustraremos este pensamiento con dos ejemplos medievales. El primero es un texto extraído de *El Corbacho* (1438) de Alfonso Martínez de Toledo (1398-ca. 1468):

*«E asy nuestro Señor, segund la su gran be[ni]gnidad, nos castiga por mortandades, malos tiempos, adversydades, sequedades de pocas aguas, guerras, enfermedades, pasyones, dolores de cada día e afanes; que ya los tiempos non vienen como solían, porque los onbres e criaturas non biven como byvían»*⁸.

Vemos aquí cómo este «no vivir como vivían» de los hombres se convierte en el principal motivo de las calamidades que el creador envía a los habitantes de la tierra como castigo a su mal comportamiento. Unas décadas anterior a Martínez de Toledo, el influyente franciscano Francesc Eiximenis (1330-1409), a finales del siglo XIV, se expresaba con las siguientes amenazas punitivas en su *Vida de Jesucrist* (1403), redactada en la propia ciudad de Valencia:

*«Per la qual cosa lavors nostre Senyor trametrà generalment sobre la terra moltes plagues, ço és fams, grans cismes, divisions, mortandats, sovint terratrèmols, legostes e vèrmens contra los splets, diversitat de malalties, sequades, exorquies en arbres e en fonts e en altres coses»*⁹.

¿Cómo evitar todas estas calamidades? Para la sociedad medieval, la mejor manera de purgar los pecados era hacer pública gala de la piedad colectiva. Encontraremos, pues, a lo largo de este periodo, y en el siglo XV en particular, toda una serie de actos de contrición que se traducirán en las mencionadas procesiones y misas, pero también en

⁸ MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. GONZÁLEZ MUELA Joaquín (ed.). Madrid, Castalia Clásicos, 1970, p. 230.

⁹ HAUF I VALLS, Albert: «Profetisme, cultura literària, i espiritualitat en la València del segle XV: d'Eiximenis i Sant Vicent Ferrer a Savonarola, passant pel Tirant lo Blanc», en VV.AA: *Xàtiva, els Borja: una projecció europea*. Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 1995, p. 115.

reparto de limosnas como acto de caridad y en ordenaciones contra prácticas poco honrosas, como la alcahuetería, el adulterio, la prostitución, el juego o incluso la longitud de las faldas de las mujeres. Así se hizo, por ejemplo, tras llegar la noticia a la ciudad de Valencia del terremoto que asoló Nápoles en 1456, en decisiones tomadas en reunión del *Consell secret* en enero de 1457¹⁰.

Es en este contexto donde debemos enmarcar las procesiones que tuvieron lugar en Valencia por la *gran secada*. Por ello nos disponemos a analizar los rasgos comunes de todas ellas. Para tal fin nos servirán como fuente las *crides* o pregones realizados en la ciudad para convocar a la población, que se encuentran transcritas en la serie dedicada a los *Manuals de Consells*, los libros de actas del Municipio. Estas *crides* o pregones pueden ser descritas como una de las herramientas de comunicación más efectivas utilizadas por los poderes municipales durante la Edad Media, ya que, además de ser proclamadas de viva voz por el pregonero en las calles y plazas de la ciudad, eran también colgadas en las paredes y puertas de los principales edificios, produciéndose así una doble exposición de las órdenes, la oral y la escrita¹¹. Al tratarse de ordenaciones promulgadas por las autoridades municipales, estas *crides* repiten siempre la misma estructura. Así, si nos detenemos a analizar el contenido de estos documentos, podremos encontrar que estos se encuentran estructurados siguiendo el siguiente esquema: fórmula inicial y ente convocante; motivo de la procesión; información práctica, fecha (hora) e itinerario y, por último, mandatos a la población.

Para la realización de este capítulo, si bien se han tenido en cuenta todas las procesiones valencianas realizadas entre las fechas citadas, hemos decidido centrarnos en una de las *crides* realizadas en este periodo de sequía, concretamente la publicada el 3 de enero de 1456, donde se convoca una procesión para el día siguiente con destino al convento del Carmen. El texto de esta *crida* nos servirá como modelo para analizar la organización y características de estas procesiones, ya que en todos estos escritos se repite, como ya se

¹⁰ AMV, *Manuals de Consells*, A36, ff. 156v-157v. Valencia, 15 de enero de 1457. Se tomaron decisiones contra «*taffureries, blasfemies, males dones e alcavots, [...] e que alguna dona [...] no gos portar dins lo present Regne faldes de tres pals de largaria*». También contra la peste se tomaron este tipo de medidas «*que fossen extirpats vicis e peccats de la ciutat axi com son jochs e los juradors blasfemadors alcavots anols fembres e altres*». GUIRAL, Jacqueline: «L'evolution du paysage urbain à Valencia du XIII au XVI siècle», *En la España medieval*, 7 (1985), p. 1603.

¹¹ PEÑA DÍAZ, Manuel: «Leer, oír y hablar: sonidos cotidianos en la Barcelona del Quinientos», en KNIGHTON, Tess (ed.): *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*. Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat; Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Institució Milà i Fontanals (CSIC), 2016, pp. 113-129.

ha comentado, la misma estructura, con las únicas variantes relativas a la fecha, itinerarios y destino.

La fórmula inicial era siempre la misma, permitiendo así que el público pudiese identificar el tipo de mensaje desde el comienzo. Esto es importante, ya que el contenido de las *crides* podía ser tan variopinto como el anuncio de una entrada real, el aumento de impuestos, el pago de ayudas para el comercio del trigo o la prohibición de entrar vino en la ciudad. De ahí la importancia de que el encabezamiento de las *crides* estuviese codificado, de manera que los oyentes supiesen de qué tipo se trataba desde el comienzo. En el caso de las procesiones que nos ocupan, el inicio será siempre el siguiente:

«A la or e glòria de tota la Santa Trinitat e de la gloriosa Verge dona santa Maria mare de Jesus Christ e del benaventurat màrtir sent Vicent, ara oiats que us fan saber los honorables Justicia e Jurats de la ciutat de València»¹².

Así, al escuchar este encabezamiento de voz del pregonero, los habitantes de Valencia sabían que se les estaba convocando a una procesión. Incluso consideramos altamente factible la hipótesis de que este tipo de *crides* tuvieran un toque de trompetas y atabales especial, para ser reconocidas rápidamente, aun antes de que el texto comenzase a ser declamado. Este aspecto es también interesante, ya que, como hemos comprobado al analizar las entradas reales, en Valencia el *crida públich* era también trompeta y encargado de coordinar al grupo de músicos del *Consell*¹³. Si el mensaje a transmitir en la *crida* era importante, esta se consideraba *reial*, lo que significaba que todos los trompetas y atabaleros municipales participaban en ella con sus toques. Por el contrario, si el pregón era considerado ordinario o general, tan solo el *crida públich* con su trompeta, o acompañado de un número reducido de sus compañeros, se encargaba de anunciar el

¹² AMV, Manuals de Consells, A36, f. 52v.

¹³ En relación a los pagos a los músicos municipales, en los libros de cuentas del *Consell (claveria)* siempre aparece como cobrador el *crida públich*, que deberá repartir los salarios entre el resto. Sirva como ejemplo un recibo de cobro: «*De nos pagats an Ramon Artís, per sí e sos companyons XIII sous VI diners a aquells deguts per rahó d'una crida*». AMV, Claveria Comuna, J29, f. 12r. Valencia, 12 de agosto de 1401. El análisis de estos libros es muy interesante en cuanto a la organización de las procesiones, ya que se registran los pagos a los participantes asalariados, sobre todo los músicos y actores (en el caso del Corpus Christi).

contenido del texto a los habitantes de la ciudad y la fórmula inicial se reducía al *ara oiats que us fan saber* (“oíd ahora que os hacen saber”)¹⁴.

En cuanto a los convocantes, tal y como aparece en el texto, tras la exhortación del pregonero a los ciudadanos para que prestaran atención (*ara oiats*), estos son el *Justicia* y los *Jurats* de la ciudad. El *Justicia* era, desde tiempos de Jaume I, el encargado de los asuntos judiciales. Ya en época de Jaume II, en 1321, el aumento de la demanda de este cargo hizo que se dividiera en dos, el *Justicia criminal* y el *Justicia civil*. Aunque la *crida* que nos ocupa no especifica cuál de los dos *justícies* ordenaba su publicación, era el *Justicia criminal* el que poseía dicha prerrogativa, así como la de asumir de manera honoraria el papel de presidente del gobierno municipal, encabezar la milicia ciudadana y enarbolar el estandarte de la ciudad en caso de celebración o amenaza¹⁵. En cuanto a los *Jurats*, consistían en seis próceres (cuatro ciudadanos y dos caballeros) que conformaban el órgano ejecutivo del *Consell de la Ciutat*, a modo de diputación permanente, ya que el mencionado organismo solo se reunía en ocasiones excepcionales o marcadas por el calendario¹⁶.

Como vemos por la afiliación de estos cargos, las procesiones siempre son organizadas y convocadas por el poder político municipal. Son los miembros del *Consell* los que hacen el llamamiento a la población y los que corren con los gastos, aunque esto siempre se realiza, como el texto de la *crida* muestra más adelante, «*ab concòrdia ab lo capítol de la Seu*», es decir, de acuerdo con el cabildo catedralicio. Por este motivo el punto de salida será siempre el mismo, la catedral. La única variación será la utilización de una de sus tres puertas¹⁷.

¹⁴ Sirva como ejemplo de *crida general* la publicada el 15 de junio de 1480 por Pere Artús, en la que se especifica que dicho *trompeta públich* la realizó «*ell sols*» y cuyo inicio recoge la fórmula «*ara oiats que us fan saber*». AMV, Manuals de Consells, A42, ff. 15r-15v.

¹⁵ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «La justicia municipal en el Reino de Valencia (ss. XIII-XV)», *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 18 (2012-2014), pp. 347-357; SERRA DESFILIS, Amadeo: «Memoria de reyes y memorias de la ciudad: Valencia entre la conquista cristiana y el reinado de Fernando el Católico (1238-1476)» *Codex Aquilarensis*, 34 (2018), pp. 165-166.

¹⁶ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: *Valencia, municipio medieval: poder político y luchas ciudadanas (1239-1418)*. Valencia Ayuntamiento de Valencia, 1995.

¹⁷ La convocatoria de las procesiones por los poderes políticos nos acerca al concepto de *religion civique* acuñado por Vauchez, donde se subraya la importancia de la relación entre lo cívico y lo religioso en la Edad media. VAUCHEZ, André (ed.): *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (Chretiené et Islam)*. Rome, École Française de Rome, 1995, pp. 1-5. Sobre las procesiones como fenómeno socio-religioso consultar GALTIER MARTÍ, Fernando «Los orígenes de la paraliturgia procesional de semana santa en Occidente», *Aragón en la Edad Media*, 20 (2008), p. 351.

El siguiente punto del pregón, siguiendo la estructura que hemos trazado, se centra en informar a los vecinos del motivo de ese hecho extraordinario:

“Que per recaptar gràcia e misericòrdia de nostre senyor Déu, que per sa clemència infinida nos vulla donar pluja sobre la terra mitjançant la qual los splets que acompanyats li son puxen fructificar e aconseguir la fi que deben haver”¹⁸.

Como vemos, la causa de la procesión queda clara en la *crida*, donde se hace referencia muy explícita a las cosechas (*splets*). El objetivo, por tanto, es rogar a Dios por el fin de la sequía y la llegada de las lluvias, que ayuden a fructificar unas cosechas que ya le han sido encomendadas.

Pasemos ahora a analizar los itinerarios y destinos de las procesiones, que, como hemos visto, aparecían especificados en los textos de los pregones (Tabla 1). Si nos fijamos, las dos primeras salidas, en noviembre de 1455, fueron hacia el convento de *sant Agustí*, concretamente a la capilla de Nuestra Señora de Gracia. Además, este fue el destino que tuvieron muchas de ellas (siete en total), entre ellas las últimas, que se hicieron en acción de gracias por la llegada de la lluvia. La explicación de la importancia de esta capilla reside en la imagen custodiada en ella, la cual, desde mediados del siglo XIV, había adquirido fama de milagrosa en la ciudad¹⁹. Se trataba de un icono bizantino, al que ya su aparición extraordinaria dotó de cierto poder taumatúrgico para los habitantes de Valencia. Según la tradición, dos frailes salieron del convento con el objetivo de encargar una pintura de la Virgen para decorar su iglesia. Al poco se encontraron con un peregrino que les preguntó a dónde se dirigían. Tras conocer el objeto de su salida, el peregrino obsequió a los frailes con el icono de la virgen. Al marchar hacia el convento, los frailes se percataron que el dicho peregrino era, en realidad, un ángel. Esta leyenda arraigó en la ciudad y la imagen adquirió gran fama, contándose por decenas las procesiones que se realizaron hacia su capilla²⁰.

¹⁸ AMV, Manual de Consells, A36, f. 52v.

¹⁹ Para profundizar en la historia de dicho convento y en la de la imagen de nuestra señora de Gracia, consultar BENITO GOERLICH, Daniel: *El Real Monasterio de San Agustín de Valencia: parroquia de Santa Catalina Mártir y San Agustín Obispo*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2015.

²⁰ BENITO GOERLICH, Daniel (coord.): *El icono de Nuestra Señora de Gracia de Valencia: historia de la imagen y su templo de San Agustín y Santa Catalina 700 años después de su fundación*. Valencia,

Si nos fijamos en el resto de los destinos de las procesiones (Tabla 1), veremos cómo, durante el periodo que nos ocupa, estas se dirigieron a los principales conventos de la ciudad: *sant Agustí*, *sant Doménec*, el *Carme*, la *Trinitat*, *sant Francesc* y *san Vicent Màrtir*. El análisis de las fuentes indica claramente cómo muchos de los centros se repiten. Si los situásemos en el mapa, obtendríamos una cartografía de los principales lugares dedicados a la devoción popular en la Valencia de mediados del siglo XV²¹ (Fig. 20).

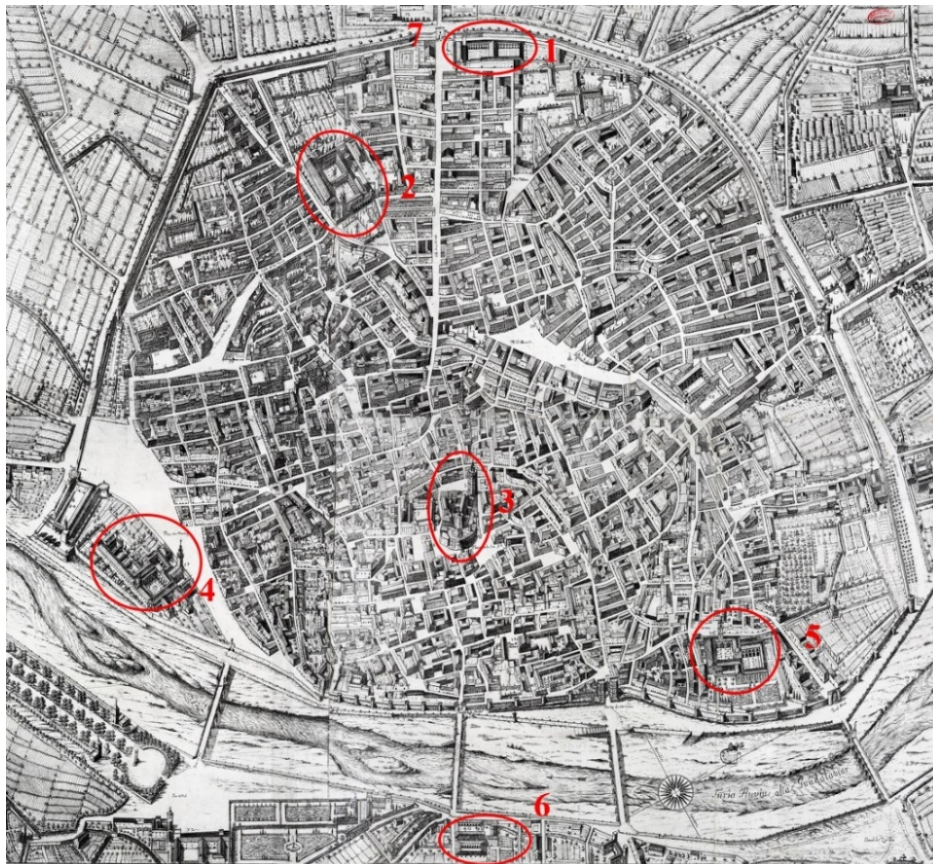


Figura 20. Plano de Valencia, T. V. Tosca, 1704, (detalle). Valencia, Museu Històric Municipal. 1. Convento de *sant Agustí*; 2. Convento de *sant Francesc*; 3. *Seu*; 4. Convento de *sant Doménec*; 5. Convento del *Carme*; 6. Monasterio de la *Trinitat*; 7. Puerta de *sant Vicent*, salida hacia el convento homónimo.

Ajuntament de València, 2007; BLAYA ESTRADA, Nuria: «El icono que se esconde tras el icono de Nuestra Señora de Gracia», *Ars longa. Cuadernos de arte*, 7-8 (2006), pp. 185-193.

²¹ La fundación de conventos de las órdenes mendicantes fue decisiva en el proceso de cristianización de la ciudad iniciado por Jaume I al finalizar la conquista, de ahí que adquirieran una gran importancia en el desarrollo de la Valencia medieval. SERRA DESFILIS, Amadeo: «Gli ordini mendicanti e la città: localizzazioni conventuali e urbanizzazione a Valencia (secoli XIII-XV)», en VILLA, Guglielmo (ed.): *Storie di città e architetture. Scritti in onore di Enrico Guidoi*. Roma, Kappa, 2014, p. 96.

La pregunta que surge en este momento es por qué se eligieron estos centros y no otros. El caso más destacado y repetido, el del icono de Nuestra Señora de Gracia, ya ha sido comentado, por lo que consideramos también necesario detenernos brevemente en el significado de algunos de estos lugares sagrados para la ciudad de Valencia. Comenzaremos por el convento de *sant Doménec*, también conocido como de *predicadors*. Fundado por Jaume I tras la conquista de la ciudad en 1239, pronto adquirió gran presencia urbana. En él vivió san Vicent Ferrer (1350-1419), quien además fue su prior. La celda de este santo, tras su canonización en 1455, fue convertida en lugar de culto y veneración. Además, este convento tuvo una gran importancia política, ya que en su interior se celebraron diversas sesiones de las cortes del Reino de Valencia. Las procesiones que se dirigían a este cenobio tenían como objetivo venerar la imagen de Nuestra Señora de la Misericordia, que se hallaba en una de las capillas del claustro²².

Otro lugar destacado es el convento de *sant Vicent Màrtir*, conocido popularmente como la *Roqueta*. Situado fuera de las murallas de la ciudad, su origen está en el siglo IV, cuando se construyó un *martyrium* en el lugar donde se creía que había sido enterrado el diácono y mártir Vicente²³. Tras la conquista cristiana por Jaume I, éste quiso restaurar el templo, en un claro ejemplo de justificación de su campaña militar al recuperar de los musulmanes un territorio anteriormente cristiano. Desde entonces el convento se convirtió en uno de los principales centros religiosos de la ciudad, debido a su marcada simbología y a estar dedicado al santo patrono de la misma. Por todo lo expuesto, es comprensible que el pueblo se encomendara a él para solucionar el mal estado de la ciudad debido a la crisis producida por la falta de agua²⁴.

Por su parte, el convento de *sant Francesc* fue también una fundación de época de la conquista cristiana, ya que Jaume I donó los terrenos a la orden franciscana para construir su cenobio en 1239. La fábrica de este convento también tuvo tintes legendarios, ya que, según la tradición, se situó en el mismo lugar donde se encontraba el palacio del rey Zeyt-Abu-Zeyt, donde fueron martirizados los frailes franciscanos Juan de Perugia y Pedro de

²² CALLADO ESTELA, Emilio et alii: *El Palau de la Saviesa. El Reial Convent de Predicadors de València i la Biblioteca Universitària*. Valencia, Universitat de València, 2005.

²³ San Vicente Mártir fue uno de los más célebres mártires hispanos antiguos y su culto se extendió desde Valencia y Zaragoza hasta Portugal, Francia o Italia. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: *op. cit.*, 2007, pp. 137-138.

²⁴ SORIANO SÁNCHEZ, Rafaela; SORIANO GONZALVO, Francisco José: *San Vicente Mártir y los lugares vicentinos en Valencia*. Valencia, Ajuntament de València, 2001.

Sassoferrato, que habían entrado en el territorio musulmán de Valencia en 1228 para predicar y evangelizar. Sea como fuere, este convento adquirió pronto fama y se situó entre los más ricos y poderosos de la ciudad, especialmente entre los siglos XIV y XVI²⁵.

El monasterio de la *Trinitat* fue una fundación regia, concretamente de la reina María de Castilla (1401-1458), esposa de Alfonso V (1396-1458), quien quedó en Valencia tras el traslado a Nápoles del Magnánimo. Aprovechando un cenobio preexistente, las obras del nuevo complejo dedicado a la orden de santa Clara comenzaron en 1445. Casi desde su fundación el centro se convirtió en un importante monasterio femenino y muchas de las hijas de las familias acaudaladas de Valencia habitaron sus celdas. La propia reina María fue sepultada en él tras su muerte en 1458, de ahí que se uniera la piedad popular, visible en los casos anteriores, con la nobiliaria, siendo elegido este cenáculo por lo que suponía para la aristocracia de la ciudad²⁶.

Por último, el convento del *Carme* comenzó a construirse por privilegio de Pere III de Aragón en 1281 como centro de la orden de los carmelitas descalzos en la ciudad. Al igual que otros cenobios, se construyó fuera de la muralla islámica y fue incluido en el interior del perímetro urbano por la nueva cerca construida en el siglo XIV. Situado en el barrio de *Roters*, uno de los más activos de la ciudad medieval, pronto se convirtió en un lugar de gran devoción²⁷.

Como hemos visto, todas estas edificaciones tenían su importancia, ya fuera por su fundación legendaria, por su relación con la conquista cristiana, por sus nexos con la monarquía o por el hecho de que albergaran alguna imagen de especial devoción. Si tenemos en cuenta que todas las procesiones que se dirigían a estos edificios sagrados tenían su punto de salida y llegada en la catedral, podemos trazar los itinerarios de cada una de ellas. Para esta reconstrucción son muy útiles de nuevo los textos de las *crides* de cada una de estas celebraciones, ya que en muchas de estas relaciones hemos encontrado la descripción del itinerario exacto. Sirva como ejemplo un extracto de la *crida* que

²⁵ ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador (coord.): *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1999.

²⁶ BENITO GOERLICH, Daniel: *El Real Monasterio de la Trinidad. Historia y Arte*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2008.

²⁷ GARCÍA HINAREJOS, Dolores: *Historia y arquitectura del convento del Carmen de Valencia*. Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2009.

estamos tomando como referencia, dedicada a la procesión realizada al monasterio del *Carme* el 4 de enero de 1456:

«[...] *Han ordenat ab concordia del honorable Capítol de la Seu de la dita ciutat que demà de matí faràn devota e solenne processó, la qual, partint de la dita Seu, eixirà per el portal de la plaça de les Corts e proseguint per la plaça de sant Bertomeu al carrer dels Serrans e per la Carniceria de Roterós hirà tot dret a nostra dona santa Maria del Carme, e aquí, donades dignes laors a nostre senyor Déu e a la dita Reina del Paradís, la dita processó eixirà del dit monestir e tornarà a la sglesia de sancta Creu e entrarà a dita sglesia, e donades aquí aximateix laors a nostre senyor Déu, eixirà per lo portal que va a la plaça del Alber e al carrer dels Teixidors e dret al carrer dels Cavallers e per les Corts tornarà en la dita Seu per lo dit portal dels Apòstols»²⁸.*

Si tenemos en cuenta los destinos de las procesiones al analizar el plano de la ciudad medieval, podremos comprobar cómo casi la totalidad de la trama urbana se convirtió en este periodo de sequía en un gran escenario en el que todos los estamentos mostraron su piedad y devoción para conseguir la lluvia²⁹. También se podrá constatar cómo ninguna de estas manifestaciones religiosas rebasó los límites de la ciudad cristiana, es decir, en ningún momento se adentró en lugares como la morería (todavía activa y ampliamente habitada a mediados del siglo XV)³⁰. El caso de la judería es diferente, ya que esta quedó casi deshabitada y fue repoblada por cristianos tras el ataque que se produjo en 1391, aunque muchos judíos conversos continuaron viviendo en la ciudad, llegando a agruparse en cofradías como la de san Cristóbal ³¹. Otra zona urbana por la que no transcurrió

²⁸ AMV, Manuals de Consells, A36, ff. 52v-53r. Valencia, 3 de enero de 1456.

²⁹ La situación estratégica de los conventos de las órdenes mendicantes cerca de las principales puertas de la ciudad favorecía este hecho. Así, desde finales del siglo XIII el convento de *sant Francesc* dominaba la zona meridional de la trama urbana, el de *sant Doménec* la oriental, el del *Carme* el noroeste y el de *sant Agustí* el sureste, estableciendo así un polígono imaginario que tendría como centro la plaza de la Seu, con la catedral y la *Casa de la Ciutat*, sede del poder político. SERRA DESFILIS, Amadeo: *op. cit.*, 2014, 102. Sobre la importancia de la estructura conventual de la ciudad y su evolución entre los siglos XIII y XVI consultar FALOMIR, Miguel: *Arte en Valencia, 1472-1522*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1996, pp. 66-84.

³⁰ RUZAFÀ GARCÍA, Manuel: «Las actividades industriales de la morería de Valencia», en VV.AA: *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*. Teruel, Centro de Estudios Mudéjares-Instituto de Estudios Turolenses, 1993, pp. 269-286.

³¹ Sobre los judíos y conversos valencianos consultar HINOJOSA MONTALVO, José: «En torno a los judíos valencianos. La recuperación de una memoria olvidada», *Hispania: Revista Española de Historia*, vol. 50,

ninguna de las procesiones estudiadas fue el *bordell* (burdel) de la ciudad. Este recinto, amurallado y regulado por la administración municipal, albergaba tabernas y la mancebía de la ciudad³². Resulta lógico pensar que, si las procesiones buscaban resarcirse del pecado, se evitara también esta parte de la ciudad, así como las habitadas por no cristianos.

Consideramos también enriquecedor rebasar el marco de las procesiones de devoción popular y analizar su recorrido en comparación con otro tipo de celebraciones, como por ejemplo las entradas reales y las procesiones del Corpus Christi. Estas dos festividades pueden ser consideradas las más importantes en la ciudad medieval, siendo el Corpus una fiesta anual, mientras que, como hemos comprobado, las entradas tenían un carácter extraordinario, ya que tan sólo se realizaban cuando el rey visitaba la ciudad, especialmente en su primer recibimiento como monarca, cuando se producía la jura de los fueros. En estos casos se produce un hecho relevante y es que las entradas reales, a partir de la realizada por Fernando I en 1414, van a seguir el itinerario de la procesión del Corpus³³. Se estaba intentando así seguir el recorrido de la celebración anual más importante de la ciudad, creando un trazado fosilizado, una especie de vía sacra que era utilizada en los desfiles urbanos más importantes y que transcurría por espacios tan representativos como el portal *dels Serrans* y las calles *dels Cavallers*, *sant Bertomeu* o *Bosseria* y las plazas del *Mercat*, de la *Figuera* o de la *Seu*, y que se mantendría invariable hasta el siglo XVIII³⁴. La gran diferencia entre este itinerario oficial fosilizado y los recorridos de las procesiones por rogativas está en que, en estas últimas, era el destino el

nº 175 (1990), pp. 921-940; Ídem: «Sederos conversos en la Valencia bajomedieval», *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 18 (2012-2014), pp. 199 y 224; CRUSELLES, José María: «Els conversos de València, el cens inquisitorial de 1506 i la família del mercader Lluís Vives», *Futura*, 31 (2015), pp. 16-17. Sobre los conflictos producidos por la participación de judíos y musulmanes en procesiones en la Corona de Aragón, consultar NIRENBERG, David: *Communities of Violence. Persecution of Minorities in the Middle Ages*. Princeton, Princeton University Press, 1996, pp. 180-182.

³² Conocido también como la «*pobla de les fembres pecadrius*», el *bordell* de Valencia fue fundado en 1321 bajo mandato del rey Jaume II. En 1444 se construyó una cerca y una puerta de acceso. A partir de finales del siglo XVI fue perdiendo importancia, hasta que en 1677 Carlos II ordenó su clausura. GRAULLERA SANZ, Vicente: «El fin del burdel de Valencia (s. XIII al XVIII)», en CÓRDOBA, Ricardo (coord.): *Mujer, marginación y violencia entre la Edad Media y los tiempos modernos*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2006, pp. 357-376.

³³ En una decisión del *Consell* de 1418 prohibiendo rehacer las construcciones derribadas con motivo del arreglo de las calles, vemos cómo el recorrido del Corpus y de las entradas reales ya se reconoce como el mismo: «*Que algú de qualsevol ley, estament o condició sia de huy avant no gos ni presumisca fer o refer en los carrers per on comunament pasa e es fa la processó de Corpore Christi e s'acostumen fer les entrades dels senyors Reys e Reynes en lo primer adveniment a la dita ciutat, per ningún temps algún barandat o exida novellament*». AMV, Manuals de Consells, A27. ff. 3v-4r, 17 de marzo de 1418.

³⁴ JULIANA COLOMER, Desirée: *op. cit.*, 2017.

que marcaba las calles y recorridos por los que transcurriría el cortejo. Es decir, dependiendo del convento o monasterio que se visitara el trazado variaría. Incluso podemos encontrar casos como el de la *crida* que estamos utilizando como modelo, en el que aparece más de un destino, o alguna parada secundaria, lo que obligaba a modificar el recorrido. En este aspecto radica la novedad e interés de estas procesiones, ya que calles y plazas que no entraban en el itinerario festivo oficial entraban a formar parte de un recorrido devocional y quedaban integradas en un circuito que podía variar en cada ocasión que alguna calamidad lo requiriera, contribuyéndose también, con ello, a la mejora del trazado urbano de la ciudad por el embellecimiento que este tipo de celebraciones comportaba.

Si bien se ha comentado que lo habitual era ceñirse al perímetro de la ciudad, las procesiones de rogativas, en ocasiones, traspasaban el recinto amurallado de la misma. Los ejemplos más inmediatos son los recintos de la *Trinitat* y *sant Vicent*, que estaban situados extramuros, pero muy cercanos al núcleo urbano. Las manifestaciones de piedad que realmente nos interesan en este punto son aquellas que, debido a su duración y distanciamiento del municipio, se convirtieron en verdaderas romerías. Se produjeron dos salidas de este tipo: entre el 17 y el 25 de enero de 1456 y entre el 29 de agosto y 4 de septiembre del mismo año. En ambos casos se realizó una procesión desde la catedral hacia la puerta de *sant Vicent* y allí se despidió a los peregrinos. A su regreso, se convocó otra procesión de recibimiento hasta los muros de la ciudad y de ahí de vuelta a la catedral³⁵. En la documentación no consta el destino de la primera romería, solo hemos podido localizar, en el pago al presbítero encargado de organizar la salida, la referencia a que la romería iría «*deffora de la ciutat per los lochs acostumats*»³⁶. Esta referencia a los lugares acostumbrados nos hace pensar en romerías anteriores, como la que tuvo lugar en 1452 y cuyo destino fue el monasterio de Santa María del Puig, a unos 15 km de Valencia³⁷. Este monasterio estaba cargado de simbología para los valencianos, ya que remitía directamente a la conquista cristiana. Cerca de ese lugar se libró, en 1237, la batalla definitiva que llevaría a la entrada de Jaume I en la ciudad unos meses después, y allí, por el mismo monarca, fue ordenado levantar un cenobio dedicado a santa María al

³⁵ Ejemplos más tempranos de estas romerías los encontramos en 1448, cuando se convocó una salida a la cartuja de Portaceli «*per sanitat e pluia*», o en 1449, cuando el destino fue la iglesia de santa María del Grau de la Mar. GUIRAL, Jacqueline: *op. cit.*, p. 1606.

³⁶ AMV, Manuals de Consells, A60, f. 60r. 16 de enero de 1456.

³⁷ AMV, Claveria Comuna (albarans), O27, ff. 146v-147r. Valencia, 6 de mayo de 1452.

encontrarse en la pequeña montaña aldea una imagen de la Virgen enterrada y escondida en el interior de una campana³⁸. Este monasterio continuó siendo visitado en romerías en ocasiones posteriores, como por ejemplo en 1469, 1473, 1507 o 1532³⁹.

En la segunda salida sí que aparece el lugar al que se dirigió esta pequeña peregrinación, el monasterio jerónimo de Santa María de la Murta de Alzira, situado a unos 40 km de la capital⁴⁰. Este cenobio, fundado en 1376 bajo la protección del monasterio de Cotalba, adquirió fama desde el siglo XV, siendo visitado en 1410 por san Vicent Ferrer y en diversas ocasiones por los *jurats* de la ciudad. Además, muchas de las familias del patriciado local, como los Vich y los Vilaragut, realizaron importantes donaciones durante el siglo XV, ya que albergaba la venerada imagen de santa María de la Murta, encontrada, al igual que la del Puig, tras la conquista cristiana, en este caso entre unos matorrales de *murta* (mirto)⁴¹. Tampoco hay que olvidar que algunos monarcas, como Felipe II, lo visitaron, lo que confirma la consideración de este cenobio como un importante centro de peregrinación durante el medioevo y los primeros años de la Edad Moderna.

Como hemos comprobado, ambos monasterios custodiaban imágenes marianas de gran devoción en el Reino de Valencia, cuyo origen coincide en su aparición milagrosa con la conquista cristiana⁴². El hecho de que las procesiones para visitar estas imágenes traspasaran no solo los muros de la ciudad, sino también su jurisdicción nos habla de la importancia de esta *gran secada*, y de cómo las rogativas se fueron intensificando a medida que la sequía se recrudecía y se extendía en el tiempo.

Analizados los itinerarios y destinos de las procesiones, pasamos ahora a intentar averiguar cómo eran realmente estas manifestaciones religiosas y con ello qué efecto

³⁸ DOMÍNGUEZ RODRIGO, Javier: *El Puig de Santa María: aproximación histórica y valoración crítica*. Valencia, Publitrade, 1992.

³⁹ Estas romerías pueden documentarse gracias a la siguiente documentación inédita: AMV, Manuals de Consells, A38, y Claveria Comuna, O29 y O50.

⁴⁰ AMV, Manuals de Consells, A36, f. 129r-129v. Valencia, 29 de agosto de 1456.

⁴¹ ARCINIEGA GARCÍA, Luis: «Santa María de la Murta (Alcira): Artífices, comitentes y la Damnatio Memoriae de D. Diego Vich», en CAMPOS Francisco Javier: *La orden de San Jerónimo y sus monasterios*. San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 1999, vol. I, pp. 269-292.

⁴² El culto mariano en Valencia adquirió gran importancia desde la conquista, al imitar la ciudad la devoción de Jaume I. Se aúnan en él, por tanto, religiosidad e identidad. SERRA DESFILIS, Amadeo: *op. cit.*, 2018, p. 156; MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira: «La Virgen de la Seo y otros iconos reales en la ciudad de Valencia», *Codex Aquilarensis*, 34 (2018), pp. 169-182.

podían tener en el paisaje visual y también sonoro de la ciudad. Por un lado, sabemos que el cabildo catedralicio y el poder municipal participaban en la procesión. Pero, en este punto cabe preguntarse por el papel que desempeñaba la población de la ciudad en estas manifestaciones. Nuevamente la relación de la *crida* que nos ocupa será nuestra principal fuente de información. En el espacio dedicado a los mandatos a la población podemos leer:

«Per ço notifiquen a tot feel chrestia e chrestiana que lo dit dia de demà per lo matí sien a la dita Seu per acompanyar la dita processó e seguir aquella ab lums en les mans e en altra manera com pus devotament poràn, en manera que obtingam davant la maiestat divina la previsió e demana, e les dites oracions sien acceptables a aquella. Manat a cascú de aquells que habiten en los dits carrers per on la dita processó pasará deveren lurs enfronts com mils puxen, e guanyaran los perdons acostumats»⁴³.

Es decir, se convoca a toda la población cristiana (interesante la ausencia de referencia a las minorías religiosas que todavía habitaban en la ciudad, sobre todo a la mudéjar) a que acudan con cirios en las manos⁴⁴. Además, se habla de oraciones, pero sin especificar cuáles. Aquí debemos acudir a las descripciones de los rezos que se producían en estas manifestaciones de piedad. En este tipo de celebraciones, las plegarias más comunes eran las letanías, que se basaban en peticiones y solían tener una estructura fija, centrada en un esquema pregunta-respuesta en el que el oficiante realizaba la oración y la congregación solía responder con un *kyrie eleyson* o un *ora pro nobis*⁴⁵. En la época medieval, teniendo en cuenta la participación de los canónigos de la catedral, la música vocal acompañaría

⁴³ AMV, Manuals de Consells, A36, f. 53r.

⁴⁴ Aunque pueda parecernos lógica la no convocatoria de musulmanes y judíos a este tipo de celebraciones, su asistencia era obligatoria en otro tipo de eventos comunitarios, como las entradas reales. Así lo muestran las ordenaciones por la entrada de Juan, príncipe de Girona y su esposa Matha d'Armagnac en Valencia en 1373, que fueron tomadas como modelo en entradas posteriores y en las que se pedía que estos dos colectivos recibieran a los príncipes con sus mejores galas: *«Aiximateix sien aemprats los juheus e los moros de la ciutat que isquen reebre cascuns per si la dita Senyora, ab lurs mellors aparellaments, segons han acostumat e mils fer puxen»*. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*. Valencia, Imprenta hijo de F. Vives Mora, 1925, vol. 2, pp. 27-33.

⁴⁵ HOPPIN, Richard: *La música medieval*. Madrid, Akal, 2000, p. 135; LATHAM, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 867; PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico de la música*. Valladolid, Editorial Maxtor, 2009 (1ª edición 1894), p. 256; ANDRÉS FERNÁNDEZ, David: «Fit processio ND et cantantur antiphonae sequentes. Tipología de las formas de música litúrgica en los libros procesionales», *Medievalia*, 17 (2014), pp. 103-129, pp. 103-129, especialmente p. 111.

estas oraciones en la mayoría de las ocasiones. Se trataría de melodías sencillas y monódicas, extraídas del canto llano, de las que hemos encontrado un ejemplo en una fuente un poco posterior, el *Cançoner de Gandia*, de principios del siglo XVI (figura 21). Se trata de una página dedicada a las letanías de San Pedro. En ella podemos diferenciar las partes realizadas por el oficiante y aquellas en las que intervendría la congregación⁴⁶. Vemos, por tanto, cómo el paisaje sonoro de estas celebraciones estaría acompañado del tono solemne del canto llano, realizado en un juego de preguntas y respuestas que acompañaría todo el recorrido⁴⁷.



Fig. 21. Letanías de san Pedro. *Cançoner de Gandia* (detalle). Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 1967, fol. 162v.

⁴⁶ BNC, *Cançoner de Gandia*, Ms. 1967, ff. 161v-162r.

⁴⁷ Otras formas musicales como las antífonas, las preces o los himnos también eran cantadas en las procesiones. ANDRÉS FERNÁNDEZ, David: *op. cit.*, 2014, pp. 106-117.

No debemos olvidar dentro de este mismo paisaje sonoro el uso de las campanas, tanto de la catedral, origen de las procesiones, como de las diferentes iglesias, conventos o monasterios que formaban parte del itinerario. Sus toques marcaban el ritmo del inicio, recorrido y final de cada procesión, actuando como anunciadoras para toda la población de la realización de la misma. Más allá de que se acudiera o no al desfile, el hecho de escuchar las campanas impregnaría del ambiente de plegaria todo el espectro sonoro que alcanzaran, incluso fuera de las murallas de la ciudad. Así, el uso de este potente instrumento conseguía que los feligreses pudiesen *asistir* a eventos religiosos sin acudir físicamente a ellos, siendo quizá el ejemplo más destacado el toque del ángelus, que, literalmente, paralizaba durante unos minutos el ritmo de las ciudades, marcando su inicio y final el toque de las campanas⁴⁸. Así, un habitante de la ciudad que no acudiese físicamente a una de las procesiones convocadas, no solamente era informado del inicio de la misma a través del toque de las campanas, sino que, aunque pueda resultar atrevida esta afirmación, al escuchar estos sonidos acudía indirectamente a las procesiones, o mejor dicho, el ambiente, el significado y el objetivo de la procesión acudían a él⁴⁹.

En cuanto a la participación de instrumentos musicales en este tipo de procesiones, no hemos encontrado ninguna referencia en la documentación consultada, de lo que podemos deducir que tan sólo la voz, ya fuese cantada o declamada, sería el acompañamiento sonoro de estas manifestaciones religiosas, además del sonido de las campanas. A pesar de que las fuentes no nos hablan de la participación de atabales, trompetas u otros instrumentos en estas celebraciones, sí que podemos constatar cómo desde comienzos del siglo XV este tipo de instrumentos encabezaba las procesiones que anualmente se convocaban para celebrar las festividades de *sant Jordi* y *sant Dionís*⁵⁰. También, ya a finales del mismo siglo, encontramos en la documentación pagos a *ministrers* por la participación en las procesiones que tuvieron lugar durante la guerra de Granada⁵¹. Esto

⁴⁸ En la Valencia medieval el toque del ángelus a mediodía era iniciado por la catedral y respondido por todas las parroquias, LLOP I BAYO, Francesc: «El toque del ángelus», *Iglesia en Valencia*, (1991), s. p.; ANTAS, Barbara: «Angelus ou o toque da Virgem. A Música nas Cantigas de Santa Maria (séc. XIII) do rei Afonso X», *Mirabilia: Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages*, 27 (2018), pp. 18-38.

⁴⁹ CORBIN, Alain: *Les Cloches de la Terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*. París, Éditions Albin Michel, 1994.

⁵⁰ «De nos metets en compte... cuaranta quatre lliures nou solidos IIII diners... les quals havets despeses... en les festes de sent Dionís e sent Jordi per reverència dels sants e per honor de la dita ciutat en compres de murta e alfábega e altres flors, e en salaris de jutglars e ministrers qui anaren sonant davant la Senyera en les processons que foren fetes». AMV, Claveria Comuna, J35. fol. 57r, 1408.

⁵¹ «Dictis die et anno los dits magnífichs senyors de Jurats e Racional, ajustats ut supra, proveheixen que als ministres, los quals sonaren davant les processons que feren per la presa de Granada, sien dats per lo Clavari comu sis lliures». AMV, Manuals de Consells, 46A, 1492.

nos hace preguntarnos si, realmente, en las procesiones de rogativas por lluvia participaron los instrumentistas municipales, ya que lo hacían en otras procesiones convocadas también por el *Consell*, aunque esto no quedase reflejado en la documentación. Es cierto que las tipologías procesionales eran diferentes, ya que en el caso de *sant Jordi* y *sant Dionís* no encontramos ante una celebración festiva, mientras que las rogativas buscaban la piedad y el arrepentimiento. No obstante, consideramos prudente dejar esta duda abierta, a la espera de poder encontrar documentación que confirme o desmienta la participación de instrumentos musicales en el ciclo procesional que tuvo lugar en los años que nos ocupan.

Siguiendo con el texto de la mencionada *crida*, llama la atención al final de dicho mensaje el mandato a los vecinos de las calles por las que pasaría la procesión para que limpiaran las fachadas de sus casas. La palabra en valenciano antiguo *enfront* se refería tanto al muro como a la parte de la vía pública recayente frente a la casa, por tanto, deducimos que cada vecino debería limpiar la parte de la calle que ocupase su vivienda⁵². Para otro tipo de celebraciones en las que las calles se convertían en escenario, como las entradas reales o la procesión del Corpus Christi, las *crides* solían exhortar a los vecinos a decorar las fachadas con tapices y a disponer *enramaes* de hierbas aromáticas en la calzada. Aparecen incluso prohibiciones para que los animales circulen por las calles del itinerario desde el día anterior a la fiesta, para que no ensucien el recorrido⁵³. En el caso que nos ocupa, entendemos que, al tratarse de procesiones en que se buscaba mostrar el arrepentimiento y la contrición, se huía del carácter festivo y representativo de las celebraciones mencionadas anteriormente, por lo que las procesiones por el fin de la sequía no añadirían estos mandatos a los habitantes de las casas por las que discurría el itinerario, centrándose tan solo en la limpieza y adecentamiento de las calles por las que transcurriría el desfile.

Todas estas ordenanzas, acudir a la procesión con velas, rezar piadosamente e incluso limpiar las calles, tendrían una recompensa, los “perdone acostumbrados”. Esta es la información que nos dan las *crides*. No aparece referencia, como en otras procesiones por causas como victorias militares, bodas y nacimientos de la familia real, o incluso por

⁵² ALCOVER, Antoni Maria; MOLL, Francesc de Borja: *Diccionari català-valencia-balear*. Edición online, <http://dcvb.iecat.net/>. Consultada 10 de abril de 2020.

⁵³ AMV, Manuals de Consells, A29, ff. 9r-v. *Crida* de la procesión del Corpus, 2 de junio de 1428.

exequias, a ordenaciones específicas hacia las órdenes religiosas o los gremios de artesanos. En este caso el llamamiento es general, a todo cristiano o cristiana, sin importar su pertenencia a cualquier organización religiosa o social. Este es un punto importante, ya que vemos, por tanto, cómo este tipo de procesiones pretendían movilizar a la mayor parte de población posible y conseguir así dar una imagen de unidad de toda la ciudad cristiana ante la adversidad⁵⁴. Incluso para el propio *Consell* y el Cabildo catedralicio el hecho de convocar estas procesiones suponía una demostración de su preocupación por la situación, y su interés por mostrarse unidos ante las calamidades. En estas manifestaciones religiosas, además, la importancia del orden y la colocación de cada uno de los colectivos participantes era un reflejo del ideal de sociedad tripartita medieval que definiera, en el caso valenciano, el citado Francesc Eiximenis⁵⁵.

En conclusión, nos encontramos ante una demostración de devoción piadosa que se traduce en uno de los momentos de comunión urbana más importantes de la época medieval, ya que, a diferencia de otras celebraciones como las justas, juegos de cañas o entradas reales, toda la población cristiana estaba invitada a participar, demostrando así una unidad ante la adversidad, siendo esta, en el caso que nos ocupa, la ausencia de lluvia.

Este capítulo se ha planteado como una primera prospección sobre un tema que debería ocupar muchas más páginas en la literatura del momento, y que esperamos seguir trabajando en el futuro. El estudio y análisis pormenorizado de todas las *crides*, con sus mandatos e itinerarios, nos debe conducir en un futuro a la realización de una cartografía virtual de los recorridos devocionales en la Valencia medieval, donde se puedan resaltar las similitudes y divergencias entre estas manifestaciones representativas de la piedad popular con otros acontecimientos, como las mencionadas celebraciones del Corpus Christi y las entradas reales producidas en la ciudad, actos a los que la historiografía local, quizá por su esplendor y porque han generado más documentación, ha prestado tradicionalmente más atención. La introducción del análisis de la piedad popular (en ocasiones dirigida por los poderes fácticos) en el campo de estudio de las celebraciones urbanas permite, de este modo, el acercamiento al fenómeno de la utilización de la trama urbana como escenario festivo y representativo de una manera más completa e

⁵⁴ ASHLEY, Kathleen; HÜSKEN, Wim: *Moving Subjects: Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2001.

⁵⁵ EIXIMENIS, Francesc: *Regiment de la cosa pública*. PALOMERO, Josep (ed.). Alzira, Bromera, 2009.

integradora, creando un marco metodológico mucho más rico que si nos remitimos sólo a procesiones civiles o a grandes eventos vinculados con la corona. Valga pues esta aproximación como una primera puesta en valor del interés sociológico de este tipo de eventos en territorio valenciano.

TABLA 1. LISTADO DE PROCESIONES, ESTACIONES Y DESTINOS⁵⁶

AÑO	FECHA	LUGAR DE DESTINO	CAPILLA/IMAGEN	ESTACIONES
1455	9 noviembre	Convento de <i>sant Agustí</i>	Virgen de Gracia	
	12 diciembre	Convento de <i>sant Agustí</i>	Virgen de Gracia	
1456	3 enero	Convento del <i>Carme</i>		Iglesia de <i>santa Creu</i>
	14 enero	Convento de <i>Predicadors</i>	Virgen de la Misericordia	Iglesia de <i>sant Esteve</i>
	17 enero	Puerta de <i>sant Vicent</i> para acompañar la salida de la romería a el Puig		
	25 enero	Puerta de <i>sant Vicent</i> para recibir a la romería		
	28 enero	Convento de la <i>Trinitat</i>		
	7 febrero	Convento de <i>sant Vicent</i>		
	10 febrero	Convento de <i>sant Francesc</i>		
	15 marzo	Convento del <i>Carme</i>		Iglesia de <i>santa Creu</i>
	3 abril	Convento de <i>sant Agustí</i> . Gracias por lluvia	Virgen de Gracia	

⁵⁶ Según la información extraída de las *crides* transcritas en los Manuals de Consells (AMV, A36).

20 julio	Convento de <i>sant Agustí</i>	Virgen de Gracia	
25 julio	Convento del <i>Carme</i>		Iglesias de <i>santa Creu</i> y <i>sant Bertomeu</i>
30 julio	Convento de <i>Predicadors</i>	Virgen de la Misericordia	Iglesia de <i>sant Esteve</i>
7 agosto	Convento de <i>sant Francesc</i>		
17 agosto	Convento de la <i>Trinitat</i>		
21 agosto	Convento de <i>sant Vicent</i>		
25 agosto	Iglesia de <i>sant Esteve</i>		
29 agosto	Puerta de s. <i>Vicent</i> para acompañar la salida de la romería a la Murta	Virgen de la Murta	
5 septiembre	Puerta de <i>sant Vicent</i> para recibir a la romería		
14 octubre	Convento <i>sant Agustí</i>	Virgen de Gracia	
13 noviembre	Convento del <i>Carme</i>		Iglesias de <i>santa Cruz</i> y <i>san Bartolomé</i>
29 noviembre	Convento de <i>sant Agustí</i> . Gracias por lluvia	Virgen de Gracia	
3 diciembre	Convento de <i>Predicadors</i>	Virgen de la Misericordia	Iglesia de <i>san Esteban</i>

1457	6 febrero	Convento del <i>Carme</i>		Iglesias de <i>santa Creu</i> y <i>sant Bertomeu</i>
	20 febrero	Convento de <i>Predicadors</i>	Virgen de la Misericordia	Iglesia de <i>sant Esteve</i>
	5 marzo	Convento de <i>sant Agustí</i> . Gracias por lluvia	Virgen de Gracia	
	24 marzo	Convento del <i>Carme</i>		Iglesias de <i>santa Creu</i> y <i>sant Bertomeu</i>
	7 mayo	Convento de <i>sant Agustí</i> . Gracias por lluvia	Virgen de Gracia	

Capítulo 8

Los sonidos de la revuelta. El paisaje sonoro de las Germanías (1519-1522).

Podemos considerar la guerra de las Germanías como uno de los episodios más documentados y a la vez más poco conocidos de la historia valenciana. Ya desde antiguo, y de manera casi contemporánea a los hechos, muchos han sido los escritos destinados a analizar las causas, desarrollo y consecuencias del conflicto. Ello no ha impedido que, al tratarse de un conflicto, muchas de estas crónicas y narraciones fuesen parciales o sesgadas, lo que dificulta la tarea al investigador moderno. En este capítulo, con el que iniciamos el segundo bloque de la presente tesis, proponemos un nuevo acercamiento al citado acontecimiento desde el punto de vista de la musicología urbana, centrándonos en el análisis del paisaje sonoro relacionado con el mencionado hecho histórico. Teniendo en cuenta el significado y el nivel de simbolismo adquirido por los sonidos, el estudio del entorno acústico producido durante la revuelta agermanada en la ciudad de Valencia nos permitirá dilucidar cuáles, por qué y con qué objetivo fueron utilizados, intentando así recuperar, a través de las fuentes, el paisaje sonoro de la rebelión¹.

Como se comentaba en la introducción a la presente tesis, en los últimos años han sido numerosos los estudios que se han acercado al análisis y conocimiento de la historia a través de lo sónico, dentro de la línea de investigación conocida como musicología urbana. Es desde este punto de vista desde el que proponemos un acercamiento al estudio de las Germanías de Valencia, es decir, desde su espectro acústico, deteniéndonos en el análisis del papel que el paisaje sonoro de este acontecimiento histórico jugó en su desarrollo².

Para ello, en este capítulo, nos detendremos en algunos de los momentos más decisivos de este hecho, centrándonos en cómo todos los protagonistas de este proceso utilizaron

¹ Los contenidos del presente capítulo están basados parcialmente en Orts Ruiz, Francesc: «Els sons de les Germanies: mostres, crides i processons en un temps convuls», *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 47 (2021), pp. 37-51.

² Para un acercamiento con más profundidad a los orígenes y consecuencias de las Germanías existe una amplia bibliografía. Entre las fuentes que podemos considerar históricas, o incluso contemporáneas al conflicto, destaca la aportación de Viciana (1502-1582), quien fue testigo de muchos de los hechos ocurridos durante la rebelión, VICIANA, Rafael Martín: *Libro quarto de la Crónica de la inclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino*. València, Universitat de València, 2005. Entre la bibliografía moderna, es recomendable consultar GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Las Germanías de Valencia*. Barcelona, Península, 198; DURAN, Eulàlia: *Les Germanies als Països Catalans*. Barcelona, Curial, 1982; VALLÉS, Vicent: *La Germanía*. València, Institució Alfons el Magnànim, 2000; PÉREZ GARCÍA, Pablo: *Las Germanías de Valencia, en miniatura y al fresco*. València, Editorial Tirant, 2017; ARCINIEGA GARCÍA, Luis (coord.): *Reflexiones históricas y artísticas en torno a las Germanías de Valencia*. València, Universitat de València, 2020. En el pasado año 2021 diversas revistas científicas valencianas han dedicado sus números a este acontecimiento, en el marco de su quinto centenario. Por ejemplo, *Estudis*, en su número 47, presenta un dossier centrado en las Comunidades y Germanías (1521-2021) y la *Revista Valenciana de Filología* dedica su número 5 al recuerdo de la Germanía. *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 47 (2021); *Revista Valenciana de Filología*, 5 (2021); FERRER ORTS, Albert (coord.): *op. cit.*, 2021.

los sonidos de una manera consciente, con la voluntad de transmitir mensajes de diferente carácter a través de los mismos. Este análisis nos permitirá dilucidar qué podríamos saber de la sociedad valenciana del momento a través de los sonidos que se producían y, sobre todo, qué significados añadidos tenía este entorno acústico.

Uno de los principales obstáculos a la hora de adentrarnos en el estudio de los sonidos de este evento es, como se comentaba en la introducción de la tesis, la falta de fuentes directas. Con todo, existe bastante documentación que hace referencia a cuáles eran los elementos que producían sonidos en la ciudad moderna. Claramente, no se podrá entrar en detalle en aspectos como la sonoridad de los instrumentos, ni las melodías que se interpretaron, pero, gracias a cómo se nos han narrado los hechos, podremos dilucidar por qué se escogían unos instrumentos y no otros, qué significados tenían los cantos religiosos en las procesiones o los diferentes mensajes que transmitían los toques de las campanas. Así, más que una reconstrucción sonora, objetivo quizá demasiado ambicioso, proponemos en este capítulo analizar las descripciones que de estos sonidos nos han llegado para descubrir con qué intención fueron utilizados y qué mensaje se deseaba transmitir³.

Adentrándonos ya en el análisis sonoro de la revuelta, si seguimos el desarrollo de las Germanías veremos cómo uno de los primeros hechos destacables que tuvieron lugar fue la toma del control de la ciudad de Valencia por parte de los oficios. Después de recibir el beneplácito de Carlos V para poder armarse, con la idea de defender la costa de los ataques de los piratas, los artesanos comenzaron a dar muestras de su poder. Este punto es interesante, ya que demuestra cómo, en un inicio, no es del todo acertado hablar de rebelión, sino del cumplimiento de las órdenes de *adehenament* promulgadas por el rey⁴. Así, como afirma Pérez García, no debemos calificar la Germanía como un movimiento rebelde antes de febrero de 1520, cuando se producen los primeros disturbios contra la nobleza de la ciudad⁵.

³ Sobre las dificultades, limitaciones y retos que conlleva la reconstrucción de paisajes sonoros históricos consultar CORBIN, Alain: *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. Paris, Flammarion, 1994; BULL, Michael; BACK Les: *The Auditory Culture Reader*. London, Routledge, 2016.

⁴ Esta orden de *adehenament* (adecenamamiento) tiene su origen en 1515, cuando, todavía bajo el mandato de Fernando el Católico, se ordena a las ciudades reales que «cada uno de los vezinos en particular se aperciban de armas ofensivas y defensivas». VICIANA, Martín: *Crónica de la inclita y coronada ciudad de Valencia*. GARCÍA MARTÍNEZ, Sebastián (ed.), Universitat de València, 1972, vol. IV, p. 7.

⁵ PÉREZ GARCÍA, Pablo: *op. cit.*, 2017, pp. 55-76.

Por tanto, aprovechando este decreto real, los primeros en manifestarse fueron los *peraires* (pelaires), quienes el 29 de septiembre de 1519, día de la fiesta de su patrón, san Miguel, hicieron una gran *mostra* por las principales calles de la ciudad⁶. Pronto su ejemplo fue seguido por los *velluters* (terciopeleros), el 30 de septiembre, y por los zapateros el 4 de octubre⁷. Así, en poco más de una semana, tres de los principales grupos de menestrales urbanos hicieron una demostración de poder en toda regla por las calles de la ciudad. En uno de los dietarios más importantes de la Valencia de los siglos XV y XVI, al que ya hemos hecho referencia en esta tesis, el *Llibre de Memòries*, el cronista Francesc Joan describe estas *mostres* de la siguiente manera:

«Ab motiu que la ciutat estava ab gran perill, per éser fora los cavallers y la gent honrada, que los moros del regne ab los de la mar no-s llegassen y no fessen en la ciutat algun gran mal, llavors los peraires, los velluters y texidors, que son los tres majors officis de la ciutat, ajustaren-se y adehenaren-se y de allí vingué que los peraires, lo dia de sent Miquel, y los velluters lo endemà, dia de sent Geroni feren alarde per la ciutat, ab ses banderes de guerra y atambors y pífanos; y après los sabaters, dia de sent Francés, que és a quatre de octubre. Y de allí avant tots los officis feren capitans y alfèriz y atambors, y tots feren mostra ab motiu que es feya en servey del rey y per guardar la ciutat y per fortificar la justícia contra cavallers. Y ells no volien tampoch justícia com lo diable lloch sagrat»⁸.

Observamos aquí cómo estas milicias de artesanos desfilaban por las calles de la Ciudad luciendo sus banderas en «servicio del rey y para guardar la ciudad y para fortificar la justicia contra caballeros», pero, y esto es lo que más nos interesa en este estudio, el cronista se detiene en describir el tipo de instrumentos musicales que acompañaban estas *mostres*: atambores y pífanos. Los primeros, después de la expansión musulmana por la península ibérica, quedaron como una parte integrante de los conjuntos instrumentales que acompañaban a los ejércitos, y también fueron adoptados como instrumentos representativos o heráldicos junto con las trompetas, como símbolo del poder político y

⁶ *Mostra* o alarde. Según el diccionario de Alcover y Moll, se trata de una «parada, desfilada de gent d'armes per a recomptar-la, per a examinar-la, o per a exercitar-la». ALCOVER, Antoni Maria; MOLL, Francesc de Borja: *Diccionari català-valencia-balear*, edición online: <https://dcvb.iec.cat/> (consultado el 15/03/2022).

⁷ DURAN, Eulàlia: *op. cit.*, 1982, p. 152.

⁸ Recordemos que Francesc Joan fue testigo directo de los eventos que tuvieron lugar en Valencia entre 1519 y 1522. ESCARTÍ, Vicent Josep; RIBERA, Josep (eds.): *El Llibre de memòries de la ciutat de València (1308-1644)*. València, Ajuntament de València, 2019, p. 338.

del militar⁹. Así, en la casa real aragonesa encontramos un cuerpo fijo de atabaleros y trompeteros desde el siglo XIV¹⁰. Incluso las ciudades, en la misma centuria, comenzaron a proveerse de este tipo de instrumentos, que, por su alta capacidad sonora, eran utilizados en los pregones y anuncios y en los actos institucionales más representativos, convirtiéndose, junto con otros cargos como los maceros, en acompañantes imprescindibles de las corporaciones municipales¹¹. Muestra de todo ello son las numerosas ocasiones en las que en el primer bloque de la presente tesis se han encontrado referencias a tambores, atabales y trompetas en el marco de las entradas reales, donde, como hemos podido comprobar, los dos poderes, el real y el ciudadano, se encontraban en el marco de la celebración.

En cuanto a los pífanos, éstos comenzaron a ser introducidos en los ejércitos profesionales en los inicios del siglo XVI¹². Su característico sonido agudo y penetrante era fácilmente reconocible al aire libre, y solían acompañar con sus melodías los golpes de tambor en las marchas militares. Ambos instrumentos se convirtieron en una combinación perfecta en la era de la creación de los primeros ejércitos profesionales en Europa, ya que se trataba de instrumentos que se caracterizan por su potencia sonora, algo bastante lógico, si tenemos en cuenta que eran utilizados en los campos de batalla (figura 22). Por tanto, lo que más nos puede llamar la atención de su uso en la Valencia de 1519 es su aparición dentro de la ciudad, fuera de un contexto bélico. La respuesta la podemos encontrar en un concepto que ya ha aparecido en el bloque anterior: la colonización sonora¹³. Según esta idea, el elevado volumen de estos instrumentos hacía imposible escapar de sus sonidos.

⁹ FASLA, Dalila: «Atabal (a)tambor y sus derivados: estudio etimológico y perfil organográfico», *Revista de Folklore*, 191 (1996), pp. 170-174.

¹⁰ «*Volem e ordonam que en nostra cort juglars quatre deguen esser, dels quals dos sien trompadors, e lo ters sia tabaler, e.l quart sia trompeta*». *Ordinacions* de Pedro el Ceremonioso (1344), citadas en GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *La música medieval en España*. Kassel, Reichenberger, 2001, pp. 220-221.

¹¹ RAVENTÓS FREIXA, Jordi: *op. cit.*, 2006, p. 330.

¹² MARCO RUBIO, Alfonso: «El pífono: un antecedente musical del flautín», *Flauta y Música*, XVI, Sevilla, 2003, pp. 55-67. En la península ibérica los encontramos por primera ocasión en un contexto militar en el cortejo que acompañaba a Felipe el Hermoso y Juana de Castilla en el viaje que realizaron desde Flandes en 1502, con el objetivo de jurar como herederos ante las cortes de Castilla. LÓPEZ SUERO, Ana: «Flautistas, tamborinos, xabebas y pífanos de Castilla y Flandes en los albores del Renacimiento», en LOLO HERRANZ, Begoña; PRESAS, Adela: *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, Madrid, SEDEM, 2018, p. 359. En la documentación municipal valenciana encontramos la primera referencia a este instrumento en el mes de enero de 1519, en un pago efectuado a unos atabaleros y un pífono que participaron en una campaña de la ciudad de Valencia contra Orihuela. AMV, Manuals de Consells, A58, fol. 251, 8 de enero de 1519. Avanzado el siglo XVI, el pífono se convirtió en un instrumento imprescindible en los desfiles realizados por el Centenar de la Ploma. AMV, Claveria Comuna, O87, O88, O89, varios folios, 1575-1577. BALLESTER OLMOS, José Francisco: *El Centenar de la Ploma en los documentos*. Valencia, Ajuntament de València, 2015.

¹³ RAVENTÓS FREIXA, Jordi: *op. cit.*, 2006, pp. 180-181.

Por tanto, de una manera simbólica, los desfiles de los oficios no sólo tenían lugar en las calles por donde pasaban las milicias con sus banderas de guerra, sino en todos los rincones donde llegaba el sonido de los mencionados instrumentos. Pero el simbolismo de estos instrumentos todavía va más allá. Ya hemos comentado que estos instrumentos eran específicamente militares, por tanto, al utilizarlos, los artesanos estaban dejando claro el mensaje de que, de acuerdo con las órdenes recibidas por el monarca, se habían convertido en un ejército y que estaban preparados para actuar en cualquier momento.



Figura 22. Atambor y pífano. Jan Brueghel, *Los tres soldados*, 1568. Nueva York, The Frick Collection.

Siguiendo el curso del relato de las Germanías, en noviembre del mismo año 1519 cuatro representantes de los oficios de Valencia se dirigieron a la población de Molins de Rei, donde se encontraba Carlos V en ese momento. En aquella visita consiguieron el reconocimiento de la orden de *adehenament*, es decir, de la Germanía, por parte del monarca, a cambio de que un representante del rey y no el propio Carlos visitara la ciudad de Valencia para jurar los fueros en su nombre¹⁴. A la llegada de estos emisarios a la capital valenciana, se celebró un nuevo alarde de los oficios para celebrar esta victoria diplomática¹⁵. Vemos así como, de nuevo, las buenas noticias para los agermanados se celebran tomando posesión, física y sonora, de las calles de la ciudad. El día 25 de aquel

¹⁴ PÉREZ GARCÍA, Pablo: «Conflicto y represión: la justicia penal ante la Germanía de Valencia (1519-1523)», *Estudis. Revista d'Història Moderna*, 22 (1996), pp. 141-198.

¹⁵ DURAN, Eulàlia: *op. cit.*, 1982, p. 153.

mes de noviembre quedó constituida la *Junta dels Tretze*, que se convertiría en el máximo órgano de gestión y organización de los agermanados y que, en un primer momento, contó con el visto bueno del monarca¹⁶.

La consecuencia directa de las negociaciones entre los agermanados y el monarca la encontramos en los inicios de 1520, cuando Adriano de Utrecht, consejero y mentor del rey Carlos, fue enviado a Valencia para jurar los fueros del reino en su nombre¹⁷. Con una ciudad que se encontraba ya bajo el control total de los agermanados, los oficios aprovecharon la ocasión que les brindaba esta visita para volver a hacer una patente demostración de fuerza con un desfile. Así, según las crónicas, el 21 de febrero, entre siete y ocho mil hombres armados, organizados bajo las banderas de cuarenta gremios, hicieron una *mostra* militar por las calles del *cap i casal* valenciano, poniendo en escena una estudiada ostentación de poder ante el enviado del monarca, quien también se unió al cortejo como cierre del mismo, tal como solía producirse tradicionalmente tras el desfile de los oficios en las entradas reales¹⁸. Al finalizar, el cardenal recibió a los miembros de la *Junta dels Tretze*, felicitándolos por el gran espectáculo que acababa de presenciar¹⁹.

En relación con este hecho, resulta de gran interés analizar cuál fue el recorrido del desfile. Si consultamos la crida realizada a los vecinos de la ciudad para que barrieran y adecentaran las calles del itinerario, estas fueron:

«La Freneria, Tapineria, Argenteria, Barreteria, axí com la plaça nova de sent Martí, la Çabateria, los carrers dels Drets e Botiguers e los Ajuntadors, carrer nou de la Carniseria, lo Trench, la plaça dels Caxers, la Boseria, los Aluders y Flasaders»²⁰.

Al leer los nombres de estas calles, resulta llamativo que la mayoría de ellas hacen referencia a nombres de oficios: argenteros, sombrereros, zapateros, tenderos, carniceros, cajeros, bolseros, aluderos, frazaderos... y es que, si las situamos en el plano de la ciudad en el siglo XVI, todas ellas formaban parte del núcleo artesanal de la ciudad. Así lo podemos ver en la figura 23, que, aunque con pequeños cambios al tratarse de un plano

¹⁶ ESCRIG, Joaquim: *Cronologies històriques valencianes de Jaume I als nostres dies*. València, Carena, 2001, p. 40; VALLÉS, Vicent: *op. cit.*, 2000, p. 48.

¹⁷ DURAN, Eulàlia: *op. cit.*, 1982, pp. 155-156.

¹⁸ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «La milicia ciudadana de la Valencia medieval», *Clío y Crimen*, 3 (2006), pp. 305-332. Recordemos, por ejemplo, la detallada descripción que hizo Miralles del desfile de los oficios en la entrada de Juan II en 1459, que ha sido analizada en el capítulo 4.

¹⁹ VALLES, Vicent: *op. cit.*, 2000, 2000, p. 151.

²⁰ AMV, Manuals de Consells, A58, fol. 629r. 31 de enero.

de inicios del siglo XVIII, muestra la situación de estas calles, comprendidas la mayoría de ellas entre los portales de *Quart* y el *Coixo* al oeste, la calle de *sant Vicent* al este, la plaza del *Mercat* al norte y la plaza *dels Pellicers* al sur²¹. El desfile no siguió, por tanto, el recorrido tradicional de las entradas reales o de los representantes de la monarquía, que, como hemos comprobado en el bloque anterior, desde inicios del siglo XV coincidía con el recorrido de la procesión del Corpus, uniendo en el desfile hitos urbanísticos y arquitectónicos de la ciudad como la plaza de la *Seu*, la casa de la *Ciutat*, los palacios nobiliarios en la calle *dels Cavallers*, la catedral o la plaza del *Mercat*. Por tanto, como vemos, los artesanos, ahora en el poder municipal, hicieron el desfile por *su* ciudad, no por la que representaba a la nobleza y la oligarquía urbanas.



Figura 23. Plano de Valencia, Tomás Vicente Tosca (detalle), 1704. Valencia, Museu Històric Municipal.

²¹ Sobre el entramado urbano de Valencia y la historia de sus calles y plazas, resulta de gran interés consultar la obra de Boix, quien realizó el primer estudio moderno del origen de sus nombres. BOIX, Vicente: *Valencia histórica y topográfica*. Valencia, Imprenta de J. Rius, 1862.

Lo mismo ocurrió cuando el 21 de mayo de 1520, el nuevo virrey, Diego Hurtado de Mendoza, conde de Mélito, hizo su entrada en Valencia por el portal de Quart²². En lugar de seguir el itinerario tradicional, los agermanados obligaron al conde a desfilarse por sus calles, en una demostración clara de quien ostentaba realmente el poder en la ciudad²³.

Con todas estas *mostres*, alardes y desfiles, los cabecillas de la que ya se podía considerar rebelión, consiguieron su objetivo, ya que, como afirma Narbona, «si hacemos caso a los testigos que dejaron referencia escrita de aquellos hechos ninguna cosa molestó más a los caballeros primero, y después a los oficiales de la ciudad y del reino, a los funcionarios de la monarquía y a la oligarquía local, que la organización militar de los oficios, en especial sus numerosos y habituales alardes callejeros, sus desfiles y ejercicios tácticos, en los que las cofradías menestrales exhibían públicamente y con soberbia sus tambores, banderas de guerra, armamento y estructura militar independiente»²⁴. Así, por un lado, los agermanados demostraron su poder militar, y, por el otro, consiguieron provocar el malestar de las clases urbanas dirigentes, las que, en todo momento fueron el objetivo de sus críticas y ataques.

Para entender de una manera más completa la importancia simbólica y la repercusión de estos desfiles, podemos compararlos con la participación de los oficios en las entradas reales. Como hemos visto en el primer bloque de la presente tesis, desde el siglo XIV los artesanos de la ciudad participaban activamente en estos recibimientos regios, desfilando delante de los monarcas, realizando danzas y representaciones y demostrando su alegría y fidelidad al gobernante que visitaba la ciudad. Nada que ver, como hemos podido comprobar, con los oficios haciendo demostraciones de poderío militar ante los emisarios reales en 1519 y, sobre todo, en 1520.

Las discrepancias y desencuentros entre el conde de Mélito y los agermanados no hicieron más que acrecentarse y, después de los tumultos producidos el 4 de junio de 1520, la presencia del virrey en la ciudad era insostenible, por lo que dos días después se vio

²² Roto ya el periodo de entendimiento entre los representantes del monarca y los agermanados por las presiones de la nobleza, el nuevo virrey llegó a Valencia con la orden de reestablecer la normalidad y suprimir la *Junta dels Tretze*, de ahí que su recibimiento por parte de los agermanados no fuera igual de cordial que el ofrecido a Adriano de Utrecht y se convirtiera en toda una declaración de intenciones. DURAN, Eulàlia: «Les Germanies. De la legalitat a la rebel·lió fallida», *El Temps*, 1918 (2021), sp.

²³ GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *op. cit.*, 1981, pp. 105-106; MATEU IBARS, Josefina: *Los virreyes de Valencia. Fuentes para su estudio*. Valencia, Ajuntament de València, 1963, p. 109.

²⁴ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: *op. cit.*, 2006, p. 328.

obligado a huir a Cocentaina²⁵. En este clima bélico, los enfrentamientos armados, las *bandositats*, como las nombran las fuentes contemporáneas, ocuparon las primeras semanas del mes de junio, como se deduce de una crida ordenada publicar por Manuel Exarch, *Justícia criminal* de la ciudad, el 9 de ese mes²⁶. En ella se dan instrucciones a los jurados para reaccionar contra *bandos i malfaetors*. Este anuncio fue proclamado por las calles y plazas por el *crida i trompeta públich de la ciutat*, Pere Artús *ab sos companyons*. Normalmente, los pregones los realizaba el *crida* a solas, sin acompañamiento, pero como hemos visto en los anteriores capítulos, para los anuncios que eran considerados de importancia, este funcionario municipal se hacía acompañar del cuerpo de trompetas y atabales del municipio. El hecho de que este pregón fuera realizado por Artús con sus compañeros nos habla de la importancia que se le dio, aumentando así su volumen sonoro.

Como reacción a esta tensa situación, las autoridades municipales, de concordia con el capítulo de la *Seu*, decidieron convocar una serie de procesiones para rogar por el fin de los enfrentamientos y el retorno de la paz y la tranquilidad. Con este motivo, durante el mes de junio de 1520 se convocaron tres procesiones en tres jornadas consecutivas, concretamente los días 13, 14 y 15 de dicho mes. El lugar de salida era siempre el mismo, la *Seu*, variando el destino de cada una de ellas. La primera se dirigió a la capilla de la Virgen de la Salud, que se encontraba en la iglesia de *sant Llorenç*, la segunda a la virgen de la Paz, situada en el templo de *santa Caterina*, y la última, a la antigua celda de *sant Vicent Ferrer*, en el convento de *Predicadors*²⁷.

En este punto consideramos necesario preguntarnos por qué las autoridades religiosas y municipales plantearon una serie de procesiones como manera de reaccionar a los enfrentamientos en las calles de la ciudad. Como ya se ha analizado en el capítulo anterior, desde la Edad Media podemos encontrar un paralelismo entre el pecado y la calamidad, situando el origen de todo tipo de catástrofes en el mal comportamiento cristiano de la sociedad, por lo que, para mitigarlas, era necesario purgar estas faltas. En el caso

²⁵ Las protestas llegaron incluso a la casa del propio virrey, que fue atacada. DURAN, Eulàlia: *op. cit.*, 1982, p. 161; VALLÉS, Vicent: *op. cit.*, 2000, p. 150.

²⁶ El *Justícia criminal*, como se ha visto en el capítulo anterior, además de las funciones en materia penal, era el responsable del orden público y la organización de las milicias urbanas. BERNABÉU BORJA, Sandra: «Los Justicias», en NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (coord.): *Ciudad y Reino. Claves del siglo de oro valenciano*. Valencia, Ajuntament de Valencia, 2015, pp. 34-37. AMV, Manuals de Consells, A59, fol. 30r-32v. 9 de junio.

²⁷ AMV, *Manuals de Consells*, A59, fol. 33v-36v.

valenciano, el citado ejemplo de Eiximenis es quizá el más importante dentro de esta corriente, por la gran influencia que tuvo en la sociedad valenciana desde el siglo XIV.

Ante esta situación, se consideraba que la mejor manera de purgar pecados era hacer pública gala de la piedad colectiva, por lo que, hasta bien entrada la modernidad, vamos a encontrar toda una serie de actos de contrición que se traducirán en las mencionadas procesiones. Al igual que las realizadas por la gran sequía de mediados del siglo XV, estas eran convocadas mediante una *crida*, que solía publicarse por las calles y plazas de la ciudad el día anterior. En este pregón, que seguía unos códigos y fórmulas establecidas, se informaba del motivo de la procesión de la hora de salida, el destino y el itinerario que se iba a seguir, advirtiendo a los vecinos que habitaban dentro del recorrido que debían limpiar y adecentar las fachadas y entorno de sus casas para dignificar el paso de la marcha religiosa, exponiéndose a sanciones en el caso de no hacerlo.

Las procesiones relacionadas con las Germanías se convocaron con el objetivo de rogar por el advenimiento de la paz y la concordia, como podemos apreciar si leemos el inicio de la crida que convoca la del 14 de junio:

«...ara oiats que us fan saber los magnífichs Justicia e Jurats de la dita ciutat que per pregar y suplicar a Nostre Senyor e a la gloriosa Verge mare sua que per sa infínida misericòrdia nos vulla donar pau y concòrdia a la insigne ciutat de Valencia y a tot lo Regne y que ens guarde de tot perill y escàndil»²⁸.

Podemos encontrar dos grupos más de procesiones en febrero y septiembre de 1521, coincidiendo con algunos de los momentos más tensos de la guerra. A los destinos ya nombrados se añaden otros, como los conventos del *Carme*, la *Trinitat* y *sant Agustí*, donde se custodiaba el venerado icono de la Virgen de Gracia y que solía ser, como analizamos en el capítulo anterior, destino de gran número de procesiones para rogar por diferentes favores divinos, pero también en acción de gracias por las buenas noticias relacionadas con la ciudad, el reino o la monarquía.

Muchas de las crides realizadas para estas procesiones, transcritas en los *Manuals de Consells* de la ciudad, conservan el itinerario a seguir. El estudio de estos recorridos nos permitiría situar en un mapa de Valencia los destinos y lugares por los que transcurrían las mencionadas procesiones por paz y concordia, con lo que comprobaríamos cómo la

²⁸AMV, Manuals de Consells, A59, fol. 35rv, 14 de junio de 1520.

mayor parte de la ciudad cristiana se convirtió, en este periodo convulso, en un gran escenario en el que todos los estamentos mostraron su piedad y devoción para conseguir el fin de los enfrentamientos. Además, también podemos constatar que, como en el caso de las procesiones para rogar por la sequía, ninguna de estas manifestaciones religiosas traspasó los límites de la ciudad cristiana, es decir, en ningún momento se adentraron en lugares como la morería o el *bordell*, demostrando así que era la urbe católica la que hacía demostración de su piedad y huyendo de lugares que pudieran estar relacionados con el pecado²⁹.

Llegados a este punto, sería interesante poder dilucidar cómo contribuían estas procesiones a modificar el paisaje sonoro de la ciudad. A lo largo del siglo XVI encontramos numerosos ejemplos en la documentación en los que aparecen pagos a los instrumentistas municipales (trompetas, atabales y ministriles) por participar en diversas procesiones, por lo que, a diferencia de lo que ocurría en el siglo XV, podemos afirmar que estas solían estar acompañadas por los músicos municipales, que eran los encargados de abrir el cortejo³⁰. A ello debemos añadir el toque de campanas de la catedral, que serviría como recordatorio del inicio del acto, así como las de los lugares por donde pasaba el desfile y la parroquia o convento de destino. Por tanto, vemos cómo las trompetas, atabales y campanas, con sus toques, iban tejiendo ya un recorrido sonoro de la procesión. A ello debemos añadir la participación de la capilla musical catedralicia, ligada al capítulo de la *Seu*, por lo que los toques civiles de los músicos municipales irían seguidos de los cantos de los clérigos. Teniendo en cuenta que nos encontramos ante procesiones realizadas con el objetivo de conseguir el favor divino, pensamos que, como se ha analizado en el capítulo anterior, se producirían cantos de letanías, con su esquema oracional de pregunta-respuesta en el que la congregación también participaba. Por tanto, vemos como, en poco menos de un siglo, si lo comparamos con las procesiones estudiadas en el capítulo anterior relacionadas con la sequía, el paisaje sonoro de las mismas apenas

²⁹ RUBIO VELA, Agustín: «Presencia de la langosta. Plagas en la Valencia bajomedieval», *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 47 (1997), pp. 269-288.

³⁰ Sirvan como ejemplo las procesiones por la paz con Francia y el matrimonio de Fernando el Católico con Germana de Foix (AMV, Manuals de Consells, A53, fol. 115v); o, ya en la cronología de las Germanías, la procesión que se celebró en 1520 para festejar la coronación de Carlos como rey de Romanos «*Item mes, doni als trompetes per sonar lo disapte a .X. de nohembre, .DXX. davant de la processo que hana a la Verge Maria de Gracia per causa de la coronacio del senyor Rey*». AMV, Lonja Nova, E31. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*. València, Imprenta hijo de F. Vives Mora, 1925, vol. 2, p. 203.

había cambiado, con los cantos monódicos de las letanías y el uso de las campanas, pero se había enriquecido con la participación de sonidos civiles (trompetas, atabales y ministriles).

Por último, dentro del episodio de las Germanías, debemos destacar un grupo final de procesiones que tuvo lugar en enero de 1523, pocos días después de la caída de las ciudades de Alzira y Xàtiva, últimos bastiones agermanados. Estas procesiones tuvieron como destino el convento del Carmen y la capilla de la virgen de Gracia, y ambas se convocaron, en esta ocasión, en acción de gracias tras haber llegado las tan deseadas *pau, repós y tranquil·litat* tras el fin de los enfrentamientos. Se cerraba así un ciclo de procesiones de rogativas que, como hemos podido comprobar, tuvo lugar en la ciudad de Valencia durante todo el periodo en el que se dilató la guerra de las Germanías y que reprodujo casi con exactitud el esquema de las procesiones por rogativas que, por diferentes motivos, se venían realizando en la ciudad desde hacía décadas³¹.

En este ciclo también se realizaron procesiones en acción de gracias por las victorias militares de Carlos V fuera de la península ibérica. Podemos incluir estos desfiles en un tercer bloque de momentos sonoros que tuvieron lugar durante la revuelta y que están relacionados con las celebraciones que se realizaron con motivo de los triunfos del rey fuera de los territorios del Reino de Valencia. Parece incoherente que una urbe en rebelión contra la autoridad celebrara los éxitos foráneos del emperador, pero ya hemos podido comprobar cómo las iras de la revuelta no estaban dirigidas a la figura del monarca, sino contra la nobleza y la oligarquía local, quienes, según los agermanados, habían llevado a la ciudad y a su reino a la penosa situación en la que se encontraban, aprovechándose de los sectores artesanales. Incluso podemos constatar cómo fue esa élite local, situada en instituciones como la *Generalitat*, la que, en un principio, mostró más reticencias a la figura de Carlos como nuevo monarca³². Por todo esto, es comprensible que los agermanados mostraran una actitud dialogante con el rey, enviando embajadas allá donde se encontrara y manteniendo una fluida correspondencia directa, pasando por encima de las autoridades intermedias, como el propio virrey, este sí, centro de las iras y las críticas de los miembros de la germanía.

³¹ AMV, Manuals de Consells, A59, fol. 20r-208r.

³² PÉREZ GARCÍA, Pablo: *op. cit.*, 2017, p. 4.

Visto así, resulta comprensible que las autoridades de la ciudad agermanada quisieran mostrar al monarca su fidelidad, y la mejor manera que encontraron para dejar patente esta adhesión fue demostrar gran gozo y alegría de manera pública y notoria por las victorias militares y políticas del rey. La primera celebración extraordinaria relacionada con la monarquía fue la realizada en el mes de noviembre de 1520, cuando llegó a la ciudad de Valencia la noticia de la coronación de Carlos como rey de romanos en Aquisgrán, y, pocos días después, de su elección como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Como era preceptivo, se decretaron tres días de alegrías en los que, además de una procesión a la virgen de Gracia, se prepararon iluminaciones nocturnas en edificaciones destacadas, como la *Casa de la Ciutat* o el *Miquelet* y se pidió a los vecinos que salieran a las calles para celebrar la buena nueva con bailes y desfiles y que realizaran luminarias y *alimares* en las terrazas de sus casas. Por todo esto, se realizaron pagos extraordinarios a los trompetas, atabales y ministriles municipales por sonar durante dichas celebraciones³³.

Las mismas alegrías fueron decretadas al llegar noticia de las victorias militares del emperador, como la toma de las ciudades de Tournay y Milán, en enero de 1522. Esta celebración, junto con la de la coronación, resulta curiosa, ya que, aunque fuera motivo de alegría, estos triunfos imperiales estaban más relacionados con la política internacional de Carlos que con los intereses particulares de los valencianos. Así, muchos cronistas de la época, incluso aquellos favorables al rey, se mostraron poco partidarios de las ínfulas imperiales del monarca, afirmando que, lejos de beneficiar los intereses locales, serían un motivo de su desatención por parte del emperador³⁴.

En este contexto, se entiende mucho mejor el tercer grupo de celebraciones relacionadas con la monarquía, organizadas al llegar la noticia del retorno del rey a la península en julio de 1522. En estos días llegaron emisarios comunicando el desembarco del rey en Santander, hecho que acercaba más a Carlos a los intereses de los valencianos. De nuevo, se decretaron los preceptivos tres días de fiesta, ahora, además, con la incorporación de fuegos artificiales, lo que magnificaba mucho más el estallido sonoro que buscaba romper

³³ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, vol. 2, pp. 202-203.

³⁴ Entre ellos, Pietro Martire di Anghiera, enviado por el rey a Valencia para gestionar la jura de los fueros per un representante suyo. DURAN: Eulàlia: *op. cit.*, 1982, p. 154.

el silencio de la noche, con las explosiones de los *tronadors*³⁵. Esto se vio complementado con una procesión a Gracia en acción de gracias por tan buena nueva.

Esta explosión de alegría por el retorno del rey no deja de recordarnos al *esclafit* (estallido) con el que describieron los jurados de Valencia en 1414 las celebraciones por la resolución del Compromiso de Caspe, que han sido analizadas en el capítulo 2. Recordemos que en este caso la ciudad quería demostrar su adhesión al primer Trastámara aragonés. Quizá resulte arriesgado realizar un paralelismo entre las dos celebraciones, pero, de nuevo, en 1522, nos encontramos ante unas autoridades municipales que quieren demostrar su fidelidad al monarca, incluso ganándose su favor. Mostrar gran alegría y gran sonoridad en las celebraciones dedicadas a su persona puede ser considerado como una clara muestra de ello.

Como hemos podido comprobar, las celebraciones relacionadas con la figura del rey siguieron las tradiciones que se venían desarrollando como mínimo desde el siglo XIV, cuando encontramos las primeras referencias al uso de instrumentos representantes de la música civil, como las trompetas y atabales, los toques de campanas, las danzas populares, las *alimares* y alegrías, y que fueron repetidas, con ligeras variaciones, generación tras generación³⁶. Este hecho nos da a entender la gran importancia simbólica de estos actos y de los sonidos que llevaban relacionados, que no hacían más que confirmar, con todo el peso de una tradición secular, la adhesión de la causa agermanada a la figura del monarca³⁷.

Pero no todo fueron alegrías y celebraciones. El contexto bélico de las Germanías llevó los enfrentamientos armados, como hemos comprobado al hacer referencia a las *bandositats*, hasta el mismo centro del *cap i casal* valenciano. Uno de los momentos más tensos se vivió después de la entrada triunfal que Vicent Peris y sus tropas realizaron en

³⁵ «Item a XXXI de juliol any DXXII comprí caneles de seu per a les festes que los senyors canonges manaren fer tres dies per les alegries de la venguda de la cesàrea real magestat en Spanya. [...] Ítem per a dites festes mija grossa de tronadors». ACV, Llibres d'Obra, sig. 1488-1522, fol. 24r.

³⁶ En la documentación valenciana encontramos la primera referencia a este tipo de celebraciones en agosto de 1344, con motivo de las alegrías por la toma de la ciudad de Elna y la conclusión de la conquista de Mallorca por Pere el Cerimoniós. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 10. Un interesante estudio sobre el papel de la música en estas celebraciones en el siglo XVI lo encontramos en CARRERAS, Juan José: «La música de las entradas reales», en ROBLEDO, Luis *et alii.* (eds.): *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Madrid, Alpuerto, 2000, pp. 273- 287.

³⁷ Con el paso de los siglos, y con pocas modificaciones, veremos cómo estas celebraciones ciudadanas pervivirán en la urbe en acontecimientos relacionados con la monarquía, como las bodas de Felipe III con Margarita de Austria, celebradas en Valencia en 1599. VILLANUEVA SERRANO, Francesc: «Sons de les festes reials hispàniques en l'edat moderna: els jorns de les entrades de Felip III i Margarida d'Àustria a València (1599)», *Revista Catalana de Musicologia*, 12 (2019), pp.21-50.

valencia en septiembre de 1521³⁸. A los pocos días, el infante Enrique de Aragón llegó a la ciudad para actuar como mediador. Su presencia no fue muy bien acogida por los agermanados más radicales, que decidieron enviar un mensaje sonoro al recién llegado. Así, el *Llibre d'Antiquitats* nos describe cómo Peris y los suyos hicieron saber al infante de su presencia en el palacio del Real, la misma noche de su llegada:

«Y en aquella nit que arribà tantost li sonaren los tabals de guerra entorn del Palau los del Real de Vicent Pérez, y adés tocar la campana del Real»³⁹.

Más claro no podía ser el mensaje. Desde el Real, Peris y sus seguidores hicieron sonar durante toda la noche los tambores de guerra y las campanas del mismo palacio, dejando claro que estaban preparados para pasar a la acción en cualquier momento. No olvidemos que este recinto se situaba fuera de las murallas de la ciudad, al otro lado del río Turia, y que enviar este mensaje suponía dejar patente que se habían hecho fuertes en dicho lugar y que desde el mismo controlaban la ciudad⁴⁰.

Lo que pasó con posterioridad a esa sonora noche nos habla de la división definitiva de los agermanados entre moderados partidarios de la negociación y radicales a favor de continuar con el enfrentamiento armado. Peris envió a sus tambores de guerra por la ciudad, quizá para recordar a sus habitantes que todavía era posible continuar con la guerra. Ante esto, el sector moderado, encabezado por Joan Caro, interpretó el envío de los tambores como una provocación, y decidieron apresar a sus intérpretes, apagando así su sonido y todo lo que significaba. A pesar de ello, Peris todavía conservaba apoyos en Valencia, pero decidió abandonar la ciudad y dirigirse a Xàtiva, donde la pulsión agermanada era mayor, quizá para retornar a la capital con fuerzas renovadas.

³⁸ Tras la disolución de la *Junta dels Tretze* en julio del 1521 los agermanados moderados de València optaron por la vía del diálogo. Vicent Peris, *velluter* que representaba el ala más radical de los agermanados, se había convertido en capitán general de su ejército, volviéndose muy popular tras la victoria de Gandía. Tras ello, acudió a la capital para impedir estas negociaciones y continuar así con el enfrentamiento armado, ocupando con sus tropas el palacio del Real. En este contexto debemos entender los hechos de septiembre de 1521. VALLÉS, Vicent: *op. cit.*, 2000, p. 120; GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: «Vicente Peris», *Diccionario Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*: <http://dbe.rah.es/biografias/9291/vicente-peris>, (edición online, consultado el 16 de diciembre de 2021).

³⁹ MARTÍ MESTRE, Joaquim, (ed.): *El Libre de Antiquitats de la Seu de València*. València, Institut Universitari de Filologia Valenciana, 1994, vol. 1, p. 73.

⁴⁰ Esta misma característica, el situarse fuera de la ciudad y permitir que el enemigo pudiera tomarlo y hacerse fuerte en él, fue el motivo que propició que las tropas defensoras de Valencia en la Guerra de la Independencia decidieran destruir el palacio. GÓMEZ-FERRER, Mercedes: *El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*. València, Institució Alfons el Magnànim, 2012.

Después de este episodio y del desarrollo de la revuelta, uno de los choques más destacados en el interior de la ciudad se produjo en el mes de julio de 1522, cuando la ciudad de Valencia se había retractado ya de la Germanía y Vicent Peris, acompañado de un ejército de fieles, volvió a dirigirse a la capital para intentar recuperarla para su causa. En esta ocasión, Peris no consiguió sus objetivos y fue acorralado en su casa por las tropas fieles al virrey. De nuevo, el *Llibre d'Antiquitats* de la *Seu* nos muestra la importancia del simbolismo de los sonidos en este contexto de enfrentamiento bélico:

«Com vingué lo delluns de Carnestoltes, a migjorn, lo Vicent Pérez envià los seus tabals per València, y passant per lo Tirador, los perayres esclafarenlos, y d'aquí la gent se començà a posar en armes. Y a la una hora començaren a tocar la campana a l'arma, y acudiren al marquès al Palau més de set o huyt milia hòmens dels officis»⁴¹.

Tal como muestra este texto, las tornas habían cambiado y ahora, el mensaje sonoro de los agermanados partidarios de Peris encontró una respuesta negativa por parte de los menestrales. Así lo podemos entender en el hecho de que los *perayres esclafaren* (aplastaran) los tambores que habían sido enviados de nuevo por Peris a la ciudad para intentar convocar a sus adeptos. La causa agermanada estaba, por tanto, perdida en el *cap i casal* valenciano y la respuesta fue convocar a la tropa leal al virrey (formada en su mayor parte, de forma paradójica, por miembros de los oficios) utilizando como medio los toques de las campanas de la ciudad⁴². Como consecuencia de este llamamiento, la casa de Peris fue asaltada y éste murió en el ataque, lo que supuso el final definitivo de la Germanía en la ciudad de Valencia.

Caída Valencia y desaparecido Peris, solo dos reductos quedados adheridos a la causa agermanada, Xàtiva y Alzira⁴³. El virrey, dispuesto a acabar de forma fulminante con los últimos bastiones de la revuelta, reunió un gran ejército para marchar contra estas dos ciudades en 1522. Una de sus decisiones fue convocar a las milicias populares de la

⁴¹ MARTÍ MESTRE, Joaquim, (ed.): *op. cit.*, 1994, vol. 1, p. 77. El marquès citado es Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, marquès de Zenete (1466-1523), hermano del virrey, quien intentó mediar en el conflicto. GÓMEZ-FERRER, Mercedes: «El marquès de Zenete y sus posesiones valencianas: Mentalidad arquitectónica y artística de un noble del Renacimiento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 20 (2010), pp. 27-46.

⁴² VALLES, Vicent: *op. cit.*, 2000, p. 136

⁴³ PÉREZ GARCÍA, Pablo: *op. cit.*, 2017, pp. 224-236.

capital para que estuvieran preparadas para el ataque. Así, el 25 de julio de aquel año encontramos una *crida* en la que se convoca:

«*Tothom de qualsevol stament, ley y consideració, axí de cavall com de peu que en continent sien aparellats ab ses armes per seguir la senyera y bandera real de la dita ciutat per execució del Justícia y deliberació feta pel magnífich Consell General [...] per castigar e repelir los traydos y rebetles de la ciutat de Xativa y vila de Alzira*»⁴⁴.

Es curioso comprobar en la relación recogida en los *Manuals de Consells*, cómo este pregón fue publicado *ab trompers, atabals y ministrers*, es decir, con tromperos, atabales y ministriles. Como ya se ha comentado con anterioridad, las crides consideradas importantes eran realizadas por el *crida públich*, acompañado por los trompetas y atabales municipales. Pero el caso que nos ocupa es uno de los escasos en los que a estos sonadores se añaden los ministriles de la ciudad, cuerpo que se institucionalizó en la primera mitad del siglo XVI y que estaba formado por sacabuches y chirimías⁴⁵. Este hecho nos habla de la importancia dada a este anuncio, cuyo volumen sonoro estaba destinado a que todo el mundo recibiera la noticia de la convocatoria a tomar las armas, lo que lo convierte en excepcional excepcional. Si, más allá del claro impacto sonoro, pensamos también en el impacto visual que produciría ver a todos los músicos municipales desfilar por las calles de la ciudad, entenderemos que, incluso antes de comenzar el pregonero a recitar la noticia, el interés de la población estaría más que conseguido.

Desde la Edad Media, en la ciudad de Valencia estas convocatorias a la milicia se hacían, además de con crides, con el izado de la bandera y señera real en una de las ventanas de la *Casa de la Ciutat*⁴⁶. Esta señal visual se acompañaba de otra sonora. Así lo vemos en un acuerdo al que se llegó con los *escolans* de la Seu para que hicieran sonar las campanas mientras la bandera estuviera expuesta en la ventana:

⁴⁴ AMV, *Manuals de Consells*, A60, fol. 41rv.

⁴⁵ VILLANUEVA SERRANO, Francesc: «Los ministriles de la ciudad de Valencia. De la contratación circunstancial a la institucionalización profesional. (1524)», *Revista de Musicología*, XLII/1 (2019), pp. 43-72.

⁴⁶ La primera convocatoria a la milicia ciudadana recogida en la documentación municipal en la que se sigue este sistema data de 1321. ROCA TRAYER, Francisco: *Instituciones sociales en la Valencia medieval*. València, Ajuntament de València, 2004, p 50.

«En Nofre Çapena e en Gaspar Eximeno notaris, subsíndich i scriva de la Sala concordaren ab los scolans de la Seu de la dita ciutat que sonasen les campanes de la dita Seu quant la bandera y senyera Real serà a la finestra de la dita Sala, sonassen los senys y campanes ço és de matí, migjorn y al vespre»⁴⁷.

Tromperos, añafiles, ministriles, campanas de la *Seu* tres veces al día... a los que debemos añadir los sonidos de las tropas en el desfile que se produjo hacia el portal de *sant Vicent*. Pensemos además en los vecinos y vecinas de la ciudad que asistieron a esta demostración de fuerza, con sus vítores y gritos, todo mezclado en un mismo instante en el que la plaza de la *Seu* se convirtió en un hervidero de acción sonora.

Después de estas acciones militares la historia es bien conocida. Las ciudades de Xàtiva y Alzira cayeron en diciembre de ese mismo año y, como ya se ha comentado, en enero de 1523 se convocaron en Valencia procesiones en acción de gracias por el retorno de la paz. Como epílogo a este análisis de los sonidos de la revuelta, haremos una breve referencia a la llegada a Valencia de la persona que fue la encargada de la represión desencadenada después de la derrota agermanada, la virreina Germana de Foix, quien realizó su entrada solemne a la ciudad el 11 de diciembre de 1523:

«E hixqué la professó ab totes les parròquies en la plaça de la Seu, ço és, les creus al cantó de les Corts, e lo senyor bisbe, ab los assistents staven al cavalcador de la longeta. E, axí, arribant, [Germana] descavalcà a les creus, e posà's davall lo pali, al costat esquerre del bisbe. Y entraren per la dita porta dels Apòstols cantant lo Te Deum [...] y de fet jurà, y se'n passà al Palau hon posava. Açò se feu per ésser estada reyna de Aragó, e perquè lo rey nostre senyor scrigué que la acatàssem com a sa mare y reyna»⁴⁸.

Una nueva entrada real, siguiendo los parámetros que marcaba el ceremonial y la tradición local, puso fin a la revuelta e inició el periodo de represión y vuelta al orden establecido. Sería años después, en 1528, cuando la entrada de Carlos V en la ciudad cerró de manera definitiva y simbólica este episodio, aunque, como hemos analizado en el capítulo 6, todavía podemos encontrar presente en esa celebración monárquica la huella, ya muy tenue, de las Germanías.

⁴⁷ AMV, Manuals de Consells, A60, fol. 41v-42r.

⁴⁸ MARTÍ MESTRE, Joaquim (ed.): *op. cit.*, 1994, vol. 1, p. 84-85.

Analizar los sonidos producidos en la ciudad durante este episodio nos ha servido para comparar su uso con otras celebraciones, como las entradas reales y las procesiones por rogativas, destacando sobre todo las similitudes producidas. Así, tanto en las *mostres* militares, las procesiones, los pregones y las demostraciones de alegría por las victorias monárquicas, el uso de los instrumentos y códigos sonoros es muy similar, pero, dependiendo de quién y cuándo hace uso de esos mecanismos, el mensaje a transmitir puede tener diversos significados.

BLOQUE III

INTÉRPRETES

Capítulo 9

El cargo de *trompeta e crida públich* en la Valencia de los siglos XV y XVI. La familia Artús como caso de estudio.

El oficio de *trompeta e crida públich* fue uno de los más importantes dentro del entramado musical de la Valencia bajomedieval. Encargado, en un primer momento, de transmitir las decisiones de las autoridades a los vecinos, su papel no quedaba aquí, como se desprende del estudio de la documentación municipal valenciana, que nos ha permitido encontrar diversas características destacables dentro del desarrollo de este cargo. Entre ellas, resulta llamativa la repetición de un apellido, Artús, desde finales del siglo XIV hasta el primer tercio del XVI. Tras analizar eventos como las entradas reales, las procesiones por rogativas o las Germanías desde el punto de vista socoro, planteamos este capítulo como un seguimiento a la evolución del papel de esta familia en el mencionado oficio, lo que nos servirá para entender mejor las características y desarrollo del mismo en un periodo tan dilatado. Analizaremos, además, cómo en las vicisitudes asociadas al oficio de trompeta y pregonero municipal podemos observar la cristalización de muchos de los cambios tanto sociales como musicales producidos en la época¹.

La ciudad de Valencia, desde principios del siglo XIV, puede ser tomada como ejemplo claro de urbe comercial bajomedieval, entendida ésta como un ente relativamente autónomo, por una parte inserto dentro de una administración mayor, en su caso la monarquía aragonesa, pero, por otra, dotada de un amplio corpus legislativo propio. El responsable del cumplimiento y desarrollo de esta legislación fue un poderoso ente local, el *Consell General*, encargado de regir los destinos de la ciudad y sus territorios². Aunque ya nos hemos referido en numerosas ocasiones a esta institución, consideremos necesario recalcar en este momento que estaba formada en ocasiones por más de 100 personas, entre nobles, ciudadanos y representantes de las parroquias y gremios, y que, a menudo, delegaba las decisiones del día a día en el *Consell Secret*, grupo mucho más reducido que, en realidad, era quien ostentaba el poder ejecutivo³.

¹ Un primer borrador de este trabajo fue presentado en forma de comunicación con el título «Los Artús: una saga de *crides públichs i trompetes* municipales en la Valencia de los s. XV y XVI» en el Congreso Internacional «Música y espacios sonoros en las instituciones civiles y eclesiásticas de la península ibérica. Desde la Edad Media hasta los albores del siglo XVII», organizado por la Comisión de Trabajo «Música y contextos en el mundo ibérico medieval y renacentista», (MEDyREN) de la Sociedad Española de Musicología, celebrado en Guadalupe los 6 y 7 de abril de 2018. Este capítulo está parcialmente basado en ORTS RUIZ, Francesc: «Ara ojats que us fan saber. Desarrollo histórico del cargo de trompeta e crida públich en la Valencia de los siglos XV y XVI a través de la familia Artús». *Revista de Musicología*, vol. XLIV, n. 1 (2021), pp. 41-64.

² FURIÓ, Antoni; GARCÍA-OLIVER Ferran, (eds): *Llibre d'establiments i ordenacions de la ciutat de València*. Valencia, Universitat de València, 2011, pp. 19-20.

³ Este *Consell secret* estaba formado, desde 1321, por seis jurados, el Mestre Racional, un síndico, dos abogados y un escribano. TRENCH, Josep y CÀRCEL, M^a. Milagros: «El Consell de Valencia: disposiciones urbanísticas (siglo XIV)». *En la España Medieval*, 7 (1985), pp. 1486-1487.

Las decisiones de la administración pública municipal afectaban a todos los ámbitos de la vida ciudadana, desde los impuestos, la entrada y venta de alimentos, prohibiciones y normativas varias. Pero la comunicación del Municipio con sus habitantes no cesaba aquí. Como hemos podido comprobar al analizar los pregones utilizados como ejemplos a lo largo de esta tesis, el *Consell* también era el encargado de informar sobre las campañas militares (con sus triunfos y derrotas) y sobre cualquier evento, alegre o luctuoso, relacionado con la familia real. Para que todas estas notificaciones llegasen a cada vecino era necesaria una forma de comunicación clara y eficiente, que pudiese alcanzar cada rincón de Valencia en un espacio breve de tiempo. Es en este punto donde se hace necesaria la figura que centrará este capítulo, el pregonero o, como era conocido en la Valencia medieval, el *crida públich*, cuya frase *ara ojats que us fan saber* precedía todas las notificaciones municipales⁴.

En el presente capítulo pretendemos analizar el papel de este cargo municipal y su relación con la vida musical de la ciudad, tomando como caso de estudio la estirpe de los Artús, familia que ostentó dicho puesto en Valencia entre finales del siglo XIV y mediados del XVI. Los pregones y toques del *trompeta e crida públich* formarían parte de lo que hemos calificado en la introducción de esta tesis como el paisaje sonoro cotidiano de Valencia, por lo que planteamos el estudio de este puesto desde los parámetros de la musicología urbana, metodología que pretende el acercamiento al hecho musical y sonoro desde diferentes puntos de vista, tomándolo como un objeto de estudio más a tener en cuenta a la hora de reconstruir la vida urbana en épocas pasadas.

Entre nuestros objetivos estarán, por tanto, analizar el mencionado oficio poniendo el foco en su origen, su inserción y consideración laboral, centrándonos en el modelo adoptado por Valencia, ciudad relevante y en periodo de crecimiento, todo ello sin dejar al margen aspectos musicales como el tipo de instrumentos utilizados, su evolución, o el grado de profesionalización de los músicos municipales. Atenderemos también aspectos relacionados con la inserción de este cargo en el tejido urbano, destacando su contribución a la conexión entre instituciones y las estrategias familiares de patrimonialización de un cargo municipal. Por último, comparemos el modelo valenciano con otras ciudades del

⁴ «Oíd ahora que os hacen saber». Sobre la importancia de las *crides* consultar GALLENT, Mercedes y BERNARDO, José María: «Comunicación en tiempo de peste. “Les crides” en la Valencia del s. XV». *Saitabi*, 51-52, (2001-2002), p. 117.

ámbito hispánico y europeo, especialmente italiano, con el que hemos encontrado diversas similitudes, como comprobaremos al avanzar el texto.

Para ello hemos tomado como fuentes preferentes los documentos preservados en diversos archivos valencianos, sobre todo aquellos que hacen referencia a las decisiones del *Consell*, al ser esta la institución que contrataba a estos músicos, además de libros de cuentas y relaciones de eventos. En dichas fuentes, a pesar de no ser en esencia musicales, hemos encontrado valiosa información sobre el oficio objeto de nuestro estudio, aunque es de destacar la falta de datos en ciertos aspectos importantes, como son los organológicos, la tipología de los toques, o los lugares donde se producían los pregones. Plantear, así, un estudio de un cargo musical sin poder conocer su música puede parecer arriesgado, pero consideramos, a pesar de las carencias comentadas, que las fuentes consultadas aportan luz al conocimiento del oficio de *crida e trompeta públich*.

Este oficio aparece por primera vez en la documentación valenciana en 1310, concretamente en el primer *Manual de Consells* conservado, que abarca los años de 1306 a 1326⁵. En él encontramos nombrado a *Jacme trompador, públich corredor de la ciutat*, como responsable de haber realizado un pregón⁶. Desde entonces, este funcionario municipal, encargado de transmitir las decisiones de las autoridades a los vecinos, no dejará de aparecer, con diferentes nomenclaturas, (*trompador, trompeta, nafiler, trompeta e crida públich, trompeta major*) en cada uno de los *Manuals de Consells* existentes.

Encontramos, por tanto, desde inicios del siglo XIV según la documentación, un empleado municipal encargado de transmitir las decisiones del *Consell* a los vecinos utilizando para ello su propia voz y un instrumento musical. Este *trompeta e crida públich* formaría parte de lo que podemos calificar como el paisaje sonoro cotidiano de Valencia, y sus pregones y toques de trompeta estarían insertos en el imaginario colectivo de los habitantes de la ciudad, que reconocerían e interpretarían dichos mensajes sonoros como un código comunicativo, equiparable, como ya hemos comentado a lo largo de esta tesis, con los toques de las campanas.

⁵ Los *Manuals de Consells*, además de las decisiones tomadas por dicha institución y las convocatorias del *Consell General*, destacan por contar con transcripciones de pregones en las que se certifica la fecha, elregonero y, en algunas ocasiones, el recorrido realizado en cada una de ellas. Abarcan gran parte de la etapa foral valenciana finalizando con la Guerra de Sucesión (1707). TRENCH, Josep; CÀRCEL, María Milagros: *op. cit.*, p. 1483.

⁶ AMV, *Manuals de Consells A-1*, fol. 34v. ANYÓ, Vicent: *El primer Manual de Consells de la Ciutat de València (1306-1326)*. València, Ajuntament de València, 2001, p. 113; citado en VILLANUEVA SERRANO, Francesc: «Los ministriles de la ciudad de Valencia. De la contratación circunstancial a la institucionalización profesional. (1524)». *Revista de Musicología*, XLII/1 (2019), p. 47.

La línea cronológica que sigue el desarrollo de este oficio muestra cómo el cargo de *trompeta e crida públich del Consell de la Ciutat*, desde la segunda mitad del siglo XIV hasta mediados del XVI, estuvo siempre relacionado con un apellido que se repite continuamente: Artús. Este hecho nos ha llevado a rastrear la huella dejada por este linaje en la documentación municipal, ya que, en muchos aspectos, la historia de la Valencia medieval está íntimamente relacionada con la de esta estirpe.

Antes de iniciar el estudio de los miembros de esta familia consideramos necesario realizar una serie de reflexiones previas relacionadas con el cargo que ostentaron. En cuanto a las funciones del oficio de *trompeta e crida públich*, según el *Diccionari català-valencià-balear*, la palabra *crida* tiene varias acepciones, de las que nos interesan especialmente dos: «acto de pregonar o anunciar en voz alta una cosa de interés general» y «persona que tiene por oficio o encargo hacer los pregones»⁷. Vemos cómo el término *crida*, en catalán, designa de igual manera al hecho y a la persona encargada de realizarlo. *Crida públich* se refiere por tanto al pregonero público, esto es, el voceador al servicio del *Consell General* y a su cometido principal, esto es, realizar pregones.

Por otro lado, el cargo, en el caso valenciano, hace referencia, además, a la palabra *trompeta*. Numerosas son las fuentes medievales en las que el instrumentista es denominado con el nombre del instrumento que interpreta, y así ocurre en la documentación valenciana⁸. Este oficio tenía, pues, una doble vertiente. Por un lado, entre sus obligaciones estaba la de realizar las *crides* que le encargase el *Consell*, y, por otro, lo encontramos también inscrito dentro del grupo de músicos municipales con el puesto de *trompeta*, por lo que debía participar en todos los eventos organizados por dicho organismo en los cuales fuera necesaria la presencia de música. No estamos, en consecuencia, ante un mero puesto de voceador municipal, sino ante un oficio para el cual se requería una formación musical. En esta característica Valencia se separa de otras ciudades de su ámbito, como Barcelona o Sevilla, donde las tareas de pregonero y *trompeta* fueron ejercidas por personas diferentes, aunque colaboraban en sus respectivas obligaciones. Por el contrario, otras ciudades europeas, como Siena, aplicaban desde

⁷ «Acte de cridar o anunciar en veu alta una cosa d'interès general; cast., pregón» y «Persona que té per ofici o encàrec fer les crides o pregons; cast., pregonero». ALCOVER, Antoni Maria; MOLL, Francesc de Borja: «Crida». *Diccionari català-valencià-balear*. Edición digital. <http://dcvb.iecat.net>. (Consultado el 24/06/2021).

⁸ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *op. cit.*, 2001, p. 220.

antiguo el modelo doble seguido en Valencia⁹. De este modo es interesante comprobar cómo lo que está sucediendo en la capital del Turia tiene mucho más que ver con otros núcleos foráneos que con los peninsulares, aspecto que merece ser tenido en consideración.

En cuanto al conjunto de músicos municipales, del que formaba parte el *trompeta públich*, tenemos constancia de la existencia de un grupo de instrumentistas contratados por la Ciudad desde inicios del siglo XIV¹⁰. En un principio, el *Consell* requería los servicios de estos músicos de manera circunstancial, dependiendo de sus necesidades. Con el paso del tiempo, éstas fueron cada vez más reiterativas, por lo que se decidió que el Municipio debía contar con un cuerpo fijo de instrumentistas, algo que podemos constatar desde 1350, cuando, con motivo del nacimiento del infante Juan, el *Consell* decide pagar y realizar ropas nuevas a los juglares de la ciudad (*juglars de la ciutat*)¹¹. Sobre la constitución de este grupo sabemos que desde 1333 el *crida públich* ya hacía algunos de sus pregones acompañado, y que en 1366 este conjunto estaba compuesto por dos trompetas y un atabal, al que se añadió un *cornamuser* a partir de 1391¹². El grupo fue creciendo con el tiempo, hasta establecerse la formación que quedó como fija durante todo el siglo XV, compuesta por cinco intérpretes. Así lo confirma un documento, fechado el 13 de mayo de 1432, en el que encontramos escrito por primera vez el nombre e instrumento de cada uno de sus miembros, que eran: Lorenç Artús, *crida públich*, Narcís Conques y Matheu Andrés, *trompetes*; Vicent Climent, *cornamuser* y Ferrando Climent, *tabaler*¹³. Por tanto, podemos afirmar que desde finales del siglo XIV el conjunto estaba

⁹ KREITNER, Kenneth: «The city trumpeter of late-fifteenth-century Barcelona». *Musica Disciplina*, 46, (1992), p. 135; BEJARANO PELLICER, Clara: *Los sonidos de la ciudad. El paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*. Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2015, p. 101; D'ACCONE, Frank: *The civic muse: music and musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*. Chicago, Chicago University Press, 1997, pp. 416-417. Es necesario señalar el escaso interés mostrado desde la musicología histórica hispánica en el estudio de este cargo musical, caso del que las aportaciones de Kreitner y Bejarano son una excepción. El propio Kreitner, en su artículo de 1992 expone dos motivos de este olvido. Por un lado, el hecho de que los sonos de estos instrumentos no fueran tan musicales y más considerados como meras llamadas sonoras, y, por otro, la no conservación de documentación musical escrita. Una aportación más reciente la encontramos en la ya citada tesis doctoral de Raventós Freixa: RAVENTÓS FREIXA, Jordi: *Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: les entrades reials (segles XV-XVIII)*. (Tesis doctoral inédita), Universitat de Girona, 2006.

¹⁰ La documentación histórica consultada utiliza el término «Ciudad» (Ciutat) para referirse al gobierno municipal. Hemos decidido mantenerlo con el mismo sentido utilizando la mayúscula inicial.

¹¹ AMV, Manuals de Consells, A-9, fol. 147r, citado en CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*. Valencia, Hijo F. Vives Mora, 1925, vol. 2, p. 10.

¹² VILLANUEVA SERRANO, Francesc: *op. cit.*, 2019, p. 47.

¹³ AMV, Manuals de Consells, A-29, fol. 204v. 13 de mayo de 1432, citado en CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol 2, p. 11.

formado por cinco miembros: tres instrumentos de viento metal, uno de madera (que varió entre cornamusa, *caramella* y dulzaina) y uno de percusión. Este grupo se mantendrá, sin grandes cambios, hasta 1525, como analizaremos avanzado el texto¹⁴.

Dentro de esta formación, el cargo de *trompeta e crida públich* adquiere todavía más relevancia si, atendiendo al citado documento de 1432, observamos cómo en la misma reunión del *Consell* fue nombrado jefe de los ministriles de la ciudad (*cap dels ministrers de la ciutat*). Este hecho hunde sus raíces en la centuria anterior, ya que, desde el siglo XIV, el *crida públich* aparece también en otra fuente de la documentación municipal, los libros de *Claveria Comuna*, como la persona encargada de recibir los pagos a los músicos, y, pensamos, de repartir después el salario de los mismos. Esta conclusión la extraemos de la fórmula que se utilizaba siempre para dar fe de estos pagos por los escribanos municipales: para sí y sus compañeros (*per si e sos companyons*). Estos cobros son importantes en otro sentido, ya que nos permiten comprobar cómo, en un principio, no había un salario fijo anual o mensual para los *crides* y músicos municipales, sino que cobraban por tarea realizada¹⁵.

Esta denominación como *cap dels ministrers* de la ciudad hace necesario que nos detengamos un instante en la nomenclatura utilizada en la época medieval para dichos intérpretes. A lo largo de este análisis hemos encontrado, por orden cronológico, los términos *trompador*, *juglar* y *ministrer* referidos a un instrumentista municipal, al que debemos añadir *sonador*. La fórmula más antigua, *trompador*, fue desapareciendo paulatinamente en el siglo XIV, siendo sustituida por *trompeta*. Más dificultad encontramos en la diferenciación entre *juglar* y *ministrer*, sobre todo en el siglo XV, donde estos dos términos son utilizados, indistintamente, para referenciar al mismo grupo de músicos. Por ejemplo, en la gran fiesta celebrada en la ciudad por la proclamación como monarca de Fernando I tras el Compromiso de Caspe en 1412, se realizaron pagos

¹⁴ Otras ciudades cercanas a Valencia, como Castelló de la Plana, contaban con un grupo similar en la misma cronología, concretamente desde 1374. SÁNCHEZ ALMELA, Elena: *Festes i celebracions públiques a Castelló de la Plana als segles XIV i XV*. Castelló de la Plana, Ajuntament de Castelló, 2013, p. 82. Sobre la aparición de instrumentos de viento madera dentro del grupo de atabales y trompetas municipales nos parece pertinente la relación con su inclusión, al menos desde el siglo XIV, dentro de los conjuntos musicales militares, factor que podría haber sido imitado por las ciudades al formar sus primeros grupos instrumentales. Para más información sobre este hecho, es de gran interés consultar la entrada dedicada a la cornamusa en el *Nuevo Diccionario Histórico del Español*: <http://www.frl.es/Paginas/default.aspx> [consulta el 28-01-2021].

¹⁵ Sirva como ejemplo este extracto: «Pagados a Ramon Artus para sí y sus compañeros, así como crida públich» («Pagats an Ramon Artus per si e sos companyons, així com a crida públich»). AMV, Claveria Comuna, lib. 29, I.

a «diversos ministriles, juglares y sonadores»¹⁶. Esta sinonimia fue desapareciendo poco a poco, sobre todo desde que el Municipio decidiese contratar de manera estable una nueva formación de instrumentistas a principios del siglo XVI. Este segundo grupo, compuesto por sacabuches y otros instrumentos de metal y doble lengüeta, además de percusión, comenzó a ser denominado como *ministriles de la Ciudad (ministrers de la Ciutat)*, quedando referenciado desde entonces el cuerpo que nos ocupa como *trompetas y atabales de la Ciudad (trompetes e tabals de la Ciutat)*¹⁷.

En este aspecto, en Valencia se seguiría el modelo que encontramos en muchas ciudades europeas a lo largo de los siglos XV y XVI, donde las municipalidades contaron en un primer momento con un conjunto destinado a la música áulica, formado por trompetas y tambores, para, con el tiempo, establecer otro cuerpo musical, en el que se combinaban instrumentos de viento metal, madera y percusión, cuyo objetivo sería embellecer los desfiles e intervenciones del Municipio en jornadas festivas y todo tipo de eventos. El primer grupo sería valorado, por tanto, por su impacto sonoro y visual, mientras que el segundo, además de ello, añadiría la belleza de las melodías practicables con sus instrumentos. Este último conjunto será el que quede con el nombre de ministriles en España ya en el siglo XVI, mientras que en otros lugares de Europa serán denominados como *pfifferi* (Italia) o *Stadtpeiffer* (área de influencia alemana)¹⁸. A ellos se refirió el teórico Johannes Tinctoris en 1487 como *alta capella*, en contraposición a los instrumentos *bajos* o de cuerda, quedando este nombre relacionado con estos conjuntos¹⁹. En conclusión, debemos diferenciar el grupo de trompetas y atabales del posterior de *ministrers*, aunque hasta el siglo XVI encontremos sinonimia en muchas de las fuentes.

¹⁶ «*Diversos ministrers, jutglars e sonadors*». FERRER VALLS, Teresa: «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el s. XV», en RODRÍGUEZ, Evangelina (ed.): *Cultura y representación en la edad media. Actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx* Alicante, Conselleria de Cultura-Diputació de Alicante, 1994, p. 147.

¹⁷ Muchos son los autores que se han referido a este episodio de sinonimia inicial y posterior diferenciación entre estos dos términos. Destacaremos en el ámbito hispánico, MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, Austral, 1957, p. 15; ANGLÉS, Higinio: *Scripta Musicologica*. Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1975, p. 859; BALDELLÓ, Francesc: *La música a l'antic Consell Barceloní*. Barcelona, Barmar, 1929, pp. 12-13; GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *op. cit.*, 2001, pp. 219-220. Sobre la aparición y desarrollo del grupo de *ministrers* de Valencia consultar VILLANUEVA SERRANO, Francesc: *op. cit.*, 2019, pp. 43-72.

¹⁸ GREEN, Helen: «Defining the City Trumpeter: German Civic Identity and the Employment of Brass Instrumentalists, c.1500». *Journal of the Royal Musical Association*, 136:1, (2011), p. 7; D'ACCONE, Frank: *op. cit.*, 1997, p. 514-526.

¹⁹ BOWLES, Edmund A.: «Haut and Bas: The Grouping of Musical Instruments in the Middle Ages». *Musica Disciplina*, 8 (1954), pp. 115-140.

Por último, dentro de estas consideraciones previas, creemos necesario recalcar cómo el caso valenciano no es aislado en cuanto al hecho de encontrar un mismo apellido relacionado durante generaciones con un cargo musical municipal. Podemos encontrar esta costumbre en otros territorios hispánicos y también europeos, y no sólo en empleos musicales, sino también en otros puestos relacionados con la administración y con los oficios artesanales²⁰. Así, en el caso español, esta característica se desarrolla en las ya nombradas ciudades de Sevilla o Barcelona, pero también en Zaragoza, Granada y otras poblaciones de rango menor, como Daroca, Vila-Real o Jaca²¹. En el ámbito europeo, el mismo rasgo aparece en las ciudades-estado italianas (Siena, Ferrara, Milán o Mantua), en el sur y centro de Francia o en Alemania²². Además, la herencia del cargo por miembros de la misma familia no sólo se produce en el ámbito municipal, y podemos encontrar ejemplos de ello en otras instituciones, como la corte o el ámbito catedralicio²³.

El caso valenciano, centrado en la familia Artús, no es por tanto una excepción a una costumbre muy arraigada en todo el territorio europeo. Esta característica, en los oficios musicales, tendría su lógica si, como confirman gran parte de los estudios realizados sobre el tema, la formación de los intérpretes se realizaba, en el mayor de los casos, en el ámbito

²⁰ FALOMIR, Miguel: *Arte en Valencia. 1472-1522*. València, Consell Valencià de Cultura, 1996, p. 167.

²¹ BALDELLÓ, Francesc: *op. cit.*, 1929, p. 23; BEJARANO, Clara: *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2013, pp. 37-92, *Idem: Los Medina. Redes económicas y sociales en torno a una familia de músicos entre el Renacimiento y el Barroco*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2019; RUIZ JIMÉNEZ, Juan: «La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo Peraza II», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), pp. 53-63; PÉREZ, Lucía: «Juglares y ministriles en la procesión del Corpus de Daroca en los siglos XV y XVI». *Nassarre*, VI-1 (1990), p. 115; APARICI, Joaquín; APARICI, Jorge: «Els Músics en la festa medieval. Vila-real de 1348 a 1500». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXXIV, 1-2 (2008), pp. 112-113; MARÍN, Miguel Ángel: *Music on the margin. Urban musical life in eighteen-century Jaca*. Kassel, Reichenberger, 2002, p. 98.

²² D'ACCONE, Frank: *op. cit.*, 1997, pp. 437-439 y 490; LOCKWOOD, Lewis: *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: The creation of a musical center in the fifteenth century*. Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 105; KENDRICK, Robert L.: *The sounds of Milan, 1585-1650*. Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 166; GREEN, Helen: *op. cit.*, 2011, pp. 12-13; PETERS, Gretchen: «Las redes sociales profesionales de los ministriles de Montpellier, 1350-1500», en BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José; MARÍN, Miguel Ángel (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de València, 2015, p. 110; *Idem: The Musical Sounds of Medieval French Cities*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

²³ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *op. cit.*, 2001, pp. 281-299. En cuanto a la catedral de Valencia, en los libros de fábrica encontramos referencias a trompetas para realizar pregones ya en el siglo XV, aunque no se especifica que tengan relación con la municipalidad (ACV, Fábrica, sig. 1482, fol. 12r. 12 de junio de 1463). Deberemos esperar al siglo XVI, concretamente a 1545, para ver a un *trompeta públich de la ciutat* contratado por la catedral, algo que se repetirá con frecuencia a lo largo de dicha centuria. (ACV, Fábrica, sig. 1490, sn, 12 de diciembre de 1545). Para más información sobre la contratación de instrumentistas municipales por catedrales españolas y la existencia de redes de empleo urbano, consultar MARÍN, Miguel Ángel: «Familia, colegas y amigos: Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII», en BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José; MARÍN, Miguel Ángel (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de València, 2015, pp. 115-144 y RUIZ JIMÉNEZ, Juan: «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa», en GRIFFITHS, John; SUÁREZ PAJARES, Javier (eds.): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004, pp. 199-239.

familiar, pasando los conocimientos de padres a hijos, aunque también podamos encontrar otros métodos de aprendizaje como el afirmamiento entre un maestro y un aprendiz, caso éste minoritario²⁴. Por tanto, sería lógico que, si las administraciones buscaban una continuidad en la calidad del cargo, contaran con los discípulos directos de sus empleados, o lo que es lo mismo, con sus familiares más cercanos.

Como hemos podido comprobar, en el caso valenciano, en una misma persona encontramos aglutinadas tres funciones: realizar los pregones, interpretar un instrumento y coordinar a sus compañeros. Y es aquí donde resulta de gran interés seguir la pista de los Artús, puesto que durante algo más de siglo y medio encontramos un estrecho vínculo entre este apellido y el cargo de *trompeta i crida públich*.

El estudio de este linaje nos permitirá acercarnos a las vicisitudes del cargo, a los cambios y a su desarrollo histórico. Además, los Artús, debido a su función, fueron testigos de primera mano de las decisiones del *Consell*, participando de manera activa en la mayoría de los eventos que vivió la ciudad de Valencia, como los relacionados con la familia real, festividades religiosas o la piedad popular. Cada una de esas circunstancias tuvo una *crida* relacionada, y un miembro de la familia Artús fue el encargado de transmitir las decisiones de las autoridades municipales a los vecinos de la ciudad²⁵.

Según los primeros datos que encontramos en la documentación municipal, la estirpe fue iniciada por Antoni Artús, quien en 1378 sustituyó a Domingo Logay en el oficio de *juglar trompador* por jubilación de éste²⁶. Antoni es el primer miembro de la familia del que tenemos constancia documental, pero, como vemos, en un primer momento no aparece nombrado como *crida*, sino como un miembro más del cuerpo de trompetas.

En la misma sesión en la que el *Consell* nombró a Antoni sustituto de Logay, se decidió que el último siguiera recibiendo las vestiduras reglamentarias, aunque dejara de formar parte del grupo de trompetas municipales. Además, a Artús se le asignó el salario y las vestiduras correspondientes al cargo²⁷. Desde este momento, en todos los nombramientos

²⁴ BEJARANO, Clara: *op. cit.*, 2013, pp. 52-63; *Idem*: «Juventud y formación de los ministriles de Sevilla entre los siglos XVI Y XVII». *Revista de Musicología*, XXXVI/1-2 (2013), p. 75.

²⁵ Para un mejor seguimiento de la cronología de cada uno de los Artús en el cargo, consultar la Tabla 2 al final del presente capítulo.

²⁶ AMV, Manuals de Consells, A-18, fol. 157v. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 12.

²⁷ «Que al dicho Logay, de toda su vida, cada año sean hechas y dadas vestiduras parecidas a las de los otros juglares de la Ciudad, tal como es costumbre. Y aquí mismo en lugar del dicho Logay fue elegido en dicho oficio de juglar trompador Anthoni Artús, vecino de la dicha ciudad, con salario o remuneración de las vestiduras». («*Que al dit Logay, de tota sa vida, cascun any sien fetes e dades vestedures semblants que seran als altres juglars de la Ciutat així com és acostumat. E aquí mateix en loch del dit Logay fo elet al*

de *crides* y trompetas aparecerá esta referencia a los ropajes, que se consideraban una parte de su salario²⁸. La razón de todo ello la podemos encontrar en que los miembros del cuerpo de trompetas municipales, y especialmente el *crida*, como cargos públicos, constituían parte de la representación de las autoridades ante el pueblo, y, como tales, deberían mostrar dignidad en el vestir. Esta característica será compartida con otros empleados municipales, como los *verguers* o maceros, funcionarios del *Consell* cuyo cometido era preceder a los miembros del mismo en los actos oficiales y transmitir mensajes²⁹.

La vestimenta se convirtió también en punto de diferenciación entre los músicos municipales, ya que los ropajes del *crida*, desde el siglo XIV, fueron diferentes a los de los otros intérpretes. En un acuerdo del *Consell* de 1387 se decidió que *el crida públich* vistiera como los citados *verguers* y no como el resto de los juglares³⁰. Esta indumentaria tenía los colores de la ciudad y sus escudos de armas bordados. Estos símbolos no aparecían solo en las ropas, también las trompetas y atabales eran decoradas con pendones con las armas de la ciudad. Todo ello convertía a los músicos municipales en símbolo visible de la institución a la que representaban. Este ejemplo no es único de Valencia: Bejarano, en su trabajo dedicado al mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro afirma que «los trompeteros en realidad eran un símbolo visual más que auditivo»³¹. Este hecho lo encontramos en numerosas fuentes iconográficas medievales, donde el músico de viento está dotado de características heráldicas, convirtiéndose en un símbolo visual y sonoro de la institución a la que representa, ya sea la monarquía, una dignidad nobiliaria o eclesiástica, o el municipio (figura 24. También en la figura 10, perteneciente al capítulo

dit offici de juglar trompador n'Anthoni Artús, vehí de la dita ciutat, ab salari o remuneració de les vestidures). AMV, Manuals de Consells, A-18, fol. 157v. También en CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 12.

²⁸ «De 1356 es la primera disposición que conocemos sobre vestidos de los juglares y por ella se deduce que debían ser por lo menos cuatro. A partir de esta fecha, todos los años consta la correspondiente época de pago de vestidos a estos funcionarios». CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 11. «Pagados de dicha pecunia a Bendicho de Chipre, ciudadano de València, seis florines de oro por precio de los cuales en el presente día de hoy hemos comprado de aquel un pendón de trompeta y otro de trompa, cada uno de oriflama». («*Pagats de la dita pecúnia an Bendicho de Xipre, ciutadà de València, sis florins d'or per preu dels quals en lo present dia de huy havem comprat d'aquell un penó de trompeta e altre de trompa, cascún d'oriflama*»). AMV, Claveria Comuna, J-29, fol. 19v. 4 de octubre de 1401.

²⁹ SANCHIS GUARNER, Manuel: *La ciudad de Valencia*. Valencia, Irta, 1999, p. 73.

³⁰ «De la tela de la librea de los vergueros y no de los juglares». («*Del drap de la livrea dels verguers e no dels juglars*»). CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 13. Esta costumbre se mantuvo durante todo el siglo XV, así, en las entradas anuales que hacen referencia a la compra de telas para realizar los trajes de los funcionarios municipales, las destinadas a los *verguers* y al *trompeta públich* eran de *verni de Flandes*, y las del resto de instrumentistas de *blau de la terra* (AMV, Claveria Comuna, J-42, fol. 39r. 10 de mayo de 1421).

³¹ BEJARANO, Clara: *op. cit.*, 2013, p. 248.

tercero, encontramos trompetas engalanadas con pendones que muestran las armas de rey de Aragón).



Figura 24. Trompetas encabezando el desfile por la entrada de Carlos VIII de Francia en Nápoles en 1495, luciendo la heráldica del monarca (detalle). Melchiorre Ferraiolo, *Cronaca della Napoli Aragonese*, ca. 1498. Morgan Library, Nueva York (Ms M.801, fol. 113r).

Si seguimos la línea cronológica del linaje de los Artús, encontramos un cambio importante en 1392, ya que en esa fecha Antoni fue ascendido al cargo de *crida públich*. Así aparece nombrado en la documentación que hace referencia a los preparativos de la entrada en Valencia de Joan I y su esposa Violant de Bar en ese mismo año. Desde ese momento, este importante oficio en la vida musical de la ciudad estuvo ocupado por un miembro de su familia³².

En 1397 Antoni cayó enfermo y fue relevado en su puesto por su hermano Ramón³³. Esta sustitución se hizo definitiva un año después, ya que, tras la muerte de Antoni, Ramón Artús pasó a desempeñar el cargo. En su nombramiento desapareció la denominación de juglar y encontramos por primera vez la fórmula que quedó como definitiva, *trompeta e crida públich del Consell de la Ciutat*³⁴. En el caso de Ramón destaca su longevidad en

³² AMV, Manuals de Consells, A-20 fols. 41v-48v. Citado en CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 56. Consultar Tabla 2 al final del presente capítulo.

³³ AMV, Manuals de Consells, A-21, lib. 2, fol. 47r: «Fon apellat Consell ab crida publica a so de nafil e per veu d'en Ramon Artus en loch de n'Anthoni Artus, crida públich del Consell de la dita ciutat, embargat per malaltia».

³⁴ «Com fos dit acort al present Consell que n'Anthoni Artús trompeta e crida públich del Consell de la dita ciutat, qui longament era stat malalt era mort poch dies ha, lo dit Consell atenant a la suplica d'en

el cargo (28 años). Esto no hace más que confirmar la idea de que la relación entre el *Consell* y el *crida públich* era de por vida, como ya se desprende de la vinculación de Antoni con la institución y como comprobaremos en los siguientes ejemplos. En el largo periodo en que Ramon ejerció de crida se afianzaron muchas de las características relativas al oficio.

Entre 1425 y 1428 encontramos un vacío en las fuentes documentales, ya que se ha perdido el libro del *Manual de Consells* que recogía esos años. Esto hace que debamos acudir a otra fuente para poder certificar con seguridad en qué momento se produjo el relevo del siguiente *crida públich*. Lo que sí muestran los *Manuals* es que en la documentación relativa a los preparativos de la a la entrada de Alfonso V, producidos en diciembre de 1423, aparece ya nombrado como trompeta de la ciudad Lorenç Artús, descrito en los libros como hijo de Ramón³⁵.

En el caso de esta sustitución encontramos un claro ejemplo la influencia de la familia Artús en Valencia. Antes de que se produjera el relevo en el cargo de *crida e trompeta públich*, concretamente en 1421, Lorenç entró a formar parte del cuerpo de instrumentistas municipales por el fallecimiento de Johan Munyoz, uno de los trompetas. Esta sería una manera de continuar la estirpe, y de preparar a Lorenç para cuando asumiera el liderato del grupo³⁶. En este caso encontramos un hecho destacable respecto de la política de nombramientos de instrumentistas municipales, y es que, pocos meses después, el *Consell* tuvo que buscar de nuevo un trompeta, ya que Lorenç partió a Castilla³⁷. Sea como fuere, Artús volvió a Valencia, ya que, como se ha comentado, en diciembre 1423 aparece informando a la población de la pronta visita del rey³⁸. Desde ese momento y hasta 1428 encontraremos a padre e hijo indistintamente en la documentación relativa a los cobros, ambos nombrados con el cargo de *trompeta e crida públich*.

Será en 1428 cuando se produzca el relevo definitivo entre Ramon y Lorenç. Así, si acudimos a los libros de *Claveria Comuna*, que recogen las cuentas del *Consell*,

Ramon Artus germà del dit n'Anthoni. Lo qual en Ramon durant la malaltia del dit n'Anthoni, qui per un any haja en loch d'aquell fuita al dit offici, deliberadament e acordant atorga e dona lo dit offici de trompeta e de crida públich del Consell de la dita Ciutat ab lo salari e drets acostumats al dit en Ramon Artús»). AMV, Manuals de Consells, A-21, lib. 4, fol. 34r. 27 de abril de 1398.

³⁵ AMV Manuals de Consells, A-28, fol. 18r-19r. 15 de diciembre de 1423.

³⁶ AMV, Manuals de Consells, A-27, fol. 313r. 10 de junio de 1421.

³⁷ Así lo indica la documentación, aunque sin especificar el motivo de la marcha. AMV, Manuals de Consells, A-27, fol. 323r. 1 de agosto de 1421.

³⁸ AMV, Manuals de Consells, A27, fol. 323r. 1 de agosto de 1421.

observamos cómo el 15 de junio de ese año el salario relativo al cargo de *crida e trompeta públich* es pagado por primera vez a Lorenç, por el fallecimiento de su progenitor³⁹.

Esta referencia a la *Claveria Comuna* hace que nos detengamos un instante en un punto que consideramos muy interesante: el salario del *crida*. Desde 1400 encontramos que dicho funcionario percibía una anualidad de 9 libras⁴⁰. Esta modalidad de pago se mantuvo durante más de dos décadas, hasta que en 1425 fue fraccionada en 2 pagas, cada una de 4 libras y 10 sueldos, lo que sumaba las 9 libras anuales. Esta cantidad, que ya cobraba Ramón, será la que pase a percibir Lorenç durante todo el periodo en que ocupe el cargo⁴¹. Si comparamos este salario con otros funcionarios municipales, lo primero que nos llama la atención es su escasez. Así, en 1407, un *verguer* de la Ciudad obtenía 25 libras como emolumentos anuales, la misma cantidad que un pesador de la harina⁴². Otro ejemplo lo encontramos en el *afermamossos*, encargado de recoger a vagabundos y falsos mendicantes de la ciudad y proporcionarles un trabajo, que cobraba 10 libras anuales, una más que el *crida*.⁴³

La razón de este salario tan escaso, situado por debajo que otros empleados de la Ciudad, la podemos encontrar en la libertad que tenían los músicos del municipio. Para entenderlo, debemos referirnos de nuevo a la ya citada reunión del *Consell* de 1432. En dicha sesión se decidió que los trompetas y atabales municipales pudieran acudir a celebraciones privadas como bodas, pero siempre en grupo, no por separado, bajo amenaza de ser apartados de su puesto⁴⁴. Vemos aquí cómo los músicos de la Ciudad no tenían exclusividad con el *Consell*, sino que podían participar, y cobrar por ello, en eventos privados, siempre que siguieran sus directrices.

Pero los ingresos del *crida* no finalizaban aquí, ya que encontramos diferentes maneras de complementarlo. Por un lado, los trompetas y atabales del *Consell* cobraban aparte las llamadas *crides reials* o extraordinarias. Es decir, todos aquellos pregones considerados fuera de lo común eran pagados por el *Consell* de manera individualizada. Entre ellos podemos encontrar crides relacionadas con eventos como visitas reales, como las

³⁹ «*Per mort d'en Ramon Artús, pare d'aquell*» AMV, Claveria Comuna, J48, fol. 4v. 15 de junio de 1428.

⁴⁰ AMV, Claveria Comuna, J-28, fol. 10r. 21 de julio de 1400.

⁴¹ AMV, Claveria Comuna, J-45, fol. 6v. 9 de julio de 1425.

⁴² AMV, Claveria Comuna, J-35, fol. 2r. 28 de mayo de 1407 y fol. 18v. 11 de octubre de 1407.

⁴³ AMV, Claveria Comuna, J-36, fol. 7r. 19 julio de 1407. ROCA TRAVER, Francisco A.: *Instituciones sociales en la Valencia medieval*. Valencia, Ajuntament de València, 2004, pp. 133-140. Un completo estudio sobre los salarios en la Valencia bajomedieval lo encontramos en HAMILTON, Earl J.: *Money, Prices and Wages in Valencia, Aragon and Navarre (1351-1500)*. Cambridge, Harvard University Press, 1936.

⁴⁴ AMV, Manuals de Consells, A-29, fol. 204v. 13 de mayo de 1432.

realizadas entre 1401 y 1402 con motivo de la entrada de Martín el Humano⁴⁵. Como hemos podido comprobar en el bloque I de esta tesis, las entradas reales eran un buen momento para los músicos municipales, ya que el *Consell* les requería para más eventos, pagados aparte de su salario. Por ejemplo, en el recibimiento realizado en Valencia al príncipe Fernando en 1470 encontramos cómo se les pagaron 15 sueldos por tocar en las torres *dels Serrans* y del Temple. Estos toques desde las torres estaban relacionados con las fiestas y alegrías nocturnas, en las que se exhortaba a la población a salir a la calle, danzar y encender hogueras. No se realizaban tan sólo con motivo de las entradas reales, cualquier noticia gozosa para la Ciudad se celebraba de esta manera, desde la guerra de Granada, hasta el nombramiento del cardenal Borja como Calixto III⁴⁶.

Pero lo que podemos denominar complementos salariales no terminaba aquí, ya que también encontramos *crides* realizadas por el grupo bajo mandato de instituciones o personalidades ajenas al *Consell*, como, por ejemplo, las realizadas con motivo de los altercados (*bandositats*) que tuvieron lugar en Valencia a inicios del siglo XV, y que fueron ordenadas por el duque de Gandía, elegido por el rey para mitigarlos⁴⁷. La contratación del *crida públich*, bien en solitario, o bien acompañado del conjunto de trompetas y atabales municipales, fue realizada por otras instituciones del reino, como la *Generalitat*, para transmitir sus decisiones a la población, o para participar en distintas celebraciones. Este hecho hace que encontremos el apellido Artús en diferentes fuentes documentales, más allá de las municipales, como el Arxiu del Regne de València⁴⁸.

En el caso del *crida*, el salario fraccionado no se detenía con estas contrataciones extraordinarias, ya que, según se desprende de la documentación municipal, también recibía pagos como corredor. La relación de dicha figura con este oficio venía de antiguo. Ya hemos podido comprobar en este capítulo cómo el primer trompeta al que hace referencia la documentación municipal valenciana es citado como *Jacme trompador, públich corredor de la ciutat*. Además, es en la época de Ramon Artús donde encontramos

⁴⁵ AMV, Claveria Comuna, J-29, varios fols. Transcrito en CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, pp. 65-72.

⁴⁶ AMV, Claveria Comuna, O-37, fol. 139r-v. 9 de junio de 1470; AMV, Sotsobreria de Murs e Valls, D-80 y D-84, citados en CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 176 y pp. 179-181.

⁴⁷ AMV, Claveria Comuna, J-28, fol. 47r. Mayo de 1401.

⁴⁸ ARV, Generalitat, Albarans, 22, fól. 11v. 11 de febrero de 1459; 58, 22 de marzo de 1492, pagos a Pere Artús. Sobre la contratación de músicos por la Generalitat, consultar ALMENAR, Luis; BELENGUER, Antonio: «Festividades y actos públicos en los albaranes de la Generalitat (1431-1500)», en, FURIÓ, Antoni; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (eds.): *La Generalitat Valenciana. Espais i Imatges de la Generalitat*. València, Universitat de València-Generalitat Valenciana, 2021, pp. 249-262.

pagos realizados por el *Consell* con periodicidad anual por ejercer tal oficio⁴⁹. Según el diccionario de Alcover y Moll, la tarea del corredor podía tener dos acepciones. Por un lado, era la persona encargada de hacer pregones o llevar avisos y recados a domicilio, y, por otro, era un intermediario entre las partes implicadas en un contrato de compraventa de bienes. Ambas descripciones parecen compatibles con el cargo de *crida públich*, y quizá por este motivo el *Consell* utilizaba a este funcionario para realizar dichas tareas⁵⁰. Por tanto, como hemos podido comprobar, el *crida*, aunque percibía un salario fijo bastante reducido, tenía un amplio margen para ampliarlo, asistiendo a celebraciones privadas, gracias a las *crides* y eventos extraordinarios, encargados ya por el *Consell* o por otras instituciones, o mediante su cargo de corredor. Todo ello convertía al *crida* en un oficio que, aún perteneciendo al Municipio, podía diversificar sus encargos por toda la ciudad.

Analizadas las modalidades de pago del *crida*, y continuando con los Artús, Lorenc permaneció en el oficio hasta 1433, año en el que falleció. Como hemos comprobado, la costumbre era que un miembro de la familia heredase el puesto, y en este caso fue Miquel, hijo de éste, el elegido. Pero en su nombramiento encontramos un inconveniente, ya que, según la documentación, Miquel tenía sólo quince años en esa fecha y por tanto el *Consell* decidió que otro músico municipal, Berthomeu Andrés, se encargara de las obligaciones del oficio durante cinco años, hasta que Miquel cumpliera los veinte, momento en el que podría ser considerado mayor de edad⁵¹. En este acuerdo el *Consell* dispuso que el salario fuera dividido entre Andrés y la madre de Artús, para que pudiera tener sustento hasta que su hijo cumpliera la edad reglamentaria para empezar a ejercer. Esta manera de actuar por parte del *Consell* da a entender una cierta posesión del cargo por parte de la familia Artús, ya que los *consellers* buscaron diferentes fórmulas para que se perpetuase en éste. Veremos más ejemplos de este tipo de trato ventajoso a medida que avancemos.

⁴⁹ AMV, Claveria Comuna, J-28, fol. 25v. 10 de enero de 1401. El precio pagado por estas *crides* extraordinarias era siempre el mismo, independientemente de la institución que lo encargase, 13 sueldos y 6 dineros a repartir por el *crida* entre todos los participantes.

⁵⁰ ALCOVER, Antoni; MOLL, Francesc de Borja: «Corredor». *Diccionari català-valencià-balear*. Edición digital <http://dcvb.iecat.net/>. [Consultada el 24/06/2020]. Para más información sobre el oficio de corredor y su relación histórica con el de pregonero, consultar GARCÍA ULECIA, Alberto: «Delimitación conceptual del oficio de corredor en el derecho histórico». *Anuario de Historia del Derecho Español*, LXVI (1996), pp. 181-200.

⁵¹ AMV, Manuals de Consells, A-30, fol. 119v. 11 diciembre de 1433, citado en CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 12-13. Sobre la minoría de edad en la Valencia medieval, consultar OBARRIO, Juan A.: «La edad pupilar y la mayoría de edad en la Valencia medieval». *Anuario de Estudios Medievales*, 42/2 (2012), pp. 771-797.

Durante los cinco años siguientes se cumplió el acuerdo y a partir de 1438 Miquel Artús se incorporó al puesto que tenía reservado. Pero pocos meses después el *Consell* decidió renovar el contrato a Berthomeu Andrés en las mismas condiciones, compartiendo el salario⁵². Una hipótesis que explicaría este hecho podría ser que Artús no estuviera todavía lo suficientemente preparado, y necesitara un periodo más extenso para adquirir las destrezas que le llevaran a ejercer el cargo con total soltura. Esta idea viene reforzada si seguimos las relaciones de *crides* realizadas en el *Manual de Consells*, donde la incorporación de Artús es paulatina y cada vez más *crides* son efectuadas por él⁵³.

Pasado el segundo periodo de cinco años, el 3 de diciembre de 1443, el *Consell* tomó una decisión infrecuente, ya que estipuló que Artús y Andrés compartiesen cargo de manera definitiva, y, pocos meses después, el 10 de febrero de 1444, que el salario de dicho oficio fuese dividido entre los dos⁵⁴. Esta situación debió provocar protestas, ya que, a los pocos meses, el 4 de junio de 1444, el *Consell* falló a favor de Artús y lo nombró como único *trompeta e crida públich* con el sueldo íntegro⁵⁵. A partir de entonces, Miquel se encargó de todas las *crides* y cobros en nombre de los trompetas y atabales de la ciudad hasta que en 1451 un hecho anecdótico nos vuelve a mostrar la influencia de esta familia ante el *Consell*, y quizá uno de los motivos de ésta.

Siguiendo como siempre nuestra fuente principal, los *Manuals de Consells*, encontramos una reunión del *Consell Secret* el 30 de agosto de 1451 en la que se decidió apartar de manera fulminante a Miquel Artús del puesto que ocupaba. El motivo fue que éste había sido encontrado culpable de propiciar una cuchillada a una mujer en la plaza de les Corts «de día y sin temor de Dios»⁵⁶. Ese mismo día se nombró a Berthomeu Andrés como su sustituto. Además, se contrató a un nuevo trompeta, Pere de Johan, que cubriría la plaza vacante que dejó Andrés al ser ascendido.

Podría parecer que este sería el final de la saga de los Artús, pero, a los pocos meses, concretamente el 10 de noviembre del mismo año, el *Consell* volvió a reunirse y tomó otra singular decisión: restituir en el oficio a Miquel Artús, relegando a Berthomeu

⁵² AMV, Manuals de Consells, A-32, fol. 17r. 14 de agosto de 1438 y fol. 30v. 9 de diciembre de 1438.

⁵³ AMV, Manuals de Consells, A-32, diversas páginas.

⁵⁴ AMV, Manuals de Consells, A-32, fol. 173r. 3 diciembre de 1443 y fol. 183v. 10 de febrero de 1444.

⁵⁵ AMV, Manuals de Consells, A-33, fol. 5r. 4 de junio de 1444.

⁵⁶ «*De dia e sens temor de Déu*». AMV, Manuals de Consells, A-35, fol. 209r. 30 de agosto de 1451.

Andrés al cargo que tenía antes de que se produjese el suceso. Todo ello, según la documentación, por los grandes ruegos y a instancia del noble Nicolau de Próxita⁵⁷.

Los Próxita (Pròixida o Procida) fueron una de las familias más influyentes en la Valencia de los siglos XIV y XV. De ascendencia napolitana y llegados al Reino de Valencia a finales del siglo XIII, fueron siempre cercanos a la casa real aragonesa, que los colmó con títulos nobiliarios por los servicios prestados. El miembro de este linaje que aparece en el episodio citado es Nicolau de Próxita y Calatayud, quien fue conde de Aversa (1445) y Almenara (1447), además de mayordomo de Alfonso el Magnánimo y lugarteniente de éste en el reino de Nápoles⁵⁸. El apoyo de tan alto miembro de la nobleza valenciana a la familia Artús podría aclararnos los privilegios que ésta tuvo ante el *Consell*. Nos quedaría por averiguar qué vínculo existía entre los Próxita y los Artús. En este punto, no hemos encontrado ninguna fuente documental que informe sobre dicha relación, por lo que proponemos la hipótesis de que los Artús, concretamente Miquel, fuese también sirviente de dicha familia, a la que habría pedido protección ante su polémica con el *Consell*.

Fuese así o no, Miquel Artús, tras este episodio, continuó en el cargo municipal hasta 1472, cuando renunció a su oficio por indisposición y, siguiendo la costumbre, se contrató a su hijo Pere. En su nombramiento encontramos un hecho destacado, ya que es la primera ocasión en la que la documentación recoge que el *crida* juró su cargo ante el *Consell*. Hasta este momento, los miembros del municipio que juraban eran solamente aquellos electos, como los *consellers* o *jurats*, y algunos funcionarios como los escribanos, notarios y abogados. El hecho de que el *crida* también jurase ante los evangelios y las autoridades municipales nos habla del afianzamiento de esta figura dentro de la estructura de la Ciudad y su compromiso con la misma. A partir de este momento, todos los *crides* realizaron esta ceremonia⁵⁹.

Pere Artús fue el *crida públich* que vivió el paso del siglo XV al XVI. En el periodo en el que estuvo en posesión del cargo aparecen algunas novedades dignas de mencionar. En cuanto a su salario, en 1491 destaca una sorprendente bajada del pago a la mitad (5

⁵⁷ «*A grans prechs e instancia del noble en Nicholau de Próxita*». AMV, Manuals de Consells, A-35, fol. 221r-221v. 10 de noviembre de 1451.

⁵⁸ CARUANA, José: *Los Proxita y el estado de Almenara*. Valencia, Hijo de F. Vives Mora, 1932; GUARDIOLA, Pascual: «Un linaje de l'Antic Regne de València. Els Próxita o Procida». *Boletín de la Academia Valenciana de Genealogía y Heráldica*, V (2004), pp. 29-36; SANTARRUFINA, Ricardo: «Los Próxita. Un linaje de origen napolitano en el reino de València». *Estudis*, 40 (2014), pp. 237-254.

⁵⁹ AMV, Manuals de Consells, A-39, fol. 138r-v. 21 de agosto de 1472.

libras)⁶⁰. No hemos encontrado explicación a este recorte en la documentación, pero resulta llamativo cómo en el mismo año se produce por primera vez un pago de 10 libras al *crida* en solitario por intervenir en la venta de las imposiciones de la ciudad⁶¹. Por tanto, este hallazgo nos remite a otra fuente de ingresos, más allá de las que ya han sido citadas. Esto podría explicar el descenso del sueldo como pregonero, que se vería compensado por esta nueva actividad. Así, el *crida* pasaría a cobrar de 9 a 15 libras de modo directo del *Consell*.

También encontramos innovaciones en la agrupación de trompetas y atabales municipales. Como ya hemos comprobado, como mínimo desde 1432 esta formación había estado establecida por el *crida*, dos trompetas, un instrumento de viento madera (cornamusa, *caramella* o dulzaina) y un atabal, y todavía podemos ver la continuidad de este conjunto en el encargo de vestiduras de 1514, en el que se nombra a cada uno de sus miembros con su correspondiente instrumento⁶². El cambio de formación lo encontramos alrededor de una década después, concretamente en 1525, cuando el *Consell* decidió que la agrupación pasara a estar compuesta por el *crida*, tres trompetas y dos atabales. Por tanto, el cuerpo se incrementó en un miembro, pasando de tres a cuatro trompetas y de uno a dos atabales⁶³. El mayor cambio es la ausencia, a partir de este momento, de un instrumento de viento madera. Aunque la documentación no lo especifica, podemos encontrar el motivo de este cambio en la ya referenciada contratación de manera permanente por parte del *Consell* del grupo de ministriles, que desde 1524 adquiere un nuevo formato, consolidando este conjunto dentro del entramado municipal⁶⁴. El Municipio se dotaría así de un cuerpo de trompetas y atabales, conformado únicamente por intérpretes de dichos instrumentos, y de un grupo de ministriles, dotado de

⁶⁰ E-VAa, Claveria Comuna, O-47, fol. 28v. 1 de junio de 1491.

⁶¹ El pago se realiza «por los trabajos por aquel sostenidos en intervenir en las ventas de las imposiciones de la dicha Ciudad». («*Per los treballs per aquell sostinguts en entrevenir en les vendes de les impossicions de la dita Ciutat*»). E.VAa, Claveria Comuna, O-47, fol. 67v. 2 de julio de 1491. Tras consolidar su sistema fiscal a finales del siglo XIV, la ciudad de Valencia adoptó un procedimiento de subasta pública para el arrendamiento de los impuestos indirectos, sobre todo a partir de comienzos del siglo XV. Estas son las ventas en las que participaría el *crida*. CRUSELLES GÓMEZ, Enrique: «Las sociedades arrendatarias de Los impuestos municipales de Valencia (1410-1450)», *Medievalismo*, 27, (2017), pp. 133-158.

⁶² AMV, Manuals de Consells, A-56, fol. 158rv. 22 de diciembre de 1514: «*Donar sengles robes als companyons de Pere Artús trompeta que son en Miquel Luis, en Jacme Ramon, trompeters, en Miquel Alpinat, dolçaina e en Nicholas de Corts, tabalers*».

⁶³ «Proveen que los juglares de la ciudad sian seis, esto es Pere Artús y tres trompetas, dos atabaleros, esto es, dos parejas de atabales». («*Provehexen que juglars de la ciutat sien sis ço es en Pere Artús y tres trompetes, dos tabalers ço es dos parelles de tabals*»). AMV, Manuals de Consells, A-61, fol. 329r. 25 de agosto de 1525.

⁶⁴ AMV, Manuals de Consells, A-61, fols. 130r-132v. 23 de noviembre de 1524. Transcrito en VILLANUEVA SERRANO, Francesc: *op. cit.*, 2019, pp. 70-72.

instrumentos de viento madera, metal y percusión. Quedan por tanto diferenciadas en la segunda década del siglo XVI estas dos agrupaciones musicales en el caso valenciano, dedicada la primera a ocasiones comunicativas y festivas (toques en *alimares* nocturnas, torneos o corridas de toros) con unas características tímbricas más potentes, pero poco elaboradas, y los segundos para todo tipo de celebraciones, desde procesiones y ceremonias religiosas como los ya comentados *Te deum*, actos del *Consell* o banquetes y saraos, que requerían de una sonoridad si no tan potente, sí capacitada para ejecutar melodías más complejas. Podemos deducir de este hecho que, a partir de la primera mitad del siglo XVI, el *Consell* valenciano diversifica sus recursos musicales adaptándose a las necesidades comunicativas, sonoras y celebrativas de la institución⁶⁵.

Un año después del cambio de formación, en 1526, encontramos otra novedad en el oficio cuando, con el consentimiento expreso de Pere Artús, los miembros del *Consell Secret* nombraron *trompeta e crida públich* a Pere Luis Artús, quien, por ser menor de edad, compartiría el cargo con el primero, hasta que éste no pudiera ejercer el oficio por incapacidad o fallecimiento⁶⁶. La documentación no especifica el parentesco entre ambos, pero, teniendo en cuenta la minoría de edad, la coincidencia de apellido y que Pere se mostró muy agradecido («*ab moltes acions de gràcies*»), nos decantamos por pensar en el parentesco directo, ya fuese Pere Luis hijo o nieto del primero. No olvidemos que Pere Artús juró el cargo en 1472, y que, si la edad mínima para ejercer con pleno derecho era 20 años, en 1526, como mínimo, tendría 74, una edad muy avanzada para la época que hace comprensible la necesidad de tener un ayudante.

Poco más de un año después encontramos otro cambio, ya que el 26 de octubre de 1527 el *Consell Secret* eligió un nuevo compañero para Pere Artús en su puesto, que debería ser el encargado del oficio tras la ausencia del primero. El seleccionado en esta ocasión fue Christofol Joan Timor *àlies* Artús⁶⁷. Llegados a este punto se nos plantean varias dudas. La primera hace referencia a la figura de Pere Luis Artús, que hacía poco menos

⁶⁵ Por ejemplo, desde este momento encontramos en la documentación municipal provisiones y ordenaciones para los dos grupos por separado, en las que se describe para qué actos era requerida cada agrupación, además de la normativa para cada una de ellas. Sirvan como ejemplo la provisión para *trompetes y tabalers* del 21 de abril de 1542 (AMV, Manuals de Consells A71, fols. 629r-630r), o las capitulaciones y ordenaciones para los *ministrils* de la ciudad del 10 de diciembre de 1546 (AMV, Manuals de Consells A74, fols. 559r-560v). Este tratamiento diferenciado no excluiría que cada una de las agrupaciones, en ocasiones excepcionales, participara en actos para los que, en un principio, no estaba dedicada, como los trompetas y atabales en el *Te deum* por la entrada de Felipe II en 1586, o los ministriles en las crides por la guerra de las Germanías (consultar capítulos 6 y 8).

⁶⁶ AMV, Manuals de Consells, A-62, fols. 67v-68r. 18 de junio de 1526.

⁶⁷ AMV, Manuals de Consells, A-62, fol. 315v. 26 de octubre de 1527.

de un año había sido nombrado en el cargo, pero que no vuelve a aparecer en la documentación. Aunque no encontramos ninguna confirmación, lo más probable es que muriera o marchase de Valencia definitivamente, lo que obligó al *Consell* a reforzar el puesto con un nuevo asistente para Pere Artús. La segunda cuestión está relacionada con el nombre del nuevo ayudante, ya que es la primera ocasión, desde 1392, en la que el *crida e trompeta públich* no tiene como primer apellido Artús, aunque éste sí aparece en su alias. Esta nomenclatura hace que dudemos del parentesco directo de Christofol Joan Timor con la familia que nos ocupa, hecho que confirma la documentación al nombrar a su padre, Pere Timor como su supervisor, ya que era menor de edad⁶⁸. Por último, nos quedaría dilucidar por qué Christofol aparece con el alias Artús. En este punto la documentación tampoco viene en nuestra ayuda, aunque una hipótesis nos parece altamente posible. Ya se ha comentado en este capítulo cómo una de las maneras de formación de un instrumentista en la época, más allá de la herencia familiar del oficio, era realizar un contrato de afirmamiento entre un maestro y un aprendiz⁶⁹. Esta opción nos parece bastante probable, y confirmaría el hecho de que Christofol fuese conocido en la ciudad con el sobrenombre de Artús sin pertenecer a la familia. Fuese así o no, el último miembro de dicha saga en el cargo fue Pere, quien moriría en 1533, tal como aparece en la confirmación en el puesto de Christofol⁷⁰. Finalizaría así el largo periodo en el que esta familia ostentó el cargo en la ciudad de Valencia, pasando este entre hermanos, o de padres a hijos, durante más de siglo y medio.

Como conclusión a este capítulo, seguir los pasos de la familia Artús nos ha servido para analizar la figura del *trompeta e crida públich* y su importancia dentro del paisaje sonoro de la Valencia bajomedieval. Desde su origen como empleado municipal en el siglo XIV, pasando por su doble condición de pregonero e instrumentista, hasta llegar a ser nombrado como *cap dels ministrers*. Hemos podido comprobar el grado de profesionalización del oficio, destacando las diferentes formas de complementar su salario, con encargos tanto públicos como privados, y su carácter versátil, contribuyendo

⁶⁸ AMV, Manuals de Consells, A-64, fol. 246r-v.10 de mayo de 1531.

⁶⁹ Mediante este tipo de acuerdos, un maestro se comprometía a enseñar las artes de un instrumento, además de dar cobijo, comida y vestimenta a un menor, por un periodo determinado de años, mientras éste se convertía en sirviente de su casa. Encontramos ejemplos de este tipo de contratos en el ámbito musical en ciudades como Sevilla o Zaragoza. BEJARANO, Clara: «Juventud y formación...», 2013, p. 75; CALAHORRA, Pedro: *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII. Polifonistas y ministriles*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977, p. 326. Sobre los contratos de *afermament* en el Reino de Valencia, consultar APARICI, Joaquín: «Ensenyar i aprendre. La formació professional a través dels contractes d'afermament dels segles XIV i XV al Maestrat i els Ports de Morella (Castelló)». *Millars*, XLVI (2019), pp. 73-113.

⁷⁰ AMV, Manuals de Consells, A-65, fols. 219v-220v. 27 de enero de 1533.

a la conexión entre instituciones como el *Consell*, la Catedral o la *Generalitat*. A todo ello debemos añadir la importancia de la red familiar que tejieron los miembros de esta estirpe, que les permitió la patrimonialización de un cargo municipal durante cuatro generaciones, aspecto este último totalmente normalizado en otras instituciones y oficios medievales.

También cabe destacar que quedan algunos aspectos en los que será necesario profundizar en futuras investigaciones, como son, en el ámbito de los Artús, su relación con la familia Próxita, y en el caso del cargo que ostentaron, la sustitución paulatina de los instrumentos de viento madera, o la cercanía de Valencia a ciudades italianas en su concepción unitaria del cargo de trompeta y pregonero. Por último, será necesario continuar indagando en cuestiones relativas a la formación de los intérpretes, o los diversos toques instrumentales, aspecto este último sobre el que poseemos escasa información.

Finalizaremos este capítulo con un claro ejemplo de la fama que alcanzaron los Artús en la ciudad de Valencia:

*Artús trompeta,
e companyons,
per los cantons,
crida Real,
e general,
pública veu
del secret feu.*⁷¹

Este fragmento muestra un pasaje de *L'Espill o Libre de les dones*, una de las obras literarias más importantes de la literatura catalana del siglo XV, publicada en Valencia hacia 1460 por el médico Jaume Roig. Como hemos podido apreciar en esta rima, el apellido y el cargo aparecen unidos, en una clara muestra de hasta qué punto Artús fue sinónimo de *trompeta* en la Valencia bajomedieval, y de cómo este oficio estaba relacionado con la comunicación de noticias, siendo además un personaje muy popular entre los habitantes de la urbe.

⁷¹ «Artús trompeta/y sus compañeros/por las esquinas/pregón real/y general/pública voz/hizo del secreto». ROIG, Jaume: *L'Espill o Libre de les dones*. Barcelona, Edicions 62, 1978, p. 123.

TABLA 2. LOS ARTÚS Y EL CARGO DE *TROMPETA E CRIDA PÚBLICH DE LA CIUTAT DE VALÈNCIA*⁷²

Nombre del intérprete	Años en el cargo	Relación familiar con el anterior	Denominación en la documentación	Observaciones
Antoni Artús	1378-1397	Primer Artús en la documentación	1378: <i>Juglar trompador</i> 1392: <i>Crida públich del Consell</i>	
Ramón Artús	1397-1428	Hermano	1398: <i>Trompeta e crida públich</i>	Sustituye al anterior por enfermedad. Nombrado oficialmente tras su muerte.
Lorenç Artús	1424-1433	Hijo	1428: <i>Trompeta e crida públich</i> 1432: <i>Cap dels ministrers</i>	Desde 1424 junto a su padre. En posesión desde 1428.
Miquel Artús	1433-1472	Hijo	<i>Trompeta e crida públich</i>	Sustitución por Berthomeu Andrés durante su minoría de edad. Desde 1438 Artús y Andrés comparten oficio. En 1444 el cargo queda para Miquel Artús.
Pere Artrús	1472-1531	Hijo	<i>Trompeta e crida públich</i>	

⁷² Todos los datos han sido extraídos de los libros de Manuals de Consells y Claveria Comuna (AMV).

Pere Luis Artús	1526	Hijo	<i>Trompeta e crida públich</i>	Junto con Pere Artús
Christòfol Joan Timor àlies Artús	1527-1534	No hay parentesco directo.	<i>Trompeta e crida públich</i>	1527: Junto con Pere Artús. 1533: en solitario. Debido al alias, se plantea relación de aprendizaje con el anterior.

Capítulo 10

Imagen y participación del otro en las entradas regias de la Edad Media y Moderna: emoción y alteridad.

La historiografía, al ocuparse del estudio de la fiesta en la edad media y moderna, ha aceptado tradicionalmente el concepto de obra de arte total para señalar la magnificencia y diversidad de expresiones artísticas que formaron parte de estos eventos efímeros. Sin contraponernos a esta idea, reforzada por corrientes metodológicas como la historia de las emociones, planteamos el último capítulo de nuestra tesis como una reflexión sobre el concepto de fiesta urbana. Para ello, aportaremos nuevas perspectivas de estudio, que tengan en cuenta las características propias de estas celebraciones, en especial su carácter fugaz, lo que impedía que el común de la población tuviese acceso a todos los actos y mensajes que envolvían estos espectáculos. Con tal fin, proponemos un nuevo acercamiento a las fuentes, documentales y literarias, desde el punto de vista del análisis de la alteridad. Nos detendremos en el estudio de la utilización del otro en el aparatage simbólico que envolvía estos actos, además de en su papel no sólo como espectador sino también como participante activo, en especial en el apartado musical. Con este acercamiento novedoso intentaremos conocer mejor a las complejas sociedades en las que se produjeron estos eventos.

Como afirma la profesora Alicia Cámara, «Nada debió ser lo que aparentaba en la Fiesta del Renacimiento y el Barroco, ni para los que la vivieron ni para nosotros. Ni siquiera alguien que ahora leyera los cientos de relaciones que se escribieron narrando todos los pormenores de cada una de las fiestas, puede imaginar cómo fueron en realidad las entradas triunfales en las ciudades en los siglos XVI y XVII, porque precisamente las palabras que lo narran forman una suerte de pantalla literaria que dificulta su percepción. Al igual que la fiesta disfrazaba las ciudades, construía para ellas una máscara a base de arquitecturas efímeras, tapices, cuadros, flores, etc. también los textos escritos son una especie de máscara literaria que disfraza lo que fue en realidad la fiesta».¹

Hemos querido comenzar este capítulo con una sentencia muy elocuente relacionada con el estudio de la fiesta en la edad moderna, que también puede hacerse extensible al medioevo. La historiografía ha insistido en que estos eventos, fueran entradas regias, sepelios, canonizaciones y otras actividades religiosas o laicas; constituían una suerte de «obra de arte total», donde música, teatro, luces y fuegos artificiales, arquitectura, y artes visuales se unían para mostrar la riqueza de la ciudad y la pleitesía ante el personaje allí

¹ CÁMARA, Alicia: «La fiesta de corte y el arte efímero de la Monarquía entre Felipe II y Felipe III», en: RIBOT, L.A.; BELENGUER, F., (eds). *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*. Lisboa, Sociedad Estatal Lisboa'98, p. 67.

honrado. Si bien no creemos que esta idea sea del todo falsa, sí que es cierto que, tradicionalmente, se ha obviado el componente de «máscara literaria» que Alicia Cámara indica en las palabras citadas. Aunque las fuentes, como veremos, nos describen una celebración en un arco temporal reducido, el fenómeno de la fiesta fue mucho más complejo. En primer lugar, es necesario anotar que sólo unos pocos pudieron disfrutarla en su totalidad y que, si nos centramos en ellos, el análisis es parcial. Fueron pocas las personas elegidas que pudieron realizar el periplo desde el primero de los arcos hasta el último, escuchar cada una de las piezas musicales y ver los *tableaux vivants* que en estos eventos se ejecutaron. Era un espectáculo creado por y para las autoridades y su comitiva. El resto de la población, incluidos los propios actores y/o músicos que esperaban, con expectación, su llegada, solo vieron en todo su esplendor una pequeña parte de toda la sucesión de acontecimientos planteados para tal fiesta. Así pues, analizar estas manifestaciones festivas del poder como una «obra de arte total» es ser idealista, y obviar que esta experiencia sería así, como se ha dicho, solo para una facción muy reducida de la población.² Bien es cierto que los arcos o catafalcos, aunque efímeros, permanecerían varios días para ser contemplados por todos, pero el paisaje sonoro o la teatralidad fue aún menos duradera, instantánea, lo que reduciría el impacto emotivo del programa festivo, algo que influiría, obviamente, en la «potencia» del mensaje que a través de él se podía dar.

A pesar de todo, son numerosos los historiadores que insisten en cómo en las fiestas se dio una «domesticación» de las emociones. Mediante los recursos citados con anterioridad, se intentaba plantear una idea muy clara de lucha del bien contra el mal y de justificación de la política que se estaba llevando a cabo. Para Turner (1989: 23, 53), los símbolos que figuran en las manifestaciones del fasto público moderno funcionaron como factores de percepción del mundo provocando emociones como el odio, el miedo, el afecto o el dolor.³

² Algunos autores incluso opinan que el habitante de la ciudad participaba realmente poco en todo el entramado festivo, siendo un espectador pasivo de toda la fiesta. Véase: PIZARRO GÓMEZ Francisco Javier: «La entrada triunfal y la ciudad en los siglos XVI y XVII», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII*, 4 (1991), p. 123.

³ TURNER, Victor. W.: *El proceso ritual*. Madrid, Taurus, 1989, pp. 23 y 53. Sobre la «domesticación» de las emociones en las entradas regias véase también: CARRASCO URGOITI, María Soledad: «La escenificación del triunfo del cristiano en la comedia», en ALBERT-LLORCA, M.; GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. (eds.): *Moros y cristianos. Representaciones del otro en las fiestas del Mediterráneo Occidental*. Granada, Diputación de Granada, 2003, p. 25.

Estas ideas han planeado en la mente de la mayor parte de los investigadores que, desde el seminal estudio de Jakob Burkhardt, se han enfrentado al estudio de la fiesta. Dicha aproximación nos puede inducir a plantear su análisis a través de la metodología de la «historia de las emociones». No es aquí el lugar de profundizar en dicha corriente de análisis, pero sí el cuestionarnos hasta qué punto puede sernos útil para aportar más luz a todo lo dicho sobre la cultura festiva medieval y moderna⁴. Peter Burke marcó sus pros y contras al respecto, y sobre todo a qué debía de responder esta metodología para su éxito⁵. El principal problema que encuentra, que consideramos también sería aplicable a nuestro caso de estudio, es cómo puede el historiador acceder a las pasiones de gente que ya falleció. Expone cómo los que le precedieron, especialmente el citado Burkhardt o Johan Huizinga, acudieron a la literatura para asentar un «vocabulario emocional» que respondiera a esta pregunta. Esta solución en nuestro caso es bastante parcial. En primer lugar, por el tipo de fuentes a las que nos enfrentamos: muy escasas para el periodo medieval y algo más complejas y completas en el moderno. Por un lado nos encontramos con aquellas de carácter económico y legal que determinan las decisiones de los concejos de las ciudades, que no suelen darnos información sobre el impacto que se espera en el espectador. Y, por otra, las relaciones festivas, que tal y como indica Cámara en las palabras con las que se inicia este capítulo, no son más que otra construcción ideológica. Unas veces, como hemos comprobado a lo largo de esta tesis, quienes cuentan todo lo acaecido son cronistas reales, que intentan exaltar el poder de la monarquía y cómo se demuestra su supremacía frente a los enemigos, usando la hipérbole de manera constante y ocultando las deficiencias de la celebración⁶. Otras son cronistas locales (en ocasiones asalariados), que, por su parte, relacionan dicha magnanimidad regia con las virtudes de

⁴ Sobre este asunto ya hablamos en la introducción. La bibliografía que ha planteado los presupuestos de tal metodología es ingente, creándose incluso centros de investigación dedicados al respecto, aún así, además de las ya citadas en la introducción a la tesis, indicamos algunas lecturas que consideramos necesarias para entender su enfoque aplicado a la fiesta: CORRIGAN, John (ed.): *Religion and Emotion. Approaches and Interpretations*. Oxford, Oxford University Press, 2004; DAVIES, Douglas J.; WARNE, Nathaniel A.: *Emotions and Religious Dynamics*. Farnham, Ashgate, 2013; GOUK, Penelope; HILLS, Hellen: «Towards Histories of Emotions», en GOUK, Penelope; HILLS, Hellen (eds.): *op. cit.*, 2005, pp. 15-34; STEARNS, P. N.; STEARNS, C. Z.: «Emotionology: Clarifying the History of emotions and Emotional Standards», *American Historical Review*, 90-4 (1985), pp. 813-836. Para el caso español, y solo relativo al aspecto festivo: CHRISTIAN, William A. Jr.: «Provoked Religious Weeping in Early Modern Spain», en DAVIS, John (ed.): *Religious Organization and Religious Experience*. London, Academic Press, 1992, pp. 97-114; TAUSIET, María; AMELANG, James (ed.): *Accidentes del alma. Las emociones en la edad moderna*. Madrid, Abada Editores, 2009.

⁵ BURKE, Peter: «Is there a Cultural History of the Emotions?», en GOUK, Penelope; HILLS, Helen (eds.): *Representing Emotions. New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*. Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 38-39.

⁶ LOPES DON, Patricia: *The politics of Spectacle: Royal Festivals at the Spanish Habsburg Court. 1528-1649*. (Tesis doctoral inédita), University of California, 2000, pp. 60-82.

la ciudad y el esplendor que se mostraba, fruto del empeño económico que suponían⁷. Por último, encontramos otras fuentes, muchas veces anónimas, conformadas por descripciones individuales de diletantes, viajeros o simples espectadores, que, en ciertas ocasiones, contradicen las fuentes «oficiales» y donde se mezcla el subjetivismo propio del autor con algunas alusiones a la actitud del público, que también no son más que percepciones, aunque intenten dar un halo de autenticidad a todo aquello que se describe⁸. Con todo, a fin de cuentas, lo que la historiografía ha realizado partiendo de estos textos coetáneos es una reconstrucción hipotética que, aunque útil, no es más que otra «máscara literaria».

Más allá de los documentos más burocráticos (pagos, normativas legales, etc.) que hablan de gasto de la entrada real y de sus participantes, el resto de las narraciones nos impiden crear una teoría social de las emociones, y nos acercan más a los planteamientos de Foucault de la instrumentalización de una emoción con un fin opresor o de imposición de cierta ideología.⁹ Ambos parten de las emociones pero, en el segundo caso, el elemento de análisis es más vertical, de arriba abajo, y lo que nos interesaría saber es su respuesta (de abajo a arriba), algo que es casi imposible con las fuentes oficiales que poseemos.

A todo lo dicho, se añade otro debate, para nada nuevo: el de qué entendía la población de todo aquello que veía, aspecto que no sólo podría aclararnos su percepción y emoción,

⁷ En palabras de García Bernal: «El libro festivo llega a ser, de este modo, mucho más que un traslado del acontecimiento: depositario de discursos históricos o poéticos, exponente de identidades ciudadanas, y portador de valores ideológicos», GARCÍA BERNAL, José Jaime: *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, p. 181. Sobre este aspecto véase, entre otros: Ferrer Valls, FERRER VALLS, Teresa: *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1993, pp. 17-30; WATANABE-O'KELLY, Helen: «Early Modern European Festivals-Politics and Performance, Event and Record», en MULRYNE, James R.; GOLDING, Elizabeth (eds.): *Court Festivals of the European Renaissance. Art, Politics and Performance*. Aldershot, Ashgate, 2002, pp. 15-25; DEL RÍO BARREDO, María José: *Madrid Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*. Madrid, Marcial Pons, 2000, p. 58; SÁNCHEZ CANO, David: «Naumachie at the Buen Retiro in Madrid», en SHEWRING, Margaret (ed.): *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance. Essays in Honour of J. R. Mulryne*. Farnham, Ashgate, 2013, pp. 313-328; MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago: «Cultura festiva y poder en la Monarquía Hispánica y su mundo: convergencias historiográficas y perspectivas de análisis», *Studia Historica. Historia Moderna*, 31 (2009), pp. 127-152; BONET CORREA, Antonio: *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Madrid, Akal, 1990, pp. 10-11; MÍNGUEZ, Víctor: «Porque se sepa la verdad en el siglo venidero. Confusiones, exageraciones y omisiones en las relaciones festivas valencianas», en LÓPEZ POZA, Sagrario; PENA SUEIRO, Nieves (coords.): *La fiesta. Actas del II seminario de Relaciones de Sucesos*. Ferrol, Sociedad Valle Inclán, 1999., pp. 247-258.

⁸ Muy interesante, en este aspecto, sería el estudio que realiza Lisa Voigt sobre las crónicas festivas portuguesas, haciendo hincapié en cuales se realizaron por «amor a la patria», a la ciudad o son fruto de la mera observación, VOIGT, Lisa: «Imperial Celebrations, Local Triumphs: The Rhetoric of Festival Accounts in the Portuguese Empire», *Hispanic Review*, 79-1 (2011), pp. 17-41.

⁹ El debate sobre las teorías del filósofo francés al respecto, vinculado con la teoría de las emociones, ha sido ampliamente analizado en GOUK, Penelope; HILLS, Hellen (eds.): *op. cit.*, 2005, pp. 25-30.

sino también la eficacia del discurso iconográfico y sensorial creado¹⁰. Sobre este punto tampoco hay consenso, ni creemos que pueda darse. Sí que debemos admitir que consideramos que la repetición de ciertos estímulos (sean visuales o sonoros) descritos constantemente a lo largo de los siglos en un mismo espacio geográfico, nos hace intuir que, finalmente, el conocimiento de lo que se veía y escuchaba era mucho mayor de lo que los historiadores más incrédulos denuncian (véase la repetición de eventos celebrativos en las entradas reales estudiadas en el bloque 1 y su continua apelación a la *costum* y la tradición). Pero aún así, este es un hecho incuantificable que, por tanto, nos aleja de un análisis objetivo de las emociones de esta obra de arte supuestamente total¹¹. Ni sabemos qué entendían ni si, como ya se ha anotado, todos podrían disfrutar del mismo espectáculo, pues sólo la comitiva civil o religiosa era privilegiada con un periplo completo por el itinerario festivo¹². De todas maneras, y de forma parcial, sí que podríamos acercarnos a lo que Barbara Rosenwein denominó «*emotional communities*», es decir, los sentimientos que ciertas comunidades sociales (parlamentos, oficios, hermandades, cofradías, monasterios, parroquias, etc.) intentaron transmitir en estas festividades, pues muchas veces de ellas dependió la elección del programa iconográfico, a través del que se pueden intuir sus preocupaciones, o, al menos, aquellas que querían hacer patentes como demanda ante el monarca que allí hacía su entrada¹³. Aún así el resultado sería parcial, pues en ciertas ocasiones, lo que sucede, es que con la conocida reutilización de lienzos o estructuras (efímeras) preexistentes se produce un mantenimiento de tradición que nos dificulta pensar hasta qué punto se trata de una

¹⁰ Por citar algunos títulos en el que se plantea este debate referido a las entradas hispánicas: LOPES DON, Patricia: *op. cit.*, 2000, p. 12; SEBASTIÁN LOZANO, Jorge: «El género de la fiesta. Corte, ciudad y reinas en la España del siglo XVI», *Potestas*, 1 (2008), p. 63; CORDERO DE CIRIA, Enrique: «Importancia de la fiesta pública y las relaciones en la divulgación de la cultura emblemática», en LÓPEZ POZA, Sagrario; PENA SUEIRO, Nieves (coords.): *La fiesta. Actas del II seminario de Relaciones de Sucesos*. Ferrol, Sociedad Valle Inclán, 1999., pp. 67-76; GÓMEZ-SALVAGO SÁNCHEZ, Mónica: *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos. Estudio y Documentos*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 121; PORTÚS, Javier: «Religión, poesía e imagen en el Siglo de Oro», en Díez Borque, José María, (ed.): *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1993, p. 320; PEDRAZA, Pilar: *Barroco efímero en Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1982.

¹¹ HANDELMAN, Don: *Models and Mirrors. Towards an anthropology of public events*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 4-9.

¹² Aunque un número elevado de los habitantes de la población participaban en las alegrías nocturnas o las batallas fingidas, del mismo modo que la nobleza lo hacía en los juegos de cañas, aspectos omnipresentes en las fiestas hispánicas, se cree que la participación del pueblo en el resto de eventos o sucesos de la entrada regia era casi mínima. Véase PIZARRO GÓMEZ Francisco Javier: *op. cit.*, p. 123.

¹³ ROSENWEIN, Barbara H.: «Worrying about Emotions in History», *American Historical Review*, 107-3 (2002), p. 842.

preocupación nueva, de un temor heredado y no resuelto; o, por último, de la falta de recursos económicos para hacer algo nuevo¹⁴.

Para mostrar esto de un modo mucho más práctico, y ya que hemos dedicado el primer bloque de esta tesis a ellas, vamos a centrarnos, principalmente, en entradas regias. Recordemos que éstas, como indicó Massip Bonet, se trataban de un hecho social, a la vez que jurídico, económico, político, religioso y estético, que concernía a la sociedad entera y a sus instituciones¹⁵. Era un festejo donde se propiciaba la intensificación de la comunicación social y del intercambio de valores, se activaban los contactos entre individuos y grupos, así como la emisión y recepción de mensajes a través de ciertos códigos culturales que, como indicamos, fueron forjándose desde la antigüedad¹⁶. En ellas se muestra una imagen del monarca y de la monarquía que las hacen presentes de un modo simbólico sobre todo en aquellos lugares donde habitualmente ésta estaba ausente, sirviendo para paliar la distancia entre el rey y los súbditos¹⁷. Era, sobre todo desde mediados del siglo XVI, un acto de sumisión del pueblo ante el monarca que acudía a visitarlo; un lugar donde se hacían visibles los temores locales y cómo la monarquía los había vencido en el pasado y en el presente¹⁸.

Para poder estudiar con mayor detenimiento todos los aspectos citados con anterioridad, vamos a plantear una visión de larga duración, desde mediados del siglo XIV, cuando aparecen las primeras descripciones completas de estos acontecimientos, hasta las nupcias de Felipe III con Margarita de Austria (1599), en un lugar concreto, Valencia, una de las ciudades más importantes en la edad media y moderna europea por su comercio marítimo y sus relaciones (a veces conflictivas) con el islam. No sólo nos interesarán los

¹⁴ ACIDINI LUCHINAT, Cristina: «La oscura pléyade», en VV.AA: *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*. Valladolid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 22; RUIZ, Teófilo F.: *op. cit.*, 2012, p. 49.

¹⁵ MASSIP BONET, Francesc: *La monarquía en escena*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de las Artes, Dirección General de Promoción Cultural, 2003, p. 38; También STRONG, Roy: *Arte y poder: Festivales del Renacimiento (1450-1600)*. Madrid, Alianza, 1988, p. 15.

¹⁶ GÓMEZ GARCÍA, Pedro: «Hipótesis sobre la estructura y función de las fiestas», en CORDOBA Pierre; ÉTIENVRE Jean Pierre (eds): *La fiesta, la ceremonia, el rito*. Granada-Madrid, Casa de Velázquez-Universidad de Granada, 1990, p. 58.

¹⁷ Es por ello que diferentes monarcas, como los Austrias, pensaron de modo detallado qué artistas e intelectuales debían participar en la conformación de sus eventos, pues de sus habilidades dependía el éxito propagandístico de la entrada regia. Véase: LÓPEZ POZA, Sagrario; PENA SUEIRO, Nieves (coords.): *La fiesta. Actas del II seminario de Relaciones de Sucesos*. Ferrol, Sociedad Valle Inclán, 1999, p. 20; FERRER VALLS, Teresa: «Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III», en VV.AA: *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*. Valladolid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 43-52.

¹⁸ GARCÍA BERNAL, José Jaime: *op. cit.*, 2006, p. 91; STRONG, Roy: *op. cit.*, 1988, p. 26; MONTEAGUDO ROBLEDO, María Pilar: *Espectáculo del poder. Fiestas reales en la Valencia moderna*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1995.

programas iconográficos que allí se desarrollaron, sino también haremos hincapié, como hemos venido realizando a lo largo de esta tesis, a través de algunas fuentes inéditas, en aspectos como la música, que suelen ocupar un espacio muy reducido dentro de la producción que se ha enfrentado a este tipo de eventos.

Desde que Jean Delumeau planteara las relaciones con el islam desde la perspectiva de la emoción del temor que éste ocasionaba en Europa, han sido innumerables los historiadores que han intentado comprender cómo se combina este sentimiento con otros que también inspiró la cultura islámica en dicho territorio, como el de admiración.¹⁹ En este capítulo nos centraremos en cómo se materializó en las festividades valencianas, pues es el enemigo que aparece de modo más reiterativo en todas ellas, frente a otros, como los protestantes u otros oponentes políticos de la corona hispánica, que se visualizan de modo intermitente en estos eventos durante siglos. Las primeras fiestas relativas a la conquista de la ciudad frente al poder islámico se dieron en su primer centenario (1338)²⁰, y de modo repetido se fueron celebrando pequeños eventos para conmemorar sucesivas victorias en la península y el Mediterráneo²¹; e incluso, la muerte de alguno de los sultanes más fieros en su política anticristiana²². De todos modos, la primera referencia

¹⁹ DELUMEAU, Jean: «Les agents de Satan: Idolâtres et musulmans», en DELUMEAU, Jean (ed.): *La Peur en Occident (XIVe-XVIIIe siècles). Une cité assiégée*. París, Fayard, 1978, pp. 244-272. Véase, en lo relativo al arte efímero: SOTO CABA, Victoria: «Fiestas y fastos: arte efímero y teatro en la España del Barroco. Notas sobre el reflejo de Oriente en los escenarios festivos del Siglo de Oro», en: PEDRAZA JIMÉNEZ Felipe B.; GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.): *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro*. Almagro, Universidad de Castilla la Mancha 1994, pp. 129-142.

²⁰ Conservamos de 1338 la primera celebración institucional del 9 de octubre, que puede ser analizada a través de la *crida* del Consell de 7 de octubre de 1338. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*. Valencia, Imprenta hijo de F. Vives Mora, 1925, vol. 2, doc. 2; ESCARTÍ, Vicent Josep; RIBERA, Josep (eds.): *El Llibre de memòries de la ciutat de València (1308-1644)*. València, Ajuntament de València, 2019, p. 131; NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVI)», *Pedralbes, revista d'història moderna*, 13 (1993), pp. 463-472.

²¹ Tenemos documentadas desde 1344 una cincuentena de eventos de este tipo. En un inicio consistían simplemente en fuegos de luminarias, volteos de campanas y procesiones, sin incluir imágenes creadas ex profeso donde se humillara al vencido. Por ejemplo, en 1344, entre los días 3 y 5 agosto se festejó la toma de Elna, en el Rosellón y el fin de la conquista de Mallorca: «*En III. Kls, augusti, se va rebre una lletra del Rey, escrita en Euna a 15 de joliòl, participant dita noticia, que donaren els Jurats per Crida pública manant se feren lluminaries, volteig de campanes i processo general*», CARRERES ZACARÉS, Salvador (ed.): *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 34. El texto de la crida aparece en el *Llibre d'establiments*: «*Han ordenat que esta nuyt e demà disapte, semblantment a la nuyt, sonen los senys e campanes de la Seu e de totes les egleyes parroquials de la ciutat a gran clasch. E cascú, dins sa casa, faça aquella solempnitat que-s volrà de sonar conques e bacins e fer luminàries bonament*», FURIÓ, Antoni; GARCÍA-OLIVER, Ferran (eds.): *Llibre d'establiments i ordenacions de la ciutat de València*. Valencia, Universitat de València, 2011, p. 430. Se trata, además, de la primera vez que se nombra el *volteig de campanes* y las *luminaries* y que se exhorta a los vecinos a *sonar conques e bacins* en la documentación municipal valenciana.

²² Nos resulta muy interesante encontrar el 18 de junio de 1481 una procesión a la Virgen de Gracia donde se conmemora la muerte de Mehmed II (acaecida el 3 de mayo de ese mismo año). La documentación de esta celebración la podemos encontrar en los libros de fábrica de la Catedral de Valencia (ACV, Fàbrica. Llibres d'obra, sig. 1484, fol. 16r), y en las actas del Consell de la ciudad (AMV, *Manuals de Consells*

escrita a la aparición de turcos como enemigos dentro de un programa iconográfico es bastante posterior, en la entrada en la ciudad en 1414 de Fernando I, su esposa y primogénito, comentada en el capítulo 2. Esta celebración es bastante tardía en relación a lo que sucedió en otros territorios. Como demostrara Massip Bonet, la primera referencia en territorio peninsular de la aparición de moros derrotados en un ambiente de entrada regia se remonta a 1373, cuando Pedro III recibió en Barcelona a Matha d'Armanyac, prometida de su hijo Joan, por lo que, salvo que aparezcan nuevas fuentes inéditas, vemos cierto retraso en la inclusión de estas danzas o entremeses que enfrentaban a cristianos y musulmanes en territorio valenciano vinculadas con una entrada real²³.

En este punto podemos encontrar una relación entre las entradas regias y una de las celebraciones más importantes en la Corona de Aragón en el periodo medieval, la procesión del Corpus. Muchas son las coincidencias que aparecen entre estas conmemoraciones (desde la repetición de itinerarios, uso de luminarias, toques de campanas, etc.). La que más nos interesa aquí es la danza denominada como «dels caballets cotoners», donde se reproducía una batalla fingida entre jinetes cristianos y turcos. Su primera aparición en la documentación es en 1424, en la descripción del Corpus barcelonés que aparece en el *Libre de Solemnitats* de la ciudad. Si tenemos en cuenta que la mencionada procesión se producía en la ciudad condal desde 1380, podemos situar la participación de estas danzas desde finales del siglo XIV. El caso valenciano es similar, ya que encontramos referencias documentales en 1437, aunque la procesión se venía realizando de manera regular desde 1372²⁴. Este hecho no hace sino confirmar la repetición y reutilización de elementos escenográficos festivos en dichas celebraciones, estableciendo un nexo de unión y continuidad entre ambas. El miedo al turco o al islam era un elemento recurrente desde el medioevo.

Pero fue principalmente tras la entrada de Alfonso el Magnánimo en Nápoles, cuando la figura del musulmán, o especialmente la del turco sometido, aparece en los ingresos

A42, fol. 135r-v). Es la primera vez que se aparece documentada una fiesta de tal temática en Valencia, lo que nos sirve para demostrar que el temor al turco es algo que se aviva mediante este tipo de eventos en los que se celebran sus desgracias.

²³ MASSIP BONET, Francesc: *op. cit.*, 2003, p. 109. RUIZ, Teófilo: *op. cit.*, 2012, pp. 78-82, indica como otro referente en este aspecto las entradas de Fernando de Antequera.

²⁴ HARRIS, Mark: «A Catalan Corpus Christi Play: The Martyrdom of St. Sebastian with the Hobby Horses and the Turks», *Comparative Drama*, 31 (1997), pp. 224-247.

regios valencianos de modo sistemático tomando como modelo las fiestas italianas²⁵. La humillación (como derrotado) o exaltación (para denotar su bravura), en partes iguales, del enemigo es una constante en las fiestas cortesanas para crear una contra-imagen del monarca²⁶. Además, sirvió para acrecentar esa sensación de lucha constante frente al mal, justificar las cargas económicas que suponía el sufragar estas batallas y celebrar las victorias para esconder otros problemas políticos. Es aquí donde se ve esa domesticación de las emociones a distintos niveles: mostrando a un turco vencido, a los pies del rey, no se hacía más que «mover» los afectos del pueblo, que idolatraba a su monarca, así como aumentar la animadversión hacia ese «otro» que asediaba las costas. Hay que hacer notar que esta iconografía comienza a desarrollarse principalmente en el siglo XVI, pues anteriormente, salvo en contadas ocasiones, como la citada entrada napolitana del Magnánimo, no existía la costumbre de erigir arcos para la llegada del rey. Así pues, ¿cómo se hicieron visibles estas ideas en territorio valenciano? Fue de distintas formas.

En primer lugar, el musulmán aparece relacionado con personajes históricos, locales o no, que lucharon contra él. Los elegidos de modo más asiduo fueron Escipión el Africano, el Cid y Jaime el Conquistador. El primero de ellos fue utilizado en repetidas ocasiones en los arcos triunfales de Carlos V por sus contiendas norteafricanas, de ahí que sea normal que, desde entonces, apareciera referido también a sus sucesores en el trono²⁷. Por su parte, El Cid, aunque personaje vinculado muy de cerca con la ciudad de Valencia, no es representado en las festividades de esta ciudad hasta muy tarde, 1586, teniendo como precedentes las entradas burgalesas de Carlos V y, más tarde, de la esposa de Felipe II, Ana de Austria, en esta misma ciudad²⁸. Es obvio que sea en estas dos ciudades donde se le homenajee su labor conquistadora, por ser entre las que desarrolló su vida. Además, esta figura continuará siendo una constante en las entradas valencianas, rastreando

²⁵ Un estudio detallado de este aspecto, así como un elenco bibliográfico de las publicaciones que han abordado esta entrada desde otros puntos de vista puede encontrarse en: FRANCO LLOPIS, Borja: «Images of Islam in the Ephemeral Spanish Art: a first approach», *Il Capitale Culturale*, 6 (2017), pp. 87-116.

²⁶ STRONG, Roy: *op. cit.*, 1988; CHECA, Fernando: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid, Taurus, 1987; CHECA, Fernando: *Felipe II. Mecenas de las artes*. Madrid, Nerea. 1992; RUIZ, Teófilo: *op. cit.*, 2012.

²⁷ JACQUOT, Jean: *Les Fêtes de la Renaissance*, vol. 3. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1975; DESWARTE-ROSA, Sylvie: «L'expédition de Tunis (1535): Images, Interpretations, Répercussions Culturelles», en BENASSAR Bartolomé; SAUZET, Robert (eds.): *Chrétiens et Musulmans à la Renaissance*. Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998, pp. 73-131; CHECA, Fernando: *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid, El Viso, 1999; CARRASCO FERRER, Marta: «Carlos V en Roma. El triunfo de un nuevo Escipión», en CHECA, Fernando (ed.): *Carolus*. Madrid, SECC, 2000, pp. 80-101.

²⁸ VALERA LEDO, Pilar (ed.): *Relación verdadera del recibimiento que la ciudad de Burgos hizo a la reina doña Anna de Austria en 1570*. A Coruña, Sielae, 2016, pp. 99-107.

incluso su aparición en el siglo XVIII en el tercer centenario de la canonización de san Vicente Ferrer²⁹. Podríamos determinar que, aunque de aparición tardía, es el personaje, junto con Jaime I, que mayor atención recibe durante siglos. De hecho, este último, además de ser representado en las celebraciones centenarias de la conquista de la ciudad se ilustra reiterativamente en todas las entradas regias, en algunas ocasiones incluso de modo repetido en la misma, como sucedió en las fiestas por los desposorios de Felipe III, donde decora el importante portal de los Serranos, junto con otros ilustres monarcas como Fernando el Católico, los emperadores Maximiliano, Rodolfo y el archiduque de Ernesto de Austria, así como en la puerta de san Vicente, en este caso emparejado a un retrato de Felipe el Hermoso³⁰.

A diferencia de lo que sucede en otros enclaves europeos, no se dio una tradición en Valencia de decorar las arquitecturas fingidas con cuadros de batallas frente al islam. Son muy pocas las referencias que tenemos, y salvo las que realizara Juan de Sariñena en las festividades de finales del siglo XVI, la mayoría corresponden a artistas de segundo orden, nada que ver con los programas desarrollados en Sevilla o en Madrid, principalmente.³¹ De todas maneras, sí que fue tradicional que se importaran obras ya realizadas para mostrar las victorias de los Austrias, no en vano los tapices que representan la contienda tunecina de Carlos V, diseñados por Vermeyen, visitaron dos veces la capital del Turia³². Las descripciones que poseemos de las pinturas locales citadas son muy escuetas. En la entrada de Felipe III para sus desposorios (1599), las fuentes indican que en el arco de la Puerta del Real existieron una serie de óleos donde se veía a Carlos V luchando contra los turcos rodeado de alegorías y de cuatro diosas:

²⁹ OLIVARES TORRES, Enrique: *L'Ideal d'evangelització guerrera. Iconografia dels cavallers sants*. (Tesis doctoral inédita), Universitat de València. 2016, p. 616.

³⁰ ESQUERDO, Juan: *Tratado copioso y verdadero de la determinación del gran Monarca Phelipe II para el casamiento del III con la Serenissima Margarita de Austria: y entradas de sus Magestades y Grandes por su orden en esta ciudad de Valencia: con libreas, galas y fiestas que se hicieron*. Valencia, Molino de Rovella, 1599; DE GAUNA, Felipe: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*. Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1926, p. 129.

³¹ JULIANA COLOMER, Desirée: *op. cit.*, 2017. La bibliografía que trabaja estas entradas es ingente, véase, principalmente: CARANDE, Rocío: *Mal-Lara y Lepanto*. Sevilla, Caja San Fernando, 1990; GARCÍA BERNAL, José Jaime: «Velas y estandartes: imágenes festivas de la Batalla de Lepanto», *Revista científica de Información y comunicación*, 4 (2007), pp. 172-211; LLEÓ CAÑAL, Vicente: *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1979; MORALES, Alfredo. J.: «Glorias y honras de Carlos V en Sevilla», en ROSENTHAL, Earl E. (ed.): *Arquitectura imperial*. Granada: Universidad de Granada, 1998, pp. 137-158; VÁLGOMA Y DÍAZ-VARELA, Dalmiro: *Entradas en Madrid de Reinas de la Casa de Austria*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1966.

³² COCK, Hendrik: *Relación del Viaje hecho por Felipe II en 1585 á Zaragoza, Barcelona y Valencia*. MOREL-FATIO, Alfredo; RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (eds). Madrid, Imprenta de Aribau, 1876, p. 225.

Atenea, Diana Juno y Venus³³. Se habla de cuadros que muestran la dureza y el fragor de la batalla, justo en un momento de relativa paz en las relaciones mediterráneas con el islam, pero de conflictos muy severos en el interior del territorio hispánico³⁴. Sea como fuere, la inclusión de estas pinturas es fundamental para entender el complejo momento histórico que se vivía en Valencia con una política represiva ante los moriscos por el Patriarca Ribera y otros nobles valencianos³⁵. Es el momento en el que dominicos como Jaime Bleda claman la expulsión de esta minoría, y el enclave donde se situaron las pinturas se encuentra justo delante del convento de Predicadores, orden a la que pertenecía³⁶. Son sólo dos obras, pero su inclusión ya supone un cambio respecto a la entrada de sus predecesores, ya que lo que se intenta es hacer visible la amenaza turca, que, en eventos anteriores había sido ilustrada más bien a modo de alegorías femeninas, más complicadas de comprender por la población y no mediante pintura de batallas como aquí, algo nuevo en la zona³⁷. Se intenta mostrar el poder de la monarquía y la amenaza que supone un enemigo interno que se puede aliar con el temido turco.

Con ello, lo que queremos indicar es que el modo en el que las artes plásticas contribuyen a la creación de emociones en relación con el poder real y la defensa del territorio ante el enemigo no es uniforme ni recurre a los mismos recursos para hacerlo. Si bien existen alusiones directas a la representación de los mismos en entremeses y piezas teatrales desde el medioevo, aspecto sobre el que volveremos más adelante, la figura del musulmán y/o turco ensangrentado derrotado en la batalla, o aún más, a los pies de Santiago Matamoros y/o San Jorge, no fue algo muy habitual en las entradas regias valencianas,

³³ Tenemos noticias de dos de ellos. El primero es descrito por Gauna: (*op. cit.*, 1926, p. 22): «en el uno [cuadro] daba la corona del imperio á su hermano, agüelo de la Reina [Margarita de Austria], con su letrado, y en el otro cuadro estaba pintado el ejército del Turco, huyendo del ejército del emperador Carlos, asimismo con su letrado que declaraba lo que era». El segundo, por Esquerdo (*op. cit.*, 1599): «En el otro quadro havia una fiera y sangrienta batalla, en la qual se vehia la derrota y rompimiento de los Turcos con grandissima ventaja de los Christianos por estar puestos en huyda los contrarios». Su inclusión dentro del programa de los desposorios monárquicos ha sido estudiada en: RODRÍGUEZ, Inmaculada; MÍNGUEZ, Víctor: *Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica*. Madrid, CSIC, 2013, p. 290.

³⁴ Esta exaltación de la crudeza era muy habitual en la pintura de batallas para mover las emociones de los espectadores. Véase: PORTÚS: *op. cit.*, 2009.

³⁵ BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael: *Heróicas decisiones. La monarquía Católica y los moriscos valencianos*. Valencia, Institució Alfons El Magnànim, 2001.

³⁶ Entre otros, consultar VINCENT, Bernard; Benítez SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael: «Estudio preliminar», en BLEDA, Jaime: *Crónica de los moros de España*. Valencia, Biblioteca valenciana, 2001, pp. 9-47

³⁷ FRANCO LLOPIS, Borja; GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís: «Confronting Islam: Images of Warfare and Courtly Displays in Late Medieval and Early Modern Spain I», en FRANCO LLOPIS, Borja; URQUÍZAR HERRERA, Antonio (eds.): *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, Fourteenth to Eighteenth Centuries*. Leiden, Brill, 2019, pp. 235-265.

frente a lo que se dio en otros territorios³⁸. Fueron alusiones más sutiles que van creciendo en intensidad dependiendo de los intereses de la corona, siendo su éxtasis en la entrada de Felipe III para sus desposorios, donde justamente un rey que apenas tendría victorias militares, se representa como heredero de una tradición anterior y comienza a mostrar su animadversión ante ese enemigo contra el que creará vencer definitivamente con la expulsión de los moriscos.

Frente a estas imágenes que podríamos determinar como «estáticas» del «otro», que pudieron ser, aquí sí, vistas por todos, pues permanecieron en pie varios días tras la llegada del monarca, tenemos otras bastante más complejas. Nos referimos justamente a las piezas teatrales y batallas fingidas que acompañaron estos eventos, que sólo pudieron ser disfrutadas por una parte de la población y que son, justamente, las que plantean una ideología anti-islámica mucho más clara en su gestación. No es solo complicado su análisis (y repercusión en la población), por su carácter aún más etéreo, sino también porque en su desarrollo los musulmanes o moriscos tuvieron un papel importante, lo que complica aún más su mensaje. Éstas podemos dividir las en obras teatrales, batallas fingidas (bien entre moros y cristianos, o mediante juegos de cañas) y bailes.

Ya se indicó que la primera referencia específica a un turco «escenificado» en una entrada la encontramos en la de Fernando I en 1414, si bien tenemos constancia de la construcción de unas galeras para las fiestas de ingreso Alfonso X el Sabio a Valencia, para visitar a Jaime I³⁹, tal y como sucede, más tarde también, en la entrada del infante don Juan y su prometida Matha de Armagnac en 1373⁴⁰. Este tipo de construcción en madera bien podría haberse utilizado para el popular «*joc de les galeres*» (juego de las galeras), donde unas naves, montadas sobre carretas, discurrían por las calles, combatiendo entre ellas a

³⁸ Un dato curioso que ratifica esta idea puede encontrarse en un estudio diacrónico de la decoración del altar de san Martín en la ciudad. En ninguna descripción que hemos encontrado hasta el reinado de Felipe III aparece rodeado de otras figuras. El santo limosnero se ilustra solo. Es a partir de 1638 cuando aparecerá de modo sistemático rodeado siempre de san Jorge y Santiago pisando a los enemigos, ausencia primero, y presencia después, que nos parece muy significativa. Para la descripción del mismo en la entrada de Felipe II véase COCK, Hendrik: *op. cit.*, 1876, p. 232. Con respecto al altar en 1638: ORTÍ, Marco Antonio (1640): *Siglo Quarto de la Conquista de Valencia*. BAS CARBONELL, Manuel (ed.), Valencia, Ajuntament de València, 2005, p. 48. Sobre el uso de dichos santos en la polémica filipina antiturca véase, entre otros, MERLE, Alexandra: «Les Espagnols et le monde ottoman jeux de construction (XVIe-XVIIe siècles)», en SOUBEYROUX, J. (ed.): *Rencontres et construction des identités (Espagne et Amérique latine)*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, pp. 11-21.

³⁹ MASSIP BONET, Francesc: *op. cit.*, 2003, p. 98.

⁴⁰ COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; FRAMIS, Maite (eds.): *Documents de la pintura valenciana medieval y moderna. 1238-1400*. València, Universitat de València, 2005, p. 225.

golpe de naranja⁴¹. Es un entretenimiento que no siempre tuvo un componente anti-islámico, pero que sirvió de precedente a las conocidas naumaquias que se representaron, de modo espectacular, en la llegada de Felipe II y, más tarde, para los desposorios de su hijo⁴².

A pesar de estas primeras noticias encontradas en los *Manuals de Consells* así como en diversos archivos civiles y eclesiásticos valencianos, no poseemos más que meras anotaciones a los gastos que supondrían estas escenificaciones teatrales. Las fuentes son muy parcas en el periodo medieval, algo que mejora principalmente en los reinados de Felipe II y III. La segunda entrada del Rey Prudente (1586) en la ciudad fue tras la victoria lepantina (1571)⁴³, de ahí que el componente naval estuviera muy presente⁴⁴. Se hicieron estos espectáculos en diversos escenarios. En la Plaza del Mercado, «delante del convento de las Magdalenas, se representó al vivo la batalla de Lepanto, para lo cual se construyó un tablado con dos grandes torreones a cada parte, y en el centro doce galeras y dos galeazas de doce o catorce palmos de largo»⁴⁵. La narración continua indicando el dramatismo de lo sucedido, con sangre y desprendimientos de cuerpos heridos, pero lo curioso de esta escenificación es que los propios cautivos que pedían auxilio frente a los turcos eran cantores, contratados por el *Consell* de la ciudad, algo que daba mayor espectacularidad a la acción⁴⁶. Es de las pocas veces que se nos indica el tipo de canto que realizaban y que su situación fuera a los pies de todo el entramado teatral nos hace imaginar el efecto que tendría en los espectadores, quienes, mientras veían el fragor de la batalla, escuchaban los llantos de los cautivos. Aun así, debemos indicar que se trata de

⁴¹ Sin batalla, pero también con iconografía anti-islámica, siguiendo el tipo iconográfico de «la Nave de la Iglesia», esta tradición se mantiene en numerosas fiestas vinculadas con la Inmaculada en Valencia. Tal vez la más espectacular sea la conocida fragata y máscara de los turcos que, construida bajo la supervisión del catedrático en filosofía de la Universidad de Valencia festejó la victoria ante los turcos por la intercesión mariana en las fiestas de 1663. VALDA, Juan Bautista: *Solenes fiestas que celebros Valencia a la Inmaculada Concepcion de la Virgen Maria*. Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1663, pp. 57-58.

⁴² FERRER VALLS, Teresa: *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. London, Tamesis Books Limited, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991.

⁴³ De hecho, nada más vencerse esta guerra en Valencia se organizaron cuatro días de luminarias, con los correspondientes premios para las mejores, vuelos de campanas, juego de cañas en el Mercado y procesión a la Virgen de Gracia, conmemorando, además que don Miguel de Moncada estuvo al frente de un tercio de soldados valencianos que lucharon en dicha guerra. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 139.

⁴⁴ Estos combates fueron habituales en todas las entradas reales de este monarca alrededor de Europa. Véase: PIZARRO GÓMEZ Francisco Javier: *op. cit.*, p. 123.

⁴⁵ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 1, pp. 151-153; ESCARTÍ, Vicent Josep; RIBERA, Josep (eds.): *op. cit.*, 2019, p. 418.

⁴⁶ «[...] quienes muchos, á manera de cautivos, pedían socorro en altas voces, los cuales todos, al pasar del rey cantaban música á cuatro voces. Estaban ansimismo dos figuras de dos religiosos de la dicha Orden que parescian mártires, teniendo coraçones travesados con saeta [...]», COCK, Hendrik: *op. cit.*, 1876, p. 231.

una escenificación que tuvo un tiempo y espacio limitado, coincidiendo sólo con el paso del monarca por el lugar⁴⁷.

Pero no fue esta la única representación que tuvo lugar para dicha entrada. Tras entrar a la ciudad atravesando el arco triunfal levantado en el portal *dels Serrans*, el rey y los miembros de su comitiva pudieron observar la escenificación de la toma del Peñón de Vélez en la misma plaza. En ella, aparecieron «*vint y cinch o trenta homes adreçats com a turchs a hus de guerra*», que se encargaron de defender la fortificación del ataque de la armada de su majestad, formada por cuatro naves y cuatro galeras⁴⁸. Siguiendo el sentido del itinerario, en la plaza de *Caixers* se representó la batalla de san Quintín, y en la de *Predicadors* se preparó la dramatización del socorro de Malta, en la que la comitiva real encontró, de nuevo, un enfrentamiento naval en el que naves y galeras cristianas se enfrentaban al poder otomano. En este punto resulta curioso destacar que esta escenificación sustituyó a la de la toma de la isla Tercera, donde el enemigo eran los portugueses rebeldes de las Azores, contrarios a reconocer a Felipe II como monarca. La documentación nos muestra cómo se decidió suprimir del recorrido cualquier referencia a las campañas lusitanas del Rey Prudente, centrando las representaciones en las luchas contra el imperio otomano. Esto podría estar relacionado con la presencia de caballeros portugueses en el séquito del rey, dejando la identificación del enemigo de una manera mucho más clara y directa con el turco⁴⁹.

Esta entrada no fue más que un aperitivo para toda la serie de espectáculos dramáticos que vivieron Felipe III y Margarita de Austria en su estancia en Denia, y más tarde en Valencia para su enlace matrimonial (1599). No en vano, insignes autores como Lope de Vega fueron los encargados de crear todo el aparato festivo. En la primera de las dos ciudades vieron, desde la playa, cómo la

«[...] Marina habían hecho un fuerte castillo murado con cinco torreones y su puente levadissa ensima de su fosso y dentro del castillo estaban trescientos

⁴⁷ Autores como Canova-Green no repararon en la particularidad de esta naumaquia, obviando la parte musical de la misma. De todos modos sí que acierta en que su inclusión no tiene solo que ver con Lepanto, sino con la situación del Corso y de los marineros valencianos operaban en la costa de Argel, lo que serviría para empatizar con un público preocupado por las vidas de sus conciudadanos. CANOVA-GREEN, Marie Claude: «Lepanto Revisited: Water-fights and the Turkish Threat in Early Modern Europe (1571-1656)», en SHEWRING, Margaret (ed.): *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance. Essays in Honour of J. R. Mulryne*. Farnham, Ashgate, 2013, pp. 177-198.

⁴⁸ AMV, Manuals de Consells, A110, fol. 320v, citado por CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, p. 323. También descrito por COCK, Hendrik: *op. cit.*, 1876, p. 230.

⁴⁹ AMV, Manuals de Consells, A110, fol. 389r, citado por CARRERES ZACARÉS, Salvador: *op. cit.*, 1925, vol. 2, pp. 323-328.

soldados con traxe de turcos valerosos, con tiros de arcos, ballestas y flechas en las manos, puestos todos ellos a la defensa del fuerte castillo; salieron entonces los caballos de la costa del mar arregonoser la defensa y sitio y la gente que havia dentro de la fortalessa, luego después entraron dos compañías de arcabuseros, y calando la sobreciha puente levadissa del castillo salieron ha escaramuzar los turcos [...]»⁵⁰.

Una escaramuza donde «volaron múltiples flechas por los aires» y acabó siendo un «ejercicio de guerra». Se trataba de un simulacro que no había sido anunciado, por lo que el impacto emotivo tanto en la población de la ciudad, como, sobre todo, en los miembros de la comitiva real fue significativo⁵¹. Estos ataques se repitieron, organizados por la nobleza, incluso durante su camino hacia la capital, a la altura de Oliva, Allí «se emboscaron cien hombres todos vestidos como a turcos, muy a lo natural, con sus armas turquescas de arcos, ballestas y escopetas [...] con grande alarido», hecho que produjo «burla y espanto»⁵². Es una de las pocas veces en las que se nos habla de sentimientos concretos, así como referencias sonoras como el «alarido» o estruendo sonoro que provocó esa «emboscada». El vocablo espanto también estaba vinculado, entonces, con el sentimiento de «admiración» y no poseía un significado negativo. Lo que denota es el jolgorio y la sorpresa que causó entre los cortesanos el disfrutar de estos improvisados «ataques» enemigos⁵³. Peleas que volvieron a darse en su ingreso en la capital, en este caso, también por la noche para que las luces dieran tintes más trágicos y expresivos al evento⁵⁴. Estas entradas regias sirvieron también a los poetas y dramaturgos para utilizar todo un lenguaje expresivo que sirviese para intensificar la fiereza del enemigo e incluir elementos sonoros en el espectáculo teatral, aspecto sobre el que volveremos en la parte final del artículo. Así, Gaspar Aguilar describía a los enemigos:

⁵⁰ DE GAUNA, Felipe: *op. cit.*, 1926, p. 94. Véase también: BNE, Ms. 2346, *Jornada de su magestad y alteza desde Madrid a Valencia a casarse el rey con la reina Margarita y su Alteza con el archiduque Alberto*. 1599, fol. 169. Un breve estudio sobre esta celebración se realizó en MÍNGUEZ, Víctor; GONZÁLEZ TORNEL, Pablo; RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada: *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802). Triunfos barrocos*. Castelló, Universitat Jaume I, 2010, p. 50.

⁵¹ CARRASCO URGOITI, María de la Soledad: *op. cit.*, 2003, p. 27.

⁵² DE GAUNA, Felipe: *op. cit.*, 1926, p. 105; ESQUERDO, Juan: *op. cit.*, 1599.

⁵³ Lope de Vega, en su texto incide poco en que fuera todo ello planeado por la nobleza valenciana para entretener el viaje del rey, sino que aprovecha la narración de la emboscada para magnificar la fuerza del escuadrón real. DE VEGA CARPIO, Félix Lope: *Fiestas de Denia al Rey Catholico Felipe III de este nombre*. Valencia: Casa de Diego de la Torre, 1599, pp. 62-63.

⁵⁴ BNE. Ms. 2346, *Jornada de su magestad...*, 1599, fol. 197.

«Antes que llegue a la región del fuego, del rostro aparta las madexas de oro, y en vna de sus bocas pone luego vna trompeta dé metal sonoro. Oyen su fiero son el Turco, el Griego, el Persa, el Chino, el Medo, el Cyta, el Moro al fin ninguna tierra el mudo tiene, donde el accento de su boz no suene»⁵⁵.

Autores como Jenny Jordan indican que la repetición sistemática en Europa de estas naumaquias u otros enfrentamientos fingidos entre moros y cristianos, principalmente en España, hacía que poco a poco fuera vistos más como un entretenimiento que como una plasmación de la situación geopolítica⁵⁶. Para ello cita las palabras de Quevedo en su *Vida del Buscón* (1640) donde el dramaturgo parodia los excesos que estas guerras fingidas, repetidas por toda la geografía española, producían en los espectadores. Es decir, nuevas tendencias historiográficas comienzan a cuestionarse si ese mensaje vertical dado por el poder a través de estas manifestaciones bélicas fue realmente comprendido o, al estandarizarse, comenzó a convertirse en una fiesta en sí, con menos carga anti-islámica⁵⁷. No negamos que no existiera un trasfondo frente al islam en toda esta parafernalia festiva. Creemos que la corona y los concejos de las ciudades intentaban mostrar la lucha frente al turco y la victoria del bien frente al mal, pero sí que nos cuestionamos si ese mensaje fue realmente compartido por la población, o se convirtió, para gran parte de los espectadores, en un mero juego visual, divertimento y pasatiempo, tal y como es, a día de hoy, la propia fiesta de moros y cristianos.

Para profundizar en esta reflexión, queremos continuar analizando otro tipo de divertimento de estrategia militar de origen islámico. Nos referimos a los juegos de cañas, cuya realización, desde el 30 de mayo de 1459 con la visita de Juan II, aparece

⁵⁵ AGUILAR, Gaspar: *Fiestas nupciales que la ciudad y reyno de Valencia han hecho en el felicísimo casamiento del rey don Phelipe nuestro señor*. MARTÍ GRAJALES, Francisco (ed.), Valencia, Francisco Carreres Vayo, 1910, p. 70.

⁵⁶ «Through the *naumachia* the galley battle had become highly stylized entertainment, quite divorced from geopolitical reality. Lepanto's popularity would only further concretize the *naumachia's* importance as entertainment ritual», JORDAN, Jenny: *Imagined Lepanto: Turks, Mapbooks, Intrigue and Spectacular in the Sixteenth Century Construction of 1571*. (Teiss doctoral inedita). University of California, 2004, p. 102. Para un estado de la cuestión de las naumaquias en la edad moderna hispánica véase: SÁNCHEZ CANO, David: «Naumachie at the Buen Retiro in Madrid», en SHEWRING, Margaret (ed.): *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance. Essays in Honour of J. R. Mulryne*. Farnham, Ashgate, 2013, pp. 313-328.

⁵⁷ Por citar un ejemplo de estudio que polariza la fiesta como una lucha entre culturas, y no un espacio de sociabilidad, véase: CARDAILLAC, Yvette: «Le maure, morisque et turc dans les 'dances' et les fêtes en Espagne», en TEMIMI, A. (ed.): *Images des morisques dans la littérature et les arts*. Zaghuan, Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l'information, 1999, pp. 83-98.

documentada con cierta asiduidad en la ciudad de Valencia⁵⁸. No queremos profundizar en ellos, pues otros muchos autores que nos antecedieron lo hicieron⁵⁹, pero sí reflexionar sobre algunos aspectos que rodearon estos juegos de estrategia militar y las batallas fingidas, que pudieron influir en la percepción y disfrute de las mismas, hecho que permite nuevas relecturas siempre en conjunto con otros aspectos como los citados con anterioridad.

En primer lugar sería necesario indicar de dónde se conseguían los trajes para estas batallas o escenificaciones teatrales, pero, sobre todo quiénes los portaban. En Valencia aparece documentada la compra de los mismos en la morería gracias al pago realizado por dichas vestimentas para la entrada de Fernando I en 1414⁶⁰, tradición que se mantendría durante años gracias a las buenas relaciones que ciertos nobles tuvieron primero con los musulmanes y luego con los moriscos⁶¹. Se trata esta de una práctica que no solo se dio en las fiestas, sino también en la vida cotidiana de las altas esferas de la sociedad hispánica desde el tardomedievo⁶². Eran muchos los nobles que querían vestirse de moros por la riqueza de las ropas, y ellos mismos fueron quienes organizaron, como se indicó, los juegos de cañas y gran parte de los entretenimientos teatrales donde estos «turcos» aparecían con ricas ropas portadas por cristianos viejos. Con ello se estaba dando un carácter más lúdico que de lucha interreligiosa, una suerte de maurofilia o, al menos de cierta pérdida de la carga semántica original, como estudió Carrasco Urgoiti⁶³. Dicha investigadora cita el caso de las festividades organizadas por el Marqués de Mondéjar en 1601, donde incorpora a su séquito cuarenta moriscos a pie en hábito de moros, con sonajas y panderetas que interpretaron zambras⁶⁴. Con ello se cuestiona si con dicha

⁵⁸ MIRALLES, Melcior: *Crònica i Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. RODRIGO LIZONDO, Mateu (ed.), València, Universitat de València, 2011, p. 268.

⁵⁹ IRIGOYEN, Javier: *op. cit.*, 2017; RUIZ, Teófilo: *op. cit.*, 2012.

⁶⁰ «Ítem, doní a-n Donat lo Verguer, los quals havien donat a l hom qui portà ensemps ab ell les sis aljubes dels moros a la Moreria, los quals havien portades los turchs lo dia de les entrades del senyor rey e de la senyora reyna». CÁRCEL ORTÍ M^a Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *op. cit.*, 2013, p. 242.

⁶¹ Por ejemplo, el caso de la indumentaria turca o a la morisca de las bodas de Felipe III obtenida por las buenas relaciones de la nobleza con los conversos ha sido estudiada en: CASEY, James: «Patriotismo en Valencia durante la Edad Moderna», en KAGAN Richard; PARKER, Geoffrey (eds.): *España, Europa y el mundo Atlántico. Homenaje a John H. Elliott*. Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 251-278.

⁶² Autores como M^a Judith Feliciano, Juan Carlos Ruiz Souza o Ana Cabrera, entre otros, han reflexionado sobre la hibridación de costumbres y el uso de la moda morisca en espacios cortesanos. Un estado de la cuestión de los mismos puede verse en FRANCO LLOPIS, Borja; MORENO DÍAZ DEL CAMPO, Francisco Javier: *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*. Madrid, Cátedra, 2019, pp. 89-108 y pp. 233-264.

⁶³ CARRASCO URGOITI, María Soledad: El moro retador y el moro amigo. Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos. Granada, Universidad de Granada, 1996, p. 78.

⁶⁴ Sobre la importancia de las zambras entre la población morisca consultar FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo: «Las zambras de los moriscos del Reino de Granada», *Folklore andaluz*, 7 (1991) pp. 131-148.

acción no toma con ello una postura de moderación frente al problema morisco, una actitud, además, en la línea marcada por la tradición familiar de los Mendoza, que también se manifestó cuando en 1569 el Conde de Tendilla fue a Granada a recibir a Juan de Austria acompañado de doscientos jinetes, la mitad de los cuales iban, según Del Mármol Carvajal, vestidos a la morisca⁶⁵.

Pero no sólo eso, no debemos olvidar también cómo estas minorías religiosas utilizaban fiestas públicas para realizar algunas de sus celebraciones, aprovechando el jolgorio que inundaba las calles. No es el objetivo de este capítulo hablar de otras celebraciones como el Corpus, celebración que merece ser investigada con más detenimiento, pero no nos negamos, para completar nuestra visión, a incluir las interesantes noticias estudiadas por Nirenberg al respecto. Este autor defiende que en esta fiesta no se planteaba el culto a la sagrada forma como una lucha del cristianismo frente a los infieles, sino como momentos de coexistencia y de fiesta interreligiosa, compartiendo el espacio urbano de la ciudad. Así se demuestra no solo en el caso del Corpus, sino en el estudio de distintas festividades medievales que realizó el investigador norteamericano⁶⁶.

Como se ha dicho, la coexistencia entre cristianos, judíos y musulmanes en territorio peninsular no debe ser entendida siempre como polémica. El estudio de la fiesta puede ayudarnos a relativizar los encuentros interreligiosos. No hay que olvidar que estos musulmanes o moriscos no fueron sólo importantes en estos eventos por el aprovisionamiento de atrezzo o por ser usados como recurrente enemigo en batallas y representaciones fingidas, sino también como actores o músicos, ya que la música, o mejor dicho, los sonidos, jugaron un papel fundamental en estas celebraciones urbanas. Ya desde antiguo encontramos la participación de la población musulmana en las entradas reales, en especial de músicos y danzantes. Uno de los ejemplos más remotos documentados lo encontramos en la entrada de Alfonso VII en Toledo en 1139, en la que, según las descripciones, cristianos, musulmanes y judíos salieron a recibir al monarca cantando cada uno en su propia lengua⁶⁷. En el siglo XIV, volviendo a Valencia, aparecen las ordenaciones dictadas por el *Consell* municipal con motivo de la entrada del infante Joan y su esposa Matha de Armagnac en 1373. En dicha fuente se especifica la obligación

⁶⁵ DEL MÁRMOL CARVAJAL, Luis: *Historia del rebelion y castigo de los moriscos del Reyno de Granada*. Málaga, Juan René, 1600.

⁶⁶ NIRENBERG, David: *Communities of Violence. Persecution of Minorities in the Middle Ages*. Princeton, Princeton University Press, 1996, pp.180 y 211.

⁶⁷ CORTÉS GARCÍA, Manuel: «La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval», en *Música Oral del Sur*, 2, 1996, p. 203.

a los musulmanes y judíos de desfilar y danzar ante los príncipes con sus mejores galas, destacando la expresión «*segons han acostumat*» (según han acostumbrado) lo que indica que este hecho era ya costumbre en este tipo de actos⁶⁸.

Por otro lado, también podemos encontrar la contratación y búsqueda de cantores y tañedores musulmanes en las cortes hispánicas medievales. Por ejemplo, más de la mitad de los músicos contratados en la corte de Sancho IV de Castilla en 1294, trece en total, eran musulmanes. Esta costumbre fue seguida por otros monarcas castellanos, como Juan II. También podemos encontrar músicos musulmanes en Aragón, en las cortes de Pedro III, Jaime II, Alfonso IV, Juan I y Pedro IV, quien hizo que le enviaran desde Xàtiva a los juglares Ali Ezigua y Çahat Mascum para formar parte de su casa⁶⁹. Esta tradición se mantuvo con la llegada de los Trastámara al trono aragonés, ya que tanto Fernando I como su hijo Alfonso V reclamaron juglares y danzantes musulmanes de tierras valencianas para sus cortes, dada la fama y el prestigio del que gozaban dichos intérpretes⁷⁰.

En el caso de Fernando I se produce un hecho destacable. En sus entradas en Sevilla (1410) y en Valencia (1414) encontramos la representación del monarca venciendo al islam. En la primera, producida en forma de triunfo militar después de la conquista de Antequera, los prisioneros musulmanes fueron mostrados como trofeos de guerra, junto con sus armas y pendones⁷¹. En el recibimiento valenciano, por el contrario, encontramos a actores cristianos vestidos de turcos, con ropas alquiladas en la morería de la ciudad.

La diferencia entre las dos entradas es clara. En la sevillana, los musulmanes peninsulares son los enemigos, los vencidos por el conquistador cristiano, mientras que en el recibimiento valenciano los actores ejercen el papel de turco, del enemigo exterior que amenazaba las costas de la Corona de Aragón. En este punto nos remitimos al capítulo cuatro, donde nos preguntábamos por qué no se utilizaron musulmanes verdaderos en la entrada valenciana para caracterizarlos como otomanos. Recordemos que podemos encontrar la respuesta en el mundo de la música y en cómo se trataba a los juglares moros

⁶⁸ OLEZA, Joan: «Las transformaciones del fasto medieval», en QUIRANTE, Luis (ed.): *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx 1990*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1992, pp. 47-64.

⁶⁹ REYNOLDS Dwight. F.: «Music in Medieval Iberia: Contact, Influence and Hybridization», *Medieval Encounters*, 15 (2009), pp. 243-244.

⁷⁰ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *La música medieval en España*. Kassel, Reichenberger, 2001, p. 288.

⁷¹ «Diez y siete moros de los que fueron presos en la batalla [...] los quales iban a pie, y cada uno dellos llevaba una vadera el ombro llegando las puntas al suelo, que fueron tomadas en aquella batalla», *Crónica de Don Juan II*, publicada en ROSELL, Cayetano, et alii: *Crónicas de los Reyes de Castilla*, Madrid, Atlas, 1953, pp. 332-333.

en la corte de Aragón. Como hemos visto, los Trastámara continuaron con la costumbre de tener a su servicio personal músicos y bailarines musulmanes, debido a su prestigio. Estos artistas, además, eran súbditos directos del rey, y, aunque no poseemos certificación documental del hecho, es seguro que también los musulmanes participaron en la fiesta valenciana por la llegada del de Antequera, como muestran los documentos de las entradas reales valencianas de finales del siglo XIV. Utilizar a estos habitantes de la ciudad y súbditos del rey como personificación del turco hubiese sido una afrenta para el propio monarca, de ahí que la documentación separe claramente las palabras moro y turco, siendo este último, y no el primero, el humillado.

Avanzado el siglo XV continuamos encontrando juglares y danzantes musulmanes en las cortes reales. Este hecho está relacionado, como venimos diciendo, con el prestigio y fama que estos profesionales habían alcanzado, y quizá también por ello muchos municipios, a semejanza de los monarcas, continuaron contratando juglares musulmanes para sus celebraciones cívicas y religiosas. Así, en localidades como Vila-Real, Daroca u Orihuela, entre muchas otras, aparecen numerosas referencias a este hecho durante todo el siglo XV⁷². Un ejemplo curioso lo encontramos en Murcia, donde, en 1425 el Concejo municipal ordena a uno de sus mayordomos que mande buscar la mayor cantidad de juglares de las morerías del valle de Ricote para participar en la procesión del Corpus de la capital⁷³. En la misma ciudad, desde 1426, para la fiesta de aniversario de Juan II, se instauró una celebración anual en la que se incluyeron desfiles con músicos y pendones «junto a los cuales desfilaba un cuantioso número de juglares, moros y cristianos», los primeros también procedentes del valle de Ricote⁷⁴.

Esta costumbre de contar con músicos musulmanes en las fiestas urbanas, e incluso de ir a buscarlos a las zonas donde se agrupaba su población, como el valle de Ricote o las ciudades de Alzira o Xàtiva, enraizó con fuerza en los reinos ibéricos durante todo el siglo XV, y son numerosos los ejemplos que nos deja la bibliografía. Por no realizar una mera enumeración de todos ellos, destacaremos la entrada Enrique IV en Jaén en 1464, la del

⁷² APARICI, Joaquín; APARICI, Jorge: «Els Músics en la festa medieval. Vila real de 1348 a 1500», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXXIV, 1-2, (2008), pp. 89-165; PÉREZ, Lucía: «Juglares y ministriles en la procesión del Corpus de Daroca en los siglos XV y XVI», *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, VI, I (1990), pp. 85-177.

⁷³ VEAS ARTESEROS, María del Carmen; VEAS ARTESEROS, Francisco de Asís: «Las relaciones económicas entre Murcia y los mudéjares del valle de Ricote en el siglo XV. Notas para su estudio», en VV.AA: *Actas del IV Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1992, pp. 395-410.

⁷⁴ MONTES, Ricardo: *Las fiestas de Moros y Cristianos de Murcia. Raíces históricas medievales*. Murcia, Federación de Moros y Cristianos, 2011, p.13.

príncipe Fernando en Zaragoza en 1472 y el Corpus en la misma ciudad en 1476, o los entremeses de moros y judíos en la entrada en Évora de Isabel de Castilla y Aragón para desposarse con el príncipe Alfonso de Portugal en 1490, para los que se pidió que desde las morerías del reino se enviasen a «*todos los Mouros e Mouras que soubessen bailar, tanger, cantar*»⁷⁵.

Como vemos, los ejemplos son múltiples, por lo que esta práctica era común en los diferentes concejos y territorios. Pero cabe preguntarse si esta costumbre tuvo continuidad tras la toma de Granada en 1492. En un primer momento podemos comprobar cómo no existieron muchos cambios, en incluso el propio Hernando de Talavera, primer obispo de la ciudad tras su conquista, permitió la danza de las zambras musulmanas en la procesión del Corpus, lo que puede ser interpretado como un claro ejemplo de su política de tolerancia⁷⁶. Esta situación cambiaría con la aplicación de las ideas de Cisneros en 1501, lo que supuso la conversión forzosa de la población musulmana granadina. Podríamos esperar que, tras esta decisión, sancionada por los Reyes Católicos, la actitud de los concejos cambiaría en relación a la contratación de músicos musulmanes para sus celebraciones, pero la documentación nos muestra todo lo contrario. Así ocurrió por ejemplo en la entrada de Felipe el Hermoso en Lleida en 1503, como narra Lalaing⁷⁷, o en la procesión del Corpus de Zaragoza en las primeras décadas del siglo XVI⁷⁸.

Incluso ya avanzada, y después de la segunda rebelión de las Alpujarras, las músicas y danzas moriscas, en especial las zambras, fueron permitidas y promovidas por diferentes autoridades cristianas en las celebraciones privadas, como bodas, y también en las que podemos definir como públicas, promovidas por concejos municipales, como las procesiones del Corpus, para las que músicos moriscos continuaron siendo contratados en la década de 1570⁷⁹.

Pero no sólo el Corpus quedó como ejemplo de la presencia de sonidos musulmanes en las ciudades cristianas del XVI. En uno de sus últimos viajes, el realizado por la Corona

⁷⁵ *Crónica d'el Rey Joao II*, citada en: CISNEROS COARASA, Javier: *Actos comunes de los Jurados, Capítulo y Consejo de la ciudad de Zaragoza*, vol. I, (1440-1496). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986; RUIZ, Teófilo: *op. cit.*, 2012, p. 101; Cisneros, 1986: 32 and 36; MASSIP BONET, Francesc: *op. cit.*, 2003, p. 302.

⁷⁶ GALLEGO BURÍN, Antonio; GAMIR SANDOVAL, Alfonso: *Los moriscos del Reino de Granada, según el sínodo de Guadix de 1554*. Granada, Universidad de Granada, 1996, p. 94.

⁷⁷ Citado en GARCÍA MERCADAL, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, vol. 2, p. 241.

⁷⁸ CALAHORRA, Pedro: *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII. 2. Polifonistas y ministriles*. Zaragoza, Editorial Heraldo de Aragón, 1978, pp. 236-242.

⁷⁹ IRIGOYEN, Javier: *op. cit.*, 2017, pp. 159.

de Aragón tras el juramento de su primogénito como heredero por las cortes de Monzón, entre 1585 y 1586, Felipe II fue agasajado por diferentes ciudades como Zaragoza, Tortosa o Valencia con representaciones de batallas fingidas y danzas a la morisca⁸⁰.

Esta permanencia de lo morisco en los sonidos de la fiesta la podemos encontrar incluso en las celebraciones que se hicieron en Valencia con motivo de las bodas de Felipe III y Margarita de Austria en 1599, justo diez años antes de que el mismo rey firmase el decreto que confirmaba la expulsión de los moriscos. Según el cronista Felipe de Gauna, durante las fiestas nocturnas, un grupo de trompetas, un tambor y una dulzaina realizaron un «*son a la morisca*»⁸¹. Otro ejemplo de la pervivencia de las danzas y músicas moriscas en los territorios hispánicos durante todo el siglo XVI nos lo muestra el *Trachtenbuch* realizado por el viajero alemán Christoph Weiditz, donde podemos encontrar un grupo de músicos y danzantes moriscos ataviados con sus ropas características (figura 24).



Figura 24. Grupo de músicos y danzantes moriscos. Christoph Weiditz, *Trachtenbuch*, (ca. 1540). Núremberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 22474, fols. 272-273.

⁸⁰ COCK, Hendrik: *op. cit.*, 1876, pp. 72-73.

⁸¹ DE GAUNA, Felipe: *op. cit.*, 1926, vol. I, p. 162, citado en VILLANUEVA SERRANO, Francesc: «Sons de les festes reials hispàniques en l'edat moderna: els jorns de les entrades de Felip III i Margarida d'Àustria a València (1599)», *Revista Catalana de Musicologia*, 12 (2019), p. 36.

Como hemos podido comprobar, durante más de tres siglos la presencia de sonidos de ascendencia musulmana acompañó todo tipo de celebraciones urbanas en los territorios ibéricos, sobreponiéndose a los avatares históricos e incluso a prohibiciones explícitas. De este hecho podemos concluir que esta costumbre estaba arraigada de una manera tan profunda en las tradiciones urbanas que difícilmente pudo ser separada de estos actos. Su uso, ya fuese como elemento de prestigio, factor de identidad o acompañamiento a representaciones de batallas fingidas, fue inseparable de la fiesta urbana hispánica entre finales de la edad media y principios de la moderna. Nos queda por descifrar qué sentimientos despertarían estos sonidos en la población cristiana. Por un lado, el prestigio y fama de estos músicos y sus sonos provocarían admiración y respeto, al igual que ocurría en los palacios reales. Por otro, los alaridos, gritos y efectos sonoros utilizados en las batallas y representaciones fingidas tendrían que causar estupor y asombro. Por tanto, vemos cómo el abanico de sentimientos que podemos encontrar es amplio y no exento de contradicciones, incluso en las mismas celebraciones.

Mucho queda por hacer todavía en el estudio de la fiesta en Europa. Lo que aquí se ha intentado plantear es una reflexión combinada con la exposición de ciertas fuentes que pueden ayudar a abrir el debate de cómo entender este tipo de eventos en territorio peninsular, a leer de otro modo el cómo se representó y entendió al «otro» musulmán en las entradas reales, un otro que no siempre fue tal, y que estuvo integrado, en menor o mayor medida, en las celebraciones. Consideramos que aproximarse a la fiesta como muestra de conflicto y no de intercambio es un error; como también lo es el despreciar que una misma celebración (batalla fingida, pieza teatral, etc.) podría tener distintos niveles de comprensión, y, con ello, producir diversas emociones dependiendo del receptor. Las narraciones festivas o fuentes legales no nos permiten situarnos en la mente de los espectadores de estos eventos, solo nos permiten teorizar, a grosso modo, sobre sus emociones. Consideramos que debemos poner sobre la mesa todos los aspectos que encerraban estas celebraciones, desde la contratación de músicos y artistas, hasta la selección de los temas que allí se representaron, con el fin de «desenmascarar» el entramado sociológico que encerraba toda celebración. Debemos pensar en los distintos niveles de significación que dependerían de la situación del espectador en el trayecto festivo o, también, de su relación con el propio evento. La entrada regia no era sólo una festividad en la que se planteaba un discurso vertical coincidente con las relaciones escritas que las recogieron, sino la suma de décadas de experiencias sonoras y visuales,

de celebraciones por victorias navales o canonizaciones. Experiencias en donde participaron esos «otros», bien fuera como músicos, bailarines o como proveedores de vestidos. Es justo el conocimiento de las relaciones entre las comunidades interreligiosas que aparecen representadas en estas entradas reales las que nos permitirá añadir nuevos niveles de análisis de la fiesta no como una lucha de contrarios sino como una experiencia mucho más compleja, aspecto que aquí simplemente hemos teorizado a través de diversas fuentes y en el que esperamos continuar trabajando en futuras investigaciones, más allá de la presente tesis doctoral.

Conclusiones

Después de realizar un recorrido de casi dos siglos por las celebraciones urbanas desarrolladas en Valencia entre finales de la Edad Media y los inicios de la Edad Moderna, de compararlas con otros lugares y de intentar analizar sus semejanzas, características propias, cambios y permanencias, tras intentar esclarecer quiénes fueron sus creadores y quiénes y cómo participaron en su realización, es el momento de plantear una serie de reflexiones en las que queden patentes los resultados finales de nuestras investigaciones.

Quizá la primera conclusión deba ser una cura de humildad. Al comenzar un proyecto de investigación extenso, como lo es un programa de doctorado, y plantear un tema de estudio, solemos pensar que nuestro trabajo va a suponer un cambio en la mirada a dicho tema, que nuestra aportación, altas como suelen ser nuestras expectativas, va a cambiar la manera de ver, de analizar y de acercarse a un tema concreto. Nada más lejos de la realidad, lo que, quizá paradójicamente, sea uno de los principales aprendizajes del camino recorrido. Quizá sea ingenuo anunciar en este momento que uno de los principales descubrimientos de todo este proceso ha sido que, en investigación histórica, nada es definitivo y que esto nos ha llevado a finalizar este proceso si no con más preguntas que con las que lo comenzábamos, sí con nuevas cuestiones que nos animan a continuar en este camino.

En un primer momento, esta reflexión, debemos confesar, producía cierto desasosiego, pero, pasado el tiempo y digerida la realidad, pensamos que realmente una investigación histórica planteada con seriedad y rigor debe ser eso mismo, un *work in progress* continuo, una obra abierta a la que, a medida que avanzamos, vamos añadiendo nuevas miradas, nuevas reflexiones, nuevas pinceladas.

Esto no quita, aunque la idea de obra inacabada planea sobre estas reflexiones finales, que, después de este recorrido, no hayamos llegado a una serie de conclusiones que

¹ Citado en VENTURA, Ferran: *Miradas Excéntricas. Genealogías forzadas, sumideros urbanos y ciudades extremas*. Sevilla, Recolectores Urbanos, 2012, p. 27.

podemos calificar de provisionales. Comencemos para ello recordando los inicios de este trabajo, cuando planteábamos una serie de preguntas de investigación a las que, siguiendo las metodologías planteadas en la introducción, esperábamos dar una respuesta contundente, algo que hemos intentado a lo largo de los trabajos que componen esta tesis.

Ante la primera pregunta, que formulábamos de la siguiente manera *¿cómo eran estas celebraciones?*, debemos responder que sabemos cómo eran, pero solo en parte, la parte que ha llegado hasta nuestros días y aquella que nos permite reconstruir un estudio comparativo con otras fiestas similares. La documentación sobre la fiesta urbana puede ser extensa, formada, como hemos podido comprobar, por documentos institucionales, por crónicas y dietarios, relaciones o libros de fiestas y por descripciones de curiosos y viajeros. Pero, tras analizar a fondo esa variedad, apreciamos que aparecen numerosas lagunas, muchas de ellas intencionadas, y que no podemos sino admitir la subjetividad y la falta de rigor de muchas de las fuentes con las que trabajamos. Como bien comentaba la profesora Cámara, a la hora de estudiar la fiesta urbana debemos enfrentarnos a una máscara literaria que cubre, en muchas ocasiones, la realidad del evento, siendo, por tanto, nuestra tarea intentar desenmascarar la realidad de estos acontecimientos². El hecho de que exista esta máscara ya nos habla de dicha realidad. Estos acontecimientos eran fruto de un deseo de representación, de una necesidad de mostrarse de una manera especial, ideal, de generar una construcción ficticia de lo que debería ser una ciudad cercana a la perfección. Crear un espacio único, modélico, envidiado, impactante, para conseguir así unir a todos los miembros de una comunidad con un fin común. Para ello, la ciudad se mostraba excelsa, y no solo para los visitantes que la descubrían por primera vez, sino también para sus propios habitantes, que, por un momento, podían sentir el orgullo de formar parte de una comunidad capaz de semejantes celebraciones.

Esta idea de mostrarse de la mejor manera posible nos lleva a la siguiente pregunta, que habla del *papel que jugaban las artes y en especial los sonidos en esta puesta en escena*. Durante este recorrido hemos podido comprobar cómo dicho papel era, si no el protagonista, uno de los más importantes. Lo extraordinario en el cambio de la ciudad cotidiana a la ciudad ideal, venía dado concretamente por la utilización de las artes y de

² CÁMARA, Alicia: «La fiesta de corte y el arte efímero de la Monarquía entre Felipe II y Felipe III». en RIBOT, Luis Antonio; BELENGUER, Ernest, (eds.): *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*. Lisboa, Sociedad Estatal Lisboa'98, 1998, p. 67.

los sonidos como elementos generadores de estas modificaciones. La contratación de músicos llegados de otros territorios, la limpieza y decoración de calles y plazas, la construcción de estructuras efímeras, la exhortación a los vecinos y vecinas a participar en todas las celebraciones (incluso con multas de por medio), el endeudamiento público para pagar los numerosos gastos producidos... todo ello nos habla de la importancia de las artes y sonidos en estos eventos. Es más, si analizamos cada uno de los actos que componían dichas celebraciones, desde el anuncio de la fiesta, pasando por el recibimiento al monarca y hasta las alegrías nocturnas, la música y los sonidos, adaptadas a la tipología de cada uno de los eventos, estaban siempre presentes. Siempre encontramos alusiones a los toques de trompetas y atabales, las danzas populares, el ruido de la pirotecnia y artillería, los omnipresentes toques de las campanas, las danzas galantes de los saraos, los cantos religiosos, las coplas de los entremeses y las dramatizaciones.... Todos y cada uno de ellos contribuían de una manera única a romper con la ciudad cotidiana, construyendo esta máscara que, por unos días, convertía la ciudad real en un lugar donde la ficción intentaba conseguir el milagro de convertirla en ideal.

Por tanto, y aunque parezca una obviedad a estas alturas, uno de los principales elementos de esta transformación estaba en el paisaje sonoro urbano, lo que nos ayuda a responder a la siguiente pregunta: *¿cuál era el paisaje sonoro de estas celebraciones y por qué era de esa manera?* Como hemos podido comprobar, durante la preparación y desarrollo de las fiestas, las *crídes ordinaries* se transformaban en *crídes reials*, los toques habituales de campanas se convertían en extraordinarios... en resumen el volumen sonoro de la ciudad ascendía de manera considerable en todos los aspectos posibles. Es más, no se escatimaban esfuerzos ni recursos en conseguir ese efecto de estruendo, de *esclafit*, de demostración de la alegría, con el objetivo de exhibir ese poder urbano que podemos ver reflejado de la forma más clara y osada en la voluntad de romper la oscuridad y silencio de la noche con un derroche de luz y sonidos varios.

Por todo ello, y como hemos podido comprobar, la *importancia que daba la propia ciudad a la inversión en artistas y músicos para las celebraciones* era extrema. No solo se empleaba a los músicos municipales, sino que se realizaban búsquedas de profesionales y grupos enteros de otros pueblos y ciudades, en ocasiones de fuera de las fronteras del reino. En cuanto a los artistas, durante los diferentes trabajos han aparecido nombres como Gherardo Starnina, Pere Nicolau o Damià Forment, pintores y escultores que, más

allá de dedicarse, por ejemplo, al arte de los retablos, también fueron reclamados para participar en las decoraciones efímeras de algunas entradas reales.

Una de las preguntas clave de nuestro trabajo es la que está relacionada con la *evolución* de la fiesta urbana, es más, como se decía en la introducción, uno de los principales objetivos de esta investigación era realizar un recorrido de larga duración para detectar los cambios y permanencias en este tipo de celebraciones. Llegados a este punto, podemos afirmar que la fiesta urbana, y en especial las entradas reales, siguieron la misma evolución que los entes que las protagonizaron. Es decir, la deriva de instituciones como la monarquía y los consejos municipales puede ser seguida si estudiamos los recibimientos ofrecidos por las ciudades a sus gobernantes, ya que reflejan, de manera clara, la evolución de ambas instituciones. Podemos tomar como punto de inflexión la entrada de Alfonso el Magnánimo en Nápoles en 1443 para detectar un cambio de tendencia en las entradas, en las que la figura del monarca sale reforzada en detrimento del poder ciudadano. No es que este cambio se produzca de una manera súbita, pero, como hemos podido comprobar a lo largo de esta tesis doctoral, a medida que avanzaba la segunda mitad del siglo XV y, sobre todo a partir de los recibimientos hispánicos de Fernando II entre 1507 y 1513, las entradas se convierten en un vehículo más de exaltación de la monarquía, y, más allá de un diálogo entre iguales, las ciudades, poco a poco, se convierten en escenarios para mostrar y demostrar no el poder urbano, sino el de un monarca que se presenta como todopoderoso.

Lejos quedan ya en el siglo XVI las negociaciones entre los dos poderes para agrupar las entradas de los miembros de la familia real en una sola, como pasó con Martín I en 1402, aunque al final se cumpliera la voluntad del monarca. En los recibimientos a Carlos V o, de manera más evidente, a Felipe II, los *consellers* de la ciudad no ofrecen ninguna resistencia a los monarcas, adaptándose de manera tácita a sus pretensiones.

Consideramos que tres son los momentos clave en este cambio. En un primer lugar destaca la llegada de los Trastámara al trono aragonés, no sólo por ser una dinastía foránea acostumbrada a las costumbres castellanas, sino por la manera en que esta afectó al territorio valenciano. Recordemos que el apoyo a Jaume d'Urgell por la mayoría de las ciudades del reino de Valencia, en especial de su capital, hizo que en la entrada de Fernando I en 1414 la voluntad de los gobernantes municipales fuera agasajar al monarca de la manera más servil posible.

El segundo momento clave consideramos que es la marcha y establecimiento definitivo de Alfonso el Magnánimo a sus territorios italianos. Como hemos visto, en Nápoles el monarca Magnánimo se encontraba más libre de las presiones de los municipios, lo que pudo haberle llevado a decantarse por establecerse en la otra orilla del Mediterráneo. No olvidemos que la idea de Fernando II después de retomar Nápoles era reproducir lo realizado por su tío, algo que no ocurrió por el cambio de rumbo en los asuntos castellanos.

Por último, y quizá de manera definitiva, la derrota de los agermanados y la posterior represión llevada a cabo desde la monarquía en la figura de la virreina Germana de Foix hizo que las últimas reminiscencias de deseo de poder y autogobierno por parte del sector menestral quedaran sofocadas, situando en los concejos municipales a seguidores acérrimos de la monarquía y sus representantes. Las entradas de los Austrias serán un claro ejemplo de este cambio en las tornas políticas entre los dos poderes.

Todas estas variaciones se ven reflejadas en las entradas, que, reforzadas por los avances técnicos (pensemos en el desarrollo de la pirotecnia o la artillería en la segunda mitad del siglo XV y, sobre todo, a partir del siglo XVI) van ganando en espectacularidad. Las arquitecturas efímeras ganan en complejidad, al igual que las representaciones teatrales, y se produce un considerable aumento en el número de músicos y de celebraciones, lo que conlleva un incremento correlativo en los gastos, por los que la ciudad se endeuda sin producirse protesta alguna. A todo ello debemos añadir las influencias que arriban de Italia: la llegada de las arquitecturas a la romana coincide con la recuperación de la idea de triunfo a la antigua, donde el monarca es equiparado a un victorioso general romano, quedando lejos su imagen como garante de un pacto entre dos poderes.

Pero, y esto es algo que nos parece muy interesante, en las entradas del siglo XVI encontramos reminiscencias medievales que remiten a una tradición secular que no hace más que justificar el propio acto de la entrada en sí, y que certifica la legalidad de los dos poderes, basada en una tradición común. De este modo, actos como las alegrías y luminarias nocturnas, el cortejo por la ciudad o el desfile de los oficios -que acabaron convirtiéndose en un verdadero engorro para algunos monarcas como Felipe II- no hacían más que perpetuar una tradición, generando así una identidad comunitaria. No es de extrañar que, cada vez que se debía organizar una nueva entrada, los *consellers* acudieran a los archivos municipales para intentar reconstruir al pie de la letra un ceremonial que se perdía en la memoria del pasado. Era este propio ceremonial el que daba sentido a las

entradas, el que justificaba que un monarca debiera jurar los fueros de un territorio, aunque se tratara de un mero trámite. Por motivos como este, el flamante emperador Carlos tuvo que aceptar que su entrada de 1528 quedase deslucida ante la polémica de los porteadores del palio, o un anciano y cansado Felipe II accedió a realizar su último viaje por la Corona de Aragón entre 1585 y 1586, para cumplir con la tradición y ver jurar a su heredero los fueros de esos territorios, asegurando así la continuidad dinástica.

Podemos hablar aquí de un cruce de influencias que resulta altamente interesante. Así, las reminiscencias medievales enmarcadas en las reivindicaciones que la ciudad realiza al monarca en las entradas conectan directamente con la órbita nórdica, más concretamente flamenca y el conocido ceremonial borgoñón. Recordemos cómo la ciudad de Brujas en 1515 hace de su entrada una mostración de sus necesidades al gobernante, acuciándolo para que tome medidas al respecto, y algo parecido experimentará el príncipe Felipe en su *felicísimo viaje* a aquellas tierras a mediados de siglo. Por otro lado, en ese mismo periplo, el futuro rey recibirá el agasajo de algunas de las principales urbes italianas, que escenifican todo un aparataje clasicista basado en los triunfos a la antigua y donde el futuro monarca es recibido como un verdadero héroe. Este contraste entre la entrada triunfal a la italiana y el recibimiento de las ciudades nórdicas que muestran sus reivindicaciones es el que vamos a encontrar en Valencia a principios del siglo XVI, aunque, como hemos podido comprobar, a lo largo de dicha centuria, y sobre todo como consecuencia del contexto político y social derivado, entre otras circunstancias, de las Germanías, el modelo italiano será el que acabe imponiéndose.

Todos los cambios y permanencias que hemos podido rastrear a lo largo de estos capítulos, desde la imposición de una cultura cortesana centrada en bailes y saraos privados ante un pueblo que baila en la calle, o las descripciones de los cronistas medievales que se convierten en verdaderos panegíricos monárquicos con las relaciones de fiestas, o incluso el uso de la polifonía en las entradas y de instrumentos de viento en actos como el canto del *Te Deum* en la catedral, es una muestra del afianzamiento de la monarquía autoritaria, pero una monarquía que aún necesita de la tradición para justificar su propia existencia³. Pensemos, por tanto, en las entradas y fiestas como vehículo de

³ Como afirman Knighton y Morte al analizar las entradas de Fernando II en Valladolid en 1507 y 1513, el uso de la polifonía puede equipararse en lo musical a la aparición de carros y arcos triunfales en lo visual: «*It might nevertheless be suggested that the extension of the singing of polyphony to a royal entry was essentially an innovation, a new element in sound to match the novel visual resonances of the ephemeral constructions such as triumphal cars and arches, with their particular echoes of classical heroes and kingship*». KNIGHTON, Tess; MORTE, Carmen: *op. cit.*, 18 (1999), p. 156.

legitimación del monarca, para lo que nos pueden servir de ejemplo las de Fernando I en Valencia, Alfonso V en Nápoles o Fernando II en Sevilla y Valladolid. Como evidencia última a esta idea podemos comprobar cómo, tras la abolición de los fueros por el Decreto de Nueva Planta promulgado por Felipe V en plena Guerra de Sucesión en 1707, las entradas reales dejaron de producirse tal y como habían sido realizadas en la época foral⁴.

Por tanto, vemos cómo el estudio de las entradas reales desde el punto de vista del uso de las artes visuales y desde el análisis del paisaje sonoro, nos ha permitido no solo analizar los cambios y permanencias artísticas o sónicas, sino dilucidar cómo estas modificaciones están intrínsecamente relacionadas con los cambios que tuvieron lugar en la sociedad de la época. En otras palabras, la fiesta urbana, las entradas reales, son un espejo en el que se refleja, a través de la manera en que se organizaban y realizaban, la sociedad de una época concreta.

Hasta este momento hemos planteado, utilizando como hilo conductor las preguntas de investigación que se formulaban en el inicio de este trabajo, unas conclusiones que podríamos denominar como generales. Continuaremos ahora destacando una serie de reflexiones finales más específicas, centrándonos en aspectos que consideramos importantes, ya que han sido parte del fruto de las investigaciones realizadas en los últimos años y, creemos, se han convertido en nuestras pequeñas aportaciones al mundo de la historia del arte y de la fiesta pública medieval y moderna.

La fiesta urbana, y en especial las entradas reales, van a tener siempre un significado, es decir, los organizadores de la fiesta van a utilizar las celebraciones como actos comunicativos. Sería un error por tanto quedarnos tan solo en los elementos que componen la fiesta y no buscar en sus significados, en los mensajes que cada acto, cada representación e incluso cada sonido llevan asociados. Por tanto, en el ámbito de la fiesta urbana, no se trata solo de celebrar por celebrar, sino de transmitir un mensaje desde la ciudad al gobernante, que puede ser de sumisión (entrada de Fernando I en 1414) o de protesta y declaración de principios (recibimientos a Adriano de Utrecht y al virrey conde de Mérito en el contexto de las Germanías). En este ámbito, son destacables las maneras de transmitir estos mensajes, en ocasiones de forma clara y en otras dentro de sutiles insinuaciones. Así, podemos encontrar mensajes transmitidos a los monarcas por figuras

⁴ Felipe V realizó su entrada en Valencia en 1719 y, aunque hubo luminarias y danzas nocturnas, el rey ni siquiera entró en el perímetro amurallado de la ciudad, dirigiéndose directamente al palacio del Real. NARBONA, Rafael: *op. cit.*, 1993, p. 465.

alegóricas (entremeses en las entradas de Martín I y Fernando I, participación de las virtudes o de la personificación de César en la entrada del Magnánimo en Nápoles), o ausencias sonadas como las que se produjeron en la entrada de Carlos V en 1528, que provocaron la repetición del desfile de los oficios. En este último caso vemos cómo, en algunas ocasiones, el poder municipal no es capaz de controlar todos los agentes que componen la ciudad y se producen ciertos rechazos que deslucen las celebraciones. De nuevo, y a pesar de caer en la reiteración, la fiesta urbana vuelve a ser un reflejo claro de los procesos sociales y políticos que estaban teniendo lugar en el contexto urbano.

Sirva como ejemplo de este reflejo la importancia otorgada a los itinerarios de estas celebraciones y cómo desde inicios del siglo XV se consolida la que hemos venido en llamar *vía sacra*, en la que coinciden la procesión del Corpus y las entradas reales. La modificación de este recorrido durante las Germanías y su recuperación para la entrada de Carlos V en 1528, una vez sofocada la revuelta, supone un potente mensaje que habla de vuelta a la normalidad y de triunfo del orden establecido. Así, algo que a primera vista puede resultar anecdótico adquiere un carácter cargado de significado, siendo, en este caso, algo que resulta fácilmente comprensible por toda la población.

Además, en este punto resulta necesario hablar de las capas de interpretación de dichos mensajes. Los organizadores debían tener en cuenta no sólo qué ideas transmitir sino a quién iban dirigidas. Así, si tomamos como ejemplo las entradas de Juan II y Juana Enríquez en 1459 y, concretamente el acto de recibimiento y coronación simbólica ante las puertas de la ciudad, veremos cómo los mensajes cantados (algunos de ellos en latín, otros en lengua vernácula) tienen como destinatarios directos a los monarcas, pero la magnificencia del acto, el crescendo sonoro y el recibimiento a los gobernantes cantado por el coro celestial podía ser apreciado por todos los asistentes. Nos encontramos por tanto ante una representación con diferentes capas de significados en la que se tiene en cuenta la variedad de receptores de los mensajes y cómo van a poder descifrarlos. Algo similar podemos encontrar con las entradas dedicadas a los primeros Austrias, destacando la de Felipe II y sus hijos en 1586, donde muchas de las representaciones se escenificaron en el momento del paso de la comitiva real, lo que impidió a gran parte del público disfrutar de ellas.

En otro orden de cosas, y relacionado con la transmisión de mensajes y con la idea de la entrada como elemento comunicativo, podemos situar la utilización de los sonidos como herramientas para lograr de una manera clara y contundente la transmisión de esos

significados. El uso de dispositivos sonoros potentes, como las campanas, la pólvora de los fuegos artificiales y artillería, o instrumentos como atabales y trompetas no hace más que recalcar la magnificencia de los actos, tomado la potencia sonora como parangón de la calidad de la fiesta. De ahí que nos parezca también muy interesante el concepto de «colonización sonora», cuyo significado radica en que es imposible escapar a la potencia de los sonidos, del estallido de la fiesta, que lo inunda todo y carga de significados otras artes que se desarrollaron en paralelo⁵. El mensaje alcanza todos los rincones de la ciudad, más allá incluso de los itinerarios fijados. El sonido hace que este mensaje viaje por toda la trama urbana, llegando incluso a los oídos de aquellos que no quieren participar de la fiesta. Un claro ejemplo de esta colonización sonora lo encontramos en los desfiles o *mostres* de los oficios durante la revuelta de las Germanías, en las que los menestrales se apropiaron sonoramente de todos los rincones de la ciudad. Aunque estas demostraciones armadas tuvieran lugar sólo en un recorrido concreto, sus sonidos llegaron, a buen seguro, a oídos de los contrarios al *adehenament*, produciéndose así la transmisión de un claro mensaje: los oficios estaban preparados para pasar a la acción.

Por tanto, debemos situar la utilización de lo sonoro no sólo como representación y engalanamiento urbano, sino dentro del ámbito de la comunicación. Es por ello que podemos considerar el uso de los sonidos en las celebraciones urbanas como un verdadero hilo conductor. Así, en cada uno de los actos que componían estos eventos encontramos un sonido asociado: crides y pregones para anunciar las decisiones tomadas por los gobernantes, músicas populares de danza con toques cómicos y carnalescos en el desfile de los oficios, cánticos de bienvenida, toques militares de atabales y trompeas, artillería y sones de campanas en la ceremonia en las puertas de la ciudad, a los que se unen gritos, arengas, aclamaciones y vítores durante el desfile; el solemne *Te Deum* en la catedral, músicas elegantes y cortesanas en los saraos en la Lonja y en el Real; estruendo nocturno en las luminarias y alimaras... todo ello compone un tapiz sonoro cargado de mensajes y significados, unas músicas y unos sonidos que sirven de marco a cada uno de los eventos y que describen de manera clara el grupo social que los produce y al que van dirigidos. Unos códigos, un lenguaje fácilmente comprensible por todos que traspasa los muros de la ciudad y que vertebra de forma invisible los actos que conforman la fiesta urbana.

⁵ Tomamos de nuevo prestado este concepto de Raventós Freixa. RAVENTÓS FREIXA: *op. cit.*, 2006.

Llegados a este punto consideramos necesario hacer una breve referencia a aquellos asuntos a los que no hemos podido dar respuesta, bien porque no la hemos podido encontrar en las fuentes, bien porque han quedado relegadas a futuras investigaciones, pues uno de los objetivos de las tesis doctorales no es solo resolver un «problema de investigación», sino también abrir nuevas puertas al futuro. Dentro del primer grupo debemos situar los aspectos relacionados con las músicas y los toques, con cómo eran realmente los sonidos de la fiesta. Como ya se ha comentado, más allá de volumen o número de intérpretes, poco sabemos sobre lo que realmente se interpretó. La falta de música escrita, de partituras, deja este ámbito en el territorio de la incógnita, y, sobre todo en lo referente al siglo XV, pensamos que será difícil encontrar más pistas al respecto.

Otro grupo de preguntas que han quedado sin responder son aquellas relacionadas con los intérpretes. En este caso consideramos que todavía queda trabajo por hacer: investigar cómo se formaban, dónde residían, cómo se relacionaban y asociaban, qué características compartían y en qué se diferenciaban con otros oficios artísticos, profundizar en el papel de los intérpretes musulmanes en los contratos municipales... todo ello queda pendiente y consideremos que podremos responder a estas preguntas acudiendo a fuentes notariales, como ya han demostrado en sus investigaciones estudiosas como Bejarano en el caso sevillano o Peters en las ciudades del sur de Francia. Esta vía queda abierta en el caso valenciano, y esperamos poder afrontarla en futuros trabajos.

Con esta proyección de continuar estudiando estos asuntos cerramos este trabajo compartiendo una reflexión final, una idea que planea en nuestra mente desde que comenzamos a revisar los capítulos aquí recogidos para redactar estas conclusiones. Para contextualizarla nos gustaría recuperar el concepto de «tema y variaciones» que aparecía en la introducción de la presente tesis, planteando la investigación como una suerte de composición musical en la que el tema era la fiesta urbana y las variaciones los cambios y permanencias encontradas.

Llegados a este punto, caemos en la cuenta de un pequeño error de enfoque, al descubrir que el verdadero asunto de estudio no son las entradas reales, ni la fiesta urbana, sino la ciudad, su gente, sus dirigentes, su vida... y cómo esta se traduce en sonidos. No ha sido realmente este un trabajo sobre fiesta urbana, sino dedicado a la urbe, su imagen y sus sonidos a través de dichos eventos. La entrada real, la celebración urbana, es realmente la «excusa», el punto de partida que nos ha permitido descubrir aspectos de la organización urbana, de las relaciones de poder entre el *Consell* y la monarquía, de oficios

y cargos públicos como el *crida públich*, de la manera de comunicar las notificaciones desde el poder municipal a los ciudadanos, de los cambios sonoros estudiados al milímetro que significaban la fiesta, de los mensajes insertos en dichos sonidos, de la importancia de la palabra, del estruendo y del silencio, y de la visión del otro. En definitiva, a través del estudio de estas ceremonias urbanas hemos intentado reconstruir estos sonidos, si no físicamente, sí en su importancia y múltiples significados, recorriendo un lapso de casi doscientos años para corroborar que los cambios sociales también afectaron a lo sonoro, y que no podemos separar ni tratar de manera exclusiva una de las representaciones que, no por poco estudiadas, formaban, y siguen formando a día de hoy, una parte esencial de la fiesta urbana. Como afirma Habermas en la frase que encabeza estas conclusiones, la ciudad, como espacio público, actúa como marco en el que la sociedad se retrata. Sirva esta tesis como un intento de retrato, de instantánea, de la sociedad valenciana de los siglos XV y XVI a partir del paisaje sonoro y visual de sus celebraciones urbanas.

Listado de tablas y figuras

- Tabla 1. Procesiones, estaciones y destinos en la gran sequía de Valencia (1455-1457)
- Tabla 2. Los Artús y el cargo de *trompeta e crida públich de la Ciutat de València*.

- Figura 1. *Casa de la Ciutat*, Valencia. *El Museo Literario*, 17 (1865) p. 132. Madrid, Hemeroteca Municipal, sig. A.M. 23-3 (3695).
- Figura 2. *Regiment de la Cosa Pública*, Francesc Eiximenis. Valencia, Christofol Cofman, 1499. Biblioteca Històrica de la Universitat de València (BH Inc. 276).
- Figura 3. Roca Diablera y una *enramà*. *Rollo del Corpus*, 1824. Valencia, Arxiu Històric Municipal.
- Figura 4. Gherardo Starnina. *Retablo de la Crucifixión y los Sacramentos o de Bonifacio Ferrer*. 1396-1397. Valencia, Museu de Belles Arts.
- Figura 5. Recorrido de la entrada de Fernando I en Valencia en 1414. Plano de Tomás Vicente Tosca (1704). Museu Històric Municipal. Ajuntament de València.
- Figura 6. Danza dels cavallets. *Rollo del Corpus*, 1824 (detalle). Valencia, Arxiu Històric Municipal.
- Figura 7. Joan Sarinyena, representación de los *jurats* de Valencia. Sala Nova del Palau de la Generalitat, Valencia, 1592.
- Figura 8. Francesco Laurana. Relieve en el arco triunfal del Castelnuovo, Nápoles 1458.
- Figura 9. *Cassone nuziale* Ridolfi-Segni. Florencia, ca. 1465, colección particular.
- Figura 10. Carro triunfal de Alfonso de Aragón. Biblioteca Vaticana, MS Val. Lat. 1565 fol. 123v, ca. 1455-1460.
- Figura 11. Puente y portal dels Serrans. Anton van den Wingaerde, *vista de Valencia*, 1563 (detalle). Viena Österreichische Nationalbibliothek.
- Figura 12. Danza de los carniceros. Carnaval de Núremberg. *Schembartlaufbuch* (ca. 1449). Oxford, Bodleian Library, MS Douce 346, fols. 181v-182r.

- Figura 13. Encuentro entre Fernando el Católico y Luis XII de Francia en Savona. *Chroniques sur les gestes du christianisme Loys douzieme de ce nom*, 1507. París, Bibliothèque Nationale de France.
- Figura 14. *Tavola Strozzi*, Francesco Roselli (atr.) ca. 1472. Nápoles, Museo Nazionale di San Martino.
- Figura 15. Rafael Sanzio y Giulio Romano, retrato de Fernando el Católico en la Sala del *Incedio del Borgo*. Roma, Palacios Vaticanos, 1514.
- Figura 16. Torres de Quart y su entorno. Plano de Valencia (detalle). Tomás Vicente Tosca, 1704. Museu Històric Municipal, Ajuntament de València.
- Figura 17. Boceto para la representación del socorro de Malta en la entrada de 1586. Valencia, AMV, Manuals de Consells, A-110, fol. 327v.
- Figura 18. Coronación de Carlos V en Bolonia, 1530. Nikolas Hogenberg, *Entrée de Charles-Quint à Bologne*, 1534. París, Bibliothèque nationale de France.
- Figura 19. Palacio del Real de Valencia. Plano de Valencia (detalle) Antonio Mancelli, 1608. Museu Històric Municipal, Ajuntament de València.
- Figura 20. Plano de Valencia, T. V. Tosca, 1704, (detalle). Museu Històric Municipal, Ajuntament de València.
- Fig. 21. Letanías de san Pedro. *Cançoner de Gandia* (detalle). Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 1967, fol. 162v.
- Figura 22. Atambor y pífano. Jan Brueghel, *Los tres soldados*, 1568. Nueva York, The Frick Collection.
- Figura 23. Plano de Valencia, T. V. Tosca (detalle), 1704. Valencia, Museu Històric Municipal.
- Figura 24. Entrada de Carlos VIII de Francia en Nápoles en 1495, (detalle). Melchiorre Ferraiolo, *Cronaca della Napoli Aragonese*, ca. 1498. Morgan Library, Nueva York (Ms M.801, fol. 113r).

Fuentes y bibliografía

FUENTES DOCUMENTALES

Arxiu Històric Municipal de València (AMV)*

- *Manuels de Consells*
 - A21 (1396-1400)
 - A22 (1400-1406)
 - A23 (1406-1408)
 - A24 (1408-1412)
 - A25 (1412-1415)
 - A26 (1415-1418)
 - A27 (1418-1423)
 - A28 (1423-1425)
 - A29 (1428-1432)
 - A30 (1432-1435)
 - A31 (1435-1438)
 - A32 (1438-1444)
 - A33 (1444-1447)
 - A34 (1447-1450)
 - A35 (1450-1455)
 - A36 (1455-1460)
 - A37 (1460-1465)
 - A38 (1465-1470)
 - A39 (1471-1473)
 - A40 (1473-1477)
 - A41 (1477-1480)
 - A42 (1480-1482)
 - A43 (1482-1484)
 - A44 (1484-1487)
 - A45 (1487-1490)
 - A46 (1490-1492)
 - A47 (1492-1494)
 - A48 (1494-1497)
 - A49 (1497-1499)
 - A50 (1499-1502)
 - A51 (1502-1505)
 - A52 (1505-1506)
 - A53 (1506-1508)
 - A54 (1508-1511)
 - A55 (1511-1514)
 - A56 (1514-1516)
 - A57 (1516-1518)
 - A58 (1518-1520)
 - A59 (1520-1522)*
 - A60 (1522-1524)*
 - A61 (1524-1526)
 - A62 (1526-1528)
 - A63 (1528-1530)
 - A64 (1530-1532)
 - A65 (1532-1533)
 - A66 (1533-1534)*
 - A67 (1534-1535)*
 - A68 (1535-1537)
 - A69 (1537-1538)
 - A70 (1538-1540)
 - A71 (1540-1542)
 - A72 (1542-1543)*
 - A73 (1543-1545)
 - A74 (1545-1547)*
 - A75 (1547-1548)*
 - A76 (1548-1550)*
 - A77 (1550-1552)*
 - A78 (1552-1553)*
 - A79 (1553-1555)*
 - A80 (1555-1556)*
 - A81 (1556-1557)*
 - A82 (1557-1558)*
 - A83 (1558-1589)*
 - A84 (1559-1560)
 - A85 (1560-1561)
 - A86 (1561-1562)
 - A87 (1562-1563)*
 - A88 (1563-1564)*
 - A89 (1564-1565)
 - A90 (1565-1566)
 - A91 (1566-1567)
 - A92 (1567-1568)
 - A93 (1568-1569)
 - A94 (1569-1570)
 - A95 (1570-1571)
 - A96 (1571-1572)
 - A97 (1572-1573)
 - A98 (1573-1574)
 - A99 (1574-1575)*
 - A100 (1575-1576)
 - A101 (1576-1577)
 - A102 (1577-1578)

* Las entradas marcadas con * se han consultado de manera parcial en formato microfilm por el mal estado del documento original.

- A103 (1578-1579)*
- A104 (1579-1580)
- A105 (1580-1581)
- A106 (1581-1582)
- A107 (1582-1583)
- A108 (1583-1584)
- A109 (1584-1585)
- A110 (1585-1586)
- A111 (1586-1587)*
- A112 (1586-1587)*
- A113 (1587-1588)*
- A114 (1588-1589)*
- A115 (1589)*
- A116 (1589-1590)

- *Claveria (Manuals d'albarans)*

- J28 (1400-1401)
- J29 (1401-1402)
- J30 (1402-1403)
- J31 (1403-1404)
- J32 (1404-1405)
- J33 (1405-1406)
- J34 (1406-1407)
- J35 (1407-1408)
- J36 (1408-1409)
- J37 (1412-1413)
- J38 (1414-1415)
- J39 (1415-1416)
- J40 (1416-1417)
- J41 (1418-1419)
- J42 (1420-1421)
- J43 (1421-1422)
- J44 (1422-1423)
- J45 (1425-1426)
- J46 (1426-1427)
- J47 (1427-1428)
- J48 (1428-1429)
- J49 (1429-1430)
- J50 (1430-1431)
- J51 (1430-1435)
- J52 (1431-1432)
- J53 (1432-1433)
- J54 (1433-1434)
- J55 (1434-1435)
- J56 (1435-1436)
- J57 (1438-1439)
- J58 (1439-1440)
- J59 (1442-1443)
- J60 (1443-1444)
- J61 (1444-1445)
- J62 (1447-1448)
- J63 (1448-1449)
- J64 (1450-1451)
- J65 (1451-1452)
- J66 (1452-1453)
- J67 (1453-1454)
- J68 (1455-1457)
- J69 (1457-1459)
- J70 (1459-1461)
- J71 (1461)
- J72 (1484-1486)
- J73 (1488-1490)
- J74 (1490-1492)
- J75 (1492-1494)
- J76 (1494-1496)
- J77 (1496-1498)
- J78 (1502-1504)
- J79 (1506-1508)
- J80 (1510-1512)
- J81 (1512-1514)
- J82 (1514-1516)
- J83 (1517-1518)
- J84 (1518-1520)
- J85 (1520-1522)
- J86 (1522-1524)
- J87 (1524-1527)
- J88 (1534-1537)
- J89 (1537-1539)
- J90 (1539-1542)
- J91 (1542-1546)
- J92 (1546-1551)
- J93 (1551-1557)
- J94 (1557-1563)
- J95 (1563-1569)
- J96 (1569-1574)
- J97 (1574-1578)
- J98 (1578-1581)
- J99 (1581-1582)
- J100 (1582-1583)
- J101 (1583-1584)
- J102 (1584-1585)
- J103 (1585-1586)
- J104 (1586-1587)
- J105 (1587-1588)
- J106 (1588-1589)
- J107 (1589-1590)

○ J108 (1590-1591)

○ J109 (1591-1592)

• *Claveria Comuna*

- O3 (1393-1394)
- O4 1402-1403)
- O5 1406-1407)
- O6 1413-1415)
- O7 1419-1420)
- O8 1423-1424)
- O9 1424-1425)
- O10 1427-1428)
- O11 1428-1429)
- O12 1429-1430)
- O13 1430-1431)
- O14 1431-1432)
- O15 1432-1433)
- O16 1433-1434)
- O17 1437-1438)
- O18 1438-1439)
- O19 1438-1439)
- O20 1440-1441)
- O21 1442-1443)
- O22 1443-1444)
- O23 1446-1447)
- O24 1447-1448)
- O25 1448-1449)
- O26 1450-1451)
- O27 1451-1452)
- O28 1452-1453)
- O29 1453-1454)
- O30 1457-1458)
- O31 1459-1460)
- O32 1460-1461)
- O33 1463-1464)
- O34 1464-1465)
- O35 1467-1468)
- O36 1468-1469)
- O37 1469-1470)
- O38 1471-1472)
- O39 1472-1473)
- O40 1475-1476)
- O41 1476-1477)
- O42 1477-1478)
- O43 1478-1479)
- O44 1479-1480)
- O45 1485-1486)
- O46 1486-1487)
- O47 1491-1492)
- O48 1499-1500)

- O49 1502-1503)
- O50 1506-1507)
- O51 1508-1509)
- O52 1509-1510)
- O53 1511-1512)
- O54 1512-1513)
- O55 1513-1514)
- O56 1514-1515)
- O57 1515-1516)
- O58 1518-1519)
- O59 1521-1522)
- O60 1522-1523)
- O61 1524-1525)
- O62 1529-1530)
- O63 1531-1532)
- O64 1533-1534)
- O65 1535-1536)
- O66 1541-1542)
- O67 1543-1544)
- O68 1544-1545)
- O69 1547-1548)
- O70 1550-1551)
- O71 1554-1555)
- O72 1555-1556)
- O73 1556-1557)
- O74 1557-1558)
- O75 1558-1559)
- O76 1559-1560)
- O77 1561-1562)
- O78 1562-1563)
- O79 1563-1564)
- O80 1564-1565)
- O81 1566-1567)
- O82 1567-1568)
- O83 1568-1569)
- O84 1569-1570)
- O85 1571-1572)
- O86 1572-1573)
- O87 1574-1575)
- O88 1575-1576)
- O89 1577-1578)
- O90 1585-1586)
- O91 1586-1587)
- O92 1588-1589)
- O93 1598-1599)

- *Sotsobreria de murs i valls*
 - D22 (1414)
 - D29 (1424)
 - D59 (1459)

Archivo Catedral de Valencia (ACV)

- *Fàbrica. Llibres d'obra*
 - Sig. 1478 (1425-1430)
 - Sig. 1480 (1440-1448)
 - Sig. 1482 (1462-1469)
 - Sig. 1483 (1470-1479)
 - Sig. 1484 (1480-1489)
 - Sig. 1485 (1490-1499)
 - Sig. 1486 (1500-1509)
 - Sig. 1487 (1510-1519)
 - Sig. 1488 (1520-1529)
 - Sig. 1489 (1530-1539)
 - Sig. 1490 (1540-1549)
 - Sig. 1491 (1550-1559)
 - Sig. 1492 (1560-1569)

Arxiu del Regne de València (ARV)

- *Albarans*
 - Núm. 1 (1431-1433)
 - Núm. 2 (1434-1436)
 - Núm. 3 (1437-1439)
 - Núm. 4 (1440-1441)
 - Núm. 5 (1442)
 - Núm. 6 (1443)
 - Núm. 7 (1444)
 - Núm. 8 (1445)
 - Núm. 9 (1446)
 - Núm. 10 (1447)
 - Núm. 11 (1448)
 - Núm. 12 (1449)
 - Núm. 13 (1450)
 - Núm. 14 (1451)
 - Núm. 15 (1452)
 - Núm. 16 (1453)
 - Núm. 17 (1454)
 - Núm. 18 (1455)
 - Núm. 19 (1456)
 - Núm. 20 (1457)
 - Núm. 21 (1458)
 - Núm. 22 (1459)
 - Núm. 23 (1460)
 - Núm. 24 (1461)
 - Núm. 25 (1462)
 - Núm. 26 (1463)
 - Núm. 27 (1464)
 - Núm. 28 (1465)
 - Núm. 29 (1466)
 - Núm. 30 (1467)
 - Núm. 31 (1468)
 - Núm. 32 (1469)
 - Núm. 33 (1470)
 - Núm. 34 (1471)
 - Núm. 35 (1472)
 - Núm. 36 (1473)

Archivo de la Corona de Aragón (ACA)

- *Real Cancillería. Registros*
 - Núm. 1111 (1337-1338)
 - Núm. 1297 (1337-1338)
 - Núm. 1677 (1366-1369)
 - Núm. 2063 (1372-1374)
 - Núm. 2108 (1391-1394)
 - Núm. 3575 (1495-1509)

- Real Cancillería. Cartas Reales, Serie General
 - Núm. 0575 (1417)
 - Núm. 1575 (1431)
 - Núm. 2248 (1456)

FUENTES HISTÓRICAS Y LITERARIAS

AGUILAR, Gaspar: *Fiestas nupciales que la ciudad y reyno de Valencia han hecho en el felicísimo casamiento del rey don Phelipe nuestro señor*. MARTÍ GRAJALES, Francisco (ed.), Valencia, Francisco Carreres Vayo, 1910.

ALENSA y MIRA: Jenaro: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

ANÓNIMO: *Tratado en que se contiene el recibimiento que en Sevilla se hizo al Rey Don Fernando en el que se contienen los rótulos de los arcos triunfales y todas las invenciones que sacaron las iglesias y la cibdad*. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1508.

ANÓNIMO: «Come lo Re Alfonso d'Aragona entrò alla città di Napoli col carro trionfale», *Archivio Storico per le Province Napolitane*, XXXIII/I, 1908, pp. 478-480.

BECCADELLI, Antonio: «Alphonsi Regis Triumphus», en PANORMITAE, Antonii: *De Dictis et Factis Alphonsi regis Aragonum libri quattuor*. Basileae, ex officina Hervagiana, 1538.

CALAHORRA, Pedro (ed.): *Actos comunes de los Jurados, Capítulo y Consejo de la ciudad de Zaragoza, vol. II, (1500-1672)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000.

CARRERAS I CANDI, Francesc; GUNYALONS I BOU, Bartomeu (eds.): *Rúbriques de Bruniquer. Ceremonial dels Magnífichs Consellers y Regiment de la Ciutat de Barcelona*. Barcelona, Impr. d'Heinrich 1912-1916.

CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*. Valencia, Imprenta hijo de F. Vives Mora, 1925, vol. 2.

CARRERES ZACARÉS, Salvador (ed.): *Llibre de memòries de diversos sucesos i fets memorables e de coses senyalades de la Ciutat e Regne de València. (1308-1644)*. València, Acció Bibliogràfica Valenciana, 1935.

CISNEROS COARASA (ed): Javier: *Actos comunes de los Jurados, Capítulo y Consejo de la ciudad de Zaragoza, vol. I, (1440-1496)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986.

COCK, Hendrik: *Relación del Viaje hecho por Felipe II en 1585 á Zaragoza, Barcelona y Valencia*. MOREL-FATIO, Alfredo; RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (eds). Madrid, Imprenta de Aribau, 1876.

DE GAUNA, Felipe: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*. Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1926.

DE GRASSIS, Angelo: *Oratio panigerica dicta domino Alfonso* (Fulvio Delle Donne, ed.), Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2006.

DE SALINAS, Francisco: *De musica libri septem*. Salamanca, Mathias Gastius, 1557.

DE SOTO, Luis: *Este es el recibimiento que se hizo al Rey don Fernando en Valladolid*. Sevilla, Jacobo Cromberger, 1509.

DE SOTO, Luis: *El recibimiento que se hizo al muy alto y muy poderoso cathólico e invictíssimo príncipe, rey y señor, el rey don Fernando nuestro señor en la villa de Valladolid*: Valladolid, Diego Gumiel, 1513.

DE VEGA CARPIO, Félix Lope: *Fiestas de Denia al Rey Catholico Felipe III de este nombre*. Valencia: Casa de Diego de la Torre, 1599.

DEL MÁRMOL CARVAJAL, Luis: *Historia del rebelion y castigo de los moriscos del Reyno de Granada*. Málaga, Juan René, 1600.

DURAN I SANPERE, Agustí SANABRE, Josep (eds.): *Llibre de les solemnitats de Barcelona*. Barcelona, Institució Patxot, 1930.

EIXIMENIS, Francesc: *Regiment de la cosa pública*. PALOMERO, Josep (ed.). Alzira, Bromera, 2009.

ESCARTÍ, Vicent Josep; RIBERA, Josep (eds.): *El Llibre de memòries de la ciutat de València (1308-1644)*. València, Ajuntament de València, 2019.

ESQUERDO, Juan: *Tratado copioso y verdadero de la determinación del gran Monarcha Phelipe II para el casamiento del III con la Serenissima Margarita de Austria: y entradas de sus Magestades y Grandes por su orden en esta ciudad de Valencia: con libreas, galas y fiestas que se hicieron*. Valencia, Molino de Rovella, 1599.

ETTARI, Francesco: *Il Giardino di Marino Jonata Aragonese*. Napoli, Stab. Tipografico A. Morano, 1885.

FACIO Bartholomeo: *Fatti d'Alfonso d'Aragona, primo re di Napoli di questo nome*. Venezia, Paolo Giolitti, 1580.

MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. GONZÁLEZ MUELA Joaquín (ed.). Madrid, Castalia Clásicos, 1970.

MIRALLES, Melcior: *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. ESCARTÍ, Vicent Josep (ed.). Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1988.

MIRALLES, Melcior: *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. ESCARTÍ, Vicent Josep (ed.). Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001.

MIRALLES, Melcior: *Crònica i Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. RODRIGO LIZONDO, Mateu (ed.), València, Universitat de València, 2011.

ORTÍ, Marco Antonio (1640): *Siglo Qvarto de la Conqvista de Valencia*. BAS CARBONELL, Manuel (ed.), Valencia, Ajuntament de València, 2005.

ORTIZ, Joseph Mariano: *Disertación histórica de la festividad y procesión del Corpus*. Valencia, Joseph y Tomás de Orga, 1780.

SANUTO, Marino: *Diarii*. Ed. R. Fulin, Venecia, 1882.

SOLDEVILA, Ferran: *Les quatre grans cròniques*. Barcelona, Editorial Selecta, 1971.

VALDA, Juan Bautista: *Solenes fiestas que celebros Valencia a la Inmaculada Concepcion de la Virgen Maria*. Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1663.

VICIANA, Rafael Martín: *Crónica de la inclita y coronada ciudad de Valencia*. GARCÍA MARTÍNEZ, Sebastián (ed.), Universitat de València, 1972.

VICIANA, Rafael Martín: *Libro quarto de la Crónica de la inclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino*. València, Universitat de València, 2005.

VINYES, Antoni: «Carta als consellers de Barcelona», Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 1443, *Cartes comunes originals*, vol. 13, ff. 18-19.

VVAA: *Cortes de los antiguos reinos de Aragón y de Valencia y Principado de Cataluña*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1896-1922 (27 vols.)

VVAA: *Manual de Novells Ardits, vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1892-1922 (19 vols.).

ZURITA, Jerónimo: *Historia del rey Don Fernando el Católico. De las empresas, y ligas de Italia*. ISO, José Javier; RIVERO, Pilar; PELEGRÍN, Julián (eds.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005.

BIBLIOGRAFÍA

ACIDINI LUCHINAT, Cristina: «La oscura pléyade», en VV.AA: *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*. Valladolid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 21-26.

ADELANTADO SORIANO, Vicente: *Rituales, procesiones, espectáculos y fiestas en el nacimiento del teatro valenciano*. (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 1995.

ADELANTADO SORIANO, Vicente: «Una consuetud del s. XV», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 8 (2004), pp. 1-31.

AGUIRRE RINCÓN, Soterraña: «Music and Court in Charles V's Valladolid, 1517-1539», en KISBY, Fiona: *Music and musicians in Renaissance cities and towns*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 106-117.

ALBEROLA ROMÁ, Armando: «Procesiones, rogativas, conjuros y exorcismos: el campo valenciano ante la plaga de langosta de 1756», *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 21 (2003), pp. 5-75.

ALBEROLA, Josep Antoni: *Música, església i ciutat. La música a la col·legiata de Xàtiva al segle XVII*. Xàtiva, Matéu Editors, 2011.

ALCOVER, Antoni Maria; MOLL, Francesc de Borja: *Diccionari català-valencia-balear*. Palma de Mallorca, Moll, 1969.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador (coord.): *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1999.

ALIAGA, Joan; TOLOSA Lluïsa; COMPANY, Ximo (eds.): *Llibre de l'entrada del rei Martí*. Valencia, Universitat de València, 2007.

ALIAGA, Joan, RAMON-MARQUÉS, Nuria: «Bertomeu Coscollà and Valencia Cathedral's Main Altar: New documents», *La Crònica. A Journal of Medieval Hispanic Languages Literatures and Cultures*, 42-2 (2014), pp. 15-51.

ALMENAR, Luis; y BELENGUER, Antonio: «Festividades y actos públicos en los albaranes de la Generalitat (1431-1500)» en, FURIÓ, Antoni; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (eds.): *La Generalitat Valenciana. Espais i Imatges de la Generalitat*. València, Universitat de València-Generalitat Valenciana, 2021, pp. 249-262.

AMELANG, James: «La historia cultural de Barcelona en la época moderna: nuevas perspectivas de estudio», en KNIGHTON, Tess (ed.): *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*, Barcelona. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institució Milà i Fontanals, 2016, pp. 25-36.

ANDRÉS FERNÁNDEZ, David: «Fit processio et cantantur antiphonae sequentes. Tipología de las formas de música litúrgica en los libros procesionales», *Medievalia*, 17 (2014), pp. 103-129.

- ANGLÉS, Higinio: *La música en la corte de los Reyes Católicos*. Madrid, CSIC, 1941.
- ANGLÉS, Higinio: *La música en la corte de Carlos V*. Barcelona, CSIC, 1944.
- ANGLÉS, Higinio: *Scripta Musicologica*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975.
- ANYÓ, Vicent: *El primer Manual de Consells de la Ciutat de València (1306-1326)*. València, Ajuntament de València, 2001.
- ANTAS, Barbara: «Angelus ou o toque da Virgem. A Música nas Cantigas de Santa Maria (séc. XIII) do rei Afonso X», *Mirabilia: Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages*, 27 (2018), pp. 18-38.
- APARICI, Joaquín; APARICI, Jorge: «Els Músics en la festa medieval. Vila real de 1348 a 1500», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXXIV, 1-2, (2008), pp. 89-165.
- APARICI, Joaquín: «Ensenyar i aprendre. La formació professional a través dels contractes d'afermament dels segles XIV i XV al Maestrat i els Ports de Morella (Castelló)», *Millars*, XLVI (2019), pp. 73-113.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis: «Santa María de la Murta (Alcira): Artífices, comitentes y la Damnatio Memoriae de D. Diego Vich», en CAMPOS Francisco Javier: *La orden de San Jerónimo y sus monasterios*. San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 1999, vol. I, pp. 269-292.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis: *San Miguel de los Reyes. Arquitectura y construcción en el ámbito valenciano de la Edad Moderna*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis: «Construcciones, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Austrias», *Ars Longa*, 14-15 (2005- 2006), pp. 129-164.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis (coord.): *Reflexiones históricas y artísticas en torno a las Germanías de Valencia*. València, Universitat de València, 2020.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis: «Los pintores en la Germanía de Valencia», en FERRER ORTS, Albert (coord.): *La pintura valenciana del Renacimiento en tiempos convulsos. El impacto de las Germanías*. Madrid, Sílex, 2021, pp. 255-302.
- ARDIT LUCAS, Manuel: «El asalto a la morería de Valencia en el año 1455», *Ligarzas*, 2 (1970), pp. 127-138.
- ARENAS ANDÚJAR, Manuel: *Orígenes de la fiesta del Santísimo Corpus Christi*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1964.
- ASHLEY, Kathleen; HÜSKEN, Wim: *Moving Subjects: Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2001.
- ATKINSON, Niall: *The noisy Renaissance. Sound, architecture and Florentine urban life*. University Park, Penn State University Press, 2017.

ATKINSON, Niall: «Seeing sound. Mapping the Florentine soundscape», en TERPSTRA, Nicholas; ROSE, Colin (eds.): *Mapping Space, Sense, and Movement in Florence. Historical GIS and the Early Modern City*. New York and London, Routledge, 2019, pp. 149-168.

ATLAS, Allan W.: *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

ATTALI, Jacques: *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Barcelona, Ruedo Ibérico, 1978.

ATTREED, Lorraine C.: «The Politics of Welcome. Ceremonies and Constitutional Development in Later Medieval English Towns», en HANAWALT, Barbara (ed.): *City and Spectacle in Medieval Europe*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, pp. 208-231.

AVELLANEDA MARTÍN, Luz; LLOP I BAYO, Francesc: *Campanes vives. La música més alta de València*. Valencia, Ajuntament de València, 2017.

BAKER, Geoffrey; KNIGHTON, Tess (eds.): *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

BALDELLÓ, Francesc de Paula: *La música de l'antic Consell barceloní*. Barcelona, Barmar, 1929.

BALLESTER OLMOS, José Francisco: *El Centenar de la Ploma en los documentos*. Valencia, Ajuntament de València, 2015.

BALLESTER OLMOS, José Francisco: *La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*. Valencia, Ajuntament de València, 2005.

BARCELÓ TORRES, María del Carmen: «La morería de Valencia en el reinado de Juan II», *Saitabi*, 30 (1980), pp. 49-71.

BARTRA, Roger; PEDRAZA, Pilar: *El Salvaje Europeo*. Valencia, Fundación Bancaja, 2004.

BAYDAL, Vicent: «Pactistes des de quan? Les arrels del concepte de «pactisme» en la historiografia catalana i l'obra de Jaume Vicens Vives», *eHumanista/Ivitra*, 9 (2016), pp. 314-340.

BEJARANO PELLICER, Clara: «El paisaje sonoro del hospital de las Cinco Llagas de Sevilla durante la Edad Moderna», *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, 35 (2009), pp 223-246.

BEJARANO PELLICER, Clara: *La música y los músicos en la Sevilla de los Austrias*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Sevilla, 2011.

BEJARANO PELLICER, Clara: «Lo sonoro de la imagen del rey en el contexto de las entradas reales», en JIMÉNEZ ESTRELLA, Antonio (ed.): *Actas de la XI Reunión Científica*

de la Fundación Española de Historia Moderna. *El Estado Absoluto y la Monarquía*. Granada, Universidad de Granada, 2012, pp. 204-215.

BEJARANO PELLICER, Clara: *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2013.

BEJARANO PELLICER, Clara: *Los sonidos de la ciudad. El paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*. Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2015.

BEJARANO PELLICER, Clara: «Los músicos en la festividad del corpus de Sevilla entre la Baja Edad Media y el Renacimiento», *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 46-2 (2016), pp. 651-687.

BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael: *Heróicas decisiones. La monarquía Católica y los moriscos valencianos*. Valencia, Institució Alfons El Magnànim, 2001.

BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José: *La impronta florentina y flamenca en Valencia*. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2007.

BENITO GOERLICH, Daniel (coord.): *El icono de Nuestra Señora de Gracia de Valencia: historia de la imagen y su templo de San Agustín y Santa Catalina 700 años después de su fundación*. Valencia, Ajuntament de València, 2007.

BENITO GOERLICH, Daniel: *El Real Monasterio de la Trinidad. Historia y Arte*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2008.

BENITO GOERLICH, Daniel: *El Real Monasterio de San Agustín de Valencia: parroquia de Santa Catalina Màrtir y San Agustín Obispo*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2015.

BERNABÉU BORJA, Sandra: «Los Justicias», en NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (coord.): *Ciudad y Reino. Claves del siglo de oro valenciano*. Valencia, Ajuntament de Valencia, 2015, pp. 34-37.

BERNÁLDEZ, Andrés: *Memoria del reinado de los Reyes Católicos*. GÓMEZ MORENO, Manuel; DE MATA CARRIAZO, Juan (eds.): Madrid, Real Academia de la Historia, 1962.

BETTINI, Maurizio: *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*. Torino, Giulio Einaudi Editore, 2008.

BIDDLE, Ian; GIBSON, Kirsten: *Cultural histories of noise, sound and listening in Europe. 1300-1918*. New York and London, Routledge, 2017.

BIJSTERVELD, Karin, (ed.): *Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. New York, Columbia University Press, 2013.

BLANCAS, Jerónimo: *Coronaciones de los Serenísimos Reyes de Aragón*. Zaragoza, Diego Dormer, 1641.

BLAYA ESTRADA, Nuria: «El icono que se esconde tras el icono de Nuestra Señora de Gracia», *Ars longa. Cuadernos de arte*, 7-8 (2006), pp. 185-193.

- BOIRA, Josep Vicent. «Terra i llibertat», *Saó*, 32 (2002), pp. 17-19.
- BOIX, Vicente: *Historia de la Ciudad y Reino de Valencia*. Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1845.
- BOIX, Vicente: *Descripción de la cabalgata y de la procesión del Corpus*. Valencia, Imprenta de la Regeneración Tipográfica, 1858.
- BOIX, Vicente: *Valencia histórica y topográfica*. Valencia, Imprenta de J. Rius, 1862.
- BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José; MARÍN, Miguel Ángel (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de València, 2005.
- BONET CORREA, Antonio: *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Madrid, Akal, 1990.
- BONET CORREA, Antonio: «La arquitectura efímera del Barroco en España», *Norba: Revista de Arte*, 13 (1993), pp. 23-70.
- BOUCHERON Patrick; GENET, Jean-Philippe (dirs.): *Marquer la ville. Signes, traces, empreintes du pouvoir (XIIIe-XVIe siècle)*. Paris-Roma, Éditions de la Sorbonne, 2013.
- BOWLES, Edmund A.: «Haut and Bas: The Grouping of Musical Instruments in the Middle Ages», *Musica Disciplina*, 8 (1954), pp. 115-140.
- BOYNTON, Susan; REILLY, Diane J. (eds.): *Resounding images. Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*. Turnhout, Brepols, 2016.
- BRYANT, Lawrence M.: *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual and Art in the Renaissance*. Genève, Librairie Droz, 1986.
- BRYANT, Lawrence M.: «La cérémonie de l'entrée a Paris au Moyen Age», *Annales*, XLI (1986), pp. 513-542.
- BULL, Michael; BACK Les: *The Auditory Culture Reader*. London, Routledge, 2016.
- BULL, Michael: *Sound Studies*. New York and London, Routledge, 2019.
- BURKE, Peter: *¿Qué es la historia cultural?*. Barcelona, Paidós, 2004.
- BURKE, Peter: «Performing History. The Importance of Occasions». *Rethinking History*, vol. 9, n. 1 (2005), pp. 35-52.
- BURKE, Peter: «Is there a Cultural History of the Emotions?», en GOUK, Penelope; HILLS, Helen (eds.): *Representing Emotions. New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*. Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 35-48.
- BURCKHARDT, Jacob: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid, Akal, 2004.
- CALAHORRA, Pedro: *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII. 2. Polifonistas y ministriles*. Zaragoza, Editorial Heraldo de Aragón, 1978.

CALLADO ESTELA, Emilio et alii: *El Palau de la Saviesa. El Reial Convent de Predicadors de València i la Biblioteca Universitària*. Valencia, Universitat de València, 2005.

CALVÉ MASCARELL, Óscar: *La configuración de la imagen de san Vicente Ferrer en el siglo XV*. (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2016.

CALVÉ MASCARELL, Óscar: «L'entremès de Mestre Vicent (Valencia, 1414). Identidad, memoria y prestigio urbano», en ARCINIEGA GARCÍA, Luis; SERRA DESFILIS, Amadeo (eds.): *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*. Valencia, Universitat de València, 2018, pp. 221-224.

CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal: *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Felipe*. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1930.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia: «El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid en el Renacimiento», en VVAA: *Madrid en el Renacimiento*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1986.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia: «La fiesta de corte y el arte efímero de la Monarquía entre Felipe II y Felipe III», en RIBOT, Luis Antonio; BELENGUER, Ernest (eds.): *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*. Lisboa, Sociedad Estatal Lisboa'98, 1998, pp. 67-90.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia; GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo: *Ceremonias y fiestas de la Universidad de Alcalá de Henares*, en VVAA: *La Universidad Complutense y las artes. Congreso Nacional*. Madrid: Universidad Complutense, 1995, pp. 97-114.

CANOVA-GREEN, Marie Claude: «Lepanto Revisited: Water-fights and the Turkish Threat in Early Modern Europe (1571-1656)», en SHEWRING, Margaret (ed.): *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance. Essays in Honour of J. R. Mulryne*. Farnham, Ashgate, 2013, pp. 177-198.

CARBONELL BORJA, María José: «Las Cortes Forales Valencianas», *Corts: Anuario de derecho parlamentario*, 1 (1995), pp. 61-78.

CARBONERES, Manuel: *Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de Valencia*. Valencia, 1873.

CÁRCEL ORTÍ, María Milagros: «Casa, corte y cancillería del obispo de Valencia Hugo de Lluçà», *Anuario de estudios medievales*, 28 (1998), pp. 635-660.

CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (eds.): *Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera*. Valencia, Universitat de València, 2013.

CAPRIOTTI, Giuseppe and FRANCO LLOPIS, Borja: «Changing the Enemy, visualizing the Other: The State of Art in Italian and Spanish Art Historiography», *Il Capitale Culturale*, ext. vol. (2017), pp. 7-23.

CARANDE, Rocío: *Mal-Lara y Lepanto*. Sevilla, Caja San Fernando, 1990.

CARDAILLAC, Yvette: «Le maure, morisque et turc dans les 'dances' et les fêtes en Espagne», en TEMIMI, A. (ed.): *Images des morisques dans la littérature et les arts*.

Zaghouan, Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l'information, 1999, pp. 83-98.

CARRASCO, Ana Isabel: «Discurso político y propaganda en la corte de los Reyes Católicos: resultados de una primera investigación (1477-1482)», *En la España Medieval*, 25 (2002), pp. 299-379.

CARRASCO, Ana Isabel: «La ceremonia de entrada real: ¿un modelo castellano?», en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel; MONTES ROMERO-CAMACHO, Isabel (eds.): *La Península Ibérica entre el Mediterráneo y el Atlántico (siglos XIII-XV)*. Cádiz, Diputación de Cádiz, Sociedad Española de Estudios Medievales, 2006, pp. 651-656.

CARRASCO FERRER, Marta: «Carlos V en Roma. El triunfo de un nuevo Escipión», en CHECA, Fernando (ed.): *Carolus*. Madrid, SECC, 2000, pp. 80-101.

CARRASCO URGOITI, María Soledad: *El moro retador y el moro amigo. Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos*. Granada, Universidad de Granada, 1996.

CARRASCO URGOITI, María Soledad: «La escenificación del triunfo del cristiano en la comedia», en ALBERT-LLORCA, M.; GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. (eds.): *Moros y cristianos. Representaciones del otro en las fiestas del Mediterráneo Occidental*. Granada, Diputación de Granada, 2003, pp. 25-44.

CARRERAS, Juan José: «El Parnaso encantado: las representaciones de la música en la entrada real de Ana de Austria en Madrid, 1570», en VVAA: *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 251-268.

CARRERAS, Juan José: «La música de las entradas reales», en ROBLEDO, Luis *et alii*. (eds.): *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Madrid, Alpuerto, 2000, pp. 273-287.

CARRERAS, Juan José; GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (eds.): *La capilla real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001.

CARRERAS, Juan José: «Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural», en BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José; MARÍN, Miguel Ángel (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de València, 2005, pp. 17-52.

CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*. Valencia, Imprenta hijo de F. Vives Mora, 1925, vol. 1.

CARRERES ZACARÉS, Salvador; LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduardo. *Los misterios del Corpus de Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1956.

CARTER, Tim: «The sound of silence: models for an urban musicology», *Urban History*, 29-1 (2002), pp. 8-18.

CASEY, James: «Patriotismo en Valencia durante la Edad Moderna», en KAGAN Richard; PARKER, Geoffrey (eds.): *España, Europa y el mundo Atlántico. Homenaje a John H.Elliott*. Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 251-278.

CARUANA, José: *Los Proxita y el estado de Almenara*. Valencia, Hijo de F. Vives Mora, 1932.

CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *La procesión del Corpus en antiguos Dietaris y Llibres de Memòries*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1993.

CHAMORRO ESTEBAN, Alfredo: *Ceremonial monárquico y rituales cívicos. Las visitas reales a Barcelona desde el siglo XV hasta el XVII*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de Barcelona, 2013.

CHAMORRO ESTEBAN, Alfredo: *Barcelona y el rey*. Barcelona, La Tempestad, 2017.

CHECA, Fernando: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid, Taurus, 1987.

CHECA, Fernando: *Felipe II. Mecenas de las artes*. Madrid, Nerea, 1992.

CHECA, Fernando: *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid, El Viso, 1999.

CHRISTIAN, William A. Jr.: «Provoked Religious Weeping in Early Modern Spain», en DAVIS, John (ed.): *Religious Organization and Religious Experience*. London, Academic Press, 1992, pp. 97-114.

CLASSEN, Constance: *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and across Cultures*. London, Routledge, 1993.

CLIMENT, José: «La capilla de música de la catedral de Valencia», *Anuario Musical*, núm. 37 (1982), pp. 55-69.

COLELLA, Alfonso: *Música y cultura renacentista entre Valencia y Nápoles: la corte valenciana de Fernando de Aragón, duque de Calabria (1526-1550)*. Madrid, SEDEM, 2019.

COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; FRAMIS, Maite (eds.): *Documents de la pintura valenciana medieval y moderna. 1238-1400*. València, Universitat de València, 2005.

COMPANT I CLIMENT, Ximo: *La época dorada de la pintura valenciana (siglos XV y XVI)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.

CORBATÓ, Hermenegildo: *Los misterios del Corpus de Valencia*. Berkeley, University of California Press, 1932.

CORBIN, Alain: *Le miasme et la jonquille: L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*. París, Aubier, 1982.

CORBIN, Alain: *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*. París, Éditions Albin Michel, 1994.

CORDERO DE CIRIA, Enrique: «Importancia de la fiesta pública y las relaciones en la divulgación de la cultura emblemática», en LÓPEZ POZA, Sagrario; PENA SUEIRO, Nieves

(coords.): *La fiesta. Actas del II seminario de Relaciones de Sucesos*. Ferrol, Sociedad Valle Inclán, 1999., pp. 67-76.

CORONADO SCHWINDT, Gisela B.: «La sonoridad de la vida cotidiana de las ciudades castellanas en tiempos de los Reyes Católicos», *Estudios de Teoría Literaria*, 9 (2016), pp. 323-333.

CORRIGAN, John (ed.): *Religion and Emotion. Approaches and Interpretations*. Oxford, Oxford University Press, 2004.

CORSWAREM, Émilie; DELFOSSE, Annick: «Les ruptures du quotidien sonore: une stratégie de pouvoir ? L'exemple liégeois dans la première moitié du XVIIe siècle», en GAUTHIER, Laure; TRAVERSIER, Mélanie (eds.): *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVIe-XIXe siècles)*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, pp. 45-65.

CORTÉS GARCÍA, Manuel: «La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval», en *Música Oral del Sur*, 2, 1996, pp. 193-206.

COULET, Noël: «Les entrées solennelles en Provence au XIVe siècle», *Ethnologie Française*, 7/1 (1997), pp. 63- 82.

CRUSELLES, José María: «Els conversos de València, el cens inquisitorial de 1506 i la família del mercader Lluís Vives», *Futura*, 31 (2015), pp. 16-17.

CRUSELLES GÓMEZ, Enrique: «Las sociedades arrendatarias de Los impuestos municipales de Valencia (1410-1450)», *Medievalismo*, 27, (2017), pp. 133-158.

CRUZ RODRÍGUEZ, Javier: *Salamanca histórico-cultural en la transición del siglo XVI al XVII: Música y otros elementos en la visita que realizó Felipe III en el año 1600*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Salamanca, 2011.

CUENCA, María Elena: *Francisco de Peñalosa (ca. 1470 1528) y las misas en sus distintos contextos*. Madrid, Universidad Complutense, 2018.

D'ACCONTE, Frank: *The civic muse: music and musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*. Chicago, Chicago University Press, 1997.

DALHAUS, Carl: *Fundamentos de Historia de la Música*. Barcelona, Gedisa, 1997.

DAMOUSI, Joy; HAMILTON, Paula: *A Cultural History of Sound, Memory and the Senses*. New York and London, Routledge, 2016.

DAVIES, Douglas J.; WARNE, Nathaniel A.: *Emotions and Religious Dynamics*. Farnham, Ashgate, 2013.

DE ANDRÉS, Rosana: «Las entradas reales castellanas en los siglos XIV y XV, según las crónicas de la época», *En la España Medieval*, 4 (1984), pp. 47-62.

DE JONGE, Krista; GARCÍA, Bernardo J.; ESTEBAN, Alicia: *El legado de Borgoña: fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes-Marcial Pons 2010.

DEL RÍO BARREDO, María José: *Madrid Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*. Madrid, Marcial Pons, 2000.

DELLE DONNE, Fulvio: *Alfonso el Magnánimo e l'invenzione dell'Umanesimo Monarchico. Ideologia e Strategie di legittimazione alla corte aragonesa di Napoli*. Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2015.

DELUMEAU, Jean: «Les agents de Satan: Idolâtres et musulmans», en DELUMEAU, Jean (ed.): *La Peur en Occident (XIVe-XVIIIe siècles). Une cité assiégée*. París, Fayard, 1978.

DESWARTE-ROSA, Sylvie: «L'expédition de Tunis (1535): Images, Interpretations, Répercussions Culturelles», en BENASSAR Bartolomé; SAUZET, Robert (eds.): *Chrétiens et Musulmans à la Renaissance*. Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998, pp. 73-131.

DOMÍNGUEZ RODRIGO, Javier: *El Puig de Santa María: aproximación histórica y valoración crítica*. Valencia, Publitrade, 1992.

DUALDE SERRANO, Manuel; CAMARENA MAHIQUES, José: *El Compromiso de Caspe*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980.

DURAN, Eulàlia: *Les Germanies als Països Catalans*. Barcelona, Curial, 1982.

DURAN, Eulàlia: «La imatge del rei Alfons», en D'AGOSTINO, Guido; BUFFARDI, Giulia (eds.): *Actas del XVI Congreso di storia della Corona d'Aragona, (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997)*. Napoli, Paparo, vol. 2, pp. 1401-1418.

DURAN, Eulàlia: «Les Germanies. De la legalitat a la rebel·lió fallida», *El Temps*, 1918 (2021), sp.

ELIAS, Norbert: *La sociedad cortesana*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 1990.

ESCARTÍ, Vicent Josep: *From Renaissance to Renaissance: (re)creating Valencian culture: (15th-19th c.)*. Santa Barbara, Publications of eHumanista, 2012.

ESCRIG, Joaquim: *Cronologies històriques valencianes de Jaume I als nostres dies*. València, Carena, 2001

ESCRIVÀ-LLORCA, Ferran: «Ángeles, capellanes y tañedores: músicas y músicos para los monarcas aragoneses», en MINGUEZ, Víctor (dir.): *El linaje del rey monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonensis (1164-1516)*. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2018, pp. 347-373.

ESTEBAN MATEO, León: *Cultura y prehumanismo en la curia pontificia del Papa Luna (1394-1423)*. València, Universitat de València, 2002.

ESTEVE ROLDÁN, Eva: «Los sonidos de las calles de Toledo, 1577-1614», en ESTEVE ROLDÁN, Eva; MARTÍNEZ GIL, Carlos; PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor: *El entorno musical del Greco. Actas del Simposio celebrado en Toledo*. Madrid, Editorial Musicalis, 2015, pp. 97-122.

FABRIS, Dinko: «El nacimiento del mito musical de Nápoles en la época de Fernando el Católico», *Nassarre*, IX-2 (1993), pp. 53-93.

- FALOMIR, Miguel: *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1470-1620)*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1994.
- FALOMIR, Miguel: *Arte en Valencia, 1472-1522*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1996.
- FASLA, Dalila: «Atabal (a)tambor y sus derivados: estudio etimológico y perfil organográfico», *Revista de Folklore*, 191 (1996), pp. 170-174.
- FEBVRE, Lucien: «Comment reconstituer la vie affective d'autrefois? La sensibilité et l'histoire», *Annales d'histoire sociale*, 3-1/2 (1941), pp. 5-20.
- FENLON, Iain: *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*. 2 vols. Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- FENLON, Iain: «Theories of Decorum: Music and the Italian Renaissance Entry», en MULRYNE, James R.; ALIVERTI, Maria Inés; TESTAVERDE, Anna Maria (coords.): *Ceremonial Entries in Early Modern Europe*. Farnham, Ashgate, 2015, p. 135-148.
- FERNÁNDEZ, Gerardo; MARTÍNEZ, Fernando, (coords.): *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Álvaro: «El recibimiento de Fernando el Católico en Savona en junio de 1507: innovaciones rituales para la primera cumbre moderna», *Nuova Rivista Storica*, 105-3 (2021), pp. 1047-1068.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo: *Historia de la Armada Española desde la unión de los reinos de Castilla y de Aragón*. Madrid, Instituto de Historia y Cultura Naval, 1894.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo: «Las zambras de los moriscos del Reino de Granada», *Folklore andaluz*, 7 (1991) pp. 131-148.
- FERRER i MALLOL, M^a Teresa: *Organització i defensa d'un territori fronterer. La governació d'Oriola en el segle XIV*. Madrid, CSIC, 1990.
- FERRER ORTS, Albert; GÓMEZ LOZANO, Josep Marí; FERRER del RÍO, Estefanía (dirs.): *Bonifaci Ferrer (1355-1417) i el seu temps*. Salzburg, Universitat Salzburg-Analecta Cartusiana, 2018.
- FERRER ORTS, Albert: *Bonifacio Ferrer (1335-1417) y su tiempo segun sus primeros biografos, los cartujos Civera y Alfaura*. Salzburg, Universitat Salzburg-Analecta Cartusiana, 2018.
- FERRER ORTS, Albert; FERRER del RÍO, Estefanía: *Joan de Joanes en su contexto. Un ensayo transversal*. Madrid, Silex, 2019.
- FERRER VALLS, Teresa: *Origenes y desarrollo de la practica escenica cortesana: del fasto medieval al teatro ulico del reinado de Felipe III*, (Tesis doctoral inedita), Valencia, Universitat de València, 1987.
- FERRER VALLS, Teresa: *La practica escenica cortesana: de la epoca del Emperador a la de Felipe III*. London, Tamesis Books Limited, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991.
- FERRER VALLS, Teresa: *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1993.

FERRER VALLS, Teresa: «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV», en RODRÍGUEZ, Evangelina (coord.): *Cultura y representación en la edad media: actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992*. Alicante, Diputación de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1994, pp. 145-169.

FERRER VALLS, Teresa: *Teatro clásico en Valencia, I. Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Ricardo de Turia*. Madrid, Biblioteca Castro, 1997.

FERRER VALLS, Teresa: «Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III», en VV.AA: *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*. Valladolid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 43-52.

FIALHO CONDE, Antónia; DE SÁ, Vanda; DE PAULA, Rodrigo Teodoro: *Paisagens sonoras históricas. Anatomia dos sons nas cidades*. Évora, Publicações do Cidehus, 2021; Early Modern Soundscapes, John Moores University London, 5-9 julio 2021.

FLÓREZ ASENSIO, María Asunción: «Memoria de las danzas que podrán salir en la procesión del Santísimo deste presente año. Danzas y bailes en el Corpus madrileño durante los siglos XVI y XVII», *Revista de Musicología*, XXXII, 2 (2009), pp. 463-480.

FRANCO LLOPIS, Borja: «Images of Islam in the Ephemeral Spanish Art: a first approach», *Il Capitale Culturale*, 6 (2017), pp. 87-116.

FRANCO LLOPIS, Borja; MORENO DÍAZ DEL CAMPO, Francisco Javier: *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*. Madrid, Cátedra, 2019.

FRANCO LLOPIS, Borja; GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís: «Confronting Islam: Images of Warfare and Courtly Displays in Late Medieval and Early Modern Spain I», en FRANCO LLOPIS, Borja; URQUÍZAR HERRERA, Antonio (eds.): *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, Fourteenth to Eighteenth Centuries*. Leiden, Brill, 2019, pp. 235-265.

FRANCO LLOPIS, Borja: «Ephemeral art and Otherness: The Image of the Muslims in Valencian Festivities and Triumphal entries in the 16th and 17th Centuries», en PORTMANN, Maria: (ed.): *Otherness in Space*. Berna, Peter Lang, 2021, pp. 149-178.

FRANCO LLOPIS, Borja y REGA CASTRO, Iván: *Imágenes del islam y fiesta pública en la corte portuguesa. De la Unión Ibérica al terremoto de Lisboa*. Gijón, Trea, 2021.

FRANCO LLOPIS, Borja; ORTS RUIZ, Francesc: «Public Celebrations, the Other, and Emotional Responses. New Approaches to the Iberian Royal Entries in the Middle Ages and the Early Modern Period». *Culture & History Digital Journal*, en prensa.

FREVERT, Ute: *Emotions in History. Lost and Found*. Budapest, Central European University Press, 2011.

FURIÓ, Antoni: «Música músics a la Ribera del Xúquer en la baixa Edat Mitjana», en ARMENGOL MACHÍ, Pau (coord.): *Estudis històrics sobre la Ribera del Xúquer. XV Assemblea d'Història de la Ribera, 2012*. Benimodo, Ajuntament de Benidodo, 2015, pp. 91-126.

FURIÓ, Antoni; GARCÍA-OLIVER, Ferran (eds.): *Llibre d'establiments i ordenacions de la ciutat de València*. Valencia, Universitat de València, 2011.

- GALLEGO BURÍN, Antonio; GAMIR SANDOVAL, Alfonso: *Los moriscos del Reino de Granada, según el sínodo de Guadix de 1554*. Granada, Universidad de Granada, 1996.
- GALLEN, Mercedes; BERNARDO, José M^a: «Comunicación en tiempo de peste. “Les crides” en la Valencia del s. XV», *Saitabi*, 51-52 (2001-2002), pp. 113-136.
- GALTIER MARTÍ, Fernando «Los orígenes de la paraliturgia procesional de semana santa en Occidente», *Aragón en la Edad Media*, 20 (2008), pp. 349-360.
- GARCÍA BERNAL, José Jaime: *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.
- GARCÍA BERNAL, José Jaime: «Velas y estandartes: imágenes festivas de la Batalla de Lepanto», *Revista científica de Información y comunicación*, 4 (2007), pp. 172-211.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo: *Las Germanías de Valencia*. Barcelona, Península, 1981.
- GARCÍA DE SANTAMARÍA, Alvar: *Historia de la vida y hechos del muy alto y esclarecido Rey don Fernando el I^o de Aragón, tutor del rey don Juan 2^o de Castilla*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 104.
- GARCÍA HINAREJOS, Dolores: *Historia y arquitectura del convento del Carmen de Valencia*. Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2009.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: «La estética del Poder. Arte y gastos suntuarios en la corte de Alfonso el Magnánimo (Valencia, 1425-1428)», en D'AGOSTINO, Guido; BUFFARDI, Giulia (ed.): *Actas del XVI Congresso di storia della Corona d'Aragona, (Napoli-Caserta- Ischia, 18-24 settembre 1997)*. Napoli, Paparo, 2000, pp. 1705-1718.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: *Art i societat a la València Medieval*. Barcelona, Afers, 2011.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente: «Vesti la Giubba! Indumentaria, apariencia y comunicación en la entrada triunfal de Alfonso V el Magnánimo a Nápoles (1443)», *En la España Medieval*, 44 (2021), pp. 169-191.
- GARCÍA MERCADAL, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.
- GARCÍA-OLIVER, Ferran: *Pedagogia melódica. La música antiga a Gandia*. Gandía, CEIC Alfons el Vell, 2000.
- GARCÍA PERIS, Rosario Cruz. *La plaza del Mercado de València. Arquitectura, sociedad e identidad a través de ocho siglos de Historia*. (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2019.
- GARCÍA ULECIA, Alberto: «Delimitación conceptual del oficio de corredor en el derecho histórico», *Anuario de Historia del Derecho Español*, LXVI (1996), pp. 181-200.
- GARZILLI, Paolo (ed.): *Cronica di Napoli di Notar Giacomo*. Napoli, Kessinger Publishing, 1845.
- GIMENO BLAY, Francisco M.: *El compromiso de Caspe (1412): diario del proceso*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012.
- GODA, Károly: «Buda Festiva: Urban Society and Processional Culture in a Medieval City», *Czech and Slovak Journal of Humanities*, 2 (2011), pp. 58-79.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes: «El marqués de Zenete y sus posesiones valencianas: Mentalidad arquitectónica y artística de un noble del Renacimiento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 20 (2010), pp. 27-46.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes: *El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*. València, Institució Alfons el Magnànim, 2012.

GÓMEZ GARCÍA, Pedro: «Hipótesis sobre la estructura y función de las fiestas», en CORDOBA Pierre; ÉTIENVRE Jean Pierre (eds): *La fiesta, la ceremonia, el rito*. Granada-Madrid, Casa de Velázquez-Universidad de Granada, 1990, pp. 51-62.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel: *Diccionario del teatro*. Madrid, Akal, 1997.

GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo: *El urbanismo de Alcalá de Henares en los siglos XVI y XVII. El planteamiento de una idea de ciudad*. Madrid, UNED, 1998.

GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo: «El gran teatro de la Corte. Naturaleza y artificio en las fiestas de los siglos XVI y XVII», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 12 (1999), pp. 199-220.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1442*. Barcelona, Antoni Bosch, 1979.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: «Secular Catalan and Occitan Music at the End of the Middle Ages: Looking for a Lost Repertory», *Studi Musicali*, 21/1 (1992), pp. 3-19.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *La música medieval en España*. Kassel, Reichenberger, 2001.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: «San Miguel de los Reyes y la Capilla musical de don Fernando de Aragón, duque de Calabria (1488-1550)», en ALEXANDRE TENA, Francisca., et al.: *San Miguel de los Reyes: de Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*. València, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 91-111.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: «El drama litúrgico», en GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2009, pp. 77-124.

GÓMEZ-SALVAGO SÁNCHEZ, Mónica: *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos. Estudio y Documentos*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.

GONZÁLEZ CARABALLO, José: «Corpus Christi en Sevilla: actores y escenario», en VVAA: *Religiosidad Popular en España*. San Lorenzo de El Escorial, Estudios Superiores de El Escorial, 1997, pp.426-441.

GOUK, Penelope; HILLS, Hellen: «Towards Histories of Emotions», en GOUK, Penelope; HILLS, Hellen (eds.): *Representing Emotions. New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*. Aldershot, Ashgate 2005, pp. 15-34.

GRAULLERA SANZ, Vicente: «El fin del burdel de Valencia (S. XIII al XVIII)», en CORDOBA, Ricardo (coord.): *Mujer, marginación y violencia entre la Edad Media y los tiempos modernos*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2006, pp. 357-376.

GREEN, Helen. «Defining the City Trumpeter: German Civic Identity and the Employment of Brass Instrumentalists, c.1500», *Journal of the Royal Musical Association*, 136:1 (2011), pp. 1-31.

- GRIMALDI, Anna: «La iconografía de la ciudad de Nápoles y de los centros menores de la Campania entre la segunda mitad del siglo XV y el XVI», *Revista de estudios colombinos*, 6 (2010), pp. 53-63.
- GUARDIOLA, Pascual: «Un linaje de l'Antic Regne de València. Els Pròxita o Procida», *Boletín de la Academia Valenciana de Genealogía y Heráldica*, V (2004), pp. 29-36.
- GUENÉE, Bernard; LEHOUX, François: *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1968.
- GUIRAL, Jacqueline: «L'evolution du paysage urbain à Valencia du XIII au XVI siècle», *En la España medieval*, 7 (1985), pp. 1581- 1610.
- GUIXERAS, David: «L'urbanisme al Dotzé del Crestiá», *Mot so razo*, 8 (2009), pp. 68-87.
- HABLOT, Laurent; VISSIERE, Laurent: *Les paysages sonores. Du Moyen Âge à la Renaissance*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- HADZIOSSIF, Jacqueline: «L'ange custode de Valence», en VAUCHEZ, André: *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et islam)*. Rome, École française de Rome, 1995, pp. 135-152.
- HAGGH, Barbara Helen: *Music, Liturgy and Ceremony in Brussels, 1350-1500*, (Tesis doctoral inedita), University of Illinois at Urbana-Champaign, 1988.
- HAMILTON, Earl J.: *Money, Prices and Wages in Valencia, Aragon and Navarre (1351-1500)*. Cambridge, Harvard University Press, 1936.
- HANDELMAN, Don: *Models and Mirrors. Towards an anthropology of public events*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- HARRIS, Mark: «A Catalan Corpus Christi Play: The Martydom of St. Sebastian with the Hobby Horses and the Turks», *Comparative Drama*, 31 (1997), pp. 224-247.
- HAUF I VALLS, Albert: «Profetisme, cultura literària, i espiritualitat en la València del segle XV: d'Eiximenis i Sant Vicent Ferrer a Savonarola, passant pel Tirant lo Blanc», en VV.AA: *Xàtiva, els Borja: una projecció europea*. Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva, 1995, pp. 115-116.
- HELAS, Philine: «Alphonsis Regis Triumphus und die florentinische Selbst-Inszenierung anlässlich des Einzuges von Alfonso d'Aragona in Neapel 1443», *Fifteenth Century Studies*, 26 (2001), pp. 86-101.
- HEERS, Jacques: *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Âge*. Paris, Institute d'études médiévales, 1971.
- HINOJOSA MONTALVO, José; LÓPEZ ELUM, Pedro; RODRIGO LIZONDO, Mateu: «Relaciones de la ciudad de Valencia con el Pontificado durante el Cisma de Occidente (1378-1423). Regesta de los fondos del Archivo Municipal», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 56 (1980), pp. 585-645.
- HINOJOSA MONTALVO, José: «En torno a los judíos valencianos. La recuperación de una memoria olvidada», *Hispania: Revista Española de Historia*, vol. 50, nº 175 (1990), pp. 921-940.

- HINOJOSA MONTALVO, José Ramón: «Fiestas, juegos y espectáculos en el Reino de Valencia: del caballero andante al moro juglar», en VVAA: *Actas del VII Curso de Cultura Medieval de Aguilar de Campoo*. Madrid, Polifemo, 1999, pp. 65-92.
- HINOJOSA MONTALVO, José: «Sederos conversos en la Valencia bajomedieval», *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 18 (2012-2014), pp. 199 y 224.
- HINOJOSA MONTALVO, José Ramón: «Espacios de sociabilidad urbana en el reino de Valencia durante la Edad Media», *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 26 (2005), pp. 985-1011.
- HOPPIN, Richard: *La música medieval*. Madrid, Akal, 2000.
- HOWES, David (comp.): *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Toronto, University of Toronto Press, 1991.
- HUIZINGA, Johan: *El otoño de la Edad Media*. Madrid, Alianza, 2001.
- IACONNO, Antonietta: «Il trionfo di Alfonso d'Aragona tra memoria classica e propaganda di corte», *Rassegna Storica Salernitana*, 51 (2009), pp. 9-57.
- IGLESIAS, María José: *Práctica y cultura musical en Valencia en el siglo XVII*, (Tesis Doctoral inédita), Universitat de València, 2020.
- INFANTES, Víctor (ed.): *Recibimientos a Fernando el Católico (1509 y 1513)*. Madrid, Clásicos Hispánicos, 2012.
- IRADIEL, Paulino: «Corporaciones de oficio, acción política y sociedad civil en Valencia», en SESMA MUÑOZ, José Ángel: *Cofradías, gremios, solidaridades en la Europa medieval*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1993, pp. 253-284.
- IRADIEL, Paulino: «El Siglo de Oro del comercio valenciano», en AGUILAR, Inmaculada: *El comercio y el Mediterráneo: Valencia y la cultura del mar*. Valencia, Conselleria d'Infraestructures i Transport, 2006, pp. 111-133.
- IRIGOYEN-GARCÍA, Javier: *Moors Dressed as Moors. Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia*. Toronto, University of Toronto Press, 2017.
- JACQUOT, Jean: *Les Fêtes de la Renaissance*. 3 vols. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1956-1975.
- JORDAN, Jenny: *Imagined Lepanto: Turks, Mapbooks, Intrigue and Spectacular in the Sixteenth Century Construction of 1571*. (Tesis doctoral inédita). University of California, 2004.
- JULIANA COLOMER, Desirée: *Fiesta y urbanismo. Valencia en los siglos XVI y XVII*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2017.
- JULIANA COLOMER, Desirée: *Fiesta y urbanismo. Valencia en los siglos XVI y XVII*. Valencia, Universitat de València, 2019.
- KANTOROWICZ, Ernst: *Los dos cuerpos del rey*. Madrid, Akal, 2012.
- KELMAN Ari Y.: «Rethinking the Soundscape», *The Senses and Society*, 5/2 (2010), pp. 212-234.
- KIPLING, Gordon: *Enter the King. Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph*. Oxford, Clarendon Press, 1998.

KISBY, Fiona (ed.): *Music and musicians in Renaissance cities and towns*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

KISBY, Fiona: «Music in European cities and towns to c. 1650: a bibliographical survey», *Urban History*, 29-1 (2002), pp. 74-82.

KONIGSON, Elie: *L'espace théâtral médiéval*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.

KNIGHTON, Tess: «Fernando el Católico y el mecenazgo musical», *Nassarre*, IX-2 (1993), pp. 27-51.

KNIGHTON, Tess: *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001.

KNIGHTON, Tess; MORTE, Carmen: «Ferdinand of Aragon's entry into Valladolid in 1513: the triumph of a Christian king», *Early Music History*, 18 (1999), pp. 119-163.

KNIGHTON, Tess (ed.): *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*. Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat; Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Institució Milà i Fontanals (CSIC), 2016.

KNIGHTON, Tess; MAZUELA-ANGUITA, Ascensión (eds.): *Hearing the city in Early Modern Europe*. Turnhout, Brepols, 2018.

KOVACS, Lenke: «La ciutat com a escenari: les entrades reials i la festa urbana», *Quaderns d'Història*, 9 (2003), pp. 71-82.

KREITNER, Kenneth: *Music and civic ceremony in late-fifteenth-century Barcelona*, (Tesis doctoral inedita), Duke University, 1990.

KREITNER, Kenneth. «The city trumpeter of late-fifteenth-century Barcelona». *Musica Disciplina*, 46, (1992), pp. 133-167.

KREITNER, Kenneth: «Music in the Corpus Christi Procession of Fifteenth-Century Barcelona», *Early Music History*, 14 (2000), pp. 153-204.

LABANYI, Jo: «Doing things: Emotion, Affect, And Materiality», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3-4), (2010), pp. 223-233.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel: *Las fiestas en la Europa medieval*. Madrid, Dykinson, 2015.

LATHAM, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 2009.

LETT, Didier, OFFENSTADT, Nicloas: *Haro! Noël! Oyé!: Pratiques du cri au Moyen Âge*. París, Publications de la Sorbone, 2003.

LLEÓ CAÑAL, Vicente: *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 1979.

LLOP I BAYO, Francesc: «El toque del ángelus», *Iglesia en Valencia*, (1991), s. p.

LOCKWOOD, Lewis: *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: The creation of a musical center in the fifteenth century*. Oxford, Oxford University Press, 1984.

LOPES DON, Patricia: *The politics of Spectacle: Royal Festivals at the Spanish Habsburg Court. 1528-1649*. (Tesis doctoral inédita), University of California, 2000.

LÓPEZ, Roberto J.: «Ceremonia y poder en el Antiguo Régimen. Algunas reflexiones sobre fuentes y perspectivas de análisis», en A. GONZÁLEZ ENCISO, Agustín; USUNÁRIZ GARAYOA, Jesús M. (eds.): *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*. Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 34-54.

LÓPEZ, Juan Estanislao: «El Corpus Christi de Toledo: metamorfosis de la ciudad y procesión», en VVAA: *Religiosidad Popular en España: Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial, Estudios Superiores del Escorial, 1997, pp. 409-420.

LÓPEZ POZA, Sagrario; PENA SUEIRO, Nieves (coords.): *La fiesta. Actas del II seminario de Relaciones de Sucesos*. Ferrol, Sociedad Valle Inclán, 1999.

LÓPEZ SUERO, Ana: «Flautistas, tamborinos, xabebas y pífanos de Castilla y Flandes en los albores del Renacimiento», en LOLO HERRANZ, Begoña; PRESAS, Adela: *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, Madrid, SEDEM, 2018, pp. 355-376.

LYND, Staughton: *Doing History from the Bottom Up: On E.P. Thompson, Howard Zinn, and Rebuilding the Labor Movement from Below*. Chicago, Haymarket Books, 2014.

LLOMPART, Gabriel: «La Fiesta del Corpus Christi y representaciones religiosas en Zaragoza y Mallorca (ss. XIV-XVIII)», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 42 (1969), pp. 181-209.

MACKAY, Angus: «Don Fernando de Antequera y la Virgen Santa María», en VV. AA: *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*. Murcia, Universidad de Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1987, pp. 959-957.

MADDERN Philippa; MCEWAN, Joanne; SCOTT, Anne M., (eds.): *Performing Emotions in Early Europe*. Turnhout, Brepols, 2018.

MADONNA, María Luisa: «El viaje de Carlos V por Italia después de Túnez», en MORALES, Alfredo J. (ed.): *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Sevilla, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, 2000, pp. 119-153.

MADURELL, Josep Maria: *Mensajeros barceloneses en la corte del Magnánimo*. Barcelona, CSIC, 1963.

MAGRANER, Carles; GOMIS CORELL, Joan Carles: «La Sibil·la de la Seu de València», en ESCARTÍ, Vicent Josep (ed.): *Al voltant del cant de la Sibil·la a la Seu de València*. València, Universitat de València, 2018, pp. 139-159.

MALQUORI, Alessandra. «Invenzione e tradizione: temi letterari e fortuna figurativa nella pittura di cassone a Firenze nel Quattrocento», en VVAA. *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*. Florencia, Giunti, 2010, pp. 79-87.

MANDROU, Robert: «Pour une histoire de la Sensibilité», *Annales. Économies, Sociétés. Civilisations*, 14-3 (1959), pp. 581-588.

MARCO RUBIO, Alfonso: «El pífano: un antecedente musical del flautín», *Flauta y Música*, XVI, Sevilla, 2003, pp. 55-67.

MARÍN, Miguel Ángel: «Sound and urban life in a small Spanish town during the ancien regime», *Urban History*, 29-1 (2002), pp. 48-59.

MARÍN, Miguel Ángel: *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel, Reichenberger, 2002.

MARÍN, Miguel Ángel: «Familia, colegas y amigos: Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII», *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, en: BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José; MARÍN, Miguel Ángel (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de València, 2005, pp. 115-144.

MARSDEN, Charles A.: «Entreés et fêtes espagnoles au XVIe siècle», en JACQUOT, Jean: *Les Fêtes de la Renaissance*, vol. II. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1960, pp. 389-412.

MARTI MESTRE, Joaquim: *El Libre de Antiquitats de la Seu de València*. València, Institut de Filologia Valenciana, 1994.

MARTÍN MORENO, Antonio: «La música española en la época del emperador Carlos V», en MORALES, Alfredo J. (ed.): *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Sevilla, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, 2000, pp. 209-233.

MARTÍNEZ-BURGOS, Palma: «El simbolismo del recorrido procesional», en FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo; MARTÍNEZ GIL, Fernando (coords.): *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 157-177.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago: «Cultura festiva y poder en la Monarquía Hispánica y su mundo: convergencias historiográficas y perspectivas de análisis», *Studia Historica. Historia Moderna*, 31 (2009), pp. 127-152.

MARTÍNEZ VINAT, Juan: «Estructura social y redes de sociabilidad en el movimiento confraternal valenciano: la cofradía de San Jaime de Valencia (1377-1441)», *Medievalismo*, 24 (2014), pp. 241-280.

MASSIP BONET, Francesc: «El rei i la festa. Del ritu a la propaganda», *Revista de Catalunya*, 84 (1994), pp. 63-83.

MASSIP BONET, Francesc: «Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)», en VV.AA: *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Jaca, 1993)*, 5 vols. Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1996, vol. III, pp. 371-386.

MASSIP BONET, Francesc: «De ritu social a espectáculo del Poder: l'Entrada triomfal d'Alfons el Magnànim a Nàpols (1443), entre la tradició catalana i la innovació humanística», en D'AGOSTINO, Guido; BUFFARDI, Giulia (eds.): *Actas del XVI Congreso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli-Caserta - Ischia, 1997)*, Napoli, Paparo Edizioni, 2000, vol. II, pp. 1859-1889.

MASSIP BONET, Francesc: *La monarquía en escena*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de las Artes, Dirección General de Promoción Cultural, 2003.

MASSIP BONET, Francesc: *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó*. Valls, Cossetània, 2010.

MASSIP BONET, Francesc: «L'entrada valenciana dels primers Trastàmars», *Locus Amoenus*, 12 (2013-2014), pp. 55-65.

MASSIP BONET, Francesc; GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *El Misteri de l'Assumpció de la Catedral de València*. València, Universitat de València, 2013.

MATEOS ROYO, José Antonio: «Los entremeses en Aragón durante el siglo XV: teatro religioso y homenaje político», *Hispanic Research Journal*, 2/1 (2001), pp. 15-25.

MATEU BELLÉS, Joan F.: «La antigua carretera de Barcelona (AMV). Inmigración y cambio social», *Cuadernos de Geografía*, 28 (1981), pp. 45-60.

MATEU IBARS, Josefina: *Los virreyes de Valencia. Fuentes para su estudio*, València. Ajuntament de València, 1963.

MAXWELL, Hope: «Uno elefante grandissimo con lo castello di sopra: il trionfo aragonese del 1423», *Archivio Storico Italiano*, 150 (1992), pp. 847-875.

MEDINA, Giovanni: «Relazione dell'oratore Giovanni Medina al Cardinal d'Este», en FILANGIERI, R. «Arrivo di Ferdinando il Cattolico a Napoli», en VV.AA: *Fernando el Católico e Italia*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1954, pp. 310-314.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, Austral, 1957.

MERLE, Alexandra: «Les Espagnols et le monde ottoman jeux de construction (XVIe-XVIIe siècles)», en SOUBEYROUX, J. (ed.): *Rencontres et construction des identités (Espagne et Amérique latine)*. Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, pp. 11-21.

MESTRE i GODES, Jesús: *El Copromís de Casp. Un moment decisiu en la història de Catalunya*. Barcelona, Edicions 62, 1999.

MILLER, Steve: *Auditory Archaeology: Understanding Sound and Hearing in the Past*. Walnut Creek, Left Coast Press, 2014.

MÍNGUEZ, Víctor: *Art i arquitectura efímera a la València del segle XVIII*. València, Institució Alfons el Magnànim, 1990.

MÍNGUEZ, Víctor: «Porque se sepa la verdad en el siglo venidero. Confusiones, exageraciones y omisiones en las relaciones festivas valencianas», en LÓPEZ POZA, Sagrario; PENA SUEIRO, Nieves (coords.): *La fiesta. Actas del II seminario de Relaciones de Sucesos*. Ferrol, Sociedad Valle Inclán, 1999., pp. 247-258.

MÍNGUEZ, Víctor; GONZÁLEZ TORNEL, Pablo; RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada: *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802). Triunfos barrocos*. Castelló, Universitat Jaume I, 2010.

MÍNGUEZ, Víctor: «Fernando II, rey de Granada y Jerusalén, y Basileus», en MÍNGUEZ, Víctor (coord.): *El linaje del rey monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona Aragonensis (1164 1516)1516*. Castelló de la Plana, Publicacions de la UJI, 2018, pp. 375-393.

MÍNGUEZ, Víctor et alii: *La fiesta renacentista. El imperio de Carlos V (1500-1558)*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2020.

- MIQUEL JUAN, Matilde: *Retablos, prestigio y dinero: Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia, Universitat de València, 2008. pp. 127-159.
- MIRA, Joan Francesc: *Sant Vicent Ferrer: Vida i llegenda d'un predicador*. Alzira, Bromera, 2002.
- MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira: «La Virgen de la Seo y otros iconos reales en la ciudad de Valencia», *Codex Aquilarensis*, 34 (2018), pp. 169-182.
- MOLINA, Joan: «Contra turcos. Alfonso d'Aragona e la retorica visiva della crociata», en Abbamonte, Guido (ed.): *La battaglia nel Rinascimento meridionale: moduli narrativi tra parole e immagini*. Roma, Viella, 2011, pp. 97-110.
- MOLINA, Joan: «De la historia al mito. La construcción de la memoria escrita y visual de la entrada de Alfonso V de Aragón en Nápoles (1443)», *Codex Aquilarensis*, 31 (2015), pp. 201-232.
- MONTANER FRUTOS, Alberto: *El señal del rey de Aragón: historia y significado*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995.
- MONTEAGUDO ROBLEDO, María Pilar: *Espectáculo del poder. Fiestas reales en la Valencia moderna*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1995.
- MONTEAGUDO ROBLEDO, María Pilar: «La entrada y Juramento de Carlos I en Valencia (1528). El lenguaje simbólico como expresión de la imagen del poder real en los albores del Estado Moderno», en VV.AA: *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996, pp. 387-400.
- MONTERO TORTAJADA, Encarna: «Acerca de la participación de los oficios artísticos de las Germanías: algunos casos de estudio relacionados con la platería y la pintura», en FERRER ORTS, Albert (coord.): *La pintura valenciana del Renacimiento en tiempos convulsos. El impacto de las Germanías*. Madrid, Sílex, 2021, pp. 221-254.
- MONTES, Ricardo: *Las fiestas de Moros y Cristianos de Murcia. Raíces históricas medievales*. Murcia, Federación de Moros y Cristianos, 2011.
- MONTI, Gennaro M.: «Il trionfo di Alfonso I d'Aragona in una descrizione contemporanea», en VV.AA: *Scritti Storici per le nozze de Cicco*. Nápoles, Riccardo Ricciardi Editore, 1931, pp. 58-59.
- MORALEDA Y MONZONÍS, Joan: *La música en el Corpus de Valencia*. Valencia, Gráficas Paterna, 1993.
- MORALES, Alfredo. J.: «Glorias y honras de Carlos V en Sevilla», en ROSENTHAL, Earl E. (ed.): *Arquitectura imperial*. Granada: Universidad de Granada, 1998, pp. 137-158.
- MORENO GIRONÉS, Alejandro: «El asalto a la Morería de Valencia de 1455: perspectivas de estudio», en VV.AA: *Incipit 7. Workshop de Estudos Medievais*, Porto, Universidade do Porto, 2018, pp. 21-30.
- MORGAN, David: «Materiality, Social Analysis and the Study of Religions», en MORGAN, David (ed.): *Religion and Material Culture: The Matter of Belief*. Abingdon, Routledge, 2010, pp. 55-74.
- MORTE, Carmen: «La imagen de Fernando el Católico en el arte: el tiempo vivido y el tiempo recreado (1452-1700)», en EGIDO, Aurora (ed.): *La imagen de Fernando el*

Católico en la Historia, la Literatura y el Arte. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 279-374.

MOSSELMANS, Nadia: «Les villes face au prince: l'importance réelle de la cérémonie d'entrée solennelle sous le règne de Philippe le Bon», en DUSVOSQUEL, Jean-Marie; DIERKENS, Alain (coords.): *Villes et campagnes au Moyen Âge. Mélanges Georges Despy*. Liege, Éditions du Perron, 1991.

MUIR, Edward: *Civic Ritual in Renaissance Venice*. Princeton, Princeton University Press, 1981.

MUIR, Edward: *Fiesta y rito en la Europa moderna*. Madrid, Editorial Complutense, 2001.

MULRYNE, J. Ronnie; WATANABE-O'KELLY, Helen; SHEWRING, Margaret: *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*. Ashgate, Aldershot and Burlington, 2004.

MURRAY SCHAFER, Raymond: *The tuning of the World*. New York, Knopf, 1977.

MURRAY SCHAFER, Raymond: *Hacia una educación sonora*. Buenos Aires, Ricordi, 1992

NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVI)», *Pedralbes, revista d'història moderna*, 13 (1993), pp. 463-472.

NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «El nueve de octubre. Reseña histórica de una fiesta valenciana. Siglos XIV-XX», *Revista d'història medieval*, 5 (1994), pp. 231-290.

NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: *Valencia, municipio medieval: poder político y luchas ciudadanas (1239-1418)*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1995.

NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «La fiesta cívica. Rito del poder real. Valencia, siglos XIV-XVI», en VVAA: *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Jaca, 1993*, Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura, 1996, pp. 401-419

NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia», *Revista d'història medieval*, 10 (1999), pp. 371-382.

NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «La milicia ciudadana de la Valencia medieval», *Clío y Crimen*, 3 (2006), pp. 305-332.

NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: *Memorias de la Ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*. Valencia, Ajuntament de València, 2003.

NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «La justicia municipal en el Reino de Valencia (ss. XIII-XV)», *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 18 (2012-2014), pp. 347-357.

NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «L'interregne a València», en: FERRER i MALLOL, M^a. Teresa: *Martí l'Humà. El darrer rei de la dinastia de Barcelona (1396-1410)*.

L'interregne i el Compromís de Casp. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2015, pp. 767-791.

NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: «El rey y la ciudad: sinergia entre el Magnánimo y Valencia», *eHumanista*, 7 (2015), pp. 193-210.

NARBONA VIZCAÍNO, Rafael (coord.): *Ciudad y Reino. Claves del siglo de oro valenciano*. Valencia, Ajuntament de Valencia, 2015.

NARBONA VIZCAÍNO, Rafael: *La ciudad y la fiesta: cultura de la representación en la sociedad medieval (siglos XIII-XV)*. Madrid, Síntesis, 2017.

NEWCOMB, Anthony: *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*. 2 vols Princeton, Princeton University Press, 1980.

NIETO SORIA, José Manuel: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid, Nerea, 1993.

NIRENBERG, David: *Communities of Violence. Persecution of Minorities in the Middle Ages*. Princeton, Princeton University Press, 1996.

NOCILLI, Cecilia: «Metodología de investigación coreológica: danza y fiestas urbanas en las entradas reales de la corte aragonesa de Nápoles (1442-1502)», *Revista de Musicología*, 28/2 (2005), pp. 1471-1486.

OBARRIO, Juan A.: «La edad pupilar y la mayoría de edad en la Valencia medieval», *Anuario de Estudios Medievales*, 42/2 (2012), pp. 771-797.

OLEZA, Joan: «[Las transformaciones del fasto medieval](#)», en QUIRANTE, Luis (ed.): *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx 1990*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 1992, pp. 47-64.

OLIVARES TORRES, Enrique: *L'Ideal d'evangelització guerrera. Iconografia dels cavallers sants*. (Tesis doctoral inédita), Universitat de València. 2016.

ORTS I BOSCH, Pere Maria: *Història de la senyera al País Valencià*. Valencia, Edicions Tres i Quatre, 1979.

ORTS RUIZ, Francesc: «La ciudad efímera: cambios y reformas urbanas en Valencia con motivo de la entrada de Martín el Humano en 1402», en PAYO, René Jesús, *et alii* (eds.) *Vestir la Arquitectura. Actas del XXII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*. Burgos, Universidad de Burgos, 2019, pp. 1121-1125.

ORTS RUIZ, Francesc: «Ab trascendent e visceral gotg e profunda alegria: Las celebraciones por la entrada de Fernando I de Aragón en Valencia (1414)», *Ars Longa*, 28 (2019), pp. 31-42.

ORTS RUIZ, Francesc: «Ecos de Italia. Repercusiones artísticas y sonoras de la entrada de Fernando II y Germana de Foix en Nápoles (1506) en Valencia (1507)», *Quadrivium. Revista Digital de Musicología*, 10 (2019), sin paginar.

ORTS RUIZ, Francesc: «De crides, balls, entremesses y cobles. Las celebraciones por la entrada de Juan II y Juana Enríquez en Valencia (1459) como paradigma de la unión de las artes en la fiesta urbana medieval», *Matèria*, 14-15 (2019), pp. 97-116.

ORTS RUIZ, Francesc: «Tot perdut e acabat. Las procesiones por la gran sequía de Valencia a través de las crides del Municipio (1455-1457). La ciudad como escenario de piedad», *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 18 (2019), pp. 61-76.

ORTS RUIZ, Francesc: «Un rey, un mar y dos ciudades. Las entradas de Alfonso el Magnánimo en Valencia (1424) y Nápoles (1443). Transferencias e influencias de ida y vuelta», *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, 19 (2021), pp. 7-27.

ORTS RUIZ, Francesc: «Els sons de les Germanies: mostres, crides i processons en un temps convuls». *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 47 (2021), pp. 37-51.

ORTS RUIZ, Francesc: «Ara ojats que us fan saber». Desarrollo histórico del cargo de trompeta e crida pública en la Valencia de los siglos XV y XVI a través de la familia Artús», *Revista de Musicología*, XLIV, n. 1 (2021), pp. 41-64.

ORTS RUIZ, Francesc: «Entre la recepción urbana y el triunfo monárquico. Paisaje visual y sonoro de las entradas reales en Valencia en el siglo XVI (1528-1586)», en FERRER, Albert (ed.) *La pintura valenciana del renacimiento en tiempos convulsos: el impacto de las Germanías*. Madrid, Sílex, 2021, pp. 403-430.

PACHECO, Rubén: «La música en la villa de Elche durante la edad moderna», *Quadrivium*, 7 (2016), pp. 108-117.

PANDONI, Porcellio: *Il Trionfo di Alfonso I d'Aragona cantato da Porcellio*. Vincenzo Nociti, (ed.), Rossano, Tipografía Palazzo, 1885.

PARISI, Iván: «Els Escrivà, parents dels Borja: una continuació». *Borja. Revista del Institut Internacional d'Estudis Borgians*, 2 (2008-2009), pp. 55-79.

PEDRAZA, Pilar: *Barroco efímero en Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1982.

PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico de la música*. Valladolid, Editorial Maxtor, 2009.

PEDRERO MUÑOZ, Concepción; RUIZ TORRES, Santiago: «Las danzas del Corpus Christi en Ávila a finales del siglo XVI: fiesta y ritualidad como escaparate de la Contrarreforma», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 28 (2015), pp. 71-86.

PELEGRÍ, Gaspar: *Historiarum Alphonsi primi regis libri X*. Fulvio Delle Donne (ed.), Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2012.

PEÑA DÍAZ, Manuel: «Leer, oír y hablar: sonidos cotidianos en la Barcelona del Quinientos», en KNIGHTON, Tess (ed.): *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*. Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat; Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Institució Milà i Fontanals (CSIC), 2016, pp. 113-129.

PÉREZ, Lucía: «Juglares y ministriles en la procesión del Corpus de Daroca en los siglos XV y XVI», *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, VI, I (1990), pp. 85-177.

PÉREZ GARCÍA, Pablo: «Conflicto y represión: la justicia penal ante la Germanía de Valencia (1519-1523)», *Estudis: revista de historia moderna*, 22 (1996), pp. 141-198.

PÉREZ GARCÍA, Pablo: *Las Germanías de Valencia, en miniatura y al fresco*. València, Tirant, 2017.

PÉREZ SAMPER, María Ángeles: *Barcelona, Corte. La visita de Carlos IV en 1802*. Barcelona, Publicaciones de la Cátedra de Historia General de España, 1973.

PÉREZ SAMPER, María Ángeles: «El Rey y la Ciudad. La entrada real de Carlos I en Barcelona», *Studia Historica. Historia Moderna*, VI (1988), pp. 439-448.

PÉREZ SAMPER, María Ángeles: «Barcelona, corte: las fiestas reales», en GARCÍA GARCÍA, Bernardo José; LOBATO, María Luisa (coords.): *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 139-162.

PÉREZ SAMPER, María Ángeles: «Les entrades reials: cerimonia i espectacle». En: RÍOS, Rosa Elena; VILAPLANA, Susana (dirs.): *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*. València, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 145-160.

PETERS, Gretchen: *Secular urban musical culture in Provence and Languedoc during the late Middle Ages*, (Tesis doctoral inédita), University of Illinois at Urbana-Champaign, 1994.

PETERS, Gretchen: «Las redes sociales profesionales de los ministriles de Montpellier, 1350-1500» en: BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José; MARÍN, Miguel Ángel (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de València, 2005, pp. 107-114.

PETERS, Gretchen: *The Musical Sounds of Medieval French Cities*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

PINCH, Trevor; BIJSTERVELD, Karin (eds.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford, Oxford University Press, 2012.

PINELLI, Antonio (2006): «Fatti, parole, immagini. Resoconti scritti a rappresentazioni vivive del trionfo napoletano di Alfonso d'Aragona», en ALISIO, Giancarlo (ed.): *Arte e politica tra Napoli e Firenze: un cassone per il trionfo di Alfonso d'Aragona*. Módena, Panini, 2006, pp. 33-75.

PINGARRÓN ESAÍN, Fernando: «Las torres del portal de Cuarte de Valencia y su función carcelaria», *Ars Longa*, 16 (2007), pp. 73-92.

PINI, Antonio Ivan: *Città, comuni e corporazioni nel Medioevo italiano*. Bologna, Editrice CLUEB, 1989.

PITARCH ALFONSO, Carles: «La festa del Corpus Christi a València: de les “roques” i els “jocs” a les danses tradicionals», en ARIÑO, Antonio (dir.): *El teatre en la festa valenciana*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 173-198.

PIZARRO GÓMEZ Francisco Javier: «La entrada triunfal y la ciudad en los siglos XVI y XVII», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII*, 4 (1991), pp. 121-134.

PIZARRO GÓMEZ Francisco Javier: *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1999.

POLK, Keith: *German Instrumental Music of the Late Middle Ages*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

PORCAR, Pere Joan: *Coses evengudes en la ciutat y regne de València (Dietari 1585-1629)*, LOZANO LERMA, Josep Lluís (ed.), València, Universitat de València, 2012.

PORTÚS, Javier: «Religión, poesía e imagen en el Siglo de Oro», en DÍEZ BORQUE, José María, (ed.): *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1993, pp. 311-326.

PORTÚS, Javier: «Expresión y emociones en la pintura española del siglo de oro». en: TAUSIET, María; AMELANG, James (ed.): *Accidentes del alma. Las emociones en la edad moderna*. Madrid, Abada Editores, 2009, pp. 283-305.

POUTRIN, Isabelle: «Éradication ou conversion forcée? Les expulsions ibériques en débat au XVIe siècle», en POUTRIN Isabelle; TALLON, Allain (eds.): *Les expulsions de minorités religieuses dans l'Europe des XIIIe-XVIIe siècles*. Paris, Editions Bière, 2015, pp. 45-67.

PREZIOSI, Donald: *Rethinking Art History. Meditations on a coy science*. New Haven-London: Yale University Press, 1989.

QUIRANTE SANTACRUZ, Luis: «De les Torres dels Serrans a la Seu y viceversa: relaciones entre teatro religioso y entradas reales en la Valencia del siglo XV», en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.): *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico Almagro*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 9-24.

RAUFAST CHICO, Miguel: «¿Negociar la entrada del rey? La entrada real de Juan II en Barcelona (1458)», *Anuario de Estudios Medievales*, 36/1 (2006), pp. 295-333.

RAUFAST CHICO, Miguel: «E vingueren los officis e confraries ab llurs entremeses e balls. Una aproximación al estamento artesanal en la Barcelona bajomedieval, a partir del estudio de las ceremonias de entrada real», *Anuario de Estudios Medievales*, 36/2 (2006), pp. 651-686.

RAUFAST CHICO, Miguel: «¿Un mismo ceremonial para dos dinastías? Las entradas reales de Martín el Humano (1397) y Fernando I (1412) en Barcelona», *En la España Medieval*, 30 (2007), pp. 91-130.

RAUFAST CHICO, Miguel: «Ceremonia y conflicto: entradas reales en Barcelona en el contexto de la Guerra Civil Catalana (1461-1473)», *Anuario de Estudios Medievales*, 38/2 (2008), pp. 1037-1085.

RAUFAST CHICO, Miguel: «Imágenes para una ceremonia: la entrada real en la Barcelona bajomedieval», COLESANTI, Gemma Teresa (ed.): *La usale leggiadrie. I cortei, le cerimonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*. Montella, Centro Francese di Studi sul Mediterraneo, 2010, pp. 162-199.

RAUFAST CHICO, Miguel: *Entradas reales y ceremonias de recepción en la Barcelona bajomedieval*, (Tesis doctoral inédita). Universitat de Barcelona, 2016.

RAUFAST CHICO, Miguel: «Émotion cérémonielle et réalité politique dans l'entrée d'Isabelle I de Castille à Barcelone (1481)», *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 50 (2019), pp. 59-65.

RAVENTOS FREIXA, Jordi: *Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: les entrades reials. segles XV-XVIII*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de Girona, 2006.

RAVENTOS FREIXA, Jordi: «Barcelona: paisatge sonor, cerimonial i festiu», dentro de KNIGHTON, Tess (ed.): *Els sons de Barcelona a l'edat moderna*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institució Milà i Fontanals, 2016, pp. 67-89.

REYNOLDS Dwight. F.: «Music in Medieval Iberia: Contact, Influence and Hybridization», *Medieval Encounters*, 15 (2009), pp. 236-255.

RIVAUD, David: *Les entrées royales dans les "bonnes villes" du Centre-Ouest aux XVe et XVIe siècles: théâtres et décors historiés*, en COULET, Noël; GUYOTJEANNIN, Olivier (dirs.): *La ville au Moyen Âge. Vol. II: Société et pouvoirs dans la ville*. Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 1998, pp. 277-294.

ROCA TRAVER, Francisco A.: *Instituciones sociales en la Valencia medieval*. Valencia, Ajuntament de València, 2004.

RODRÍGUEZ, Inmaculada; MÍNGUEZ, Víctor; GONZÁLEZ, Pablo: *Triunfos Barrocos. Vol I. La Fiesta Barroca en el Reino de Valencia (1599-1802)*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2010.

RODRÍGUEZ, Inmaculada; MÍNGUEZ, Víctor: *Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica*. Madrid, CSIC, 2013.

ROIG, Jaume: *L'Espill o Libre de les dones*. Barcelona, Edicions 62, 1978.

ROMERO ABAO, Antonio del Rocío: *Las fiestas de Sevilla en el siglo XV*. Madrid, Deimos, 1991.

ROS-FÁBREGAS, Emilio: «Music and ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona», *Early Music*, 23-3 (1995), pp. 375-391.

ROSELL, Cayetano, et alii: *Crónicas de los Reyes de Castilla*, Madrid, Atlas, 1953.

ROSENWEIN, Barbara H.: «Worrying about Emotions in History», *American Historical Review*, 107-3 (2002), pp. 821-845.

ROSENWEIN, Barbara H.: «Thinking Historically about Medieval Emotions», *History Compass*, 8.8 (2010), pp. 828-842.

RUBIO GARCÍA, Luis: *Estudios sobre la Edad Media española*. Murcia, Universidad de Murcia, 1973.

RUBIO VELA, Agustín: «Presencia de la langosta. Plagas en la Valencia bajomedieval», *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 47 (1997), pp. 269-288.

RUBIO VELA, Agustín: «Urgelistas valencianos, sobre la oposición a Fernando I», *Anuario de Estudios Medievales*, 22/1 (2003), pp. 191-261.

RUBIO VELA, Agustín: *Valencia, el príncipe de Viana y Juan II. Un patriciado ante la crisis política de la monarquía (1460-1461)*. Valencia, Gráficas Papallona, 2016.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan: «La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo Peraza II», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), pp. 53-63.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa», en GRIFFITHS, John; SUÁREZ PAJARES, Javier (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004, pp. 199-239.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan; LIZARÁN RUS, Ignacio José: «Historical Soundscapes (c. 1200-c. 1800): An On-Line Digital Platform», en KNIGHTON, Tess; MAZUELA-ANGUITA, Ascensión (eds.): *Hearing the city in Early Modern Europe*. Turnhout, Brepols, 2018, pp. 342-352.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan: «Cartografía digital de espacios sonoros: una innovadora aproximación metodológica en los estudios de musicología urbana» en CARRERO, Eduardo; ZAUNER, Sergi (coords.): *Respondámosle a concierto: estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona. Institut d'Estudis Medievals, 2020, pp. 235-248.

RUIZ DE LIHORY, José: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Establecimiento tipográfico Doménech, 1903.

RUIZ, Teófilo F.: *The King Travels. Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain*. Princeton, Princeton University Press, 2012.

RUMEU DE ARMAS, Antonio: *Itinerario de los Reyes Católicos, 1474-1516*. Madrid, CSIC, 1974.

RUZAFÁ GARCÍA, Manuel: «Las actividades industriales de la morería de Valencia», en VV.AA: *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*. Teruel, Centro de Estudios Mudéjares-Instituto de Estudios Turolenses, 1993, pp. 269-286.

RUZAFÁ GARCÍA, Manuel: «La morería de Valencia en la Baja Edad Media. Aljama, municipio y ciudad (1300-1530)», en CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (coord.). *El món urbà a la Corona d'Aragó del 1137 als decrets de Nova Planta: XVII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2003, pp. 353-360.

RYDER, Alan: *El Reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*. València, Edicions Alfons el Magnànim, 1987.

RYDER, Alan: *Alfonso el Magnánimo*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2008.

SALVADOR MIGUEL, Nicasio: «Castillos y literatura medieval», *Medievalismo*, 8, 1998, pp. 65-78.

SÁNCHEZ ALMELA, Elena: *Festes i celebracions públiques a Castelló de la Plana als segles XIV i XV*. Castelló de la Plana, Ajuntament de Castelló, 2013.

SÁNCHEZ CANO, David: «Naumachie at the Buen Retiro in Madrid», en SHEWRING, Margaret (ed.): *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance. Essays in Honour of J. R. Mulryne*. Farnham, Ashgate, 2013, pp. 313-328

SÁNCHEZ CANO, David: «Early Modern Madrid Festival Book Publication Projects: Between Evidence and Reconstruction», en CANOVA-GREEN, Marie-Claude; ANDREWS,

Jean (ed.): *Writing Royal Entries in Early Modern Europe*. Turnhout, Brepols, 2013, pp. 93-112.

SÁNCHEZ RUBIO, Miguel: «Alfonso el Magnánimo, divisas de un imperio mediterráneo», en MÍNGUEZ, Víctor (dir.): *El linaje del Rey Monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona Aragonensis (1164-1516)*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2018, pp. 321-345.

SANCHIS GUARNER, Manuel: «El misteri assumpcionista de la Catedral de València», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 32 (1967), pp. 97-112.

SANCHIS GUARNER, Manuel: *La ciutat de València. Síntesi d'història i geografia urbana*. València, Albatros, 1972.

SANCHIS GUARNER, Manuel: *La processó valenciana del Corpus*. Valencia, Vicent García Editores, 1978.

SANCHIS SIVERA, José (ed.): *Libre de Antiquitats de la Seu de Valencia*. Valencia, Diario de Valencia, 1926.

SANTARRUFINA, Ricardo: «Los Próxita. Un linaje de origen napolitano en el reino de València», *Estudis. Revista de Història Moderna*, 40 (2014), pp. 237-254.

SEBASTIÁN LOZANO, Jorge: «El género de la fiesta. Corte, ciudad y reinas en la España del siglo XVI», *Potestas*, 1 (2008), pp. 57-77.

SEGUÍ CANTOS, José: «La casa de Arrepentidas: notas acerca de la acción caritativa y social en la Valencia de mediados del siglo XVI», *Saitabi*, 64-65 (2014-2015), pp. 127-150.

SENTAURENS, Jean: *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen âge à la fin du XVIIIe siècle*. 2 vols. Bordeaux, Presses Universitaires, 1984.

SERRA DESFILIS, Amadeo: «La belleza de la ciudad. El urbanismo en Valencia, 1350-1410», *Ars Longa*, 2, (1991), pp. 73-80.

SERRA DESFILIS, Amadeo: «El Portal de Quart y la arquitectura valenciana del siglo XV», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 52 (1993), pp. 189-206.

SERRA DESFILIS, Amadeo: «È cosa catalana». La Gran Sala del Castelnuovo en el contexto mediterráneo», en d'Agostino, Guido; Buffardi, Giulia (ed.): *Actas del XVI Congresso di storia della Corona d'Aragona (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997)*. Napoli, Paparo, 2000, vol II, pp. 1787-1799.

SERRA DESFILIS, Amadeo: «El fasto del palacio inacabado: La Casa de la Ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV», en VVAA: *Historia de la Ciudad. III: Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*. Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Universitat de València, 2004, pp. 73-99.

SERRA DESFILIS, Amadeo: «Historia de dos palacios y una ciudad: Valencia, 1238-1460», *Anales de Historia del Arte*, 23-II (2013), pp. 333-367.

SERRA DESFILIS, Amadeo: «Gli ordini mendicanti e la città: localizzazioni conventuali e urbanizzazione a Valencia (secoli XIII-XV)», en VILLA, Guglielmo (ed.): *Storie di città e architetture. Scritti in onore di Enrico Guidoi*. Roma, Kappa, 2014, pp. 95-112.

SERRA DESFILIS, Amadeo: «Memoria de reyes y memorias de la ciudad: Valencia entre la conquista cristiana y el reinado de Fernando el Católico (1238-1476)» *Codex Aquilarensis*, 34 (2018), pp. 143-167.

SERRA DESFILIS, Amadeo: «¿Un cambio climático? Una aproximación al paisaje artístico antes y después de la revuelta de las Germanías», en ARCINIEGA, Luis (coord.): *Reflexiones históricas y artísticas en torno a las Germanías de Valencia*. València, Universitat de València, 2020, pp. 87-137.

SERVER SERVER, Blai Josep: «La visita del papa Benet XIII a València de 1414-1415: una aproximació a la seua memòria en la tradició historiogràfica valenciana», *Scripta. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 9 (2017), pp. 60-80.

SMITH, Mark M.: *Hearing History: A Reader*. Athens and London, The University of Georgia Press, 2004.

SMITH, Mark M.: *Sensing the Past. Seeing, hearing, smelling, tasting, and touching in History*. Berkeley, University of California Press, 2008.

SMITH, Mark M.: *A Sensory History Manifesto*. University Park, Penn University Press, 2021.

SOLDEVILLA, Ferrán: *El Compromís de Casp: (resposta al Sr. Menéndez Pidal)*. Barcelona, Rafael Dalmau, 1965.

SORIA, Jeroni: *Dietari*. MOMBLANCH GONZÁLVIZ Francisco de P. (ed). Valencia, Acció Bibliogràfica Valenciana, 1960.

SORIANO SÁNCHEZ, Rafaela; SORIANO GONZALVO, Francisco José: *San Vicente Mártir y los lugares vicentinos en Valencia*. Valencia, Ajuntament de València, 2001.

SOTO CABA, Victoria: «Fiestas y fastos: arte efímero y teatro en la España del Barroco. Notas sobre el reflejo de Oriente en los escenarios festivos del Siglo de Oro», en: PEDRAZA JIMÉNEZ Felipe B.; GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.): *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro*. Almagro, Universidad de Castilla la Mancha 1994, pp. 129-142.

STEARNS, P. N.; STEARNS, C. Z.: «Emotionology: Clarifying the History of emotions and Emotional Standards», *American Historical Review*, 90-4 (1985), pp. 813-836.

STERNE, Jonathan: *The Sound Studies Reader*. Oxford, Routledge, 2012.

STROHM, Reinhard: *Music in late medieval Bruges*. Oxford, Clarendon Press, 1985.

STRONG, Roy: *Arte y poder: Festivales del Renacimiento (1450-1600)*. Madrid, Alianza, 1988.

TAUSIET, María; AMELANG, James: «Introducción. Las emociones en la historia», en TAUSIET, María; AMELANG, James (ed.): *Accidentes del alma. Las emociones en la edad moderna*. Madrid, Abada Editores, 2009, pp. 7-31.

TRAMOYERES BLASCO, Luís. «Lo Rat Penat en el escudo de armas de Valencia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 38 (1901), pp. 438-445.

TRENCH, Josep; CÁRCEL, M^a. Milagros: «El Consell de Valencia: disposiciones urbanísticas (siglo XIV)», *En la España Medieval*, 7 (1985), pp. 1486-1487.

TRUAX, Barry: *Acoustic Communication*. Norwood, Ablex Publishing Corporation, 1984.

TURNER, Victor. W.: *El proceso ritual*. Madrid, Taurus, 1989.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio; GARCÍA MELERO, José Enrique: *La construcción historiográfica del arte*. Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2017.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio: *Historiográfica del arte*. Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2017.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio: *Admiration & Awe. Morisco Buildings and Identity Negotiations in Early Modern Spanish Historiography*. Oxford, Oxford University Press, 2017.

VALERA LEDO, Pilar (ed.): *Relación verdadera del recibimiento que la ciudad de Burgos hizo a la reina doña Anna de Austria en 1570*. A Coruña, Sielae, 2016, pp. 99-107.

VÁLGOMA Y DÍAZ-VARELA, Dalmiro: *Entradas en Madrid de Reinas de la Casa de Austria*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1966.

VALLÉS, Vicent: *La Germania*. València, Institució Alfons el Magnànim, 2000.

VAN BRUAENE, Anne Laure: «The Habsburg Theatre State. Court, city and the performance of identity in the Early Modern Southern Low Countries», en STEIN, Robert; POLLMANN, Judith: *Networks, Regions and Nations: Shaping Identities in the Low Countries, 1300-1650*. Leiden, Brill, 2010 pp. 131-149.

VAUCHEZ, André: «Liturgie et culture folklorique: les rogations dans La Légende Dorée de Jacques Voragine», en VV.AA: *Fiestas y liturgia, Actas del congreso celebrado en la Casa de Velázquez*. Madrid, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1988, pp. 21-34.

VAUCHEZ, André (ed.): *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (Chréienté et Islam)*. Rome, École Française de Rome, 1995.

VEAS ARTESEROS, María del Carmen: *Mudéjares murcianos. Un modelo de crisis social (ss. XIII-XV)*. Cartagena, Ayuntamiento de Cartagena, 1992.

VEAS ARTESEROS, María del Carmen; VEAS ARTESEROS, Francisco de Asís: «Las relaciones económicas entre Murcia y los mudéjares del valle de Ricote en el siglo XV.

Notas para su estudio», en VV.AA: *Actas del IV Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 1992, pp. 395-410.

VENTURA, Ferran: *Miradas Excéntricas. Genealogías forzadas, sumideros urbanos y ciudades extremas*. Sevilla, Recolectores Urbanos, 2012.

VICENS VIVES, Jaume: *Juan II de Aragón (1398-1479), monarquía y revolución en la España del siglo XV*. Pamplona, Urgoiti, 2003.

VINCENT, Bernard; Benítez SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael: «Estudio preliminar», en BLEDA, Jaime: *Crónica de los moros de España*. Valencia, Biblioteca valenciana, 2001, pp. 9-47.

VILLANUEVA, Lorenzo: *Viage literario a las iglesias de España*. Madrid, Imprenta Real, 1803.

VILLANUEVA SERRANO, Francesc: «Manifestaciones musicales en las procesiones valencianas de Semana Santa y de San Vicente Ferrer a finales del siglo XVI», en DE SÁ, Vanda; FIALHO CONDE, Antónia: *Paisagens sonoras urbanas: História, memória e património*. Évora, Publicações do Cidehus, 2019, p. 179-206.

VILLANUEVA SERRANO, Francesc: «Sons de les festes reials hispàniques en l'edat moderna: els jorns de les entrades de Felip III i Margarida d'Àustria a València (1599)», *Revista Catalana de Musicologia*, 12 (2019), pp. 21-50.

VILLANUEVA SERRANO, Francesc: «Los ministriles de la Ciudad de Valencia: de la contratación circunstancial a la institucionalización profesional (1524)», *Revista de Musicología*, vol. XLII, n. 1 (2019), pp. 43-72.

VILLANUEVA SERRANO, Francesc: «L'ordinació medieval de la catedral de València *non cantetur cantus de orgue vel de contrapunt*: una revisió d'un mite historiogràfic», *Revista Catalana de Musicologia*, XIV (2021), pp. 55-81.

VOIGT, Lisa: «Imperial Celebrations, Local Triumphs: The Rhetoric of Festival Accounts in the Portuguese Empire», *Hispanic Review*, 79-1 (2011), pp. 17-41.

WATANABE-O'KELLY, Helen: «Early Modern European Festivals-Politics and Performance, Event and Record», en MULRYNE, James R.; GOLDING, Elizabeth (eds.): *Court Festivals of the European Renaissance. Art, Politics and Performance*. Aldershot, Ashgate, 2002, pp. 15-25.

YAGÜE FERRER, M.^a Isabel: «Una extensa historia para un breve reinado. Gesta Ferdinandi Regis Aragonum, del humanista italiano Lorenzo Valla», *Aragón en la Edad Media*, 8 (1989), pp. 697-716.

YEGUAS GASSÓ, Joan: *L'escultor Damià Forment a Catalunya*. Lleida, Universitat de Lleida, 1999.

ZARAGOZÁ CATALÁN, Antonio: *Arquitectura gótica valenciana. Siglos XIII-XV*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2000.

