

CANCIONES, TROMPETAS Y SALVAS: UNA RELECTURA DE LEPANTO DESDE EL *SOUNDSCAPE* HISPÁNICO¹

Ferran Escrivà Llorca
(Universidad Internacional de Valencia)
fescriva@universidadviu.com

RESUMEN

La victoria en la batalla naval de Lepanto fue celebrada de forma excepcional en multitud de lugares. A través del paisaje sonoro histórico se plantea una lectura en tres episodios de cómo fueron de importantes estas celebraciones para la Monarquía Hispánica y los personajes implicados, como don Juan de Austria. A partir de las relaciones de sucesos y de la única composición conservada en castellano se ofrece una panorámica dedicada al evento y recreación de cómo sonarían las ciudades de Barcelona, Sevilla y Mesina. A través de estos ejemplos, este acercamiento desde la musicología histórica muestra la importancia de la música y el sonido en la representación del poder y el orden establecido en la Edad Moderna.

PALABRAS CLAVE: Lepanto; paisaje sonoro; música; pólvora; Habsburgo.

SONGS, TRUMPETS AND SALVOS: A REREADING OF LEPANTO FROM THE HISPANIC SOUNDSCAPE

ABSTRACT

The victory in the naval battle of Lepanto was celebrated exceptionally in many places. The article presents a reading in three episodes, through the historical soundscape, of how important these celebrations were for the Hispanic Monarchy and the people involved, such as Don Juan de Austria. Based on the chronicles and the unique composition preserved in Spanish, it offers an overview and recreation about how the cities of Barcelona, Seville, and Messina would have sounded like. Using these examples, this approach from the perspective of historical musicology shows the

¹ El autor desea dar las gracias a Rubén González Cuerva, Iván Rega, Juan Ruiz Jiménez, Erika S. Honisch, María Ordiñana y Juan José Carreras por su apoyo y sus útiles sugerencias. Este artículo forma parte del Proyecto I+D+i del plan nacional “Tratar con el Infiel: Diplomacia hispánica con poderes musulmanes (1492-1708)” (PGC2018-099152-B-I00). El título está inspirado en los versos musicados que se conservan en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, procedentes de la Sala Capitular de la Catedral de La Plata (actual Sucre, en Bolivia) y de la Biblioteca del Oratorio de San Felipe Neri, todos ellos dedicados a festejar la victoria en Lepanto. Eichmann Oehrli, *Cancionero Mariano de Charcas* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009), 707-709.

importance of music and sound in the representation of power and the established order in the Modern Age.

KEYWORDS: Lepanto; soundscape; music; gunpowder; Habsburgs.

PRÓLOGO

Valencia, 27 de noviembre de 1571. Un anuncio público, «Ara oiats quens fa saber», de parte del rey Felipe y en su nombre de don Luí Ferrer, lugarteniente de general gobernador del Reino de Valencia, da noticia de la gran victoria sobre el turco en Lepanto. Se ordena ejercitarse con obras espirituales, así como también que se hagan demostraciones de júbilo honestas y limitadas en el tiempo. Se tañen las campanas y se manda hacer «crida» pública. El sonido de la ciudad empieza a cambiar. Se celebrarán cuatro días de fiesta con luminarias y luz en las casas todas las noches: máscaras a pie o a caballo; bailes y danzas por la ciudad y los arrabales, por supuesto, sin ningún tipo de armas. Se recuerda la prohibición de maltratar a los nuevos conversos que vienen y van a la ciudad, algunos de ellos con las coplas a tocar sus instrumentos. Se hará solemne procesión el viernes a los que se convoca a los gremios y cofradías con sus pendones, con mucha música y con la mayor celebración que puedan. Se cantará varias veces el himno de acción de gracias, *Te Deum laudamus*, la música más escuchada en las calles de Valencia en el siglo XVI, con gran solemnidad, acompañados por la capilla de música de la Seu que en estas fechas no tiene maestro de capilla. Todo ello cambiará, por unos días, el sonido bullicioso y las rutinas del día a día de una ciudad que, acostumbrada a entradas y procesiones festivas, celebrará, como todas las de la Monarquía Hispánica, la gran victoria naval sobre la Sublime Puerta.

INTRODUCCIÓN

Esta breve narración nos sirve para introducirnos en la noción de “paisaje sonoro histórico”. Este término, en inglés *historical soundscape*, se emplea desde hace algunos años masivamente en el campo de la musicología. Si bien es un concepto que está en debate por sus problemas hermenéuticos y epistemológicos, es realmente útil para acercarnos desde diversos puntos de vista a la historia de las ciudades. La musicología urbana y los estudios históricos del sonido tienden a buscar puntos en común, incluyendo también los estudios sensoriales. Aun así, la teorización sobre el paisaje sonoro histórico sigue siendo un debate abierto². No obstante, y siguiendo los

² Para un resumen de los conceptos y estado de la cuestión de los diferentes planteamientos y corrientes historiográficos, recomiendo la lectura de Juan José Carreras, “Musicología, Sound Studies, Sound History,” en *Paisagens sonoras históricas – Anatomia dos Sons nas Cidades*, ed. Antónia Fialho Conde,

trabajos que se han realizado en los últimos tiempos sobre percepción sonora (en general, sensorial) y representación, se presenta el artículo sobre las conmemoraciones de Lepanto a partir de tres visiones distintas con el marco metodológico de trabajo de los paisajes sonoros. Estas visiones eran producidas en su totalidad por sujetos activos, puesto que estaban emocionalmente involucrados, y considero que deben ser interpretados desde el marco de la experiencia vivida y la significación simbólica. Parafraseando a Tess Knighton, el enfoque en el estudio de los paisajes sonoros históricos propone la necesidad de «abrir los oídos» en la historia urbana, así como dialogar y con otras propuestas como la historia de las emociones dentro del ceremonial urbano entendido como *performance*. El sonido comunica mensajes de todo tipo y significaciones múltiples a través del oído³.

El papel que desarrolló la victoria en Lepanto en el arte y la cultura visual en el mundo hispánico está muy bien estudiado hasta fechas muy recientes⁴. Desde la óptica musical ha sido, en comparación, menor. Es cierto que para el mundo italiano los trabajos de Iain Fenlon sobre las celebraciones, composiciones y repercusiones de la victoria en Venecia y Roma son un referente⁵. No obstante, es un tema relativamente poco tratado, menos aún en el ámbito hispánico, pero que aún sigue siendo un tema presente en las agendas musicológicas en algunos lugares en los que la batalla de Lepanto tuvo una repercusión trascendental⁶.

Vanda de Sá, y Rodrigo Teodoro de Paula (Évora: Publicações do Cidehus, 2021), en línea: <http://books.openedition.org/cidehus/16834>. También es importante en el debate el volumen de reciente aparición Franco Piperno, Simone Caputo y Emanuele Senici, eds., *Music, Plance, and Identity in Italian Urban Soundscapes circa 1550-1860* (London: Routledge, 2023).

³ Tess Knighton, "Prólogo," en *Alguaciles del silencio. Paisaje sonoro en la Edad Moderna. Zamora como paradigma*. (Alberto Martín Márquez), ed. Alberto Martín Márquez (Kassel: Reichenberger, 2021), xviii-xxiii.

⁴ Algunos ejemplos representativos son Víctor Mínguez, *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)* (Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2017); Laura Stagno y Borja Franco, eds., *Lepanto and Beyond. Images of Religious Alterity from Genoa and the Christian Mediterranean* (Leuven: Leuven University Press, 2021); David García Hernán, "Consecuencias político-culturales de la batalla de Lepanto: la literatura española," *Mediterranea: Ricerche Storiche* 23 (2011): 467-500; Oana Andreia Sambrian, "The Battle of Lepanto: a Cultural Image from History to Spanish Literature," *Cuadernos de Investigación Filológica* 49 (2021): 155-170; Marie Claude Canova-Green, "Lepanto Revisited: Water-Fights and the Turkish Threat in Early Modern Europe (1571-1656)," *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance* (2013): 177-198.

⁵ Iain Fenlon, "Lepanto: The Arts of Celebration in Renaissance Venice," *Proceedings of the British Academy*, 73 (1987): 201-236; Iain Fenlon, "In Destructione Turcharum. The Victory of Lepanto in Sixteenth-Century Music and Letters," en *Andrea Gabrieli e Il Suo Tempo*, ed. Francesco Degradà (Firenze: Leo S. Olschki, 1987), 293-317; Iain Fenlon, *Fenlon Music and Culture in Late Renaissance Italy* (Oxford: Oxford University Press, 2002). El capítulo 7 está dedicado a este tema: "Lepanto: Music, Ceremony, and Celebration in Counter-Reformation Rome"; Iain Fenlon, "The Memorialization of Lepanto in Music, Liturgy, and Art," en *Celebrazione e Autocritica: La Serenissima e La Ricerca Dell'identità Veneziana*, ed. Benjamin Paul (Roma: Viella, 2004), 61-78.

⁶ Vassiliki Koutsobina, "Music at the Time of Cervantes: The Musical Imprint of the Lepanto Victory," en *War, State and Society in the Ionian Sea (Late 14th-Early 19th Century)*, ed. Gerásimos D. Pagkrátis (Athens: Hérodotos, 2018), 297-322; Vassiliki Koutsobina, "Musical Responses to the Lepanto Victory," *Nuova Antologia Militare* 3, no. 1 (2022): 141-168.

El presente artículo muestra una relectura de las celebraciones por la victoria en Lepanto a partir de la interpretación de los paisajes sonoros a través de tres personajes⁷. En un primer lugar se plantea cómo el compositor Joan Brudieu (1520-1591) puso en música de madrigal la conmemoración de la victoria de Lepanto en el entorno de Barcelona. En esta obra polifónica se plasma, en gran parte, un paisaje sonoro, imaginado o escuchado, para que el oyente recree cómo fue esta celebración de júbilo y acción de gracias. Para ello se analiza el madrigal «Oíd, los que en la iglesia habéis nacido», el único conservado en español hasta la fecha, desde la perspectiva de la percepción sonora del compositor. En segundo lugar, se muestra cómo “sonó” la ciudad de Sevilla en los festejos por la victoria naval junto con las celebraciones por el nacimiento del príncipe Fernando. A través de las palabras de Pedro de Oviedo, escribano de la catedral de Sevilla, en su *Relacion de las sumptuosas y ricas fiestas, que la ciudad de Sevilla hizo...* se muestra todo el despliegue de medios musicales y sonoros, pólvora incluida, que los habitantes de la ciudad hicieron durante casi un mes que duraron los festejos de estas dos magnas noticias⁸. Por último, pero no menos importante, se trata cómo fue el paisaje sonoro que encontró el gran vencedor de la batalla de Lepanto, don Juan de Austria, en su desembarco en Mesina. Se muestra cómo se narra la entrada del *príncipe* don Juan a ojos, y oídos, de un militar a través de la panegírica *Primera parte de la chronica del muy poderoso principe Don Iuan de Austria hijo del emperador Carlo quinto de las iornadas contra el gran Turco Selimo II* (Zaragoza, 1572)⁹. Este acercamiento múltiple desde el prisma de la escucha histórica ayudará a comprender la dimensión festiva y celebratoria de la victoria en Lepanto. Mientras el debate historiográfico sobre las repercusiones de la victoria naval y las implicaciones ideológicas parece seguir abierto, existe consenso en cuanto a las repercusiones culturales, las dimensiones psicológicas y plasmación artística en su tiempo y momentos posteriores¹⁰.

Desde la musicología histórica, la música asociada a la victoria en Lepanto ha tenido un recorrido desigual. De igual manera que las potencias vencedoras proyectaron las celebraciones y conmemoraciones con una visión particular (Venecia, España, Estados Pontificios), la musicología ha atendido a los derivados del evento de forma similar. Ya se han mencionado los trabajos de Fenlon, principal investigador en estos temas para la península itálica. Cabe entender que debido al marco contextual de su trabajo –Venecia y Florencia, principalmente– el foco se puso en las festividades y la música compuesta para las ocasiones en estos territorios. No obstante, desde el ámbito musicológico y de la cultura festiva, queda aún mucho por conocer,

⁷ No puedo negar cierta influencia en la estructura de mi trabajo a partir del magnífico artículo de Bruno Nettl, “Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture (An Essay in Four Movements),” *Yearbook for Traditional Music* 21 (1989): 1-16.

⁸ Los textos y títulos de las obras tratadas se transcriben de forma literal y diplomática.

⁹ Jerónimo de Costiol, *Primera parte de la Chronica del muy poderoso Principe Don Iuan de Austria hijo del Emperador Carlo Quinto; de las iornadas contra el Gran Turco Selimo II, comenzada en la perdida del Reyno de Chipre, tratando primero la genalogia dela casa Ottomana* (Zaragoza: Viuda de Bartolomé de Nájera, 1572). Como complemento, también se empleará la biografía de don Juan de Austria por van der Hammen: Lorenzo van der Hammen, *Don Iuan de Austria* (Madrid: por L. Sánchaz, 1627).

¹⁰ García Hernán, “Consecuencias político-culturales.”

especialmente en ciudades como Nápoles o Palermo, donde hubo grandes entradas y fiestas, pero de las que solo tenemos información parcial¹¹. Como expone Víctor Mínguez en el *Prefacio* a su monografía sobre Lepanto, las connotaciones ideológicas y las agendas historiográficas tuvieron mucho que ver en el estudio de las repercusiones de este evento¹². En el ámbito de la musicología hispánica, las consecuencias de Lepanto tampoco han tenido un interés notable. No hay muchas obras dedicadas a la victoria¹³. Sin duda, la más conocida es la que es objeto de estudio en este artículo: el madrigal «Oíd, los que en la iglesia habéis nacido» de Brudieu. La falsa adscripción de la *Missa Pro Victoria* de Tomás Luis de Victoria en honor a Lepanto ya dejó de ser un tema de debate entre los especialistas¹⁴. En mi opinión, la musicología española tiene varias lagunas historiográficas aún por cubrir relacionadas con las repercusiones de Lepanto. Todo lo referente a la música asociada al culto victorioso es un tema pendiente, con interesantes ejemplos en Toledo, con obras o liturgias implantadas a partir de batallas navales en las que se conmemoraba las victorias contra el infiel musulmán. La vida política durante la Edad Moderna estaba reflejada no solo en los motetes de estado o políticos –*Staatsmotetten*– y otros géneros similares, sino también en misas y oficios de canto llano para ser cantados durante el servicio litúrgico¹⁵. Conocemos solamente una mínima parte de lo que sobresale del iceberg y es un tema muy interesante para estudiar mejor las dotaciones y asignaciones en una sede catedralicia.

Por otra parte, conocemos, pero aún es necesario abordar desde la óptica musicológica todas las fiestas públicas que se celebraron en un primer momento a partir de las nuevas de Lepanto, y que muchas de ellas perduraron en el tiempo en forma de recuerdos, aniversarios y celebraciones varias. Toda la música y el sonido urbano asociados a las entradas, dramas escénicos, naumaquias, juegos de cañas y multitud de celebraciones diversas se conocen de forma muy superficial. Lepanto y otras victorias navales contra los otomanos fueron la excusa perfecta para desplegar en las ciudades todo tipo de fiestas y celebraciones participadas por casi todos los habitantes. Algunas de las representaciones de estos faustos, la mayoría efímeras, pasaron a formar parte de festividades anuales como las procesiones de Corpus,

¹¹ Tommaso Astarita, ed., *A Companion to Early Modern Naples* (Leiden; Boston: Brill, 2013), 167, 268; Ilaria Grippaudo, “Musica Urbana: musica e cerimonie all’aperto nella Palermo di Cinque e Seicento,” en *Studi sulla musica dell’età barocca*, ed. Giorgio Monari (Lucca: Libreria musicale italiana, 2012), en línea: <http://digital.casalini.it/9788870966671>.

¹² Mínguez, *Infierno y gloria en el mar*.

¹³ Ramon Perales de la Cal, *Lepanto, su música y danza* (Madrid: IV Centenario de Lepanto - Museo Naval, 1972) Esta publicación es un recopilatorio, sin mucho interés ni un criterio claro, de las músicas “asociadas” a Lepanto por compositores españoles. Ver también Robert M. Stevenson, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* (Madrid: Alianza Música, 1993), 361, se dedica una nota al pie a Fernando de las Infantas y su obra dedicada a Lepanto.

¹⁴ Alfonso de Vicente, “‘Pro Victoria’. El poder del sonido,” en *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, ed. Alfonso de Vicente y Pilar Tomás (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica. Machado Libros, 2012), 9-32.

¹⁵ Albert Dunning, *Die Staatsmotette 1480–1555* (Utrecht: A. Oosthoek, 1969); Roman Hankeln, ed., *Political Plainchant? Music, Text and Historical Context of Medieval Saints’ Offices*, *Wissenschaftliche Abhandlungen; Musicological studies* Bd. 111 = v. 111 (Ottawa, Canada: Institute of Mediaeval Music, 2009).

patrones o entradas de dignidades¹⁶. Las motivaciones de por qué no se ha estudiado la música a partir de Lepanto pueden ser varias. Mi interpretación está en línea con la fuerte tradición historiográfica impuesta por Felipe Pedrell e Higinio Anglés¹⁷. Es decir, estos ya habían trabajado las obras de Brudieu, en catalán, y pocos se interesaron por conocer más y mejor las obras de este compositor, el madrigal sobre Lepanto y las repercusiones musicales de este acontecimiento.

OÍD LAS NUEVAS DE LEPANTO

Como se ha mencionado, a diferencia de las artes plásticas o literarias, las composiciones musicales sobre la victoria en Lepanto en el mundo ibérico son escasas. Los motivos de este vacío musical, a diferencia de las ciudades italianas, pueden ser varios, aunque principalmente se atribuye a una menor presencia de impresores de música en tierras españolas si se compara con los principales centros de producción (Italia, Francia y los Países Bajos)¹⁸. Por otra parte, y ligado a lo anterior, si bien era muy habitual publicar las relaciones de festejos y celebraciones de un evento singular, no lo era tanto la impresión de las obras de nueva creación como en el caso de Venecia¹⁹.

No cabe duda de que la obra más conocida es el madrigal «Oíd, los que en la iglesia habéis nacido» compuesto por Joan Brudieu y publicado en 1585 dentro de la edición barcelonesa de sus *Madrigals* (Hubert Gotard. RISM BB 4629 II)²⁰. Estos impresos fueron dedicados a Carlos Manuel I de Saboya, que estuvo en Barcelona en esas fechas de paso hacia el casamiento en Zaragoza con la infanta Catalina Micaela.²¹ El volumen es una miscelánea que el autor recopiló para la ocasión y que sufragó el cabildo de la catedral de la Seu d'Urgell, donde fue maestro de capilla casi toda su vida profesional. No solo se incluyen madrigales, sino también otros géneros musicales

¹⁶ Rafael Narbona Vizcaíno, “Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia,” *Revista d’historia medieval* 10 (1999): 371-382.

¹⁷ Según Carreras, Anglés era de Pedrell «su heredero intelectual, que acabaría por ser el musicólogo hispano más célebre del siglo XX». Juan José Carreras, “HIJOS DE PEDRELL: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980),” *Il Saggiatore Musicale* 8, no. 1 (2001): 122.

¹⁸ En general, para el siglo XVI los impresos de origen hispánico se dedicaron a la música instrumental, principalmente vihuela. Los alemanes o del norte de Europa se centraron más en la imprenta de música polifónica. Iain Fenlon y Tess Knighton, eds., *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World* (Kassel: Reichenberger, 2007), 329-339. Ver páginas ix a xi y apéndice con las obras publicadas en imprentas españolas.

¹⁹ Fenlon, “Lepanto”; Fenlon, “In Destructione Turcharum”; Fenlon, “The Memorialization of Lepanto”; Los últimos trabajos sobre la música en las celebraciones de Lepanto, sus peculiaridades y textos se deben a Vassiliki Koutsobina Koutsobina, “Music at the Time of Cervantes: The Musical Imprint of the Lepanto Victory”; Koutsobina, “Musical Responses to the Lepanto Victory.”

²⁰ Las dos referencias para el estudio de las obras de Brudieu son el clásico texto de Higinio Anglés, a partir de las notas de Felipe Pedrell, y la edición más moderna de Bernadó. Felip Pedrell y Higinio Anglés, *Els Madrigals i La Missa de Difunts d’en Brudieu* (Barcelona: Institut d’Estudis Catalans - Palau de la Diputació, 1921); Màrius Bernadó, ed., *Joan Brudieu. Madrigals* (Lleida: Universitat de Lleida-Patrimoni Nacional, 2001).

²¹ Pedrell y Anglés, *Els Madrigals*, 52-53.

como villancicos y gozos a la Virgen, tanto en castellano como en catalán, entre ellos, algunos con poesía de Ausiàs March.

No conocemos la fecha de composición de este madrigal, solo la de impresión con el resto de las obras. Cabe suponer que se creó en fechas muy cercanas al conocimiento de la noticia de la victoria en Lepanto²², pero carece de una confirmación, encargo o documento que así lo atestigüe. Aunque las motivaciones compositivas de este madrigal tienen una vinculación directa con la victoria naval, como se ha indicado en la introducción, quiero poner el foco en cómo se interpreta la construcción de esta obra por el maestro de la Seu d'Urgell.

Se desconocen las motivaciones de la composición de este madrigal y la inclusión en la colección publicada en 1585. Solo tenemos la disquisición de Pedrell/Anglés en relación con la biografía de Brudieu, pero como en otros casos, se debe prevenir sobre este relato plagado de elogios y exaltaciones al genio compositivo, y con bastantes conjeturas prosopográficas²³. No obstante, los pocos datos que tenemos acerca de la presencia de Joan Brudieu en Barcelona suelen citar la mencionada biografía. Sabemos que estuvo en 1578 como maestro de capilla y organista en Santa María del Mar, volviendo en abril del siguiente año a la Seu d'Urgell. Por tanto, también es posible que pudiera escribir el madrigal a partir de algunas de las crónicas publicadas en Barcelona sobre las nuevas de la victoria en Lepanto²⁴.

La concepción musical sigue de forma clara y estricta el texto poético, del que desconocemos la autoría²⁵. Está estructurado como una octava real²⁶.

Oíd, los que en la iglesia habéis nacido
y os cobijáis debajo de su manto,
las buenas nuevas que nos han traído
de allá de la Morea y de Lepanto.
Tristor, dolor, pesar y aun gemido
destiérrense, y también llorar y llanto,
y en su lugar sucedan a porfía,
placer, contento y fiesta, y alegría.

Pastor mayor, que con tu celo y maña
tan buena y sancta Liga has concordada,
gozarte has con Felipe, rey de España,
d'aquesta gran victoria y encumbrada,
y el príncipe don Juan, oh cosa extraña,

²² Michele Olivari y Jesús Villanueva, "Los discursos festivos en Barcelona tras la batalla de Lepanto: alcance e implicaciones de un gran acontecimiento sentimental," *Historia Social* 74 (2012): 147.

²³ Pedrell y Anglés, *Els Madrigals*, 40-42.

²⁴ Olivari y Villanueva, "Los discursos festivos."

²⁵ Sobre la poesía sobre Lepanto publicada en Cataluña, ver Pep Valsalobre, "La contribución catalana a la celebración poética leparentina," en *Escribir y persistir. Estudios sobre la literatura en catalán de la Edad Media a la Renaixença*, ed. Josep Vicent Escartí (Buenos Aires-Los Angeles: Argus-a, 2013), 36-64; Pep Valsalobre, "Lepanto en Cataluña: una contribución a la épica y a la poesía narrativa hispánicas del Quinientos," *Hispanic Review* 87, no. 2 (2019): 229-249.

²⁶ José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española* (Madrid: Alianza Editorial, 2016).

que fue, miró y venció tan fuerte armada.
 A Dios eterno demos todos gloria.
In manu eius est pugne Victoria

Ahora bien, quisiera destacar lo que, a mi entender, es un elemento de recreación central: la puesta en música de las percepciones sonoras que Brudieu conocía. En sí, este madrigal es, en gran parte, una plasmación en música de los sonidos y sensaciones que se pudieron escuchar en Barcelona semanas después de tal gran victoria. La llamada inicial es un claro ejemplo con el «Oíd» que se repite por las cuatro voces y recrea el tono de una trompeta de *crida* (compases 1-15)²⁷. Los bandos públicos eran un elemento habitual en los sonidos de una ciudad. Sones de trompeta, llamadas a congregarse multitud por festejos, celebraciones o tristezas. Pero con un ejemplo evidente de cómo podría sonar un pregonero con su corneta de llamada, o con las trompetas y atabales municipales según la importancia del anuncio en cuestión. Este mismo tipo de inicio se puede observar también en otros ejemplos musicales de época cercana que recrean en música estas llamadas al público. El caso más conocido es la ensalada *La Justa* de Mateo Flecha *el Viejo*²⁸. El inicio, con el texto «Oíd, oíd los vivientes, una justa que se ordena» es claramente una llamada pregonera para un evento singular. Este tipo de *madrigalismo* es un recurso habitual para la representación musical del texto²⁹.

Una de las características propias del estilo compositivo de Brudieu es el uso refinado de los temas populares y cercanos, como en el caso de los *Goigs a Nostra Dona* con melodías de la tradición de los gozos del Rosario en Cataluña³⁰. No obstante, de ningún modo se pueda comparar la calidad técnica del compositor a nivel dinámico, dramático y expresivo con los madrigales de los referentes italianos³¹. No sabemos si el polifonista estuvo en la ciudad condal en fechas cercanas al anuncio de la victoria en Lepanto, pero sin duda conocía bien cómo sonaba una *crida* o bando del consejo de la ciudad. Existen muchas versiones impresas y manuscritas de los textos para fiestas y celebraciones, como el Corpus Christi, que empiezan con el arquetípico «Ara hoiats».

Intérpretes como Jordi Savall han recreado este madrigal en estos términos interpretativos:³² como una pieza musical que bebe del paisaje sonoro que su

²⁷ Pedrell y Anglés, *Els Madrigals*. Uso la numeración a partir de esta edición musical.

²⁸ Maricarmen Gómez Muntané, ed., *Las Ensaladas (Praga, 1581)* (València: Institut Valencià de la Música, 2008), 113-119 (tomo I); 118 (tomo II). Sobre otros romances relacionados con la batalla de Lepanto que usan material textual como en esta ensalada, ver 116 (tomo I).

²⁹ El madrigalismo es la concreción, generalmente para los siglos XVI y XVII, de lo que se suele denominar “Word-Painting” a lo largo de la historia de la música. Tim Carter, “Word-Painting,” *Grove Music Online* (2001), en línea: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030568;jsessionid=79DB8425ACB44A4A7D9A95137A198923> (último acceso 13 julio de 2022).

³⁰ Es bien conocido el auge en la devoción a la Virgen del Rosario a partir de la victoria en Lepanto, que según la tradición se le apareció a Pío V en el mismo momento de la batalla. Bernadó, *Joan Brudieu. Madrigals*, 15.

³¹ *Ibidem*, 13.

³² Pista 20 del CD 1 “Oíd, oíd... (..Las buenas nuevas de Lepanto) (Madrigal),” *Venezia Millenaria*, Libro-CD (Bellaterra: Alia Vox, 2017).

compositor vivió en una bulliciosa Barcelona en la segunda mitad del siglo XVI. No solo en la vertiente musical compositiva, sino también en la adición de repicar de campanas, como símbolo unívoco de festividad y con su carácter fuertemente antimusulmán³³.

Esta interpretación del madrigal de Joan Brudieu debe ser entendida como una recreación en música de un paisaje sonoro, al menos en parte, de una ciudad. Esta formalización artística puede verse desde las primeras composiciones que imitan la naturaleza y tiene un amplio desarrollo durante el Renacimiento con la creación de *chansons* y, principalmente, madrigales³⁴. Si bien la mayoría los podemos encontrar en el mundo italiano, la obra de Brudieu representa claramente esta influencia, pero en un idioma menos usual para este género. Es, pues, «Oíd, los que en la iglesia habéis nacido» un buen ejemplo de mezcla de inspiración compositiva personal con la puesta en música de los sonidos consuetudinarios. Una muestra más de los centenares que encontramos en toda la Historia de la Música.

RELACIONES *SUMPTUOSAS* PARA MAYOR GLORIA DE LOS HABSBURGO

Cuando estudiamos los paisajes sonoros históricos encontramos en las relaciones de sucesos, crónicas y dietarios personales un grupo de fuentes de inestimable valor. Estas nos suelen ofrecer visiones multidimensionales de los eventos que describen³⁵. De igual manera, las crónicas de viajeros son otros documentos de apreciable interés, puesto que nos dan una visión comparativa respecto a las crónicas locales³⁶. En todo caso, siempre se ha de tener en cuenta diversos aspectos como la subjetividad de los redactores: qué describen, su conocimiento previo, a quién va dirigido o en qué aspectos ponen los detalles. La finalidad principal de estas relaciones era «para que los que no lo vieron, oyéndolo se regozijen y huelguen, y los que gozaron dello lo vean agora impreso» (f. 3r)³⁷. Con todo esto, este tipo de documentos nos es

³³ Juan Ruíz Jiménez, “Conversión masiva y transformación de las mezquitas de Granada en iglesias cristianas (1500),” *Paisajes Sonoros Históricos (c.1200-c.1800)* (2018), en línea: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/758/granada> (último acceso 31 de agosto de 2022); Jutta Toelle, “*Todas las naciones han de oyrla*: Bells in the Jesuit Reduccionen of Early Modern Paraguay,” *Journal of Jesuit Studies* 3, no. 3 (2016): 437-450.

³⁴ El trabajo clásico de Einstein sigue vigente en la actualidad. Alfred Einstein, *The Italian Madrigal: Volume I*, ed. Alexander H. Krappe, Roger Sessions, y Oliver Strunk (Princeton: Princeton University Press, 2019).

³⁵ Para la problematización de las relaciones como fuentes para el estudio de los paisajes sonoros ver Andrea Bombi, “*Cantaron a no más*, or Musical Changes in Eighteenth-Century Spain as Constructed through Valencian Relaciones de Fiestas,” en *Hearing the City in Early Modern Europe*, ed. Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Angueta (Turnhout: Brepols, 2018), 177-193.

³⁶ Paola Dessì, “Musiche in Viaggio: Ascoltare e Vedere Gli Altri,” *Itineraria* 20 (2021): 3-8; Dinko Fabris, “Travellers and Migrants: Musicians around Europe in the Early Modern Age,” en *Music Migrations in the Early Modern Age: People, Markets, Patterns and Styles*, ed. Vjera Katalinic (Zagreb: HMD/Croatian Musicological Society, 2016), 13-29.

³⁷ Pedro de Oviedo, *Relacion de las sumptuosas y ricas fiestas, que la ciudad de Sevilla hizo, por el felice nacimiento del Príncipe Nuestro Señor. Y por el vencimiento de la Batalla Naval, que el Serenissimo de Austria ovo*

realmente útil para hacernos una idea de cómo podría sonar una ciudad en plena fiesta de celebración, aunque sin olvidar en ningún momento, que la percepción sonora y musical, así como los intereses, siempre serán personales y esto se refleja en los textos.

Las crónicas y relaciones refieren las fiestas celebradas en Sevilla como una de las mayores celebraciones por la victoria en Lepanto. Las noticias del desenlace de la batalla se fusionaron con las nuevas del nacimiento del príncipe Fernando, heredero del imperio hispánico, el 4 de diciembre de 1571. En la ciudad hispalense se decidió realizar de forma conjunta todas las celebraciones, que durarían más de un mes y se juntarían con el Carnaval. Estas fiestas se plasmaron en varias publicaciones. Para nuestro caso, el panorama sonoro de la ciudad en fiesta se describe muy detalladamente en la crónica del escribano de la catedral de Sevilla Pedro de Oviedo³⁸. Además, esta *Relacion de las sumptuosas y ricas fiestas, que la ciudad de Sevilla hizo, por el felice nascimiento del príncipe nuestro señor. Y por el vencimiento de la batalla naval, que el serenissimo de Austria ovo, contra el armada de Turco* (Sevilla, Fernando Díaz, 1572) puede, y debe, ser leída de forma pluridimensional³⁹. El texto está articulado en tres momentos: acción de gracias, parabién y júbilo. Esto se refleja en las descripciones de los usos musicales. Por ejemplo, es muy significativo que la *Relación* tenga su primer momento “acústico” con el repique de campanas y la interpretación del himno de acción de gracias:

Y llegó a esta ciudad a los ocho de Diziembre, y luego inmediatamente en la yglesia mayor se tocaron las campanas, en todas las iglesias se hizo lo mismo, y se juntó el Illustrísimo Arçobispo don Christoval de Rojas en su cabildo, y de allí vinieron en orden, y delante del altar mayor cantaron el cántico. Te Deum laudamus, con gran música que le seguía. Y assí se començó a regocijar esta ciudad, con el mayor apaluso y contento que jamás se ha visto (ff. 3r-3v).⁴⁰

Una de las peculiaridades de este relato es la imagen de la vida festiva en las calles de Sevilla en estas fechas. Hay un interés especial en mostrar las diferentes participaciones y descripciones y que podemos interpretar a partir de estas. Si bien esta relación está escrita desde el ámbito catedralicio y del poder local, no deja de tener mucha relevancia la fuerte participación de los gremios y cofradías. No porque sea una novedad, ya que la participación de estos colectivos era obligatoria en la mayoría de las procesiones de ciudades de la monarquía hispánica (Corpus Christi, patrones, entradas de personalidades, etc.) y, en algunas ocasiones, foco de conflicto. Es relevante el detalle sobre gremios y cofradías que nos indican cómo entendían la participación pública en la vida festiva de la ciudad. Las relaciones de presencia musical que acompañaban las invenciones, danzas, carros triunfales o séquitos son muy abundantes, aunque no hay espacio aquí para detenerse en cada una de ellas. Sin embargo, sí es

contra el armada de Turco (Sevilla: Fernando Díaz, 1572), 2r. Se ha empleado para la investigación la edición conservada y digitalizada en Biblioteca Digital Hispánica - BNE. R/22747.

³⁸ Para datos del autor y la confección de la *Relación*. José Jaime García Bernal, “Velas y estandartes: imágenes estivas de la batalla de Lepanto,” *IC Revista Científica de Información y Comunicación* 4 (2007): 183-184.

³⁹ García Bernal, “Velas y estandartes”. Según García Bernal las imágenes de la fiesta reproducidas toscamente en la *Relación* tienen un valor esencial para el estudio de esta fuente.

⁴⁰ Oviedo, *Relacion de Las Sumptuosas y Ricas Fiestas*.

interesante mencionar algunos ejemplos por menos habituales. El domingo 6 de enero se celebró una «boda villana de Castilla» (ff. 7r-7v) con la presencia de «un negro muy galán tañendo su flauta y tamboril, y otro tañendo una gayta çamorana y a trechos bailaron en diversas partes de la plaça». Esto nos muestra la significativa presencia y el aprecio de los músicos negros que fueron habituales en España y Portugal tanto como esclavos como libres⁴¹.

En general, la descripción del cronista muestra una gran presencia de varios tipos de música. La referencia a ministriles se refiere a una copla o capilla pequeña habitualmente de entre cuatro o cinco instrumentistas, formada por corneta, chirimías, sacabuches y bajón, y podían llevar percusión. Con la referencia «chirimías» separada de los otros ministriles debe ser entendida como solo chirimías con percusión, seguramente para danzas. En otras geografías podemos encontrar esta distinción con las «dulzainas». En la descripción de «música a voces» (f. 11r) se hace referencia a las pequeñas capillas de cantores que interpretarían música polifónica no muy elaborada. Por ejemplo, podrían cantar a fabordón o contrapunto simple. El detalle de “cantando canciones en loor del príncipe” (f. 9r) ofrece la información de la presencia, muy habitual también en otras latitudes, de canciones monódicas. Serían melodías más o menos conocidas a las que se adaptaban los textos poéticos, posiblemente creados exprofeso para la ocasión⁴². Para los trompetas o clarines, junto con atabales, cabe remitirse al uso clásico por parte de las autoridades. Aun así, algunas cofradías y especialmente gremios tenían instrumentos de este tipo con la misma función de toques de llamadas, fanfarrias y anuncios. Esto era signo de prestigio y riqueza por parte de estas agrupaciones. Muchos de los gremios tenían sus libreas para trompetas y atabales, cual casa nobiliaria que se preciase. Por último, no hay que confundir estas llamadas de júbilo o anunciación con las típicas de los bandos que se podían hacer con una trompeta o, como en el texto, «como correo tocando una corneta, pidiendo albricias a esta ciudad» (f. 11v).

Otro detalle destacado de entre las descripciones festivas son los grupos de «vihuelas de arco». Estos tocaban siempre sobre un catafalco, aunque en la crónica se indica que los doradores las llevaban sobre un carro triunfal. Aunque parece difícil tocar sentados en una plataforma en movimiento, es muy probable que tuvieran más un valor representativo y solamente sonoro en momentos puntuales.

El domingo 17 de febrero se celebró la representación de la entrada dedicada a la victoria en Lepanto (ff. 34v-48r). Las descripciones son muy detalladas, pero hay

⁴¹ Sobre músicos esclavos y negros, particularmente en navíos, el estudio seminal de Rey sigue aún muy vigente. Pepe Rey, “Apuntes sobre música naval y náutica,” en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, ed. John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (Madrid: ICCMU, 2004), 95-139; Kate Lowe, “The Stereotyping of Black Africans in Renaissance Europe,” en *Black Africans in Renaissance Europe*, ed. Thomas F. Earle y Kate J. P. Lowe (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 17-47; muy significativa para este caso es la “Introduction” en Nicholas R. Jones, *Staging Habla de Negros: Radical Performances of the African Diaspora in Early Modern Spain* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 2019).

⁴² Giuseppe Fiorentino, “Unwritten Music and Oral Traditions at the Time of Ferdinand and Isabel,” en *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, ed. Tess Knighton (Leiden - Boston: Brill, 2017), 504-544.

un dato que es significativo. En todas las apariciones de don Juan de Austria, bien nombrando a su estandarte o bien a un personaje representado, va acompañado de «trompetas italianas». Esta mención que aparece en varias ocasiones (f. 38v) es, por supuesto, muy intencionada. Las trompetas italianas eran exclusivamente de uso bélico y heráldico. Al contrario, la mención de trompetas en un conjunto de ministriles podría referirse a las trompetas bastardas. Éstas son aquellas que el cuerpo se puede deslizar y producir, por tanto, más sonidos. Las trompetas de carácter militar también pueden ser denominadas, según su tamaño y por lo tanto su registro, como añafil o clarín⁴³.

Como suele suceder en multitud de ocasiones, los historiadores de la música tenemos en las crónicas solo indicios de cómo podía sonar aquella representación. A diferencia de las descripciones pormenorizadas de las vestimentas de los personajes y las alegorías, los detalles para la música o de instrumentos son, por lo general, muy escuetos. No obstante, aunque pueda parecer que tienen un valor relativo, estas informaciones nos proporcionan pistas sobre este concepto general de *soundscape*.

Por último, no debemos olvidar los fuegos artificiales como parte del sonido público y festivo. Como era habitual, las luminarias y las invenciones con pirotécnica eran parte fundamental de cualquier celebración⁴⁴. Estos se concentraron en diversos días y fueron los protagonistas en algunas de las procesiones. Como eje central por las celebraciones por Lepanto aparecen en la crónica dos elementos en cuanto a pirotécnica y sonido del estallido de la pólvora. El gremio de la madera sacó, el martes 15 de enero, un elefante «artificial ensillado y con su freno dorado echando fuero por la trompa» (ff. 19r-19v). Después del desfile, el elefante se quedó en medio de la plaza (de san Francisco) y «fue cosa muy de notar» porque «llevaba ocultos gran número de cohetes y voladores» (f. 24r). El domingo 17 de febrero los mercaderes, al frente de los cuales estaba Juan Gutiérrez Tello, alférez mayor de la ciudad, hicieron una «máscara de mucha gala y riqueza, y de curiosa invención». En la representación de la victoria de don Juan de Austria aparecieron participantes vestidos tanto de cristianos a la manera de los estados participantes en la Liga Santa, como de turcos⁴⁵. Hicieron lucha con arcos y flechas y fuego de arcabucería por toda la plaza de san Francisco. Pero la invención principal fue una gran escultura que representaba a Ali Baxa que llevaba «en la cabeça [...] y en los brazos, y en todo el cuerpo [...] muchos cohetes, y voladores que no se parecían, y en el pedestal del mismo, y dentro de la cabeça y garganta de la sierpe, un buen número de rayos y tronadores» (ff. 36v-37r). Y habiendo terminado la representación se encendió «la sierpe, y comenzó a disparar de si muchos cohetes, rayos y voladores, y otros artificios diversos de fuego que fue cosa espantosa

⁴³ Margaret Sarkissian y Edward H. Tarr, “Trumpet,” *Grove Music Online* (2001), en línea: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049912?q=trumpet&mediaType=Article> (último acceso 31 de agosto de 2022).

⁴⁴ Inmaculada Rodríguez Moya, “Tres siglos de máquinas ígneas. Fuegos de artificio en los festejos de la Monarquía Española, siglos XVI-XVIII,” en *El rey festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*, ed. editado por Inmaculada Rodríguez Moya (València: Universitat de València, 2019), 153-174.

⁴⁵ Sobre representación y vestimenta “a la morisca” ver Javier Irigoyen-García, «Moros vestidos como moros». *Indumentaria, distinción social y etnicidad en la España de los siglos XVI y XVII* (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2018).

de ver, porque duro el disparar grande rato y por toda la plaza se esparzieron cohetes, y estaba toda cubierta de humo que no se vian unos a otros» (ff. 38r-38v). Esta demostración de fiesta, fuego y fuerza la encontramos en multitud de fiestas desde el siglo XVI en muchas ciudades de la Monarquía Hispánica, incluidos los territorios americanos.

La rica descripción de estas celebraciones corrobora el conocimiento sobre la vida musical pública en Sevilla. Como ha plasmado Juan Ruiz en sus investigaciones⁴⁶, el despliegue de medios, variedad de instrumentos, géneros festivos e instituciones y colectividades participantes hacen de la ciudad hispalense uno de los centros culturales más importantes de Europa en el tránsito hacia su esplendor del siglo XVII.

EL DESEMBARCO DEL *PRÍNCIPE*

Don Juan de Austria tuvo dos entradas solemnes en Mesina: en agosto de 1571 para encabezar la alianza de la Santa Liga y el 1 de noviembre de regreso victorioso de la batalla de Lepanto. Este apartado se centra en el paisaje sonoro que los cronistas indican que escuchó don Juan en sus entradas en la ciudad siciliana. Mi planteamiento es que esta percepción sonora es indisociable a su condición de militar. Aunque es conocida la afición que tenía don Juan de Austria por la música y la danza, como otros insignes militares⁴⁷, se pone en relevancia qué distinta es la descripción de un paisaje sonoro en honor de un general victorioso, en comparación a la exaltación de una ciudad, como en el caso de Sevilla. Como base documental se emplea para este acercamiento al paisaje sonoro histórico de Mesina dos de las crónicas apologeticas que describen los arribos de don Juan con sus galeras a Mesina: *Primera parte de la chronica del muy poderoso principe Don Iuan de Austria hijo del emperador Carlo quinto* (Zaragoza, 1572) y *Don Iuan de Austria* (Madrid, 1627), la primera biografía de don Juan, a cargo de Lorenzo van der Hammen. Sin bien sabemos que estas obras muestran una imagen y práctica del poder muy determinada, al mismo tiempo simbolizan una idea de orden establecido. A partir de cómo los cronistas detallan los hechos, es realmente útil ver las descripciones y qué características sobresalen. Esto nos da una idea de cómo quiere ser leído cada texto.

En la biografía de don Juan, van der Hammen se recrea en los detalles de la primera visita a Mesina y no deja lugar a dudas de que el relato quiere resaltar el

⁴⁶ Juan Ruiz Jiménez, “Ciudades con cartografía histórica (Sevilla),” *Paisajes Sonoros Históricos (c.1200-c.1800)* (2015), en línea: <http://www.historicalsoundscapes.com/lugar/sevilla/1> (último acceso 31 de agosto de 2022); Juan Ruiz Jiménez, “Historical Soundscapes (c.1200-c.1800): An On-Line Digital Platform,” en *Hearing the City in Early Modern Europe*, ed. Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita (Turnhout: Brepols, 2018), 355-371; Juan Ruiz Jiménez, “Cartografía digital de espacios sonoros: una innovadora aproximación metodológica en los estudios de musicología urbana,” en *Respondámosle a Concierto. Estudios En Homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, ed. Eduardo Carrero y Sergi Zauner (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2020), 235-248.

⁴⁷ Michael J. Levin y Steven Zohn, “Don Juan de Austria and the Venetian Music Trade,” *Early Music* 33, no. 3 (2005): 439-448; Melanie L. Marshall, “Warriors and Musicians: Notes from the Colonna Family Archive,” *Early Music* 39, no. 2 (2011): 195-201.

impresionante recibimiento que tuvo don Juan de Austria⁴⁸. Las referencias sónicas están descritas de forma muy vinculada a la música y sonoridad marcial: «Fue de todos saludado con grandes deprecaciones, reverencia y amor y felicidad deste Príncipe. Y con fiestas, música, contento público, y salva de los soldados, de las naves, galeras y Ciudad, passó hasta el Alcazar». Sigue el relato, «la correspondencia, y armonía de los tiros, arcabuces y mosquetes, de los clarines, pífanos, chirimías, cornetas y trompetas»⁴⁹. Como se ve, a diferencia de otras crónicas, las manifestaciones sonoras tienen una fuerte carga sónica. Es decir, se intenta transmitir una sensación de volumen alto. En términos del estudio del paisaje sonoro podemos encontrarnos delante de una *soundmark* para aquellas personas vinculadas al mundo castrense⁵⁰.

Sigue la narración con la idea de un espectáculo visual, sonoro y sensorial:

salió la gente de la Ciudad, y llenava la marina. Don Juan salió a tierra con su milicia por un puente que para este efecto se hizo, y fue recibido a la puerta Real del Arçobispo Monseñor Retaña Español, Clerecía y Magistrado con gran aplauso, alegría y veneración, por lo admirable que tiene la virtud miliar vencedora que parece algo de Divinidad en los Heroes. Entró debaxo de palio, con salva de los castillos de la Ciudad, de los baxeles y soldados, con música de excelentes voces, y muchos instrumentos. Assí llegó cantado los Eclesiásticos el Himno *Te Deum laudamus* a la Iglesia mayor. Aquí con gran solemnidad se dixo el Cántico *Benedictus*, acabado, dichas las Oraciones que señala el Pontifical Romano.⁵¹

No debemos olvidar que, con las salvas de todo tipo, más allá del sonido producido, es fundamental entender la percepción de otros sentidos, como por ejemplo el olfato, fuertemente ligado a esta práctica⁵².

En comparación, la *Primera parte de la chronica...* dedica el capítulo VIII del tercer libro a este evento: «Que trata de la llegada de su alteza a Mescina, y del recibimiento que allí se le hizo»⁵³. Aquí, Jerónimo de Costiol recrea la espiritualidad y piedad de don Juan de Austria en primer lugar, ya que fue al «monasterio de frayles de la orden de sant Francisco no muy lexos de la cerca de la ciudad». Fue al día siguiente cuando, ya presentes el resto de los generales y capitanes, con las galeras que habían estado entrando en puerto durante toda la noche, hicieron la entrada triunfal en la ciudad. Y por la mañana «salieron [las galeras] todas del puerto: y con estandartes, banderas y gallardetes tendidos, hizieron solennissima entrada con orden bellissimo y maravilloso, divisas en dos cuernos». Y relata el cronista el impacto sonoro victorioso:

⁴⁸ Otros detalles de las visitas de don Juan de Austria a Mesina se pueden encontrar en Fernando Marías, “Una estampa con el arco triunfal de don Juan de Austria (Messina, 1571): desde Granada hacia Lepanto,” *Lexicon* 5-6 (2008): 65-74; Mínguez, *Infierno y gloria en el mar*, 374 y ss.

⁴⁹ van der Hammen, *Don Iuan*, 160-163.

⁵⁰ Para los elementos del *soundscape* propuestas por Schafer ver R. Murray Schafer, *Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester: Destiny Books, 1994), 9-10. Schafer propone el uso del término *soundmark* como una huella sonora o sonidos característicos, únicos, para una comunidad y que tiene un valor simbólico o afectivo.

⁵¹ van der Hammen, *Don Iuan*, 183.

⁵² Mark M. Smith, *Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History* (Berkeley: University of California Press, 2007), 120.

⁵³ El impreso no lleva paginación, solamente libros y capítulos.

Y viniendo desde alto mar con este orden, y entrada en el puerto, hizieron una pomposissima salva de artillería, y acabuzería, con alegría más segura que la de los enemigos”. Y sigue la descripción: “Fue les respondido desde la ciudad con altísimo estruendo: y primero del Castillo de S. Salvador; del castillo Matagrifone: de la fortaleza de Gonzaga; y de todas las otras fuerças della, con alegría infinita de todo el pueblo, que se havia juntado para ver tan solemne estrada, y glorioso espectáculo.

Después de esto, don Juan desembarcó en tierra junto con Marco Antonio Colonna, y «fueron recibidos del Clero, y acompañados procesionalmente hasta la Iglesia mayor [...] Celebrose en la Iglesia muy solemne missa pontifical: cantada por el reverendissimo Arçobispo della, y en acabando se dixo el Te Deum laudamus con solemidad grande».

Las dos crónicas hacen mención expresa a la carga sonora de las salvas. Incluso los ministriles que aparecen descritos en el *Don Juan de Austria* también harían una función de volumen más que no tocar “con armonía” como en otras se señala en otras crónicas⁵⁴. Valga este ejemplo de un militar victorioso para entender los cambios significativos en un paisaje sonoro recogido a partir de unas crónicas que pretenden ensalzar esta misma figura. La gradación sonora en las entradas o despedidas marítimas forma parte indisociable del ceremonial de este tipo de evento, y en especial, en los acontecimientos regios de la dinastía Habsburgo⁵⁵.

NOTAS FINALES

El paisaje sonoro histórico es un marco de trabajo del que nos servimos los musicólogos para vincular el estudio de la ciudad como terreno de encuentro y comunicación. Los mensajes sonoros propuestos por los diferentes agentes, y codificados de forma subjetiva por los informantes, son una herramienta clave para entender el complejo e imbricado tejido tanto social como sonoro y musical de un lugar. Los tres momentos, y tres personajes, de recreación de la victoria en la batalla de Lepanto se muestran aquí a partir del tamiz de este concepto problemático de *soundscape*. La propuesta de exégesis de estas celebraciones debe ser tomada como un paso más en el conocimiento y aplicación de estas metodologías para el conocimiento de la historia de la música, y por extensión de la Historia en el contexto urbano.

Los acontecimientos de los que tuvo noticia Joan Brudieu son reflejados a través de un madrigal descriptivo que muestra al oyente la fuerza y el recuerdo sonoro habitual. Las mencionadas *soundmarks* aparecen como las llamadas del trompeta de la ciudad para una celebración magnífica. Al mismo tiempo, este tipo de anuncios

⁵⁴ Es indisociable la vinculación de estas sonoridades victoriosas y militares, el júbilo del triunfo con la teoría de los afectos que se desarrollaría ampliamente durante el siglo XVII de la que podemos encontrar referencias concretas en *Musurgia universalis* (1650) del jesuita Athanasius Kircher.

⁵⁵ Ferran Escrivà Llorca, “Música y espacios acuáticos en celebraciones y festividades habsbúrgicas en la Edad Moderna,” en *El rey festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*, ed. editado por Inmaculada Rodríguez Moya (València: Universitat de València, 2019), 85-86; Víctor Mínguez y Inmaculada Rodríguez Moya, “Un imperio iluminado por un sol y cien mil luminarias (Prólogo),” en *Visiones de un imperio en fiesta*, ed. Víctor Mínguez y Inmaculada Rodríguez Moya (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016), 9-30.

públicos se pueden ver también en las crónicas de las entradas en las ciudades. Se ha propuesto el caso de Sevilla, pero también se puede ver en el caso de València. Las fiestas celebradas en las ciudades de la Monarquía Hispánica en honor a la victoria en Lepanto fueron esplendorosas. A nivel de la producción musical expofeso, distan mucho de las venecianas, pero un estudio comparativo de las celebraciones públicas y la carga simbólica de estas ayudaría a un mejor conocimiento de estas fiestas y los diferentes componentes musicales y sonoros. Además de los paisajes sonoros, no se debe olvidar que el sonido forma parte de una esfera sensorial. El resto de los sentidos también forman parte de la pretensión de comunicar de los cronistas en las descripciones, en especial la vista y el olfato.

Por último, las entradas de don Juan de Austria en Mesina simbolizan desde el sonido el triunfo de un militar victorioso. La historiografía musical europea, y en concreto hispánica, para la Edad Moderna ha tratado principalmente las victorias militares a partir de misas y celebraciones festivas. Se ha escrito sobre las misas de batalla o en conmemoración de victorias. Son buenos ejemplos la *Missa Pro Victoria* de Tomás Luis de Victoria, basada musicalmente en la canción «La Guerre» que Clémentine Janequin escribiera para celebrar la Batalla de Marignan; o la menos conocida *Missa de Batalla* de Joan Cererols. Pero existen menos ejemplos de cómo investigar sobre celebraciones victoriosa desde la musicología. El ya mencionado artículo pionero de Pepe Rey sigue en plena vigencia y es una referencia también desde los estudios de los paisajes sonoros y la percepción⁵⁶. Las dos crónicas empleadas para estudiar el paisaje sonoro de Mesina se insertan en el conjunto de relatos encomiásticos a partir de la victoria en Lepanto y en alabanza a don Juan de Austria. A pesar de sus posibles descripciones hiperbólicas, reflejan bien el carácter sónico para este personaje singular y nos sirven de ejemplo para estudiar las grandes celebraciones por la victoria en Lepanto.

⁵⁶ Rey, “Apuntes sobre música naval y náutica”; Kate Van Orden, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France* (Chicago y London: University of Chicago Press, 2020).

BIBLIOGRAFÍA

- Astarita, Tommaso (ed.). *A Companion to Early Modern Naples*. Leiden-Boston: Brill, 2013.
- Bernadó, Màrius (ed.). *Joan Brudieu. Madrigals*. Lleida: Universitat de Lleida-Patrimoni Nacional, 2001.
- Bombi, Andrea. “*Cantaron a no más*, or Musical Changes in Eighteenth-Century Spain as Constructed through Valencian Relaciones de Fiestas.” En *Hearing the City in Early Modern Europe*, editado por Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguila, 177–193. Turnhout: Brepols, 2018.
- Canova-Green, Marie Claude. “Lepanto Revisited: Water-Fights and the Turkish Threat in Early Modern Europe (1571-1656).” En *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance. Essays in Honour of J.R. Mulryne*, editado por Margaret Shewring, 177–198. London: Routledge, 2013.
- Carreras, Juan José. “Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980).” *Il Saggiatore Musicale* 8, no. 1 (2001): 121–169.
- . “Musicología, Sound Studies, Sound History.” en *Paisagens sonoras históricas – Anatomia dos Sons nas Cidades*, editado por Antónia Fialho Conde, Vanda de Sá, y Rodrigo Teodoro de Paula. Évora: Publicações do Cidehus, 2021. En línea: <http://books.openedition.org/cidehus/16834>.
- Carter, Tim. “Word-Painting.” *Grove Music Online* (2001). En línea: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030568;jsessionid=79DB8425ACB44A4A7D9A95137A198923> (último acceso 13 julio de 2022).
- Costiol, Jerónimo de. *Primera parte de la chronica del muy poderoso Principe don Iuan de Austria hijo del Emperador Carlo Quinto; de las jornadas contra el gran turco Selimo II, comenzada en la perdida del reyno de Chipre, tratando primero la genalogia dela casa ottomana*. Zaragoza: Viuda de Bartolomé de Nájera, 1572.
- Dessi, Paola. “Musiche in Viaggio: Ascoltare e Vedere Gli Altri.” *Itineraria* 20 (2021): 3-8.
- Domínguez Caparrós, José. *Diccionario de Métrica Española*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- Dunning, Albert. *Die Staatsmotette 1480–1555*. Utrecht: A. Oosthoek, 1969.

- Einstein, Alfred. *The Italian Madrigal: Volume I*, editado por Alexander H. Krappe, Roger Sessions, y Oliver Strunk. Princeton, Princeton University Press, 2019.
- Escrivà Llorca, Ferran. “Música y espacios acuáticos en celebraciones y festividades habsbúrguicas en la Edad Moderna.” en *El rey festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*, editado por Inmaculada Rodríguez Moya, 81-94. València: Universitat de València, 2019.
- Fabris, Dinko. “Travellers and Migrants: Musicians around Europe in the Early Modern Age.” En *Music Migrations in the Early Modern Age: People, Markets, Patterns and Styles*, editado por Vjera Katalinic, 13-29. Zagreb: HMD-Croatian Musicological Society, 2016.
- Fenlon, Iain. *Fenlon Music and Culture in Late Renaissance Italy*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- . “In Destructione Turcharum. The Victory of Lepanto in Sixteenth-Century Music and Letters.” En *Andrea Gabrieli e Il Suo Tempo*, editado por Francesco Degrada, 293-317. Firenze: Leo S. Olschki, 1987.
- . “Lepanto: The Arts of Celebration in Renaissance Venice.” *Proceedings of the British Academy* 73 (1987): 201-236.
- . “The Memorialization of Lepanto in Music, Liturgy, and Art.” En *Celebrazione e Autocritica: La Serenissima e La Ricerca Dell'identità Veneziana*, editado por Benjamin Paul, 61-78. Roma: Viella, 2004.
- Fenlon, Iain, y Tess Knighton (eds.). “Appendix.” En *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, editado por Iain Fenlon y Tess Knighton, 329-339. Kassel: Reichenberger, 2007.
- Fiorentino, Giuseppe. “Unwritten Music and Oral Traditions at the Time of Ferdinand and Isabel.” En *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, editado por Tess Knighton, 504-544. Leiden-Boston: Brill, 2017.
- García Bernal, José Jaime. “Velas y estandartes: imágenes festivas de la batalla de Lepanto.” *IC Revista Científica de Información y Comunicación* 4 (2007): 172-211.
- García Hernán, David. “Consecuencias político-culturales de la batalla de Lepanto: la Literatura Española.” *Mediterranea: Ricerche Storiche* 23 (2011): 467-500.
- Gómez Muntané, Maricarmen (ed.). *Las Ensaladas (Praga, 1581)*. València: Institut Valencià de la Música, 2008.

- Grippaudo, Ilaria. “Musica Urbana: musica e cerimonie all’aperto nella Palermo di Cinque e Seicento.” En *Studi sulla musica dell’età barocca*, editado por Giorgio Monari. Lucca: Libreria musicale italiana, 2012.
- Hankeln, Roman (ed.). *Political Plainchant? Music, Text and Historical Context of Medieval Saints’ Offices*. Wissenschaftliche Abhandlungen; Musicological studies Bd. 111 = v. 111. Ottawa, Canada: Institute of Mediaeval Music, 2009.
- Irigoyen-García, Javier. «*Moros vestidos como moros*». *Indumentaria, distinción social y etnicidad en la España de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2018.
- Jones, Nicholas R. *Staging Habla de Negros: Radical Performances of the African Diaspora in Early Modern Spain*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2019.
- Kircher, Athanasius. *Musurgia Universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni*. Roma: Ludovico Grignani, 1650.
- Knighon, Tess. “Prólogo.” En *Alguaciles del silencio. Paisaje sonoro en la Edad Moderna. Zamora como paradigma*, editado por Alberto Martín Márquez, xviii–xxiii. Kassel: Reichenberger, 2021.
- Koutsobina, Vassiliki. “Music at the Time of Cervantes: The Musical Imprint of the Lepanto Victory.” En *War, State and Society in the Ionian Sea (Late 14th-Early 19th Century)*, editado por Gerásimos D. Pagkrátis, 297-322. Athens: Hêrodotos, 2018.
- Koutsobina, Vassiliki. “Musical Responses to the Lepanto Victory.” *Nuova Antologia Militare* 3, no. 1 (2022): 141-168.
- Levin, Michael J., y Steven Zohn. “Don Juan de Austria and the Venetian Music Trade.” *Early Music* 33, no. 3 (2005): 439-448.
- Lowe, Kate. “The Stereotyping of Black Africans in Renaissance Europe.” En *Black Africans in Renaissance Europe*, editado por Thomas F. Earle y Kate J. P. Lowe, 17-47. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Marías, Fernando. “Una estampa con el arco triunfal de don Juan de Austria (Messina, 1571): desde Granada hacia Lepanto.” *Lexicon* 5-6 (2008): 65-74.
- Marshall, Melanie L. “Warriors and Musicians: Notes from the Colonna Family Archive.” *Early Music* 39, no. 2 (2011): 195-201.
- Mínguez, Víctor. *Infierno y gloria en el mar. los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2017.

- Mínguez, Víctor, y Rodríguez Moya, Inmaculada. “Un imperio iluminado por un sol y cien mil luminarias (Prólogo).” En *Visiones de un imperio en fiesta*, editado por Víctor Mínguez y Inmaculada Rodríguez Moya, 9-30. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016.
- Narbona Vizcaíno, Rafael. “Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia.” *Revista d’historia medieval* 10 (1999): 371-382.
- Nettl, Bruno. “Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture (An Essay in Four Movements).” *Yearbook for Traditional Music* 21 (1989): 1-16.
- Oehrli, Eichmann. *Cancionero Mariano de Charcas*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- Olivari, Michele, y Jesús Villanueva. “Los discursos festivos en Barcelona tras la batalla de Lepanto: alcance e implicaciones de un gran acontecimiento sentimental.” *Historia Social* 74 (2012): 145-166.
- Oviedo, Pedro de. *Relacion de las sumptuosas y ricas fiestas, que la ciudad de Sevilla Hizo, por el felice nascimiento del Principe Nuestro Señor. Y por el vencimiento de la batalla naval, que el Serenissimo de Austria ovo contra el armada de Turco*. Sevilla: Fernando Díaz, 1572.
- Pedrell, Felip, y Higini Anglés. *Els Madrigals i la missa de difunts d’en Brudieu*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans-Palau de la Diputació, 1921.
- Perales de la Cal, Ramon. *Lepanto, su música y danza*. Madrid: IV Centenario de Lepanto-Museo Naval, 1972.
- Piperno, Franco, Simone Caputo y Emanuele Senici (eds.). *Music, Plance, and Identity in Italian Urban Soundscapes circa 1550-1860*. London: Routledge, 2023.
- Rey, Pepe. “Apuntes Sobre Música Naval y Náutica.” En *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, editado por John Griffiths y Javier Suárez-Pajares, 95-139. Madrid: ICCMU, 2004.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. “Tres siglos de máquinas ígneas. Fuegos de artificio en los festejos de la Monarquía Española, siglos XVI-XVIII.” En *El Rey Festivo. Palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*, editado por Rodríguez Moya, Inmaculada, 153-174. València: Universitat de València, 2019.

- Ruiz Jiménez, Juan. “Cartografía digital de espacios sonoros: una innovadora aproximación metodológica en los estudios de musicología urbana.” En *Respondámosle a concierto. estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, editado por Eduardo Carrero y Sergi Zauner, 235-248. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2020.
- . “Ciudades con cartografía histórica (Sevilla).” *Paisajes Sonoros Históricos (c.1200-c.1800)* (2015), en línea: <http://www.historicalsoundscapes.com/lugar/sevilla/1> (último acceso 31 de agosto de 2022)
- . “Conversión masiva y transformación de las mezquitas de granada en iglesias cristianas (1500).” *Paisajes Sonoros Históricos (c.1200-c.1800)* (2018), en línea: <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/758/granada> (último acceso 31 de agosto de 2022.)
- . “Historical Soundscapes (c.1200-c.1800): An On-Line Digital Platform.” En *Hearing the City in Early Modern Europe*, editado por Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita, 355-371. Turnhout: Brepols, 2018.
- Sambrian, Oana Andreia. “The Battle of Lepanto: A Cultural Image from History to Spanish Literature.” *Cuadernos de Investigación Filológica* 49 (2021): 155-170.
- Sarkissian, Margaret, y Edward H. Tarr. “Trumpet.” *Grove Music Online* (2001), en línea: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049912?q=trumpet&mediaType=Article> (último acceso 31 de agosto de 2022).
- Schafer, R. Murray. *Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1994.
- Smith, Mark M. *Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Stagno, Laura, y Borja Franco (eds.). *Lepanto and Beyond. Images of Religious Alterity from Genoa and the Christian Mediterranean*. Leuven: Leuven University Press, 2021.
- Stevenson, Robert M. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Música, 1993.
- Toelle, Jutta. “*Todas las naciones han de oyrla*: Bells in the Jesuit Reducciones of Early Modern Paraguay.” *Journal of Jesuit Studies* 3, no. 3 (2016): 437-450.
- Valsalobre, Pep. “La contribución catalana a la celebración poética leparentina.” en *Escribir y persistir. Estudios sobre la literatura en catalán de la Edad Media a la*

Renaixença, editado por Josep Vicent Escartí, 36-64. Buenos Aires-Los Angeles: Argius-a, 2013.

—. “Lepanto en cataluña: una contribución a la épica y a la poesía narrativa hispánicas del Quinientos.” *Hispanic Review* 87, no. 2 (2019): 229-249.

Van der Hammen, Lorenzo. *Don Iuan de Austria*. Madrid: por L. Sánchaz, 1627.

Van Orden, Kate. *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*. Chicago y London: University of Chicago Press, 2020.

Vicente, Alfonso de. “‘Pro Victoria’. El poder del sonido.” En *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, editado por Alfonso de Vicente y Pilar Tomás, 9-32. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica. Machado Libros, 2012.

Venezia Millenaria. Libro-CD. Bellaterra: Alia Vox, 2017.

Recibido: 8 de septiembre de 2022

Aceptado: 8 de mayo de 2023