



Universitat de Girona

**MANIFESTACIONS MUSICALS A BARCELONA
A TRAVÉS DE LA FESTA: LES ENTRADES
REIALS (SEGLES XV-XVIII)**

Jordi RAVENTÓS FREIXA

**ISBN: 84-690-0930-3
Dipòsit legal: GI-I007-2006**

UNIVERSITAT DE GIRONA
Dept. de Geografia, Història i H^a de l'Art
Facultat de Lletres

TESI DOCTORAL

***MANIFESTACIONS MUSICALS A
BARCELONA A TRAVÉS DE LA FESTA:
LES ENTRADES REIALS (SEGLES XV-XVIII)***

Presentada per Jordi Raventós

Dirigida per Dr. Ramón Pelinski

Director

Tutora

Ponent

Girona 2005

*MANIFESTACIONS MUSICALS A
BARCELONA A TRAVÉS DE LA FESTA:
LES ENTRADES REIALS (SEGLES XV-XVIII)*

**Jordi Raventós
2006**

INDEX

<i>Agraïments</i>	1
<i>Introducció</i>	7
1- Justificació del tema	8
2- Les entrades reials com a objecte historiogràfic i antropològic: aproximació teòrica	32
3- El factor festiu de la música com a objecte de saber musicològic. Comentaris sobre l'estat de la qüestió i organització de la tesi	44
<i>Capítol 1: L'entrada reial com a espècie festiva:</i>	
<i>característiques generals</i>	63
1- Un model festiu: l'entrada reial fins al segle XVIII	64
1.1. La negociació	81
1.2. La recepció	87
1.3. Les crides	94
1.4. L'entrada solemne	97
1.5. Les festes de l'Entrada	109
2- Conclusions: un model clàssic de l'entrada reial	113

Capítol 2: L'art del desplaçament I:

les trompetes cerimonials 131

1- Les trompetes cerimonials i la celebració cívica 132

2- “Primerament totes les trompes”: les comitives
cerimonials i el model processional del *Corpus Christi* 138

2.1. Aspectes generals de les trompetes cerimonials
i bandes militars en les entrades reials 138

2.2. La institucionalització de l'ofici
de “Trompeta de la ciutat” 149

2.3. Hipòtesis sobre l'estructura sonora de
les trompetes cerimonials 166

2. 4. La trompeta com a recurs idiomàtic 175

3. Conclusions 180

Capítol 3: La representació de la “davallada” 189

1- Aspectes generals 190

2- Els drames assumpcionistes 199

3- La representació de la davallada,
de València a Barcelona 207

4- Els aspectes musicals 219

5- Conclusions: la davallada com a representació política 243

Capítol 4: L'art del desplaçament II: La desfilada i

<i>els entremesos gremials</i>	263
1- La desfilada gremial: consideracions generals	264
2- El model del Corpus	272
2.1. La implantació de la celebració (ss. XIII-XV)	272
2.2. Dimensió dramàtica i projecció social dels entremesos	280
2.3. Bases ideològiques: la concepció social organicista i la seva projecció processional	294
2.4. Naturalesa i transformació dels entremesos	303
2.5. La institucionalització musical civil al segle XV en el marc del Corpus: la “música de la ciutat”	316
2.5.1: La municipalització de l'ofici musical	319
2.5.2- Especialitzacions funcionals de les cobles de ministrils	325
2.5.3- La “música de la ciutat” i el cerimonial dels Consellers	330
2.5.4- L'entremès de l'Àliga	334
2.5.5-Traces organològiques de la cobla municipal	336
2.5.6- Contrasts musicals / contrastes socials	341
3- La dimensió coreogràfica dels entremesos i la seva projecció en les entrades reials	344
4- Conclusions	366

Capítol 5: L'extensió de la festa:

les "alegries honestes" 375

1- Festes posteriors: aspectes generals 376

2- Política i corporalitat festiva 394

3- Una lògica performativa global 406

4- L'espai teòric de la dansa en relació a la corporalitat 411

5- "Recalquemos el pellejo": el model festiu carnavalesc 423

6- Les fonts teatrals i la corporalitat
carnavalesca: el ball i la dansa 436

5-Conclusions 461

Capítol 6 : Les formes festives de l'aristocràcia 469

1- La corporalitat estilitzada de l'aristòcrata 470

2- Dels "jocs d'armes" a la dansa en la sociabilitat aristocràtica 474

3- L'espectacularitat aristocràtica 484

4- La festa cortesana en els fasts barcelonins 500

5- La dansa i la sociabilitat nobiliària: el procés de civilització 519

6-El procés de reforma de la cultura popular 540

***7- Les transformacions de la festa al segle XVIII: l'entrada de
Felip V (1701) i les noves experiències celebratives*** 557

1- L'entrada de Felip V (1701) 558

2- Les renovades actituds festives al segle XVIII: la dansa i el disseny escenogràfic de l'espai festiu	583
3- El present del passat: la música del ball de l'àliga	621
<i>Conclusions</i>	635
<i>Bibliografia</i>	659

Agraiments

Voldria expressar el meu agraïment a totes les persones que d'una forma o altra, m'han orientat i ajudat a realitzar aquesta tesi.

En primer lloc, al Dr. Ramón Pelinski per haver volgut dirigir-la, per la infinita paciència que m'ha dedicat, així com al seu mestratge que sovint, més enllà dels decisius suggeriments i orientacions que m'ha brindat, ha transcendit el pur marc acadèmic per a endinsar-se en la mena de coses que ja no es diuen: el compromís, la lleialtat ...

També, vull agrair a la Dra. Pilar Ramos tant els comentaris, suggeriments i consells, com el temps que ha dedicat com a tutora. He d'agrair també a la Marta Farrés els seus comentaris i correccions lingüístiques; no cal dir que qualsevol errada només és imputable a les meves pròpies limitacions.

Com deia, són molts i moltes les persones, que, per una causa o altra, han tingut el seu paper en la construcció d'aquesta tesi. Faig extensible, per tant, l'agraïment als membres de la *SIBE, Societat d'Etnomusicologia*, amb qui he tingut oportunitat de debatre aspectes de la nostra passió en comú, la música, així com als companys i companyes dels cursos del *Diploma d'Etnomusicologia*, amb qui durant tres anys, de la mà del Dr. Pelinski, hem tingut el privilegi de compartir els ensenyaments de professors i professores d'arreu el món que van buscar temps per a experimentar els

misteris de la música amb nosaltres. I com oblidar els i les alumnes, els companys i companyes de l'Institut d'Educació Secundària de Sabadell?

També, és hora de recordar la família, demanar disculpes pels moments en què la feina ha robat estones de joc amb les meves filles, Georgina i Isabel, o de convivència amb la meva esposa, Núria, qui ha estat sempre al meu costat en l'agonia i la il·lusió que ha comportat la realització d'aquesta tesi i sense la participació i ajut de la qual mai no hauria estat possible arribar a bon port. A elles, juntament als meus pares i germans, així com la Tieta, desafortunadament traspasada, vull dedicar aquest treball.

Con la luz, con el aire, con los seres

Vivir es convivir en compañía.

Placer, dolor: yo soy porque tú eres.

Jorge Guillén

Aire nuestro III, Homenaje

Introducció

1- Justificació del tema

Si allò que constitueixen els objectes d'estudi de les ciències humanes i socials són les preguntes que els investigadors realitzen tot procedint a una retallada original del món il·limitat dels fenòmens, en relació a la comprensió del fenomen musical la pregunta sobre la significació continua essent una de les fascinacions essencials que fonamenten els estudis musicals. Però les preguntes d'aquesta mena tenen una profunda dimensió històrica, ja que són formulades des de l'arrelament de la comunitat dels investigadors en la cultura i la societat en la qual s'insereix la seva activitat, i, al mateix temps, són preguntes sorgides de la mena d'arrelament que pren l'objecte d'estudi en relació a l'experiència viscuda de cada investigador individual en el marc d'aquesta comunitat. L'elecció d'un tema i tots els protocols que condueixin a la formalització d'un text acadèmic, tal com ho és una tesi doctoral, responen així a un procés en el context d'una biografia que no es realitza en el buit, en l'adamisme o en el solipsisme. La perspectiva que he adoptat tant en l'elecció de l'objecte d'estudi com en el seu enfocament és el resultat de diverses experiències que m'han modelat certes inclinacions i implicacions personals respecte d'aquesta fascinació vers la dimensió significativa de les pràctiques musicals.

Abans de sovintejar sistemàticament l'experiència de lectura i estudi dels diversos texts acadèmics i de rebre la seva influència, vaig convertir-me en músic professional. Vaig entrar en un món on predomina la urgència de proporcionar allò que demanen les expectatives d'un públic que espera poder satisfer-les, la qual cosa va imprimir en la meua pròpia relació amb l'activitat musical un sentit pràctic que

va resultar fonamental en el disseny i la concepció del present treball. Les categories de festa i celebració em van permetre formular aquesta experiència més personal en termes d'un conjunt intel·ligible i comunicable de conceptes i argumentacions, entenent que aquests objectes eren una possible via d'accés a la connexió de la meva pròpia experiència amb la dimensió més general i compartida de formes de pensament musical que tematitzen els processos d'atribució de significació de les pràctiques musicals.

Però, si bé aquesta mena de formulacions són les que caracteritzen l'etnomusicologia com a branca d'estudis, a causa de les característiques dels enfocaments que han guiat els estudis musicals a Catalunya, vaig percebre l'interès d'abordar aquestes dimensions de la recerca musical a través d'un treball de tipus històric, mantenint però l'orientació que identifica l'etnomusicologia en la seva tasca d'estudi de la música com a objecte cultural¹. En aquest sentit, encara que aquest sigui un treball d'història de la música, no s'ubica còmodament en el seu camp d'estudi. Aquesta "incomoditat" disciplinària no resulta, però, d'una mena de resta resultant de l'elecció d'un objecte excèntric en relació als problemes tradicionals; al contrari, l'objecte d'estudi proposat respon precisament a la voluntat d'ubicar-se en una frontera disciplinària de manera que tal objecte incorpori elements de replantejament de les imatges acceptades com a representació del passat musical català en una direcció que, a partir d'una perspectiva complexa,

¹L'any 1960 Allan P. Merriam va definir la tasca de l'etnomusicologia com l'estudi de la "música en la cultura" (1960:109) i, posteriorment, l'estudi de la "música com a cultura" (1977:189). Amb aquestes definicions l'etnomusicologia es caracteritzava per un accés al fet musical des de la seva comprensió com a activitat humana complexa i significant, lligada no només a l'estructuració mateixa del so, sinó també als comportaments, actituds o idees sobre la música (Merriam 1964:32). Aquesta caracterització de la disciplina va ser hegemònica fins als anys 80 i encara avui és el teló de fons contra i sobre les quals es basteixen les noves aportacions.

expandeixi l'àmbit d'estudis musicals en un sentit interdisciplinari. Així, una de les possibilitats d'orientar la recerca en aquesta direcció venia traçada pel fet que, consultant documents antics, ens adonàvem fins a quin punt és contrastant la visió de la música que ofereixen els teòrics dels segles XVII i XVIII comparada amb tot allò que es llegeix en les fonts narratives: mentre que els primers (Marco Scacchi, Angelo Berardi, Athanasius Kircher, etc.), en el seu intent de classificar la música del seu temps, la distingien segons categories de "gèneres" (religiós, de cambra o teatral), les fonts narratives (cròniques, actes capitulars o municipals, llibres de viatges, relacions de festes, etc.) insinuen un panorama quasi sempre relacionat amb l'esdeveniment festiu (Ramos1994:18; sobre els teòrics citats, *vid.* Bianconi 1986:45 i ss.). Centrar l'atenció en l'articulació de la música i la festa, doncs, ens permetia reconèixer i localitzar aspectes de la música en la seva dimensió pràctica que tenien la potencialitat de transformar el gest musicològic tradicional.

Per a dur a terme aquesta tasca vaig pensar en les anomenades "entrades reials", un tipus de celebracions públiques que, tal com era comú des de l'edat mitjana arreu d'Europa, tingueren lloc a Barcelona en motiu de la primera visita del monarca a la ciutat. Sobrevenia generalment en el moment de transició entre dos regnats, de manera que a les cerimònies per les exèquies del rei difunt se sumaven - tal com diu M. A. Pérez-Samper - les celebracions per l'adveniment del nou rei al tron (1989: 345). Respecte de les cerimònies vinculades a aquests esdeveniments, cal tenir en compte que, en el marc de les societats preindustrials, les visites a la ciutat de personatges rellevants era motiu d'un important desplegament cerimonial i festiu, que implicava la participació massiva de la població urbana en les seves diverses activitats, bé de forma activa en la seva execució o bé passiva, com a espectadors.

L'entrada reial, esdevindria, doncs, una de les manifestacions culturals col·lectives més destacades en les societats de l'Antic Règim.

Des fa 20 o 25 anys, l'estudi de les entrades reials esdevé una línia consolidada de recerca històrica en el marc més global de la historiografia de la vida política de l'Europa moderna. Ralph E. Giesey, en relació a la França dels segles XV al XVII (1960:1987) o Edward Muir (1981;2001) en relació a Venècia, han plantejat com les fórmules polítiques tenien una plasmació cerimonial abans de la seva formulació en texts escrits. Lawrence M. Bryant (1986a,b) ha estudiat el fenomen de l'entrada reial en el context de la ciutat de París des de l'edat mitjana al segle XVI. Per a Robert A. Schneider (1995), qui ha abordat el mateix fenomen a Toulouse durant el segle XVIII, el ritual urbà de l'edat moderna tenia un valor epistemològic perquè, mentre es realitzava, els participants es reconeixien en la seva relació amb els altres i en el conjunt de la comunitat. Per a Richard Trexler (1980), qui va estudiar el cerimonial florentí al Renaixement, la naturalesa del ritual es podia localitzar en la tensió entre la repetició esperada i les novetats incorporades, en el sentit que aquesta tensió contribuiria en la formulació de les identitats socials. Per les entrades reials a Barcelona, la referència fonamental és la historiadora Maria Àngels Pérez Samper, autora de diversos assaigs sobre el tema (1989:2003). A la península, després del treball més clàssic de C. A. Marsden (1960), han estat els historiadors de la literatura i de les arts els pioners de les recerques especialitzades en funció dels continguts artístics dels espectacles integrats en les manifestacions cerimonials: *vid.* per exemple, Bonet Correa (1979), Díez Borque (1986), Rodríguez de la Flor (1989), Ferrer Valls (1993).

Des del punt de vista de la història de la música, aquest objecte proporcionava possibilitats heurístiques molt notables ja que una part important dels actes incloïen l'ús de la música. Atès que no eren esdeveniments gaire freqüents, s'utilitzaven pràctiques i elements comuns a les altres festes més regulars que conformaven el sistema general festiu, en especial el Corpus i el Carnestoltes. A Barcelona, des de la perspectiva de la relació amb aquest sistema, el fet més vistós era el desplegament dels anomenats "entremesos" desenvolupats en la processó del *Corpus Christi*, entesos, segons la clàssica definició d'Amades, com a "representacions de caràcter ambulant formades de personatges caracteritzats convenientment d'algun personatge religiós, per comparses formant una petita escena, a peu o sobre algun transport en funcions de rudimentari medi escènic" i que generalment comportaven l'ús de la música (1934:12). També durant l'ingrés efectiu del monarca a la ciutat pel portal de sant Antoni tenien lloc intervencions musicals en el marc de representacions realitzades en honor del monarca basades en el teatre sacre medieval. Altres elements musicals de l'entrada anaven a càrrec dels conjunts de trompetes i tabals que acompanyaven tot el transcurs de les comitives i seguicis oficials. La celebració es completava durant les jornades posteriors amb activitats de diversa factura, sobretot balls privats als palaus o públics als carrers i les places, tots a càrrec de grups de ministrils. Aquestes jornades també podien incloure alguna altra manifestació, de caire civil, com justes i torneigs, o activitats deambulàtores, com processons o cavalcades, en tots els casos amb presència musical. Així, l'estructura d'aquestes pràctiques festives no es comprèn sense tenir en compte el paper d'aquestes pràctiques musicals per tal com contribuïen a la creació del context de la interacció festiva.

L'elecció d'aquest objecte d'estudi -el factor de la festa en l'articulació de pràctiques musicals que es concreten en el context històric de la Barcelona moderna- es justifica pel seu potencial per a connectar amb formes de pensament que incideixen en el debat més genèric sobre els processos d'atribució de significacions a les pràctiques musicals; en definitiva, una problemàtica que, més enllà de les fronteres disciplinàries, afecta tota aproximació al fet musical. En aquest sentit, he procurat mostrar com les pràctiques musicals es vinculen amb l'articulació de processos més globals relacionats amb la construcció de la subjectivitat i la identitat dels participants, en un marc històric caracteritzat pel conflicte i dinamitzat per les lluites socials i l'exercici de poder. Des del moment que aquest és un enfocament poc representat en la literatura especialitzada, ofereix una perspectiva de les pràctiques musicals del passat que incorpora un factor crític de replantejament del tractament del fet musical que hem heretat a través de disciplines que, com la musicologia i el folklore, hi recau tradicionalment la funció de representació del passat musical com a qüestió central del seu camp problemàtic. Constitueix un exercici de tal replantejament, ja que l'opacitat de les tradicions interpretatives en relació a aquestes dimensions significants de la música no és imputable a una mena d'abstenció en un hipotètic estat de la qüestió d'aquestes disciplines, sinó a les característiques de les tradicions interpretatives i als condicionants acadèmics que incorporen com a involucrats en la dinàmica històrica més general.

Qüestions com la subjectivitat, la identitat, la representació o la construcció social de la realitat en relació a les pràctiques musicals són aspectes que només s'han pogut plantejar en el moment que les preguntes habitualment formulades semblaven no respondre ja a les preocupacions que són objecte dels debats més

globals en el marc de les ciències humanes i socials, per l'influx dels quals s'ha posat en dubte la selecció dels elements que entren en el joc de la representació històrica del passat i s'ha qüestionat el poder de la tradició disciplinària d'il·luminar què cal buscar i on. Marcus i Fischer han exposat la situació com una "crisi de representació" - equivalent al reconeixement de la incertesa sobre els mitjans apropiats per a descobrir la realitat social - per la qual s'impugna l'afany en les ciències socials d'organitzar les disciplines i guiar tots els esforços de les recerques a partir del traç de marcs abstractes generals basats en principis universals de justícia, moralitat, discurs, etc., abordant les conseqüències que comporten per al col·lapse d'aquests sistemes abstractes les qüestions de contextualitat i indeterminació de la vida humana o del sentit de la vida social per a qui la protagonitza (2000:27-28).

Un aspecte d'aquesta situació queda reflectida en les preocupacions historiogràfiques en relació a la música: en el marc de la historiografia musical, tal i com ha argumentat Carl Dalhaus en la seva crítica a la fonamentació teoricometodològica de la historiografia musical, la premissa generalitzada que l'obra sigui la substància aparentment més segura de la història de la música en base al fet que les obres pertanyen al present com a tals obres i no com a simples documents, no és ja una evidència inqüestionable (1997:11). Com mostra el musicòleg alemany, aquesta premissa s'assenta sobre una dicotomia sotmesa a interessos de coneixement contraposats que ha comportat l'escissió entre dues classes d'anàlisis orientades a destacar o bé el seu valor estètic o bé el valor històric. Però aquesta dicotomització analítica es basa en la molt arrelada convicció que la funcionalitat i el caràcter artístic, traduïts en la recerca historiogràfica com a valor

documental i valor estètic, no són categories compatibles entre si i, fins i tot, s'oposen (Dalhaus 1997:88-89). Que l'obra autònoma no sigui ja una evidència inqüestionable com a objecte d'estudi historiogràfic se sustenta en el reconeixement del fet que la seva consideració com a objecte estètic va partir de criteris sotmesos a la pròpia història de les idees estètiques en una època molt concreta no anterior al segle XVIII, de manera que el valor estètic atribuït genèricament a les obres musicals és, en ell mateix, un fenomen històric subjecte a les contingències dels canvis socioculturals (1997:29 i ss.). En aquest sentit, l'estudi immanent de les obres musicals constitueix una possibilitat analítica més entre d'altres en un món de discursos amb diferenciades formes de validesa, a partir de la pluralitat de les quals hauria de poder dinamitzar-se el debat crític sobre el fenomen musical.

Des dels anys vuitanta, el desig de construir la musicologia com una disciplina humanística - traçada sobre la percepció molt estesa que la imbricació entre la disciplina acadèmica i l'experiència humana, entre la música i la musicologia, no era "tot el que podia ser"- va comportar el desenvolupament d'una autoconsciència disciplinària que era equivalent a una crida a favor d'una orientació crítica sobre la pròpia tasca i també sobre els propis objectes d'estudi (Cook 2001:119 i ss.). En aquest sentit, l'anomenada "*new musicology*" (Kramer 1995:5) ha apuntat precisament a aquesta problemàtica per tal com les recerques, basades en anàlisis culturals concretes, s'han orientat a la refutació del postulat estètic de l'autonomia de l'obra com a criteri central en tant que basat en principis abstractes que no poden restar desvinculats del món social i històric (Leppert-McClary 1987:xiii).

Les qüestions crítiques plantejades rebien així un tractament filtrat per l'experiència metodològica de l'etnomusicologia –caracteritzada pel treball de camp- per tal com, a causa del seu tracte en contextos musicals força diversos, suscitava el reconeixement dels factors d'interpretació d'allò que es veu i s'escolta dinàmicament en el context pràctic de l'execució musical; pel criticisme musicològic, doncs, l'etnomusicologia esdevenia una referència essencial en l'estudi de tota música quan aquesta es formulava en termes del seu caràcter de fenomen social i cultural, englobant aspectes de producció, recepció i significació, amb connexions estretes amb altres ciències humanístiques com l'antropologia (Cook 2001:129-130)². Així, ja que l'objecte d'aquesta crítica s'orientava de forma general a la dissolució d'aquells aspectes de l'edifici historiogràfic construïts sobre la confusió d'allò que és un efecte històric amb una qualitat ontològica de la música, se situava, encara a un nivell més general, en un context de reflexió epistemològica en el qual es feia problemàtica l'atribució de valors universals als objectes musicals.

La qüestió teòrica lògicament prèvia a tota construcció historiogràfico-musical és la comprensió de la manifestació del fet “música” en la nostra experiència com a objecte d'una atribució d'historicitat: el problema comporta en primer lloc el seguiment d'una teoria constitutiva de la naturalesa de la música –què és allò musical en l'experiència de la vida. Conseqüentment, l'atribució d'historicitat a la música situa els seus objectes en una posició dins les coordenades del coneixement

²Per exemple, en relació al projecte d'una “musicologia crítica”, Susan McClary hi reconeixia el deute amb l'etnomusicologia perquè, en la tessitura d'oferir alternatives i enfocament viables respecte de la musicologia tradicionalment concebuda, aquella disciplina hi oposava una visió de les formes per les quals diferents músiques articulen les prioritats i valors de diverses comunitats (1991:26).

a partir del fet que la història és una qualitat que té la realitat, no ella mateixa una realitat; no existeix un fet que sigui històric en la seva naturalesa intrínseca, sinó per l'efecte d'una atribució dins les coordenades de l'anàlisi de la variació dels estats temporals d'ordres socials els extrems dels quals són la permanència i el canvi (Aróstegui 2001: 236 i ss.). En un nivell metodològic, doncs, el camp de la musicologia i l'etnomusicologia, tant com el de la historiografia, convergeixen amb el del conjunt disciplinari que integren les ciències socials, compartint els límits que aquestes tracen respecte de les regles de procediment o principis normatius referits a la producció de coneixement d'allò social, dins el camp del qual hi localitzem la pràctica anomenada música. Així, en la dimensió de la reflexió que aplega les disciplines musicològiques sobre el traç dels problemes metodològics compartits, l'esmentada "crisi de la representació" tradueix al camp de les arts el col·lapse dels principis epistemològics de l'objectivisme com a crítica a les orientacions construïdes sobre l'acceptació de l'estètica clàssica per tal com en aquesta s'hi instal·la el reconeixement de l'obra-substrat realista, atorgant un paper exclusiu al producte, a la producció, per sobre del procés i la recepció (*vid.* Cook 2001:109).

En el marc d'aquestes problemàtiques, resulta il·luminador als objectius de la historiografia -com a disciplina que aborda objectes en funció de la temporalitat- el fet que en el gest epistemològic de l'etnomusicologia la conceptualització del substrat sonor de la música comporti la seva comprensió com a element dins d'un sistema de relacions més global que en el seu conjunt és entès antropològicament com a pràctica cultural (*vid.* Pelinski 2000:12 i ss.). Abordar, doncs, la problematització de la musicologia com a operació de coneixement a partir de l'apropiació de la capacitat de l'etnomusicologia de construir una forma

globalitzadora de comprendre els fenòmens musicals en totes les seves dimensions - les causes, les vies, les formes d'aquesta organització, les activitats humanes vinculades a processos i significats culturals que les fan possibles- comporta un eixamplament del camp musicològic en tant que allò que es busca són sentits i interpretacions més enllà de l'acceptació acrítica de les nocions directives convencionals de la historiografia musical caracteritzades per la mera descripció formalista i el traç narratiu basat en unitats genèriques i abstractes prèviament configurades a partir del cànon, pel concepte d'obra d'art i de l'autonomia de l'art, per la noció de progrés tècnic musical, per l'ideal d'objectivitat i pel concepte estable d'identitat (Ramos 2003: 37).

Precisament, en el terreny de la història musical, Dalhaus, qui escrivia els seus *Grundlagen* (1977) en el context de la crítica de la “història historitzant”, de la historiografia formulada en termes d'una successió d'esdeveniments³, reconeixia l'estatut problemàtic del “fet històric” en la Història de la Música com a entitat identificada a quelcom concret i objectiu –identificat amb l'obra musical com a portadora d'un caràcter històric inherent; en aquest marc de transició d'una història-relat –de descripcions de seqüències cronològiques- a una història-problema –definida per una temàtica (Aróstegui 2001:159 i ss.)-, Dalhaus apuntava com el “descobriment” de la successió inherent al relat a partir de la recerca hauria de topiar amb el problema fonamental de la naturalesa dels fets històrics. En el sentit que l'hermenèutica introdueix en aquestes nocions, incorporades a través de

³François Simiand, al 1903, denominava críticament “història historitzant” el tipus d'historiografia política episòdica predominant a l'època, a la qual s'oposava una orientació que prengués en consideració altres aspectes de l'activitat humana i la influència d'altres disciplines (Prost 2001:52)

l'experiència de pertànyer a una tradició interpretativa, els fets històrics com a subjectes d'aquestes interpretacions s'entenen com a hipòtesis formulades sobre les dades documentals disponibles a partir del joc de les pressuposicions i prejudicis (Dalhaus 1997:48 i ss.). Com diu Michel de Certeau, els fets són construïts ja per la introducció d'un sentit en l'"objectivitat donada", de manera que aquests fets enuncien en el llenguatge de l'anàlisi unes opcions que l'antecedeixen i que no resulten d'una forma senzilla de l'observació (1984:18). En aquesta perspectiva plana el marc de la discussió sobre la primacia de l'entendre hermenèutic (*Verstehen*) o de l'explicació científica (*Erklären*) com a models d'intel·lecció de les ciències humanes i socials, tal com s'ha desenvolupat a partir de Dilthey, Heidegger, Gadamer o Ricoeur. Gran part de la tasca d'aquests autors ha inclòs debatre els pressupòsits sobre els quals recolza la pretesa racionalitat científica tot aclarint allò passat per alt en aquesta:

“El resultado - segons diu Mardones - muestra que las ciencias humanas son un lugar especialmente apto para mostrar la parcialidad de la explicación causal. El objetivismo cientifista cae hecho trizas al descubrir la estrategia del silencio que teje entorno al sujeto y sus aportaciones. El conocimiento científico está enmarcado en la trama de la vida. No se puede desligar de la vida cotidiana, de la interacción comunicativa y del lenguaje común. Hay una pre-inteligencia no explícita que no se puede explicar en forma empírico-analítica; hay unos previos aceptados por los investigadores respecto a las normas sociales y al mismo proceso de investigación (...). Zonas y fuentes de la razón, en fin, que no son reducibles al análisis empírico” (Mardones 1991:249).

Partint d'aquesta problemàtica, en el marc historiogràfic més general plantejat per aquells segments de pensament filosòfic més recent - caracteritzat sovint com a postmodern - es debat sobre la possibilitat i condicions d'existència d'algun element d'objectivitat no totalment idèntic a la subjectivitat de l'historiador (Iggers 1998:62). Sense entrar en tortuosos meandres per on transiten aquests debats, les problemàtiques i qüestionaments plantejats i emmarcats per la “crisi de la

representació” han comportat l’existència d’una major consciència que allò que exposa l’escriptura històrica no són, en rigor, els pensaments, els sentiments, les emocions o els motius de les persones dels quals els documents són una traça; són els propis pensaments de l’historiador confrontant-se amb les veus del passat a partir de la seva condició d’agent del seu propi context sociocultural, la forma amb què ell mateix es representa el seu vincle amb el passat (Prost 2001:172)⁴. En aquest sentit, el discurs musicològic i historiogràfic es constitueix més com una qüestió de producció social sobre les formes d’entendre i representar els vincles entre el passat i el present, que no pas com el reconeixement de característiques i atributs estèticament transcendents i immanents de la música més enllà de les determinacions culturals històriques. Una producció que depèn tant dels fets del passat com dels “règims d’historicitat” que al·ludeixen, segons la noció de Marshal Shalins, les diverses formes d’experiència de la història i les modalitats de consciència de si mateixa que en aquest pla adopta qualsevol societat a través de la construcció del temps o de la percepció del passat - tant més variat, en paraules de Detienne, com més ens allunyem en línia recta de la platja de la historiografia occidental (2001:13). La problemàtica hermenèutica tematitza així imposar-se a la interpretació com a qüestió fonamental de la constitució del saber, incloent-hi el saber del passat, tenint en compte que la interpretació comporta decisions situades existencialment i històrica de part de subjectes i comunitats, i que suposa entendre

⁴La mateixa idea expressa Leo Treitler en relació al vessant historiogràfic de la musicologia: “When we write history we are driven by two needs, but in general historians tend to acknowledge only one: the need to know what happened in the past, or what the past was like. What remains unacknowledged is that we write history as a ritual act, in which the historian, speaking for the culture, articulates its shared beliefs about itself in relation to the world, as a way of affirming its identity. This history as a kind of myth, the culture portraying and reflecting upon itself, and as a vehicle for the expression of ideologies about how things are and should be” (1995:39)

la tasca de la recerca en els termes d'una mena de diàleg figurat que confronta el text documental i el seu lector. (Ferraris 2000:11).

Així, la universalitat dels valors atribuïts als objectes musicals no es pot justificar en base al reconeixement d'un atribut essencial de la música que garanteixi la racionalitat de les recerques, sinó que aquestes atribucions operen de fet en el marc d'uns interessos de coneixement que decideixen sobre la direcció de les interpretacions. En aquestes condicions, la recerca musicològica es pot desenvolupar a partir de dues tendències generals: o bé justifica la seva voluntat d'autonomia desdenyant com a intrusions totes les interrogacions adreçades des del "món exterior" que no comprèn el tipus d'objectivitat que projecta l'obra musical, o bé es posa en obra una musicologia-problema, sensible a l'autoreflexió respecte de les seves condicions de representativitat, integrant en el seu qüestionament les preocupacions que travessen les disciplines veïnes i la societat (*cf.* Vendrix 2004: 641).

Prenent, doncs, de l'etnomusicologia l'atenció al fet musical en la perspectiva globalitzant que aplega producció i recepció com a unitat complexa d'acció humana, i que revela com el so no és únicament tot allò que suportaria qualsevol predicació respecte del concepte "música", he intentat mostrar com l'estudi historiogràfic de la festa i la celebració es configura com un camp d'indagació particularment ric per la tematització de la música com a element que fa teixir el seu sentit a través de la interpretació de les relacions que produeix en totes les direccions partint de la comprensió de l'acció en què s'insereix, i s'implica en interaccions recíproques de producció i recepció. En definitiva, doncs, he tractat de

recollir en la interpretació dels corpus documental exposat els principis de la fenomenologia pels quals, enfront de l'objectivisme, en la seva oposició a la concepció del món com una integració de regularitats objectives anteriors al subjecte, s'afirma la constitució del món social com a producte d'accions situades en l'entramat d'experiència subjectives del món (Daniel 2005:176).

Així, a partir d'aquestes premisses teòriques, com participa d'aquestes problemàtiques historiogràfiques l'estudi de les manifestacions musicals incorporades a les entrades reials? La seva pertinència com a discurs historiogràfic pot situar-se en diversos nivells interrelacionats en el marc de problemàtiques que es donen en diversos àmbits culturals i acadèmics:

a) L'actual revalorització dels elements entesos com a "tradicionals" en el pla més pràctic de les polítiques culturals vinculades a l'organització de la festa i que, en el cas de Barcelona, es tradueix en una idea de recuperació a partir dels resultats de la recerca folklòrica dels elements que formaven part de les antigues manifestacions festives –*Corpus Christi*, Carnestoltes, Entrades Reials ..., així com de les "seves" músiques.

b) El paper dels processos d'interpretació en les cultures musicals tant del passat com del present.

c) La contribució de la festa i la música en l'estudi historiogràfic de la cultura.

Respecte del primer punt, hi ressona el suggeriment de Dalhaus pel qual submergir-se en uns fragments del passat musical no pot vincular-se a una actitud antiquària d'oblit del món, sinó que suposa totes les conseqüències que per a la historiografia s'impliquen amb el mètode del "comprendre" (1997:10). El seu discurs no depèn exclusivament del judici sobre un fragment del passat, sinó de l'estatut estètic dels objectes que tracta i que tenen, per tant, uns efectes en el present: imposar-se a la comprensió de la disciplina musicològica que té a veure amb que allò que interessa del passat no ho fa perquè era passat, sinó perquè, en cert sentit, continua produint efectes (*ibid.* 12). En aquest sentit, la pràctica de "revalorització" designa el lloc en la cultura contemporània on els objectes de la festa antiga continua produint efectes per tal com s'hi plantegen les formes d'implicació de les recerques amb interessos de coneixement referits a la projecció d'un "nosaltres" a través del temps, sigui tant en un marc de representació discursiva d'aquest passat, com en el marc d'aplicació d'aquest saber en el context de les festes, celebracions i commemoracions actuals.

Justament, molts dels elements que recullen els documents utilitzats en aquesta tesi constitueixen en molts indrets de Catalunya la base d'alguns dels continguts que structuren l'activitat festiva contemporània a partir d'operacions i recerques aplicades a aquesta "recuperació". La recerca del vestuari dels antics entremesos, posem per cas, va de bracet amb la recerca de la seva suposada simbologia, i sobre el fons del desig de versemblança respecte de les traces del passat, es pretén materialitzar a través de configuracions estilístiques i organològiques precises dels atributs assimilats a la tradició musical. Atès que en aquestes activitats aflora la intenció d'escenificar, reviure o recuperar "essències" culturals i musicals amb un valor de representació de la tradició, els objectes de les antigues manifestacions

festives que tractem en aquesta tesi configuren el que podríem denominar una “arqueologia del folklore”: a través d’una suposada actualització d’allò “tradicional”, donant cos a les pràctiques festives amb les quals ens congreguem, les festes actuals i les músiques que li donen cos certifiquen en el pla estètic l’esmentada qüestió discursiva de la continuïtat del “nosaltres” en el temps. En les pràctiques musicals associades a aquests esdeveniments festius – per exemple, les festes majors, com a celebracions municipals més destacades, però també en la seva utilització en magnes esdeveniments com els Jocs Olímpics⁵ - hi localitzem el fet que, en el marc de l’experiència vinculada a productes musicals amb una atribució d’historicitat, la consciència de l’alteritat traçada pel temps passa a formar part de l’apreciació estètica del material musical (1997:11). Si bé Dalhaus es referia amb això a la música d’“art” que configura la base empírica de l’edifici historiogràfic musical, la reflexió anterior no és menys pertinent tractant-se d’experiències estètiques situades a l’aire lliure en el marc de la festa que d’experiències d’audició en una sala de concerts.

Així, atès que la musicologia i el folklore són disciplines que han contribuït a l’articulació d’un sentit de l’entrellaçament del passat musical amb el present a

⁵El valor simbòlic d’aquests elements que funcionen dins el marc d’allò que s’entén per tradicionalitat s’observa més clarament si tenim en compte la seva utilització en les cerimònies inaugural i de clausura dels XV Jocs Olímpics de 1992 amb la finalitat de construir una imatge de la cultura i la identitat col·lectiva de la seu organitzadora. Con diu l’estudiosa del fenomen Nancy K. Rivenburgh: “With one of the performance segments (flamenco, dance and opera) titled ‘Land of Passion’ it was not surprising that 10 of the broadcasts specifically associated this attribute with the Spanish people. All told, 62% of the broadcasts characterized the Spanish people as having a deeply felt passion and love of life expressed through music, festival, and, color (...) In particular the opening dances of welcome folk tradition of the Sardana emphasized two commonly held values: that of local community (as demonstrated by the circle) and that of ‘welcoming’ or hospitality presented in a uniquely Catalan way” (1996:338-339). En les diverses cerimònies, cançons i instruments tradicionals, geganters, castellers i altres elements completaren aquesta imatge.

través de la seva funció de representació del passat, han contribuït també a definir una primera dimensió d'aquest "nosaltres" en el pla de la temporalitat significada per la música a través de la caracterització d'allò que constitueixen les tradicions, sigui en el pla de la mena d'objectes assimilats amb allò "popular" o bé amb el discurs musical considerat "culte" o "acadèmic". Vista en aquest marc més global, on en la tasca de la representació del passat respecte de la festa s'amalgamen les operacions dels historiadors, de recuperadors i experts en cultura tradicional, de folkloristes, de tècnics municipals i funcionaris adscrits als departaments de cultura i polítics com a directius de la gestió en matèria de cultura, la figura de l'historiador esdevé una veu més dins la poliglosia que envolta el fet de la festa i els seus aspectes implicats –la tradició, les formes de continuïtat o trencament a través del temps. En aquest context, les problemàtiques teòriques i metodològiques que afecten la historiografia van més enllà d'una reflexió interna de la pròpia praxis: l'historiador, lluny de poder oferir una visió neutra, objectiva i desapassionada com a fruit de la seva orientació metòdica, ja que la seva activitat té efectes pràctics que incideixen en la naturalesa de les realitzacions culturals, està igualment immers en la mena de problemàtiques que afecten la construcció discursiva sobre la cultura, entesa com un aspecte de l'autorepresentació identitària. L'orientació crítica respecte d'aquest traçat representatiu, doncs, es dirigeix a la discussió de les condicions metodològiques subjacents en la tasca de representació del passat atès que allò que està en joc en elles és el valor d'aquesta representació com a factor d'articulacions ideològiques que es construeixen com a discurs amb efectes productius sobre l'articulació de la identitat.

Si aquestes determinacions culturals contribueixen a decantar la posició històrica des de la qual “llegim” un sentit en el passat, ens podem preguntar –sigui en l'àmbit del discurs erudit o en la seva aplicació en festes contemporànies- com en la qüestió de la representació historiogràfica la projecció d'aquest “nosaltres” en el temps afecta les perspectives de comprensió del passat no només en el sentit de quins podrien ser els mitjans més efectius en la tasca de preservació de la memòria i el record, sinó perquè, des d'una perspectiva sociològica i política, reclamant memòria als experts, algunes cultures són més propenses als records del passat i esmercen més energia que altres en aquesta tasca (Burke 2000:78). En aquesta perspectiva, els productes que responen a l'atribució o bé d'universalitat, o bé de tradicionalitat, suposen un element de memòria de la societat que és equivalent a la mateixa exposició de la seva naturalesa com a configuració cultural dotada amb trets d'especificitat. Donada la multifocalitat de l'experiència contemporània, estem més preocupats que mai per l'establiment o creuament de fronteres en un gest compartit per les diverses societats i grups socials que travessa l'especificitat cultural de cadascuna d'elles, atribuint als productes culturals el valor representatiu d'un “autor generalitzat” (Clifford 1995:59), identificat com a “poble”, cultura local o patrimoni, l'expressió del qual vindria vehiculat, precisament, per objectes que, com la música, provenint del passat són valorats en la seva posició de testimoni de la continuïtat cultural traçada pel temps. Així, atès que la diferenciació fonamenta l'existència de situacions contraposades de cultura/cultura amb una “cultura” a cada cantó caracteritzada per fronteres assenyalades per qualsevol punt diacrític que els grups reconeixen com a *limes* enfront d'altres, es manté una certa indiferència envers una perspectiva que integri el fet antropològic general de la variació cultural sobre la base més global del compartir que podria estar continguda

a ambdós cantons de la frontera (Hannerz 1997). Des del punt de vista dels estudis musicals, totes aquestes consideracions posen en qüestió en un pla més general la pregunta sobre el paper de la vessant funcional que la música planteja en un marc de festa o celebració i que es dona d'una forma transversal en totes les cultures tant del passat com del present; comporta la possibilitat de projectar en la nostra lectura de documents antics aspectes que amalgamen interdisciplinàriament categories socioantropològiques i musicals.

Aquesta transversalitat és assumida programàticament en el marc epistemològic de l'etnomusicologia i un aspecte d'això és, precisament, el fet que la majoria de les etnografies musicals mostren com, a banda de les particularitats de les diverses cultures, gran part de la funcionalitat de la música consisteix en la seva contribució a l'articulació del flux festiu, de manera que aquest es realitza sovint com a pràctica musical en alguna de les seves modalitats. La creació musical d'aquest marc festiu té a veure amb les formes d'utilització de la música per a coordinar o sincronitzar la comunitat en una acció conjunta. Per exemple, Bernard Lortat-Jacob, a partir de la seva etnografia sobre algunes zones mediterrànies, ha categoritzat aquestes funcions segons els següents trets:

- Com a “senyal”, la música ofereix les marques temporals de l'acció comunitària i n'indica les diferents etapes.
- Com a “sistema de regulació” suggereix i, al mateix temps, imposa els comportaments i coordina els rols.
- Com a “objecte de (o pretext a) la mobilització” obliga a prendre una posició (1994:14-15).

Els esdeveniments festius queden així seqüenciats per la successió de diverses pràctiques musicals que són funcionals respecte als modes d'acció col·lectiva i les formes d'interacció social que es proposen en la festa, cerimònia o ritual en qüestió. Així, la transversalitat cultural d'aquesta funcionalitat festiva de la música comporta la relativització de l'ideal d'homogeneïtzació cultural, ja que planteja el reconeixement de l'existència d'una associació -continguda en tots els cantons de les fronteres- que connecta diverses pràctiques musicals amb un ampli i profund corrent intercultural -del passat i del present- de funcions musicals (Tomlinson 2001:10).

En aquest sentit, l'estudi historiogràfic de la festa i la funció de la música en la seva estructuració pot contribuir a la formulació d'un espai musicològic de crítica a partir de l'aplicació interdisciplinària d'aspectes tematitzats per l'antropologia i l'etnomusicologia que permeten situar l'objecte d'estudi sota la premissa que l'objectiu d'estudiar processos culturals és, més que l'intent d'afirmar identitats autosuficients -i més d'acord amb allò que estem disposats a afirmar de les experiències culturals de l'actualitat que conformen les nostres ulleres historiogràfiques-, un intent de conèixer i aplicar formes de situar-se enmig de l'heterogeneïtat cultural (*vid.* García Canclini 1999:40).

En definitiva, plantejant la recerca en aquest sentit, la historiografia musical pot participar de la tendència comuna amb altres àmbits de les ciències humanes a l'adopció d'enfocaments inspirats per l'etnografia i que s'orienten cap a l'aspiració més general de construir més enllà de les clausures disciplinàries un mateix saber sobre les societats humanes, tenint en compte que, sobre una base

comparativa i interpretativa d'activitats humanes, no hi ha res que a aquest nivell diferenciï els "altres" del passat i els "altres de l'exòtic" (Detienne 2001:41). Aquest "gir cultural" -i tenint en compte que en un marc historiogràfic s'ha desenvolupat com un "gir cap a l'antropologia" (Medick 1998:158)- pot demarcar en la història musical l'apropiació d'enfocaments on la música es concebi com una pràctica social i cultural partint de la base que en la recepció de qualsevol organització sonora intencional hi ha implicada també alguna mena d'interacció en el pla de les relacions socials. Articulant el discurs sobre una categoria d'acció social -la festa, el ritual o la celebració col·lectiva-, les classificacions historiogràfiques convencionals traçades segons gèneres i estils se subordinen a la qüestió més general del dinamisme de l'activitat musical en el marc de la seva inclusió en contextos d'interacció social situades en el temps. En aquest sentit, el present treball recull algunes de les conseqüències per als estudis musicals de concebre les unitats d'estudi com a processos més que com a simples productes, tal com es desenvolupa en l'etnomusicologia (Nettl 1992:381).

L'estudi de la festa, doncs, enfront de la seva consideració com a simple anècdota contextual dins de la història de la música o com a actiu patrimonial expressiu d'un "nosaltres" vinculat a un concepte homogeni de la cultura, situa la recerca en una dimensió més global dels aspectes significatius de les pràctiques musicals en un marc d'experiències humanes de la música i que ens connecta, sobre la base de la nostra humanitat fonamental compartida, amb "altres" històrics o geogràfics en relació a les possibilitats d'ús de la música: llavors, com exposa Tomlinson -referint-se a l'estudi del cant operístic però extensible a altres camps d'experiència musical -, en aquest nivell d'interpretació la recerca històrica s'orienta cap a un

coneixement dels "altres" situats en el temps, que és a la vegada un coneixement de nosaltres mateixos, no només a través de la tasca de fer comprensible el material del passat, sinó de la conjunció d'aquest coneixement amb la del distanciament i estranyament del material que se'ns presenta comprensible i familiar a partir de la nostra pròpia experiència de la música viscuda en els medis de la seva pràctica; una operació que aporta una nova familiaritat transformada i un coneixement nou sobre nosaltres mateixos (Tomlinson 2001:9-10).

En definitiva, l'atenció al factor festiu en les pràctiques musicals del passat que es concreta en aquest estudi de les Entrades Reials m'ha permès elaborar un treball orientat essencialment cap al desenvolupament d'una actitud crítica vers l'aparent naturalitat amb què es presenten les pràctiques i comportaments musicals. En aquest objectiu plana la influència de les contribucions dels estudis historiogràfics de la cultura, en el marc dels quals l'anomenada "nova història cultural" s'ha configurat com una de les tendències amb vocació de nou model historiogràfic sorgit de la "crisi de representació", aplegant en el seu intent de transcendir l'intel·lectualisme de l'antiga història cultural la recepció de la sensibilitat antropològica i el científisme de la lingüística, tot desenvolupant temàtiques relacionades amb els comportaments dels subjectes en les seves dimensions polítiques, social i cultural (Aróstegui 2001:166). Però, en el marc de la musicologia, aquestes són qüestions que només des dels anys vuitanta formen part dels debats musicològics amb un ressò limitat a Catalunya. En aquest sentit, com mostraré més endavant, he partit de propostes musicològiques que són emergents en un context més global de la disciplina i que tenen la potencialitat d'obrir nous espais que polemitzen les formes d'encarar l'estudi històric de la música.

L'objectiu, doncs, ha estat anar més enllà del nostre món familiar en relació a les pràctiques musicals per aprendre aspectes de nosaltres mateixos a través d'un esforç d'interpretació de traces llegades del passat. La realització d'aquest objectiu suposa, així, un exercici d'aplicació de diversos discursos teòrics construïts al voltant de les nocions de ritual i festa, d'una banda, i dels models musicològics, de l'altra, sobre el fons de la seva imbricació en un treball de caire historiogràfic. En aquest sentit, constitueix un exercici de "desfamiliarització" (Marcus-Fischer 2000:137) respecte de la nostra pròpia inclusió històrica en pràctiques i processos musicals i de les formes en què les tradicions acadèmiques proveeixen discursos que, d'una banda, vinculen el passat musical a una història indiferenciada de l'art musical basada en idees estètiques universalitzants, i, d'una altra, el vincula a l'expressió de la relació del passat i el present formulats com a tradició en tant que interpel·lació o projecte d'identitat llançada pels objectes valorats com a tradicionals. En el següent apartat d'aquesta introducció presento les diverses argumentacions que estableixen les bases teòriques i metodològiques que han guiat la confecció d'aquesta tesi. En aquest aspecte, l'esforç més destacat ha estat la reflexió sobre la pertinència de les entrades reials dins el camp conceptual de la festa i la seva imbricació amb els discursos musicològics, historiogràfics i etnogràfics en un horitzó hermenèutic orientat segons la incidència de l'estudi antropològic de la festa i el ritual en l'etnomusicologia.

2- Les entrades reials com a objecte historiogràfic i antropològic: aproximació teòrica

En el present treball he delimitat els casos que són objecte d'estudi dins un arc cronològic que abraça diversos segles, des dels darrers anys del segle XV als primers del XVIII. En aquest interval els responsables municipals barcelonins van organitzar una sèrie de sis entrades reials que malgrat la seva distància en el temps presenten un perfil similar. Aquesta elecció es justifica en el fet que les entrades incloses en aquests límits cronològics presenten elements contrastants respecte de manifestacions anteriors i equivalents, però que seran ja comuns en totes elles, de manera que, en el seu conjunt, configuren el que es pot considerar un model tradicional d'entrada en el sentit de sancionat pel costum i estructurat sota un esquema recurrent. Concretament, les entrades reials que integren aquest model són les de Carles V (1519), de Felip II (1564), de Felip III (1599), de Felip IV (1626) i de Felip V (1701). He inclòs també en aquesta sèrie l'entrada d'Isabel I (1481) ja que, malgrat que no comportava el requisit del jurament reial, incorporava en el seu desenvolupament tots els altres actes que completaven la seqüència del model descrit, i es converteix així en la manifestació més antiga d'aquest conjunt.

Encara que a Catalunya va esdevenir un fet excepcional, ja que des del segle XV no existia cap cort estable, l'entrada reial era, com a arreu d'Europa, la visita per antonomàsia en un moment en què la presència de persones importants comportava el costum de construir rebudes cerimonials. Per això va convertir-se en un esdeveniment molt estructurat, que consistia en un conjunt d'actes diferenciats en dos grans grups d'activitats vinculats a manifestacions més regulars de les quals

prenia o reactualitzava els seus recursos a les seves finalitats específiques: la manifestació pública de l'entrada formal, pròpiament dita, que es desenvolupava en una jornada sota la forma d'un seguici i en el transcurs del qual es realitzaven diverses cerimònies, i les manifestacions que tenien lloc en dies posteriors com una extensió festiva del fet de l'estada reial a la ciutat (*cf.* Jacquot 1956: 11).

D'altra banda, el límit representat per l'entrada de l'any 1701 ve donat pel fet que en aquesta ocasió els actes van conduir-se en presència de certs elements disruptors respecte del model configurat pel conjunt de les entrades esmentades. De fet, aquest model celebratiu va transformar-se definitivament al segle XVIII, no només com a resultat del canvi dinàstic i polític, sinó com a conseqüència de tot un procés de canvi cultural i social registrat als segles anteriors que, en la seva conjunció amb la dinàmica sociopolítica operada, hauria cristal·litzat en les transformacions experimentades en molts dels aspectes de la sociabilitat festiva. Malgrat que es considera que la darrera de les entrades reials de l'antic règim va ser la de Carles IV, l'any 1802 (Pérez Samper 1973; García i Sánchez 1997), això no vol dir que al segle XVIII les entrades i manifestacions reials no suposessin un trencament respecte de les formes de festeigs dels segles anteriors: quan l'any 1751 va tenir lloc l'entrada de Carles III, la festa de benvinguda havia pres tot un altre caire celebratiu. Així doncs, com podem justificar l'interès com a objectes historiogràfics de les manifestacions que integren aquesta sèrie dins d'aquest marc cronològic i, en funció d'aquest interès, com podem considerar en un pla teòric la pertinença del seu estudi dins l'àmbit conceptual del ritual i la festa? D'una banda, no ha estat sinó com a forma de realitzar una historiografia renovada que aquests objectes han pres plena carta de naturalesa historiogràfica, i d'una altra, no és sinó des del punt de vista de

la interdisciplinarietat amb altres àmbits d'estudi social i humanístic que això ha esdevingut una possibilitat.

No va ser fins als anys vuitanta que, més enllà de la seva consideració com a manifestació fútil de *decorum* monàrquic, l'entrada reial va prendre rellevància en el marc dels moviments renovadors de la historiografia de la construcció de l'Estat modern; a la llum d'una "nova història" que adoptava una noció ampla de cultura com un dels seus elements fonamentals (*vid.*, per exemple, Burke 1993:24), aquests moviments intentaven contraposar a la centralitat atorgada als processos polítics la importància dels processos culturals i de la noció de "ritualitat política" (Boureau 1991:1253). Encara que des del segle XIX, i seguint els criteris positivistes, existien treballs de compilació i descripció de fonts sobre el tema –pensem en els de Bofarull (1856), Alenda i Mira (1903) o Palanco Romero (1926)-, el terme de "ritual polític" pel qual es designava un conjunt de cerimònies reials com la consagració i la coronació, els funerals, el "*lit de justice*" en el cas del model francès i les entrades, permetia un treball d'interpretació més sistemàtic en un marc de recerques centrades en l'estudi dels elements de la construcció cultural de la monarquia moderna (Boureau 1991:1253). D'acord amb les teories ritualistes, el ritual polític es relacionava amb el procés de construcció de l'Estat per tal com contribuïa a elaborar el modern llenguatge polític (*ibid.*). Autors i autores com Sarah Hanley (1983), Ralph E. Giesey (1960-1987) o Lawrence M. Bryant (1986 a,b), que Boureau anomena "escola americana", se situaven així com a referències bàsiques en l'elaboració d'aquesta tendència.

D'altra banda, paral·lelament a aquesta opció i responent a interessos i enfocaments diversos, el lloc de la ritualitat en la historiografia europea era ocupat pels diversos treballs que adoptaven el terme "festa". Aquesta noció esdevenia ineludible pels historiadors adscrits a la "història de les mentalitats" ja que, definida com a projecte que perseguia el coneixement històric de formes de pensament i actituds col·lectives en un espai entre la història de les idees i la història social, es destacava de la festa el seu caràcter d'acció representativa per la qual una societat o un grup es donava una imatge de si mateixa (Vovelle 1996:35). Gràcies a la influència de Bajtin (1987), la festa s'associava a les manifestacions populars com el Carnaval i, en aquest sentit, podia contribuir a desplegar un escenari de reivindicació d'aspectes poc representats en l'escriptura històrica tal com ho era la cultura popular del passat, facilitant un accés a la realització d'una "història des de baix" (*history from below*), tal com es donava en la historiografia marxista britànica (Burke 1993:24).

D'una forma general, doncs, els objectes rituals i festius s'havien situat en un marc historiogràfic en el qual es projectaven des de l'etnologia al camp històric com un moment privilegiat de la vida en societat en el passat precisament pel seu caràcter estructurador, en tant que ocasió per la utilització de tot un repertori de representacions que es revelava com un territori particularment ric de la recerca i singularment propici per als intercanvis interdisciplinaris i interculturals (Vovelle 1996:24). Aquestes consideracions historiogràfiques tracen, doncs, un panorama teòric en què el primer aspecte suscitat és l'aclariment del lloc que hi ocupen les nocions de festa i ritual.

En la definició de festa, una primera qüestió tinguda en compte és que aquestes es

fan per a “passar-s’ho bé”, però, atès que moltes activitats poden posseir connotacions festives, en un sentit més acurat la connotació principal de la festa és precisament la realització i producció expressa de la dimensió festiva a través de la celebració col·lectiva i explícita d’alguna cosa (Martí 2001: 23). Així, com diu Antoni Ariño, si bé el terme “festa” al·ludeix en un sentit més trivial a qualsevol reunió de gent amb propòsit de diversió, una accepció més acadèmica la concep com una pràctica col·lectiva consistent en un conjunt d’actes per mitjà dels quals els participants celebren alguna cosa en un sentit en què el nucli dur de la pràctica festiva correspon a aquesta dimensió celebrativa (1998: 9). Així, la festa es relaciona amb la noció de ritual des del moment en què l’activitat ritual s’executa a partir de seqüències i fases que contenen i es disposen segons graus variables de formalitat, estereotípia i redundància en un *continuum* que va de la reglamentació estricta sobre el comportament a la disposició d’un cert marge d’elecció d’actes i expressions adequades segons les situacions successives (Rappaport 2001:87). Segons això, l’entrada reial es pot caracteritzar com un *continuum* de seqüències que alternen entre allò invariable del succés - dimensió canònica i del costum- i moments d’espontaneïtat - en què la conducta de cada participant pot ser afectada per les seves interaccions amb els altres obrint una dimensió d’intercanvi de missatges que al·ludeixen al seu estat actual o a la seva transformació (*ibid.*:70 i ss.).

Així, dins del que comporta la noció de ritual, la festa hi ocupa el lloc d’aquells moments més celebratius en què l’espontaneïtat, la interacció i l’intercanvi s’associa a la diversió; en relació a la festa s’han destacat com a elements característics l’experiència interpersonal, les activitats expressives de caràcter simbòlicoritual, lúdicocelebratives, la seva periodicitat i, a la vegada, el desplegament d’allò

excepcional, la dimensió emotiva i la seva funcionalitat sociocultural; segons tots aquests factors, la festa és un temps en què el moviment emocional creatiu adquireix una visibilitat en un pla col·lectiu que d'una altra manera passaria desapercbut (Nesti 1996: 74). En aquesta mateixa línia, altres autors han destacat les dimensions de la festa al voltant de la participació, la ritualitat, la sociabilitat i l'anul·lació temporal i simbòlica de l'ordre (Martí 2001:22). L'estructura dels rituals és, doncs, una estructura fluida d'elements que comporta la seva continuïtat amb diverses formes d'acció social; mantenir l'objecte festiu dins la perspectiva del ritual és, doncs, fer jugar els elements d'aquest des del punt de vista de la fluïdesa de les manifestacions rituals. En conseqüència, l'enfocament del ritual no és tan taxonòmic com processal, ja que aspectes festius i activitats més reglamentades formen part del mateix procés en un sentit en què, tal com argumentava E. Leach, el sistema de festes i celebracions es pot considerar com un tot vinculat (*vid.* Cruces 1995:33).

Llavors, com cal orientar el concepte de ritual en aquesta argumentació en una forma que clarifiqui la pertinença de la festa de l'entrada reial dins l'àmbit conceptual d'aquell? Si considerem la qüestió del ritual des del punt de vista de l'etnografia, la utilització d'aquesta noció al marc historiogràfic comporta l'articulació d'un espai d'interdisciplinarietat en el qual l'estudi d'aquestes manifestacions de la història europea contribueix i s'adapta al procés de difusió i eixamplament de l'aplicabilitat terminològica del concepte atès que són objectes que no se cenyeixen als tipus ideals (tals com el ritus de pas, sacrificis, etc.) que havien donat cos a la teoria en el marc de l'antropologia i la sociologia tradicionals. La noció de ritual que he seguit té a veure amb aquest eixamplament conceptual

per tal com el mateix objecte d'estudi permet d'assumir una concepció de festa articulada dins el marc conceptual del ritual, entès com a manifestació fluida d'accions socials; la mateixa estructura de les entrades incloïa aspectes tan fortament formalitzats com lliurats a l'espontaneïtat i tant aspectes específics de la cerimònia de l'entrada com manifestacions comunes a les festes del calendari. Aquestes característiques apareixen ben nítides en els casos que constitueixen el corpus d'aquest treball: a causa de la seva rellevància extraordinària, ja que només es celebraven amb motiu de la primera visita del monarca com a tal, les activitats que l'estructuraven responien a la necessitat del desplegament de les millors i més valorades expressions festives i cerimonials del calendari pres en el seu conjunt. Per aquest motiu, malgrat el caràcter que el vincula a la mena d'objectes catalogats com a ritual, tenien una forta dependència amb el sistema general festiu i, d'una forma notable, amb el Corpus i el Carnaval. Allò que es planteja, doncs, no és completar un quadre d'objectes que compten *a priori* amb la seva qualificació de ritual segons una classificació que parteix d'un perfil tipològic establert, sinó com entendre el desplegament de mitjans compartits per tots els casos celebratius i festius i que comporten l'estructuració ritual a la llum de l'assoliment de la seva eficàcia com a activitat col·lectiva.

Precisament, la qüestió de l'eficàcia ha esdevingut un element central en les derives teòriques i, en relació a aquesta, al si de les ciències humanes i socials el discurs sobre el ritual ha anat fluctuant entre l'acceptació, la crítica o la matisació de les seves formulacions inicials. En principi, la noció de ritual denotava l'ordenament pautat i obligatori de les cerimònies d'origen religiós, de manera que aquesta matriu hauria pogut justificar certs aspectes de la construcció de la societat per tal com en

la seva realització es recrearien els llaços que uneixen els individus a la comunitat i aquesta al cosmos. Com a forma de fonamentar aquesta perspectiva, Durkheim, a *Les formes elementaires de la vie religieuse* (1912, trad.1987, 420 i ss.), argumentava com les actituds rituals constituïen una forma d'acció col·lectiva expressiva en el medi de la qual els participants experimentaven el sentiment de la seva dependència a la instància moral superior i englobant de la societat: a través del ritual, la festa i la cerimònia, els pobles actualitzaven la capacitat humana d'evocar, a través d'accions, significats que remetien a una realitat social transcendent experimentada com a manifestació del sagrat i per la qual, gràcies a la comunió emotiva en les fonts d'aquesta sacralitat, obtenien efectes d'integració i cohesió socials. D'aquesta manera, les crítiques a l'orientació durkheimiana ha transitat sobre les vies de la crítica més general al funcionalisme: la idea que la funció de cada part de la societat és mantenir el tot assegurant-ne l'equilibri i un consens social i moral que no sembla avalat en la pràctica és motiu de qüestionament tant com les dificultats per a comprendre la dinàmica dels elements del canvi i la transformació (Burke 1987:50 i ss.). Autors com Max Gluckman o Victor Turner, a partir de l'anàlisi "situacional" del primer o de la categoria de "*social drama*" del segon, mostraven com el conflicte és en el cor del processos i estructures socials; l'estabilitat social podia provenir de la cooperació dels actors per tal com a través d'ella hi podien cercar l'equilibri tensat entre els pols dels respectius interessos (Gluckman 1958:25-26; *vid.* també Turner-Bruner 1986). Malgrat tot, la clàssica caracterització del ritual contribuiria a gestar, sostenir i defensar la idea que les cultures i els sistemes socials conformen unitats integrades, coherents i ben delimitades en si mateixes, aportant arguments útils a l'ortodòxia antropològica clàssica per a la justificació d'una noció "diferencial" de cultura entesa com una pauta o un conjunt de patrons coherents de pensament i

acció, com un “paquet” integrat de valors i pràctiques vénen a garantir l’organització coherent de la conducta del membres d’una comunitat (*vid.* Díaz Cruz 1998:308-309). Des d’aquest punt de vista, la caracterització del subjecte ritual podia sostenir-se sobre la dicotomia que oposa l’individu com a subjectivitat a la societat com a objectivitat en el marc d’una visió cultural que responia a l’operació més general de “naturalització de la cultura” per tal com tot “fet social”, segons la clàssica formulació durkheimiana, representava l’afirmació de la societat sobre els individus com a investida de la força pròpia dels fets naturals (Bauman 2002:14). En el pla de la musicologia, la festa i el ritual, malgrat la seva evidència documental, no podia constituir un objecte pertinent per a una historiografia musical traçada sobre la concepció de l’autonomia estètica de la música, ja que la consideració d’aquests processos com a “fets naturals” els situaven fora de qualsevol relació significativa respecte de les pràctiques musicals que venien a conformar la idea d’un art musical.

Com veiem, el posicionament sobre el fenomen ritual i festiu s’ha fet dependre dels termes i la complexitat en què s’han abordat dins el marc més general de les reflexions sobre la cultura i la societat. En aquest sentit, ja que la idea de ritual se situa en un punt decisiu respecte de la noció de cultura que estem disposats a defensar, el present treball està travessat per les problemàtiques teòriques en les quals les nocions de cultura, ritual i festa reverberen les unes amb les altres i construeixen relacions conceptuals sobre el fons dels viratges del pensament actual.

Així, des del punt de vista del seu caràcter estructurador, la qüestió principal rau en la definició d’allò que el ritual posa en el joc de les relacions d’uns i altres, en un

sentit que afecta en un pla més global la forma com ens representem la noció de cultura a través d'aquests objectes. Tenint aquestes consideracions en compte, l'estat de la teorització actual situa la qüestió de l'activitat ritual en la perspectiva de la seva relació amb les pràctiques comunicatives d'una manera que comporta, doncs, situar-se de forma crítica en algun punt de les conseqüències del seu particular "gir lingüístic" pel qual s'accepta el fet que el llenguatge és una activitat essencialment enllaçada amb la vida i, per tant, implica l'existència de dimensions que transcendeixen els models conformadors de la llengua com una idealització o construcció sistèmica abstracte –formulada com una "lingüística virtual" (*vid.* Díaz Cruz 1998:30-264). Davant d'això, s'emfasitza la importància de concebre la llengua com a mitjà arrelat en la interactivitat i l'acció dels agents, lligada a les condicions de producció i recepció, i que es correspon a una "lingüística de l'ús" amb la qual pensar la comunicació com una actuació social, la realització d'un acte (Castellà 1992:80). En aquest marc, que fructificava filosòficament amb el moviment caracteritzat com a tal "gir lingüístic", el significat s'ha concebut a l'interior d'una idea de comunicació en què el llenguatge és un esdevenir lingüístic, un esdeveniment en si mateix, de manera que el missatge és quelcom que existeix més aviat com allò que li arriba a algú dins els dominis de la praxis, no únicament com a proposició o judici, sinó també com a factor d'un anar i venir de preguntes i respostes (Gadamer 1997:115). Aquest èmfasi en les dimensions pragmàtiques de la comunicació ha reorientat la qüestió de l'eficàcia del ritual en una direcció que, reconeixent la importància de subjectivitat dels actors involucrats, reflecteix també la importància que assoleixen en la pràctica ritual les dimensions performatives i hermenèutiques que operen en tot llenguatge com a mitjà de l'activitat humana: els éssers humans no actuen com a simples factors operatius en el marc d'un sistema

sempre activat que hom associa a la noció de cultura i de llengua, sinó que són executors i subjectes de la seva realització a través dels actes i comportaments (*vid. Bauman 2002:189*).

Sobre el fons d'aquestes premisses, val a dir també que l'ús diferenciat dels termes de festa i ritual no reflecteix només la distància que els separa, sinó que suggereix també allò que els uneix, encara que no siguin nocions intercanviables. Més aviat constitueixen aspectes complementaris de les manifestacions col·lectives, no pas tendències oposades. Per tant, he assumit una concepció del ritual en què s'inclou la festa a través d'una consideració d'aquell com a manifestació fluida d'accions socials, tenint en compte que aquesta operació fa possible situar l'objecte d'estudi en les coordenades disciplinàries d'un objecte ben establert que permet un marge de reflexió i crítica prou ampli. Així, doncs, allò essencial des del punt de vista d'aquest treball és que l'atenció a aquestes pràctiques comporta reconèixer com el fet de la relació festa-música, lluny de ser un binomi contingent, constitueix una de les formes més generals de produir i experimentar la música i que, per tant, comporta la seva interpretació a través d'un filtratge teòric interdisciplinar en el qual s'impliquen l'etnografia del ritual i els models musicològics i historiogràfics.

Així, atès que l'esforç més destacat ha estat construir aquest espai interdisciplinar tenint en compte que la qüestió principal plantejada és comprendre com els sons contribueixen a la producció d'una experiència festiva i cerimonial que s'executa a partir de comportaments la significació dels quals es vincula a la seva eficàcia com a acció performativa i activitat hermenèutica, el seu caràcter en conjunt no desdiu gens l'estil traçat per l'actual historiografia cultural: la clau unitària d'aquesta

tendència és la importància concedida al “món de les representacions”, en què la idea de representació pot ser entesa a la llum del que Gabrielle Spiegel denomina “mediació”, per tal com la realitat no pot constituir una entitat objectiva sinó que és captada a través dels discursos que en donen compte (Aróstegui 2001: 168-169).

En definitiva, el present treball es configura com una contribució des de l’atenció als fenòmens musicals al fet que la història cultural desenvolupa la consciència que la comprensió de la realitat pressuposa enfrontar-se a les accions humanes concretes i les seves conseqüències en un anar i tornar constant dels subjectes i les estructures: la tendència a conèixer les històries individuals, la vinculació de l’acció amb la qüestió de les identitats, individuals i col·lectives, les sociabilitats, els problemes de gènere, ètnia i tot tipus de marginacions, la funció de la memòria com a preàmbul de la historiografia, i sobre aquestes dimensions, el fet que la tasca que l’historiador s’assigna estigui sempre en relació amb els interessos del present, són qüestions que la història cultural pretén tematitzar (Aróstegui 2001: 181).

En relació, doncs, a aquest horitzó historiogràfic, el present treball es configura com una contribució a les perspectives de recerca musical que s’orienten interdisciplinàriament partint de la idea que el medi ritual, festiu o cerimonial, que sempre té alguna forma o altra de pràctica musical, conté en si mateix evidències implícites i explícites que la música pot abordar-se no només com a un objecte, una estructura sonora aïllada de tota acció, sinó, justament, com a acció social que exerceix uns efectes sobre els participants i que es poden entendre com a *significat* en un sentit d’aquest concepte més vinculat al vessant pragmàtic del llenguatge.

3- El factor festiu de la música com a objecte de saber musicològic. Comentaris sobre l'estat de la qüestió i organització de la tesi

Música i ritual es troben així en el terreny de la comunicació humana en un punt de confluència respecte de l'esmentada dimensió performativa de l'acció executada a través de diversos mitjans expressius: l'orientació etnomusicològica, vist que el ritual i la festa constitueixen un dels aspectes més comunament abordats en les etnografies musicals, mostra que són unitats d'anàlisi privilegiades per l'estudi de les relacions entre música i cultura.

En aquesta perspectiva, l'estudi de la funció festiva de la música no és només un objecte que fa unes dècades ocupava un espai en blanc en les agendes musicològiques, sinó que implica una certa transformació de la identitat musicològica perquè comporta la reivindicació del musicòleg com a historiador de la cultura i no només com a tècnic exclusivament dedicat a la interpretació històrica de la partitura (Carreras 1998:267). Així, allò que l'atenció a la funció festiva de la música compromet és la mateixa orientació dels models musicològics que guien la pretensió de representar cultures musicals. Llavors, sobre el traç d'aquesta representació del passat musical, quina ha estat la recepció d'idees musicològiques en relació al factor festiu de la música tal i com s'han desenvolupat els seus models en el marc de la musicologia catalana?.

Val a dir que l'estudi de la relació entre música i festa es troba realment dispersa entre els milers de pàgines de la literatura especialitzada i repartida en diversos àmbits del saber en una forma en què la qüestió ha estat abordada segons diversos

interessos de coneixement. D'una forma general, podem considerar que el gest historiogràfic que incorpora aquest objecte és indestriable del gest que tendeix a articular-lo amb els nostres lligams i relacions amb el món, com un element que proporciona una forma d'afirmació de la pròpia identitat (Treitler 1993:23; 1995:40). Com que ens trobem, doncs, en un tipus de diàleg amb les imatges culturals que hem heretat, i per tal de situar-nos en les problemàtiques esmentades, és rellevant comprendre la història argumental construïda per aquells sectors del pensament que d'alguna manera s'han vinculat al voltant del factor festiu de la música.

Així, atès que, com hem vist, l'objecte de la festa ha estat una temàtica central del folklore, la música associada a l'esdeveniment ha rebut una atenció preferent en aquesta disciplina. En el marc de la cultura catalana, la referència ineludible que se'ns presenta en un primer moment són els treballs de caire folklòric iniciats al segle XIX sota l'empremta de la Renaixença, i que en l'actualitat té en l'obra de Joan Amades un dels exponents més reconeguts i emblemàtics.

En l'obra ja clàssica d'aquest autor, la seva consideració del caràcter implícit de la relació entre música i festa resulta de la confluència d'ambdós objectes d'una forma que es tradueix en una concepció "naturalista" del fet musical. Entenem aquesta concepció com un discurs sobre la música en què aquesta es presenta com una pràctica innata i espontània que el poble –sempre concebut com una categoria abstracte- executa en el marc de les festes i que és expressiva de sentiments vitals

d'alegria⁶. D'altra banda, no diferia gaire d'aquests postulats naturalistes la posició del musicòleg Felip Pedrell sobre la música popular. En el seu *Cancionero musical popular español* (1919-1920), potser el primer treball etnomusicològic a Espanya amb un cert rigor científic (Martí 1991: 23), Pedrell establí una diferenciació entre el que va anomenar “música natural”, la música tradicional i popular que entenia com a pura expressió de sentiments - la que, en les seves paraules, “no ha requerido del individuo más que el alma en gracia y los incentivos de la pasión para cantar”- i la “música artificial”, assimilada a la música “d'art” lligada a lleis musicals i convencionalismes compartits per cultures “estrangeres” (1919-1920, vol. I: 2-19).

No s'escapa dels arguments d'aquest model la continuïtat d'algunes de les idees dels folkloristes catalans del segle XIX per qui la seva selecció dels materials, tal com ha exposat Llorenç Prats, responia a les necessitats de definir una imatge de la cultura tradicional basada en els principis del “pairalisme”, és a dir, en una definició de la identitat ètnica a partir d'un conjunt expressiu de trets naturalitzats i idealitzats - els “costums de la terra”- amb els quals transmetre un quadre de valors determinats al voltant dels modes de vida rural; el món de les cases pairals esdevenia així un mític

⁶Per exemple, en el pròleg de *Les cent millors cançons de Nadal* (1959), escrivia:

“Hi ha dos moments en què el poble, sense adonar-se'n, se sent músic, i aleshores brolla la cançó en el seu esperit: per Nadal i per Pasqua, és a dir, quan Jesús neix i quan Crist ressuscita. Per festejar aquests esdeveniments ve a flor de llavi la cançó espontània i fresca: el poble amarat d'emotivitat i d'alegria, expressa tot un sentiment artístic profund i racial emanat de manera innata (...) surten a rel·luir els instruments més simples i primitius, posats en mans de gent ignorant completament de solfa i que toca empesa només per un sentiment innat de la melodia i del ritme, similarment a com ho fan els pobles i les cultures endarrerits, on encara no ha arribat la metodització musical” (1959: 7)

Encara, al pròleg del volum *Folklore de Catalunya II. Cançoner*, fent referència a l'obra de Vincent d'Yndi *Chansons populaires recueillies dans le Vivernois et les Vescons*, (París, 1892) escrivia també: “el poble canta perquè canta. D'Yndi creu que la música popular és l'emoció cantada de l'ànima d'un poble” (1951:15)

món arcadià dialècticament enfrontat amb el món urbà i que comportava per als folkloristes “un vessant descriptiu (una visió mítica del món rural i de la cultura tradicional), un vessant normatiu (uns valors que emanen idealment de la visió anterior) i uns símbols que interrelacionen i expressen ambdós pols d’una manera sintètica i emotiva (Prats 1988:170-171-183). Pedrell i Amades, doncs, coincidien en les seves argumentacions sobre l’estesa idea que la cançó és un fet consubstancial a l’home preracional, mogut per l’instint i l’espontaneïtat emocional del moment, i que se situa al nivell dels “implícits culturals” (Aiats 1991-1992: 420): com un afer d’expressivitat espontània, la cançó “brolla”, seguint la metàfora d’Amades, de la mateixa emotivitat de l’home agrari, assimilat segons els esquemes de l’antropologia evolucionista al “primitiu”.

Així, gràcies a l’argument “naturalista” atribuït pel folklore a aquests processos, la temàtica de la relació música-festa apareixia als ulls dels musicòlegs-historiadors com una qüestió resolta que eximia de l’atenció a altres necessitats més enllà de la consideració de la festa i el ritual com una simple contingència contextual traçada sobre el veritable centre d’interès, el compositor, les obres, els repertoris, les fonts, les institucions, etc. Fora d’aquests objectes, el factor festiu de la música no plantejava altres problemes que els propis de la classe de fets anecdòtics de caire folklòric. Aquesta posició és la que va caracteritzar, per exemple, el treball que Pedrell i Higiní Anglès van confeccionar sobre l’obra de Joan Brudieu (*Els Madrigals i la Missa de difunts d’En Brudieu*, Barcelona, 1921). En aquesta monografia, els autors descrivien les cerimònies de 1585 amb motiu de la visita a Barcelona de Felip II i el duc de Savoia, utilitzant fonts municipals, de la Generalitat i un relat de viatges justificant aquesta atenció per la dedicatòria del llibre de madrigals de

Brudieu al duc i situant-la en un marc d'aproximació biogràfica a la figura del compositor occità, però no treien cap mena de conclusió respecte de la relació entre les músiques que citen i el caràcter de l'esdeveniment si no és des d'un punt de vista estrictament descriptiu de les circumstàncies vitals del protagonista. És revelador d'aquesta posició el principal estudi d'Higini Anglès sobre la música en l'època de Carles V i Felip II (*La música en la corte de Carlos V*, Barcelona, 1944): malgrat que va ser un notable intent d'integrar documentació de descripcions de festes, els treballs posteriors del mateix Anglès i també d'altres autors mostren com aquesta línia constituïa només una temptativa aïllada davant la posició més generalitzada de no considerar el fet festiu com a factor amb més possibilitats d'estudi que la seva potencialitat com a element descriptiu del context musical.

L'expansió de la producció musicològica a partir del anys vuitanta, que en el context català suposava una reacció a la migradesa del pes institucional i acadèmic de la disciplina, només molt lentament ha comportat una expansió paral·lela de mètodes i tendències sobre la base de l'hegemonia de les posicions positivistes (Rifé 1999 b:17). No ha estat fins als anys noranta que en la producció musicològica hispana, i en menor grau la catalana, hom pot observar una situació que tendeix a convergir amb l'escena musicològica internacional, caracteritzada per la polarització de tendències que representen; d'una banda, una orientació neopositivista – fonamentada en metodologies essencialment descriptives i d'orientació avaluativa, centrada en aspectes convencionals i una literatura de tipus catalògica - i d'una altra, una tendència orientada a la interpretació – caracteritzada pel seu criticisme i la tendència valorativa - que ha comportat l'extensió d'aquests aspectes des del punt de vista de cercar solucions de problemes històricomusicals

concrets que demanaven un esforç multilateral i multidisciplinari (Pozzi 1995:XVII; Palisca 1995:3). Molt recentment s'han començat a apreciar signes d'aquesta diversificació i gran part d'aquest impuls es pot reconèixer en la influència de tendències que s'han orientat a l'exploració de la cultura musical d'una ciutat o regió en un període concret amb l'objectiu de posar l'atenció en el factor sociocultural de la seva producció; per aquests camins, la importància del fet festiu en la configuració de la cultura musical del passat ha rebut un important reconeixement. L'atenció en el factor festiu de la música contribueix així a la diversificació de posicions i perspectives per tal com se'l fa jugar en el terreny dels centres d'interès convencionals⁷, o bé s'orienta cap a l'articulació d'un espai de reflexió en aquelles tendències que, seguint el sender més general de la historiografia, posen l'accent en els factors que relacionen les fonts documentals amb l'antropologia o la història de la cultura (*vid.* Palisca 1995:3).

Un dels estudis que han obtingut més reconeixement ha estat el que Reinhard Strohm va realitzar sobre la vida musical a Bruges; en aquest treball, la valoració de

⁷Per exemple, Josep M. Gregori, en un treball en què presenta una síntesi de l'estudi del "renaixement" musical a Catalunya, formula l'interès de les fonts al·lusives a la festa en la perspectiva de la seva incidència en el coneixement de les cobles de ministrers a Catalunya, la funció d'aquests en el doblatge de les veus i el reforç tímbric de les veus de la capella, així com el seu impacte en el repertori de variacions instrumentals a l'entorn del motet sacre o a la representació d'entremesos: en relació a les visites reials, en destaca la possibilitat de conèixer intercanvis entre músics laics i reials, incidint en la problemàtica referida a la deriva d'estils (1999: 67). Es tracta d'un punt de vista que projecta sobre l'objecte festiu els aspectes històricomusicals més estesos en l'àmbit català tals com l'estudi sistemàtic del repertori, la recepció de la música, la mobilitat dels músics, els centres de formació, l'evolució del llenguatge, els instruments i la seva contribució al cànon musical (Bonastre 1999:111-112). En definitiva, tot i que aquests són objectius plenament legítims de la musicologia, això no amaga el fet que l'atenció a les manifestacions musicals en un context festiu comportava una dificultat en la interpretació i representació del decurs històric de les pràctiques musicals que anava més enllà de la formulació d'unitats d'estudi centrades unidimensionalment en aspectes convencionals.

la festa com a objecte evident d'estudi musicològic venia donat per la caracterització de músiques i manifestacions sonores en l'espai públic festiu com a part d'un sistema "*Townscape-Soundscape*" més general que connecta espais i temps socials amb ritmes i sons determinats, i que invoca la interrelació de la música amb les dimensions econòmiques, socials i culturals de la ciutat (1985: cap. I). Així, donada aquesta orientació, hom es pot preguntar per l'efectivitat de fronteres disciplinàries que demarquen la musicologia de l'etnomusicologia, doncs, afirmant la importància no només de la composició sinó de la producció, transmissió i recepció de la música, compreses, per exemple, com a importants components de l'experiència urbana (Harding 2002:5) o com a factors que comporten el reconeixement de l'escolta (*listening*) com a quelcom històricament contingent (Botstein 1998:427), s'articula un espai comú d'interessos disciplinaris que qüestionen i difracten les seves respectives especificitats com a camps d'estudi. Treballs com els de Anthony Newcomb (1980-81), Iaian Fenlon (1980-82), Lewis Lockwood (1984) o Alan Atlas (1985), a més del de Strohm, i només per a citar els autors ressenyats per Tim Carter com a models del que anomena "*urban musicology*", fan la sensació d'un nou interès en el fet de la utilitat de la música en termes del seu potencial per a manifestar l'esplendor cívic, cortesà o sacramental a través de cerimònies que formen el calendari sacre i secular de la vida urbana, o bé presentant continuïtats i tradicions que contribueixen a la il·lusió de la permanència enfront d'incerteses polítiques, socials i personals (Carter 2002:13); en definitiva, una orientació en què la centralitat dels aspectes que hem anomenat convencionals queden refractats per la importància del rerafons local en el qual s'insereixen els processos musicals⁸.

⁸Una bibliografia de treballs inscrits en aquesta orientació es troba a Kisby (2002)

La influència d'aquests treballs és present actualment en diverses monografies centrades en el passat musical català. Malgrat la reduïda producció en aquesta línia, podem diferenciar dues formes de tractament del fet festiu: aquells que, seguint un impuls més tradicional de la disciplina inclouen la festa com una mena de teló de fons estès sota altres interessos⁹, i els que d'una forma explícita l'assumeixen com a línia d'investigació emergent i crítica des del punt de vista de l'estudi i la interpretació del paisatge sonor urbà. D'aquest segon cas, del qual partim en aquest treball, en destaca la tesi doctoral de Kenneth Kreitner *Music and Civic Ceremony in Late Fifteenth Century Barcelona* (1990), on l'autor, a partir de fonts com el *Llibre de les Solemnitats de la ciutat de Barcelona* (ed. Duran-Sanabre 1930-1947) i altra documentació administrativa, realitza una recerca de la dimensió musical del cerimonial urbà en el marc de les processons del *Corpus Christi*, o tanmateix, de les entrades reials del segle XV a Barcelona, amb la intenció de comprendre no només la naturalesa del repertori musical, sinó la varietat de performances musicals que es donaven en aquests casos sobre el fons del seu rol en el marc de la comunitat urbana. D'aquest treball, se'n desprenen dos articles, l'un centrat en la música de les trompetes cerimonials –“The City Trumpeter in Late-Fifteenth-Century Barcelona” (publicat a *Musica Disciplina*, vol XLVI, 1992) -, i l'altra en la música del Corpus – “Music in the Corpus Christi Procession of Fifteenth Century Barcelona” (publicat

⁹Per exemple, Daniel Codina descriu el calendari litúrgic i les festes anyals religioses com a forma de situar el “context immediat” de la música litúrgica vocal del Barroc català (1999:16).

També Jordi Rifé presenta la idea de festivitat en funció del gènere “villancet” per a assenyalar com aquesta li atorga el “caràcter suntuari que el defineix i el configura” en aparèixer lligat “a les festivitats del temps - Nadal, Corpus, etc.- o del santoral - sant Josep, sant Francesc Xavier, la Verge Maria, etc.-, (..) les festes solemnes de rebuda d'un prohoms de la monarquia o del clergat o per la celebració de la professió d'hàbits d'un novici o novícia” (1999 a:53). En aquests casos, la dimensió festiva es destaca a l'hora de configurar categories més convencionals de gèneres i repertoris.

a *Early Music History*, vol. 14,1995).

D'altra banda, mentre que aquest autor se centrava en una visió general d'un període, en d'altres casos es prenen aspectes vinculats a situacions o objectes musicals més concrets. Aquest és el cas de l'article realitzat per Emilio Ros-Fàbregas "Music and ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona", publicat a *Early Music* (XXIII-3, 1995), on l'autor estudia les diverses manifestacions musicals que van tenir lloc durant la visita de Carles V a la ciutat, centrant l'esdeveniment en el marc del viatge que el monarca va realitzar després d'heretar els regnes hispànics acompanyat de la capella flamenca. L'autor planteja com les diverses celebracions - la mateixa entrada formal, els funerals del seu avi l'emperador Maximilià d'Àustria i la reunió de l'Orde del Toisó d'Or - esdevenien ocasions de dinamització musical per tal com comportava l'intercanvi de músics locals amb els que viatjaven amb el monarca; en aquest sentit, proporciona la comprensió del context en què va ser confeccionat l'anomenat *Cançoner de Barcelona* tot oferint una representació del passat musical català a través de factors que mostren la vinculació de les pràctiques musicals amb la dinàmica social i cultural més general.

També, en el seu article "La música en Girona durante la visita del Archiduque Carlos de Austria" (*Revista de Musicología*, XX-1, 1997), Jordi Rifé situa l'estudi del villancet de Josep Gaz *Hoy que Gerona a María* en el marc de la història de la música de la Catalunya de la Guerra de Successió, en el qual allò que es posa en joc és l'impacte dels models italians a Catalunya, però des de l'òptica del context de la festa per tal com aquesta composició va ser interpretada, després de la missa, al

portal major de la seu com a forma de celebració per la vinguda del monarca. L'autor interpreta l'impacte de l'execució musical dins el marc festiu més global que comportava la transformació de la ciutat com a espai escènic amb escenografies diversificades segons l'indret, sigui amb la participació de la capella cardenalícia, o bé vinculades a l'emplaçament de diverses cobles de ministrils tant als balls i "saraos" com en els entremesos: la importància d'aquesta mena d'estudis rau en el fet que "la interpretación musicológica desde el parámetro simbólico y teatral nos ayuda a entender mejor el hecho musical y situarlo en su justo entorno histórico" (1997: 337).

Desenvolupant també aquestes tendències, en el marc de la musicologia hispànica algunes publicacions esdevenen importants referències de l'estudi de la pràctica musical en el context de les entrades reials i, en aquest sentit, cal destacar alguns dels treballs de Juan José Carreras –"El Parnaso encantado: las representaciones de la música en la entrada real de Ana de Austria en Madrid, 1570" (1998), ampliat a "La música de las entradas reales" (2000a), i de Tess Knighton amb Carmen Morte –"Ferdinand of Aragon's entry into Valladolid in 1513: the triumph of a Christian king", *Early Music History* (vol.18, 1999). Altres treballs recullen també aspectes de la música de les entrades o d'altres celebracions en un marc urbà, com en l'estudi de la música de cort en clau de la celebració i el ritual editat per Juan José Carreras i Bernardo J. García García *La capilla real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna* (2001) i la tesi de Miguel Ángel Marín publicada amb el títol *Music on the Margin. Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)*, (2002a).

En tota aquesta literatura, si hi ha algun aspecte compromès amb la definició del

seu propi treball, aquest té a veure amb la reflexió sobre les qüestions de significació i sentit en relació a les músiques. La construcció dels objectes d'aquesta "musicologia urbana" i l'orientació que guia la recerca mostra com allò que està en joc és l'estatut ontològic que atribuïm a la música, la concepció d'aquesta amb la que operem dins dels nostres "jocs de llenguatge" disciplinaris. Si com diu Carreras,

"el estudio de la dimensión musical de la fiesta renacentista conlleva por fuerza una amplia evocación del contexto, de las acciones y entornos implicados en las celebraciones, sin las que no es posible la descripción de una situación musical y, menos aún, la discusión del impacto que pudiera tener la música en una celebración determinada " (1998:252)

i en tant que l'atenció d'aquestes pràctiques musicals "abre las puertas –com diu- no sólo a la colaboración interdisciplinaria, sino igualmente a una ampliación de nuestra idea de lo que significó la música para los hombres y mujeres de una determinada época" (*ibid.*), això comporta la idea del desenvolupament de models culturals d'interpretació musical que convergeixen en diverses orientacions en l'estudi de la música. En aquest sentit, els estudis orientats com a "musicologia urbana" entronquen amb treballs que responen al rètol de *History of Listening* per tal com se centren en les pràctiques d'escolta a través de les diverses èpoques i a la comprensió de la música en el passat des de la perspectiva de les condicions històriques en què el so actua afectant els subjectes de l'audició tot comportant qüestions vinculades a la seva naturalesa d'acte privat o públic, ritual o espectacular, segons les formes de resposta física, etc.¹⁰ (*vid.* Botstein 1998; Burstyn

¹⁰En referència a l'estudi de la música i la festa, Juan José Carreras exposa l'interès musicològic de les relacions i descripcions festives perquè tenen un gran potencial per a configurar una història dels tipus de pràctiques auditives (*listening practices*) de la història (1998:257). Exemples d'alguns treballs que desenvolupen aquesta orientació en un marc hispà són Tess Knighton, "Spaces and contexts for listening in 15th-century Castile: the case of the Constable's palace in Jaén", a *Early Music* (XXV-4, 1997), o Grayson Wagstaff, "Music for the Dead and the Control of Ritual Behaviour in Spain, 1450-1550", i Louise K. Stein, "Eros, Erato, Terpsíchore and the hearing of music in early modern Spain", ambdós a *The Musical Quarterly* (82-3/4, 1998)

1997, 1998): es tracta, doncs, d'una perspectiva en què allò que compta és la música en la seva execució –“*the music as performed*”- en localitzacions específiques (Botstein 1998:428). Apunta a la interpretació de la significació històrica de la música o de la significació de la música en la història (*ibid.* 430).

Així, a partir dels resultats d'aquestes musicologies “emergents”, el plantejament en clau etnomusicològica de l'estudi de la funció festiva de la música significa una radicalització d'aspectes rellevants que es debaten en la musicologia actual, però que són idees intensament debatudes en l'etnomusicologia per tal com conformen el seu cos disciplinari (*vid.*, per exemple, Merriam 1964:32 i 210). Significa una contribució a l'articulació d'un espai de reflexió en la qual conflueixen tendències del pensament actual en el marc de l'estudi de la música i que es desenvolupen com a models culturals d'interpretació del fet musical.

Així, des del punt de vista de l'etnomusicologia, aquest treball té també la vocació d'esdevenir una contribució a la realització d'un dels objectius dels seus plantejaments, establir-se com a camp d'investigacions en què es pretén re teoritzar l'estudi del fenomen sonor en tota la cultura humana i des de posicions epistemològiques transdisciplinars (Pelinski 2000:18)¹¹.

¹¹A la llum d'aquest propòsit més general, el prefix “etno” constitueix una limitació més de la disciplina: davant el sorgiment de noves teories, el plantejament de nous problemes i objectes d'estudi, el prefix “etno” adquireix una connotació reduccionista ja que el problema de les diferències no solament afecta l'ètnicitat, sinó també variables com el gènere, les preferències sexuals, l'edat o la classe social (Pelinski 2000:14), és a dir, aspectes que, com diu Botstein, transcendeixen les barreres geogràfiques i temporals de les pràctiques musicals: “the role of music in human culture transcends historical and cultural boundaries and is therefore an indispensable arena of inquiry for the understanding of social meanings and structure” (1998:431)

Per tal d'incidir en aquesta temàtica a partir del corpus empíric de les celebracions barcelonines, he dividit el text en set capítols confeccionats cadascun a la manera d'una monografia centrada en les diverses qüestions suggerides pels actes que configuraven les entrades reials. En primer lloc, he abordat el tema de les trompetes cerimonials des d'una doble perspectiva: a partir del seu caràcter simbòlic –derivat del seu ús militar i la projecció d'aquest sobre la representació de l'excel·lència social i l'autoritat- i del seu paper en el paisatge sonor de la celebració en relació als efectes perceptius sobre la massa dels participants. En segon lloc, he abordat la representació realitzada davant del monarca en la part inicial del cerimonial des del punt de vista del seu caràcter de materialització a través de l'escenificació, del gest i del cant, de les idees que relligaven el món empíric amb la transcendència. El fet que aquestes representacions comportessin la projecció en les entrades reials d'elements performatius i musicals articulats des de l'edat mitjana en l'àmbit més general de la dramàtica, ens ha suposat conduir la recerca a la llum de les implicacions representatives compartides en diversos contextos teatrals sobre el fons més comú de les creences cosmològiques per les quals s'afermava la legitimitat de la construcció social.

A continuació, la desfilada davant del monarca de gremis i confraries amb els respectius entremesos serà ocasió per a comentar el paper modelitzador de la processó del *Corpus Christi* respecte de l'entrada reial, tant des del punt de vista més general de la configuració respectiva de la processó i el seguici com dels elements particulars compartits. Sobre la base de l'homologia traçada en un i altre esdeveniment, he tractat la construcció de significat projectat sobre les activitats que completaven aquest conjunt performatiu com un cas d'institucionalització de

tipificacions socials manifestades a través de les diverses accions musicals; en aquest sentit, ha estat d'especial importància l'atenció a aquelles manifestacions que, presents en el teatre en les seves diverses construccions des de l'edat mitjana, es projectaven a través dels entremesos en les entrades reials que suposaven un contingut de representació de les classes artesanals. El fil argumental ha estat la interpretació d'aquests processos d'articulació de la representació social com a construïdes sobre la concepció social de caire organicista travada pel mode de pensament analògic que l'animava.

A banda del *Te Deum* que s'interpretava a l'interior de la Seu, totes aquestes manifestacions constituïen espais d'intervenció musical que completaven l'estricta cerimònia de l'entrada. A continuació, en els capítols 5 i 6 he abordat els festeigs que prenen relleu durant les jornades posteriors. En aquests, la principal funció musical es vinculava a l'acompanyament de balls i danses, sigui en el marc públic del carrer o en el privat dels palaus aristocràtics. Si bé en la cerimònia de l'entrada la processó del Corpus es configurava com a model de la performance, en aquesta part s'explora aquest mateix paper en relació, però, al Carnaval, tenint en compte la diversificació d'activitats segons els estaments socials. Aquests continguts ens conduiran a l'exploració dels festeigs a partir dels aspectes de projecció identitària. Partirem del fet que aquests aspectes es materialitzarien en comportaments i estils socialment diferenciadors traçats per les implicacions significatives de l'activitat corèutica amb aspectes de la corporalitat, de la conducció del cos, de la seva expansió o contenció. Les fonts teatrals ibèriques, que integraven representacions d'un marcat accent carnavalesc, suposen un camp destacat d'exploració sobre què hi podria haver de representació i evocació d'esdeveniments festius en la creació

dramàtica; així, els continguts literaris evocatius dels diferents estils corporals ens ha permès clarificar el sentit social que es podria projectar des de l'experiència del Carnaval a la celebració d'una entrada reial. En aquesta part és d'especial importància el capteniment d'aquestes pràctiques en el seu vessant d'acció implicada amb la corporalitat; en aquest sentit, el concepte d'"*habitus*" de Pierre Bourdieu (1991), la idea de "relació de sintonia mútua" desenvolupada per Alfred Schutz i referida a la comunicació musical com a possibilitat de viure junts i experimentar percepcions simultàniament en dimensions temporals específiques (1974), així com l'impacte en l'orientació de la recerca de les argumentacions de Michel Foucault sobre l'atenció al cos com a superfície sígnica dels poder que operen sobre les pràctiques socials (1991), han estat eines analítiques per tractar de captar la dimensió significativa de les manifestacions comentades.

Iniciarem el capítol 7 examinant aquestes mateixes qüestions a la llum dels processos transformadors bolcats sobre la cerimònia d'entrada i els festeigs que observem al segle XVIII: la dissolució de la seqüència ritual com a conseqüència de les noves concepcions socials i monàrquiques (abordada a partir de l'exemple de l'entrada de Felip V, l'any 1701), l'adopció i generalització de nous elements performatius, com la dansa francesa i la conseqüent radicalització, en presentar-ne una dimensió racionalitzada de les pràctiques corèutiques aristocràtiques desenvolupades al segle anterior, la implementació de la concepció escenogràfica derivada de la pràctica teatral moderna, i tot, sobre el fons del canvi dinàstic i polític com a conseqüència de la Guerra de Successió. La clau interpretativa d'aquests processos és la projecció i generalització en tota mena de celebracions de fórmules performatives i musicals originades en àmbits aristocràtics –des del

teatre musical fins al simple “sarao”, fins a la nova implantació de les Proclamacions borbòniques alienes a la tradició cerimonial catalana -, tenint en compte la influència en ells dels processos traçats per la historiografia com a “reforma de la cultura popular” (Burke 1991) o com a “procés de civilització” (Elias 1989) - entesos com a processos de direcció de les conductes -, així com dels factors de mobilitat social que els haurien dinamitzat.

En al part final d'aquest capítol, i fent un salt en el temps, he apuntat algunes reflexions sobre les conseqüències de la tasca de representació del “nosaltres” en el temps derivades de les actuals pràctiques revitalitzadores dels objectes festius exposats. La inclusió d'un apartat com aquest deriva de la concepció del treball historiogràfic que anem defensant en aquesta introducció: si la historicitat esdevé una atribució sobre una sèrie de realitats cospades documentalment i que obté unes conseqüències sobre la pròpia comprensió del “nosaltres”, un text historiogràfic incideix com a realització cultural en el marc d'aquells escenaris en què estan en joc els discursos sobre la identitat. Més enllà de la pròpia praxis historiogràfica abordada als capítols anteriors, l'atenció als elements de les festes actuals, entesos com a “patrimoni” reconstruït a partir de les fonts històriques, ens ha de mostrar la historicitat dels nostres propis plantejaments i l'orientació que atorguem a la pràctica historiogràfica. En el punt en què l'escriptura historiogràfica s'inscriu en un context on la història no esdevé únicament l'afer especialitat d'un *ghetto* acadèmic, la representació del passat està immersa en les polítiques de memòria com a apologia col·lectiva d'un passat aglutinador i càlid que es rememora en les seves commemoracions i actes cerimonials. En aquest marc, el pensament historiogràfic, més enllà de la tasca de fer reviure un passat “nostre”, en el sentit que els objectes

tractats esdevenen, més que quelcom extern o aliè, una alteritat en la qual es reconeix la construcció d'allò diferent com a diferència respecte d'allò considerat "propi" o d' "un mateix", ha de ser capaç, aspirant a la seva dimensió de crítica social i cultural, de pensar la seva pròpia historicitat com a condició del discurs que teixeix (*vid.* Carreras Ares 2005:212). Per a tractar aquestes qüestions, he deixat per a aquesta part del capítol l'atenció sobre un dels pocs documents musicals que es pot considerar un exemple de música festiva associada a l'acompanyament d'un dels antics entremesos; la utilització d'aquest "patrimoni" com a font de "memòria" en el marc de les festes actuals mostra com l'horitzó de comprensió dels actes del passat –incloent-hi la música- és indèstria de la reflexió sobre allò que aporta aquest coneixement en el nostre context d'existència.

Respecte de la praxi historiogràfica mantinguda en aquest treball, hi plana una orientació basada en les teories socials familiaritzades amb les perspectives de la fenomenologia i l' hermenèutica. El mateix caràcter de les fonts reclama unes perspectives que deixin "entre parèntesi" les categories tradicionals que construeixen la història de la música i que esdevenen el fons crític d'aquest text. Des del punt de vista de la historiografia, suposa adoptar en relació a l'objecte d'estudi la pèrdua de la fe que incorpora la història cultural respecte dels procediments metodològics de validesa suposadament supratemporal, però alienes a un context; la festa i la celebració obre així un espai d'indagació per a les pràctiques musicals que permet deixar de treballar com si l'objectivitat dels termes "trompeta bastarda", "música vocal" o "polifonia homofònica", música "instrumental" o "vocal", "medieval", del "Renaixement" o del "Barroc", posem per cas, diguessin quelcom de si com a aspectes de la música del passat sense tenir

en compte, segons el credo de la història cultural, els significats, els modes de percepció i la creació de sentit dels seus contemporanis com a qüestions per a incorporar a la seva entesa, descripció o aclariment (Daniel 2005:20-21). El concepte de significat per a la fenomenologia no té el mateix sentit reclamat des de les postures estructuralistes; el significat no vindria donat pel valor objectiu dins una cadena estructural de relacions impersonals i abstractes, sinó a través de les connexions intersubjectives travades per l'experimentació en comú del "món de la vida". Es tracta, doncs, d'obrir la indagació al terreny dels significats del "món de la vida", el "món de primer ordre" de l'experiència viscuda, en el medi del qual les persones articulen i perceben la seva experiència.

En conseqüència, tenint en compte que les fonts adquireixen el seu valor enunciatiu en la mesura que serveixen com a respostes a una pregunta històrica i que el fet de la comprensió és quelcom realitzat com a resposta a una pregunta, he procedit cercant en els texts documentals totes aquelles dimensions que hom pot fer correspondre amb la descripció d'un marc viu d'interacció i d'experiències. A partir d'això, he concebut les unitats d'anàlisi situades en la forma de relació que suposen els cercles concèntrics en la mesura que allò exposat respecte d'un àmbit concret serveix a altres preguntes i fonts com a referències creuades a circumstàncies no exposades per elles, tot traçant un quadre complex de relacions (*cf.* Daniel 2005:109). Val a dir, però, que un tema com aquest no pot ser abordat sense l'atreviment de deixar llacunes, unes, derivades de les delimitacions imposades, d'altres, inherents a les característiques de les fonts.

Donada aquestes limitacions, he concebut la present tesi com un contribució

orientada a la síntesi i exercici de relectura de treballs ja coneguts; en aquest sentit, ja que predomina una vocació de punt de sortida, el present treball no incorpora una tasca sistemàtica de recerca documental; com que tot treball d'arxiu suposa un esforç de clarificació a partir de la incorporació constant d'una idea de què buscar, la present tesi representa un intent per a assolir aquesta clarificació que podrà ser usada en treballs posteriors. D'altra banda, a causa de la manca de fonts musicals directes, tampoc comporta un treball d'anàlisi musical, sinó que, en l'horitzó de l'esmentat objectiu de clarificació, comporta un treball d'interpretació d'allò dit en les fonts com a traces de pràctiques musicals.

Capítol 1

**L'entrada reial com a espècie
festiva: característiques generals**

1- Un model festiu: l'entrada reial fins al segle XVIII

A l'hora d'estudiar les entrades reials a Barcelona, la font històrica principal és l'anomenat *Llibre de les Solemnitats de la ciutat de Barcelona* (ed. Duran -Sanabre, 1930-1947), reconegut com una font d'informació "privilegiada" per a l'estudi de les festes reials en aquest àmbit (Pérez Samper 1989: 376). Però, atès que l'atenció als fenòmens musicals en el context de les entrades reials comporta en primer lloc clarificar l'estructuració dels elements que componien aquests esdeveniments en un pla global, l'exposició d'un model d'aquestes manifestacions exigeix, tanmateix, una avaluació de la nostra pròpia relació amb les fonts documentals; així, en la recerca plana la consciència que la construcció historiogràfica no pot prescindir de la qüestió que aquestes fonts són representacions d'uns fets descrits a través de narracions expressives d'interpretacions de l'experiència de la realitat per part de subjectes històrics que ens interpel·len a propòsit de la nostra pròpia experiència relativa al rang d'activitats que són l'objecte del discurs. El seu estatut ontològic com a font d'una historiografia cultural, doncs, ve traçat per dos aspectes essencials: en primer lloc, constitueixen una traça efectiva d'una pràctica històrica, donen testimoni d'uns fets, però, al mateix temps, són una traça d'una representació ideològica d'aquestes pràctiques que es confronten en la percepció de la nostra pròpia posició respecte del nostre entorn (Pelinski 2000:83).

Concretament, el *Llibre de les Solemnitats* va ser redactat per diversos funcionaris municipals per a complir una funció administrativa, recopilar una espècie d'apèndix dels dietaris municipals especialitzat en afers cerimonials. Amb una clara funcionalitat en el afers protocol·laris, el seu contingut era consultat per les

autoritats quan alguna qüestió d'aquesta mena podia crear algun conflicte. Per tant, cal tenir en compte la seva finalitat utilitària com a registre d'esdeveniments i de consulta per part de les autoritats de la ciutat; per això, totes les narracions d'entrades reials s'estenen cronològicament en un període que aplega diversos dies i recull, a més de la narració de les pròpies festes, nombroses qüestions referents a l'organització dels esdeveniments festius. En aquest sentit, podem considerar el *Llibre de Solemnitats* com un text que és també la representació mediatitzada d'uns fets històrics. Aquesta mediació es manifesta en el fet que en la seva narrativa típica s'insisteix en aspectes relacionats amb la dimensió interactiva dels grups implicats a través d'una descripció molt detallada de les delegacions, ambaixades, correus, etc., així com dels gests protocol·laris. L'accent posat sobre la descripció d'aquestes problemàtiques ens col·loquen davant d'un text on no solament plana una visió del que ha de ser la festa des del punt de vista dels seus organitzadors, de l'autoritat municipal, sinó també les lluites i rivalitats entre els grups dirigents que organitzen i actuen en la festa.

Al costat del *Llibre de Solemnitats*, he utilitzat altres tipologies documentals, com la literatura personal (diaris i memòries)¹, diversos registres municipals i eclesiàstics i literatura del gènere de les "relacions". També en aquests casos, les descripcions de festes no exposen quelcom més que una realitat interpretada i mediatitzada per les emocions, els sentiments, els comportaments i valors dels subjectes històrics que cristal·litzen en discurs escrit. En el cas de la literatura personal, no només aporten una interessant informació complementària, sinó que a través seu podem copsar

¹Respecte de la literatura personal a Catalunya, *vid.* l' "Estudi preliminar" d'A. Simon i Tarrés en la seva edició de diversos diaris i memòries del segle XVI (1991:11-24), a més dels treballs de J. Amelang sobre l'autobiografia del menestral Miquel Parets (1996; 1998).

també els diversos punts de vista que aquests esdeveniments podien suscitar. Les fonts municipals i eclesiàstiques ens permeten un coneixement indirecte sobre algunes de les pràctiques realitzades en les festes, ja que en realitat ofereixen texts judicials, de queixa o prohibició emanada d'alguna autoritat civil o eclesiàstica, o bé d'edictes promulgats per aquestes mateixes instàncies; però, tal com diu Joan Lluís Marfany, tot i que sovint són fonts hostils al mateix fenomen festiu d'una forma genèrica, proporcionen la visió que els grups jeràrquics podien tenir d'aquests esdeveniments, una visió fonamentada en observacions coetànies i que exposen interpretacions sobre els fets i els subjectes (1997:20). Altres fonts importants són les anomenades "relacions", més abundants al segle XVIII que no pas en les centúries anteriors. Són composicions literàries, en prosa o vers, que prenen com a tema la realització concreta d'una festa. La "relació de festes" és un subgènere de la categoria més àmplia de relacions i, en opinió de Díez Borque, no tenia una funció de "programa" de les festes ni de clau de lectura dels espectacles, ni tan sols una funció periodística, sinó que era un text generat per la mateixa festa, que tenia una intenció celebrativa per tal com portava a la dimensió escrita les funcions i el sistema de valors de l'acció que descrivia (1990:184). Per això mateix, feien servir un to superlatiu conforme a categories estètiques vinculades a l'execució festiva per les quals expressaven l'horitzó ideal de l'activitat col·lectiva d'una forma que fa difícil d'interpretar allò que era fruit de la imaginació, o simplement, producte de l'exageració, la qual cosa fa necessària la lectura crítica i la confrontació amb d'altres fonts que no tenien aquesta finalitat panegírica.

La pròpia naturalesa de l'esdeveniment i la lògica que orientava la seva organització han fet necessari també tenir en compte la documentació relativa als

nombrosos contextos festius, i això perquè, tal com diu Alvar, “los mismos festejos que se organizaban para las celebraciones civiles regulares o anuales servían también en las fiestas extraordinarias, por lo general, de carácter político”, tal com ho són les entrades (1999:195). Com a resultat d'un procés articulat a través de tota l'edat mitjana, en aquest sistema es diferenciaven tres tipus de situacions que comportaven celebració i que, per tant, són objecte de la recerca documental a través d'una variada tipologia de fonts:

a) *Festes familiars*: cerimònies relacionades amb els esdeveniments vitals com el naixement, el matrimoni, la mort, etc., i que originen tot l'aparell ritual que Van Gennet va caracteritzar com a ritus de pas (Alvar 1999:178; Prat-Contreras 1987:87).

b) *Festivitats cícliques lligades a l'any litúrgic*: a més dels diumenges, imposats al segle VI com a jornada festiva (Alvar 1999: 179), són relacionades amb aspectes de la història sagrada de Jesucrist, la Mare de Déu, els apòstols i els diversos sants. Segons Prat i Contreras, l'any litúrgic cristià té les seves arrels en el calendari religiós romà, basat en els ritmes solars, i el jueu, basat en els ritmes de la lluna, i que, fusionats a l'edat mitjana, van articular la divisió litúrgica anual en quatre períodes, Advent, Nadal, Quaresma i Pasqua, cadascun dels quals originava un cicle festiu (1987:25 i ss). Sobreposat també a aquest calendari, tenien lloc festivitats, rituals i celebracions relacionats amb les tasques del camp i la successió de les estacions, així com el Carnaval (Alvar 1999: 179).

c) *Esdeveniments públics de caràcter extraordinari*: relacionat amb causes laiques, cíviques o religioses especials i no lligades al calendari regular. Aquestes causes podien ser de molt diversa naturalesa, però destacaven les anomenades “festes reials” realitzades amb motiu d'esdeveniments destacats de la vida del monarca i la seva família - naixements, matrimonis i defuncions, pregàries i accions de gràcies per la salut d'algun familiar, commemoracions de guerres, paus, aliances, tractats internacionals, etc. (Díez Borque 1986:12). Evidentment, l'entrada pertany a aquest tipus de celebració.

En termes més específics, la diversitat de festes de caràcter públic generades per aquesta estructura celebrativa es pot resumir en l'esquema següent (basat en Díez Borque 1986 i 1999a):

1- Festes fixes del calendari litúrgic o influït per aquest:

- Nadal
- Carnaval
- Setmana Santa o Pasqua
- Corpus
- Assumpció de la Mare de Déu
- Patrons (relatiu als sants i al patronatge d'àmbit local o regional)

2- De caràcter religiós:

- Dedicació d'esglésies; consagració de nous santuaris; confirmació de la fundació; renovació de capelles; fundació i trasllat de convents
- Presentació i trasllat de relíquies
- Trasllat d'imatges i sagraments
- Festes d'ordes religioses
- Festes de gremis al seu patró
- Rogatives
- Beatificacions i canonitzacions
- Promulgació i celebració de dogmes

3- Originades per ocasions públiques de justícia:

- "Autos" de fe
- Execucions

4- Originades per qüestions polítiques:

- Entrades i rebudes
- Sortides
- Victòries militars i/o polítiques
- Juraments diversos
- Coronacions i proclamacions

5- Originades per qüestions cortesanes de personatges reials:

- Naixements i bateigs
- Matrimonis (bodes reials)
- Mort i funerals
- Etiqueta quotidiana: audiències, recepcions, besamans, banquets, etc.

Totes aquestes ocasions consisteixen en la realització del conjunt o bé algunes de les següents pràctiques col·lectives:

- Processons religioses
- Cavalcades civils, mascarades, Màscara Reial
- Representacions religioses o laiques: entremesos, misteris, farses
- Arquitectura efímera: arcs, templets, túmuls, piràmides, galeries, columnes
- Foc: pirotècnia, "alimàries" o fogueres
- Focs d'artilleria
- Jocs: populars, com llançament d'objectes, o aristocràtics, com justes, torneigs o jocs de canyes
- Enramades i adornaments florals
- Adornaments dels carrers i cases: penjolls, pintures, retrats, escultures
- Imitacions de combats: naumàquies o castells
- Vestits i etiqueta cerimonial
- Gastronomia especialitzada
- Activitats de cant i dansa (balls, "mascarades", "saraos", etc.)

La majoria d'aquestes pràctiques requerien la utilització de música, sigui en les activitats que es desplegaven al temple, o bé als cadafals del carrer i en les

processons o seguicis. En el cas concret de l'entrada reial, es donen algunes d'aquestes pràctiques en un moment o altre del seu transcurs, totes elles de diversa factura i valoració relativa a la ideologia ostentada segons el grup social, resultant així una condensació de les pràctiques festives preses en una dimensió més global.

A causa de la variació documental que comporta l'estudi d'aquest camp de l'activitat, la font disponible que s'acosta més a la categoria de "sèrie" documental referida a les entrades reials efectuades a Barcelona des del segle XV al XVIII és el ja esmentat manuscrit de l'Arxiu Històric de la Ciutat, el *Llibre de les Solemnitats de la ciutat de Barcelona*, editat modernament en dos volums per Agustí Duran i Sanpere i Josep Sanabre (1930-1947). Les relacions que conté formen un conjunt sinó estrictament homogeni, sí que molt similar quant al tipus de narració i als aspectes que són motiu de registre ja que, atesa la seva funció de registre administratiu de la memòria, comportava una narrativa molt estereotipada. Aquestes característiques fan d'aquest text un material idoni per a la seva utilització com a fil conductor de la recerca. Tots els registres comencen informant sobre les condicions en què es produeix la notícia de la visita. En aquesta part, es detalla el moviment de les autoritats, la formació de comissions, delegacions, ambaixades per a negociar els diversos aspectes de l'entrada, etc., i es descriu la preparació, l'organització i les deliberacions entre els diversos representats polítics i ciutadans. Posteriorment es narren els fets de l'arribada del monarca prop la ciutat: primerament, la recepció del monarca al port o, fora muralla, al camí cap al monestir de Valldonzella, on era tradicional que el rei sojornés mentre es preparava l'entrada formal. Finalment, es relaciona la mateixa cerimònia formal d'entrada recollint aspectes com l'ordre del seguicis, segons una estricta jerarquia, amb noms i cognoms de les dignitats

graduades per a formar-ne part, la representació cantada al portal de Sant Antoni amb el text cantat o recitat, el jurament reial a la plaça de Sant Francesc, l'ordre de la desfilada gremial amb una breu citació, si s'escau, de la naturalesa dels entremesos, la visita a la Seu i el comiat a la casa designada com a palau reial. Posteriorment, la majoria dels registres recullen les celebracions desplegades en les jornades que seguien.

Cal tenir en compte que el mateix caràcter estereotipat d'aquests registres és un fet que indica no el seu poc valor informatiu, sinó quines són les dimensions de la festa que podien ser més significatives per als organitzadors i els aspectes que es consideraven rellevants fins al punt de dotar-los d'una fesomia pròpia com a acte celebratiu. Així, a través de la confrontació de tots els registres podem delimitar una sèrie d'aspectes que són recurrents en totes les ocasions. A partir de la descripció d'aquests aspectes, he anat desgranant l'estructura compartida per totes les narracions amb l'objectiu de fer-ne visible un model, tenint en compte que el nostre coneixement dels esdeveniments no traspasa les limitacions del fet que, d'una banda, un model constitueixi una abstracció basada en una reducció d'un cert nombre de paràmetres que organitzen les dades en un conjunt coherent de pocs elements susceptibles de descriure un conjunt complex (*cf.* Vecchione 1991:15), i d'una altra, que coneixem aquests elements només a través de documents que tenen un caràcter de representació discursiva i ideològica de les pràctiques que són objecte del relat.

Per tal de facilitar la comprensió de l'estructura global d'aquests manifestacions, a continuació he descrit cadascun d'aquests aspectes tot utilitzant el registre de

l'entrada de Felip III (1599, Duran-Sanabre 1930-1947 II:126-136) com a model representatiu de les narracions referides a aquesta mena d'esdeveniments. Aquesta descripció recull tots els elements del que podem considerar característic d'un model clàssic de l'entrada reial fins al segle XVIII. Malgrat les limitacions esmentades, podem considerar que en la seva estructura més global, els registres inclosos al *Llibre de Solemnitats* relatius a les entrades reials es configuraven segons els següents elements:

- a) Aspectes de la negociació entre les autoritats (delegacions, ambaixades).
- b) La descripció de la recepció del monarca i trasllat al monestir de Valldonzella.
- c) La descripció de qüestions organitzatives i crides a la població.
- d) La descripció pròpiament dita de l'entrada formal fins al comiat.
- c) Citació i breu descripció d'algunes festivitats posteriors.

Però, abans d'exposar més detingudament cadascun d'aquests aspectes, cal dedicar unes ratlles a la presentació dels protagonistes que trobem en els relats. Totes aquestes activitats es desplegaven en un context del qual la historiografia social de l'època moderna a Catalunya, no menys a remolc dels debats teòrics i metodològics referits a l'estructuració de qualsevol altre àmbit urbà occidental en el passat, en mostra la complexitat que aplegava als individus i grups diversos en xarxes i trames de relacions socials al voltant de la vertebració institucional. El paper de Barcelona com a principal poder econòmic del Principat havia suposat el desenvolupament de la seva qualitat de capital política, de manera que la descripció de l'entramat institucional equival en certa manera a la descripció de la part oficial que integrava

la comunitat barcelonina, ocupada per un ampli repartiment de personatges al servei dels organismes reials o locals.

En primer lloc, cal entendre que el Principat, per a la mentalitat contemporània, no era tant una comunitat de persones com un conjunt de territoris, de manera que la consciència col·lectiva passava per les atribucions bolcades sobre la conjunció d'una terra i unes lleis (Palos 1994:301). Sobre aquesta base, la institució que ostentava el més alt poder legislatiu eren les Corts Generals. Com a tal assemblea, comptava amb el concurs del monarca i dels representats dels diversos sectors socials agrupats en tres braços, seguint el model de les antigues províncies carolíngies. Malgrat el seu caràcter socialment representatiu, els membres dels braços actuaven en nom de llur condició de propietaris territorials: al braç militar pertanyien els membres de l'aristocràcia, que compareixien com a titulars de propietats i jurisdiccions territorials, de manera que les ciutats baronials quedaven representades pel seu respectiu senyor; el braç eclesiàstic el formava l'alt clergat (abats, bisbes i canonges), del qual els membres dels ordres mendicants o els abats amb un superior directe al Principat n'estaven exclosos atès que no acomplien la condició de propietaris; finalment, el braç reial conformava el conjunt de representants municipals de les viles i ciutats de jurisdicció reial, tenint en compte que la propietat del territori municipal es considerava que requeia en els dirigents de les institucions locals. Dins l'àmbit de la ciutat, aquest darrer grup es dividia, com en tants d'altres comunitats, en tres categories, els *maiores*, *mediocres* i *menores*: més endavant, aquests grups formarien la mà major –ciutadans i burgesos honrats –, la mà mitjana – mercaders i notaris- i la mà menor –menestrals, mestres d'oficis mecànics, i oficials o treballadors que en depenien (Palos 1994:325; sobre els braços, *vid.* també Ferro

1987:cap. 5). Cal tenir en compte també que les lleis emanades de les Corts eren fruit d'un acord entre aquests representants i el monarca, seguint el model europeu articulat a la baixa edat mitjana pel qual els parlaments es basaven en una certa noció de pacte que seria fortament qüestionada tant com aferrissadament defensada a partir del principi de l'etapa moderna (Palos 1994: 220-221).

A partir del segle XIV, de les Corts, va derivar-ne l'anomenat *Consistori dels Diputats i Oïdors de Comptes del General del Principat de Catalunya i els Comptats de Rosselló i Cerdanya*, o, simplement Diputació del General, que s'erigia com a organisme representatiu dels braços en l'interval entre les reunions de les Corts. Formada per un diputat i un oïdor de comptes de cada braç, actuava com a comissió permanent representativa d'aquests per a recaptar i administrar els impostos votats a les Corts i per a vetllar la defensa de les lleis i l'aplicació de les constitucions; en la pràctica, gran part de la seva funció consistia a garantir que els oficials reials no contravinguessin les lleis i privilegis de Catalunya (sobre la Diputació, *vid.* Ferro 1987: cap. 6). La residència de la Diputació va quedar establerta a Barcelona, al palau allotjat al darrere de la catedral, des d'on es dirigia una complexa xarxa d'oficials; atès que era un organisme que no depenia de la Corona, sinó que actuava en virtut dels poders conferits pels braços, la Diputació del General esdevenia l'únic ens autònom el camp d'actuació del qual era tot el territori, de manera que les seves funcions sobrepassaven els estrets límits de la fiscalitat per a assolir una important dimensió política que els diputats no s'estaven d'ostentar (Palos 1994:328).

L'administració reial era ocupada en l'època moderna per la figura del virrei. Esdevenia un càrrec consolidat a finals del segle XV i que presidia un nucli

d'oficials, el governador general, el tresorer, els oïdors del patrimoni reial i els influents membres de l'Audiència. El virrei, que actuava en funció de la protecció del patrimoni reial i la cura sobre les defenses del Principat, ostentava la seva consideració com a *alter nos* del rei i cap militar suprem, auxiliat pels dotze magistrats de l'Audiència; a la seva funció judicial, que entenia sobre casos civils i criminals com a tribunal reial d'apel·lacions, aquesta institució hi afegia atribucions com a Consell del virrei en qüestions polítiques, i executava, si calia, ordres reials (Ferro 1987 108-109; sobre l'administració virregnal *vid.*; també Reglà 1956: 46 i ss., i Lalinde Abadía 1964). Altres càrrecs vinculats a l'administració del monarca estaven integrats al règim municipal però amb estatut de funcionaris reials, com el batlle, que assumia funcions d'ordre públic dins el cos jurídic del municipi (Palos 1994:400).

Però, el protagonisme ciutadà més decidit a Barcelona corresponia al govern municipal amb els seus organismes més destacats, l'assemblea general del Consell de Cent i les cinc conselleries que el presidien (sis, a partir de 1653, amb la incorporació, després d'una reivindicació secular, del sisè conseller menestral; *vid.* Torras i Ribé 1993:74-75). La seva articulació es remunta fins a mitjan segle XIII, i amb el temps va anar aglutinant la sèrie de poders i jurisdiccions que, amb les reformes de Ferran I entre 1490 i 1510, arribaren a ser excepcionals en el marc de la Península (Amelang 1986:31). L'articulació del municipi havia estat conseqüència directa o reflex de l'estructuració social i dels canvis que s'anaven produint.

Al començament del segle XIII, gairebé totes les viles i ciutats que, com Barcelona, es trobaven sota jurisdicció del monarca, compartien un sistema regit per dos

representants del monarca, el veguer i el batlle, amb els qui des de finals del segle XI col·laborava un consell de *probi hominis* escollits d'entre els caps de les famílies més rellevants, amb l'assessorament d'una assemblea de veïns coneguda com a Consell General: els *probi homini*, a qui se'ls atribuï la possessió d'honor, esdevingueren els antecessors dels "ciutadans honrats" com a membres de l'oligarquia urbana (Palos 1994:170; Amelang 1986:37). Sobre aquest esquema general, Jaume I atorgà a mitjan segle XIII diversos privilegis que foren fonamentals per a establir el perfil de la classe dirigent a Barcelona; amb diversos ajustaments del Consell General, format d'acord amb un repartiment més o menys proporcional entre les diverses mans (ciutadans, mercaders i menestrals), l'assemblea passà a constituir-se en l'anomenat Consell de Cent - actiu amb modificacions importants fins al Decret de Nova Planta (1714)-, de manera que la ciutat quedava configurada amb un perfil molt similar a les ciutats consulars italianes o imperials, amb tres elements bàsics assenyalats per Joan Lluís Palos:

- a) Un poder executiu cada vegada més reduït i circumscrit a un grup limitat de famílies.
- b) Un consell o assemblea general amb caràcter consultiu mitjançant la qual es pretenia donar cabuda a tota la complexitat del teixit social urbà.
- c) Un sistema electiu basat en la cooptació que permeté als individus instal·lats en el poder fixar llurs propis filtres per seleccionar els candidats que havien de formar part de l'élite dirigent" (1994:172)

Al segle XIII, durant el regnat de Jaume I, el nombre de consellers ja va quedar fixat en cinc; va estipular-se també que cada any el Consell havia de nomenar una dotzena de persones per a la designació dels nous consellers. Amb això es creava un marc específic per a les relacions entre els monarques i el poder municipal que suposava la cessió als organismes locals d'una important esfera del domini reial dins el context d'una política monàrquica de contenció envers els nobles (Palos

1994:173). Per exemple, la política mantinguda per Pere II (1276-1285) d'atorgar una major capacitat i autonomia a les élites de la ciutat formava part de les operacions per a vincular-les amb els interessos de la corona eixamplant el marc de competències dels consellers, incloent-hi la potestat judicial, tal com s'hauria disposat en el decret *Recognoverunt Proceres* (*ibid.* 174).

Com mostra Amelang, aquestes operacions situaven en una posició social prominent una classe dirigent de ciutadans honrats que, ocupant els més alts càrrecs al si de les conselleries, configuraven l'oligarquia urbana (1986:37). Sobre aquesta base, les reformes "fernandines" de 1490 i 1510, després d'un dramàtic episodi de guerra civil que enfrontà l'oligarquia urbana amb el rei Joan II, va suposar la consolidació d'un equilibri inclinat a favor dels ciutadans honrats: dels cinc consellers, tres eren d'aquest grup, mentre que el quart era mercader i el cinquè s'alternava cada any entre els gremis majors (artistes) i menors (menestrals) (*vid.* Torres i Ribé 1983:59-68). Tanmateix, el rei Ferran va permetre l'entrada en les institucions cíviques a la petita noblesa –cavallers o militars, petits propietaris sense jurisdicció- que configurava l'esglaó inferior de l'estament que es completava, seguint el patró europeu més comú, amb els barons, amb privilegis feudals heretats, i l'alta noblesa titulada (ducs, marquesos, etc.) (Amelang 1986: 41; Palos 1994:48). La base social del patriciat urbà es va completar també en aquesta època per l'equiparació de metges i advocats a la categoria de ciutadans honrats; les reformes comportaren també un edicte que formulava la concessió de privilegis de noblesa a les famílies concretes que anomenava ciutadans honrats de Barcelona, configurant amb això el caràcter d'élite mixta que la classe dirigent va mantenir al llarg de l'època moderna (Amelang 1986:42).

El Consell de Cent, de la seva banda, esdevenia una institució mitjancera entre els organismes que reunia els habitants lliurats a la seves activitats i el govern cívic, on els gremis obtenien una representació considerable i estrets lligams a partir de l'accés als oficis municipals, de l'organització de la milícia municipal i altres àrees de l'administració (Corteguera 2005: 48; com a treballs més destacats sobre el gremis barcelonins, *vid.* Molas Ribalta 1970 i Bonnassie 1975). En general, els artesans es veien ells mateixos, en paraules de James Amelang, “com a campions de la comunitat des d'una visió del món nascuda d'un intens localisme” assentada en una fe en el sistema de regulació mútua arrelada en la llei per a neutralitzar els efectes de la rivalitat econòmica i social, recolzada en una lleialtat al rei mitjançant un “monarquisme ingenu” i la confiança en les seves forces de resistència i revolta (Amelang 1986:175; Corteguera 2005:79 i ss.: *vid.* també a Burke -1991:222- la generalització de la imatge popular del monarca descrit com a just, savi o clement amb el poble). En aquest sentit, el oficis s'autorepresentaven com existint en funció del “bé y utilitat de la cosa pública”, tal com es deia en el privilegi fundacional dels llibreters (Corteguera 2005:69). També obtenien la seva presència als actes cerimonials els individus adscrits a les institucions de comerç que aplegaven els mercaders al voltant del Consolat de Mar; assumint la seva tasca de representació social, els dos còsols que dirigien el cos de magistrats amb atribucions jurisdiccionals especials en matèria mercantil i afers marítims apareixien sovint en les llistes de persones graduades per a participar en les cerimònies urbanes (*vid.* Ferro 1987:185).

Però, sobre el marc d'aquest mosaic de càrrecs i institucions, la clau del predomini del patriciat urbà requeia en el poder que conferien les conselleries en relació als

altres organismes cívics com el Consell de Cent, atès que els corresponia tota iniciativa legislativa, així com el dret de nomenar els elegibles als càrrecs municipals i la facultat de designar candidats al rang de ciutadans honrats (Amelang 1986: 43)². Si bé en tota Europa aquest procés de concentració de poder en mans d'oligarquies era un fet compartit, l'experiència de Barcelona diferí en l'augment real de la representació corporativa gremial en el govern i el caràcter obert de l'oligarquia en allò que fa a l'existència d'uns camins que permetien l'absorció dins l'élite de nousvinguts d'orígens social diversos (Amelang 1983: 8-9). Però, malgrat això, també el procés d'aristocratització marcava el fil de les transformacions socials vinculades al govern municipal per tal com al 1621 va estipular-se, després de serioses demandes i amenaces de l'estament noble, la concessió als barons de quatre llocs al Consell de Cent i la seva inclusió en les bosses d'insaculació per a les principals conselleries (Amelang 1986: 94-96; Torras i Ribé 1993: 89 i ss.). Aquest procés culminaria al segle XVIII amb el tomb aristocratitzant dels ajuntaments borbònics per l'aplicació de la Nova Planta que asseguraria la provisió dels oficis de major rang a la noblesa i l'exclusió de les mesocràcies gremials i mercantils que havien acaparat els càrrecs als antics consells (*vid.* Torras i Ribé 2003: 66 i ss.)

Sobre la trama d'aquest joc de càrrecs, privilegis i honor social que n'emanava, la mobilitat social es produïa a partir del fet que, des de baix, les files dels honrats es

²El deure dels consellers era resumit en tres parts per Esteve Gelabert Bruniquer a la *Relació sumaria de la antiga fundació y cristianisme de la Ciutat de Barcelona* (Barcelona, 1630): primerament, mantenir el proveïment de "forment y altres aliments", vigilant que no es venguin a "preus inmoderats", després "defensar "los privilegis, libertats y prerrogativas de la ciutat", i, finalment, mantenir "la pau y benevolència entre sos ciutadans y en cas de discòrdia reduyr-los" (*cit.* a Corteguera 2005:58)

nodrien dels membres dels estrats professionals superiors, sobretot dels mercaders – enriquits pel comerç i que aspiraven a assolir la vida rendista que caracteritzava els nobles i els ciutadans honrats -, i els artistes –grup que comprenia els notaris, barbers, cirurgians o apotecaris, diferenciats d’altres artesans pel seu nivell superior de preparació i per la major consideració social que provenia de l’exercici d’una activitat que no requeria de les mans en treball mecànic, com era el cas dels menestrals (Amelang 1992:172-174).

En definitiva, com era comú arreu, les ambigües nomenclatures que classificaven els habitants de l’urbs expressaven la seva diversitat i els valors hegemonitzats d’honorabilitat, privilegis i sentit de pertinença jerarquitzada que s’articulaven com a factors de diferenciació social i que caracteritzaven els ideals de la ciutat política organitzada per les institucions que la governaven; la ciutat política, doncs, s’identificava amb els valors inspirats per una ideologia religiosa i patriòtica compartida pels ciutadans que aspiraven a culminar les expectatives de promoció social a partir de les estratègies desplegades en els espais de sociabilitat travats sobre el marc dels seus límits i les seves esclotxes (*vid.* Narbona 2003:75). Fora d’això, el “poble” esdevenia la categoria residual en què s’englobaven els que treballaven fora del sistema gremial o per sota del grau de mestre: les dones, que tenien una intensa activitat invisible per a les institucions, les minories ètniques i religioses o els pobres, encara classificats en “vergonyants” si rebien beneficència de la Pia Almoina, o, simplement, desarrelats (Amelang 1992: 176 i ss.).

La lògica, doncs, que presidia les accions en el seu sentit polític o social era la de la demanda de nous privilegis sobre els ja aconseguits, i que esdevenien motiu

d'aferrissada defensa, sobre el fons del sentit identitari que conferia la pertinença a un dels cossos socials, d'una forma que es veuria reflectida per la via del seu caràcter representatiu en les activitats celebratives ciutadanes.

1.1. La negociació

En el *Llibre de Solemnitats* és comú començar la narració de les cerimònies des del moment de la notícia de la visita reial. Posteriorment, es consignen gran part dels processos negociadors desencadenats entre els diversos grups dirigents que s'efectuaven a través d'ambaixadors designats expressament per a aquesta tasca, o bé a través de la formació de comissions consultives.

Poc després de celebrar les seves noces a València, Felip III va arribar a Barcelona per via marítima per primera vegada en qualitat de monarca el dia 14 de maig de 1599, acompanyat per la reina, la infanta Isabel, filla seva, i l'espòs d'aquesta, l'Arxiduc d'Àustria. El duc de Feria -aleshores el virrei de Catalunya- havia donat la notícia pocs dies abans als consellers de la ciutat, fet que va agafar per sorpresa a totes les autoritats: el cronista no s'està de detallar les deliberacions que van tenir lloc donades les presses. Les diverses institucions havien adreçat una súplica al rei a través dels correus "de la Ciutat", el de la Diputació i el del mateix duc de Feria, per la qual se li demanava que endarrerís la seva arribada "perqué les coses comensades se poguessen acabar o del tot o en part" (II-126)³. No obstant això, el monarca, ometent dita petició, va entrar al port de Barcelona en la data prevista: mentre encara esperaven la resposta a les ambaixades, la galera reial va donar senyals de la seva arribada⁴. Els consellers van convocar ràpidament cavallers i

³A partir d'ara, les referències al *Llibre de les Solemnitats* seran citades amb el número del volum seguit de la pàgina corresponent.

⁴"y estant aguardant la dita resposta, a les nou hores de matí, la torra de Monjoich assenyala armada de galleras; y poch après, tenint dites galleres lo vent en popa, dites galleres se comensaren a descobrir envers lo cap del riu de Llobragat" (II-126)

ciutadans per a demanar-los consell en una situació tan precipitada⁵.

Per culpa de les presses, el procediment consultiu i negociador en aquesta ocasió és atípic en relació a altres ocasions, però, per això mateix, mostra la gran complicació d'ambaixades i deliberacions entre les diverses parts implicades en els actes de la rebuda i l'organització de les formalitats. El procediment més comú era convocar el Consell de Cent per tal de disposar els afers administratius, econòmics i organitzatius de l'esdeveniment, nomenar diverses comissions executives, acordar la forma de sufragi de les despeses i concretar les accions de l'entrada d'acord amb els costums⁶. Per la vinguda de Felip III, però, les autoritats van haver d'improvisar una rebuda adequada. Una vegada fetes les deliberacions al mateix port, els consellers van enviar una delegació a la galera reial per a donar la benvinguda als monarques i acompanyants, i també “per ha supplicar a sa magestad fos servit ferlos asaber la hora que volia entrar en la present ciutat, y ab quina forma ere servit de entrar, y com volia lo rebessen” (II-126). En altres ocasions, el procediment acostumat era enviar ambaixadors de part de la ciutat a viles properes per tal de

⁵“y entenet que ab las ditas galleras venian les magestats reals ... los senyors concellers se.n baxaren baix al baluart de Mitjorn, ahont feren convocar molts ciutedans y militars, pera que vent-se tant apretats, los aconcellassen lo que tenien de fer ab semblant occasió” (II-126)

⁶Per exemple, per l'entrada d'Isabel I (juny de 1481), el *Llibre de Solemnitats* consigna el següent registre:

“volents com es acostumat, preparar-se en rebre lo senyor rey e reyna en llurs primeres entrades (...) los dits honorables consellers, dissabte, a XXIII. del dit mes, convocaren e feren convocar Concell de C. jurats per dispondre la festa de la dita recepció” (I-328-329).

Ja al segle XVIII, per l'entrada de Felip V (octubre de 1701) es consigna igualment una organització similar: en aquest cas, el rei havia enviat una carta al mes de juliol d'aquell any, la qual “fou llegida en lo savi Concell de cent celebrat als 16 de juliol prop passat, y per aquell fou deliberat lo festejar y regositjar a sa magestat ab festas, lluminarias y altres coses concernents per dita festa y entrada; (...) se deliberá també, que, per dits senyors concellers, fos anomenada y feta una vint y quatrena de tots los estaments pera prevenir lo convenient y necessari per dita entrada, com així se feu y executá, girant per los gastos fahedors de las alimarias festa y demés convenia, diversas quantitats al escrivá de las obras, com apar de son llibre, y altres quantitats al escrivá recional per los gastos casers” (II-449)

negociar el dia de l'entrada⁷. Aquestes delegacions comportaven també un fort desplegament cerimonial: l'esmentada i accidentada ambaixada va travessar el port en un luxós vaixell -"la barca de la Ciutat"- molt adornada, "ben aderesada de cortines y sobre cel de domás" per a mantenir l'entrevista amb el rei (II-127).

En la deliberació, va acordar-se que el monarca entraria "a les dues hores après mitjorn per lo portal de Mar, sens talem y cordó", per anar a allotjar-se després a "la casa ahont posa sa magestad", i deixant per més endavant la concertació de l'entrada formal pel portal de Sant Antoni "com si fora vingut per terra", tal com manava "lo orde antich" (II-126,127,128)⁸. Finalment, uns dies després, una ambaixada de la ciutat va concertar amb el vicecanceller reial la data de la cerimònia de l'entrada solemne i acordà que es realitzaria l'endemà mateix d'aquesta reunió. En aquesta ocasió, es detecta una disparitat de criteris sobre la conveniència que el rei i la reina entrin "tots en un dia, sots un mateix pali" (II-128), tal com era el desig de l'esmentat vicecanceller. Finalment es decideix "que havia de esser different entrada la de la senyora reyna, per lo que commodament no podien entrar tots en un dia". Una vegada fixada l'entrada per l'endemà (18 de maig), els consellers "ab vot y parer de molts promens" feren saber algunes

⁷L'any 1481, una ambaixada va anar a la vila de Molins de Rei per a fer aquestes deliberacions, així com en el 1701, per l'entrada de Felip V la Ciutat va enviar a la vila de Piera quatre ambaixadors (II-499). En totes les altres relacions, on es cita amb termes idèntics, aquesta formalitat es presenta com un bon costum de la Ciutat. En relació a l'entrada de Felip II (gener de 1564), es diu: "sabent los dits honorables consellers que dit senyor era en dit monestir de Nostra Senyora de Montserrat, inseguint la loable e antiga costuma d'esta ciutat, elegiren dos notables e insignes personas per embaixadors (...), per fer gracias per part de la Ciutat a sa magestat del treball per sa magestat pres en venir a visitar esta ciutat, y per a concertar o saber lo dia seria servit venir a Valldonzella hont es acostumat posar los reys ans de entrar en la present ciutat" (II-2)

⁸"per lo que lo orde antich es rebre la present Ciutat los reys y senyors per lo portal de Sanct Antoni, ab cordó y talem, per lo que solen restar los dits reys, lo vespre abans, a dormir en lo monastir de Valldonzella" (II-127)

disposicions sobre els actes de l'entrada i ordenaren publicar-ne algunes a través de diverses crides a la població (II-128-129).

Com veiem, en aquesta part de les relacions es mostra una gran activitat negociadora entre les diverses autoritats i les seves delegacions, representacions o ambaixades. A causa del seu caràcter de registre administratiu, les relacions del *Llibre de Solemnitats* procuren recollir tota la seqüència de deliberacions, reflectint amb això la importància atorgada als afers protocol·laris, les dimensions de la seva problemàtica i la seva resolució a través de processos negociadors a partir d'uns esquemes cerimonials previs que s'associen al costum. Per exemple, per culpa d'un problema legal sobre el procediment del jurament reial als “usos e consuetuts atorgats a la present ciutat e territori de aquella”, es recull com, amb motiu de l'entrada de Carles V (gener de 1519), els “dits honorables consellers hagueren diversos colloquis i parers de doctors” (I-392).

La dimensió problemàtica d'aquests processos és perceptible en una discussió relacionada en el registre de l'entrada de Felip III: quan, finalment, el duc de Feria va anunciar l'arribada del rei als consellers, aquests i els seus “promens” van dirigir-se al moll i es van trobar amb els “senyors diputats ab tot llur consistori” que volien “també donar la benvinguda a sa magestad y besar-li les mans” (II-127). En relació a aquella pretensió dels diputats, els consellers al·legaren que això era contrari a les consuetuds registrades als dietaris:

“jatsie no.s sie trobat en los *Dietaris*, que venint lo rey per mar y sien exits sino tant solament los senyors concellers ab sos promens; y arribant dits senyors concellers a la vora de la mar (...), y stant axí aguardant que la dita barca arribás, se mogué alguna contienda entre los senyors concellers y los senyors diputats,

pretenent los dits diputats que quant lo rey venia per terra ells anaven a rebre.l y besar-li la ma abans que los senyors concellers, y per consegüent ara havien de fer lo mateix, y que no farien sino besar-li la ma y après se.n tornarien, per lo que ja sabien que no tenien lloch en dita entrada. E per los dits senyors concellers fonch pretés, que stant a peu tots, y venint sa magestad per mar tocaria sols als concellers rebre.l y besar la ma a sa magesstad, y que ells entenien en haver de esser primers perquè tinguessen après lloch de poder-se posar a cavall encontinent per poder acompanyar a sa magestad fins a palatio” (II-127)

Aquesta discussió és il·lustrativa de les lluites socials per la preeminència i el prestigi mantingudes entre els diferents grups dirigents, els consellers de la ciutat - membres del patriciat urbà -, d’una banda, i els diputats de la Generalitat - membres de la noblesa -, d’una altra, expressats a través dels privilegis en el tracte amb el monarca. En d’altres casos es descriuen també complexes deliberacions entre els diversos elements socials amb motiu d’alguna necessitat de consulta legal de part dels consellers. Ens mostra l’existència d’un guió tradicional, entès com “lo orde antic”, que ha de ser concretat i negociat en els seus aspectes més precisos per les autoritats i el monarca a través d’aquestes ambaixades i representats. No hi manca la disparitat de criteris i, en molts moments, s’hi destaca la rivalitat entre diversos grups socials que volen mostrar les seves prerrogatives i privilegis a través del cerimonial i el protocol amb què es realitzen aquestes negociacions. Tot plegat ens mostra la dificultat organitzativa que van arribar a adquirir aquesta mena d’esdeveniments i que feia necessari arribar a algun consens en el desplegament pràctic i concret del que era costum i tradicional.

En aquesta part de les relacions es mostra un primer aspecte d’una de les dimensions essencials dels rituals: l’actualització d’elements canònics, sancionats pel costum, i la seva adaptació com a font d’autoreferencialitat. La descripció de les negociacions posa de manifest la diversa relació dels participants respecte de la seva vinculació amb allò que es vol expressar; d’una banda, allò considerat invariable

com a costum, i d'una altra, l'apropiació del costum com una afer vinculat a l'ara i aquí perquè representa aspectes immediats i vitals dels successos particulars (Rappaport 2001: 95 ss.). D'una forma més pràctica, aquesta operativa apareix més nítida en la descripció de les altres seqüències de la narració típica de les entrades en el *Llibre de les Solemnitats*.

1.2. La recepció

El següent aspecte que és motiu de descripció en les relacions del *Llibre de Solemnitats* és el cerimonial de benvinguda i recepció del rei prop de la ciutat durant les jornades anteriors a la seva entrada formal. Segons el costum, els consellers anaven a rebre el monarca fora muralles, li donaven la benvinguda i, seguint un ordre estipulat segons el rang, es formava una comitiva que l'acompanyava fins al monestir de Valldonzella, on era acostumat que el monarca sojornés abans de realitzar l'entrada solemne. En aquest punt, les relacions ens ofereixen un primer aspecte de la dimensió performativa de les cerimònies en el sentit que es detallen acuradament els moviments dels diversos grups representatius de l'autoritat mostrant que els aspectes més formals són tinguts en compte de forma significativa: quin és el grup que besa primerament la mà del rei, en quin moment els presents es poden cobrir el cap, quan cal pujar als cavalls, etc. Ens il·lustra un món on cada gest significa quelcom i que ofereix un contrapunt executat en la pràctica que respon als aspectes debatuts en les fases negociadores. L'episodi de la recepció és bastant detallat al *Llibre de Solemnitats* i posa de manifest el caràcter tradicional i consuetudinari d'aquest acte.

Per a realitzar aquest protocol, els participants es reunien a la casa de la ciutat per a formar un seguici cívic que marxava a l'encontre del monarca, tal com es registra, per exemple, en les descripcions de les entrades d'Isabel I i de Felip IV:

“E los dits honorables concellers, seguint les antigues pràctiques de la dita ciutat, lo dia matex per llurs verguers faheran convidar cavallers, ciutedans e los honorables cónsols de la Lotge, ab lo bras mercantivol pregant aquells fossen a la Casa de la

Ciutat, a cavall, per acompanyar los dits honorables consellers a la exida e rebuda de la dita senyora reyna” (I-334)

“La primer entrada de sa magestad fou a Valldoncella. Com es costum los senyors concellers convidaren per la Casa de la Ciutat, a las dos horas après mitg dia, a molts cavallers i ciutedans, cónsols de Lotja y altres per anar a rebre sa magestad (...) Axí dits senyors concellers, agraduats ab la forma acostumada, partiren de la Casa de la Ciutat (II-160)

Les comitives reials i ciutadanes es desplaçaven amb l’acompanyament de música heràldica que combinaven els tocs de trompetes i tabals amb la dels ministrils, sigui incorporats als seguicis o apostats als cadafals aixecats en punts estratègics de la carrera, tal com es comenta en la relació referida a l’entrada de Felip IV en la part on es descriu la primera benvinguda al monarca abans d’instal·lar-se a Valldonzella:

“passaren devant Sant Jaume, per lo Call, Bocaria, carrer del Hospital, fora del portal de Sant Antoni, ahont estaven las trompetas, tabals y menestrils de la Ciutat, ab ses vestes de domás carmesí, y fent molta festa, y pujaren vers la Creu Coberta fins prop la carniceria de Sans, hon trobaren sa magestad” (II-161)

En el moment de l’encontre d’ambdues comitives, generalment a la Creu Coberta, prop de Valldonzella, el fet s’emfatitzava amb descàrregues d’artilleria des de les muralles i baluards, i focs d’artifici o fogueres. En referència a l’entrada de la reina Isabel, el *Llibre* recull així aquest episodi:

“E com la dita senyora reyna fou arribada al coll de la Creu (...), foren disparades moltes bombardes qui eran en la muralla de la dita ciutat, e lansats focs voladors, e encara foren fets per ordinació dels dits honorables consellers focs, així en la muntanya de Montjuhic com en altres muntanyes entorn lo territori de Barchinona (...) E axí la dita senyora reyna ensems ab lo dit senyor rey e los dits honorables consellers vingueran al dit monastir de Valldoncella (...), e allí la dita senyora reyna, ab lo dit senyor qui li feu companyhia, reposá e stech fins lo dissapte après següent” (I-336)

Per algun comentari dels cronistes sabem que la direcció de l'operació estava en mans d'un especialista, tal com llegim en el següent exemple de l'entrada de Carles V:

“e fonch provehit (...) que per rahó de la vinguda lo dit senyor en dit monestir, lo mestre de la artilleria, per demostrar la gran alegria que aquesta ciutat sent de la benaventurada vinguda del dit senyor, tingués la artilleria de la ciutat, ab copia de mascles, a punt en orde per a festivar dita vinguda; e axí fonch fet, que essent lo dit senyor a la Creu Cuberta, comenssá a desparar huns quants canons grossos e alguns mascles, e aprés, arribant a Valldonzella, despará tots los altres, que fonch cosa molt bé concertada, e paragué bé als miradors” I-394⁹

Emmarcat en aquest ambient, el primer contacte comportava l'intercanvi d'algunes paraules i, sobretot, la cerimònia del besamans en el qual es mostrava el rang dels consellers i dels assistents seguint un ordre jeràrquic. L'arribada per via marítima de Felip III va implicar que la rebuda es fes en el moment del desembarcament en “un pont de fusta llevadís” (II-127) on immediatament va tenir lloc aquest acte:

“en haver posat los peus les magestats reals en terra, encontinent, los senyors concellers y promens anaren a la volta de les dites magestats reals, y agenollant-se en terra besaren la ma los dits senyors concellers, lo hu aprés l'altre” (II-128).

Posteriorment, s'organitzava també de forma cerimonial una comitiva al voltant de la figura del monarca composta pels seguicis ciutadans i reials en direcció al monestir de Valldonzella. Tot l'acte és fet amb meticulosa cerimònia, emfasitzat a través de la gestualitat pertinent al rang jeràrquic dels participants: després de la benvinguda i el besamans, el conseller en cap va posar-se al costat de Felip III “a la

⁹Les descripcions de les entrades de Felip II (1564) i de Felip IV (1628) recullen també aquest episodi:

“E per la beneventurada vinguda de dit senyor, e per festeiar aquella, los dits honorables consellers tenian ordenat que al portal de Sanct Antoni stiguessen aparelladas algunas peces de camp y mascles de artilleria per a que, quant lo dit senyor fos a la Creu Cuberta, destirassen aquella y donassen senyal a la artilleria dels baluards y de la muralla que per açó estava aparellada” (II-5); “quant foren a la Creu Cuberta, en vista de la ciutat, tiraren quatre pessas que estaven sobre las torras del portal de Sant Antoni, y altres ab alguns mascles que estaven a la muralla y torra de Sant Pau y altra part de la muralla” (II-161)

part squerra” i els altres davant “per son orde”; enmig d’ambdós grups evolucionava el virrei, el duc de Fera. Precedien la comitiva “molts senyors grandes, titulars y cavallers, axí de la cort com de la terra” (II-128). Aquest ordre mostra una vegada més el gran formalisme del protocol, on cada personatge tenia un lloc assignat segons la jerarquia i les seves prerrogatives. Aquest episodi del cerimonial apareix descrit d’una forma gairebé idèntica en totes les relacions, com per exemple, en la narració de la rebuda de Felip IV:

“Lo senyor conceller en cap se acostá a cavall a sa magestat, donat-li la benvinguda de part de la Ciutat (...) y après de haver-li besada la ma passá dit conceller en cap, a cavall, per detrás del cavall de sa magestad, y se li posá a la sua ma squerra, hi.s cubrí; després vingué lo conceller segon y li besá la ma, y passá també detrás lo cavall de sa magestad, se posá immediatament davant del rey nostre senyor, y també se cubrí; los altres tres concellers, després de haver besada la ma a sa magestad, passant ab la forma dita dels demés, se cubriren y passaren avant, y fonch la ocasió per dar-los molta pressa que caminassen” (II-161)

Un altre detall de la importància dels gests protocol·laris pel que fa a la seva significació, és l’atenció que es presta als moviments de barret que es vinculen a la interacció dels consellers amb el monarca en el transcurs del seguici, ja que gaudien d’un antic privilegi que els permetia anar coberts en presència del rei com els “Grandes” d’Espanya. Per exemple, en l’entrada de Felip II, es diu:

“E per lo dit camí moltes vegades dit senyor rey interrogá dit conseller en cap, lo qual qunt li responia estava en lo barret en la ma, y dit senyor rey cada vegada après de haver parlat, li deya y assenyalava se cobrés, y axí se cobría y descobría cada volta parlava, y sperava que dit senyor li manás se cobrés” (II-5)

El dret de cobriment il·lustra el valor que prenia la performance dels privilegis per tal com suposava simultàniament una prova i la mateixa realització de l’acceptació mútua del pacte constitucional. Com mostra Antoni Simon i Tarrés en el seu treball sobre la identitat barcelonina durant l’època moderna, existeixen nombrosos

exemples de la reivindicació d'aquest dret; per exemple, Diego López Gardeny exposava com, en funció de la força de dret que a Catalunya adquirien els usos i costums, quedava “justificada a favor de la ciudad esta prerrogativa de cubrirse” (*cit.* a Simon i Tarrés 2001:148).

Després de l'encontre, doncs, la comitiva presidida pel monarca va desplaçar-se a la residència reial, “fins al pont de la casa ahont posa sa magestad”, segons el relat referit a Felip III, aquest sobre un cavall, i la reina amb la infanta en un “cotxo” amb l'arxiduc d'Àustria, marit de la infanta, al costat també a cavall (I-128).

En relació a aquest moment de la recepció, el cavaller Frederic Despalau descriu al seu *Dietari* l'ambient musical que presidia el desplaçament del seguici; segons el seu testimoni de les cerimònies de la rebuda de Felip III, durant el trajecte de la comitiva vers la residència reial “Tirà's molta artilleria en mar y en *tierra* y molta música al portal del Mar y a la Llonya y General” (Despalau 1991:171). Segurament això vol dir que s'havien muntat en alguns punts de la carrera uns cadafals amb cobles de ministrils; no aporta, no obstant això, cap dada sobre el tipus de música que aquestes cobles haurien interpretat.

En definitiva, tot aquest conjunt de manifestacions lligat a la recepció reial- el cerimonial de benvinguda, la formació del seguici fins a Valldonzella, la descàrrega de l'artilleria, les intervencions musicals, etc.- el podem interpretar com una ritualització del fet de la relació de tots amb tots. L'acció que comporta la relació estableix un sentit dual de l'activitat segons la posició dels participants; una dimensió lligada a l'actuació al nivell de les relacions cara a cara entre els actors

cerimonials emmarcats a partir del centre simbòlic incorporat pel monarca i, a la vegada, una dimensió espectacular d'aquests moviments que vinculen a tota la ciutadania, ja que són donats a veure en espectacle a una massa d'espectadors. La relació d'ambdues dimensions podria tenir repercussions en l'eficàcia performativa dels actes. D'una banda, els moviments del seguici comportaven una "geografia" de la representació entre els grups dirigents com a subjectes jurídics de privilegis que determinaven les posicions relatives de cada jerarquia; d'altra banda, la correcció o incorrecció d'aquesta representació era equivalent als ulls de tots els assistents del reconeixement dels termes compromesos en el pacte monàrquic segons les constitucions del territori. En un exemple tret de la descripció del seguici que va conduir Felip IV a Valldonzella, veiem com la posició relativa de cada subjecte era equivalent a la defensa d'un privilegi adquirit que era simptomàtic de l'acceptació mútua del pacte: els acompanyants del rei, per a avançar més ràpidament, van demanar al conseller segon "que passás mes avant", a la qual cosa el conseller va replicar que "aquell era son lloch", però que, no obstant això, "si ses excelentias e senyorias se volian posar al costat de dit conceller que be podian" (II-161).

En una dimensió més global, l'omissió de qualsevol aspecte canònic era considerada una mostra de manca de respecte als privilegis dels catalans concedits per les dinasties anteriors. És precisament això el que va succeir en la rebuda de Felip V quan aquest, en el moment de la seva recepció, no va manar en cap moment que els consellers es cobrissin. Segons el testimoni recollit al *Lumen Domus* o *Annals del Convent de Santa Catharina*, aquest fet va preocupar molt als assistents:

"se esperave de sa Magt. manaria als Concellers se cobrissen restaren tots descuberts, y descuberts proseguiren lo camí (...). Silenciosos tots, y gelat lo cor dels Catalans, à vista de que los concellers anaven descuberts" (Camprubí-Anglès 1756: 72-73; *vid.* també Riera 1993:489)

En definitiva, la cerimonialitat inscrita en l'acció de recepció del monarca de part de la ciutat mostra la importància de qüestions vinculades a la dimensió performativa de l'esdeveniment. Per l'acció es realitza quelcom de significatiu en un sentit que va més enllà de la pura enunciació d'uns fets; l'acció porta a terme materialment, físicament, una qüestió que és d'ordre ideològic, en aquest cas, l'acceptació de privilegis corporatius i la correcta representació d'allò que conforma els aspectes canònics dels vincles polítics. Paral·lelament a aquests actes, i com a forma de reclamar la participació de tots els estaments urbans, en un moment del procés d'organització de les cerimònies i les festes el poble era convocat per les autoritats municipals a través de les "crides".

1.3. Les crides

Fetes les deliberacions, les autoritats passaven a ordenar els edictes pertinents, promulgats “ab vot y parer de molts promens”, i a exhortar a la participació massiva a través de diverses crides realitzades a toc de trompeta pels diferents indrets de la ciutat. La seva finalitat era fer saber a la població en general les disposicions acordades, és a dir, el temps, els espais i la natura o qualitat dels actes. S’indica així el marc referencial de tot moviment de masses. Vegem, per exemple, la crida corresponent a l’entrada de Felip III. Segons el *Registre de Crides*¹⁰, aquesta es va fer “ab so de tabals y dotze trompetes” comandades per Barthomeu Melons , “trompeta de la Ciutat” (II-129), i per ella es fa saber al poble que el rei entrarà l’endemà a Barcelona indicant després l’itinerari, que es repeteix amb no gaires variacions en les crides de les anteriors entrades:

“será la entrada de sa magestat per lo portal de Sant Antoni, e per lo carrer del Hospital fins a la porta de Santa Creu, e Rambla avall girará per lo dormidor dels Frares Menors, e puirá sobre lo cadafal qui es estat fet en la plassa devant lo dit monastir de Frares Menors. E allí, lo dit senyor solemnement jurará e confirmará los privilegis e libertats de la dita Ciutat e totes les altres coses que (...) son acostumats jurar, y allimateix, devant lo dit senyor, passaran los officis y confraries de la dita ciutat ab llurs panons e banderes, fahent a sa magestat la summissió y reverentia pertanyents. E devallant del dit cadaffal, lo dit senyor cavalcará e yrá per lo carrer Ample tot dret, girant per la via dels Cambis passará devant la yglesia de Santa Maria del Mar, faent la volta del Born e yrá per lo carrer de Moncada, e passant per la capella de.n Marchús, tirarà Boria amunt, e devant la plassa del palau real, per lo carrer dels Speciers yrá tot dret a la plassa Sant Jaume, e de aquí girará per devant la Diputació fins a la porta del palau episcopal ahont sa magestat descavalcará, e será rebut per lo clero de la Seu processionalment, e entrarà en la dita Seu; y exint de aquella, tornarà la via del palau episcopal, e per devant la Diputació a la plassa de Sant Jaume e per devant la Casa de la Ciutat, e per lo carrer del Regomir fins al carrer Ample, de hont girará a la casa que fonch del quondam illustre don Ferrando de Cardona, almirant de Napols, ahont es aparellada la posada per a sa real persona” (II-129)

¹⁰ Els texts d’aquestes crides, dels quals el cos de les relacions del *Llibre* fa constar un breu resum, es troben als llibres de registres municipals. Els documents del *Registre de crides*, així com del *Registre d’Ordinacions*, referents als esdeveniments recollits, són publicats també pels editors del *Llibre de Solemnitats* a les notes de peu de pàgina.

S'anuncia també la deliberació del Consell de Cent segons la qual "per la novella e beneventurada vinguda de sa magestat sia feta bella festa y solempnitat segons a tal i tan gran senyor se pertany" (II-129). Per tal d'acomplir l'anterior, els consellers ordenen fer tres dies de festa a tots els habitants, sobretot als membres dels oficis:

"denuntians les dites coses preguen y exorten a tots los poblats y habitants en la dita ciutat que lo die de dimarts y dimecres y dijous après següents vullen festivar la dita entrada no obrint les portes de llurs botigues ni obradors, e vestint-se quiscu com millor porá, e los qui aporten dol lo dexen per los dits tres dies"(II-129).

És important aturar-se en la darrera de les disposicions, és a dir, deixar el dol familiar. Això ens dóna el punt de la importància de la festa, on allò més lligat a l'individual o al grup estrictament familiar ha d'ésser abandonat momentàniament mentre la festa és vigent. Els consellers ordenen també que es poleixi i engalani la zona de la carrera reial:

"los qui tenen llurs cases per los llochs desús dits per hont lo dit senyor deu passar netegen y scombren los carrers e places de llurs entrades y empaliin los enfronts de llurs cases dels millors draps que poran"(II-129)

Posteriorment, conviden els ciutadans a ocupar festivament el carrer a la nit:

"y en la vesprada dels dits tres dies fassen alimaries ab llurs focs, sons, balls y altres jocunditats y alegries honestas"(II-129)

Finalment, els consellers ordenen als "cónsols y promens y altres caps de officis e confraries de la dita ciutat" que proveeixin el necessari per a l'assistència dels agremiats i confreres als actes del dia de l'entrada:

"pera demá, havent dinat, ab llurs panons y banderes sien a la plassa del Vi, e que tots los particulars dels dits officis e confraries haien a seguir los panons y banderes de aquells segons seran ordenades y estar a ordinatió dels dits cónsols, proms y altres caps e maiorals llurs, sots bant de deu sous y altres bans per ordinations de la Ciutat statuits y ordenats. E vindran per lo carrer de les Polleres, passant devant lo dit senyor estant en lo dit cadafal dels Frares Menors, faents a la gran magestat sua les reverenties acostumades, e tirant per lo carrer Ample tornarse.n han en los llochs de hont seran exits" (II-129)

Els termes de les crides relatives a totes les entrades són quasi idèntiques i incideixen en el següents aspectes:

- Neteja.
- Engalanar i adornar (empaliar i enramar) els exteriors de les cases.
- Deixar el treball i el dol.
- Recorregut i activitats previstes.
- Exhortació als membres del oficis a prendre part en la desfilada dels gremis i confraries.
- Festejar a través de les alimàries i el ball.

En definitiva, aquestes crides incidien en la regulació de l'esdeveniment interpel·lant i involucrant la població barcelonina de forma global a través de la demanda de participació en la sèrie de manifestacions que configuraven l'entrada.

1.4. L'entrada solemne

El cos central dels registres correspon a les descripcions de les entrades solemnes de cada monarca. Es desplegaven en la forma d'una seqüència d'actes que integrava pràctiques on a cada cos li pertanyia un espai i cada espai representava un element de l'ordre social. En aquest escenari, cada grup es mostrava com a tal a través d'allò que Díez Borque ha anomena "gest social", és a dir, l'espectacularitat de la vida pública en el diversos nivells socials que es percep a través dels moviments més globals de tots els participants (1999a: 233). Així, per aquest procés dinàmic una estructura social latent es fa patent a través de la seva visibilitat.

Tal com es narra en el *Llibre de Solemnitats*, l'acció s'inicia d'una forma similar a la de la cerimònia de rebuda, amb la convocatòria a la casa de la ciutat per a formar el seguici que haurà d'anar a rebre el monarca a les portes de la vila. Per a organitzar aquesta comitiva, els consellers, com es diu en la relació de l'entrada de Felip III, havien convidat "molts notables ciutadans, militars, mercaders, artistes i menestrals, per a que fossen en lo pati de la present casa, a cavall, al punt de les dotze hores" per tal d'acompanyar-los fins al portal de Sant Antoni, lloc on havia de fer-se la benvinguda solemne al monarca; per a muntar l'ordre de la comitiva, els consellers havien manat també fer "un memorial de les persones que havien de entrevenir y esser ordenades" per portar "los bordons del pali e cordons" fins la plaça de Sant Francesc (II-129).

Tots els personatges graduats per a formar part del seguici municipal es reuniren el dia 14, a les dotze hores, amb "molts promens e altra gent de tots staments", al pati

de la casa de la Ciutat, i partiren en comitiva a cavall fins l'esmentat portal de Sant Antoni "ab los tabals y trompetes de la Ciutat" (II-131). Una vegada arribats "devant la creu que está junt al pont de dit portal", va enviar-se un correu al monestir de Valldonzella per tal de fer saber al monarca que tot estava a punt (II-131). A les 16 hores, el rei partí de Valldonzella i, en aquest moment, hi va haver un descarregament d'artilleria¹¹. Mentre, Felip III i els seus acompanyants -"alguns prínceps y senyors, axí de Italia com de Spanya"- s'acostaren al dit portal; els consellers i els prohoms van anar a rebre'l "un poquet mes enllá de la dita creu o junt al camí que va a Valldonzella"(II-131). Continua el relat donant notícia de la vestimenta dels consellers, molt luxosa i feta expressament per a l'esdeveniment, "conforme en semblants occasions dits concellers acostumen de anar"¹².

Un cop arribat el rei al "camí real", va ser rebut pels consellers, els quals li feren "gran reverentia"; el conseller en cap es posà a la banda esquerra del monarca, i els altres consellers "devant ab les persones del cordó y obrers de la Ciutat" (II-132). Com veiem, el moviment i la disposició dels participants en aquesta part del ceremonial reiterava qüestions de representació ja plantejades des del mateix moment de la rebuda oficial al monarca. Quan la comitiva arribava al portal de Sant Antoni s'iniciava l'ingrés ceremonial del monarca a la ciutat. Des de l'entrada d'Isabel I, en aquest moment tenia lloc una "representació" que, atenent l'ús del verb "davallar" aplicat sovint en les referències a aquest acte, he anomenat "davallada", en la qual diversos personatges, segons l'ocasió, baixaven per un

¹¹"destiraren la artilleria y mascles que heren en lo portal de Sanct Anthoni (...), y encontinent despará tota la artilleria de les muralles y baluarts" (II-131)

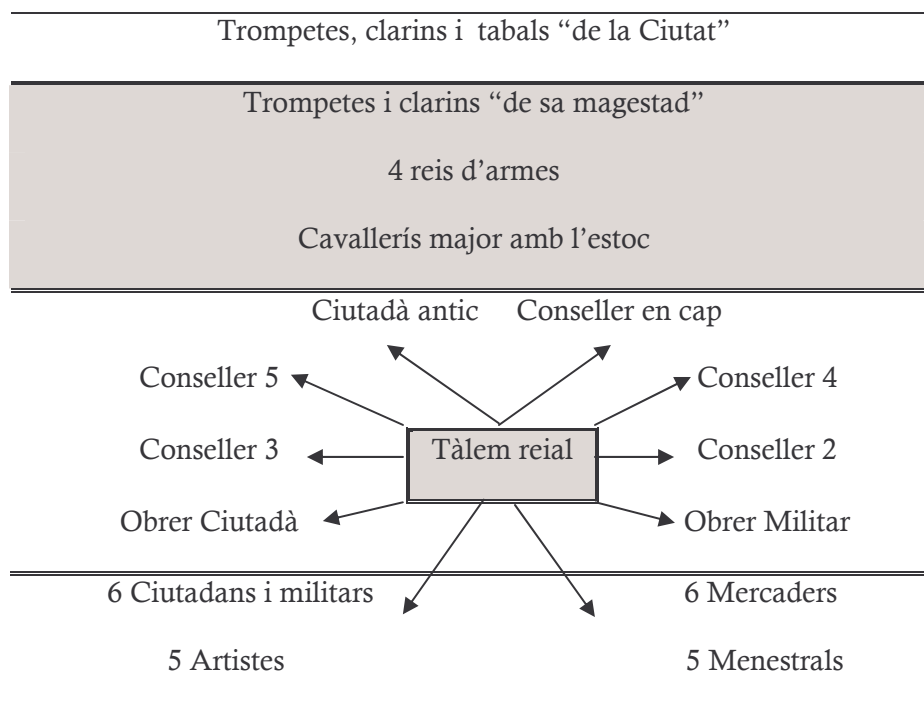
¹² "los quals concellers anaven ab gramalles de vellut carmesí, forrades de brocat, fetes novament per dita entrada, y ab gorres de vellut negra y mánagues de setí repuntades y sabates de vellut, tot per la Ciutat donat, conforme en semblants occasions dits concellers acostumen de anar" (II-131)

mecanisme des de dalt de les torres del portal interpretant amb música, o bé simplement recitant, un text en relació al monarca seguint una forma escenogràfica arrelada en la dramàtica medieval, tal com veurem en el capítol corresponent. Posteriorment, el rei rebia les claus de la ciutat i les lliurava al conseller en cap, el qual, després de besar-li la mà, “se les posá al bras dret a la vista de totom” (II-132).

Seguidament començava la carrera de la comitiva vers la plaça de Sant Francesc, seguint la disposició prevista. D’una forma gairebé idèntica en tots els casos, aquesta comitiva es formava com segueix: davant de tot, “les trompetes, clarins y tabals de la Ciutat ab les vestes de domás carmessí novament per assó fetes, tots a cavall”, seguides de “les trompetes y clarins de sa magestad”; a continuació, “quatre reis de armes ab ses masses” desfilant de dos en dos que precedien “lo cavallerís maior, lo marqués de Denia ab lo stoch” –en senyal de jurisdicció; el grup acompanyant del tàlem sota el qual desfilava el monarca es disposava en diverses rengleres encapçalades pel conseller en cap, a la dreta del rei, i un “ciutedà antich” a l’esquerra, ambdós portant el “fre del cavall en la cabaçada”, seguits dels portadors dels brandons del tàlem, ordenats en fileres dobles seguint una disposició jeràrquica: a la banda dreta, els consellers quart i segon, a l’esquerra, el tercer i el cinquè, seguits de “dos obrers de la ciutat”, un militar i un ciutadà, amb “una verga pintada de vermell ab los caps daurats”; tancaven la comitiva els diversos representants dels estaments integrants del Consell de Cent portant el “cordó” del tàlem, en nombre de sis ciutadans i militars i cinc artistes, a la dreta, i a l’esquerra sis mercaders i cinc menestrals (II-130-132).

Comparant aquesta disposició amb la que es detalla en els altres registres, la configuració del seguici no hauria de variar gaire respecte del model compost en el següent quadre:

Quadre 1: Disposició del seguici en les entrades reials



La composició deixa entreveure la combinació dels seguicis reials i cívics al voltant de la figura del monarca. De la seva banda, la representació reial és compon del personal adscrit a la *cavalleriza* de la casa reial. A aquest departament encomanat al *cavallerizo mayor* pertanyien els massers, els reis d'armes, els escuders, així com els cossos d'heràldics de trompeters i tabalers i els ministrils que actuaven segons la seva funció cerimonial-festiva (Robledo 2000:172). A tenor de les diverses ordres i informes sobre protocols i etiquetes que Juan Sigorney elaborava segons la sol·licitud del monarca, sembla que Felip II, d'una forma que s'hauria de projectar en els següents regnats dels Àustria, va mostrar un interès especial en la disposició que s'hauria d'observar en els seguicis amb la intenció d'articular una normativa

seguint el model borgonyó que havia estat practicat per l'emperador Carles. Segons aquestes disposicions organitzatives de la casa reial, el pes de la cerimònia de pública ostentació requeia fonamentalment en aquest departament; d'aquí, doncs, el protagonisme ostentat en el cerimonial d'entrada pel cavallerís, els reis d'armes i els conjunts heràldics (*ibíd.* 2000:30-31).

En relació al seguici cívic, és possible que la base de la seva constitució provingués d'una de les comissions emanades del Consell de Cent, l'anomenada vint-i-quatrena de les Corts, encara que mai els integrants dels seguicis sumaven aquesta quantitat. Aquest comitè es formava teòricament en nombre de sis integrants de cada rang, entre ciutadans i militars, mercaders, artistes i menestrals amb la tasca de dirigir l'acció a les Corts dels quatre síndics que la ciutat enviava a les deliberacions amb el monarca i els altres braços (Corteguera 2005:100; *vid.* Ferro 1987:200 i ss.). Les al·lusions que avalen la vinculació d'aquesta comissió amb la composició del seguici apareixen en diverses anotacions; per exemple, en relació a les cerimònies ofertes a Felip IV i Felip V s'utilitza la fórmula "vint-i-quatrena del cordó" per anomenar els personatges graduats per a intervenir en el seguici:

"los de la vint y quatrena del cordó cada hu se posá en son lloch, conforme son estament, prenent cada hu en sa ma lo dit cordó ab la forma acostumada y de la manera s.es fet en semblants ocasions" (II-162)

"se presentaren ab dos fuentes doradas, molt ricas, al dit senyor conceller en cap y senyor de la vint y quatrena del cordó més vell los cordons ab los quals lligaren lo fré y cabeçada del cavall anava sa magestat, anant los senyor concellers devant dels de la vint y quatrena" (II-501)

Al segle XVI, en una anotació del *Registre de Deliberacions* relatiu a l'entrada de Felip II s'anomena la comissió encarregada dels festeigs i cerimònia com a "vint-i-quatrena":

“legit en dit Consell, feu deslberatió y conclusió que dita recepció, festivitats, cerimonies, servey y despeses y totes altres y sengles coses necessaries y com y en quina forma y manera seran, sien fetes a total convenguda dels magnífichs consellers y de vint y quatre persones, ço es, sis de quiscú stament (...) ab tal i tanta potestat quanta lo present Consell de cent jurats ne te” (II-2)

En el cas de ser pertinent aquesta relació, el seguici cívic es vincularia formalment a la institució de les Corts tot traçant ponts entre la cerimònia de l'entrada i l'efectiva dinàmica política del Principat al més alt nivell.

D'altra banda, crida l'atenció també l'important paper cerimonial de l'anomenat “ciudadà antic”. Aquest fet es vincula segurament als problemes derivats del reclutament de nous membres als rengles de la ciutadania honrada i la intervenció de la corona en el procés d'atorgament de patents per mandat reial; aquest factor de mobilitat social suposaria l'aparició de dos cossos diferenciats de ciutadans, els de “matrícula” o antics, i els de nòmina reial o “nous”, atribuint sempre una categoria social més elevada als membres del primer grup - encara que durant tota l'època moderna el nomenament reial aniria en augment (Amelang 1986:46 i ss.). La composició del seguici, doncs, com a performance representativa dels privilegis assolits hauria de comportar certa conflictivitat suavitzada per l'acceptació d'una normativa detallista: en el cas de l'entrada de Felip III, per exemple, s'esmenta que el “ciudadà antic” que havia de portar el cordó de la banda esquerra es disposava “no tant acostat al dit senyor rey com lo dit senyor conceller en cap” (II-132). És una mostra més del luxe de detall que es presta al protocol, però que no deixa d'arrelar-se en qüestions vinculades a la mobilitat social i les conseqüents qüestions de la prelatió. La composició del seguici mostra, doncs, la seva relació d'homologia respecte de la percepció de la societat com a estructurada jeràrquicament, com una

constel·lació d'individus, estaments i càrrecs situats al voltant de la font legitimadora de tots els privilegis, el monarca.

Així, doncs, en aquesta disposició la comitiva va entrar a la Ciutat, per la “via del Pedró” i per “lo carrer del Hospital”; en el portal d'aquest hi havia “dos cadaffalets, hont staven posats los ignocents” (II-132). Més endavant, a la part baixa de la Rambla, “abans de arribar a la Drassana”, els diputats de la Generalitat havien manat muntar una construcció efímera a la manera de “un arch triumphal ab unes torres” sota del qual havia de passar tota la comitiva (II-132). Aquesta part de la cerimònia es cloïa a la plaça de Sant Francesc, on es va habilitar un cadafal “devant la casa del compte de Quirra”, cobert de “draps vermells”, on el monarca havia de fer el jurament i posteriorment veure la desfilada dels oficis, gremis i confraries de la ciutat (II-132).

L'arribada al dit cadafal i l'acomodació de cada personatge és també motiu d'una densa descripció. Una altra vegada podem veure la importància del protocol:

“E arribats que foren al dit cadafal lo dit senyor rey descavalcá, e los dits concellers y promens lo meteren en lo mig, e se.n pujaren ab ell al dit cadafal, en mig del qual cadafal, a les spalles de la paret, stava posat un dosser de brocat, molt rich, e empaliat lo enfront de la dita paret de draps molt richs de dit senyor rey; e allí fonch possada, sobre dit cadafalet o puntapeu, la cadira de la Ciutat, guarnida de brocat, ab dos coxins de brocat que la dita Ciutat feu fer” (II-132)

Després de disposar-se els assistents en la forma descrita, tenia lloc l'acte central de la cerimònia, el jurament de fidelitat als privilegis, les lleis i els costums de la ciutat:

“e encontinent, vinguè lo guardiá de Sanct Francesch, revestit ab capa, y dos frares com ha diaca y sots diaca, ab los acolits ab sos canalobres de plata y siris ensesos, lo qual guardiá aportava la sanctíssima Vera Creu. Ans de pujar en dit cadafalet, vista per lo dit senyor rey la Vera Creu, se agenollá de dos genolls, e lo dit guardiá posá la dita Vera Creu sobre un missal, devant un coixí petit, que ere

estat fet y aportat per part de sa magestat, y lo bufet y strado sobre del qual stava lo dit misal; e posá la ma sobre dit missal, e jurá lo dit senyor rey de tenir e observar tots los usos, costums, constitutions e totes e sengles altres coses en aquesta ciutat per sos antecessors reys atorgades y concedides, de tenir y observr aquelles, conforme per sos antecessors reys son stats otorgats”(II-132-133)

A continuació, el rei rebia un “besamans” de part dels consellers i altres assistents, i intercanviava amb el conseller en cap algunes paraules de cortesia (II-133). En aquests instants, des dels baluards i muralles era acostumat disparar l’artilleria per tal d’emfasitzar l’acció central del jurament, però en el cas de Felip III no es va fer ja que la reina, segons el cronista del *Llibre*, “no gustava de que se tirás la artillaria, per so los senyors consellers mararen que no.s tirás” (II-133). Després d’aquest ceremonial, els participants s’instal·laren al cadafal sense deixar l’ordre protocol·lari: els consellers en un banc a mà esquerra del rei i després “los promens del cordó, mentre n’i caberen; e los altres promens que noy caberen se asseguren per los grahons de dit cadafal” (II-133). Des d’aquesta posició els membres del seguici presidits pel monarca van presenciar un dels moments més espectaculars de l’esdeveniment, la “desfilada” de gremis. Aquest acte consistia en la presentació successiva i en un ordre determinat davant del cadafal reial de representacions dels gremis d’artesans amb els seus distintius -“ab llurs panons, fent quiscuna tres reverentias ab lo panó devant sa magestad” (II-133). Alguns d’ells aportaven també els entremesos amb què acudien cada any a la processó del Corpus. En tots els registres del *Llibre* es consigna una llista de les confraries i gremis participants en l’acte, així com, si és el cas, el tipus de representació que realitzaven (II-133-134). Des del punt de vista musical, aquest era un del moments més destacats, ja que la presentació dels entremesos comportava sempre una forma o altra d’acompanyament sonor.

Finalitzada la desfilada dels gremis, juntament amb “los dits honorables consellers y promens”, Felip III va muntar a cavall sota el pal·li flanquejat pels portadors de cordons, i es dirigí al Palau Episcopal (II-134). Una vegada finalitzats aquests actes, i respecte del trajecte que conduïa la comitiva fins a la Seu, totes les descripcions fan referència a una escena davant la presó del veguer (representant de la justícia reial) que tenia com a teló de fons una mostra de la clemència del monarca:

“y arribà a la cort del Veguer, ahont per los pressos de la pressó, sentint lo dit senyor rey, cridaren: ‘misericordia, senyor Rey’, per moltes vegades, la qual cosa dit senyor rey entengué per lo conseller en cap, proseguint lo dit camí” (II-135)

També, per ordre dels consellers de la ciutat, en tot aquest recorregut hi havia sobre els cadafals aixecats per a l’ocasió “diverses cobles de jutglars sonant moltes danses y altres sons” (II-135). El mateix podem observar en la relació de l’entrada de Felip IV, l’any 1626: “Y es de advertir que per todas las parts hont sa magestad passá hi havia, de trast en trast, moltas coblas de jutglars” (II-167). Per la plaça Sant Jaume arribaren al Palau Episcopal, on el monarca descavalcà i fou rebut per “lo clero de la Seu de Barcelona ab lo reverendíssim arcabisbe de Tarragona vestit de pontifical”¹³. Al Palau Episcopal, el rei es va posar sota del pal·li i al costat “del gremial” on el conseller en cap Pere Benet Soler “prengué la ma squerra del dit senyor rey, anant fora del talem” (II-135). Els “promens” es posaren davant d’ell “axí com be pogueren, per lo que no podien ordenar-se commodament per rahó de la gran multitud de la gent” i seguidament anaren tots fins al portal de la Seu; en el replà, “ans de esser dintre”, fou aparellada una cadira “cuberta de tela de or ab un coxí posat en terra”, sobre del qual el rei “posá los genolls y adorà la Vera Creu, la qual tenia dit senyor arcabisbe” (II-135). Posteriorment, sota del pal·li, va entrar

¹³ “vestit de pontifical, per no haver-hi bisbe en la present ciutat, y esser sede vacant, ab la creu y bandera de sancta Eularia y ganfanons de dita Seu” (II-135)

“dins lo cor” de la Seu fins arribar a l’altar major, on va tornar a adorar la Vera Creu “en ma del dit senyor arcabisbe”; després visità la capella de Santa Eulàlia situada en la cripta sota l’altar, on féu oració “sens adoratió de la creu” (II-135). L’interior de la Seu estava molt il·luminada “de infinites llanternes y candelas per les capelles y atrás en lo altar maior”. En la relació referida a l’entrada d’Isabel I es recull la interpretació en aquest moment d’un *Te Deum*: “fou cantat lo ‘Te Deum laudamus’ ab cant e sonant los orguens” (I-340). Malgrat això, les relacions posteriors no recullen aquesta intervenció musical, però podem suposar que era una pràctica habitual.

Sortint de la Seu, es restituïa l’ordre de la comitiva per a dirigir-se fins a la residència reial, en aquest cas, “al palau o la casa que antigament ere del arcabisbe de Tarragona, ahont li stava aparellat son palau real” (II-135). Després de fer unes reverències al monarca i d’intercanviar-se novament unes paraules d’agraïment mutu entre el conseller en cap i el mateix monarca, “los dits honorables consellers lo dexaren dins la porta del dit palau al peu de la scala”: el pal·li quedà a càrrec del “cavallerís major del dit senyor rey” (II-136); finalitzaven així les cerimònies de l’entrada reial i es donava pas a les diverses manifestacions festives per tota la ciutat.

Donada tota aquesta activitat, qui esdevenia espectador passiu de l’esdeveniment? En principi, com argumenta Pérez Samper, el públic assistent es considerava una representació del poble, per la qual cosa esdevenia el públic per antonomàsia (2003:148). D’altra banda, també totes les relacions esmenten en aquelles parts del relat on s’al·ludeixen els prolegòmens de la cerimònia l’assistència de nombrosos

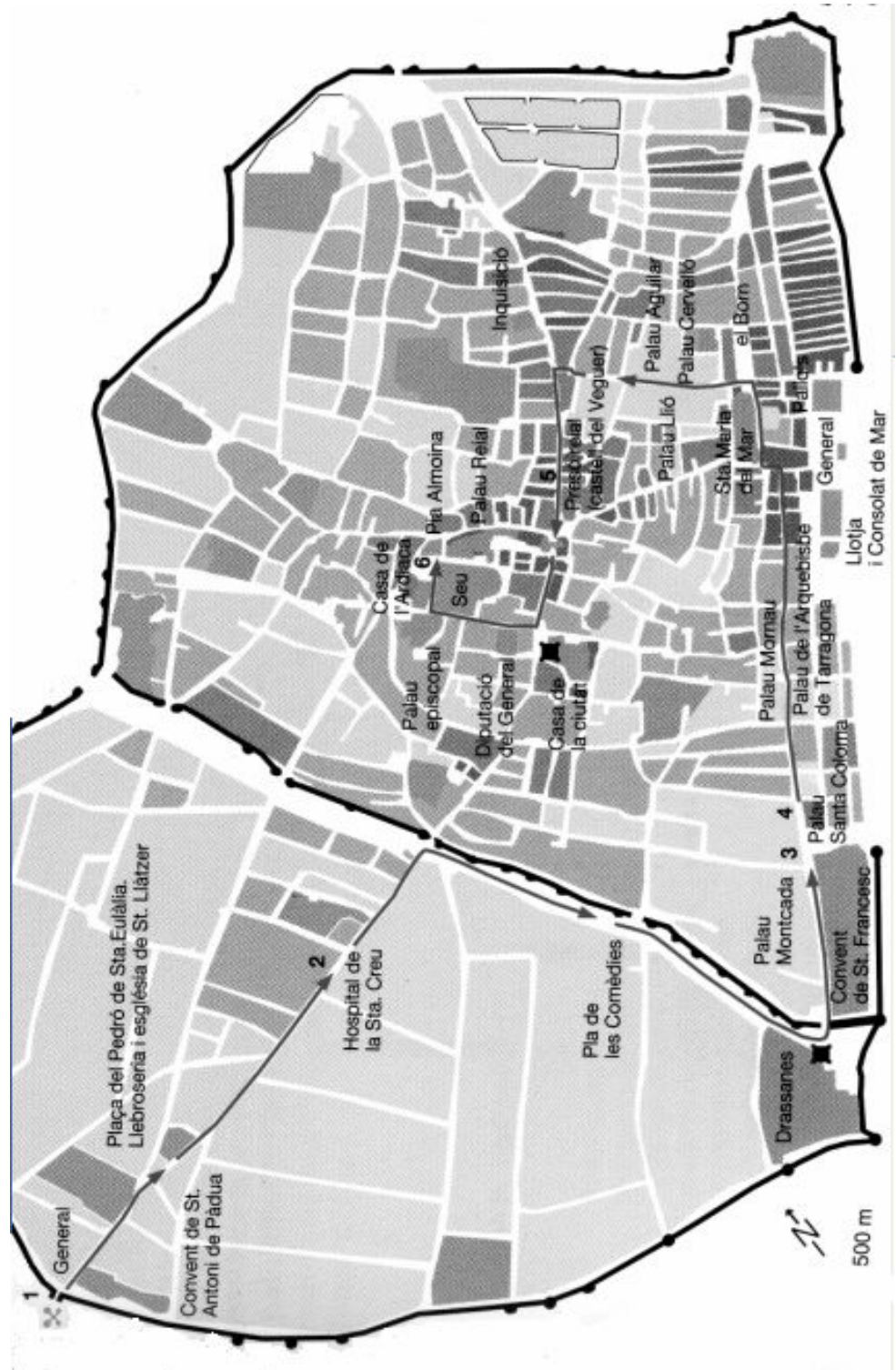
cortesans i cortesanes: s'esmenta com Isabel I arribà al portal de Sant Antoni amb “comtes, duchs barons e molts notables cavallers qui ab la dita senyora eren venguts de les parts de Castella, e encara en companyhia de grans dames de titol” (I-336-337), o que Carles V anava “acompanyat de molta nobleza, axí de flamenchs com d'espanyols” (I-396), o bé que, en relació al seguici de Felip III, “devant tots los senyors concellers anaven molts senyors grandes, titulars y cavallers, així de la cort com de la terra” (II-128). Malgrat això, no s'especifica cap funció cerimonial a aquest grup: Balthasar del Hierro, autor d'una relació referida a l'entrada de Felip II, situa la noblesa davant del seguici, a cavall: “Toda la caualleria cortesana y el principado de Catalunya delante con mucho concierto (...) y sus cauallos maravillosamente enxaeçados” (del Hierro 1564: s.p.). Però també, el cavaller Despalau, amb motiu de l'anada de Felip III a Valldonzella, exposa com “La reyna se posà ab coche ab la infanta, y lo arxiduc a cavall, al costat del cotxe; les dames ab carrosses y cotxes” (1991:171). De la seva banda, el cavaller Perot de Vilanova, que acudia amb el seu germà a la convocatòria de les Corts, exposa en les seves Memòries com havia seguit la comitiva: “entrà dins Barcelona, ab grans sons y trompetes per lo dit postal y carrer del Spital, fins a la Rambla; y mon germà y yo lo seguïrem també” (1991:47). Queda clar, doncs, que el públic esdevenia potencialment totes aquelles persones que quedaven lliures d'una funció cerimonial, però, al mateix temps, que aquest públic esdevenia englobat dins la categoria residual de “poble”: la relació entre aquest conjunt humà i els actors cerimonials estructurava la dimensió teatral que és subjacent en tot ritual.

Finalment, per tal de clarificar l'itinerari i la inclusió en aquest de les activitats comentades, incloc una exposició gràfica de la carrera seguida en aquest cas per la

comitiva de Carles V (1519) i que esdevenia reiterativa en cada ocasió, segons l'elaboració de l'*Atles d'Història de Catalunya* (Hurtado-Mestre-Miserachs 1995:13).

Fig 1: Mapa de l'itinerari de l'entrada de Carles I (1519) (font:Hurtado-Mestre-Miserachs 1995:13)

1. Portal de Sant Antoni
2. Tarima dels Innocents
3. Plaça de St. Francesc
4. Desfilada de gremis i confraries
5. Càrcers reials. Demanda d'indults
6. Rebuda a la Seu



1.5. Les festes de l'Entrada

Algunes de les relacions inclouen la descripció de les festivitats que havien estat convocades a través de les crides. Per a festejar l'arribada del monarca les autoritats municipals ordenaven tres dies de celebracions en què la població quedava dispensada de treballar, amb la previsió d'una sanció si algú així ho feia, i quedava exhortada a participar en les diverses manifestacions que, a més del municipi, s'oferien des de les diverses institucions ciutadanes. Aquests esdeveniments eren com una mena d'extensió celebrativa del fet de l'encontre amb el nou monarca i consistien en una sèrie no fixada de manifestacions col·lectives, com processons, balls públics i privats, jocs cavallerescs, etc.

En el seu conjunt, doncs, la visita i l'estada del monarca transformaven Barcelona en una ciutat de cort, en el sentit de residència reial, una qualitat que no tenia des del segle XV. Les festivitats més populars vinculades amb l'esdeveniment, en el sentit de concorregudes pel poble comú, eren les anomenades "alimàries" decretades pel municipi a través de les crides i que incloïen balls i danses. Les activitats desplegades podien ser tant massives i públiques - responenent a les crides a la participació al carrer en diverses "jocunditats y alegries honestas" (II-129) -, com privades i restringides, dependents de la iniciativa dels col·lectius privilegiats de la ciutat. Per a l'aristocràcia, aquesta sociabilitat es manifestava en reunions festives, que anomenaven *saló de dames*, *saraus*, *meriendas*, etc., en les quals es practicava la dansa. A més d'aquestes festes privades, l'aristocràcia agrupada des de mitjan segle XVI al voltant de Confraria nobiliària de Sant Jordi, organitzava manifestacions originades en la seva pròpia tradició de festivals cavallerescs consistents en la

celebració d'alguna varietat de "jocs d'armes". De la seva banda, el municipi, en coordinació amb l'església a través del capítol catedralici, organitzava altres manifestacions religioses que explotaven el recurs de la processó aprofitant tot l'operatiu civil i religiós del Corpus. A partir del segle XVII, en les festivitats de l'entrada es va incloure l'anomenada "translació", esdeveniment que generava gran quantitat de festeigs durant tres o quatre dies, com una mena de festa dins la festa al voltant d'un nucli celebratiu que consistia en el transport processional d'una capella a una altra del cos d'un sant vinculat a la ciutat de Barcelona. Així doncs, el contingut social dels diferents espais i temps de la festivitat de l'entrada venia donat per la natura i qualitat diversificades dels actes que, des del punt de vista de la localització, es podien realitzar bé a l'aire lliure, als palaus o a l'església. En definitiva, les manifestacions realitzades en jornades posteriors a l'entrada formal consistien en tot tipus de manifestacions festives que desplegaven diverses formes de sociabilitat ciutadana (gremial, aristocràtica i religiosa).

Tots aquests esdeveniments eren espais de pràctica musical, sobretot vinculats a activitats de dansa i ball. Referits a aquestes pràctiques, es donen discursos on les qüestions relatives a l'atribució de significacions, a la subjectivitat i les identitats concorren a un primer pla i, en aquest sentit, la interpretació d'aquestes activitats des del punt de vista d'aquests aspectes permeten aprofundir en els processos pels quals la música adquiriria una dimensió significativa respecte de la realitat social. Les controvèrsies al voltant de la dansa adquireixen aquesta força, ja que se situen al mig d'una problemàtica que caracteritza el decurs històric de la modernitat referit a les expressions festives i que han estat categoritzades des de dos punts de vista: en el marc del "procés de civilització", segons la noció de Norbert Elias (1989), i en el

de la “reforma dels costums de la cultura popular”, en els termes apuntats per Peter Burke (1991).

A la llum d'aquests processos, el sentit cohesiu atribuït tradicionalment a l'acció festiva queda matisat per tal com posen en primer pla el fet que les solidaritats no són quelcom preexistents a qualsevol manifestació, sinó que són la forma en què es materialitza la tasca més general vinculada als processos de construcció de la realitat social. Com mostren aquests autors, allò que està en joc en els processos que tracten és la comprensió de la història del comportament social perquè, d'una banda, en el joc festiu les classes privilegiades projectaven transformacions més generals que operaven en les seves maneres d'actuar en situacions col·lectives i que comportaven la regulació de les expressions emocionals i de la seva pròpia corporalitat (Elias 1989:11); d'altra banda, com mostra Peter Burke, a través de la derivació religiosa d'aquestes transformacions, vinculades també als canvis contrareformistes, les pautes de comportament atribuïdes als sectors populars van ser objecte d'intervencions en un sentit de transformació de les pràctiques més d'acord amb els postulats religiosos en boga (1991:88).

La vinculació d'aquests processos amb el desenvolupament de les expressions festives de l'entrada comportava, doncs, la seva pròpia transformació al llarg del temps, tenint en compte que responien a aspectes de conflictivitat social i afirmació identitària de cada col·lectiu ciutadà. Així, des del punt de vista de les pràctiques musicals, i concretament, per allò que pertoca a l'activitat dels balls i danses, el problema rau en com interpretar el seu paper en el marc d'aquestes manifestacions,

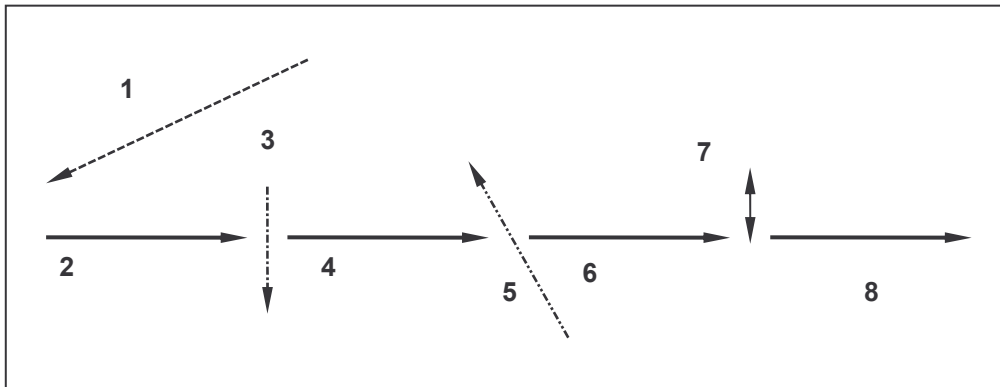
tenint en compte la seva capacitat per a suscitar imatges de representació social com a factor de la construcció social d'identitats.

2- Conclusions: un model clàssic de l'entrada reial

L'enumeració de tots els elements descrits als registres del *Llibre de Solemnitats* deixa al descobert una sèrie de trets que configuren aquells aspectes de les entrades reials suposadament més rellevants des de la perspectiva de les autoritats municipals. Segons això, les entrades reials eren vistes com una configuració d'un conjunt d'activitats protocol·làries, cerimonials i festives desplegadas en diverses jornades la finalitat de les quals se centrava, com es diu en els mateixos registres, en "aprestar lo jurament de les libertats de aquesta Ciutat" (II-129), enteses com "tots los usos, costums, constitutions e totes e sengles altres coses en aquesta ciutat per sos antecessors reys atorgades y concedides" (II-133). Respecte de les activitats més festives, els cronistes no deixaven de vincular-les a aquest fet central quan al·ludien, per exemple, a les descàrregues d'artilleria com a fórmula "per demostrar la gran alegria que aquesta ciutat sent de la benaventurada vinguda de dit senyor" (I-394), o "per festejar aquella" (II-5), així també com quan justificaven els festeigs com a forma de "retre gracias a Deu de dita novella entrada" (II-13) o "per respecte de sa magestad" (II-170). Així, la celebració de l'entrada constituïa una unitat d'acció com a esdeveniment social però que, al nivell de l'anàlisi, se'n poden diferenciar dos components, l'entrada formal i els festeigs subsegüents.

Des d'un punt de vista formal, tal i com podem interpretar a través de la confrontació de la descripció de l'entrada de Felip III amb les altres relacions, la cerimònia que obria tot el procés consistia bàsicament en l'encontre i fusió prop de la ciutat de dos seguicis, el cívic - format pels notables de la ciutat que rebien i conduïen el monarca a l'interior de la ciutat - i el reial - format per tot l'aparell

cortesà que acompanyava el rei (*cfr.* Jacquot 1956:11). En un llenguatge antropològic, constituïa així una “modalitat d’ús de l’espai públic” caracteritzat per l’efecte social d’un moviment col·lectiu de transkurs sincronitzat en un temps i un espai preestablerts, en el qual una part del cos polític representatiu de la ciutat es feia present a la via pública per a acollir i obrir el pas en forma de recepció a una entitat exterior - el monarca - que encarnava valors desitjables i benefactors (Delgado 1999:40). De forma global, l’entrada reial es desplejava com una seqüència d’actes que integrava diverses manifestacions i pràctiques representatives de cada col·lectiu ciutadà, de manera que l’estructura social es feia patent a través de la seva visibilitat. En el cas concret de Barcelona, des del segle XV al XVIII, una mínima descripció d’aquests esdeveniments ha de comptar amb el següents elements d’una seqüència d’accions desplegades durant tota la jornada:



- 1) Seguici cívic des de la casa de la ciutat.
- 2) Trobada amb el rei i els seguicis al portal de Sant Antoni.
- 3) Davallada.
- 4) Seguici cap al Pla de Framenors.
- 5) Jurament del rei i desfilada de gremis i confraries al Pla de Framenors
- 6) Seguici cap a la Seu, trobada amb el clergat.
- 7) Cant del *Te Deum* a l'interior de la Seu.
- 8) Seguici cap al palau reial. Finalització de l'entrada.

La cerimònia mantenia, doncs, una estructura deambulatória que incloïa interaccions d'un conjunt central – el seguici reial i cívic - amb representants d'altres

cossos socials - l'Església i les corporacions gremials -, de manera que en el seu transcurs tenia lloc d'una manera o altra la participació de tots els sectors socials urbans. Per això, com a performance ritual complia una doble finalitat: a través de les activitats executades en el trajecte amb valors d'autoreferència, s'exposava una representació del cos polític i socials amb fortes implicacions legals, morals i afectives, cosa que comportava l'efecte performatiu de l'assumpció plena de la relació súbdits-monarca.

Com s'entén, doncs, la vinculació de les dimensions representatives i transformatives en el marc més global de la performance característica de l'entrada reial?

En aquest sentit, la consideració de l'entrada reial s'ha de vincular a la teoria ritual tenint en compte que en les derives del pensament actual es fa difícil concebre l'acció ritual sense avaluar la projecció en aquesta noció de les conseqüències del "gir lingüístic" en el disseny de l'orientació de les recerques. Segons això, més enllà de les tendències funcionalistes i de la mera equiparació del ritual a una "llengua desconeguda" de la qual descobrir la sintaxi i les regles gramaticals segons el model estructural del llenguatge - tal com suggeria Edmund Leach (1977:386; 1978:10) -, les actuals tendències assumeixen la crítica al model d'eficàcia comunicativa subjacent a aquesta perspectiva. Els motius d'aquesta crítica s'associa al col·lapse teòric d'una concepció de la comunicació que emfasitza el caràcter sistèmic de la transacció d'informació, tot mantenint les incidències de l'acció en un pla d'abstracció on la subjectivitat dels participants no és significativa. Vist així, l'efecte estructurador només es podria explicar d'una forma mecànica - com a processos

d'una enginyeria informacional - en què el ritual quedaria equiparat a un mer "sistema d'informació" en el qual la redundància o l'estereotípia dels missatges s'explicaria en termes de reducció d'ambigüitat i l'eliminació d'incertesa respecte de la intenció d'emissió (Bauman 2002:186 i ss.).

La postura crítica envers aquesta perspectiva tendeix a emfasitzar la importància de concebre la llengua com a mitjà arrelat en la interactivitat i l'acció dels agents, lligada a les condicions de producció i recepció, i que es correspon a una "lingüística de l'ús" amb la qual pensar la comunicació com una actuació social, la realització d'un acte (Castellà 1992:80). L'èmfasi en la pragmàtica ha reorientat la qüestió de l'eficàcia del ritual en una direcció que, reconeixent la importància de subjectivitat dels actors involucrats, reflecteix també la importància que assoleixen en la pràctica ritual les dimensions performatives i hermenèutiques que operen en tot llenguatge com a medi de l'activitat humana: els éssers humans no actuen com a simples factors operatius en el marc d'un sistema sempre activat que hom associa a la noció de cultura i de llengua, sinó que són executors i subjectes de la seva realització a través dels actes i comportaments (*vid.* Bauman 2002:189).

En un pla històric, el context de l'acció ritual en les cerimònies règies se situa en el procés generalitzat a tota Europa pel qual, des del segle XII al XVIII, els habitants de les urbs anaven adquirint un elevat nivell de consciència cívica, pel qual competien amb freqüència les lleialtats degudes a la religió, al rei, a la ideologia política, a la facció social o a la família (Muir 2001:292). Una ciutat esdevenia simultàniament, un espai físic diferent –delimitat generalment per unes muralles que feien frontera amb l'entorn rural circumdant -, un espai legal –en el qual

s'aplicaven estatuts, els corresponia determinants privilegis legals i s'exercien drets jurisdiccional- i un espai social –un lloc per a interaccions persistents i freqüents, algunes amistoses, altres antagòniques, unes igualitàries i d'altres jeràrquiques, a més de voluntàries o obligades; les interaccions creaven un sentiment de membre d'una comunitat així delimitada (Muir 2001: 293).

En el pla de les interaccions, doncs, l'execució del ritual –sigui des d'un punt de vista de l'activitat en una dimensió més global o restringida a les accions més localitzades- no és d'una forma senzilla un mode de presentar o expressar un ordre anterior establert que el ritual reflectiria en la cerimònia; la performativitat del ritual al·ludeix a la capacitat d'algunes formes d'acció social convencionals per a produir efectes transformadors i constructius a través de la seva execució (Rappaport 2001:177), i es pot justificar, seguint S. Tambiah (1985:128) , a partir de tres aspectes:

- En el sentit destacat per les teories dels actes de parla (Austin, Searle) per les quals “dir” quelcom és “fer” com a acte subjecte a convencions.
- Com a execució realitzada amb mitjans diversos posats a la percepció dels actors que experimenten així l'esdeveniment d'una forma intensa.
- En el sentit de “valors indexals” perquè l'execució conté la producció de signes que vénen afectats per l'objecte del qual són el referent (*cit.* a Cruces 1995:36-37).

D'altra banda, tenint en compte que l'execució comporta actes comunicatius que descriuen estats o narren esdeveniments del món que comprometen els participants amb la veritat i qualitat d'allò expressat, en el sentit que esdevenen una

representació (Castellà 1992:100), el ritual comporta una dimensió d'activitat hermenèutica, d'interpretacions dels fets, que determina, garanteix i avala la legitimitat d'allò que s'està produint com a convenció d'una forma en què l'èxit performatiu de l'acte depèn de l'assoliment de la seva representativitat social. Rappaport assenyala com, en aquest nivell, la representació pot venir vehiculada per la transmissió de dues formes de missatges subjectes a l'avaluació dels participants per tal com expressen relacions diverses respecte de la seva vinculació amb allò expressat: d'una banda, en una dimensió autoreferencial dels missatges, l'activitat ritual vehicula informació que els executants transmeten per a si mateixos i per als altres a propòsit del seu estat físic, psíquic o social, i d'una altra, aquesta autoreferencialitat ve donada per accions no totalment codificades pels executants, sinó atribuïdes al costum o a la tradició en una forma que, contràriament als missatges autoreferencials, no poden per si mateixos representar aquest estat actual dels executants (Rappaport 2001:95 i ss). S'estableix així una diferència analítica entre les atribucions de significat d'allò codificat invariablement com a costum i la dels efectius actes de transmissió d'aquest.

L'essencial és que, mentre que els missatges canònics inclouen paraules, actes, ordres, processos o entitats materials o ideals, socials o espirituals que han estat dites o executades abans i que, per tant, no es poden referir a coses limitades al present sinó a aspectes dels ordres concebuts com a universals, els missatges autoreferencials vénen delimitats a l' "ara i aquí" ja que representen els aspectes immediats i vitals dels successos particulars (Rappaport 2001:95 i ss). El ritual, doncs, no tracta purament de la repetició d'ordres invariables, la reiteració de continguts que ja hi serien anteriorment, i comporta per tant la reapropiació

contextual d'allò canònic en una forma que fa necessària la noció de negociació¹⁴. En relació als registres del *Llibre de Solemnitats*, hem vist com l'activitat negociadora constitueix un dels seus punts més destacats, tant al nivell de la discussió prèvia sobre l'organització com en el del mateix transcurs de l'acte. En aquest punt, hom reconeix en l'objecte ritual la possibilitat i la producció assenyalada per Gadamer de la comprensió com a activitat subjacent a tota acció que es dona gràcies a l'acció interpretativa dels agents participants, de manera que, des del punt de vista d'aquests, el ritual permet entrar en un diàleg que tracta d'individus que tracen, seguint la metàfora gadameriana, horitzons de sentit (*vid.* Díaz Cruz 1998:313-314).

Així, en la manifestació ritual l'activitat hermenèutica es dona en un marc on l'intercanvi comunicatiu es mou a partir de les dimensions canòniques i autoreferencials que travessen les accions i que s'identifiquen, d'una banda, amb els components recurrents i invariables i, d'una altra, amb els components pels quals aquests elements són objecte d'apropiació de part dels executants per a expressar situacions presents. En aquest marc, les dimensions performativa i hermenèutica de l'activitat s'impliquen recíprocament, de manera que ambdues perspectives d'anàlisi són complementàries a l'hora de comprendre el ritual com a experiència humana: mentre que l'hermenèutica, en un sentit més quotidià, al·ludeix a l'operació de la interpretació adequada dels fets segons la dicotomia traçada sobre l'eix veritat/falsedat, la performativitat del llenguatge i l'acció ve traçada per l'eix que oposa eficàcia/ineficàcia respecte de l'assoliment dels efectes convencionals

¹⁴Tal com ha argumentat Sally Moore (1979:41), les regles establertes o les tradicions i els costums que condicionen els rituals operen en la presència d'àrees d'indeterminació, d'ambigüitat o d'incertesa, de manera que l'ordre i la normativitat mai es pot desplegar plenament, ja que els imperatius culturals sempre deixen esclatxes que necessiten ajustaments i interpretacions per a què puguin ser aplicats a situacions singulars i concretes (*vid.* Díaz Cruz 1998: 202).

previstos en el sentit clàssic de la teoria dels actes de parla per la qual dir és fer quelcom com a acte convencional.

Representació i assoliment d'efectes són inherents a l'acció ritual tenint en compte que en l'àmbit de l'experiència dels participants la significativitat de l'acció és associada a la seva eficàcia com a vivència satisfactòria respecte de l'assoliment de les expectatives (*cf.* Cruces 1995:36-37): des del punt de vista de la relació entre performativitat i hermenèutica, la significació constitueix un acte humà de construcció on predomina el fet hermenèutic de la subjectivitat i la imaginació (Johnson 1991:264), en una forma que l'eficàcia del ritual dependria també de la capacitat de construir elements convincents des del punt de vista de la percepció i de les expectatives vinculades a l'esfera emocional, sentimental o irracional. Així, doncs, com que la condició de ser intèrprets és la situació originària de l'existència que s'anticipa a tota activitat reflexiva i que caracteritza la condició ontològica humana (Ferraris 2000: 9 i ss.; Crespi 1996:38), els rituals són medis en els quals es dona aquest imposar-se de la interpretació en formes d'activitats col·lectives.

Així, donades aquesta caracterització teòrica del ritual, quins aspectes concrets incorporava l'entrada reial? En aquesta dimensió del processos, la diferenciació analítica entre les dimensions canòniques i les autoreferencials dels missatges involucrats en l'activitat permet de distingir un conjunt d'accions estereotipades d'entre aquelles que les fonts designen com a "costum": a més dels elements de la seqüència d'actes detallada anteriorment, podem considerar com a elements canònics els aspectes relacionats amb l'estructuració de l'acte com a deambulació en forma de seguici, l'articulació dels moviments subjectes a normes o privilegis

adquirits, l'adequació en els compliments dels requisits protocol·laris o, en la mesura que s'incorporaven a les activitats desplegades, les músiques utilitzades. D'altra banda, atès que en el seu conjunt l'activitat comportava una dimensió de dramatització social, les accions efectives concretades en l'execució comportaven aspectes expressius amb valor d'autoreferència respecte de l'estat actual dels executants en relació al contingut essencial de l'acte, la qualitat de la comunitat com a entitat política. En aquest sentit, cadascuna de les accions suposava un acte de compromís envers la representativitat de cada grup social involucrat, per la qual cosa l'avaluació respecte del seu assoliment era equivalent a un acte hermenèutic amb conseqüències per a l'afirmació identitària i, a la vegada, de reconeixement de l'altre en el marc del cos social evocat: en aquest sentit l'eficàcia de l'activitat depenia de l'acceptació del crèdit atorgat a la representació que cada grup fa de si mateix, de la seva capacitat de fer reconèixer, valorar i sentir la qualitat de la seva existència davant dels altres a partir de la seva pròpia exhibició (Chartier 1992:58-59). D'aquesta manera, la realització exitosa de la representació social esdevenia garantia de l'assoliment de l'efecte pragmàtic essencial del ritual.

Respecte d'aquest efecte, val a dir que, des d'un punt de vista legal, segons l'ordenament del dret públic català, encara que reconeixia la dualitat de "la persona y la significació" –allò que permetia dotar de permanència a la corona malgrat el canvi -, el monarca conservava, igual que qualsevol altre oficial, la seva identitat com a persona física subjecte de relacions jurídiques, per la qual cosa havia de sotmetre's al requisit del jurament, sempre dintre de l'univers moral i jurídic que no podia alterar (Ferro 1987:28). Encara que el rei ho era de ple dret des del moment d'adir la successió, el jurament era interpretat, però, com una condició suspensiva

de l'exercici de la jurisdicció contenciosa de part del rei (*ibid.* 33-34); malgrat, doncs, les subtiletes legals, i en un pla més emotiu, el jurament hauria de ser equivalent a l'assumpció plena de les relacions entre súbdits i monarques en un sentit i un valor transformador d'un príncep en monarca i d'una comunitat en súbdits. El valor performatiu de l'acte equivalia, doncs, a la seva capacitat per a transformar l'estat del món mitjançant actes convencionals de representació sotmesos a l'escrutini públic, assolint amb això la identitat política amb conseqüències legals, morals i afectives.

Finalment, com podem entendre en aquest nivell la incorporació de la música en l'execució de la cerimònia? Malgrat que la música era un component substancial a la festa, la narració del *Llibre de Solemnitats* és molt concisa pel que fa a la música; les referències es redueixen a una senzilla citació, fet que contrasta, per exemple, amb la densitat narrativa dels aspectes de protocol. Mentre que aquest fa referència, com hem vist, a aspectes relatius a la interacció entre els grups dirigents en el moment de construir el cerimonial, els aspectes musicals impliquen la interacció d'una massa social molt més àmplia. L'aparent elisió de referències musicals és degut precisament al caràcter ja esmentat del document, no pas a la poca presència o importància de la dimensió sonora en aquesta mena d'esdeveniments. La dimensió musical se situa en un altre ordre dins del discurs, ja que molts dels actes - com els balls, les alimàries, la precedència dels trompeters o la música dels ministrils dels cadafals - incloïen músiques i conductes prou conegudes i compartides socialment, tot allò que conformava el caràcter de la cultura musical del moment i que s'expressava al llarg de les diverses manifestacions del sistema festiu.

En aquesta dimensió, atès que tota l'activitat esmentada comportava l'execució d'accions a través de diversos mitjans expressius – sigui desplaçar-se, ballar, representar dramàticament, jugar, etc. -, allò primàriament compromès en l'acció era la pròpia corporalitat dels participants sumits en una experiència d'una forta intensitat vital. En aquest punt, les connotacions dels termes “representació”, “transformació”, “efecte performatiu” o “interpretació” no són reduïbles al propòsit d'una eficàcia únicament localitzada en l'esfera del pensament; la crítica al logocentrisme, contrària a la visió objectivista de la significació com a entitat indivisible en la ment dels agents (Johnson 1991:264), emfasitza la dimensió performativa en el sentit de la seva materialitat, aquell àmbit del ritual que no escapa a les “ressonàncies” de la corporalitat, els plaers i les emocions i que constitueixen la “trama conceptual del cos” que colpeja l'unilateralisme del contingut mental assimilat a l'esdeveniment en clau simbòlica (Díaz Cruz 1998:29). En aquest sentit, la música, atès que induïa interaccions socials sobre la base de la seva materialitat com a complex sonor dirigit a la percepció, contribuïa a la construcció del context de relacions que substancialitzava l'esdeveniment.

El conjunt de la documentació, doncs, permet de construir un model de la cerimònia d'entrada en què, en la seva dimensió musical, els sons es poden agrupar en diverses categories, les quals presenten alguna funcionalitat respecte de l'estructuració global de la festa i intervenen sobretot en dos àmbits - a banda del cant del *Te Deum* a l'interior de la Seu, reservat als assistents amb aquest privilegi, o els eventuais cadafals muntats al carrer: com a part del seguici, a càrrec de trompetes i tabals, i com a part de les diverses representacions, en la “davallada” i en els entremesos de la desfilada gremial. Finalment, s'ha de comptar també amb la

música vinculada als festeigs posteriors que completaven l'esdeveniment. Així, esquemàticament, els elements que conformaven el model festiu de l'entrada reials en la seva dimensió musical són els següents:

- 1- Comitives: trompetes i tabals / cadafals fixes amb ministrils.
- 2- Entrada al portal de Sant Antoni: "davallada" amb cant al·legòric d'àngels o altres personatges.
- 3- Processó de gremis i confraries: músiques i danses dels entremesos.
- 4- Festeigs de les jornades posteriors: danses i balls, festes aristocràtiques i religioses.

A través d'aquests elements musicals, l'entrada incloïa un conjunt de recursos associats al conjunt de pràctiques que integraven globalment els sistema de festes a partir dels quals els organitzadors i els participants disposaven d'un repertori d'accions a l'abast, que es desbordaven del marc estricte del calendari festiu, s'utilitzaven d'acord als efectes comunicatius que podien produir i que els diversos grups social adaptaven per a conformar qualsevol context festiu en el moment que fos necessari: com que les diverses músiques contribuïen a l'estructuració de manifestacions més o menys equivalents del cicle festiu anual, es donava un continu intercanvi tant de repertoris com de pràctiques lligades als diversos àmbits on es desenvolupaven relacions humanes intenses. Respecte de la cerimònia formal de l'entrada, ha estat molt destacada la vinculació dels seus actes amb les pràctiques característiques de la festivitat del Corpus, sobretot pel que fa al desplegament mateix de la deambulació processional, amb la presència de trompetes i timbals com acompanyament i dels elements parateatral de la desfilada dels gremis a través dels entremesos. També és evident la vinculació de la davallada amb el teatre religiós i la música desplegada en aquest àmbit. En relació als festeigs

postcerimònia, aquests comportaven vinculacions amb aspectes de la sociabilitat festiva dels diversos grups socials, sigui amb allò que pertoca a la dansa o bé els jocs d'armes d'arrel cavalleresca, però, sobretot, amb el rang de pràctiques que caracteritzava el Carnaval. Com veurem més avall, els mateixos contemporanis es referien al Corpus i al Carnaval per a definir les diverses situacions col·lectives de l'entrada que eren objecte de descripció. En tots aquests àmbits, la qüestió de la música té a veure amb la projecció i l'adaptació de processos musicals d'una situació a l'altra: en aquest sentit, la dimensió sonora i les músiques eren aspectes d'accions estereotipades amb capacitat de vincular cada acció particular amb una dimensió més global que depenia de les vivències mantingudes a través del desplegament de tot el sistema general festiu. En aquest sentit, les músiques tenien el poder de vincular individus amb estereotips d'experiències col·lectives que els participants podien utilitzar per a construir les experiències puntuals com a casos de vivències festives més generals. El marc de relacions creat com a contingut del que els contemporanis consideraven "costum" en matèria musical, tenia la capacitat de vincular el present, el passat i el futur com a testimoni d'una existència comunitària essencial a través de les connexions que l'esdeveniment en qüestió articulava amb altres experiències més recurrents i generals.

D'altra banda, donada la participació diferenciada de cada sector a través de pràctiques diversificades socialment marcades, les accions musicals contribuïen a articular la dimensió representativa de l'esdeveniment per tal com funcionarien com a detonants de processos inferencials projectats sobre les accions carregades emocionalment per les quals els participants vivien i experimentaven la seva qualitat com a entitats existents al si d'una comunitat constituïda sobre la base de la

diferenciació social interna però idealment harmonitzada. En aquest sentit, un altre aspecte de la performativitat de les pràctiques musicals compromeses en l'entrada real rau en el fet que totes aquestes manifestacions no es constitueixen a partir de la simple translació en l'acció de solidaritats preexistents al mateix acte: la participació que suscita la música, el seu poder de convocar, il·lustra com en el medi ritual i festiu els individus no es transmeten missatges codificats en el mateix ordre cerimonial, sinó que "són " aquest mateix ordre a través de la seva pròpia implicació en el transcurs dels esdeveniments, tot invertint en ells amb el seu propi cos com a superfície perceptiva i com a ingredient essencial que dona vida a l'activitat (Rappaport 2001:182 i ss.). Així, contràriament a la suposició que el ritual comporti la transmissió de missatges codificats objectivament en la mateixa performance d'una forma que els participants haurien de descodificar correctament, la significació és sempre una qüestió diferida al moment de la recepció, de manera que, segons el grau d'acceptació que comporta la seva interpretació, la immersió en l'execució de l'esdeveniment és allò a través del qual aquestes solidaritats són creades (Amelang 1999:33-34). En aquest nivell es dona, doncs, la vinculació de la dimensió musical de l'esdeveniment amb la seva dimensió performativa i hermenèutica per tal com la pròpia inversió participativa ofereix als individus elements d'interpretació de la realitat social. En un marc musicològic, aquest enfocament suposa assumir el fet dels canvis operats en les reflexions acadèmiques sobre la música ja que les qüestions de la recepció han desplaçat críticament l'èmfasi absolut que l'estètica clàssica atribuïa a la producció (Cook 2001:109).

Vist que els participants s'exposen mútuament a la mirada i la valoració d'altres, aquesta dimensió performativa de les pràctiques musicals aporta una gran

potencialitat per a vehicular factors d'identificació al nivell mateix de l'emoció i els sentiments, de manera que la noció d'identitat esdevé un punt conceptual essencial per a la comprensió d'aquests processos: com que la representació incorpora valors autoreferencials, allò que està en joc és la definició identitària de cada sector social al si del conjunt més global d'allò que es percep com a comunitat urbana. Així, d'una forma en què es plantegen qüestions nuclears del pensament social, el joc de la cohesió social pren una nova dimensió quan hom concep que aquest es juga en el terreny de la identitat tot situant aquesta noció com un dels punts de contacte entre l'individu i la societat com a element clau de la subjectivitat humana vinculada a creences i sentiments que fonamenten la possibilitat dels grups i col·lectius (*vid.* Bauman 2002:54). La identitat, doncs, en el sentit que implica l'individu d'una forma emotiva i cognitiva alhora, constitueix per als actors socials l'objecte d'una certa teorització sobre els processos en què els individus s'involucren i comporta per això el tema fonamental de la interpretació de la realitat; en aquest sentit, com apuntaven Berger i Luckmann des de les seves posicions fenomenològiques, la identitat és sempre així una part de les interpretacions més globals que afecten la comprensió de la realitat (1988:238-240).

La diferenciació analítica entre les dimensions canòniques i autoreferencials dels missatges ajuden també a comprendre la dinàmica de permanències i canvis de l'estructura de l'entrada i, en conseqüència, dels processos musicals involucrats. Atès que les representacions de cada grup o col·lectiu urbà es vinculaven a partir de la seva pròpia exhibició a la capacitat de fer-se reconèixer, valorar i sentir davant dels altres, cada element de canvi respecte del model clàssic significava assumir les conseqüències del fet de buidar de contingut social els elements estereotipats

esdevinguts canònics i abordar gradualment un procés de substitució d'aspectes de l'activitat per altres formes d'execució més pertinents respecte de les noves imatges identitàries resultants de la dinàmica històrica de canvi social i cultural a través de l'època moderna.

En definitiva, en el marc de les cerimònies de l'entrada descrites, doncs, la qüestió principal des del punt de vista de l'estudi de les seves músiques rau en la comprensió de com els sons contribuïen a la producció d'una experiència festiva i cerimonial tenint en compte que aquesta contribució es donava en una dimensió dels processos en la qual quedava compromesa la capacitat de les manifestacions d'afectar als participants com a subjectes d'una experiència de representació en què algunes músiques vehiculen valors significatius per als participants.

En aquest sentit, el present treball està travessat per la idea central que cadascuna de les activitats musicals se situen en un espai performatiu vinculat a la tasca de la construcció identitària: atès que la dimensió representativa de l'execució esdevenia una garantia de "veritat" respecte d'allò que s'està produint, les pràctiques musicals esdevenien vehicles d'autoreferència pels quals s'hi jugava la possibilitat d'experimentar la realitat social. Així, el ritual i la festa constituïa una ocasió per a la negociació i la renovació dels vincles que mantenien la societat; la identitat no és quelcom expressat o reflectit a partir d'elements culturals que, com la música, són socialment marcats, sinó que, a la inversa, contribueixen a aquest marcatge i, com diu Thomas Turino, constitueixen la mateixa vivència de la identitat (1989:29).

Interpretant en aquesta clau la gran transformació de les activitats de l'entrada reial

en el segle XVIII, he entès que les noves pràctiques denoten quelcom més que un simple canvi estètic, ja que els canvis esdevenien un producte de noves interpretacions derivades de la dinàmica canviant de l'articulació identitària i que venien a organitzar noves configuracions performatives.

En els següents capítols he abordat més detalladament les manifestacions específicament musicals del model cerimonial descrit. L'òptica per la qual he organitzat aquest treball és, doncs, la de la interpretació en clau social i cultural dels elements musicals de l'entrada reial inclosos en l'arc cronològic de la seva vigència com a cerimònia cívica. La problemàtica que es planteja rau en entendre la intervenció musical com a element que assoleix la seva eficàcia com a mitjà d'estructuració del ritual a través de les atribucions de sentit projectades sobre les bandes de trompetes i tabals, les intervencions relacionades amb el cant - tal com es donava en la representació que he anomenat "davallada" - o les vinculades al ball i la dansa - com en els entremesos de la desfilada gremial i en les activitats de les festes posteriors.

Capítol 2

L'art del desplaçament I:

les trompetes cerimonials

1- Les trompetes cerimonials i la celebració cívica

En l'apartat anterior hem conclòs que les manifestacions musicals incorporades a les activitats de l'entrada reial es podien entendre des d'una perspectiva ritual com a pràctiques constitutives d'espais performatius i hermenèutics. Aquests espais apareixien vinculats a la transmissió de missatges canònics i autoreferencials en què es dóna el joc d'autorepresentació dels grups cívics organitzats jeràrquicament. Així, doncs, quins factors es podien donar de manera que la intervenció dels cossos de trompetes cerimonials fos efectiva en aquest sentit?

D'una forma general, la clau per a comprendre la funció comunicativa de les trompetes cíviques rau en la mena de vincles i relacions que, en la seva activitat, es projectaven sobre els esdeveniments concrets a partir del seu manteniment en aquelles manifestacions que requerien la seva intervenció com a recurs associat, sobretot, a l'acció de deambulació processional de personatges rellevants, tal com en el cas de Barcelona es donava en les ocasions de manifestació pública dels consellers de la ciutat o en les celebracions modelades a partir de l'estructura del *Corpus Christi*.

Com hem vist, la cerimònia de l'entrada constituïa, en un nivell formal, la producció d'una experiència cerimonial basada en la deambulació d'una comitiva central per un transcurs determinat esglaonat i unes intervencions successives de grups amb diversa adscripció institucional que, en ambdós casos, actuaven vehiculant un valor de representació social. Estructuralment, aquesta deambulació era un recurs per a la participació activa en l'esdeveniment d'una massa d'individus

que com a executants o simples espectadors compartien experiències comunicatives a través de múltiples canals sensorials; l'acció, des d'aquest punt de vista global, comportava l'addició d'elements que eren un espai de creació estètica sobre la base de la interacció social implicada. En aquest sentit, la desfilada constituïa un "art del desplaçament" on cada element apareixia vinculat a aspectes més generals de la vida festiva i cerimonial que integrava un espai de creativitat en el qual, per al participant, estava en joc l'experiència de la societat i la seva representativitat com a membre diferenciat del cos social. No ha de sorprendre, així, que en les fonts documentals, entre tot els àmbits festius del calendari, s'esmenti preferentment la festivitat del *Corpus Christi* com a manifestació-model de tota activitat celebrativa que inclogués una processó com a part del programa o com a acte principal; el Corpus, com a manifestació més complexa de la seva espècie, va arribar a esdevenir el referent organitzatiu i estructural per a qualsevol situació col·lectiva basada en el desplaçament cerimonial¹.

Com veurem més endavant, aquesta dimensió modelitzadora de la processó eucarística afectava molts dels aspectes organitzatius de l'entrada reial. En principi, però, el fet més eloqüent quant a l'adaptació dels elements del Corpus als actes de

¹Per exemple, l'any 1662, en dos esdeveniments, l'un en motiu de la declaració del Papa Alexandre VII de la Immaculada Concepció, l'altre pel naixement del príncep Carles, els cronistes utilitzen la referència al Corpus:

“A la a tarde se formava una Magestuosa, y bien ordenada Procecion assi como la del día del Corpus” (*Magestuosa selebridad 1662: 12*)

“Por la tarde se ordenó Procecion General, a la cual concurrió todo el Clero, Religiosos, y Cofradias con las otras demostracionaes de celebridad, que en el festivo dia de Corpus” (*Relación de las fiestas que se han hecho... 1662*)

Els mateixos tipus de referència apareixen en manifestacions incloses en els actes de les entrades.

l'entrada era, a més de la pròpia activitat deambulatòria, el desplegament de representacions i entremesos durant la desfilada de gremis i confraries. Malgrat això, d'una anàlisi més acurada, tal i com s'exposarà més avall, de l'estructura d'aquests esdeveniments es desprèn una equivalència de l'entrada reial amb el Corpus que va més enllà de la simple coincidència d'elements o de l'analogia en la successió de la deambulació amb representacions i cerimonials diversos. A causa de l'homologia estructural que vinculava aquests esdeveniments, les pràctiques musicals comunes a ambdues celebracions semblen una transposició lògica d'un costum més general vinculat a les accions deambulatòries de caràcter cívic i religiós a un esdeveniment polític molt concret en què es presenta la intencionalitat implícita d'usar un element celebratiu esdevingut canònic per a la producció de missatges amb efectes autoreferencials.

Així, els elements del Corpus, i entre ells, el recursos musicals, aportaven ancoratges amb processos i productes prou públics i compartits com a experiència i memòria en matèria d'accions cerimonials i festives. Tots els elements que l'integraven esdevenien una referència fonamental per a tota organització processional amb una dimensió ciutadana gràcies al fet que l'activitat que s'hi despleguava a través dels diferents elements representatius i simbòlics tenien una gran capacitat referencial atès que l'acció materialitzava visualment l'estructura social i la seva organització institucional. Des de la perspectiva musical, un d'aquests elements consistiria, precisament, en la intervenció de les trompetes com a element sonor que anunciava el pas de les comitives, i que focalitzava l'atenció dels participants sobre elles i solemnitzava el seu transcurs. Aquesta utilització pressuposa el desenvolupament d'un procés que comportava l'articulació

institucional dels instrumentistes especialitzats com a oficials municipals a través de l'adaptació al context cívic medieval de la funció dels instruments aeròfons de metall que des de l'antiguitat s'utilitzaven en els medis marcial i religiosos. Així, l'exemple de les trompetes és un aspecte del fet pel qual les intervencions musicals en una activitat de celebració es donaven en un marc de "fertilització creuada", on entraven en relació desenvolupaments diversos de la sociabilitat festiva en general. La seva pràctica és un exemple de com, donada l'excepcionalitat de l'entrada reial i, per tant, de la necessitat de desplegar-hi elements de reconeixement, el Corpus proporcionava recursos que eren efectius com a formes implantades i canòniques de celebració, de manera que l'estructura d'activitats de l'entrada podia esdevenir performativament eficaç en base a aquesta comunitat de recursos: el Corpus, pel seu caràcter anual i cíclic, proporcionava elements estereotipats d'expressió de la representació social i d'una logística organitzativa la significació dels quals, projectant-se en els actes de l'entrada, transcendien el fet puntual de la celebració monàrquica tot vinculant-se amb aspectes més globals de la realitat social. Aquest fet contribuïa a assegurar en un context cerimonial i festiu la correcta i adequada representació social, segons l'avaluació dels participants, ja que aquesta era condició necessària i garantia del reconeixement del que comportaven les relacions entre rei i súbdits, fins al punt que l'eficàcia de l'acte depenia de la capacitat de les activitats per a articular missatges sobre aquestes relacions: en la perspectiva de la pràctica musical, doncs, la qüestió de la seva pertinència en relació a un horitzó de significació se centrava en la seva capacitat de vehicular aquests valors comunicatius a través de les operacions perceptives que posava en joc.

Tenint en compte aquestes consideracions més generals, he partit del reconeixement que les manifestacions musicals associades a aquestes activitats poden interpretar-se com a substancialització d'elements posats a la percepció dels participants en vistes a la comunicació i, en conseqüència, com a forma de suscitar inferències relatives a la realitat social: mentre que els entremesos eren vistos com un element representatiu del món del treball i de la seva base social agrupada a través dels gremis, la intervenció de les trompetes i la representació de la “davallada” esdevenien un aspecte de l'execució ritual vinculada als discursos sobre el poder, la jerarquia i l'autoritat encarnats pel monarca i els consellers de la ciutat.

En aquest capítol, m'he centrat en aquells aspectes de les intervencions dels trompeters sense entrar d'una forma detallada en les qüestions relacionades amb la realització de la representació inicial a les portes de la ciutat i la intervenció dels entremesos gremials, que seran objecte d'interpretació en capítols posteriors. La idea central d'aquest apartat és que la intervenció de les trompetes s'implicava en l'activitat com a acció representativa de les classes dirigents en el marc de la seva jerarquització. Per tant, les intervencions del grup de trompetes quedaven determinades per les lluites i els canvis operats al nivell de la distribució del poder expressats en la dinàmica de confrontació que a través de tot el període modern es donava entre les institucions locals i la monarquia.

En una perspectiva diacrònica més general, l'atribució de sentit projectada en els canvis musicals vinculats al so de les trompetes cerimonials suposa, en el marc barceloní, la seva interpretació com a adequació successiva a les variacions en la correlació de forces en tensió que es donaven en el joc de l'oposició mútua dels

signes de l'autoritat municipal i la reial, en un marc polític i social caracteritzat per les resistències locals a la ingerència monàrquica². El contingut d'aquest capítol es vincula, doncs, a la interpretació dels factors que intervingueren en el procés d'intitucionalització dels cossos cívics de trompetes en el marc més global del sistema general festiu i la seva projecció al context de les entrades -en què la seva intervenció es compaginava amb la dels cossos de trompetes de la casa del rei-, així com de la seva gradual pèrdua de presència cerimonial com a conseqüència de la implantació de les bandes de música incorporades a l'exèrcit, entès aquest com a element i atribut institucional -del qual les bandes en serien una materialització sonora- representatiu d'una certa forma de concebre l'estat monàrquic.

Si bé el paper de les trompetes en la performance cerimonial es pot entendre en un nivell sincrònic com a pràctica canònica orientada a la producció d'efectes convencionals de significació -tal i com es donaria arreu d'Europa-, en un nivell diacrònic la comprensió del seu paper com a factor de representació autoreferencial en el marc cerimonial més local de Catalunya comporta l'atenció als processos de llarga durada vinculats a l'atribució de significacions que el so de les trompetes podien vehicular en un context conflictiu marcat per les forces en tensió que competien en la societat i en la política catalanes.

²Com argumenta Josep Fontana, aquestes tensions derivaven del desenvolupament de formes diferenciades d'entendre l'estat; d'una banda, l'absolutisme -en què el terme "absolut" és vàlid només en al·lusió a la llibertat del rei per a legislar d'acord amb la seva voluntat, però no pas com a descripció de l'exercici efectiu d'un poder central- i de l'altra, els règims de caràcter representatiu que tendien al desenvolupament d'una política consensuada entre els sectors socials. Fontana destaca diversos treballs que corroboren, davant les tesis més tradicionals, la dinàmica de la monarquia absoluta com tensada entre aquestes forces: Russell Major (1994) mostra la impotència dels esforços dels monarques francesos per a aconseguir una unitat política i administrativa, així com Joël Cornette (2000) mostra el contrast entre els plantejaments centralitzadors de les lleis emanades del monarca i el funcionament efectiu de l'administració del país (Fontana 2001:14-17).

2- “Primerament totes les trompes”: les comitives cerimonials i el model processional del *Corpus Christi*

2.1. Aspectes generals de les trompetes cerimonials i bandes militars en les entrades reials

Com a part del resultat creatiu manifestat en les entrades reials, des de les descripcions més antigues, els registres fan referència en un moment o altre de l'acte a la participació de trompetes i timbals, sobretot, com a element inicial del seguici. Aquestes referències presenten una sèrie d'aspectes que són característics de la mena de descripció de què són objecte aquests conjunts. D'una banda, se'ls esmenta d'una forma específica i diferenciada dels altres instrumentistes amb els quals formaven els conjunts de ministrils, sigui de l'anomenada “música alta”, integrat per aeròfons de diversos tipus, o altres conjunts mixts. També era comú diferenciar els trompeters al servei del monarca dels que actuaven a compte de la ciutat, tot i que ambdós grups podien associar-se en una intervenció conjunta. Tanmateix, en totes les referències és notable la poca precisió descriptiva des del punt de vista de l'organologia dels aeròfons cerimonials; sovint el terme “trompa” era el nom que molts traductors van adoptar per a la identificació d'instruments antics com la *buccina*, el *cornu* o la *tuba* i, per tant, aquest terme adquiria una qualitat genèrica que sovint el feia sinònim de la trompeta (Andrés1995:382). En el cas de les entrades reials registrades al *Llibre de Solemnitats*, les referències a la participació dels trompeters jalonen les descripcions de les deambulacions de la comitiva ja des del moment en què les autoritats cíviques es reunien a la plaça de Sant Jaume per a iniciar les diverses recepcions durant els dies anteriors a la

cerimònia formal o bé durant aquesta mateixa. Així, les referències a aquests conjunts en el *Llibre de Solemnitats* se situa, en primer lloc, en els moments de la narració corresponents a les seqüències del cerimonial en les quals els integrants de la comitiva, abans o després d’haver rebut el monarca, inicien qualsevol marxa. La repetició de les fórmules descriptives emprades pels cronistes posa de manifest la unitat d’acció que suposava l’activitat de la deambulació i la intervenció solemne de les trompetes, tal com veiem en els registres del *Llibre de Solemnitats* recollits en el següent quadre:

Quadre 2: intervencions de trompetes cerimonials segons el *Llibre de Solemnitats*

Isabel I -1481	<p>“E sots lo dit orda, la dita senyora intrá dins la ciutat, venint per lo carrer del Reval qui era ampaliat, e dalt, en loch de envalament, cordat e enramat, ab tabals e trompetes, axí de la dita senyora com de la Ciutat” (I-338)</p>
Carles V-1519	<p>“los dits honorables consellers se ajustaren en la Casa de la dita Ciutat ab molts promens de tots estaments e ajustats, vers las XII. horas del mig jorn, partiren de la dita casa, preceints e anant-los devant XVII. trompetes ab juglás, qui aportaven les sobrevestes e panons novament fets per la Ciutat, fahent la via de la plaça de sant Jaume, anant per lo Call e per la Bocaria, per lo carrer del Ospital, fins al dit portal de Sant Anthoni” (I-396).</p> <p>“E axí lo dit senyor rey jus lo dit pali, a cavall, ab la espasa devant, la qual portava lo gran cavallerís major flamench, partí del dit cadafal, tirant per lo carrer Ample, ab les trompes e juglás de la Ciutat” (I-339)</p>

Felip II-1564	<p>“E axí, encontinent, havent dinat los dits honorables consellers, se aiustaren en lo pati de la present Casa ab los demunt dits e ab molts promnes y altra gent de tots staments. E aiustats vers les XII. hores; acompanyats quiscun de un dels dits promens, partiren dits consellers de la present Casa, a cavall, ab los tabals y trompes de la Ciutat devant, qui apportaven les sobrevestes novament per açó fetas, del modo que per delliberacions son estades ordenades fer” (II-7-8)</p> <p>“e axí, portant lo dit senyor jus lo dit pali, ab la spasa devant ell, que li aportava son cavallarís, y sos quatre reys d’armes a cavall, y sos trompetas y clarins, y los tabals y trompetas de la Ciutat se.n entraren dins ciutat” (II-9).</p> <p>“E axí lo dit senyor rey jus lo dit pali, a cavall, ab la spasa devant, la qual aportava son cavallarís maior don Antonio de Toledo, a cavall, ab lo cap descubert, partí del cadafal, y ab les trompetes, clarins y ministrils de la Ciutat devant, tirá per lo carrer Ample” (II-11)</p> <p>“E aquí dexaren lo pali e se.n tornaren a la Casa de la Ciutat ab les trompetes y antorxes, a aquí se desaiustaren” (II-12)</p>
Felip III-1599	<p>”Aiustats vers les dotze hores de mitjorn, acompanyats quiscun de hu de dits promens, partiren de la present casa, a cavall, ab los tabals y tromptetes de la Ciutat ab les sobrevestes de domás carmesí, novament per assó fetes” (II-130-131)</p> <p>“E los altres consellers prengueren lo dit senyor rey jus lo dit pali de brocat novament per assó fet, ab l’ordre dalt possat. Aprés, venien alguns officials de la Ciutat, e aprés lo cavallerís maior, lo marqués de Denia ab lo stoch; devant d’ell anaven quatre reys de armes ab ses masses devant, de dos en dos; aprés anaven les trompetes y clarins de sa magestat, y devant de tot les trompetes, clarins y tabals de la Ciutat, ab les vestes de domás carmessí novament per assó fetes, tots a cavall” (II-132)</p>

Felip IV-1626	<p>“Axí dits senyors concellers, agraduats ab la forma acostumada, partiren de Casa de la Ciutat ab los verguers devant, vestits de taffetà carmesí, ab gorras de risso, passaren devant Sant Jaume, per lo Call, Bocaria, carrer del Hospital, fora del portal de Sant Antoni, ahont estaven las trompetas, tabals y menestrils de la Ciutat, ab ses vestes de domás carmesí, y fent molta festa” (II-160)</p>
Felip V-1701	No s'especifica

Les fonts indiquen la participació dels cossos de trompeters ciutadans i de les cases reials sense que quedi clara la relació establerta entre ambdós. El que sí és significativa és la posició que ocupen. L'encapçalament de part de les trompetes cíviques no indica un privilegi de prelació, sinó el contrari: durant el regnat de Felip II, diversos documents relatius a l'organització de l'etiqueta, en general, i de la cavallerissa reial, en particular, mostren les intervencions que regulaven aquest ordre segons la major graduació dels trompeters reials atesa la seva major proximitat al centre simbòlic de l'estructura deambulatòria ostentat pel monarca. Una disposició elevada amb motiu de l'entrada d'Anna d'Àustria a Burgos –*La orden que se ha de tener en la entrada de la Reina nuestra señora en la ciudad de Burgos*, de 1570, redactada pel secretari Zayas, i copiada segurament al 1599 per a servir de guia en la rebuda a Margarida d'Àustria- venia a sumar-se a les disposicions sobre les etiquetes reials d'inspiració borgonyona articulades a partir dels diversos informes demanats per Felip II (Robledo 2000:30). Respecte de les trompetes, l'ordre hauria d'estructurar-se a partir d'aquesta disposició:

“Después irán los trompetas del Rey nuestro señor, y, si fueren allí otros trompetas que no sean de Su Magestad, podrán ir delante todos” (*cit.* a Robledo 2000:31)

Llavors, la qüestió que suscita la participació en la cerimònia de cossos heràldics adscrits a les diverses institucions és la de la problemàtica representativa implicada en l’afirmació de la prelatió tensada sobre el joc dels mitjans assolits per a la percepció de la jerarquia.

Altres tipus de documentació ajuden a completar les imatges proposades pel *Llibre de Solemnitats* en un sentit que permet conèixer aspectes dels processos involucrats en la transformació dels cossos heràldics operats sobre el traç de les diverses aportacions de la música com a factor investit de capacitat representativa envers les institucions. Per exemple, l’assaonador Miquel Parets, en relació a l’entrada de Felip IV (1626), a més de constatar en les seves memòries l’efectivitat de diversos conjunts de trompetes com a senyal dels moviments de les comitives en diversos moments de la cerimònia, reflecteix en la seva descripció el paper creixent de les tropes i el fet de la intervenció de músics incorporats a les mateixes unitats militars:

“men torni anves Sans y estigui alli Una gran estona y apres que ja no venian carregues ni carroses senti sonar a una trompeta que venia debes bar^a. y passaren Los cavalls lleugers de perpinya tots ab ses llureyes (...) alcap de Una gran estona senti sonar altra trompeta que anava enves barselona y viu darrera La trompeta uns quants homens armats en blanch y tots aportaven llanses de gala y al mitx de aquexos armats Venia Un cotxo molt galant (...) y demani aun criat dels que anaven ab ell qui era y ell me respongue dient que era Lo compte de Olivares y que Sa magestat no podia tardar (...) viu Los cavalls llauges aturats dintre de Un camp que avian fet un rollo y axi al cap de una estona senti venir dues trompetes que sonaven molt ricament y detras Les trompetes viu venir gran gent armada en blanch ab llanses que ni avia moltisims y almitx de aquexos armats venian dos cotxos ab sis mules cada cotxo al cotxo de darrera venia Sa magestat ab moltes altres grans seños dintre (...)

Lo endama pasat mitx dia totom acudi al portal de sant antoni quey avia gent que era un judici (...), hi acap de una estona que fou dintre hisque tota la guarda del

rey molt ben posada ab trompetes devant hi La guarda de perpinya tambe hi era hi quant La guarda fou pasada hisque Lo rey acavall (...)

Lo rey baixa del catafal y torna apujar a cavall y tornarenLo aposar sota Lo talem dela propia manera que entra per Lo portal ab les trompetes devant” (Parets 1626-1660, Ms. 224, ff. 2r.-3v.)

En aquestes referències es donen diversos factors que són indicadors d'aspectes que venien a trencar o a dissoldre la continuïtat del model cerimonial més clàssic, entre els quals podem comptar la disminució dels itineraris processionals per la introducció dels desplaçaments amb cotxes o carrosses en alguns trams de la comitiva³, així com la creixent presència de músics incorporats a les mateixes tropes, fins al punt que a mitjan segle XVIII les referències a la participació d'aeròfons cerimonials apareixen lligades principalment a l'exèrcit. Cal tenir en compte, però, l'especialitat d'aquests músics segons una funcionalitat que, com veurem més endavant, implicava l'execució de tocs d'avís, d'una banda, i d'estructures més complexes com la *marxa*, de l'altra. Aquesta transformació no suposava, però, un canvi sobtat, sinó que responia a un procés larvat des dels segles anteriors, del qual es fa ressò la crònica de Miquel Parets i que implicava la incorporació progressiva dels cossos militars a les cerimònies públiques com a atribut bàsic de la sobirania reial (Andújar Castillo 1999:34). En aquest sentit, la presència d'aquestes bandes venia a introduir nous aspectes en la dimensió representativa traçada en les cerimònies barcelonines en relació a la música de les trompetes d'una manera en què la significació cívica del trompeta de la ciutat era contrarestada per la significació monàrquica de la música militar, i intensificava

³“allí congregats anaren ab sis cotxos al portal de Sant Antoni, ço es, los sinch concellers ab un cotxo, y los de la vint y quatrena ab los altres cotxos, sens graduatió” (II-162); “los excellentissims senyors concellers, ab cotxes y ab los senyors de la vint y quatrena del cordó, entre una i duas, partiren de la Casa de la present Ciutat y se.n anaren en la iglesia de Sant Antoni pera fer la entrada a sa magestat” (II-501).

l'efecte representatiu produït per la presència de la música heràldica de la cavallerissa reial, i reflectia així al nivell de l'espai acústic de la cerimònia el joc representatiu principal emmarcat per les lluites polítiques.

Una de les relacions que descriu l'entrada de Felip V el 1701, a més de reflectir una vegada més l'eficàcia d'aquests conjunts com a senyal de l'acció (amb el llenguatge bigarrat i grandiloqüent característic d'aquesta tipologia documental), mostra aquest joc de competència representativa que suposava la incorporació de conjunts de trompetes adscrits al servei de la ciutat, de l'exèrcit i de la casa reial:

“Davan sonoro principio à tanto luzimiento en armoniosas tropas los Clarines, Timbales, y Menestriales de la Excelentissima Ciudad vestidos con sus Cotas de Damasco carmesí con franjas de seda amarilla, cuyos festivos acentos en suaves, y alegres ecos alborozavan los coraçones al mismo ayre que lisonjeavan los oïdos, previniendo al innumerable concurso, para que se dispusieran para ver al apreciado Idolo de sus afectos, al Magestuoso Simulacro de su respeto, al bello Adonis su ternura, y al adorado Numen de su veneración.

Seguianse á estos los Marciales Clarines de la Compañia de las Guardias de Cataluña, que capitaneava el muy Ilustre Señor Don Antonio de Oms y Santa Pau, Cavallero de la Llave dorada, adornado de luzidos Militares adornos, que iban esmaltando al ayre con sus bellos colores al compàs de sus briosos movimientos; montado iba en vn fogoso bruto, que pisando con belicosa intrepidèz, hazia alarde de su Militar disciplina; seguiale toda su Compañia compuesta de cien Cavallos, todos ordenados en forma de batalla con espada en mano (...). Seguianse despues los quatro Clarines de su Magestad, cuyos primorosos, y suaves acentos sonavan mejor al oïdo, resonando en lo mas intimo de los pechos, por ofrecer con ellos mas evidente la cercania del soberano objeto de toda la solemnidad, magnificiencia y aplauso.

Venia inmediatamente la heroyca Classe de los Excelentissimos Señores Grandes de España (...), y el Señor Duque de Medina Sidonia con el Real Estoque desembaynado en la mano, iba delante de su Magestad en medio de los dos ramales del Cordon; seguiase luego todo el centro de la solemnidad en la soberana persona de nuestro Rey, y Señor, que debaxo el rico Palio se ostentava tan magestuosamente galan (...). Al estribo de su brioso Cavallo iba Don Garcia de Guzman su primer Cavallerizo, siguiendose despues los demás Cavallerizos, y Pages del Rey, cerrando todo el acompañamiento las Guardias Española, y de Corps por su orden.” (*Festivas Demonstraciones ... 1702:24-25*)

La pèrdua de protagonisme de les trompetes cíviqes enfront d'altres cossos serà, doncs, la nota comuna a partir del segle XVIII. Existeixen diferents relacions pertanyents als actes relacionats amb Carles III l'any 1759 que recullen la

intervenció d'un o altre conjunt en diverses accions: en relació a la cerimònia de la Proclamació s'esmenta la intervenció dels trompetes cívics des d'un dels cadafals muntats en el punt final de l'acte a la Plaça de la Ciutat, mentre que en una de les festes organitzades amb motiu de l'entrada del monarca aquell mateix any s'esmenta la intervenció de les trompetes militars⁴. La intervenció de les trompetes i els timbals en les entrades reials és encara testimoniada pel baró de Maldà en referència a l'efectuada per Carles IV l'any 1802. En aquesta època les agrupacions militars ja havien desenvolupat el seu propi repertori de marxes, suplantant o prenent terreny als trompetistes d'altres corporacions:

“I quina glòria han tingut los ricament vestits barcelonesos dels gremis en tirar lo carro triümfal, sentades les dos Rs. Ms., i l'acompanyament de marxants ricament vestits de colors i gust que anaven davant del carro a cavall, ab tropa de volants, així també, portant música a cavall de trompetes i timbales que tocaven. Davant d'estos, molt ben vestits, una tropa de miquelets, ab sa música d'un bombo i algun altre instrument marcial.

Començava tot est lluït accompanyament l'excel·lentíssim senyor capità general, conde de Santa Clara, ab dos ajudants de la plaça, a cavall, [i] les quatre companyies de guàrdies de corps ab sabre nu a la mà, a cavall, ab son timbaler i trompetes” (d'Amat i de Cortada: 1994:113)

Tal com ha mostrat Francesc Baldelló, l'acta de defunció dels conjunts de trompetes “de la ciutat”, i amb ells, de les cobles de ministrils adscrits al municipi, cal localitzar-la l'any 1836 després de tot un procés de decadència pel qual aquest cos va ser substituït per la banda de la milícia nacional, iniciant així el camí que, traçat sobre el model generalitzat de les bandes militars, conduiria a la fundació de la Banda Municipal de Barcelona durant la segona meitat del segle XIX (1943:134 i ss.; Bonastre 1989:10).

⁴ “pregonaban rendimientos, y alborozos las Trompetas de la Ciudad”; “cerraban su vanguardia en competente distribución, acreditando respetos la gallarda bizzarria de la Tropa, y atenciones la incessante armonia de Musicos y Timbales” (*Relación del prompto obsequio...* 1759: 5-13).

Tot aquest conjunt de dades indiquen la persistència en el temps de l'associació entre la deambulació cerimonial i la intervenció de grups de trompetes i timbals, ja que la seva presència era consubstancial a tots els actes que comportaven alguna mena de desplaçament cerimonial de part de personatges vinculats a l'exercici de l'autoritat. Però, també mostren les transformacions operades des de la baixa edat mitjana fins al segle XVIII en el joc de la significació que tal intervenció suposava. Les descripcions indiquen també com sovint els grups de trompeters actuaven conjuntament amb grups de ministrils; no obstant això, respecte d'aquestes formacions instrumentals, els trompetistes mantenien un estatus diferenciat gràcies a la persistència de l'associació del seu ofici amb la tasca heràldica i la seva vinculació amb l'estament nobiliari i les seves virtuts lligades a l'art de la guerra amb fortes repercussions en matèria de representació de l'excel·lència social.

Atès, doncs, que la seva intervenció es relacionava amb les pràctiques de representació de les classes dirigents, el sentit de la seva participació quedava determinada pels canvis operats al nivell de la distribució del poder. Des de les primeres entrades esmentades fins a les més modernes, aquests canvis es materialitzaven a través de la imbricació de dos processos; d'una banda, aquell pel qual les trompetes municipals anaven finançant la seva tasca a nivell de la representació cívica i, de l'altra, per la progressiva institucionalització de les bandes de música militar implicades d'una forma més general amb el procés d'organització de l'exèrcit modern que en els medis historiogràfics especialitzats rep el nom de "revolució militar" (Andújar Castillo 1999:41). Així, doncs, l'estudi del paper festiu dels conjunts de trompetes cerimonials ha de contemplar-se a partir de la interpretació del procés d'institucionalització del càrrec de trompeta de la ciutat en

el marc del desenvolupament ciutadà baixmedieval i la seva imbricació posterior amb els processos transformadors relacionats amb la incorporació de les bandes musicals militars que assolirien la seva plena organització al segle XVIII a través de les ordenances borbòniques (Mena Calvo 1998). El sentit del desenvolupament dels grups de trompetes en l'època moderna – a partir de la seva institucionalització baixmedieval - és indissociable, doncs, del termes i les circumstàncies compromeses en la representació del municipi i de la monarquia en el joc de la seva confrontació traduïda en un nivell simbòlic. Quins factors, doncs, constituïrien allò a què aquesta representació hauria de remetre?

A Catalunya, i d'una forma general, l'increment de la presència militar en les cerimònies cíviques tenia a veure amb la substitució de l'antiga cavalleria i l'artilleria com a base dels cossos militars per les nodrides masses d'infanteria armades amb els nous artilugis pirolàstics, de manera que el poder d'un exèrcit passava a dependre no d'una élite de nobles i refinats cavallers, sinó de soldats pagats a sou com a professionals al servei permanent del monarca; l'exèrcit així constituït connotava simbòlicament un tipus de política centrada en la figura del monarca (Hernández 2003:59). De la seva banda, segons les constitucions catalanes, els compromisos militars estaven regits per l'antic usatge *Princeps Namque*, en què es reconeixien únicament tres casuístiques per a la mobilització – la host, la cavalcada i el sometent general -, basades en una política autodefensiva que en cap cas no avalava la seva organització amb motiu d'una guerra privada del monarca, el qual hauria d'enfrontar-la amb els recursos propis (*ibid.* 62). La cultura d'autoorganització i autodefensa de les constitucions catalanes, doncs, esdevenia contradictòria respecte de la cultura militar desenvolupada d'acord amb la lògica de

l'estat monàrquic modern –com s'hauria de veure dramàticament a partir de la política del comte-duc d'Olivares a la primera meitat del segle XVII. En conseqüència, l'exposició de l'exèrcit en les celebracions no només suposava una demostració més del poder reial, sinó, d'una forma que hauria de topar amb la determinació política emmarcada pel pactisme i el desenvolupament cívic del municipi consular, resultava equivalent a l'exposició de la lògica de l'estat modern segons la figura absolutista de la sobirania. Les trompetes cíviques, per contra, haurien de suscitar connotacions més comunitàries; la mateixa denominació de la institució del “sometent” deriva d'un element sonor –*sonnus emissus*, o so metent– perquè l'avís de la mobilització es feia a través d'un repic de campana o d'un instrument de broquet, com el corn, o més endavant, la mateixa trompeta (Hernández 2003:170). Derivada d'aquesta funcionalitat, i sobre el patró musical ofert per la seva utilitat militar des d'antic, la “trompeta de la ciutat” s'afirmava amb la força d'una institució local. Quin hauria estat el seu procés d'institucionalització és l'objecte desenvolupat en el següent apartat.

2.2. La institucionalització de l'ofici de “Trompeta de la ciutat”

Amb el nom de “trompeta de la Ciutat”, el càrrec comença a ser ressenyat a partir del segle XIV, amb motiu de diverses funcions associades a l'ofici de “criador” o “cridaner” perquè entre les seves competències es comptaven les d'acompanyant de les crides o la d'anunciar alguna contingència. A l'any 1345 es deuria produir un pas més en el procés d'articulació institucional de l'ofici ja que, com recollia Bruniquer en les seves *Rúbriques*, en aquell any fou regulat amb privilegi juntament amb el “crida”, normalitzant potser una pràctica generalitzada anteriorment (Kreitner 1992:135)⁵.

Al segle XV va donar-se segurament un període de formalització de l'ofici per tal com les autoritats municipals van promulgar algunes ordres sobre la seva organització laboral i sobre l'anomenada Confraternitat de Sant Bernat, fundada per a regular la pràctica de l'ofici musical i les funcions cerimonials del “trompeta de la ciutat”, de la qual no es conserva cap altra documentació (Kreitner 1992:151 i ss.). Així, doncs, el so de les trompetes i els tabals, seguint amb això els mateixos processos desenvolupats a Europa, va esdevenir un element important de la quotidianitat ciutadana en base a la seva funcionalitat i va contribuir a la configuració del paisatge sonor (*soundscape*) ja que, com comenta Strohm, des de posicions dominants, els seus senyals relataven esdeveniments d'interès cívic comú

⁵ “En l'any 1345, fou creat ab Privilegi lo officii dels dos Verguers, y en l'any 1349, se veu que tenien de salari 25 (lliures), y lo Trompeta 12 (lliures), y lo Criador 10 (lliures)” (Bruniquer 1912-1916 III:11)

(Strohm 1985:4); per tot això, el so de les trompetes va conservar fortes connotacions comunitàries durant tota l'època moderna⁶.

Aquest procés d'institucionalització cívica de l'ofici es donava en un marc d'adaptació d'elements diversos que venien a organitzar la vida ciutadana. La seva participació en contextos cerimonials urbans s'originava en les possibilitats de mimesi que les oligarquies urbanes perseguïen respecte de les formes culturals aristocràtiques. En el cas de les trompetes i tabals, el prestigi d'aquests conjunts provenia de la seva funcionalitat acreditada als camps de batalla i en les activitats cerimonials de l'aristocràcia; com que l'exercici militar era inherent a la categoria social de noblesa, el so de les trompetes s'assimilava a aquest grup social i a la moralitat de les virtuts cavalleresques. En les cròniques catalanes medievals s'esmenten sovint alguns dels instruments d'aquesta família exercint funcions militars i heràldiques en contextos descriptius de batalles i escameses. Per exemple, en la de Bernat Desclot, hi apareixen tot comentant un episodi de la host a Girona:

“E los rics-hòmens e los altres cavallers, quan oïren sonar la *botzina* del rei, conegueren que el rei se n'anava” (Desclot 1982:335)

En la *Crònica* de Ramon Muntaner s'esmenten aquests instruments en diverses ocasions, i no es deixa de destacar la gran intensitat sonora que produïen:

“Guillem de Loderna feu tocar les trompes e les *nàçares*, e féu armar tothom” (Muntaner 1979-I: 209).

⁶Per exemple, l'assaonador Miquel Parets relata com l'any 1622, per l'avís d'arribada d'un vaixell suposadament sarraí, els consellers van manar a mitjanit fer una crida per tota la ciutat ordenant armar les companyies gremials:

“quant los consellers saberem asso en lo punt hisqueren de casa y manaren que anasen tabals per tota la ciutat fent crides que totes les companyies anasen a la marina pena de la vida per que hi avia moros que era de sentir los tabals y les trompetes en aquella hora hi encontinent totom se lleva y cada hu acudi a casa de son cap” (Parets 1626-1660, Ms. 224, f. 8r)

“E lo príncep, ab tota la cavalleria, venc al moll, e féu tocar la trompeta e cridar, en pena de la persona, que tothom muntàs a les galees” (*ibid.*-I:178)

“E ab aitant féu tocar les trompes e les nàcares, e ab gran brogit e ab grans crits començaren a fer una baixa mà molt vigorós” (*ibid.*-I:47)

D’una forma més general, la utilització d’aeròfons de broquet en contextos bèl·lics se situava en el marc d’una tradició mil·lenària d’ús marcial i religiós d’aquests instruments que l’aristocràcia guerrera medieval havia perpetuat a partir de diverses influències. Aquesta pràctica havia estat quelcom comú en totes les cultures antigues, des de l’imperi egipci, on l’anomenada *šnb* –segons la grafia jeroglífica- havia estat utilitzada amb finalitats militars i religioses i s’atribuïa la seva invenció a Osiris, fins al σαλπιγξ (*salpinx*) grec, el *čhatzōtzrāh* hebreu o els diversos aeròfons romans com el *lituus*, la *tuba* o la *buccina*, totes formes antigues de trompetes rectes associades a la guerra i a la senyalització (Tarr 1977:13 i ss). Tots aquests antecedents fan problemàtica la idea sovint mantinguda que la trompeta recta hagi estat introduïda a Occident a partir de la influència sarraïna en l’època de les creuades. De fet, més que no pas en termes d’introducció, podem especular en relació a la influència sarraïna sobre les tropes cristianes l’adopció del seu rol en les batalles: com diu Tarr, els cristians no van tardar a prendre de la música militar sarraïna el paper de “fer soroll” (1977:23-24). Durant tota l’escomesa, els grups de música militar sarraïns feien sonar els seus instruments de forma ininterrompuda, de manera que alguns cronistes de les croades no deixen de ressenyar el seu volum sonor excepcional (*vid.* Bowles 1972: 4).

A partir d’algunes fonts àrabs coneixem l’associació entre aquestes formacions militars i el seu ús en el camp de batalla i la vida de la cort. L’historiador Ibn Taghrī Birdī recollia en la seva monumental història d’ Egipte *al-Nadjūm al-zāhira* (*Els estels*

resplendents, 1469) que l'any 978 el califa abbàsida de Bagdad, al-Ta'ī, havia estat el primer a posseir una formació cerimonial militar, l'anomenada *tablkhane*; aquesta formació marcial que intervenia també en nombroses situacions cerimonials va arribar a adquirir el seu màxim exponent amb els fatimides - dinasties autònomes que dominaren a partir del segle X un vast territori i que obtingueren una gran influència a la Mediterrània; la primera funció d'aquests conjunts, segons Taghrī Birdī, era la d'acompanyar les festes, sonar en la coronació del sultà i d'anunciar les bones noves, com el restabliment de la seva salut o el seu accés a la maduresa, així com la de participar en els combats sota la direcció de l'emir (Shiloah 2002:170-171). Possiblement, el cronista cristià Jean de Joinville es refereix a alguna d'aquestes formacions quan descriu el soroll esgarrifós que feien durant un dels setges en terres egípcies al segle XIII (Bowles 1972:16).

Com a conseqüència de la influència d'aquestes formacions pel contacte amb les tropes sarraïnes, els guerrers croats van adaptar els seus instruments als usos àrabs, i i n'assimilaren la tecnologia (Bowles 1972:5); nombroses fonts cristianes descrivien aquests conjunts declinant la seva nomenclatura a partir d'una grafia llatinitzada, d'aquí les denominacions de nàcares, fent referència al timbals àrabs *naqqārāt*, tabal per *ṭabl*, el tambor cilíndric de doble membrana, o nafir per *al-nafir*, la trompeta recta (*vid.* Shiloah 2002:184). L'ús d'aquests termes va donar-se juntament amb d'altres denominacions provinents de diferents arrels lingüístiques, cosa que demostra la confluència diversificada d'elements en l'organització d'aquests conjunts. Per exemple, en algunes de les narracions de fets d'armes a *Tirant lo Blanc* (1490) s'utilitzen denominacions amb diversos orígens en un tret que esdevé molt comú en el context de la literatura catalana baixmedieval:

“ell féu posar en punt tot l'estol e ordenà ses batalles, e manà quals fustes devien ferir primer a les naus, e les galeres a les galeres. E així mateix manà a tots los patrons que com ferien en l'estol dels moros, que fessen molt gran esclafit de trompetes e anafils e de botzines, de les quals Tirant havia fet fer molt gran forniment; e los altres ab bombardes e crits molt espantosos, a fi que els posassen lo diable al cos (...)

Com l'Almirall véu venir a Tirant, féu tocar les trompetes e anafils e clarons, e ab grans crits saludaren al Capità” (Martorell 1990: CDXVIII,1058-CDXLVIII, 1109)⁷

En el segle XIII i XIV aquests instruments, juntament amb el senzill corn d'animal i diversos tipus de tambors, formaven la música del exèrcits occidentals medievals. Aquesta forma d'utilització del aeròfons amb broquet rebia el nom de *classicum* en diverses fonts humanístiques que havien manllevat el mot de la literatura llatina (Tarr 1977:25-27)⁸. A partir d'aquesta funció bèl·lica, i seguint l'exemple oriental, les trompetes rectes no deixaren d'assumir ben aviat funcions cerimonials en el context de la vida social aristocràtica. Seguint aquest procés, l'assoliment de diverses innovacions tècniques – els procediments de la curvatura del metall, l'element de la colissa, etc. (Downey 1984:26)- van incorporar-se als conjunts de

⁷El terme trompeta deriva de la llengua romanç com a diminutiu de trompa ja conegut al segle XIV, mentre que, com hem vist, botzina prové del llatí *buccina* i anafil de l'àrab. El terme “clarió” sorgeix d'aplicar l'arrel “clar-“ per a definir una tessitura o un so alt, i tant pot indicar, segons l'època, una trompeta més petita que la botzina com el registre alt de la família dels aeròfons de metall (Downey 1984:32)

⁸Potser la referència més coneguda sigui la que s'inclou en el cèlebre passatge del Rubicó i del *alea jacta est* inclòs en la vida de Juli Cèsar narrada en el primer llibre (*Divvs Ivllivs*) de *De Vita Dvodecim Caesarum*, I-32 de Suetoni:

“XXXII. Cunctanti ostentum tale factum est. Quidam eximia magnitudine et forma in proximo sedens repente apparuit harundine canens; ad quem audiendum cum praeter pastores plurimi etiam ex stationibus militis concurrissent interque eos et aeneatores, rapta ab uno tuba prosiliuit ad flumen et ingenti spiritu classicum exorsus pertendit ad alteram ripam. Tunc Caesar: 'eatur', inquit, 'quo deorum ostenta et inimicorum iniquitas uocat. Iacta alea est', inquit” (Suetoni 1964:30)

D'una forma més especialitzada, el terme apareix també en el *Catholicon* (*Summa grammaticalis quae vocatur Catholicon*, Maguncia,1460), de Johannes Balbus (Tarr 1977:25), i a *De Re Militari libri quatuor*, (París, 1535), de Flavius Vegetius Renatus (ca. 390): “Quid inter tubicines & cornicines & classicum intersit” (cap. II-22)

“música alta”, una categoria de música de vent i percussió que vehiculava qualsevol acte de la sociabilitat nobiliària, esdevenint així un instrument lligat a les accions públiques, fos de la pau o de la guerra (Strohm 1993:300).

A partir de la seva primera funció militar als exèrcits medievals i l'adaptació als usos festius i de celebracions nobiliàries, els músics d'aquesta mena, sobre la base del costum de la contractació de joglars usual des del segle XI amb l'objectiu d'amenitzar l'oci (Gómez Muntané 1979:25), van ser dels primers a ocupar una plaça assimilada a l'organització de les corts aristocràtiques (Tarr 1977:25-27). Sobre la base de les activitats cortesanes dels joglars-músics, Jaume III de Mallorca (1276-1349) va promulgar una sèrie de textos legals que venien a reglamentar les funcions dels músics, entre els quals destaquen el *Llibre de les franqueses i privilegis dels reis de Mallorca*, o el *Llibre dels reis* (1334-1339), i especialment, les *Leges Palatinae* de 1337, que va servir de base per les *Ordenacions fetes per lo molt alt senyor en Pere terç rey d'Aragó*, de 1344, promulgades sota el regnat de Pere IV el Cerimoniós (1336-1387), en la qual pràcticament s'imita la legislació anterior (Ballester 2000:81 i ss). En un context de substitució durant el segle XIV de l'antiga escola dels joglars per la dels ministrers (Gómez Muntané 1979:75), i seguint les estipulacions de les *Leges Palatinae*, es contempla en aquestes *Ordenacions* el servei de trompes, trompetes i tabals:

“Perque volem e ordonam que en nostra cort juglars quatre degen esser dels quals dos sien trompadors , e lo ters sia tabaler e l quart sia trompeta, al offici dels quals s esguart que tots temps nos publicament menjans, en lo començament trompen, e lo tabaler e lo de la trompeta son offici ensemps ab els exercescan, e encara allo metex facen en la fi de nostre menjar; si donques juglars estranys o nostres qui empero estruments sonen, en la fi del menjar nos aquells oyr voliem. En apres no volem que en la cuaresma ne en dia de divendres, si donchs gran festa no era, que ls dits trompadors, trompeta e tabaler lur offici facen en lo comensament de la taula ni en la fin. Los altres empero juglars sien qui sapien sonar esturments en les festes e en los altres dies, segons que sera convinent, lurs esturments sonar manam davant nos e a aquests nombre de necessitat no posam, los dies empero

dels divendres e de cuaresma (...). Manam encara que en temps de guerra axi trompadors com altres, si donques no era juglar de tal estrument lo qual lavors sonar no fos covinent, mes que no hauran acostumat sien diligents en lur offici e axi a nos estants que, con ops sera, ells appareylats trobem a lur offici a fer, los maiordoms encara no menyspreen ans fermament obeesquen” (Gómez Muntané 1979:129).

Així, a partir d'aquests processos originats en l'àmbit cavalleresc i aristocràtic, el so de les trompetes va arribar a esdevenir un atribut essencial de la reialesa i, per extensió, de la noblesa, sobretot en contextos cerimonials i vinculats a la vida pública en els quals podien actuar amb altres instrumentistes sense perdre la seva particularitat en relació a l'especialització heràldica i funció militar⁹. Per exemple, Ramon Muntaner va incloure en les seves *Cròniques* la descripció de seguicis nobiliaris que marxaven precedits per aquests conjunts amb motiu de la coronació del rei Alfons el Benigne a Saragossa l'any 1398:

“E així mateix hi forem nosaltres sis qui fom trameses per la ciutat de València, que anam ab gran companyia (...). E hi menam trompadors, e tabaler, e nafil e dolçaina, los quals vestim tots de senyal, ab los penons reals, e tots bé encavalcats (...). (...) cascan se n'anava així ab trompes, e ab tabals, e ab flaütes, e ab cembres e ab molts d'altres esturments”. (Muntaner 1979-II:204-205-207)

En aquest context, les innovacions tècniques esmentades, i sobretot pel que fa a la colissa, haurien aportat possibilitats de desenvolupament d'estils idiomàtics especialitzats i diferenciats segons la funció, afavorint la participació de trompetes en conjunts de música alta en altres manifestacions vinculades a les festes i activitats de dansa de l'aristocràcia (*vid.* Downey 1984:26). Per exemple, el llibre anònim *Hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo*, dedicat a la cort de Conestable

⁹En la relació de l'entrada a Barcelona d'Alfons el Magnànim l'any 1423 –recollida al *Llibre de Solemnitats*- s'esmenta la participació de “Jordi Juliá i Barthomeu Juliá. trompetes del senyor rey”, “Joan Andreu e Martí d'Aragó, alias Borra, trompetés del comte de Luna”, a més d'unes “grans trompetes”, sense especificar-ne qualsevol altra referència (I- 7).

de Castella, ofereix testimonis del que devia ser aquest ambient festiu aristocràtic a Castella d'una forma que no hauria de ser molt diferent al de Catalunya:

“E venido el tiempo de comer, asetáuanse a la mesa & trayen el manjar, con los trompetas & atables & cherimías tocando & tañiendo delante. Y así facían a la copa y a cada manjar que trayan (...).

Venida el alba, otro día de pascua, todos los trompetas & atables & chirimías & cantores, cada quales por sí, muy dulçemente tocando, dauan el aluorada” (*cit.* a Knighton 1997:676)

El desenvolupament de la funció heràldica va comportar l'assimilació dels instruments de broquet amb l'acció d'entrada o aparició de personatges socialment rellevants amb funció de representació del seu rang social. Per exemple, en un passatge de l' *Espill o Llibre de les dones*, de Jaume Roig (*ca.* 1460), en un context de relats bíblics, i justament per l'absència d'atributs assimilats a la reialesa, entre els quals es comptava el so de les trompes i els “anyafils”, l'entrada de Crist a Jerusalem es presenta com una imatge en negatiu de la majestat:

“(…)	Humil entrà,
no ab rigor,	mas ab amor,
simplicitat,	benignitat,
no faustuós,	mas poderós
senyor regnant;	rei no portant
davant bandera	ni gent guerrera
entorn armada,	la spasa alçada
pali brocat,	carro daurat,
alt, triunfal,	cepre real,
coron', anell	ni lo mantell
frederical,	sense fiscal,
procurador,	posentador
ni alguacir,	sens sons clangir
d'anyafils, trompes,	tals reals pompes”

(Roig 1978:185)

Aquest testimoni de Roig mostra la unitat d'acció que suposava l'acte de l'entrada i l'activitat dels trompeters com a fórmula codificada d'exaltació de la majestat. Aquesta simbiosi simbòlica es mantindria a través dels segles; valgui el testimoni de les comèdies de Lope de Vega, on les trompetes s'associen convencionalment amb escenes militars i amb entrades de personatges socialment rellevants (Stein 1993: 20-21).

També, en el context urbà europeu, gràcies al desenvolupament de l'organització ciutadana, al segle XIV va obrir-se per als antics joglars una nova oportunitat de treball com a vigilants cívics i músics cerimonials a càrrec d'instruments de vent com la trompeta o la xirimia.

A Barcelona, la més complexa organització cívica a partir del segle XIII va fer possible que els trompeters assumissin aquestes tasques com a funcionaris agregats al crida, l'oficial encarregat de pregonar els bans i els edictes municipals, en què esdevenia un desenvolupament paral·lel al dut a terme pels anomenats *waits* a Anglaterra, els *türmer* i els *stadtfeifer* a Alemanya, els *pifferi* a Itàlia, etc., que venien a perllongar en un marc cívic i públic la seva funcionalitat als exèrcits i a les cases principesques i nobiliàries (Raynor 1986:71 i ss.). En aquest sentit, les riques ciutats comercials d'Itàlia i Flandes van ser de les primeres a imitar l'esplendor i l'esclat de les corts, la qual cosa implicava adaptar en un context cívic alguns dels seus elements cerimonials (Tarr 1977:28). També, a partir de la seva implantació en medis aristocràtics, l'adopció en l'estructura dels oficis municipals assegurava a les oligarquies urbanes la representació d'atributs de virtut i honor provinent del seu ús en la tradició nobiliària, cosa que contribuïa a emfatitzar la dignitat i la solemnitat

de les accions públiques de les autoritats seculares ciutadanes, o com deia Sabine Žak, proporcionant-los “*Ehr und Zier*”, honor i ornament (*cit.* a Stohm 1993:302). En aquest ambient urbà, entre les funcions del “trompeta de la ciutat” - i seguint d’una forma mimètica els desenvolupaments culturals aristocràtics - s’hi comptaven la d’acompanyar els consellers barcelonins en qualsevol manifestació pública i la d’intervenir en diverses funcions anuals, les més destacades de les quals es generaven a partir de la celebració del Corpus, fins al punt que gran part de la importància que aquest conjunt va adquirir com a element representatiu de l’autoritat venia donada pel desenvolupament d’aquesta celebració.

Cal tenir en compte que la festa del *Corpus Christi* no es reduïa a la processó, sinó que va arribar a incorporar nombroses seqüències en què la participació de les trompetes era essencial com a vehicle de representació de les autoritats seculares, per la qual cosa obtenien un gran protagonisme en el desenvolupament de la festa. A més, com ha mostrat Kenneth Kreitner, des del segle XV va donar-se en el marc d’aquesta celebració, una gran estabilitat del grup, centrat en un nombre de 10 integrants, tal i com s’observa en les entrades del registre de la Clavaria (1992:148 i ss). El patró més comú per a les ocasions més variades el configurava una parella, quatre o vuit trompetistes, mentre que en les ocasions més rellevants, com les coronacions o les entrades, el conjunt augmentava considerablement, fins als 20 que sembla que van intervenir en l’entrada de Ferran el Catòlic l’any 1479; el patró mostrat per Kreitner dóna, doncs, tres rangs diferenciats del conjunt segons la importància de l’esdeveniment: 2, 4 o 8 per a les ocasions més ordinàries, 10 per al Corpus i un nombre indeterminat però superior en les ocasions més importants i excepcionals no incloses al calendari (*ibid.* 149). Aquests conjunts havien d’actuar

amb motiu del Corpus en tot un seguit d'actes que incloïen des de la crida corresponent fins a la mateixa processó, tots ells ressenyats en l'ordenació més antiga coneguda, que pertany a l'any 1424¹⁰. En aquesta relació s'esmenta la participació de les trompetes juntament amb altres instrumentistes en fragments on es descriuen els diversos moviments de la comitiva: “prechints diversos juglars sonants ab diverses trompes”, o bé, “prechints los dits juglars sonants ab les dites trompes” (II-15-16).

En relació a la mateixa processó, trobem la seva intervenció vinculada a la funció d'encapçalar tot l'aparell de la parada que estava constituïda de tres grans blocs: el primer l'integrava un extensíssim conjunt de representacions a càrrec del municipi, de la seu o d'algunes de les parròquies i convents de la ciutat, amb la intervenció d'alguns gremis i confraries, els quals també desfilaven amb els seus estendards; al mig hi anava la custòdia amb el cos eucarístic envoltat pels personatges amb més significació política i religiosa; finalment, seguia a tot el conjunt el poble. L'aparell

¹⁰Aquest document s'inclou també al *Llibre de Solemnitats* i recull amb gran precisió l'estructura processional de l'any 1424 (I:15-21), encara que aquesta datació sigui atorgada per Duran i Sanabre basant-se en la posició del manuscrit entre d'altres del 1423 i 1424. En l'estudi del Corpus barceloní, i a causa de les característiques de les fonts de què es disposa, ha estat comú entre els especialistes –Capmany (1978-1982), Amades (1934), Duran i Sanpere (1973), i darrerament, Noyes (1992)- caracteritzar la seva ordenació a partir d'aquesta relació que descriu completament l'estructura processional, abordant el seu decurs històric a través de les transformacions i adaptacions d'aquell esquema inicial obtingudes per la via d'altres fonts documentals. Aquesta metodologia es deu al fet que la documentació sobre l'estructura de la processó és molt limitada, cosa que obliga a contrastar el decurs històric del Corpus amb la informació que es desprèn d'altres tipus documentals. A partir d'aquesta descripció, s'han analitzat els canvis en base a les reformes introduïdes per l'església, a les modificacions i reelaboracions dels entremesos, a la conflictivitat que la dimensió de la representació de la ciutat suscitava entre els diversos grups socials per qüestions de protocol, o bé, l'atac continuat de l'alt clergat reformista, que considerava escandalosa aquesta inclusió d'elements profans en les celebracions pietoses (Kamen 1998:170). A banda del *Llibre de Solemnitats*, existeix una descripció del segle XVI de Pere Joan Comes, inclòs al seu *Libre de algunes coses asanyalades* (1878: 630-639), en què es recull l'organització processional a finals de segle. Aquestes dues fonts són les més completes quant a l'exposició de l'estructura processional dels Corpus anteriors al segle XVIII. Ambdós documents són editats parcialment, amb comentaris, per Carbó i Serés (1997:127-141-151). *Vid.* també Duran i Sanpere (1973).

cerimonial del Corpus serà exposat en un capítol posterior, però, de moment, en relació als instrumentistes heràldics, val a dir que se situaven encapçalant tot aquest conjunt immediatament abans dels diversos símbols ciutadans, de la seu i parròquies i esglésies que s'inclouïen en el primer bloc: "Primerament totes les trompes./ Apres la bandera de santa Eulalia" (I-16).

Un dels documents que destaca ensems la implantació assolida pels conjunts de "trompetes de la ciutat" al si de la vida urbana i la importància de la seva participació al Corpus és l'esmentat registre de la confraternitat de St. Bernat, en què, encapçalada pel títol "Ordinacions dels trompetes", es regula entre d'altres qüestions administratives la seva participació en tots els actes del Corpus:

"(...) Ordonarem los honorables Consellers e promens de la dita Ciutat per utilitat de la cosa publica de aquella e per posar en repos e bon ordre loffiçi dels trompetes trompedors e altres sonadors e juglars e a honor e reverència de mossen sanct Bernat cap de la confraria de lur offiçi: Que daquiadavant una vegada e moltes tantes e quantes se vullan ab liçiençia empero demenada e obtenguda del honorable vaguer o Regent la vagueria de Barchinona. Los dits trompetes trompedors e altres sonadors e juglars encara que sien stats sclaus pus sien franchs se puxen aiustar e congregar en tots e sengles lochs liçits e honests a ells plasents per comunicar e contractar de totes e sengles coses tocants e concernents lo be e utilitat de lur offiçi e confreria. E noresmeyns quescun any lo jorn de la festa del dit glorios sanct Bernat haien facultat o poder de elegir un prom a lur coneguda qui ensemps ab lo trompeta de la Ciutat qui ara es o per temps sera regesquen e governen lo dit offiçi e confraria e les coses necessaries en aquells (...).

Item ordonaren los dits Consellers a promens que tots los diners sien mesos en una caixa de la qual tengua una clau lo trompeta de la Ciutat e altre lo prom qui sera aquell any del dit offiçi e que lo dit trompeta e prom sien tenguts de retre compte en poder dels altres del dit offiçi (...).

Item ordonaren los dits Consellers e promens que daquiavant tots los trompetes trompedors temorers e altres juglars que seran ordonats e havran a servir per sonar en la festa del sagrat cors de Jhuxhrist haien esser lo die abans de la dita festa a les .XII. hores de mig jorn a abans a la casa del dit trompeta de la Ciutat per temprar concordar e metre apunt les trompetes e altres sturments e que partint daqui vaien a la plaça de sanct Jacme per fer alli lo servey acustumat e acompanyar los honorables Consellers e promens a les vespres e acompanyar apres lo cavall de sancta Eulalia e qui mancara e no sera en les dites coses per tantes vegades com conrafara pach per ban .XII. diners e ultra lo dit ban perden lo salari que es acustumat donar per lo Ciutat.

Item ordonaren los dits Consellers e promens que daquiavant los dits trompetes trompedors temorers e altres juglars al dit servey de la prop dita festa ordonats haien e sien tenguts lo die de la dita festa esser de mati a les .iiii. hores o abans a

la casa del dit trompeta per anar afer les matinades e pujar al campanar de la Seu per sonar axi com es acostumat e quescu haie portar en son cap una garlanda o xipellet e aquell qui contrafara pach de ban .XII. diners salvat just impediment a coneguda dels dits trompeta e prom. E aiximateix haien e sien tenguts los dits trompetas e altres juglars partir de la dita Seu anar a la dita Plaça de sanct Jacme per sperar los dits Consellers e promens e acompanyar los a la dita Seu. E qui hi mancara e no sera ans que algun conseller hi sia pach de ban .xii. diners. E aximateix sien quant la proçesso devra exir en la dita Seu per acompanya aquella. E per tornar e acompanyar los consellers a la casa de la Ciutat quant la custodia sera retornada a la Seu e si algu mancara en alguna de les dites coses pach de ban quescuna vegada .xii. diners sau just impediment conexedor per los dits trompeta e prom e ultra lo dit ban los qui contrafaran en qualsevol coses dessus dites perden lo salari quela Ciutat los acostume de donar lo qual vols sia paguat en alguna forma” (*cit. a Kreitner 1992:166-167*)¹¹

Per als cossos de trompetes, doncs, el Corpus va arribar a esdevenir a partir del segle XV la manifestació anual que incloïa l’aparell organitzatiu més articulat des del punt de vista de les seves tasques cerimonials. Com veiem, la seva intervenció comprenia, com a mínim, dues jornades en les quals s’incloïen les següents activitats:

- Afinar instruments a casa del trompeta de la ciutat, acudir a la plaça de Sant Jaume i acompanyar els Consellers i graduats a les vespres de la Seu i, posteriorment, al “cavall de Santa Eulàlia”, la patrona de la ciutat, per a senyalar el recorregut de la processó.

- “Matinades” al campanar de la seu, acudir a la plaça de Sant Jaume per a esperar els Consellers i graduats per anar a la Seu, participar en la processó i acompanyar el retorn dels Consellers a la casa de la Ciutat.

¹¹La intenció de “posar en repos e bon ordre loffiçi” no devia ser un pur formalisme a tenor de les disputes registrades a l’entorn de les competències del càrrec, tal com es recull en les “Ordinacions fetes sobre l’offici de cridaner e trompeta de la Ciutat de Barcelona” (1435) dins del *Libre appellat consueta de la ciutat de Barcelona*, BUB, Ms. 65, ff. 97v-99r.

El *Libre de algunes coses asanyalades* - recopilat pel notari de l'escrivà del racional Pere Joan Comes l'any 1583 - proporciona un altre retrat bastant detallat de les intervencions dels trompetes i altres instrumentistes durant el Corpus de 1582 que confirmen en la seva dimensió pràctica les obligacions expressades en les ordenacions. Es tracta d'un dels memorials que l'escrivà del racional havia de redactar amb motiu d'aquesta festa.

Podem observar d'una forma gràfica aquestes intervencions en el quadre següent, on es relaciona cada seqüència amb la descripció oferta per Comes.

Quadre 3: relació d'accions i intervencions instrumentals en la descripció de Pere Joan Comes (Corpus, 1583)

Acció	Intervenció d'instruments
Crida	“Dilluns abans y mes prop del dijous de la festa de corpore christi al mati fan vna crida ab los tabals y trompetes de la ciutat y los tabales los quals son tres negres y trompetes vestits ab vnes vestidures de domas carmesí la qual crida es haurant totom que dijous mes prop vinent se fara solempne professó y per allí ahont passara totom tinga scombradas y empeliadas las portas”
Vigília. Reunió a la plaça de Sant Jaume	“Dimecres que es la vigilia de la dita festa de corpore christi en ahuent dinat al toch de la vna hora acuden á la plasa de St. Jaume los dits tabales y trompetes los sacabutxos y los musichs de corda de viola porque quant venen los consellers ab sos promens y los senyors principals que son estats conuidats los pugen recibir ab so de trompetes de menestrils y musica de violas”
Vigília. Organització de l'ordre de la comitiva i trasllat a la Seu	“lo dit scriua scriu en vn llibre que aporte anomenat de agraduacions tots los que se an de agradar ab dits consellers (...) y axi com los anomena se alsen cada hu per son orde y posense en filera y comensen a caminar prechint primerament los tabals y trompetes”

<p>Vigília. Celebració de vespres a la Seu</p>	<p>“sen entren per lo portal maior dins la Seu restant los tabals de fora y entrant las trompetes y tots los consellers sen munten al altar maior juntament ab los agraduats y aqui houen lo que resta de les vespres perque casi sempre venen com se acaben”</p>
<p>Vigília. Volta del “cavall de Santa Eulàlia”</p>	<p>“com tothom sen es anat immediatament ve lo cauall de Sta. Eulalia exint de casa la ciutat (...) y arribat que es a la dita plasa de S. Jaume los negres ab los tabals se posen deuant y apres los trompetes y apres lo dit cauall de Santa Eulalia y fan la volta que ha de fer lo sendema la professó (...) y aqui fineix tota la festa de la vigilia”</p>
<p>Dia de Corpus. Trasllat al sermó i ofici a la Seu</p>	<p>“Dijous beneit dia de corpus al toch de les vuyt hores de la matinada acuden a la plasa de St Jaume los dits tabales trompetes i ministrils y apres los consellers ab sos promens y tots los que anaren a les vespres lo dia abans y com son tots aplegats van al offisci y al sermó a la Seu ab lo mateix orde que ana a la vigilia a las vespres y per lo mateix loch y en hauent oit lo offisci exint per lo portal maior sen tornen per deuant lo palau Episcopal y per deuant la diputació fins a St. Jaume y estant alli aseguts tant com vn credo sen van tots ab lo orde que eran vinguts”</p>
<p>Dia de Corpus. Reunió i trasllat des de la plaça de St. Jaume a la Seu per les vespres i les completes</p>	<p>“Lo mateix dia al despres dinar tot los tabales trompetes y sacabutxos son a la dita plasa de St. Jaume y al toch de les dues hores y acostumen de esser tots los consellers y tots los quey foren tant a la vigilia com a la matinada (...) al toch de les tres hores poch mes o manco vansen a la Seu ab lo mateix orde y per lo mateix loch quey anaren la vigilia y al mati y apres de hauer dites vespres y completes se comensa de ordenar la professó”.</p>
<p>Processó del Corpus.</p>	<p>“lo dit scriua del racional de la ciutat es obligat a donar tant al cabíscol com als obres vn memorial del orde que se ha de tenir en la professó del thenor següent</p> <p style="text-align: center;">Memorial del orde de la professó del dia de corpore christi.</p> <p>Primo los drachs diablots y tota manera de entremes quey haia. Item los tabals y trompetes de la ciutat ab sobre vestes y barrets de sati carmesí. Item la bandera de Sta. Eulalia la qual aporte vn preuere a cauall ab lo cauall mateix que la vegilia feu la ronda de la professó (...) y aporta vna molt bella corona de argent en lo cap y sobre la dita corona y ha vna creu de Sta. Eulalia y al mig de dita creu de Sta. Eulalia y ha vna creu del capitol”.</p> <p>(segueixen els “ganfanons” de la seu i les parroquies, i el altres elements representatius del Corpus)</p> <p style="text-align: right;">(Comes 1878: 630-635)</p>

En definitiva, des del punt de vista de la comunicació en el marc de la celebració cívica, aquests desenvolupaments musicals vinculats al Corpus, originats per la inclinació mimètica de l'oligarquia municipal vers alguns dels costums musicals aristocràtics, resultaven funcionals en qualsevol manifestació que comportés una activitat deambulatória amb una dimensió representativa dels estaments ciutadans per tal com, des d'una posició dominant de precedència de tot el conjunt, emfasitzaven l'acció en un sentit que resultava autoreferencial respecte dels subjectes que ostentaven l'autoritat: en el camp de la música vinculada a les cerimònies, un aspecte de la funció modelitzadora del Corpus sobre tota activitat ceremonial i deambulatória es concretava, doncs, a través de les trompetes cerimonials que constituïa una pràctica-model amb capacitat de suscitar l'associació significativa dels termes trompetes-consellers-ciutat.

D'altra banda, la presència de les trompetes cíviqes a les entrades reials suposava el desenvolupament d'un procés d'institucionalització d'aquests instrumentistes en el marc més general de l'articulació, organització i desenvolupament de tot el conjunt de pràctiques públiques suscidades per la progressiva articulació de la ciutat a la baixa edat mitjana com a àmbit de relacions humanes que comportava el desenvolupament del seu ceremonial cívic més o menys vigent fins al segle XVIII. Qualsevol innovació o modificació sobre aquest aspecte de les cerimònies hauria de comptar amb els elements d'aquest model com a elements en disputa; en aquest sentit, l'esmentada introducció de bandes de música militar venia a contrarestar com a element simbòlic dels atributs de la sobirania la dimensió representativa dels cossos cíviqes de trompetes, en una operació que mostra la dimensió conflictiva

d'aquests esdeveniments i les forces per les quals es dinamitzaven processos de transformació en el model celebratiu clàssic de l'entrada.

2.3. Hipòtesis sobre l'estructura sonora de les trompetes cerimonials

Pel que fa a la dimensió sonora i a l'organització musical dels conjunts de trompetes, atès que el seu caràcter semiimprovisat comportava una estructuració organitzada segons procediments basats en algunes regles generals, entre els quals segurament es pot comptar l'heterofonia, la seva interpretació només pot ser objecte de conjectures subjectes a l'especulació sobre un conjunt reduït d'evidències documentals. Per comprendre els processos d'improvisació ha estat de gran importància el testimoni de Johannes de Grocheo quan comenta que la tessitura de la trompeta als voltants del segle XIII no superava els quatre primers parcials de la sèrie harmònica, per la qual cosa se situava en un registre greu, però de tal manera que quan el grup de trompetes sonaven juntes, en resultava una consonància, un acord perfecte constantment reatacat, produint així un efecte sonor d'un volum considerable (Tarr 1977: 26-29; *vid.* també Downey 1984:26).

Aquest efecte deu ser al que es refereix Johannes Balbus quan definia el terme *classicum* com l'uníson de tots els instruments junts, les “*tubae*”, els “*cornua*” de guerra i les campanes¹². Segons Downey, una altra forma d'utilitzar la trompeta consistia a seleccionar de les notes baixes de la sèrie harmònica les notes apropiades per a produir el que anomena *drone accompaniment* per tal com produïa l'efecte de bordó a través de la utilització dels harmònics 2 i 3 en la part greu del contrapunt (1984:26). Downey extreu un exemple d'aquest procediment construïnt un hipotètic

¹²E. Tarr cita la referència en la seva traducció al francès: “En fait, le classicum est l'unisson de tous les instruments entendus ensemble, qu'il s'agisse de tubae, de cornua de guerre ou des cloches” (1977:25)

acompanyament de la dansa del segle XIV *Lamento de Tristan* (*ibid.* 27) (fig. 2). Un altre procés pot ser descrit a partir de les anomenades *trumpetum parts* que algunes polifonies del segle XV comportaven amb la intenció d’imitar el so de les trompetes; en aquest cas, els compositors seguien els senyals militars alternant la reiteració d’una nota amb moviments triàdics generalment descendents (*ibid.* 29). Al segle XVI, una peça de Giosefo Zarlino de 1588 mostra un procediment pel qual un clarí – que suposadament podria improvisar sobre els harmònics 9-12 - és suportat pel que Downey anomena “drone bass” i que consisteix en l’acompanyament de patrons rítmics atacats sobre els primers harmònics de la sèrie formant acords perfectes (*ibid.* 31) (fig. 3).

Fig. 2: *Lamento de Tristan*, *prima pars* (segle XIV; Downey 1984:27)

The image displays a musical score for the 'Lamento de Tristan, prima pars' in 3/4 time. It features two staves: the upper staff is labeled 'Prima pars' and the lower staff is labeled 'Trompeta (bucina)'. The score is organized into three systems. The first system shows the initial melodic line and a simple accompaniment. The second system contains a first ending bracket labeled '1.' with a repeat sign. The third system contains a second ending bracket labeled '2.' with a repeat sign and a final cadence. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Fig. 3: Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti musicali*
(Venècia,1588; Downey 1984:31)



El desenvolupament d'aquestes regles en l'àmbit hispà s'observa en la documentació utilitzada per Luís Robledo – a qui segueixo en aquesta part - en el seu estudi sobre l'organització musical a la cort durant el segle XVI (2000:172 i ss). La problemàtica que aborda l'autor es veu determinada per l'existència en el marc de la institució de la *caballeriza*, pertanyent a la casa real, de dos tipus de grups de trompetes: les *trompetas italianas*, o de *la escuela italiana*, i les *trompetas españolas*, o de *la escuela española* o *trompetas bastardas*, les característiques organològiques de les quals apareixen confuses (*ibid.* 173).

Ambdós tipus es diferenciaven per les classes de tocs i pels tipus d'activitats: mentre que les trompetes *italianas* havien de cavalcar amb el monarca per a executar tocs militars de senyal en el registre de clarí, les *españolas* o *bastardas* acomplien la missió d'acompanyar la publicació de bans i pragmàtiques, assistir a les festes i solemnitats públiques o acompanyar la comitiva reial en ocasions assenyalades, com en el cas de les entrades (*ibid.* 177-174). El perfil de les trompetes bastardes, doncs, coincideix amb el de les trompetes cíviques. A més, aquest grup de trompetes provenia de la casa reial aragonesa de Ferran el Catòlic, la qual havia estat assentada a la de Castella per Carles V a la mort d'aquell (176). Higiní Anglés

recollia un fragment d'una relació de l'any 1533 publicada per Alenda y Mira (1903:28) i referida a una estada a Barcelona de Carles V que indica l'especialització dels trompeters en alguna de les dues funcions, l'heràldica i la vinculada als conjunts de música més festiva:

“Toquen trompas y atabales,
sacabuches, chirimías,
grandes fiestas y armonías (...)
unos en juegos y danças
otros en triunphos reales” (cit. a Anglés 1944:41)

També, a la Borgonya, des del segle XV es feia diferència entre la *trompette des menestrels* i la *trompette de guerre*, en base a aquesta diversitat funcional (Duffin 1989:397).

Respecte del cos de trompetes espanyoles o bastardes, en diversos documents dipositats en l'arxiu de Simancas es fa esment dels tipus de tocs i registres que havia d'efectuar cadascun dels trompetes. En el primer d'aquests documents, un acord o *concierto* per a fixar obligacions als trompetes de l'escola espanyola datat al 1533, s'indiquen com a tocs els “*golpes*” i la “*conpanada*”: si bé les característiques dels primers resulten molt imprecises, la *conpanada* suggereix la intervenció de diverses trompetes per a cadascun dels quatre registres que conformen el conjunt, encara que algunes de les denominacions semblen indicar també una forma d'emetre el so (Robledo 2000: 175). Més clar sembla l'altre document, una memòria de l'any 1551 en la qual es detallen els requisits que s'havien de demanar als aspirants al càrrec; en aquest cas, els registres s'anomenen *contrabaxo*, *plana*, *miján*, *quinta* i *clarín* (*ibid.*175). El conjunt es basaria en l'emissió d'harmònics inferiors de la sèrie natural – tal com s'ha esmentat - i coincideix, encara que amb nomenclatures

diferents, amb els registres ressenyats en fonts europees anteriors i posteriors, estudiades per Caldwell Titcomb (1956), com la *tocata* inicial de l'*Orfeo* de Monteverdi, de Praetorius (1618) o Fantini (1638). Les fonts europees i les hispàniques mostren les següents equivalències:

Quadre 4: denominació i àmbit del registres de trompetes en les fonts europees i hispanes (segons Robledo 2000:178)

<i>Fonts europees (segons Titcomb, 1956)</i>	<i>Fonts hispanes</i>	<i>Núm. harmònic de la sèrie natural</i>
<i>basso-groß / bass</i>	contrabaxo	2
<i>vulgano / vogan / vurgano / faulstimme</i>	plano / piano	3
<i>alto e basso / striano / alter bass / mittelstimme</i>	miján	4
<i>quinta / principal / prinzipal</i>	quintas / quinta	5 i 6
<i>clarino / clarín</i>	clarín	8 al 12

En un context de recerques en què, des de finals del segle XVI diversos autors com Magnus Thomsen (1598), Girolamo Fantini (1638) o Mersenne (1636-7) van formalitzar els tocs militars per a grups de trompetes naturals, les regles que orientaven les execucions segons el repartiment per registres foren formalitzades per escrit durant els primers anys del segle XVII , i a partir de les experiències anteriors, per Cesare Bendinelli en el seu mètode *Tutta l'arte della Trombeta* (1614, ed. fac. Tarr,1975) a través d'una tècnica que va anomenar *sonata* i que va situar-se en la base dels quintets de trompetes del sis-cents (Tarr 1977:49-50).

A Catalunya, fins allà on hem pogut esbrinar, no resta cap traça musical d'aquestes pràctiques. Malgrat això, i per tal d'il·lustrar com podia haver estat aquest aspecte del paisatge sonor festiu, podem construir un exemple sobre una base hipotètica (i amb totes les prevencions!) a partir d'un fragment d'un dels madrigals de Joan Brudieu. En la tercera part del madrigal V *Las Cañas*, seguint un procediment molt comú del qual donen exemple Clément Jannequin en la seva *Bataille de Marignan* o Mateu Fletxa en diverses de les seves *ensaladas*, Brudieu presenta una imitació vocal d'un grup de trompetes i timbals en el desenvolupament d'un joc de canyes, un joc cavalleresc incruent molt comú en aquella època (fig. 4). En el tenor, es desplega una sèrie de quartes ascendents i descendents que corresponen als parcials 3 i 4 de la sèrie de fa. Malgrat que no disposem de cap notícia que a Catalunya els trompeters haguessin adoptat les tècniques esmentades, a tall d'hipòtesi podem aplicar el sistema de Bendinelli a les frases d'aquest madrigal, basat en l'especialització funcional de cinc trompetes distribuïdes com segueix:

Clarino: veu superior amb improvisació en l'àmbit de l'octava 4 dels parcials.

Sonata (també,
quinta
o *principal*): realitza la melodia en la 3 octava de la sèrie.

Alto e basso: és la tercera veu i realitza una imitació paral·lela de la segona un grau més baix de la sèrie harmònica.

Vulgano e basso: són dues trompetes que realitzen respectivament els harmònics 2 i 3 i funcionen com a baix de l'harmonia (Tarr 1977:50).

Fig. 4: Joan Brudieu, *Ya tocan los atabales*,
Las Cañas, Madrigal V-3 (Pedrell-Anglès 1921:65)

Tron tron ton, tron tron tron, tron tron, tron tron tron tron tron

ton ton pototon pototon pototon pototon ton ton pototon pototon pototon pototon

pototon pototon ton ton pototon pototon ton ton o quemu si cas re a

can los a ta ba les trom pe tas y menes tri les, o que mu si cas re a

tron tron ton tron tron tron tron tron tron tron tron tron

ton ton po to ton po to ton po to ton po to ton ton ton

les, o que fies tas tan so ti les! to po to po

les, o que fies tas tan so ti les! to po to po

tron, tron tron tron tron tron tron tron to po to po

Aplicant el procediment de Bendinelli a la melodia obtinguda del madrigal de Brudieu i reduïda al seu esquema més simple, amb l'afegit d'una elemental línia en registre de clarí, queda l'estructura següent:

Fig 5: Hipòtesi sobre *Ya tocan los atabales*

The image displays a musical score for a piece titled "Ya tocan los atabales". The score is arranged in four systems, each with a different instrument or voice part. The first system is for the clarino, the second for the sonata, the third for the alto e basso, and the fourth for the vulgano e basso. The music is written in 4/4 time and consists of five measures. The clarino part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The sonata part has a rhythmic pattern of eighth notes. The alto e basso part consists of a series of eighth notes. The vulgano e basso part features a sustained, low-frequency sound, likely representing the atabales (drums).

És possible que aquest procediment tingués vigència al segle XVII com a procediment bàsic dels trompeters barcelonins? Malgrat tot, en aquest segle, la creixent presència de tropes en les manifestacions públiques – els cavalls lleugers de Perpinyà, citats per Parets en relació a l'entrada de Felip IV, o les Guàrdies de Corpus en la relació referida a Felip V - indiquen el desenvolupament paral·lel i progressiu de la presència de l'exèrcit d'infants que incorporaven cossos de trompetes, possiblement limitats a tocs de senyal, però que conduïrien, a la llarga, a l'articulació de noves dimensions de les pràctiques musicals associades a les cerimònies. En el moment en què a tota Europa es van constituir els primers exèrcits permanents entre els segles XV i XVI, de qui els Terços de la monarquia hispànica en van ser una organització capdavantera (Andújar Castillo 1999:13), va aparèixer també la composició de marxes militars (Mena Calvo 1998:51). Si bé en un principi l'adscripció de tambors i pífans als cossos d'infanteria i de trompetes i timbals als de cavalleria denota la continuïtat de la simbologia aristocràtica

assimilada a les trompetes, aquest procés va implicar l'estructuració de repertoris escrits a partir del desenvolupament de noves tècniques instrumentals i nous recursos idiomàtics que serien explotades en àmbits diversos i donarien lloc a intercanvis d'influències estilístiques; al segle XVII diversos compositors adoptaven temes originats en aquest àmbit militar incorporant-los al repertori de músiques per a guitarra, clavecí o arpa, tal com va fer Gaspar Sanz en incloure'ls en les peces "Toques de la Caballeria de Nápoles", una "Marcha de los Carabineros" i "El Clarín de los Mosqueteros del Rey de Francia", totes elles pertanyents al seu volum *Instrucción de Música sobre la guitarra española* (Saragossa, 1674; *vid.* Mena Calvo 1998:57).

2. 4. La trompeta com a recurs idiomàtic

Aquesta generalització de les marxes militars com a prestació en la dimensió acústica de celebració denota la progressiva implantació d'un aspecte més global del desenvolupament musical en aquest camp: el pas d'una concepció basada en la transmissió de procediments subjectes a regles preestablertes a una concepció escrita, centrada en la composició. En el cas de les bandes de música militar, aquest procés es materialitzaria des de principis del segle XVIII per la implementació d'unes ordenances i d'un repertori concretat en les seves marxes i tocs (Mena Calvo 1998:49).

És possible que puguem considerar dues composicions provinents de l'arxiu de la Comunitat de Preveres de l'església de Santa Maria de Vilafranca del Penedès – avui al museu d'aquesta vila i publicades per Josep M. Vilar - com a exemples musicals de la utilització de les trompetes cerimonials en el context d'escriptura de marxes militars (Vilar 1991:124 i ss.). Les composicions porten el títol de *Marcha* i *Otra Marcha*, daten segons Vilar de mitjan segle XVIII i mostren una important relació amb pràctiques compositives anteriors vinculades a la funció itinerant (fig. 6). Encara que l'autor relaciona aquestes peces amb la transformació organològica experimentada per la substitució dels antics conjunts de xeremies que actuaven en contextos de pràctiques litúrgiques o paralitúrgiques per altres instruments característics de la paleta classicista, aquesta adscripció es pot matisar atès que les podem considerar exemples vinculats amb l'esmentada proliferació de marxes militars en un context compositiu lligat al procés de consolidació de les bandes (*cf.* Vilar 1991:125-126). Una de les qüestions que donen suport a aquesta

argumentació és la presència de clarinets en les veus agudes: Vilar manifesta la seva sorpresa de trobar aquest instrument en una data tan llunyana respecte del que generalment és admès, però, això pot tenir a veure més aviat amb el procés d'assimilació i incorporació d'instruments militars a l'exèrcit borbònic a partir de les primeres ordenances promulgades al 1701 i que, segons Antonio Mena Calvo, pel que fa a la música seguien el model francès basat en una plantilla que, a més dels tradicionals instruments marçials, incloïa oboès, fagots i clarinets (1998:45).

Fig. 6: *Marcha* de l'arxiu de la Comunitat de Preveres de l'església de Santa Maria de Vilafranca del Penedès; fragment inicial (Vilar 1991:146)

The image shows a musical score for a march, specifically the initial fragment. The score is written for six instruments: Clarinet 1, Clarinet 2, Clarinet in F, Trumpet 1 in F, Trumpet 2 in F, and Bassoon. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the clarinets and trumpets, with the bassoon providing a supporting bass line. The score is presented in a standard musical notation format with staves and clefs.

Veiem com la part de clarí en fa segueix de prop les característiques esmentades anteriorment en referència a les trompetes cerimonials per tal com la melodia procedeix amb les notes corresponents als primers harmònics de la sèrie en un context compositiu en què l'ús dels baixos se centra en l'establiment dels graus tonals d'un senzill entramat harmònic basat en les relacions de tònica i dominant

amb un ritme harmònic de blanca. Malgrat tot, la composició denota un allunyament dels procediments basats en les regles preestablertes corresponents al coneixement de l'ofici de part del trompeters cerimonials, i un apropament al domini compositiu escrit més general de base tonal: la modulació a la dominant de cinquè grau indica aquest capteniment compositiu vinculat a la tonalitat. Tot això és un indicador, doncs, de la transformació gradual dels processos de creació musical que, en definitiva, a través de la composició venia a limitar les possibilitats d'interacció i improvisació característiques dels antics trompetes cerimonials pel fet que es desvinculava el moment de la composició del de l'execució.

D'altra banda, si tenim en compte altres contextos de creació musical, podem observar com l'ampliació de les possibilitats tècniques que havien permès d'incloure les trompetes en formacions de música vocal i instrumental suposava un camí obert a l'explotació de recursos idiomàtics basats en la cristallització de les fórmules assajades durant segles i que haurien implicat l'articulació d'una consciència estilística associada a l'ús de les trompetes en el marc de diversos àmbits de composició. L'exemple que proporciona la utilització del clarí en el *Villancico a 12, a la exaltación de Felipe Quinto en el trono del rey de España* (BC, Ms. M. 699/22), possiblement compost i interpretat durant la visita d'aquest monarca al 1701 a Barcelona (fig. 7), mostra aquesta consciència estilística i idiomàtica que, en aquest cas, comportava l'execució d'una línia melòdica que exigia l'aplicació exhaustiva de la tècnica de correcció labial pròpia de la trompeta natural.

Fig. 7: Anònim, *Villancico a 12, a la exaltación de Felipe Quinto en el trono del rey de Espanya*: introducció instrumental (BC, Ms. M. 699/22)



Aquesta composició denota, pel que fa a la utilització d'instruments de broquet, un cert "manierisme" resultant de la fixació dels trets idiomàtics dels conjunts cerimonials d'aeròfons de metall de la tradició sonora anterior. El procés implicat sembla orientat per a la independització dels conjunts militars respecte dels tocs inherents a la seva funció i la rearticulació de les estructures sonores heretades com a recurs idiomàtic en els diversos àmbits compositius, mantenint la seva vinculació

semàntica amb idees d'excel·lència social i d'autoritat. Llavors la qüestió que suscita aquest procés tindria a veure amb les relacions travades en una escala temporal de llarga durada entre la continuïtat de factors i processos de la música cerimonial de trompetes i la seva transformació en el marc de l'operació d'apropiació dels seus recursos sonors, sobre el fons d'aquelles atribucions semàntiques, en noves pràctiques cerimonials.

3. Conclusions

La problemàtica que suscita la interpretació de les trompetes cerimonials al·ludeix en primer lloc a les condicions de possibilitat per les quals el so de les trompetes hauria arribat a esdevenir un element canònic a partir de pràctiques medievals vinculades als camps de Mart, a la sociabilitat nobiliària i al desenvolupament de la vida cívica, incloent-hi el seu cerimonial. Aquestes projeccions van permetre la institucionalització de l'ofici de Trompeta de la Ciutat, de manera que el seu so hauria arribat a rebre una atribució semàntica de "civilitat" i, alhora, d'excel·lència social. És una qüestió, doncs, que es pot formular a partir de la interrogació del paper d'aquests conjunts en els processos d'articulació i canvi del *soundscape* celebratiu, tenint en compte que la seva acció ha estat destacada en els estudis actuals vinculats a la "musicologia urbana" pel que significa en un marc d'estudi en què es proposa parar l'atenció més enllà dels problemes musicològics tradicionals, cap a altres categories de manifestacions relacionades a l'audició en un medi públic, comprenent en això una categoria ampliada de so en què s'inclou, com diu Kisby, "other artificial and natural noise" (Kisby 2002:74; *vid.* també Marín 2002: 54; Strohm 1985).

En aquest sentit, les condicions de possibilitat de les trompetes cerimonials d'esdevenir elements del *soundscape* característic de l'entrada reial depenia, en primer terme, de la seva capacitat de producció d'un so intens proferit constantment que hauria de produir un efecte de "colonització" de l'espai sonor sobre la massa dels participants, tal i com es donava en el marc de les batalles: l'adaptació d'aquesta funció acústica en el marc de l'activitat bèl·lica a l'espai urbà del

cerimonial depenia, doncs, de la capacitat d'aquests conjunts d'imposar-se sobre la bullícia generalitzada gràcies a les seves qualitats en l'aspecte dinàmic del so¹³. El que hem denominat "colonització sonora" assegurava, a través del pla acústic, la centralitat simbòlica dels representants dels poders pel que fa al protagonisme dels actes. Els participants podien rebre aquesta intensificació sobre el perceptible sonor com a materialització de l'energia motriu i simbòlica del transcurs físic del seguici que estava tenint lloc. En el marc més general de l'activitat i les formes de conducta cerimonial, les bandes de trompetes i tabals construïen, doncs, un pla sonor vinculat a l'acció que podia reforçar l'aspecte més limitat de la visualitat, com a senyal a llarga distància dels moviments del cos central de la deambulació en tots aquells àmbits que requerien, seguint el model del Corpus, l'activitat processional d'agents cívics. Aquest efecte es relacionava així amb el caràcter "multimediàtic" de tot esdeveniment col·lectiu, en el sentit de proporcionar una provisió d'estímuls sensorials que provoquen una intensificació perceptiva a través de diversos canals d'expressió (Tambiah 1985:128, Cruces 1995:36-37).

Així, l'efectivitat simbòlica del so de les trompetes depenia de les limitacions de les possibilitats humanes de percepció i, en darrer extrem, com que les accions, ni que sigui només per l'activitat perceptiva, impliquen el cos com a vector semàntic per mitjà del qual es construeix l'evidència de la relació amb el món, depenia de les possibilitats d'efectuar operacions sobre la corporalitat dels participants amb

¹³En molts texts es fa referència al gran brogit popular que era propi d'aquestes festes, per exemple, Miquel Parets diu, referint-se a l'entrada de Felip IV, l'any 1626: "Los quatre conselles ab dos cavalles prengueren Lo talem y sen baxaren per Lo carer del ospital avall quey avia gent que si esclatava" (Ms. 224, f. 2r.)

conseqüències sobre la seva vivència de l'acte (Le Breton 2002:7)¹⁴. Enfocada així la qüestió, les trompetes esdevenien un dispositiu de poder, però no només des de la perspectiva d'una abstracta mostra de potència de part del poder instituït, sinó tenint en compte que, tal com argumenta Michael Foucault, la forma en què el poder pot exercir algun efecte sobre els subjectes és quan aquest implica alguna intervenció material sobre el cos del participant, en aquest cas, a través del sentit auditiu¹⁵. En aquest sentit, els cossos de trompeters, en el marc de la deambulació processional, esdevenien una forma tècnica de poder en proporcionar un recurs d'intervenció material en el medi de les interaccions dels participants. Si bé, però, així exposada, aquesta seria una atribució general imputable a tota manifestació de música, en el cas de la música heràldica aquesta dimensió performativa s'intensifica en funció, precisament, dels factors que, inscrits en el significant sonor remetent, no obstant això, a qüestions no musicals de caire social i cultural cristal·litzades a través del temps en una dimensió de llarga durada: no tota qüestió significativa en música comporta, doncs, la seva traducció en un pla estrictament musical, sinó que aquest efecte depèn del camp més general on es fa jugar la manipulació del so en vistes a un destí projectat sobre les suposades condicions de percepció dels assistents.

¹⁴En aquesta línia d'argumentació, Le Breton, seguint les idees de Simmel, Merleau-Ponty o Marcel Mauss, exposa en relació a la seva fonamentació d'una sociologia del cos, la importància de les mediacions sensorials en les interaccions socials, en el posar en cos del joc del món (2002:57).

¹⁵ “no se trata de analizar las formas reguladas y legitimadas del poder en su centro, en lo que pueden ser sus mecanismos generales y sus efectos constantes. Se trata, por el contrario, de coger al poder en sus extremidades, en sus confines últimos, allí donde se vuelve capilar, de asirlo en sus formas e instituciones más regionales, más locales, sobre todo allí donde, saltando por encima de las reglas de derecho que lo organizan y lo delimitan, se extiende más allá de ellas, se inviste en instituciones, adopta la forma de técnicas y proporciona instrumentos de intervención material” (Foucault 1991:142).

Així, en un pla simbòlic organitzat sobre aquesta base d'ordre físic, la funció de l'ofici de trompeta, atesa la seva naturalesa d'activitat orientada com a factor de comunicació en el marc de l'entrada reial, venia donada per la possibilitat de transposició d'un element aristocràtic a la funció municipal en un marc de celebracions i accions cíviues on de forma reiterada els participants tenien ocasió d'experimentar les mateixes imatges i sensacions sonores, reenviant al mateix temps a la noció de cavalleria i noblesa: com diu Kreitner, la seva acció reflectia el desig de part de les autoritats municipals d'imitar la cort noble i reial, seguint el seu model cerimonial, per a mostrar independència respecte a d'altres institucions poderoses, inclosa la monarquia (1992:161). En aquest sentit es proveïen de recursos per a una correcta representació social, segons l'avaluació dels participants, ja que aquesta era garantia de l'eficàcia performativa dels actes celebratius.

Des d'aquest punt de vista, la institucionalització del trompeter cívic es pot interpretar com un procés vinculat al desenvolupament ciutadà experimentat des de la baixa edat mitjana, conduït des de les posicions privilegiades de govern per l'oligarquia urbana (Amelang 1986:36 i ss.). En un marc ciutadà, el so de la trompeta o els instruments aeròfons es vinculaven també amb la defensa local organitzada sota la institució del *someten*, o *viafós*, i que contemplava l'obligació d'acudir armat al repic de les campanes o en sonar un aeròfon: la mateixa designació del *someten* prové de la relació amb el so de la crida – *sonnus emissus* (Hernández 2003.62-74). Sobre la base de la seva funció al si de l'activitat nobiliària o ciutadana, el trompeter esdevindria el primer músic amb una posició oficial en la jerarquia municipal i, per tant, com al més destacat d'una comunitat de ministrils

residents a Barcelona, exercia les seves prerrogatives com a tal; acomplint la funció de contractant dels serveis d'altres músics que participaven en els rituals cívics, el municipi s'assegurava el control d'aquesta dimensió essencial dels actes (Kreitner 1992:136).

A partir del segle XVII, la necessitat de reflectir els canvis en les correlacions de forces que relacionaven l'autoritat local i la monarquia i que van desnivellar-se al segle XVIII en favor d'aquesta, va suposar la intervenció conjunta de formacions cíviqnes i militars en el conjunt de les activitats; sobre l'esmentada base del desenvolupament ciutadà baixmedieval i institucionalitzat en celebracions com el Corpus, qualsevol innovació o modificació d'aquest aspecte sonor de la dinàmica de les cerimònies hauria de suposar una transformació del sentit de l'acte de representació que incorporava el trompeta de la ciutat.

Sobre el fons d'aquesta fixació semàntica que mantenien aquests conjunts en el joc de la representació de l'autoritat, la progressiva implantació de tropes a l'estructura de les cerimònies de l'entrada reial suposava una important modificació en la dimensió representativa que ostentaven els conjunts de trompetes municipals per tal com els cossos militars incorporaven la seva pròpia provisió musical i responien a les necessitats representatives de la monarquia en el context d'un territori regit per principis pactistes i parlamentaris.

La creixent incorporació de les bandes musicals de l'exèrcit en el medi cerimonial incidia en aquest conflicte de representació per tal com reflectia al nivell de l'espai acústic – a través de l'execució de marxes - atributs vinculats a la imatge absolutista

de la monarquia – entenent per aquesta imatge, en allò que fa a l'exèrcit, els factors que es poden situar en el marc més general que s'ha anomenat “revolució militar”¹⁶. El model d'organització militar medieval es basava en la contribució ocasional que tots els vassalls havien de fer cada vegada que els senyors i els monarques els requerien (Andújar Castillo 1999:78). A principis del XVI, amb la instauració dels *tercios*, diversos aspectes van passar a dependre de la corona: el reclutament, el finançament i el sistema de pagament de les tropes, de manera que, en aquest context, “absolutista” fa referència a la formació d'un exèrcit permanent al servei del monarca integrat per soldats i oficials professionals (Hernández 2003:59-153). Les contradiccions entre la monarquia i les institucions catalanes tenien, doncs, en el marc cerimonial, una traducció al nivell de l'estructuració sonora que es materialitzava en l'execució de marxes que, en el pla musical, afectava la mateixa concepció dels sons per tal com suposava en aquest àmbit instrumental el pas de l'aplicació de procediments regits per regles preestablertes a la composició musical. L'escriptura i la consciència estilística vinculades a la composició suposava, per tant, el declivi d'una pràctica lligada a tècniques derivades de l'exercici de l'ofici de trompeta des de l'època medieval. Així doncs, aquest procés històric es materialitzava al nivell de l'organització sonora, en primer lloc, a partir d'una tècnica musical comuna a l'emprada en el camp de batalla organitzada sobre procediments orals, després, amb el desenvolupament paral·lel i progressiu

¹⁶Des que Michael Roberts va argumentar al 1955 l'existència d'una autèntica “revolució militar” a Europa entre els segles XVI i XVII, el debat historiogràfic sobre el tema no ha deixat de produir aportacions, sigui des del vessant del problema tecnològic de la guerra, segons les tesis de Geoffrey Parker (*La Revolución Militar. Las innovaciones militares y el apogeo de Occidente, 1500-1800*, Barcelona, 1990)-, des de la relació del militar amb la formació de l'Estat Modern -segons les tesis de Charles Tilly (*Coerción, capital y los Estados europeos. 990-1990*, Madrid, 1992)-, o des del desbordament de la funcionalitat de l'exèrcit a tasques alienes a la pròpia guerra, sigui l'ordre públic o el pas a la política de l'oficialitat a partir del segle XVIII – segons les propostes de J. Black (*A Military Revolution? Military change and european society, 1550-1800*, Londres, 1991) (vid. Andujar Castillo 1999:15 i ss.)

d'elements idiomàtics propis en el marc més general de la seva inclusió en cobles de ministrils i, posteriorment, com a element de la paleta de música militar tot desplegant elements estilístics desenvolupats en aquella tradició.

En conclusió, l'efectivitat i la funció dels trompeters en les comitives cíviques requeria, doncs, en la seva característica organològica de ser un instrument de gran potència sonora que podia ser percebut per sobre de la multitud produint un efecte en els assistents de "colonització" de l'espai sonor. Això amplia les tesis de la teatralitat de les comitives cíviques, centrades en els aspectes simbòlics de la visibilitat, apropant-nos a una comprensió més dinàmica dels actes de la cerimònia. El so de les trompetes en un marc cerimonial, investint a distància amb el seu so característic les institucions polítiques, podia constituir un instrument d'intervenció material sobre les consciències a partir del sentit auditiu. Així, seria una forma extremadament "capil·lar" de la pràctica del poder (Foucault 1991:142) en un escenari conflictiu que, utilitzant un terme usat per Chartier, es caracteritzava per la "lluïta per la representació", en el sentit que cada institució política, a través de tot tipus de signes, aspirava a definir-se tot representant dramàticament una posició social guanyada a les reticències dels competidors a l'exercici del poder (*vid.* Chartier 1992:57).

En definitiva, el tema de les trompetes cerimonials, doncs, és un exemple de les qüestions vinculades a l'articulació de missatges pròpia de l'activitat ritual; des de la perspectiva d'una dimensió diacrònica de llarga durada, els factors que intervenen en el joc d'aquestes articulacions són aspectes de les interaccions per les quals la tradició i el costum actuen en un marc presidit per factors de canvi que provenen de

les transformacions dels subjectes de la celebració i que es projecten en l'ús d'aquells recursos que el passat els dóna en herència i als contemporanis els pertoca reformular. En la perspectiva de l'estudi de la música en el passat, aquesta dinàmica suposa reconèixer com aquestes articulacions tradueixen en el medi material del sonor, emfasitzant-los, aspectes que tenen a veure amb les successives formes d'entendre i expressar qüestions identitàries sobre el terreny dels conflictes socials i les seves representacions. Aquestes mateixes qüestions afectarien també les altres manifestacions musicals de la cerimònia, la davallada i els entremesos, tal i com veurem en els següents capítols.

Capítol 3

La representació de la “davallada”

1- Aspectes generals

L'estudi de la representació que s'esdevenia durant l'ingrés del monarca a la ciutat pel portal Sant Antoni és una ocasió per a esbrinar la incorporació de la música en els dominis de la fertilització creuada d'elements de l'espectacularitat dramàtica amb els de les entrades reials¹. Introduïda al cerimonial a partir de l'entrada d'Isabel I, va representar-se de forma continuada fins que, en la de Felip V l'any 1701, ja no va formar part dels actes. El fet que, com hem apuntat en el capítol anterior, en una dimensió temporal de llarga durada les motivacions pel canvi es donen en el camp de les interaccions del costum i la tradició amb factors de transformació vinculats a noves visions identitàries expressades per nous recursos, en el cas de la “davallada” aquesta dinàmica es manifesta de forma radical en la pèrdua de valors representatius de l'activitat i la seva desaparició en el cerimonial de l'entrada. En el joc d'aquest procés, es poden identificar diversos factors enfrontats: d'una banda, la subjecció a la tradició ancorada en la dramàtica religiosa medieval, i de l'altra, l'influx de la dramàtica moderna que es projectava en les realitzacions cerimonials des de les manifestacions heterogènies que aplegava les expressions de l'escena religiosa o popular fins les mateixes celebracions aristocràtiques d'arrel cortesana.

Per a la realització d'aquesta representació s'utilitzaven diversos elements d'escenotècnia que incloïen la tramoia aèria per la qual una categoria representativa de personatges religiosos o al·legòrics descendien de les parts més altes de les torres del portal tot declamant textos o interpretant cants dirigits al monarca. Bàsicament,

¹En tot el text introduïxo la forma substantivada del verb “davallar” per a designar aquesta manifestació, ja que aquest és emprat en les al·lusions a la majoria de les fonts. quan fan referència a aquesta representació o a realitzacions similars.

doncs, la “davallada” era una manifestació de música vocal que tenia molta vinculació amb l’univers conceptual i pràctic de la dramàtica medieval, incloent-hi l’aplicació de la música.

Dins la seqüència cerimonial de l’entrada, la “davallada” i la desfilada dels entremesos suposaven desenvolupaments diversos articulats sobre fons d’aquesta dramàtica. Tenien lloc, com hem vist, en algun moment diferenciat del transcurs de la comitiva: quan aquesta feia l’ingrés a la ciutat pel portal de Sant Antoni i després del jurament reial dels privilegis al pla de Sant Francesc. En el cas de la “davallada”, adoptant els recursos escenogràfics medievals, els diversos personatges, religiosos o al·legòrics segons l’ocasió, constituïen una representació idealitzada de les relacions entre la ciutat i el monarca en el marc de la dimensió sobrenatural de caire religiós que els vinculava. Així doncs, aquesta manifestació al·ludia d’una forma general a les relacions entre representacions de temàtica religiosa i la tradició d’entrades reials en la seva dimensió comuna d’espectacularitat (Quirante 1995:11).

En el marc de les entrades no era un recurs nou, doncs es coneixen manifestacions d’aquesta mena realitzades a la ciutat de València des de principis del segle XV. El fet que una representació semblant no es dugués a terme a Barcelona fins a l’any 1481 amb motiu de l’entrada d’Isabel I, no suposa només el resultat d’una operació mimètica respecte del cerimonial vinculat a altres indrets, sinó també de l’adaptació a un context celebratiu relacionat amb el monarca d’una sèrie de components prou compartits i coneguts en el marc de la dramatització en tots el territoris de la Corona d’Aragó. D’igual manera que al segle XVI la gestació del teatre modern va

irradiar-se des d'Itàlia amb els canvis fonamentals en l'aplicació de noves tècniques escenogràfiques, durant els segles XIV i XV va produir-se un important desenvolupament del drama de temàtica religiosa i l'escenografia que es concretava en la península, bàsicament en la Corona d'Aragó (Ferrer Valls 1992). Aquesta realització comportaria l'impuls de tot un seguit de recursos de maquinària escènica. D'altra banda, val a dir que l'articulació d'aquesta dramàtica es donava en un marc d'influències compartides en les cultures mediterrànies. Cal tenir en compte com ja en el teatre antic, tal com s'indica en algunes tragèdies, s'usava una mena de cabàs en forma de núvol, suspès per una grua que conduïa des del "locutori dels Déus" a l'escena una deïtat capaç de desenredar tota situació compromesa; el concepte de *Deus ex machina* assimilat a aquest recurs va perviure en el món romà (Massip 1997b: 22).

L'afany de realisme al teatre medieval va suposar la recreació de l'antic "locutori dels Déus" per a materialitzar les intervencions celests mitjançant enginyers aeris d'una gran eficàcia visual (*ibid.* 24). Almenys des del segon quart del segle XV, en les esglésies florentines de la santa *Annunziata* o del *Carminè*, artistes com Brunelleschi i Cecca dissenyaren escenografies amb una concepció tramoística que possibilitava el desplaçament de personatges en totes direccions. Per exemple, l'any 1430, Filippo Brunelleschi, seguint probablement usos més antics, construï per a la representació de l'Anunciació a l'església florentina de *San Felice in Piazza* una esfera circular en la qual s'havien d'instal·lar dotze àngels cantors; emplaçada al sostre de la part central de la nau, de l'esfera en descendia una màquina –el *mazzo*–, una espècie d'araceli circular on anaven penjats vuit nens cantors, que s'aturava a meitat del vol i de la qual es desprenia fins a terra una màndorla il·luminada on

anava l'arcàngel Gabriel disposat a anunciar a Maria la seva concepció (Quirante 1998:129; Massip 1997b: 46 i ss.). El fet és que aquest espai escènic comprenia la distribució de dos plans en diferents nivells connectats pels recursos de tramoia que permetien el desplaçament perpendicular respecte del sòl.

Donat també que la dramatització medieval comportava l'exercici de la música vocal, aquests desenvolupaments estimulava un continu intercanvi tant de processos musicals com de repertoris lligats a les pràctiques dels diversos àmbits de l'espectacularitat. Això és un aspecte del fet més general que, d'entre les institucions que conreaven la música, l'església va ser la institució més comprensiva en aquest procés d'intercanvis, ja que l'impuls religiós i la seva aspiració universalista incentivava l'expansió i el refinament de les seves pràctiques musicals (Strohm 1993: 269). En el marc dels temples, aquest desenvolupament va efectuar-se de forma diferenciada segons la diversa funcionalitat de les pràctiques localitzades als seus espais: la nau, les capelles o el cor. Mentre que en aquestes últimes es realitzaven formes de culte i devoció més reservades, a la nau van desenvolupar-se pràctiques que comportaven una participació més gran de l'assemblea (*ibid.* 272); en aquest context van prendre forma gèneres espectaculars com els drames litúrgics (Donovan 1958), els misteris (Romeu i Figueres 1957; Massip 1984) o diversos tipologies de dansa religiosa (Sahlin 1940), que són en l'origen dels que estem al·ludint.

Moltes d'aquestes pràctiques, en què la música vehiculava gran part del missatge, van influir en el desenvolupament de les pràctiques festives i cerimonials de les viles i les ciutats, sigui en una dimensió laica o religiosa, obeint així a una acceptació

moral vehiculada per la dimensió pedagògica de l'activitat vinculada a les connexions que s'establien entre alguns aspectes de les devocions religioses i el culte amb l'espai secular de la vida ciutadana; cap altre element simbolitzava millor aquesta connexió que les campanes mitjançant les quals, d'una forma quotidiana, l'edifici eclesiàstic i el món exterior es vinculaven de manera acústica a través del seu so que ritmava simultàniament el temps de la vida consagrada - les hores canòniques - i el temps secular de l'activitat ciutadana (Strohm 1985: 3-4). El domini de la religió i el domini del món civil, doncs, s'integraven en pràctiques compartides on les diverses músiques i repertoris s'imbricaven les unes amb les altres sobre el fons de la interacció festiva i cerimonial.

En aquest context, durant els segles XIV i XV sorgiria simultàniament en àmbits religiosos i civils arreu dels territoris de la Corona d'Aragó la pràctica escenogràfica que amb el recurs de la tramoia feia possible la visualització de les connexions entre el cel i la terra en un sentit que les associacions ideològiques suscidades en un context reforçaven les de l'altre. Podem comptabilitzar nombrosos exemples en traces documentals vinculades a tot un conjunt d'àmbits de la dramàtica medieval i la cerimonialitat que compartien aquests recursos, i que podem comptabilitzar segons les següents categories:

- 1- Els misteris dels cicles hagiogràfics o marians.
- 2- Formes de dramatització cortesana com les que trobem en les celebracions de la coronació dels monarques medievals.

- 3- Actes relacionats amb la festivitat del *Corpus Christi*, sobretot la processó i els diversos elements parateatral (entremesos, roques, castells, representacions).
- 4- Elements relacionats amb festivitats religioses amb una forta tradició celebrativa, com Pasqua o Nadal.

En tots aquests àmbits es compartia una mateixa concepció teatral basada en la identificació entre espai escènic i espai real – sigui l’interior del temple, la sala d’un palau o les portes d’una ciutat - que derivava d’una concepció bivalent de l’espai previ a la creació d’edificis amb una funció teatral específica (Ferrer Valls 1992). Pel que fa a la representació de la “davallada”, els elements d’escenotècnia ajudaven a operar la transformació de l’espai real, un espai viscut quotidianament vinculat a múltiples funcions i transmutat en espai extraordinari, que feia visible la “ciutat ideal” per sobre la “ciutat real”; en aquest àmbit cerimonial, doncs, el recurs a la teatralitat responia a una performativa compartida en àmbits laics i religiosos en què diversos personatges efectuaven en escena moviments verticals d’ascens o descens pels quals es vinculava simbòlicament la terra i el cel (*vid.* Quirante 1995:19). En totes les fonts els mots “núvol”, “peanya”, “caixa”, “grua”, “bola”, “magrana”, “carxofa”, “taronja” o “araceli” designen diferents elements de maquinària aèria que trobarem en les descripcions de les entrades reials (*vid.* Massip 1987a:129).

Els personatges involucrats en aquests moviments representaven aquells episodis de la narració sagrada situats en el llindar de l’espai humà i el sobrenatural. Per exemple, de mitjan segle XIV data una representació del diumenge de Pasqua de

Pentecosta a la seu valenciana en la qual un colom mecànic que representava l'Esperit Sant, anomenat popularment "Colometa", descendia de les parts altes del temple llançant focs d'artifici per a representar la "davallada" d'aquell davant la Mare de Déu i els apòstols reunits al Cenacle (Romeu i Figueres 1994-1995 I:45). Aquesta representació sembla que era bastant estesa per la geografia catalana, ja que es té constància de la seva execució a Lleida, almenys des de 1395 i a Barcelona al 1405 (Miró i Baldrich 1998:102).

Arreu de Catalunya, en alguns entremesos del Corpus també s'inclouen representacions semblants: a Cervera, en l'anomenant *Descendiment de l'Esperit Sant* (1437) i en un entremès de l'Assumpció de la Confraria de Sant Joan, segons un inventari de 1487 en què es registre un bastiment "per al pujament de Nostra Dona" i un altre per al "davallament de l'àngel"; a Tortosa, en el d'*Adam i Eva o Misteri de la Creació del Món*, on la figura de "Déu lo pare" descendia per una tramoia (1448) (Miró i Baldrich 1998:102-106-134), o en el mateix Corpus de Barcelona, documentat al 1453 en un conveni entre els consellers i el prevere Joan Salom per a la restauració d'alguns entremesos, entre els quals es compta el de l'Anunciació, amb acció aèria a càrrec del colom mecànic esmentat:

"Item és arengat e comprès que lo dit mosser Salom hagi a fer o fer fer una coloma ab son exercici qui partesc de la boca de deü lo Pare en l'entremès de l'Anunciació, qui davall ab les ales esteses fins a la Maria e faça certs raigs de llums i de foc quan serà davant de dita Maria. E après, que s'en torn faent exercici de les dites ales" (*cit.* a Miró i Baldrich 1998:102; *vid.* també Duran i Sanpere 1973:541)

També, l'any 1418 a la seu de Barcelona va tenir lloc una representació de la Sibil·la i l'Emperador en què es va emprar l'*araceli* (Anglès 1935:32; Donovan 1958:164). Entre aquesta forma de tramoia aèria i la més primitiva de la coloma de

l'Anunciació existiria tot un procés d'experimentació respecte de la representació dels moviments verticals dels personatges que, sens dubte, hauria d'estimular la mirada i les idees de devots cristians i admirats súbdits.

Dins d'aquesta lògica, amb motiu de la coronació de Martí l'Humà l'any 1399, al Palau de l'Alfageria de Saragossa, durant el banquet o "convit" va tenir lloc una representació d'un cel esglaonat on seia Déu Pare envoltat d'una multitud de sants i serafins del qual descendia un "núvol" que s'obria amb un àngel cantant i escampant papers amb lletres que feien referència a la festa; aquest aparell pujava i baixava amb l'àngel diverses vegades amb "aiguamans", begudes i fruita (Massip 1984:33)². Uns anys més tard, per la coronació de Ferran d'Antequera al 1414, sobre la porta principal d'accés al pati del mateix palau i davant d'unes grades

²Aquesta representació apareix recollida a les *Coronaciones de los serenísimos reyes de Aragón* (Saragossa, 1641), de Gerónimo de Blancas, i a les *Cròniques d'Espanya* de Pere Miquel Carbonell:

"Desteciello baxava un bullto grande a manera de nuve, que venia a caer encima del aparador del Rey. De dentro desta nuve baxó uno vestido como ángel cantando maravillosament (...) bolvió a baxar con unas fuentes doradas muy lindas para dar agua manos al Rey (...) buelto a subirse el àngel a su nuve, de allí a poco bolvió a baxar un plato de la fruta que avía de comer el Rey (...) Últimamente baxó el mismo ángel la copa en que avia de becer el Rey" (*cit.* a Massip 1984:165)

"Y fo fet un excel.lent entremés alt sobre lo palu dels marbres, en la ateuada, hon havia un cel ordenat per grahons, y en los sancts estaven per ordre, cascú tenint son signe de vistòria a la mà; y en la sumitat estava Déu lo Pare, enmig dels serafins. Y tots cantaven cants de molt grandíssima melodia. De aquest cel procehia un núvol, que devallava al dreçador hon estava un àngel cantant proses faents per la festa de la coronació. Y devallant y muntant, lançava d'èça y d'allà proses escrites en paper vermell, morat i groch, demostrant en si molt sobiran goig e alegria.

Aquest aytal àngel après davalà los bacins per a dar ayguamans al senyor rey, los quals donà a dos àngels qui estaven de peus en lo dreçador. Y los dos àngels donaren-los a aquells que devien servir lo rey.

Aprés de tot açó se'n pujà y devallà lo plat de les cireres que devia menjar lo dit senyor rey. Y per conseqüent se'n pujà altra volta y devallà la copa ab la qual lo senyor rey fo servit de diverses viandes que foren aparellades molt nobles y en grandíssima abundància." (Carbonell 1997 II:185)

laterals plenes de personatges representant prínceps, profetes, apòstols, vicis i virtuts, va instal·lar-se una plataforma que incorporava un mecanisme amb rodes giratòries mogudes per àngels on hi havia dos nens representant la coronació de la Verge; en entrar el rei, les rodes giraven acompanyades pels cants dels personatges (Shergold 1967:117-120).

En definitiva, la concepció vertical d'aquestes escenes permetia efectuar una traducció de la jerarquia de les esferes ontològiques a l'estructura de l'acció segons la distribució de l'espai escènic i, atès que molts episodis dels misteris tant hagiogràfics com marians contenien accions de pas entre l'àmbit terrenal i el sobrenatural, aquest àmbit dramàtic constituïa una referència performativa fonamental per a l'expressió d'idees cosmològiques que es podien projectar sobre les idees articuladores de la constitució monàrquica. En aquesta perspectiva podem esbrinar les relacions d'algunes escenes del cicle assumpcionista amb les de les cerimònies reials en el sentit que ambdues pràctiques, sobre la base de la seva consideració com a accions dramàtiques equivalents, donen testimoni d'una concepció representativa que vincula l'àmbit del sagrat amb el terrenal.

2- Els drames assumpcionistes

Els drames assumpcionistes eren representacions del culte marià en què la devoció suposava la qualitat mediadora de la Verge, com a figura d'un pont tangible amb la divinitat atès que la seva condició de mare la feia susceptible d'actuar com a delegació dels homes en l'esfera superior, assegurant per això una vinculació més nítida del món humà amb Déu. La seva qualitat d'advocada expressada en diversos mitjans, com en els goigs o en les antífoes marianes com la *Salve Regina*, mostra la generalització d'aquesta atribució i el sentit devocional d'aquestes pràctiques. A partir d'aquesta base, les representacions de cicle assumpcionista haurien promogut imatges tangibles d'aquesta relació a través de l'adaptació dramàtica de les diverses accions contingudes en les narracions apòcrifes de la mort i assumpció de la Verge, així com el seu desenvolupament en fonts com la *Legenda Aurea* de Jacopo da Varazze i les versions posteriors dels *Flos Sanctorum*. Per a la difusió d'aquesta literatura es va arribar a formalitzar una dramàtica de les connexions cel-terra exaltadora de la fe en la salvació i la conquesta celestial (de Courcelles 1990:4-7). Així, és probable que les possibilitats de la performativa assumpcionista pel que fa al seu model de relació entre acció, música i sentit, i donats els antecedents com a recurs explotat en celebracions monàrquiques, hagués estat allò més significatiu per als organitzadors a l'hora d'adaptar-les al marc de les entrades reials a Barcelona com a vehicle de la representació de les relacions entre regne, súbdits i monarquia en la seva dimensió més espiritual i transcendent.

De les primeres dècades del segle XV, es coneix un llibret d'acotacions per a l'actor que havia de representar el personatge de Maria en un drama assumpcionista a la

seu valenciana en què s'esmenten diversos moviments verticals a través de dos mecanismes, també anomenats *araceli* i *peanya* (Massip 1984:119-125): el primer era un aparell molt gran pel qual descendien els personatges de Jesús i altres sants, que



Fig. 8: Escenes diverses de l'araceli amb àngels i personatges del Misteri d'Elx

tornaven a pujar amb la Verge Assumpta, mentre que pel segon baixava un àngel per a anunciar a la Mare de Déu el seu traspàs: una rúbrica referent a aquest darrer moviment conté la indicació “e devall l'àngell” (Massip 1984:134). Alguns dels versos inicials del drama valencià remetent a cançons marials del segle XIV, com la coneguda *Augats, seyós qui vedets Déu lo Payre*, mentre que, en la part musical, s'assenyalen *contrafacta* que remetent a

tonades entre les quals s'inclouen antigues cançons trobadoresques (*ibid.* 120-121).



Els enginys escenogràfics aeris esmentats són particularment coneguts en l'actualitat gràcies a la festa assumpcionista del Misteri d'Elx, celebrada anualment a la basílica de Santa Maria, on aquest recurs és utilitzat en diversos episodis. Segons argumenta detingudament Quirante, l'espai escènic del Misteri s'estructurava amb molta probabilitat d'una

forma similar a l'actual, malgrat les estimacions de Felip Pedrell per les quals suposava el seu desenvolupament a partir de la construcció de la basílica moderna, al 1672; al mateix temps, respecte de la distribució dels espais i l'escenografia, no hi res en les descripcions d'aquestes fonts que no es puguin trobar també en els documents relatius als teatre del segle XV, segons els desenvolupaments esmentats més amunt (Quirante 1998:245).

A causa de la seva organització, el conjunt escenogràfic d'aquest misteri construïa un espai que esdevenia representatiu del vincle entre el cel i la terra. En el seu pla horitzontal, l'escena es desplegava a través dels anomenats *andador* –l'espai profà on evolucionaven els personatges segons les seves qualitats humanes -, i *cadafal* – l'espai sagrat on, entrant en contacte amb els emissaris celests, s'iniciava la progressió de la Verge cap a l'àmbit sobrenatural; a partir d'aquí, els desplaçaments verticals traçaven físicament amb el concurs de la maquinària el sentit ascendent del moviment espiritual, i quedava així apartat l'espai diví de la visió humana per l'anomenda “porta del cel” situada al sostre de la basílica a la manera d'una llinda només assequible per a la salvació (Quirante 1998:247).

Vegem, com a exemple indicatiu de la utilització en aquesta dramàtica d'importants mitjans sonors, tant de música com d'altres efectes amb campanes i explosions, una de les rúbriques que es troben en la consuetat més antiga del misteri d'Elx. Es tracta d'una còpia del 1625 realitzada per a la Inquisició, actualment extraviada després de la seva edició feta per Gaspar Soler i Chacón a partir d'un exemplar anterior, i en la qual s'inclou la descripció de l'escena de l'àngel anunciant el traspàs de la Verge:

“Acabada esta cobla obre’s la porta del sel y davalla lo núvol ab lo àngel ab la palma en la mà, y començant a eixir per la porta, se dispara la artilleria i sona lo orgue, ministrils y campanes, mentres lo núvol devalla alguna distància; y en parar la artilleria y demés instruments, obre’s lo núvol i comença lo àngel a cantar:

ÀNGEL

Déu vos salve, Verge Imperial (...) (Massip 1998:110)

En general, doncs, els moviments verticals suposaven, tant en el passat, a tenor de les rúbriques, com en el present, un punt de clímax en la trama de la història; en el Misteri d’Elx, això té lloc en l’escena de l’àngel de l’araceli, quan quatre àngels descendeixen del sostre de la nau per a recollir l’ànima de la Verge difunta. Actualment, en aquest passatge intervenen quatre cantors que s’acompanyen ells mateixos per una arpa, una guitarra i dos guitarrons. En temps antic sembla que l’acompanyament musical incloïa instruments de vent, fossin aquells que suposadament integraven la cobla de ministrils o bé la dolçaina que s’esmenta explícitament:

“Mentres se canta lo sobredit, obri’s lo sel y comensa a devallar lo araceli ab quatree àngels y hu enmig, que vénen per l’ànima de Nostra Senyora, la qual hu dels apòstols la dóna al d’enmig, ab tot secret y prestessa, estant los apòstols egenollats ab siris encesos en les mans, tocan los sons acostumats. Los àngels canten:

ÀNGELS

Esposa e mare de Déu (...)

Al pujar la ànima de Nostra Senyora canten les mateixes cobles y, en haver muntat lo araceli ab l’ànima de Nostra Senyora, tornen a disparar la artilleria y sonen tota la armonia de la música de ministrils y dulsaynes. Y aquí se acaba la festa de la vespra de Nostra Senyora. De continent, los elets y demés tornen a acompanyar a les Maries, àngels i apòstols a la dita ermita de on isqueren, ab los sons y ministrils acostumats” (Massip 1998:115)

Una escena similar tenia lloc en la culminació del misteri al final de la segona jornada, en la qual es representava la Coronació de la Verge:

“Acabada esta cantoria, adoren tots a Nostra Senyora, y St. Pere la ensensa, y, enaprés, canten lo salm de ‘In exitu Israel d’Egipto, etc.’. La posen los apòstols en lo sepulcre (...). Y de continent, obri’s lo sel y devalla lo araçeli ab sinch àngels, dos a cada part, e-l d’enmig porta la ànima de Nostra Senyora, los quals, cantant, devallen fins entrar en lo sepulcre (...). Y de continent, los àngels la pugen ab lo rostro com lo sol, cantant les mateixes cobles. Y mentres canten la darrera, entra St. Thomàs fent admiracions (...). Y mentres St. Thomàs canta, los àngels pugen poch a och y parent-se mentres St. Thomàs canta; y ara los angels canten, després de aver sonat l’orgue, campanes y demés ynstruments:

ÀNGELS

Llevantau-s, Reyna excellent,

Mare de Déu omnipotent,

Veniu, sereu coronada

en la celestial morada (...)

(Massip 1998:121-122)

Amb aquests moviments, s’accentuava materialment a través de l’acció i el cant la progressió del camí seguit per la Verge que culmina amb la via vertical de la salvació: cal advertir com l’artefacte escenogràfic, en una perfecta simbiosi entre personatge i escenari, mostra en la seva realització física el que el personatge de Maria significa espiritualment, de manera que no seria l’acció dels personatges la que va carregant de valors l’escenari, sinó, a la inversa, aquesta escena determina l’evolució dels personatges (Quirante 1998: 247-248).

En definitiva, tenint en compte la utilització comuna d’aquests recursos en contextes laics i devocionals, és evident el reforçament mutu a través de les imatges que es produïa entre els àmbits vinculats a la cort i els religiosos, sobretot en allò relacionat amb la temàtica de la coronació de verges i reis. La documentació, doncs, indica l’existència d’una sèrie de recursos dramàtics i musicals compartits en diversos àmbits amb capacitat per a articular imatges que afavorien l’establiment d’una equivalència del Paradís amb una cort principesca i, a la inversa, de la cort del sobirà amb el cel. La literatura devocional ofereix tanmateix exemples d’aquestes equivalències. Aquest és el cas que trobem en la *Vita Christi* d’Isabel de Villena, on

l'autora, descrivint l'acció en termes del cerimonial de cort, presenta els arcàngels



Fig. 9: Detalls de sociabilitat "celest" del *Judici Final*, de Fra Angelico (Museu de Sant Marc, Florència)



com a veritables cortesans³. El paral·lelisme entre el cel i la terra, almenys des de sant Agustí, tenia un valor de doble de la societat humana, ja que la concepció del cel incloïa no només la noció d'èxtasi de les ànimes individuals lligades a Déu, sinó que incorporava la noció de l'ideal social de comunitat d'àngels i altres habitants celests d'una manera en què la *civitas caelestis* agustiniana es projectava com un mirall de la societat experimentada (McDannell-Lang:1990:155).

Vegem l'expressió d'aquest paral·lelisme en el seu aspecte de representació plàstica en la taula del *Judici Final* de Fra Angelico, pintat entre 1432-1435, en què apareixen escenes en la secció del paradís com a representació dels benaventurats relacionades amb aspectes de sociabilitat, com la dansa circular dels àngels o com el

3

"E acabat lo dansar, manà lo Senyor cridar lo príncep Miquel, que de camarlench servia; e, venint, dix-li sa majestat: 'Anau, camarlenc, e portau Adam e ls fills seus n aquella gran posada de paradís terrenal, car vull que entre e estiga en aquell lloc ab granpaler e delit, del qual ab tanta dolor e vituperi fon llançat'" (de Villena 1987: 141)

detall d'un monjo abraçant-se a un àngel en senyal de benvinguda o d'altres departint amigablement entre ells.

Fig 10: Fra Angelico, *El Judici Final* (detall), 1433-1435, tremp sobre taula, Florència, Museu de Sant Marc



Aquesta mateixa simetria entre la idealitzada sociabilitat humana i celest és evident quan en el consuetat *Drama assumcionista valencià* els arcàngels sant

Miquel, sant Gabriel, i un altra “príncep”, potser sant Rafel, actuen com a membres del seguici celestial i alhora reial presidit per la Verge, així com, en el drama d’Elx, els àngels la conviden a seure al tron celest mentre davallen per l’araceli.

“vagen lo Miquel e lo Gabriel als costats a part d’avant, quelcom llunyet d’ella, per ço que tothom la veja, e lo príncep detrás. E vagen cantant humiliacions e comports; e la Maria girant-se a ells, e ells a ella” (Quirante 1995:22)

“Esposa e mare de Déu,/ a nós, àngels, seguireu./ sereu en cadira real/ en lo regne celestial” (Massip 1998:115)

No és estrany, doncs, que en aquest context representatiu tan fluid els organitzadors d’entrades incloguessin una representació similar en les cerimònies. A partir del desenvolupament d’aquesta dramatització, a l’edat mitjana es va establir com a element canònic de les cerimònies d’entrada en les principals ciutats de la Corona d’Aragó, primerament assajada a València i posteriorment a Barcelona.

3- La representació de la davallada, de València a Barcelona

Algun temps abans que a Barcelona, la “davallada” fou representada a la ciutat de València en un context d’entrada reial. Al *Dietari del Capellà d’Anfons el Magnànim* es descriu aquest episodi en relació a l’entrada a València de Martí l’Humà l’any 1402: en aquella ocasió va realitzar-se la representació a càrrec de dos “àngels” que baixaven del portal de Serrans en un context centrat, pel desig del propi monarca, en la coronació de la reina Blanca de Navarra⁴. Un programa força elaborat va realitzar-se amb motiu de l’entrada a València de Joan II l’any 1459, que incloïa també una representació de la “davallada” a les torres de Serrans com a entremès ofert a la comitiva reial de camí cap a la Seu (Gómez Muntané 1994:151). En aquest cas, es va presentar un complex dispositiu al·legòric, detallat també al *Dietari del Capellà*: després d’haver vist passar els gremis “cascú en son ordre, ab ses banderes e estandarts, ab molts juglars, trompetes, ministrers e tamborinos”, la comitiva va dirigir-se al portal de Serrans on s’havia preparat la “davallada”, que el cronista anomena entremès:

“alt a les torres de Sarrans, estava Déu lo pare, e devallaren dos cometes foguejants. E aquí al cap del pont havia dos entrameses, u a cascuna part, e ab taules corredisses eixien dos àngels, u de cascun entramés, ab dos virtuts, ço és, Justícia e Prudència, e Justícia tenia una espasa en la mà, e Prudència tenia un llibre en la mà, e los àngels cantant molt altament e bella, digueren al senyor rei: Lo Rey del cel e Rey de reys,/ rey d’Aragó, tramet a tu/ ceptre real, juigant cascu/ per egual de furs e leys,/ vulles tots temps pau encercar,/ que fa lo pobles aumentar,/ zelant tots temps lo be public/ com ha bon pare e fel amich” (*Dietari del Capellà ... 1932:229*)

Seguidament, la Justícia cantava *Beati qui faciunt justitiam in omni tempore* i la

Prudència *Si bene regna regis dignus es nomine regis*; després tots junts:

⁴“Al portal de Sarans, devalaren dos angels 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” (*Dietari del Capellà ... 1932:229*)

“Lo nom propi he guanyat/ de gran princep e de rey,/ qui ab virtuosa ley/ ha en son regne regnat./ Per nom propis apellat/ rey de princeps e senyor,/ qui ab dret zel e amor/ ha sos regnes governat/ Amor e gloria creix/ al princep ab just consell,/ puix juistícia li creix/ tot estat comú d'aquell” (*Dietari del Capellà ...* 1932:229)

Els àngels que restaven en la part alta de les torres entonaven també el següent text:

“Huy Valencia fa festa/ per venir vos novament/ la ciutat real aquesta/ es al vostre manament./ Manament besant peus e mans, es presta:/ entrau gloriosament. E cantaven moltes altres cobles” (*Dietari del Capellà ...* 1932:229; *vid.* també Gómez Muntané 1994:151; Quirante 1995:18-19; Ferrer Valls 1994: 23-25). En acabar la representació, una personificació de l'Àngel Custodi donà les claus de la ciutat al monarca i va acompanyar-lo fins a la plaça de Serrans, iniciant així la carrera per la ciutat. L'endemà, es va repetir la mateixa entrada per la reina Joana, canviant els texts:

“e los angels e virtuts mudaren les cobles, en lo loch hon die 'rey' deien 'reina', e encara li digueren aquesta cobla: 'Puys l'altessa reginal/ senyora molt excelent/ per gracia divinal/ havam ates novament/ vostra molt gran celsit/ obre tots temps per virtut/ que la virtut la hon es/ multiplica virtuts mes” (*Dietari del Capellà ...* : 1932:229)

Si ens fixem en el contingut dels texts, la representació vehiculava missatges pels quals la Ciutat, ratificava la creença en un ordre que delegava en el monarca el seu poder en la terra, però també, al mateix temps, amb mitjans al·legòrics li recordava els atributs de la bona monarquia, el bé públic i allò que era més important per a la ciutat i els seus governants, la necessària observança dels furs i els privilegis del regne i el municipi (*vid.* FerrerValls 1994:24). De fet, aquest mateix recordatori era motiu d'activitats cortesanes en el context de les coronacions més antigues com a reflex de la concepció monàrquica desenvolupada a la Corona d'Aragó. Ramon Muntaner ofereix una descripció d'aquesta activitat referida a la coronació d'Alfons

el Benigne a Saragossa l'any 1398 en la qual comenta la intervenció d'un joglar després de l'àpat de la coronació que interpretava un serventès sobre l'obligació monàrquica davant del rei i tots els estaments:

“E lo senior rei (...) lleva's de la taula e venc seure al dit siti, al seu palau; e als seus peus, entorn d'ell, seguieren nobles, cavallers, e nosaltres, ciutadans. E con foren tots asseguts, En Remassét, joglar, cantà lates veus, davant lo senyor rei, un serventesc novell que el senyor infant En Pere hac fet a honor del dit senyor rei. E la sentència del serventesc era aital: que el dit senyor infant li dix en aquell què significava la corona, e el pom e la verga, ne, segons la signifiança, lo senyor rei què devia fer” (Muntaner 1979 II:214)

Els funcionaris municipals de Barcelona, doncs, a l'hora d'organitzar els actes de l'entrada d'Isabel I, disposaven de tot un conjunt d'elements a l'abast amb un gran potencial d'intensificació cerimonial utilitzat segons les necessitats comunicatives. D'una forma més particular, és possible que la inclusió de la “davallada” en l'entrada d'Isabel I respongués a aquestes necessitats tenint en compte el context força crític en què es realitzava l'acció: donada la impossibilitat d'accedir a un *statu quo ante bellum* després de la guerra civil (1462-1472, *vid.* Vilar 1979: 226 i ss.), les reformes municipals incloses en el projecte que Vicens-Vives catalogava com a “redreç” (1969:215 i ss.) suposaven assumir compromisos de negociació entre les parts. En aquest estat de coses, les cerimònies cíviques haurien d'haver pogut contribuir a reforçar els contactes. Amb aquesta finalitat, el rei Ferran esperava de l'élite urbana mostres de fidelitat, exposades en termes de “servey” a través dels actes presentats a la reina i que, en base al seu caràcter de representació, poguessin contrarestar les reticències castellanques donades les diferències constitucionals entre ambdós regnes. Com veurem, tal i com s'expressa explícitament en les “cobles” recitades pel personatge de santa Eulàlia, patrona de Barcelona, la “davallada”

podia esdevenir un mitjà per a construir missatges que, en el sentit comentat, induïssin al comprimís respecte de la regeneració social i política⁵.

En les narracions del *Llibre de Solemnitats* que corresponen a aquesta seqüència de l'entrada reial, podem dir que les fórmules descriptives acostumen a ser bastant detallades, ja que els cronistes incloïen primerament els termes dels acords presos al Consell de Cent sobre els elements previstos d'aquesta acció i, en el seu lloc corresponent, la descripció de l'acte en si. En el següent quadre he detallat totes les descripcions, relacionant ambdós relats, per a poder centrar-me posteriorment en la problemàtica musical que comporta.

⁵Aquests aspectes de l'entrada d'Isabel I es troben el *Registre de Deliberacions*, inclòs al *Llibre de Solemnitats* pels editors en notes de peu pàgina referides als registres del text principal. En aquests documents s'expressa la voluntat de mostrar a la reina de Castella i als seus acompanyants una fidelitat comparable a la de les poblacions castellanès i, al mateix temps, deixa entreveure la demanda de Ferran d'obtenir el compromís d'Isabel en els seus projectes de recuperació a través d'aquestes mostres:

“(…) ha significat lo dit senyor a ells dits consellers prendria sa magestat a servey que aquesta ciutat en la entrada que novament dita senyora farà (…) aquesta ciutat faça no solament ço que acostumat ha en entrades mes encara tant mes com fer se puxe, affi conega la dita senyora e los grans homens de Castella que aquesta ciutat ama, venera, tem e desige servir sos reys y senyors no menys que els poblats de Castella (…).

(…) es digna cosa la nova venguda de aquella esser festivada, no solament per la forma en vengudes de reynes acostumada mas tant millor com fer se puxe, maiorment que per la magestat del senyor rey es stat significat se gran alta pendre a servey e gloria que la dita senyora sie pertanyenment festivada. E encara considerat que no solament aquesta ciutat mes tot lo principat speren per mitjà e intercessió de la dita senyora esser composts e tornats en l'ordre e repós tan desijats” (I-328)

Quadre 5: relacions d'acords i descripcions de la representació de la "Davallada" al *Llibre de les Solemnitats de Barcelona*

	ACORDS	DESCRIPCIÓ
ISABEL I - 1481	<p>"E per ben festivar la dita senyora reyna, jatsesia que tal práctica com deiús fins ací no fos estada feta en noves intrades dels reys e reynes antecedents, però, per complaure al senyor rey qui així ho volgué, los dits honorables consellers delliberaran, sots pali rebre la dita senyora reyna en lo pont del portal de Sant Anthoni, en lo qual portal fou preperada una representació de santa Eulalia, devallant de la torra sobre lo dit portal, en companyhia de III. angels, ab enginy molt artificiós, los quals angels representaven lo angel custodi, sant Gabriel e sant Raphel, e dalt en lo portal era un cell qui eran tres cels voltants lo hu contra l'altre, ab luminaria, ab diverses ymages grans de reys, profetes e vergens, los quals, sopusat que los dits cels voltassen tota hora, les dites ymages romanian e mostraven star dretes" (I-336)</p>	<p>"e axí venint, com fou dins lo pont del dit portal, sobre lo qual era fet, ab entenes, sobre cel de draps de lana per que la dita senyora no stigués al sol, la dita senyora se aturà, e aturada, la dita santa Eulalia en companyhia dels angells demunt dits devallà d'alt de la torra del dit portal cantants ab molta melodia. E com la dita santa fou baix fins a cara de la dita senyora reyna, lexant-se de cantar, parlant en lengua catalana, li dix, ab gest e continensa pertinents, les cobles següents:</p> <p>Pus ha dispost la magestat divina visitar nos sta ciutat famosa vullau mirar, senyora virtuosa, los mals qui tant la porten a rohina. Jo le.us coman fins ací conservada per mi, qui, qui so, martir, d'ella patrona. Sper en Deu la vostra Barsalona en un moment per vos serà tornada vivificada e prosperada. Más cogitaum reyna tant desitjada dar-ne rahó a Deu qui us ha creada.</p> <p>E dita la dita cobla la sancta Eulalia ab los dits angells se.n tornaren muntar ab lo mateix exerxissi, e mostrá la dita senyora trobar pler en mirar e hoyr la dita representació e los cels demunt dits" (I- 337)</p>

<p>CARLES V - 1519</p>	<p>“E per semblant, los dits honorables consellers, per dar horde en les cosas necessaries per lurs verguers, tremeteran a convidar molts notables ciutadans, mercaders, artistes y menestrals, que fossen lo dit dia de dimars e en la dita Casa de la Ciutat, a cavall, per acompanyar los dits consellers fins al Portal de sant Anthoni, ahont stava aparellada la grua ab lo cel com devall aparà mes llargament” (I-395)</p>	<p>“E arribat lo dit senyor al camí real del portal de Sant Anthoni, les portes del cel qui ere bastit sobre lo dit portal de Sant Anthoni, se obriren, e lo cel apareguè en la forma dejús scrita, que eren tres archades, sobre les quals, y en la sobirana al mig, era lo Deu; al costat de la part dreita, era madona santa Maria; e a la part esquerra sant Juan; e als costats, ço es, a la hu de la part dreita, n’Elies, e a la part esquerra Enoch. E al segon arch e mijá havia sis angels sonants instruments de corda, vestits los tres ab camís blanchs, los altres tres ab camís e dalmàtiques vermellas de la Ciutat, y tots ab cares y ales de angels. E enlo terç arch e jusà, eran sis angels vestits de la matexa manera dels altres sis dessús dits, e totes les portes del cel y espalles eren pintades de strelles ab cherubins, a modo de cel; e sonsnt los dits angells feyen una gran melodia.</p> <p>E arribat lo dit senyor casi junt a la creu del portal, comenssá de abaixar la caxa qui hera bastida al cap de la grua, dins la qual havia IIII. personatges cantors, vestits com a angels, sens cares e ab ales, y al cap cabelleres e fermalls ab sobrevestes de tela blanca daurades, y comensaren a cantar la verba següent:</p> <p><i>Domine, tua est potentia; tuum est regnum, Domine; tu es super omnes gentes. Domine, ad te sunt oculi nostri. Da pacem, Domine, et justiciam in diebus nostris.</i></p> <p>E finida la susdita cantoria se trobaren devant lo susdit senyor, e feta per ells reverencia deguda, la hu dels dessusdits, <i>oracione soluta</i>, dix les paraules següents.</p> <p><i>Temporis breviate (...).</i></p> <p>E acabada la susdita oració torná a muntar la susdita caxa, e tots junts, feta reverencia pertanyent, començaren a cantar les paraules següents.</p> <p><i>Laudate Dominum omnes gentes, laudate eum omnes angeli quoniam confirmata est super nos misericordia ejus et veritas Domini manet in eternum”.</i></p> <p>E axí feta la dita cerimonia e recepció, los honorables consellers se trobaren en lo dit portal ab los panons e lo pali, e feta reverencia a dit senyor, se hordonaren en lo modo desús dit, e posaren lo dit senyor jus lo pali, e axí partiren del dit portal (I-396-397).</p>
------------------------	--	---

“E per lo semblant, los dits honorables consellers, per donar orde, en les coses necessaries per dita entrada, la qual lo honorable conseller en cap havia sabut per sa magestat a boca, venint per lo dit camí, volia que fos per lo endemà, per ço, per llurs verguers, tremeteren a convidar molts notables ciutadans, militars, mercaders, artistes y menestrals, pera que fossen per lo dit dia del endemà en lo pati de la present Casa, a cavall, per acompanyar los dits consellers fins al portal de Sanct Anthoni, hont estava aparellada la grua ab lo cel, com devall se dirà” (II-6).

E axí l'apportaren fins al cap del dit pont, en lo qual loch estant dit senyor, les portes que estaven posades sobre lo dit portal per amagar la grua se obriren, e començá a baixar dita grua dins la qual havia tres personatges, fadrinets cantors, los dos vestits com angels ab sobrevestes de telilla de or falsa, ab ales y sos ceptres en las mans. E l'altro, vestit ocm una donzella, representant la verge sancta Eulalia, patrona d'esta ciutat, ab garlandas de flors que tenian tots los dits personatges en los caps, los quals mentre baixaren cantaren a cant d'orgue ab molt gentil concert los versos següents:

Te Philippum laudamus;
Te cives tui dominum confitemur;
Te catholicum xpistianorum regem maximum
Universa civitas veneratur;
Tibi laus,
Tibi honor,
Tibi triumphus et victoria

E acabad de cantar dits versos, la dita santa Eulalia, tota sola, ab una veu alta, clara y distincta, sens cantar, tenint duas claus daurades en la ma, las quals eran de dit portal de Sant Antoni de la present ciutat, dirigí al dit senyorrey los versos següents:

Eulalia hoc nutrita solo ter summe Philippe
Foelicem adventum turba precatu idem (...)

E après los hagué dits, li doná les claus ab gentils continents, las quals lo dit senyor prengué e les doná encontinent al dit mossén Jaume Joan Çapila, conceller en cap, lo qual, prenent aquelles li besá la ma, e la dita grua se'n torná a muntar cantant los dits tres personatges

a concert a cant d'orga, la verba següent

Hec dies, quam fecit Dominus, Exultemus et letemur in ea”
 (II-8-9)

<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">FELIP III - 1599</p>	<p>“E per lo semblant, dits concellers, per donar orde, en les coses necessaries per dita entrada, per so, per llurs verguers, tremeteren a convidar molts notables ciutedans, militars, mercaders, artistes y menestrals, per que fossen en lo pati de la present casa, a cavall, al punt de les dotze hores, par acompanyar los dits senyors concellers fins al portal de Sanct Anthoni, hont stava aparellat uan forma de mon o magrana, la qual se obria ab tres cubertes, la qual era feta ab molt gentil artifici e inventió (II-129)</p>	<p>“e axí.l portaren fins al cap del dit pont, en lo qual lloch abaxaren la dita magrana artificial, la qual se obrí ab molt gentil artifici, dins la qual y havia un minyó vestit com una nimpha, representant la Ciutat, ab la veste de telilla de or, lo qual minyó, quant sa magestat fou devant de ell, digué ab molt gentil consert y ab gran ánimo los versos següents:</p> <p><i>Barcino, dives opum, multis pulcherrima rebus, adventu leta est magno, Phillipe, tuo. Hec tibi jam placuit puero juvenique placevit, hanc amere optabas cum patris ipsa foret, hec tua jam nunc est, tibi serviet usque, tuisque parebit dictis consiliisque tuis, hec multa a prictis accepit regibus olim, abs te plura taamen munera fere cupit, hec tibi nunc claves portarum tradit et optat nectorios annos te superesse patri</i></p> <p>E acabat de cantar dits versos, lo dit minyó doná les claus ab gentils continents al dit senyor rey, les quals dit senyor prengué en ses mans, e encontinent doná aquelles al dit senyor Pere Benet Soler, conceller en cap, lo qual, prenent aquelles, li besá.la ma, y se les posá al bras dret a vista de totom; e lo dit minyó se.n torná a muntar artificialment, conforme era baxat” (II-131-132)</p>
---	---	--

FELIP IV - 1626	<p>“Y axí dits senyors concellers, quant saberen que sa magestat era a la vila d’Igualada enviaren per la posta quatre embaxadors, ço es, dos militars y dos ciutedans per besar las mans a sa magestat, supplicant-los servir fer a saber a la Ciutat la iornada volia entrar en Barcelona y quina entrada manave se li fos feta, perquè los concellers poguesen acudir a sas obligacions; y axí procureren fer fer al portal de Sant Antoni, conforme es costum eb entrades de rey, una magrana y invensions y figuras de sants patrons de aquesta ciutat” (II-160)</p>	<p>“Arribats que foren a dit portal de Sant Antoni, abaxaren la magrana ab molt gentil artifici, y dins ella estave un minyó scolanet de Santa Maria de la Mar, vestit de telillas volants ab ses ales, y dos claus del portal dorades en las mans, ab un cordó de or y seda carmesina ab sa borla, y ab solfa y ab gentil veu cantá los versos següents: <i>Qualiter vita sine corpus extat, Barcino talis sine te Philippe extititque, te veniente vivit maxime regum. Illa te regem venerat, a nulla rege sub tanto metuit ruynam. Una preunsis erit inividenda urbibus orbis. Urbis has claves pariterque tradit Pectoris claves utriusque regem esse te jurans dominumque natura septa tenere.</i> Y après lo dit minyó besá las claus del portal de la ciutat y aquellas doná encontinent en las mans de sa magestad, y après sa magestad doná aquellas al senyor conceller en cap, les quals prengué en sas mans besant aquellas, y aorés se las posá al coll del bras a vista del poble, aportant-les tot lo camí de aquexa manera” (II-162)</p>
-----------------	---	--

Malgrat les variacions jalonades per correspondències quasi literals, la performativa comuna que es destaca en tots els casos és l’esmentada concepció escènica vertical que suporta una representació que exalta la permeabilitat entre els àmbits terrenals i celests connectant idees sobre la majestat, la reialesa i el sagrat (*cf.* Quirante 1995:14). Sobre aquesta base compartida, es donaven diversos aspectes que articulaven la naturalesa de cada representació en el sentit que conformaven les variables associades a factors tals com els tipus i característiques dels personatges que l’interpretaven, els mateixos cants interpretats, així com aquelles correspondències dramàtiques i musicals que hem pogut localitzar i que són significatives per a vincular les característiques i el sentit de la representació en relació al marc més global de pràctiques culturals diverses. En el quadre següent he

detallat tots aquests factors variables en cada manifestació (Quadre 6), i he ampliat en el quadre contigu les característiques dels vincles que he pogut establir amb altres àmbits i que seran comentats i desenvolupats al pròxim apartat (Quadre 7).

Quadres 6 / 7: relació de personatges, cants i vincles amb altres fonts de la representació de la “Davallada”

	PERSONATGES (en cursiva, els personatges cantants)	CANTS (en cursiva, els cants en moviment d’ascens)	VINCLES
Isabel I	<p><i>santa Eulalia amb lo angel custodi</i> <i>sant Gabriel</i> <i>sant Raphel</i></p> <p>“diverses ymages grans de reys, profetes e vergens”</p>	<p>1- Cant no especificat, possiblement monòdic</p> <p>2- Sta. Eulàlia: recitació de les cobles Pus ha dispost la magestat divina ...</p> <p><i>2-ibid 1</i></p>	<p>i</p> <p>a) Corpus Christi b) Literatura devocional c) Drama assumpcionista</p>
Carles V	<p>Lo Deu madona santa Maria sant Juan (conjunt de la <i>deest</i>)</p> <p>n’Elies Enoch</p> <p>sis angels sonants instruments de corda ... altres tres ab camís e dalmàtiques vermelles de la Ciutat, y tots ab cares y ales de angels. E enlo terç arch e jusà, eran sis angels vestits de la mateixa manera ... e sonants los dits angells feyen una gran melodia</p> <p>“grua” amb una “caixa” que porta <i>IIII.personatges cantors, vestits com a angels, sens cares e ab ales</i></p>	<p>1- Cant basat en l’antifona <i>Tua est potentia</i>. Possiblement, 4 veus (IIII. personatges cantors)</p> <p>2- Un dels personatges diu la salutació: <i>Temporis breviatae</i></p> <p>3- <i>Salm 116, Laudate Dominum omnes gentes.. Possiblement, 4 veus (IIII.personatges cantors)</i></p>	<p>ii</p> <p>a) Corpus Christi b) Pintura religiosa c) Drama assumpcionista d) Cant processional</p>

Felip II	grua dins la qual havia <i>tres personatges, fadrinets cantors</i> , los dos vestits com angels ... l'altro, vestit com una donzella, representant la verge <i>sancta Eulalia</i>	1- Cant d'orgue (3 veus) basat en el <i>Te Deum</i> . 2- Sta. Eulàlia: diu els versos, <i>Eulalaia hoc nutrita ...</i> 3- <i>Los dits tres personatges a concert a cant d'orga (3 veus)</i> <i>gradual, Hæc dies, quam fecit Dominus, de la missa de Pàsqua de Resurrecció.</i>	iii a) Corpus Christi b) Drama assumpcionista c) Romanç d) relació de Pau Clascar
Felip III	magrana artificial, amb <i>un minyó vestit com una nimpha</i> , representant la Ciutat	Versos llatins: Barcino, dives opum ... Monòdia	iv a) Teatre mitològic b) Drama assumpcionista
Felip IV	Magrana amb " <i>un minyó scolonet de Santa Maria de la Mar...</i> ab ses ales	Versos llatins: Qualiter vita sine corpus extat ... Monòdia	v a) Corpus Christi b) Drama assumpcionista c) Teatre mitològic

i	<p>a) Corpus Christi: processó de 1424, <i>Llibre de Solemnitats</i> (I:15-21):</p> <ul style="list-style-type: none"> - "Après la badera de Santa Eulàlia" (patrona de Barcelona) - entremesos amb representacions d'àngels cantants i <i>incipit</i> <p>Entremesos de la ciutat:</p> <ul style="list-style-type: none"> Primo, la creació del món ab xij àngels qui canten Senyor ver Deu Los xij àngels qui canten victorios <p>Entremesos de la seu:</p> <ul style="list-style-type: none"> La annunciatio de la Verge Maria ab los àngels cantants Adeu Magnifich o Maria Los xij àngels qui canten lloem la hostia sagrada <p>Entremesos de la Mercè:</p> <ul style="list-style-type: none"> Los xij àngels ab les plagues cantant Los xij àngels qui canten Ay vos bona gent honrada <p>Bloc central</p> <ul style="list-style-type: none"> Après, los qui canten deuant la custodia <p>b) Literatura devocional: Isabel de Villena, <i>Vita Christi</i>, arcàngels com a cortesans</p> <p>c) Drama assumpcionista: Drama valencià-Misteri d'Elx: tramoia i àngels cantors</p>
----------	--

ii	<p>a) Corpus Christi: <i>ibid. i-a</i>). A més, processó de 1424, <i>Llibre de Solemnitats</i> (I:16): entremesos amb representacions de personatges de l'antic testament i profetes (Elies): “De les representacions les quals administre la Seu./ Primo Moyses e Aron (...) Helies e Heliseu (...)”</p> <p>b) Pintura religiosa: escenografia de tres arcs amb una representació de “madona sancta Maria” (dreta), Sant Joan (esquerra) i “lo Deu” (centre). Element iconogràfic cristià-oriental anomenat <i>deesi</i>; a Occident, tema vinculat al Judici Final emprat en la pintura flamenca (per ex. <i>Políptic de l'Adoració de l'Anyell Místic</i>, germans Van Eyck -1425-1432. Còpia de Coxie per a Felip II).</p> <p>c) Drama assumpcionista: <i>ibid. i-c</i>).</p> <p>d) Cant processional: rebuda de Felip II a Valldonzella interpretat pel capítol de monges del monestir:</p> <p>“salio abadesa con todo en convento en procesion a recebirles (...). Venia el convento junto cantando: tua est potencia, y respondienddo el coro destrás por punto tuum regnum domine, tu es super omnes gentes: y luego tornava el convento, y dezia. Da pacem domine i dieb' nris: ha esto respondia el coro. Creator omnium, deus terribilis & fortis,iust' & misericors.” (del Hierro 1564)</p>
iii	<p>a) Corpus Christi: <i>ibid. i-a</i>)</p> <p>b) Drama assumpcionista: <i>ibid. i-c</i>)</p> <p>c) Romanç: Joan Fogassot (1461, ed. Macchione-Scarpatti 2001), que inclou <i>Hæc dies, quam fecit Dominus</i>, gradual de la missa de Pasqua de Resurrecció</p>
iv	<p>a) Teatre mitològic: nimfa. Llenguatge llatí</p> <p>b) Drama assumpcionista: <i>ibid. i-c</i>)</p>
v	<p>a) Corpus Christi: <i>ibid. i-a</i>)</p> <p>b) Drama assumpcionista: <i>ibid. i-c</i>)</p> <p>c) Teatre mitològic: Llenguatge llatí</p>

4- Els aspectes musicals

Observem, doncs, que del conjunt de cants de les representacions de la “davallada” en les entrades reials no emergeix cap patró regular ni cap element que vinculi les peces amb processos compositius característics de la representació. Es dona la utilització de la polifonia a tres o quatre veus, com ho expressen les nocions de “cant d’orgue” o “cantoria”, així com la monodia, no sabem si acompanyada per alguna mena d’instrumentació que no recull la documentació consultada. Així, si allò que es busca en un corpus musical és la coherència del llenguatge idiomàtic i estilístic entre tots els membres de la categoria establerta, o si hom espera de la recerca musicològica el reconeixement i l’establiment de repertoris, no és en aquestes manifestacions que la claredat dels elements en joc permetin orientar-nos en una tasca classificatòria. No obstant això, podem localitzar l’existència d’un nivell en els elements emprats en què trobem certa coherència temàtica que és escaient a les imatges de la monarquia que es pretenen mostrar en consonància amb la “veritat” atribuïda a les idees i l’ontologia de la sobirania.

Partim de la base que aquesta performativa no és el resultat, en cap dels aspectes, d’una abstracta volició estètica, situada en un *entre deux* ontològic tal com s’hi situen els àngels i les ànimes del purgatori, sinó de l’afany d’uns organitzadors concrets en el marc de situacions determinades que s’enfronten a la tasca de construir dispositius comunicatius eficaços en una situació de cerimònia. Com hem vist també en el cas de les trompetes, per l’anàlisi de les correspondències dels seus elements amb els d’altres àmbits performatius, cal entendre la consecució d’aquesta eficàcia comunicativa per l’ús d’elements intercanviables en situacions i

experiències més o menys equivalents que han assolit significacions consolidades i que es podien projectar en la representació a la qual s'assisteix (Quirante 1995:12). Així, la representació de la “davallada” aplega aspectes molt diversos que es reflecteixen en la naturalesa heteròclita de les correspondències mostrades en els quadres anteriors, però que expressen la seva coherència temàtica a partir de tres tipologies de cants: primerament, l'ús de cobles en català que enllacen tant amb les representacions esmentades a les torres de Serrans de València, amb text de caràcter laic, com amb el repertori citat a la processó del Corpus de 1424 a càrrec dels cors d'àngels (Quadre 7; i-a) i, d'una forma més general, amb la diversitat de músiques celebratives religioses; d'altra banda, els cants basats en texts sacres vinculats sobretot a la litúrgia de les hores canòniques, siguin himnes, salms, responsoris o graduals, tal com veiem en les representacions per a Carles V i Felip II; i finalment, texts de poesia llatina compostos per a l'ocasió seguint una pràctica classisitzant i humanista que es juxtaposa al recurs escenogràfic de tècnica medieval, tal com es dona en els casos de Felip III i Felip IV.

Un aspecte de les vinculacions de la representació efectuada per l'entrada d'Isabel I amb alguna manifestació celebrativa, tant com de les representacions valencianes que haurien estat suposadament model d'aquesta, el trobem en els esmentats cors d'àngels citats en la descripció del Corpus de 1424 (I:15-21). Els *incipits* inclosos en la descripció d'aquests cants incorporats als entremesos -*Senyor ver Deu, Victorios, Adeu Magnifich, O Maria, Lloem la hostia sagrada* i *Ay vos bona gent honrada*- donen testimoni de l'existència d'una substancial tradició de peces en català emprades en interpretacions de personatges angèlics de la qual els cants de la representació de la

davallada seguiren els models (Kreitner 1995:170; Gómez Muntané 1994:151; *vid.* a pp. 282 i ss. un comentari més extens d'aquest document).

Les peces consignades en fonts d'altres àmbits de celebració denoten la circulació dinàmica d'aquest repertori en llengua vernacle, tant laic com religiós i devocional, el seu coneixement comú i la seva explotació com a recursos per a crear situacions festives emprant tècniques com el *contrafactum*. En una recopilació de poesies nadalenques sotmeses a aquest procediment realitzada a principis del segle XVI pel rector d'una modesta parròquia gironina per a la utilització de la feligresia, i que Romeu i Figueres va denominar *Cançoneret Rovirola* (BC, ms. 111), els *incipits* amb què s'al·ludia al to que els texts s'han de cantar - com “Ad sonum illuis Trista és ma vida”, o bé, “al so de la spineta del boy” i “Al so de Si bé.m voleu, senyora, per què stau?” -, són un exemple d'aquests usos (Romeu i Figueres 1949: 82 i ss.).

El mateix succeeix en diverses consuetes de misteris dels segles XIV i XV de temàtica diversa on les rúbriques, al costat de melodies d'himnes com *Veni Creator Spiritus* o *Vexilla regis prodeunt* i salms com *In exitu Israel Aegipto* (Salm 114), consignen *incipits* de cançons diverses com a melodies per a la realització dels *contrafacta*. Posem com a exemple la consuetada d'un drama assumpcionista representat a la plaça del Corral de Tarragona l'any 1388, on s'indiquen diverses cançons populars per a la realització del *contrafactum*, com “Oliver, bell Oliver”, “Ab goig e ab alegria” i “Mala fuy tan fresqueta/ com no fuy mongeta”, aquesta darrera pertanyent al tema de la “malmonjada”, molt comú en la lírica popular i tradicional (Massip 1984: 99).

En l'àmbit de la dramàtica dels misteris dels diversos cicles, seguint el fil de les rúbriques de les fonts que n'indiquen el "so", Jesús-Francesc Massip, en un article on precisament estudia el repertori musical utilitzat en el teatre català medieval, ha mostrat com aquestes melodies provenien tant de l'àmbit litúrgic com del popular (1987b: 721 i ss.). Sorpren en un drama assumpcionista valencià de començaments del segle XV l'aprofitament de *Can vei la lauzeta mover*, cançó molt coneguda del trobador del segle XII Bernart de Ventadorn, la melodia de la qual, com marca la rúbrica, s'ha d'acoblar al vers "Senyora, tot nostre voler"; tanmateix, en el mateix drama, en l'escena de la "davallada" de l'àngel, aquest ha de cantar el text al so de *Cercats d'uymay, ja.n siats bella e pros...*, una cançó trobadoresca composta per Bernat de Palol vers el 1386 (Massip 1987b:726;1984:122). Aquests exemples mostren la dinàmica fluida de transvasaments de repertoris d'un àmbit a l'altre ⁶.

El conjunt d'aquests testimonis indiquen, així, la generalització d'aquests cants durant els segles XV i principis del XVI com a recursos expressius a l'abast compartits en àmbits celebratius diversos com el Nadal, els cicles dels misteris hagiogràfics i assumpcionistas o el Corpus, conformant un terreny comú de músiques que circulen d'un a l'altre context performatiu i que reflecteix una actitud envers la música com a dependent de llur consecució de la funcionalitat atorgada al si de l'activitat com a totalitat. Així, en aquest marc, és il·lustrativa una de les rúbriques que apareix en el drama assumpcionista tarragoní ja esmentat, en què es condiciona el "so" del *conrafactum* a la coneixença de part de l'interpret del "so de

⁶ Per a ampliar aquest aspecte, vegeu el treball citat de Jesús-Francesc Massip. També, pel que fa a aquestes pràctiques en els misteris hagiogràfics, *vid.* Romeu i Figueres (1994-1995 II).

Cleriana”: “si sab lo so -diu la rúbrica- sino diga aquell qui va en so de *Vexilla regis prodeunt*“ (cit. a Massip 1984: 99).

En aquest nivell de globalitat, el cant de la “davallada” se situaria en una òrbita comuna respecte de la mena de processos musicals vinculats a personatges de la tradició teatral medieval religiosa i a formes de cant relacionades amb la participació popular al temple, com el cas dels cants nadalencs, o a les processons, així com en activitats devotes⁷.

Sobre la base d'aquestes pràctiques, la documentació referida a la “davallada” reflecteix la generalització del tractament polifònic en les peces vinculades a aquests àmbits; podem seguir la hipòtesi de Kenneth Kreitner segons la qual en els diversos cançoners dels segles XV i principis del XVI existeixen prou exemples polifònics que es poden relacionar amb aquesta òrbita performativa. Com ha mostrat aquest autor, els esmentats *incipits* del Corpus de 1424 (Quadre 7; i-a) mantenen certa relació amb peces d'inspiració sacra, però no litúrgiques, que trobem ben representades al *Cancionero de Palacio* o al de la *Colombina*, les quals en llengua romanç tracten dels mateixos temes i no incorporen diferències musicals notables entre una producció castellana i una de catalana (Kreitner 1995:177). Aquest repertori escrit i polifònic es correspondria amb un estadi dels processos compositius vinculats a l'àmbit celebratiu amb intervenció de cors d'àngels i altres personatges sacres en què, a partir d'una pràctica monòdica, s'hi haurien anat incorporant les tècniques polifòniques *ad usum*. En base, doncs, a la dinàmica de circulació de materials musicals en els diversos àmbits compromesos, algunes peces

⁷ Sobre l'ús del *conrafactum* en contextos devocionals castellans, *vid.* Ros-Fàbregas, 1993.

devocionals incloses als *cancioneros* haurien de poder il·lustrar la naturalesa d'aquests cants. Així, Kreitner considera propera als models musicals dels cors angèlics del Corpus la peça *O, Ascondida verdad* (núm. 413, ed. Anglés- Romeu Figueras 1941-1965), d'Alfonso de Troya (c. 1497-1516), en la qual es tracta el tema del sacrifici de Crist emfasitzant el seu sofriment corporal i l'ofrena del seu cos a l'Eucaristia en una línia que suggereix la proximitat temàtica amb l'*incipit Lloem la hostia sagrada* del Corpus de 1424:

“!O ascondida verdad, /Dios i onbre verdadero!/Por salvar la humanidad/ tú moriste en el madero. / Ostia santa, ostiapura,/ misterio maravilloso:/ Dios tornado criatura/ en el mundo tenebroso./ /Y por ser esto verdad, / a ti, Pan Sacramentado, /te adoro en unidad/ con quién murió por su grado” (*cit. a Kreitner 1995:178-179*)

També la peça *Ay! Santa Maria*, de la qual existeixen versions anònimes, una al *Cancionero de Palacio* (núm. 415, ed. citada), l'altra, al de la *Colombina* (núm. 78, ed. Querol 1971), presenta una temàtica que suggereix paral·lelismes amb l'*incipit O Maria* dels mateixos cors del Corpus de 1424 (Kreitner 1995:178 i ss. *Vid. fig. 11*).

Fig. 11: *Ay! Santa Maria*, tornada (*Palacio 415, Kreitner 1995:181*)

The image shows a musical score for the piece 'Ay! Santa Maria'. It consists of two systems of three staves each. The top system shows the vocal parts with lyrics: '¡Ay San ta, Ma ri, al ¡Va led me, Se ño'. The bottom system continues the lyrics: 'ra e spe ran ça mi ña!'. The notation includes treble clefs for the soprano and alto parts, and a bass clef for the tenor/bass part. The music is written in a simple, homophonic style with a clear melodic line in the soprano part and supporting parts in the alto and tenor/bass parts.

El que suggereixen aquesta mena de correspondències és la generalització en tots els àmbits musicals, inclosos aquells vinculats a la pràctica processional, de la característica estructura musical construïda a partir del senzill estil polifònic que transmeten les fonts musicals hispàniques basat en l'escriptura a poques veus i homofònica i que indiquen la seva representativitat com a recurs musical en àmbits devocionals.

És possible que, seguint la seva caracterització basada en una sonoritat vertical, les peces de la “davallada” es basessin en les fórmules vinculades a la polifonia construïda segons tècniques compositives estandarditzades com el fabordó, de fet tal com suggereix Ros-Fàbregas en relació al Salm 116 interpretat en la “davallada” oferta a Carles V (1995:376). Certament, aquestes estructures musicals, que es caracteritzaven pel seu contingut polifònic planer per a acompanyar melodies litúrgiques amb base de cant pla, esdevenien normatives en les processons del Corpus durant tota l'època moderna a la península. Per exemple, un contracte d'una companyia de ministrils al 1669 entre la “Cofradía del santo sacramento” de Cuerva, una localitat propera a Toledo, conté l'ordre de pagament d'un suplement “por ayudas a tocar los fabordones” en la processó (Martínez Gil 1996:111). Això indica la generalització d'aquestes fórmules en contextos celebratius.

En el marc del teatre sacre de la primera meitat del XVI, una de les didascàlies de la *Farsa del juego de cañas*, de Diego Sánchez de Badajoz (*Recopilación de metro*, Sevilla 1554) indica com el cor havia d'intervenir segons els procediments del fabordó: “Aquí cantará el Coro este verso siguiente en fabordón” (Sánchez de Badajoz 1985: 256; *vid.* també Torrente 2003:287). També, al 1724, Pablo Nasarre, en el seu

tractat *Escuela Musica segun la practica moderna* (Saragossa, II-150), exposava com en els llocs que no disposaven d'una capella es recorria al fabordó com a forma d'executar la polifonia:

“En muchas partes que no hay Capilla de Musicos, los días solemnes forman consonancias muchos sobre el Canto Llano que se canta: a lo que llamaron los antiguos Contrapunto, y los Modernos llaman cantar à Fabordon, por distinguir Contrapunto, que es con arte, de este, que es sin él: aunque uno, y otro no es mas que formacion de diversas consonancias, y en el que se llama Fabordon, se forman segun el antojo de el que canta, sin poner la atencion mas que en que suene bien: en el que es con arte, va ceñido à las reglas, que dexo escritas en el Capitulo antecedente” (*cit.* a Ramos 1994:102)

En les catedrals, que comptaven generalment amb capella, el fabordó es destinava a determinades funcions en festes no destacades i la seva execució als corresponia cantors i no al cor de cant pla (*ibid.*); però en l'àmbit de la cerimònia pública, com es suggereix en el cas de la companyia de ministrils de Toledo, la seva utilització sembla justificada en el fet d'haver de comptar amb diversos agents organitzatius no sempre integrats als cossos musicals eclesiàstics. Així, el fragment de Nasarre sembla indicar l'existència de procediments més empírics a l'abast de persones no familiaritzades amb la ciència musical –“Los que no saben musica –diu en un altre fragment del mateix text en al·lusió al fabordó- forman consonancias al sentido”-, davant d'aquells que procedeixen segons “el que se aprendre debaxo de reglas”; així, el fabordó és considerat “contrapunto sin arte”, amb el qual es persegueix la consecució d'un so satisfactori segons el guiatge dels sentits (*ibid.*).

Tot i que aquests exemples denoten la utilització d'aquestes estructures musicals senzilles en contexts de celebració, que no reclamen un nivell d'experiència destacat per a llegir o interpretar música sacra ni comporten una dificultat memorística (Kreitner 1995:182), podem conjecturar també sobre l'efectiva participació dels cossos especialitzats de les capelles musicals en aquesta mena d'esdeveniments. Les

descripcions de les entrades que suggereixen la pràctica de la polifonia a través de fórmules com “cantoria” o “cant d’orgue” ho fan amb els termes comuns utilitzats a les capelles. La documentació és parca en aquests temes, però certes informacions de principis del segle XV indiquen aquesta participació, mentre que altres testimonis posteriors matisen aquest fet, ja que suggereixen la intervenció d’altres subjectes vinculats al món musical de la ciutat de la forma que veurem seguidament.

Segons apunta Gómez Muntané, en la coronació de Ferran I d’Antequera l’any 1414 a Saragossa, sembla indubtable la intervenció d’almenys un dels membres de la seva capella en l’elaboració dels entremesos allí representats l’organista Anthoni Sanç o Sánchez, conegut com ‘Anthonet dels orguens’, segons es pot deduir d’una lletra del rei adreçada a ell dos mesos abans de la coronació (Gómez Muntané 1994:148). D’altra banda, en relació a l’entrada valenciana del mateix monarca, l’any 1413, una ordre del Consell de la ciutat de València mana pagar unes quantitats a diversos col·laboradors:

“mossen Johan Sist, preuere, en Johan Pereç de Pastrana, mestre de cant, e en Johan Oliuer, fuster, e considerant que cascun d’aquests han ben treballat en ço que per part de la Ciutat es estat a cascun d’aquells comanat, ço es lo dit mossen Johan Sist per trobar e ordenar les cobles e cantineles que cantaren en les entremeses de la festiuitat de la entrada dels senyor rey, reyna e primogenit lur, que eren moltes e belles e ben dictades. E lo dit Johan Pereç de Pastrana per hauer e arreglar e donar lo ço a les dites cantilenes e hauer fadrins que les cantassen, e fer-los ornar, e altres treballs. E lo dit en Johan Oliuer per la invencio e confeccio ab son enginy e subtilitats dels dits entremeses” (*cit.* a Carboneres 1873:44)

En relació a aquests “fadrins”, certes informacions indiquen la intervenció dels escolans en la interpretació d’una categoria de peces especialitzades en determinades solemnitats. Aquest es el cas de les informacions proporcionades per

les clàusules del testament del Doctor Boronat de Sagalés, dictat al 1426, segons el qual deixava una quantitat a l'església de Sant Just i Pastor per a què “tinga obligacio que en las matinas de Nadal dega tenir un escolá de bona veu y cant lo qual aja de cantar sopra la capella de Sant Esteva, *Ut regiam*” (cit. a Pavia 1993:133). A més d'aquest servei, el testament estipulava altres intervencions del escolans: en “las laudes de ditas matinas”, tres escolans “abtes de cant” havien de cantar l'antífona *Infantem vidimus*; per “lo dia de Nra. Sra. de Febrer”, dos escolans havien d'entonar l'antífona *Venite et accendite*; el dia de Rams, quatre escolans havien d'alternar de dos en dos el *Gloria, laus et honor* “sobre lo portal de la iglesia”; pel Tridu Sant, el primer dia i el segon dia, “tres minyons”, mentre que al tercer només dos, havien de cantar les *Lamentacions de Jeremies*, així com també la invocació *Agios o theos* en la missa del Divendres Sant davant de la Vera Creu, i el dissabte de Pasqua de Resurrecció “quiscun dells un vers”, vestits “ab túniques o cotas y vels negras en la cara” (*ibid.*).

D'altra banda, però, diversos documents indiquen la participació de subjectes aliens a les capelles eclesiàstiques. En el capítol següent veurem la intervenció en la gestió organitzativa del Corpus de diversos ministrils habilitats pel municipi per a proveir la música de la processó. En aquesta mateixa línia, un pagament de la seu de 1524 indica la participació d'un mestre de danses en l'organització de la processó del martiri de santa Eulàlia a Barcelona:

“al senyer n.Astiader mestre de dansar per el e per sos companyons per la música que feren a la processó, lo dia del martiri de Santa Eulàlia per ordinatió novament feta en el Capítol” (Gregori 1986:223)

No és l'únic cas, com veurem, que es dona la participació d'un mestre de danses en l'organització. També, a mitjan segle XV a Cervera se citen pintors com a ensinistradors dels actors-cantors: “a un jove que.s die P.Johan, pintor, que ordonave lo joch del Corpus Christi axí com cobles e metre en so aquells qui avien a canter e fer los continets” (Miró i Baldrich 1998:147). Tot plegat, si tenim en compte també la fundació a Barcelona al 1599 d'una confraria de músics que s'apleguen en l'ofici de sonar “en professons, esglesias, danças, balls y altrament en qualsevol llochs públichs y privats” (Baldelló 1928: 8), indica que la música dels esdeveniments com la “davallada” tal vegada no reproduís plenament els models de la música litúrgica, ja que les diverses activitats musicals en contextos de celebració comportava la col·laboració de cossos especialitzats vinculats a les capelles musicals i de músics dedicats al proveïment de serveis en un àmbit ciutadà més global. Sobre aquesta base heretada del segle XV, les entrades del segle XVI, per la utilització de les fonts litúrgiques, semblen indicar una major intervenció de les capelles musicals, sigui la de la seu o de qualsevol altra institució religiosa, però, no obstant això, atès que l'activitat es vinculava globalment a l'àmbit de processos involucrats amb la dramàtica religiosa i no pas directament als de la litúrgia, els trets musicals de les peces utilitzades no podien ser segurament equiparables *in toto* al repertori litúrgic polifònic.

Així, en les representacions del segle XVI, es dona una utilització del repertori litúrgic que mostra una recerca de les possibilitats del cant en els dominis de la construcció de sentit al voltant de la funció monàrquica i les seves relacions amb la ciutat a partir de la confluència de diversos elements amb significacions assentades en altres contextos. En el cas de l'entrada de Carles V, l'escenografia i les peces

interpretades venien a articular un programa força ric amb imatges i associacions significatives. La composició escenogràfica es basava en el conjunt iconogràfic de la *deesi*, el mateix que l'esmentada taula de Fra Angelico, la representació més coneguda del qual en el marc de la cultura pictòrica influïda per l'art borgonyó era el *Políptic de l'Adoració de l'Anyell Místic*, pintat pels germans Van Eyck entre 1425 i 1432, i del qual al 1563 es va instal·lar una còpia de Michel Coxcie a l'altar major de la capella del Real Alcázar de Madrid, amb retrats de Carles V i Felip II inclosos (Checa Cremades 1998: 478). A nivell de l'escenografia, doncs, la vinculació del conjunt amb la temàtica del Judici Final revela l'apropiació en un sentit monàrquic de la iconografia vinculada a la majestat, en aquest cas relacionada amb les dimensions del poder diví del màxim jutge al Judici Final testimoniada per les figures de Maria i sant Joan Evangelista com a intercessors de la humanitat.

Aquest tema, pel fet que associa el monarca amb el poder i la justícia, és destacat també per les peces escollides en la “davallada”, cantades a quatre veus: l'antífona *Tua est potentia*, que es cantava en les vespres de la solemnitat de Jesucrist com a rei de l'Univers. A més, l'antífona, associada al *Magnificat*, i per tant, més desenvolupada melòdicament i textual que les associades als salms, presenta vinculacions textuais amb el *Primer Llibre de les Cròniques* (cap. 29.11), el context del qual és la proclamació del poder, la glòria i la victòria de Yavé. En la remuntada de la tramoia s'entona l'esmentat salm 116 *Laudate Dominum omnes gentes*.

L'any 1564, segons la relació de Baltasar del Hierro (*Los triumphos y grandes recibimientos de la insigne ciudad de Barcelona ala venida del famosissimo Phelipe rey delas Españas &c*, 1564), amb motiu de l'arribada de Felip II al monestir de Valldonzella,

el capítol de monges i el seu cor havia preparat l'execució de l'antífona *Tua est Potentia*, un testimoni que estariem disposats a considerar un embrió de repertori vinculat a Catalunya amb les entrades reials si no fos per l'escassa tirada d'aquesta correspondència. Posteriorment, l'entrada oferta a aquest monarca mostraria la utilització de recursos dins la mateixa lògica. L'adaptació del *Te Deum*, per la generalització de la seva interpretació com a himne d'alabança i acció de gràcies en múltiples contextos de celebracions religioses o profanes, comportava, òbviament, l'associació de la figura del monarca amb situacions d'exaltació de la fe.

L'himne era un dels cants dels oficis – es cantava al final de les matines - i que es va conservar en la major part dels drames litúrgics que a partir dels segles IX i X ampliaven l'estructura de la litúrgia en el sentit d'explotar els elements de dramatització implicats en la mateixa naturalesa de la litúrgia (Cattin 1987:118). A la Corona d'Aragó existeixen nombrosos testimonis de la seva utilització; ja en el Tropari de Vic dels segles XI-XII apareix com a culminació del drama pasqual *De Tridus Mariis*, una representació que se situava en el mateix inici del desenvolupament de la dramàtica religiosa medieval atès que era una revisió del drama més primitiu de la *Visitatio Sepulcro*, formulat aquest, segons les teories de Young, a partir del trop *Quem Quæritis*, de l'introit *Resurrexit* (Romeu i Figueres 1994-1995 I: 95). En uns comptes de la Seu de Barcelona de 1405 es consigna la realització d'aquesta representació a la ciutat, així com també a Girona al 1539. Així, ultra les ocasions especials d'execució del *Te Deum*, o dins les seves funcions litúrgiques, aquest himne s'associa com a recurs musical amb l'estructura dramàtica religiosa fins al punt que en l'esmentat drama assumpcionista de València, la rúbrica de l'escena de l'araceli indica la realització d'un *contrafactum* de part de tots

els intèrprets a partir de la seva melodia i que clou tota la representació mentre l'aparell aeri retorna al cel figurat (Massip 1987:725; Romeu Figueres 1994-1995 II: 157). El caràcter de recurs melòdic a l'abast d'aquest himne pren sentit en el marc de la representació de la "davallada" si tenim en compte, doncs, la seva pertinença a la performativa dramàtica. L'adaptació de l'himne a la major glòria de Felip II respon a la lògica dels processos musicals en què el sentit de l'acció sorgeix de la seva vinculació amb experiències ben establertes en l'òrbita dels costums dramàtics, les connexions de les quals fonamenten significats de fàcil comprensió aplicats al monarca.

De la mateixa manera, i en relació al cant que acompanyava l'ascens dels personatges en la mateixa representació dirigida a Felip II, el fet d'aprofitar melodies i temes coneguts per a articular missatges sobre la monarquia era quelcom que devia comptar a l'hora d'escollir el gradual *Haec dies, quam fecit Dominus*, un text extret del v. 24 de salm 117 i lligat a les cerimònies pasquals, el cos del qual, amb un versicle alternat cada dia, era reiterat des del Diumenge de Rams fins a la missa del Diumenge de Resurrecció: podem suposar la força significativa d'aquesta peça com a missatge de renovació per tal com el poeta i notari de la ciutat Joan Fogassot, a "Recors a nostra dona", inclòs al *Romanç fet per Johan Fogassot, notari sobre la preso o detenció de l'illustrissimo senyor don Karles princep de Viana* (1461), dedicat a un dels episodis més desgraciats de la guerra civil de finals del XV, posa el text del gradual en l'última part de l'obra en un context de súplica a la Mare de Déu per a la seva intercessió com a "advocada" dels homes, un tema també recurrent tant en les antífoes com en els goigs marians:

“Ffeu haiam prest de goig un tal novell
qual esperam, Verge, de vos, Maria,
e puixam dir, ab solemn’alegria
lo cantich sant molt singular e bell:
Hec est dies, quam fecit Dominus: exultemus et letemur in ea”

(Fogassot 2001)

El tema de l’acció divina que suggereix les paraules del gradual sembla escaient per a formular un paral·lelisme amb l’acció poderosa del monarca: en ambdós casos, la “davallada” i la súplica, s’escau el tema de la regeneració associada a una peça de la missa de Pasqua de Resurrecció. També en una relació de Pau Clascar sobre l’entrada de Felip IV, l’any 1626, l’autor, després de descriure les solemnitats pasquals d’aquell any, utilitza el text del gradual per a expressar una imatge d’alegria per la resurrecció de Crist en el context de la presència del monarca: “Estamos los catalanes rellanados de gozo y contento que podemos, con razon, cantar con la Iglesia: *Hæc dies, quam fecit Dominus exultemus, et laetemur in ea. Alleluya, Alleluya, Alleluya*” (Clascar 1626:5). A partir d’aquestes fonts podem inferir un nivell de certa coherència temàtica en la selecció de peces que es pretén escaient a la construcció d’imatges de la monarquia.

Tot i que manca qualsevol resta documental que vagi més enllà dels tipus d’informacions comentades, algunes fonts musicals conservades, en base a la seva pertinença a l’àmbit comú de l’espectacularitat d’arrel medieval i del seu desenvolupament al segle XVI, poden oferir elements per a la consideració de la naturalesa d’aquestes músiques. En aquest sentit, els documents musicals conservats del Misteri d’Elx constitueixen un dels exemples de performance vocal dramàtica vinculada a la representació d’imatges de connexió cel-terra a través de la

tramoia aèria que en els seus trets musicals fonamentals es poden considerar equivalents als de la “davallada”.

La documentació musical de l'antiga representació del Misteri d'Elx es troba en un manuscrit de l'any 1709 (Arxiu Municipal d'Elx U-24)⁸. En aquesta consuetada, de les 26 peces musicals, 4 donen testimoni de les arrels medievals del drama ja que la melodia sembla derivar del repertori de cant pla, concretament de l'himne *Vexilla Regis* i de la seqüència *Victimae Paschali Laudes*. Un altre grup de peces són treballs polifònics del segle XVI que en la consuetada de 1639 s'atribueixen al “Canonge Pérez”, identificat com a Juan Ginés i Pérez, Antoni de Ribera i Lluís Vich (Gómez Muntané 1997: 307-308).

També per aquesta via, la ja esmentada vinculació de la polifonia del *Cancionero de Palacio* amb l'univers de la dramàtica d'arrel medieval queda patent pel fet que la recerca musicològica permet d'aclarir algunes relacions del repertori dels Misteris amb aquell: el fragment *Cantem Senyors* és potser una adaptació del villancet *Quedaos, Adiós* (núm. 158, ed. cit.) de Pedro de Escobar (ca. 1465-1535) (*ibid.*). En aquest àmbit es reitera, per tant, la generalització del repertori polifònic construït sobre els trets de l'elaboració homofònica característica als territoris hispans.

⁸El manuscrit U-24 es basava en un altre de 1639 avui desaparegut després de ser publicat parcialment, en què s'inclou el text i la música. Des de la perspectiva de la música, la importància d'aquestes fonts rau en el fet que la consuetada conservada més antiga, que data de 1625 – una còpia de texts anteriors per a l'avaluació de la Inquisició i extraviada després de ser editada - no inclou la música, només algunes rúbriques referides als contrafactes que remetien a texts encara molt més antics que deuriem servir d'originals (Massip 1984:148).

Vegem l'exemple de la peça 11 del Misteri d'Elx, *Esposa e Mare de Deu*, corresponent a l'episodi de l'araceli i que la consuetat de 1639 atribueix al "Canonge Pérez"⁹ i interpretada al final de la primera part, en què un cor de quatre àngels - una formació, doncs, similar a la d'algunes davallades - va a cercar la Mare de Déu baixant per l'araceli: la rúbrica d'aquesta escena suggereix una gran analogia amb les imatges de la davallada narrades a les fonts de les entrades reials (fig. 12).

Fig. 12: *Esposa e Mare de Deu* (Gómez Muntané 1986:23)

"Mentres se canta lo sobredit, comença a devallar l'araceli, i los Apòstols prenen los ciris encesos, i canta l'araceli:

The image shows a musical score for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score is presented in two systems, each with four staves. The lyrics are in Catalan. The first system contains the lyrics: "Es po sa.e Ma re de Deu". The second system contains the lyrics: "a nos an gels se gui reu". The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are placed below the corresponding staves, with some words split across lines.

⁹Aquest personatge ha estat identificat com a Juan Ginés Pérez (1548-1612?), anomenat canonge d'Oriola al 1595, i del qual es conserven composicions litúrgiques; malgrat que la documentació només atribueix a aquest autor la composició del superius de la peça 13 – *A vosaltres venim pregar* - segons Gómez Muntané, diverses analogies compositives permeten atribuir-li la composició dels cants de la tramoia aèria (1998: 308)

D'altra banda, un cas significatiu del procés d'introducció de la polifonia en la dramàtica religiosa medieval, el proporcionen diversos documents del Cant de la Sibil·la. A l'Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona existeixen diverses versions del segle XIV al XVI en llatí íntegrament monòdiques, així com amb el refrany en català i la tornada llatina o bé tot ell en català (Gómez Muntané 1997:104-106). Algunes compten amb la tornada polifònica. Des de finals del segle XV, hi ha diversos pagaments de l' "atretzzo" que indiquen la regularitat de la seva representació a càrrec d'un escolà que, l'any 1575, és anomenat "lo fadrí qui canta la Sibil·la" (Gómez Muntané 1997:22-23).

Pel que es desprèn d'aquesta documentació, la interpretació al segle XVI consistiria en l'alternança entre la tornada polifònica cantada pel cor i les estrofes melismàtiques a càrrec de l'escolanet solista. D'aquestes versions amb tornada polifònica, se'n conserven algunes que il·lustren que la interpretació a veus, sobre la base d'una tradició monòdica, era ja quelcom establert. El cas del cant de la Sibil·la mostra la introducció de la polifonia en pràctiques amb una forta tradició monòdica en el marc de la dramàtica religiosa medieval i, en aquest sentit, els seus exemples polifònics, sobretot els deguts a Bartomeu Cárceres i a Alonso (Gómez Muntané 1997:25), poden ser considerats també, sobre la base comuna dels costums dramàtics, com a testimonis de les possibilitats musicals a l'abast en les davallades, sobretot si tenim en compte la característica generalitzada de ser interpretades per infants cantors. Vegem l'exemple de la versió polifònica de Bartomeu Cárceres, amb el refrany polifònic i les estrofes monòdiques en llatí (Fig. 13).

Fig. 13: Bartomeu Cárceres, refrany del *Cant de la Sibila* (Gómez Muntané 1997:127)

Supranus
Altus
Tenor
Bassus

Al jom del ju di ci se pa
Al jom del ju di ci se
Al jom del ju di ci
Al jom del ju di ci se pa

ga rà nos tre ser vi ci
pa ga rà nos tre ser vi ci
pa ga rà nos tre ser vi ci
ga rà nos tre ser vi ci

Donades les circumstàncies esmentades de circulació d'elements d'un àmbit a l'altre, és molt versemblant pensar que la música de les davallades incloses en l'entrada reial haurien de seguir aquests mateixos principis compositius tenint en compte la comunitat de recursos compartits en els àmbits de la dramàtica religiosa medieval, respecte de la qual la representació de la "davallada" se'n pot considerar una espècie. A partir d'això, la representació oferta a Felip III l'any 1599 sembla transformar la tendència apuntada, perquè la interpretació corria a càrrec d'un

“minyó” disfressat de ninfa interpretant monòdicament uns “versos” en llatí. Coneixem la identitat d’aquest intèrpret gràcies a una entrada al *Dietari de l’Antic Consell Barceloní* on s’indica que era el fill d’un mestre de danses, Joan Utges, qui va rebre sis lliures pel servei ¹⁰.

Respecte dels exemples anteriors, d’aquesta ocasió es deriven algunes transformacions - el caràcter monòdic del cant, l’ús laic del llatí i la presència de personatges de la mitologia clàssica - que són resultat de la projecció en la solemnitat pública del desenvolupament més general de les formes humanistes de la cultura i que en l’àmbit de la dramàtica portaria a les formes i a la conceptualització de la nova espectacularitat moderna. En diverses fonts de festes reials es fa notar la influència d’aquest moviment que estava tenint lloc arreu de la península en els àmbits populars i cortesans, i que la representació de Felip III sembla fer-se’n, modestament, ressò. Per exemple, a Salamanca, en la rebuda de la primera esposa de Felip II l’any 1543, en les portes d’entrada de la ciutat s’havia muntat un arc triomfal amb mecanismes aeris (“nube”) del qual descendien nens caracteritzats, un d’ells disfressat de Mercuri que, cantant i declamant, advertia del sentit al·legòric de cada mecanisme d’on sorgirien els infants amb hàbits de donzelles representant diverses virtuts – la Justícia, la Misericòrdia, etc. - amb diversos presents emblemàtics (Ferrer Valls 1999:2). L’entrada d’Anna d’Àustria a Madrid l’any 1570, tal com exposa Juan José Carreras (1998) basant-se en les descripcions de Juan López de Hoyos (Madrid, 1572), incloïa força elements espectaculars

¹⁰“... deliberaren fossen donades al fill de Joan Utges, mestre de dances, sins lliures per emplearse en servey de la present Ciutat davallant del portal de St. Antoni en donar les claus al Rey don Felip segon, apres de Deu, Sor.nre, y cantant sert versos en leti ab la serimonia acostumada” (*Manual de Novells Ardits vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barcelona* = DACB, VII: 235)

desenvolupats per un programa iconogràfic articulat a partir de tres arcs amb personatges al·legòrics basats en la mitologia clàssica que s'ajustaven des d'un punt de vista humanista als temes de la dinastia, el territori i les virtuts del rei (1998:253-258 i ss.). L'efecte de conjunt dels exemples esmentats deixa entreveure un context de desenvolupament d'operacions de juxtaposició d'elements tradicionals i moderns, no pas el d'un trencament del costum.

D'altra banda, l'execució monòdica no hauria significat cap trencament respecte de les fórmules utilitzades en la "davallada", ja que era un element present en tota la dramàtica medieval. Alguns exemples d'intervencions musicals d'escolans o infants apleguen testimonis d'aquesta pràctica des del segle XV al XVII. L'esmentat testament de 1426 del Doctor Boronat de Sagalés dicta una clàusula per la qual el Dissabte de Pasqua de Resurrecció els escolans han de cantar "quiscun dells un vers", per tant una monòdia, en una cerimònia original que Baldelló atribueix a una espècie de drama basat en un passatge de l'evangeli de sant Marc (15, 40-41), en què intervenien, representant possiblement les Tres Maries vestits amb "ab túniques o cotas y vels negras en la cara", cantant un vers cadascun (Baldelló 1943:49). Un document referit a la prohibició del cant de la Sibila l'any 1575 dóna a entendre la seva interpretació monòdica a càrrec d'un infant, tal com ho documenta musicalment la versió de Bartomeu Cárceres (Fig. 14). També, en la consuetud del Misteri d'Elx, al costat de monòdies basades en el cant pla, hi ha algunes peces monòdiques que poden ser de creació contemporània a les polifòniques. Aquest és el cas de la peça núm. 3, *Déu vos salve*, que correspon al cant de la primera davallada de l'àngel anomenat "de la palma", i en què, segons Gómez Muntané, es troben

certes correspondències en el discurs melòdic i en les fórmules cadencials de les veus d'algunes peces polifòniques (1998: 310).

Finalment, en l'entrada de Felip IV, el cant també monòdic i en llatí va ser interpretat en aquest cas per un "un minyó escolanet de Santa Maria de la Mar"(II:162). L'esdeveniment va ser recollit per Jeroni Pujades al deu Dietari on, a més de proporcionar una visió més personal, desvela la identitat del cantor de la representació: "Nomenava's aquest minyó Gregori Monjo, escolanet de Santa Maria de la Mar, y cantà ab tanta melodia que lo Comte de Olivares dix li pesava hagué acabat tant prest" (Pérez Samper 2003:147). El fet que no consti cap caracterització del personatge a banda de la referència a la seva condició d'escolanet és un indicador del caràcter episòdic de la caracterització com a nimfa del personatge principal i un aspecte de la representació que diu molt de la seva subjecció a la pròpia tradició com a element de l'entrada. La de Felip IV seria la darrera execució de la "davallada" ja que en la següent, la de Felip V, les fonts no en citen cap referència. Precisament, aquesta subjecció a la tradició hauria jugat en contra del seu manteniment en la cerimònia, ja que el desenvolupament de la teatralitat moderna, d'una forma desigual en la península però incisivament present i constant, hauria envaït durant el segle XVII l'espai de tota performance celebrativa en una direcció en què els nous recursos dramàtics haurien anat buidant la "davallada" de contingut i efectivitat representativa. Així, per la projecció de la teatralitat moderna en tots els àmbits de la solemnitat i la festa, la "davallada" hauria anat perdent la seva condició canònica dins la seqüència de l'entrada.

En definitiva, com a síntesi d'aquesta part de l'exposició, remarcuem que la representació de la "davallada", dins el conjunt de la seqüència d'actes de l'entrada, responia a les necessitats de construir dispositius comunicatius eficaços en una situació de cerimònia d'una manera en què aquesta eficàcia depenia de la capacitat dels seus elements de proporcionar als assistents formes d'orientació a través de la remissió constant a experiències viscudes i consolidades que suscitésin, a la vegada, efectes de sentit en relació a aspectes de l'esdeveniment concret. L'assoliment d'aquesta capacitat vindria donada per la incorporació d'elements textuais, escenogràfics, dramàtics i musicals intercanviables en el marc més general del desplegament d'experiències vinculades a les formes de la teatralitat medieval que, en un sentit ampli, aplegava un conjunt extens de manifestacions, com els entremesos del Corpus, la representació de drames i els misteris o la Sibilla.

En un pla musical, en base a aquesta pertinença dels elements de la "davallada" al conjunt més global de la dramàtica, algunes peces extretes de la documentació musical, considerades com a recursos musicals a l'abast en aquell àmbit, mostren unes característiques que denoten la seva familiaritat amb aquelles formes de composició basades en tècniques estereotipades polifònicament lleugeres i que conformen un espai d'organització musical que no es confon amb aquell més especialitzat de les capelles eclesiàstiques reservat als serveis litúrgics. Circumscriu en el context més general de la sociabilitat celebrativa al voltant del calendari, els elements de la "davallada" podien suscitar en els participants un retrobament amb estructures i formes conegudes que esdevenien factors de reconeixement i projecció en aquella. Per això, l'espai musical de l'entrada reial tenia més a veure, en la seva dimensió sociològica, amb processos que haurien comportat la confluència d'agents

culturals diversos (humanistes, teòlegs, menestrals, músics dels àmbits religiós i laic, artistes diversos, etc.) que s'organitzaven a l'entorn de la institució ostentadors del poder local i de l'articulació de la vida pública, el municipi. En aquest sentit, l'àmbit musical de la "davallada" denota l'existència de processos perllongats en el temps d'elements d'origen social divers en els quals tindrien lloc mediacions entre subjectes culturals diversos (Burke 2000:167). D'aquesta manera, la representació de la "davallada" es pot entendre com un resultat expressiu d'aquestes mediacions entre diversos agents socials portadors de diferents visions de com hauria de ser la representació de si mateixos i de la seva comunitat política.

La representació de la "davallada", per a assolir la seva eficàcia comunicativa, hauria, doncs, d'acomplir algunes condicions: la seva validesa com a representació consensuada de la comunitat política dins el marc de les atribucions projectades sobre la realitat transcendental englobant, i l'efectivitat de l'expressió musical com a vehicle d'aquesta representació. Llavors, quina realitat constituïa el rerafons i el context d'aquests processos dels quals la representació n'era un resultat expressiu?

5- Conclusions: la davallada com a representació política

Així, la qüestió de la “davallada”, com a dispositiu comunicatiu, té a veure amb la seva construcció com a representació del valors hegemonitzats. Per això, la representació s’articulava com una condensació d’imatges significatives a propòsit de l’ideal màxim d’ordenació social on la utilització de la imatge del davallar era conseqüència de la traducció al llenguatge del gest dramàtic de les idees centrals que configuraven i legitimaven per derivació l’estatus de tots els membres implicats en l’acció, el monarca i els súbdits.

Per exemple, amb una certa unitat de criteri respecte dels discursos devots que descrivien els paral·lelismes amb la cort celestial com a casa principesca o de les imatges pictòriques que traduïen al seu propi llenguatge aquesta mateixa idea, el teòleg Francesc Eiximenis, qui escrivia just en l’època de l’expansió ciutadana al segle XIV i encara es llegia amb entusiasme al XVI (Riquer 1964:313), expressava aquest ideal d’ordre quan formulava les relacions del cel i la terra en els termes d’una contraposició de models socials encarnats, seguint la utopia de sant Agustí, per les figures de la ciutat “celestial” i la ciutat “material”:

“Per què deus saber que, segons que posa monsenyer sant Agustí, la ciutat material bé ordenada en lo món, imatge és e figura de la celestial ciutat, e aquella representa a nós en esta present vida, a manera d’un bell mirall representant la imatge d’aquell qui s’hi mira (...) així és que quan alguna ciutat en lo món és bé regida e governada així com davall direm, llavors diu hom vulgarment: ‘Apar que la ciutat de Paradís sia davallada en la terra’. E és proverbi comú que, quan hom és en alguna aital ciutat, llavors, meravellant-se, diu hom: ‘Ací, cert, apar que siam ara en Paradís’ ”. (Eiximenis 1983:182)

Cal observar en aquest discurs la utilització de l’acte físic del “davallar” com a imatge dinàmica de l’assumpció de l’ordre i l’adequació analògica d’un model

sobre l'altre; per aquest desig d'analogia, per l'ideal de la relació harmònica de les esferes ontològiques, la imatge de connexió adquiria la capacitat de representar l'origen de les pautes socials traçades sobre els extrems de la valoració moral segons una escala de proximitats i distàncies respecte dels model ideals.

No és difícil vincular aquest discurs amb l'operativa dramàtica disposada pel conjunt de manifestacions desenvolupades des de l'edat mitjana – els misteris, sobretot en els assumpcionistes, però també els fasts monàrquics - que configuraven el camp de fertilitzacions creuades de la qual la “davallada” prenia els seus elements. Totes aquestes manifestacions donen testimoni de la força de la imatge del davallar per a materialitzar en la dimensió de la corporalitat gestual del drama els poders d'una dinàmica metafísica que unia en la seva distància els àmbits ontològics del cosmos. Precisament, Michel Foucault, argumentant les característiques de l'*épistème* que anomenava pre-clàssica, mostrava el paper de guiatge que exercia la noció de semblança com a principi directori del saber, la interpretació i l'exegesi en aquelles formes de pensament immunes a la representació del món proposada pel racionalisme modern. Segons això, el saber dels objectes i dels éssers es desplegaven pel descobriment dels vincles que reunien les coses distants en la seva relació analògica, construint així formes de representació del món de l'home com a afectat per les correspondències que travessaven la seva naturalesa i les seves accions donades com a mirall del món de la transcendència o la seva negació, segons els casos, com a “figura reduplicada del cosmos”, seguint de cercle en cercle el vincles d'allò contingut en el món tot retenint la distància – Déu i la matèria, el paradís i la ciutat - en la seva proximitat

analògica (Foucault 1969:28-35-39)¹¹. Segons això, la imatge dinàmica del “davallar” –representada en la dramàtica pel mateix moviment dels personatges investits de les qualitats dels éssers de les instàncies intermèdies (àngels, sants ...) – esdevenia una forma d’expressar el desig d’aquesta plenitud de connexió, com si el paradís – investit de les qualitats d’allò incorruptible – *davallés* a la terra: el moviment i el cant de la “davallada”, com a activitat compromesa en les relacions de la ciutat i el monarca, projectaven en la mateixa acció, com feta del mateix material que actua i canta, les vies legítimes de la formulació de l’ideal d’ordre social que d’aquella correspondència es desprenia i la situació del subjecte en ell com a afectat per les formes de dotar-se d’una organització social i política.

La cita d’Eiximenis projecta sobre la “davallada” el sentit que atorga a l’acció la representació de la posició d’un subjecte –o de la subjectivitat entesa com a atribut de l’entitat humana- implicat en la pràctica de la ciutadania, l’autodefinició del qual parteix de la seva immersió en un món traçat per una arquitectura divina accessible segons les figures de l’analogia. En definitiva, tota l’estructura significant del cant i el moviment de la “davallada” planteja la qüestió del seu paper com a joc del qual es desprenia la caracterització del subjecte per a qui aquestes operacions eren possibles i per a qui l’acció de la representació resultava significativa en funció d’aquesta caracterització. Així, les activitats que relacionen pràctiques devotes,

¹¹Segons Foucault, la noció de semblança en l’*épistème* preclàssica, d’un forma que seria fonamental en les operacions d’interpretació de la realitat, era traçada per les figures de la *convenientia*, per la qual es pensava l’ajustament i el veinatge d’uns objectes amb altres – així com els homes convenien amb els àngels a través de l’ànima i amb el diable a través de la carn -, l’*æmulatio*, per la qual es donava la relació de reflex i mirall amb les quals es responien les coses a distància, l’analogia, per la qual es vinculaven les coses al nivell dels paral·lelismes en les relacions – com el rostre és al cos el que la fesomia del cel a l’èter - i la *sympthateia*, el principi de la mobilitat que atrau o repela els cossos – com en la relació del planeta o el sant amb l’home o el col·lectiu regit o protegit per ells (Foucault 1969: 26 i ss.).

dramàtiques, músiques i discursos no deixen d'evocar una concepció global de l'existència i de la ubicació en aquesta d'un subjecte traçat per la qüestió de la seva identitat com a ciutadà, patriota i cristià. L'eficàcia comunicativa d'aquesta imatge del davallar projectada en l'acció dramàtica, doncs, depenia de la seva àmplia penetració en un nivell de la cultura més profund i persistent compromès en el treball de formalització de recursos per a pensar i sentir la realitat, construint experiències de coneixement i proporcionant elements performatius a l'abast per a remetre-s'hi.

Un exemple de la penetració d'aquest esquema motriu basat en l'acció d'ascens i descens com a forma per a fer pensable les relacions amb la transcendència ens el proporcionen els goigs: com a pregària cantada col·lectivament en el marc més quotidià i restringit de les parròquies i adreçada al poder intermediador del sant patró o la mare de Déu, les imatges d'ascens i descens traduïen l'exaltació del testimoni del prodigi salvífic dels sants al llenguatge d'una dinàmica corporal, proporcionant als fidels una forma d'enunciar esquemàticament la seva pròpia identificació en el projecte de la salvació anticipat i modelat per aquesta acció dels sants: “puis en lo cel sou pujat – diu un goig de sant Jordi de 1680 - / a gozar lo etern repos, / favoriu est Principat, / Jordi màrtir gloriós” (*cit.* a de Courcelles 1990:40).

Així, la qüestió musical implicada en la representació de la “davallada” traça una problemàtica que pot ser tractada a partir de la caracterització que els estudis transculturals de la música han proposat sobre les relacions de la pràctica musical amb la transcendència. En aquest sentit, en funció de l'anàlisi cultural d'aquests

fenòmens, es distingeixen dues sèries de factors interrelacionats: el pensament sobre la música en relació a tot allò que està en el joc del seu origen i naturalesa – l'atribució de la música d'un caràcter de manifestació de lleis universals, cosmològiques o matemàtiques, tal com es conté en la reflexió filosòfica - i els modes operatius intrínsecs del propi text sonor en el marc de l'esdeveniment (Seroussi 2002:256-257).

Respecte de la comprensió de la naturalesa de la música en el context històric de la davallada, és significativa la penetració de la imatge del paradís com a *locus* musical, en el sentit de la pregnància que aquesta imatge podia tenir per a construir expressions de situacions emocionals en l'àmbit de la quotidianitat, tal com es mostra, per exemple, en les memòries de l'assaonador barceloní Miquel Parets quan relata el deliri del seu fill víctima de les febres per la pesta de 1651:

“Tres dies abans que no morís me va cridar a mi i a sa mare, amostrant-nos en la cambra a ont dormia Nostra Senyora acompanyada de moltes verges i Sant Josep lo seu patró i l'arcàngel Sant Miquel i molts altres àngels, i deia que sentia una gran olor de roses i altres olors molt suaus, sens haver-hi res en nostra cambra. I també deia que sentia una gran música i féu eixir a sa mare de la cambra que el governava dient que li deixàs gustar d'aquella gran música. Ditxós ell que ho veia, que nosaltres no vèiem ninguna cosa” (1989:65)

Aquesta imatge del paradís com a espai musical és, més enllà de la pura especulació filosòfica, una projecció en el pla aural del desig generalitzat i compartit en tots els àmbits d'existència d'adequació analògica de la realitat amb els models transcendents traçat sobre l'horitzó d'una plena harmonització entre ells. Sobre la base d'aquests principis, el mode operatiu del cant en la “davallada” en allò que fa a la seva eficàcia comunicativa depenia de la seva capacitat d'induir projeccions de les creences més generals en les pràctiques concretes. En aquest nivell, aquesta

projecció depenia de la implementació d'elements consolidats en àmbits performatius diversos seguint una lògica de circularitat de recursos que fa bo el seu paral·lelisme respecte de l'ús del text literari medieval, atès que, segons ha mostrat Paul Zumthor, la seva gran polivalència permetia efectuar apropiacions diverses en deixar un gran marge d'adaptació als executants segons l'ocasió i les condicions puntuals de cada lloc (1987:267-321).

Sobre aquesta lògica, tot i no emergir-ne cap patró regular més enllà de la seva coherència temàtica a l'entorn del monarca, és possible resseguir a tall d'hipòtesi alguns probables itineraris de circulació de materials i procediments musicals que emmarquen històricament el cant de la "davallada". Aquesta manifestació se situaria en el procés d'expansió de pràctiques religioses i repertoris que, sorgides de les naus eclesiàstiques com a extensions de la litúrgia, van arribar a conformar l'espai celebratiu paralitúrgic de la ciutat on tenien cabuda manifestacions musicals que no es confonien amb la pràctica especialitzada de les capelles a l'entorn, posem per cas, del motet i la missa amb arrels en la polifonia neerlandesa, sinó que suposaven un àmbit de confluència entre el repertori religiós i devocional i el de la dramàtica d'arrel medieval. Si prenem ara com a fil conductor de la nostra interpretació la comparació amb altres activitats vinculades a la cerimonialitat monàrquica en el context d'altres territoris hispànics, la distància entre ambdues orientacions cerimonials suggereix els tipus d'implicacions que relligaven aquests recursos dramàtics i musicals amb el discurs ideològic que els era subjacent.

L'èmfasi i la pertinença de la reivindicació cívica traçada sobre la defensa del seu sistema polític, caracteritzat pel principi pactista i l'autonomia del municipi

consular, i d'una forma que s'hauria de reflectir en les manifestacions celebratives, van esdevenir els elements diferenciadors més destacats de les cerimònies catalanes respecte de les d'altres territoris de la monarquia hispana, on la tensió produïda pel doble sistema representatiu dels seguicis convocats en les processons – el cívic i el reial - es va resoldre amb el reforçament del sistema de representació monàrquica en detriment del ciutadà (*vid.* Carreras 1988:252). Partint d'això, la majoria de la literatura hispana especialitzada apunta a un model general de cerimonialitat basat en una concepció de la sobirania entesa únicament segons una direccionalitat unívoca, vertical, que es reflectia en la participació com a mostra d'obediència i submissió (Alvar 1999:233), o d'exaltació del sobirà traçada sobre el procés de construcció de l'estat modern (*vid.*, per exemple, Bonet Correa 1986:41). Però, en les ciutats de la Corona d'Aragó, per tal com el principi pactista drenava tota relació de poder institucional, aquesta imatge de la cerimonialitat no reflecteix la problemàtica posada en el joc de les relacions representades: de fet, per a l'hispanista John H. Elliot, la ciutat de Barcelona era una “segona Venècia” (1966:155), i en les cròniques d'ambdós cantons sovint es reflecteix la reivindicació d'aquest fet o el malestar causat en els cercles monàrquics. Aquest aspecte tindria també la seva traducció escrita en les corografies sobre la ciutat que van proliferar des del segle XV en les quals no només s'oferia un contrapunt d'arrel cívica de les històries cortesanes al voltant de prínceps i reis, sinó que dotaven els ciutadans d'uns atributs compartits i col·lectius concretats en una sèrie de valors i referents amb capacitat de desvetllar la consciència d'un sentit d'identitat i patriotisme a l'entorn del col·lectiu urbà (Simón Tarrés 2001:141). Així, mentre que, per exemple Esteve Gilabert Bruniquer escrivia amb orgull al 1630 que “aquesta ciutat apar més república franca que ciutat vassalla, per los molts privilegis de que goza” (*cit.* a

Simón i Tarrés 2001:145), Juan de Palafox i Mendoza, almoïner i capellà de l'infanta Maria d'Àustria, després del seu viatge a Barcelona en la mateixa data de 1630, es mostrava fortament contrariat per les llibertats de què gaudia el Principat:

“Es el gobierno político de esta ciudad sobremanera pesado: excluida casi del todo la nobleza, fiado al pueblo, del qual se forma un consejo de ciento cuarenta hombres, que ellos llaman sabio (...). Podia tenerse atención en el Consejo (de Aragón) a quien toca en no permitir tanta autoridad a la ciudad ni conselleres: usurpada, parte de su poder, parte con la remisión de los ministros reales, cuya jurisdicción se enflaquece fácilmente con esto. Es necesaria arte, y no pequeña, para no escandalizar las materias y sin conducir las a la desesperación remediarlas, porque la ciudad esta sobremanera libre y, si no se mira por su reparo, peligrosa” (*cit.* a Simón i Tarrés 2001:145).

Segons la base real d'aquesta política, l'ordre eiximenià traçat sobre l'analogia de l'ordre celestial responia no al descobriment d'abstractes relacions, sinó al reconeixement de la ciutat com a *civitas* identificada amb els valors del pactisme, tal com ell mateix el definia al capítol del *Dotzè del Cristià* dedicat al *Regiment de la cosa pública* (Eiximenis 1983: 179 i ss.). Aquest “republicanisme de facto” no reflectia ben bé una condició “de jure”, però les cerimònies reials eren una ocasió per a definir una consciència social que esdevenia un motor de la identificació col·lectiva i un motiu de vigilància i defensa perpètua dels privilegis obtinguts dels monarques des de la baixa edat mitjana: “los desta ciutat – escrivia Bruniquer - estan atents sempre; que es voler dir, que no duptan fer qualsevols empreses y diligèncias y despesas per grans que sien per defença de sos privilegis, etiam que fos dels de menor consideració (*cit.* a Simón Tarrés 2001:145).

Precisament, en base a aquest fet, s'explica la distància de la celebració barcelonina respecte del model “monarquicocèntric”; si comparem els recursos performatius de les entrades a Barcelona amb els utilitzats en els territoris occidentals de la

península, on la monarquia va assolir la capacitat d'exercir una major pressió, veiem com la introducció del cant d'un text llatí interpretat per una "nimfa" en la performance oferta a Felip III és un pobre bagatge respecte dels recursos d'arrel classicitzant i humanista operants en les cerimònies dels territoris més directament subjectes a la corona, sorgits de l'ambient cultural cortesà, amb personatges al·legòrics i mitològics que seguien una orientació molt comuna en les fonts documentals de l'humanisme europeu.

L'entrada a Madrid de la reina Anna d'Àustria l'any 1570, tal com és descrita en la relació de López de Hoyos, constitueix un exemple d'aquesta orientació humanista en l'estructuració del cerimonial per tal com s'hi introdueixen solucions explotades en l'imaginari clàssic del Parnàs, amb diverses formacions musicals, muses, nimfes i déus disposats en dos dels tres arcs triomfals del trajecte:

“En estos intercolumnios del tránsito, hubo mucha música de harpas y vihuelas de arco, donde su Majestad, así por el espectáculo tan vistoso y agradable, cuanto por el sujeto que en él se historiaba, como por su compostura, traza e ilustre ornato recibió particular gusto con la música y canciones que allí se le cantaron con muy suaves voces y concertada música. Las ninfas que allí cantaron estaban todas vestidas de tafetán carmesí, y de damasco, las cabezas con guirnaldas de laurel, y escofiones de oro, representando un Parnaso que no fue de pequeño entretenimiento” (*cit.* a Carreras 1998:258-259)

Enfront d'aquest desplegament classicista, la imatge de Barcelona en allò que fa als medis cerimonials emprats, i d'una forma que la "davallada" sembla confirmar, s'assembla més a la caracterització que feia C. A. Marsden en relació a tota la península en el sentit que la tradició que prevalia era la medieval, constituïda per festes i representacions allunyades de la inspiració classicista i més properes a performances d'arrel religiosa i formes populars assimilades a les danses habituals dels Corpus que es realitzaven, sobretot, arribant a les portes de la ciutat (1960:397). Però, com mostren Knigton i Morte en relació a les cerimònies

vinculades a la darrera etapa del regnat de Ferran el Catòlic, les relacions de les festes realitzades a Nàpols (1506), València (1507), Sevilla (1508) i Valladolid (1509 i 1513) desbarata la hipòtesi de Marsden per tal com mostren que el gènere de l'entrada articulada a partir dels models italians dels *Trionfi*, amb carros i arcs de triomf que construïen una imatge del monarca com a emperador romà, no solament eren coneguts a la península sinó també cultivats, amb més o menys variants (1999:123). Però, al mateix temps, l'èmfasi en els elements clàssics - que no deixaran d'inspirar la celebració monàrquica a la península- diu molt de l'aferrissat conservadorisme dels catalans en matèria de cerimonialitat, atès el fet que la "davallada" representa un element més convencional que segueix uns patrons de caire cívic-religiosos (*vid.* Knighton-Morte García 1999:127).

Enfront d'aquestes convencions, la utilització dels recursos representatius en l'entrada a Madrid d'Anna d'Àustria constitueix un exemple de l'explotació de solucions classicitzants; com mostra Carreras, l'esdeveniment, organitzat pel *concejo* municipal, es va estructurar en tres parts, un conjunt de cerimònies introductòries, amb l'arribada dels participants al monestir de sant Jeroni, on residia la reina, una seqüència central corresponent al recorregut per l'interior de la ciutat, marcada pels arcs triomfals, i finalment, una sèrie d'actes davant l'*Alcázar*, previ pas pel temple de santa Maria (2000 a: 278). Fora del recinte urbà, les manifestacions introductòries van consistir en una naumàquia - en la qual se simulava la conquesta pels espanyols d'un castell defensat per moros i turcs situats en una illa al mig d'un estany -, diverses "danzas, invenciones y bailes, y folias" executades probablement per camperols, així com la presentació protocol·lària de les diferents corporacions, iniciada per la representació municipal (*ibid.* 278-279). La reina observava les

activitats des d'un cadafal on havia estat portada per una nombrosa comitiva formada per la força militar que l'acompanyava, infants i arcabussers organitzats pels gremis de la *villa* i un escollit grup de nobles. A cavall, la reina es dirigiria posteriorment al primer arc triomfal, situat a l'entrada de la *carrera de San Jerónimo*, que marcava simbòlicament l'ingrés al recinte de la ciutat; en aquest punt, on la iconografia de les decoracions es vinculaven temàticament a l'apoteosi de la casa d'Àustria, la música apareixia associada a una figura de Mercuri tocant una viola d'arc, mentre que des de l'altura d'una barana situada en la part alta de l'arc, un grup de ministrils i trompetes marcaven sonorament l'entrada de la reina en el moment en què era rebuda pels regidors municipals (*ibid.* 282). Com exposa Carreras, la seqüència del recorregut urbà era delimitat musicalment pels ministrils i cantors situats en els dos arcs extrems de la desfilada, deixant a una banda les cerimònies de la iniciació i les sacres, presents en la visita a l'església de l'Almudena, on la Capella Reial va entonar el Te Deum (*ibid.* 281). Així, en el tercer arc, dedicat a les virtuts del rei, es van cantar texts laudatoris els quals il·lustrarien els poders associats a la imatge de l'esmentada representació del Parnàs, on apareixien figuracions de Pan, Mercuri i Apol·lo, aquest tocant una viola d'arc, que simbolitzava la figura del rei en la seva imatge ideal de bon governant segons la convenció iconogràfica que l'associava al déu en la seva qualitat de músic diví a partir de la idea grega del govern com a harmonia musical:

“Se ve claramente, que esta figura un modelo y vivo retrato de los reyes, y por esto lo pintavan con una vihuela como aquí le pusimos, por lo cual se da a entender la armonía y concierto y suave temple del gobierno de la política de la república” (*cit.* a Carreras 1998: 258)

Són molts, doncs, els paral·lelismes estructurals que uneixen les esmentades

manifestacions madrilenyes i barcelonines en la seva tipologia celebrativa d'entrada reial, sobretot, en un pla musical, per l'ús de texts cantats de caràcter encomiàstic, encara que en situacions i ambientacions diferents que, al capdavall, construirien les profundes divergències entre un i altre model. De la banda de les similituds, però, aquestes semblen accentuar-se per la disposició escènica com a arc triomfal que podria prendre el portal de Sant Antoni, com suggereix la descripció relativa a l'entrada de Carles V (Quadre 7; ii-b) i, també, tal com ho documenta Baltasar del Hierro respecte de l'escenografia muntada amb motiu de l'entrada de Felip II en l'esmentada relació *Los triumphos y grandes recibimientos* (Barcelona, 1564). Del Hierro reproduceix l'escena i els texts que trobem al *Llibre de Solemnitats*, afegint, però, aspectes de la disposició del portal com a arc de triomf:

“ala entrada dela puente del fosso, se abrio vna cornisa y alquitraue donde salio vna nuue (...) el edificio corintio con tantas y tantas estrañas figuras y motes que sera menester para entenderlo mejor particularizarlo, y assi quanto a lo primero el estaua armado sobre dos columnas de jase, cuyos pedestales tenian las moldaduras doradas. En el pedestal de la mano derecha auia vna cifra de dos letras que dezian CA. Que significa Catalunya y en lengua Catalana quiere dezir perro: y por baxo de la cifra escritas otras letras que dezian fidelis, que quiere dezir fiel: de modo que declarada la cifra y conjunto su significado con la letra de abaxo, dira el perro fiel que es Catalunya. El pedestal dela mano yzquierda, solo difereia en la letra: porque tenia otra cifra de quatro letras, que dezian BARC. Que significa Barcelona, y en catalan quiere dezir barco: y or debaxo della escritas otras letras que dezian: diligens, que quiere dezir diligente: assi que sabida la interpretacion de la cifra, juntos los significados della con las letras de abaxo, diran barco diligente: que se ha de entender por Barcelona para el seruicio del rey, que es ciudad de gran diligencia, y principado de gran fidelidad. Encima destes pedestales estauan las dos colunas que dixen cuyas vasas y capiteles eran dorados, sobre que cregaua vna cornisa y alquitraue dorados, y en medio dos molduras, y un friso azul con vnas leras grandes de oro, que dezian.

*O fœlix ciuitas quæ tantum ac talem
Meruit habere comitem.*

Que quiere dizir. O bienauenturada ciudad, que tal y tan grande conde mereciste (...)

Tenian las columnas de alto hasta treynta palmos, todas las otras pieças ala medida de su latitud y grueso. Encima destas dos colunas auia otros quatro pedestales sobre que cargaua otras colunas todas doradas, y las estrias dellas todas de azul, las quales hazia tres encajamientos en que estauan tres imagines de bulto armadas en blanco: la del medio era la del cristianissimo Carlos quinto, victorioso emperador, e inuencible rey de Espanya que este en la gloria” (1564: s.p.)

Continua amb la descripció dels diversos elements arquitectònics i inscripcions relatives a la dinastia, com fa notar el cavaller Perot de Vilanova en el fragment de les seves Memòries on recull les festes de l'entrada de Felip II:

“Car primerament al portal de Sant Antoni, per hon entrà, lo y feren molt ben adreçar de moltes pintures y damunt del portal staven pintats lo emperador, lo rey y lo príncep: avi, pare i net (Vilanova 1991: 47)

Cal advertir que dins tot aquest desplegament encomiàstic de la dinastia es destaca la qualitat de Felip II com a compte de Barcelona, tal com s'expressa amb lletres d'or en un dels frisos, un motiu que, com veurem més endavant, seria origen de discòrdies entre les delegacions reials i les autoritats locals (Pérez Samper 2003:155). La iconografia destaca l'orientació d'un localisme ben allunyat de la imatge de la “monarquia universal” que es proposa en els exemples castellans.

Precisament, les imatges escenogràfiques de les entrades classicitzants i humanistes, vinculades igualment a la representació de l'adequació analògica de la realitat amb els models transcendentals, però articulades a través de la mitologia, carros i arcs de triomf i músiques apol·líniacs –d'una forma en què la religió, per a dir-ho en paraules Jacquot, continuava vestida a l'antiga (1956:11)-, era equivalent a una mostra de poder monàrquic¹². En aquest sentit, respecte de les construccions bastides pel l'entrada d'Anna d'Àustria, la distància de la representació barcelonina és equivalent al desplegament o no de temes inspirats en l'humanisme i les formes clàssiques i en un ús representatiu de la música basat sobre connotacions diverses.

¹²“El momento de reunión entre dos mundos que se esboza en ellos constituye de manera notable a los fines propagandísticos de exaltación de la monarquía. Todo, pues, apunta a resaltar su especial conexión con las alturas y la función mediadora de los reyes con la divinidad. El ritual tiende a racionalizar y a colocar en pie de igualdad lo divino y lo real o bien a hacer visibles las especiales relaciones de ambas esferas” (del Río Noguera 2003:207)

La generalització de l'expressió del poder monàrquic a través de la visió humanista i les formes clàssiques ha fet oblidar les possibilitats d'altres vies cerimonials, com pot ser la voluntat de la tradició i, sobretot, l'abstenció historiogràfica en el reconeixement dels diversos models d'entrada que Edward Muir cataloga com a triomf o adveniment, que seria el terreny on aniria a confluïr l'aferrissament tradicionalista barceloní.

Segons aquest autor, les entrades es podien classificar en tres tipus i en funció de les relacions que aplegaven els súbdits, els monarques i les autoritats:

- 1) Recepcions: l'individu entrant es tracta amb honors, però com a igual formal, com algú que no reclama el govern ni la jurisdicció de la plaça.
- 2) Adveniments: el model d'aquesta tipologia era ofert per l'entrada de Jesucrist a Jerusalem el diumenge de Rams, expressant amb això l'efecte d'autoritat espiritual del visitant sobre la ciutat.
- 3) Triomfs: es basa en el model de l'entrada victoriosa de l'antic general romà, incorporant amb això el sentit de conquesta de la plaça on s'entra i, per tant, la seva reclamació de jurisdicció sobre ella (Muir 2001: 301).

Els missatges tan diferents transmesos per cadascuna d'aquestes modalitat revela fins a quin punt podrien esdevenir diverses les interpretacions contemporànies de les entrades segons el seu context i els pressupòsits de partida. Segons la realització d'un model o altre, es donava el joc de la interpretació de les relacions entre dues entitats legals, el príncep i la ciutat, sigui segons la idea exposada per l'adveniment, en el qual es donava el propòsit teològic d'anunciar el visitant com l' "esperat",

esdevenint la ciutat una altra Jerusalem, comparant el príncep amb Crist, portant allò de l'ordre de l'etern a la dimensió de la temporalitat i definint, per tant, les relacions entre els agents dins el terreny de l'espiritualitat cristiana, o sigui segons els principis dels triomfs, en què es combinava la mostra del poder del Cèsar amb la de les virtuts cristianes, com assentant aquella amb aquesta (*ibid.* 306).

De la seva banda, Lawrence M. Bryant desenvolupa aquesta diferenciació en un pla diacrònic, com a models successius en el seu transcurs i transformació temporals: l'autor vincula l'adveniment com a model característic de l'època medieval per tal com en l'entrada es donava una mena de joc social entès com un "diàleg" entre el rei i els súbdits i esdevenia una forma d'expressió dels cos social sobre el dret públic efectuat sobre el fons de la definició dels deures de la monarquia envers una comunitat amb més o menys autonomia (1986a: 515). La transformació d'aquest model al període modern suposaria el buidat del continguts locals, assentats sobre els fonament jurídics a través de l'espectacle grandios i formalitzat, una posada en escena amb el recurs de l'art efímer que, davant l'expressió de la reciprocitat idealitzada de l'època medieval, hi oposava l'abstracció universalista (*ibid.* 538). Sobre el fons de la qüestió que els rituals polítics en els països cristians consistia en establir i representar les relacions entre els diferents tipus de cossos polítics i les seves parts integrants, el que va començar durant l'edat mitjana com un patró de préstec des de l'església als poders seculars (i que en la "davallada" es manifesta en la seva dependència del teatre religiós medieval), va transformar-se amb el temps en esferes rituals distintives, amb les quals els organitzadors de les cerimònies vinculades als monarques abandonaven progressivament la inspiració en les pràctiques devocionals de l'església (Muir 2001:292).

A partir d'aquestes consideracions generals, entenem així que la distància entre el model d'entrada castellà i el que podem observar respecte de Barcelona no fa més que escenificar el tempo diferenciat en què la societat de Barcelona i les societats fortament vinculades a la monarquia conviuen. Mentre que el model barceloní, a través de l'explotació dels recursos de la dramàtica medieval –que no excloïa la seva hibridació amb elements clàssics- quedava vinculat al valor de l'herència i la tradició, en el model castellà predominaven formes sorgides de la celebració cortesana que remetien a la recepció dels desenvolupaments italians vinculats a la representació mitològica a través dels *intermedii* (Carreras 2000: 287) i als fasts que hibridaven festa i representació per a construir els espais escènics i escenogràfics dels espectacles palatins (*vid.* la introducció a l'estudi de Ferrer Valls 1993) que serien objecte d'una continua pràctica a la cort com a resultat del seu establiment en una seu consolidada i fixada en el marc del desenvolupament institucional de la monarquia des del segle XVI (Pérez Samper 1999:117).

Ancorant l'expressió encomiàstica de la reialesa en formes que remetien a les percepcions més compartides del teatre medieval i retenint el temps pel manteniment de formes antigues d'expressió, la “davallada” escenificava l'arrelament en el passat de la construcció social i política catalana assentada sobre les seves constitucions. En el marc del cerimonial regi vigent al Principat, doncs, la fidelitat a la tradició, materialitzada en el mateix fet de l'execució dels actes, esdevenia un gest equivalent a l'expressió de la fidelitat al règim constitucional que fonamentava el constructe social i n'assegurava en teoria la supervivència a través del temps. A Barcelona, la representació adquiria així el sentit d'una garantia de l'acceptació dels límits constitucionals que emmarcaven les relacions entre la

monarquia i els súbdits, assolida formalment pel jurament, però exaltada i manifestada emocionalment a través de l'escenificació dramàtica del gest i el cant: “es obligatorio desistir el rey – escrivia l'advocat Dimes Porta, en el seus *Discursos Políticos* (1632) - de su pretensión por la fidelidad que tiene de guardar a sus tan fieles vasallos, y por el juramento los tiene prestado, y por la honra, que sus antecesores han hecho a la dicha insigne ciudad” (*cit.* a Simón i Tarrés 2001:147).

Així, la distància de la cerimònia barcelonina respecte d'altres manifestacions de la monarquia venia donada pel fet de la fidelitat a una tradició diferenciada, arrelada en el propi esdevenir local: atès que aquesta actua, com argumenta Anthony Giddens (1993:45), com a integrant del control de l'acció en relació a l'organització del temps i l'espai inserint l'activitat en la seva continuïtat amb el passat, les formes preses de la tradició dramàtica actuaven com a pràctiques recurrents que reestructuraven cada vegada la dimensió temporal traçada des del passat al present i al futur. La veu de la “davallada”, doncs, era una veu “de la tradició”, arrelada en sons i gests d'altres temps i espais de la festa, que establia per evocació ponts significatius amb altres experiències que, legitimades per les conviccions i les pràctiques religioses, i sense confondre's amb el tipus de veu generada per les capelles especialitzades en els serveis litúrgics, esdevenien un resultat expressiu de processos de mediació entre diversos agents socials organitzats en l'espai festiu de la paralitúrgia: en aquesta dimensió, la consideració de la “davallada” comporta, doncs, l'avaluació del paper de la cerimonialitat en la construcció de llaços socials a partir de la posada en joc d'elements amb capacitat de desvetllar sentiments identitaris. En aquest sentit, el contrast entre les formes monàrquiques i cíviques de celebració no es deuria només a una qüestió d'estètica o de nivells de

desenvolupament del fet representatiu: l'acció de la "davallada" traduïa el discurs cívic hegemònic al llenguatge performatiu dels gests i el cant estilitzats en el moment en què el monarca ingressava a la ciutat acompanyat de tot el seguici i es dirigia al lloc d'execució de l'acte central, el jurament del privilegis. Atès que la representació era garantia per a l'assoliment dels efectes performatius esperats – l'assumpció plena del reconeixement d'un príncep com a monarca i d'una comunitat en súbdits -, els gests de l'escenificació, prenent un valor de tradició, eren equivalents a l'efecte de renovació del pacte. Per això, la comparació dels models monàrquic-cortesans amb els cívics reflecteix unes conviccions, uns referents i un fons de pràctiques diferenciades respecte de la sobirania.

Finalment, els models de les entrades, i a partir d'aquí, els recursos emprats, es vinculen en darrer extrem a les relacions de la monarquia i les oligarquies urbanes, les veritables organitzadores dels fasts a través de les institucions municipals. La comparació entre les oligarquies barcelonines i les dels *concejos* castellans mostra com la dinàmica del poder local fluctuava entre les possibilitats i el grau d'influència monàrquica en els afers urbans. El fet que en l'entrada d'Anna d'Àustria correspongués al *corregidor* la funció cerimonial de rebre la reina en nom de la ciutat (Carreras 2000:279) és expressiva de la distància que separava aquest model de poder local amb el barceloní. En l'àmbit municipal castellà el *corregidor*, com a delegat reial als consells o *concejos*, formats per regidors que en origen eren de designació reial, esdevenia una peça clau de les possibilitats d'exercir el monarca un poder "infraestructural", entès, segons la definició de Michael Mann, com a capacitat de l'Estat per a penetrar realment en la societat civil i posar en execució logística les decisions polítiques per a tot el territori, encarnant un poder executiu i

una jurisdicció pròpia que li conferien una indubtable preponderància sobre l'element local (*vid.* Hernández 1999: 43-44). Com hem vist, a Barcelona la principal representació ciutadana requeia en el conseller en cap com a membre més destacat d'un municipi consular segons les atribucions comentades anteriorment (*vid.* p. 75): sobre la base d'aquest règim, l'oligarquia urbana barcelonina tindria a les seves mans la darrera ciutat ibèrica que podia continuar desafiant els creixents poders de l'estat modern amb un fort sentit de continuïtat respecte dels seus orígens i la seva identitat social (Amelang 1986: 61).

Així doncs, en el context cerimonial de Barcelona, la "davallada" mostra la dependència de la tradició –materialitzada pels recursos material i musicals de la dramàtica d'arrel medieval- per a representar l'ordre social que ha de ser objecte de defensa enfront de les ingerències monàrquiques; en aquest sentit, la identitat dels ciutadans barcelonins hauria de desenvolupar-se sobre el fons d'aquest conflicte.

No seria fins al segle XVIII que les transformacions cerimonials reflectirien el canvi de les concepcions monàrquiques, no només com a resultat de la Guerra de Successió (1714) i l'establiment del Decret de Nova Planta, que feia dependre la política catalana de les directrius emanades de la cort, sinó també a causa de les transformacions socials i culturals que prenien cos al llarg del segle XVII sobre la base esmentada. En aquest temps, l'influx de la festa cortesana va esdevenir un element destacat en el desenvolupament de la sociabilitat festiva aristocràtica, incidint finalment en tota manifestació vinculada a la monarquia: en aquest marc, la "davallada" anava perdent els valors representatius que ostentava des del segle XV i per tant, va desaparèixer com a element canònic de l'entrada reial. Caldrà

entendre, doncs, en últim extrem, aquest procés a la llum de les transformacions operades en l'àmbit més general de l'activitat festiva en connexió amb els processos de canvi cultural, social i polític esdevinguts als segles XVII i XVIII.

Capítol 4

L'art del desplaçament II:

**La desfilada i els
entremesos gremials**

1- La desfilada gremial: consideracions generals

Finalitzada la representació de la “davallada”, el seguici es traslladava solemnement a la plaça de sant Francesc on tindrien lloc dues accions: el jurament del rei i la desfilada de gremis i confraries. El seguici s’organitzava protocol·làriament i jeràrquica segons l’ordre estipulat al voltant del tàlem sota el qual es col·locava el monarca, precedint tot el desplaçament les trompetes i tabals, cíviques i reials.

La deambulació processional i les accions contingudes a ambdós extrems d’aquest tram de la cerimònia – la “davallada”, el jurament i la desfilada gremial - es relacionen a partir de la contribució respectiva a l’escenificació de l’acceptació mútua del vincle monàrquic: la segona fase d’aquest cerimonial, que tractarem ara, s’iniciava amb l’acomodació dels convidats al cadafal per a actuar com a testimonis del jurament sobre el missal pel qual el monarca es comprometia a la fidelitat dels usos, costums i constitucions de la ciutat concedits pels antecessors. Sota una descàrrega de coets i artilleria, el nou rei rebia el besamans amb el qual tots els representants institucionals congregats reconeixien el nou status del regne. En relació a aquest acte, la “davallada” actuava com un prolegomen simbòlic respecte de les fonts de la legitimitat que sustentaven la validesa de l’acció. Després d’aquesta solemnitat començava la desfilada gremial que suposava la implicació en la cerimònia d’aquells segments socials compromesos amb el món del treball i la producció, el món menestral organitzat en gremis i confraries, la importància dels quals en l’entramat social barceloní, d’una forma que es reflectia políticament en la composició dels aparells de govern barceloní, queda patent per la seva funció

d'articulació social per sobre de les tradicionals demarcacions territorials urbanes traçades per la pertinença a barris i quarters o parròquies (Amelang 1997a:166).

Òbviament, la força de representació de la desfilada dels gremis, per tal com consistia en la presentació de cadascun a través d'alguna forma d'entremès característic, provenia de la consolidació d'aquests com a element de la processó del Corpus i la seva consegüent capacitat de projecció com a referent popular en qualsevol manifestació col·lectiva. Així, tal com es dona en les altres activitats de la cerimònia, l'atribució de significacions projectades sobre l'acte se situa en un nivell més vast i englobant del sistema festiu vinculat al calendari. En aquest sentit, podem considerar equivalents totes aquelles manifestacions que incloïen els entremesos com a elements de la deambulació:

- Actes vinculats al Corpus, com la mateixa processó, l'anunci, les vespres i les octaves.
- Visites de personatges rellevants, tant de monarques com de personatges vinculats a la monarquia o als diversos poders civils i eclesiàstic, com la visita de Felip II l'any 1580.
- Canonitzacions de caire posttridentí, com la de sant Raimon de Penyafort, l'any 1601, o la beatificació de santa Maria de Cervelló, l'any 1623.
- Translacions o trasllats de cossos sants, com el del mateix sant Raimon de Penyafort, l'any 1626, dins el marc de les festes per l'estada de Felip IV, o el de sant Oleguer, amb motiu de l'estada de Felip V, l'any 1701.
- Rogatives, pregàries col·lectives o accions de gràcies, processons del viàtic ...

En un pla metodològic, les fonts de les manifestacions que integren aquest conjunt conformen una sèrie textual que podem considerar com a representativa d'un "grup de transformacions" per tal com, des d'una perspectiva estructuralista anàloga a l'emprada per Claude Levi-Strauss en relació a la mitologia, cada element d'un conjunt pertany al conjunt dels seus variables o "versions" i no es defineixen exclusivament a partir d'una versió o espècie d'aquest conjunt considerada com a origen o "versió autèntica" (*cf.* 1987:239). En el llenguatge de Levi-Strauss, cadascun correspon a un model de la mateixa família (*ibid.*: 301). De fet, en l'estudi historiogràfic dels entremesos, aquesta perspectiva hi ha estat implícita en el sentit que el seu tractament s'ha efectuat a partir de la imatge de conjunt extreta dels diversos contextos festius esmentats, en relació a la qual cada manifestació concreta és considerada com una variable del sistema. En compartir els mateixos recursos i procediments, el sentit atribuïble a cada activitat amb presència dels entremesos és, així, relativa a aquesta dimensió més global, no pas a cada manifestació presa individualment. Atès que la desfilada gremial en el marc de l'entrada constituïa un aspecte d'aquest espai d'interrelacions entre diverses experiències celebratives, les fonts d'un àmbit ens serveixen per a completar, matisar o aprofundir en la comprensió i la interpretació de l'altre.

En relació a les entrades reials, la versió d'aquestes pràctiques que caracteritzava la seqüència de la desfilada coincideix amb tots els registres del *Llibre de Solemnitats*; la fórmula descriptiva es concreta com un llistat dels gremis participants en què, a banda dels que apareixen consignats només amb l'aportació del propi estendard (penó), s'especifica o bé la referència genèrica de la figuració corresponent o bé la descripció sumària de l'acció que configurava l'entremès. Vegem a continuació el

l·listat complet corresponent a la desfilada de l'entrada de Felip III com a exemple de la descripció característica d'aquesta seqüència tal com apareixen típicament al

Llibre de Solemnitats:

“(..) primerament anaven los parayres ab son panó y aportaven la mulasa, ab una vesta de drap de color molt ben adressada.

Fusters ab son panó.

Blanqués ab son panó.

Jovens ab son panó.

Confraria de Sanct Jaume ab son panó.

Treginers ab son panó.

Garbelladors ab son panó.

Mariners, barquers y descarregadors ab sos panons; y aportaven una bella nau molt ben exercitada y artillada de cuets; y venia a la vela ab un gentil artifici e quant fou devant sa magestat amaynaren les veles; e tiraren molts cuets, e après tornaren arborar dites veles.

Pescadors, los quals portaven una barca de pescar, la qual venia a la vela, e com fou devant sa magestat amayná dita vela, e lansá molt peix viu e molts confits, lo qual fou molt bona vista.

Revenedors ab son panó.

Corders ab son panó, y aportaven lo jagant.

Boters ab son panó.

Matalafers ab son panó, y dos homens que aportaven un matalaf

Hostalers ab son panó.

Pallers ab son panó.

Corredors de coll ab son panó.

Ortolans de Sanct Anthoni ab son panó, ab cert entremés que feren llaurar uns asens, y aportaven un ort amb alguns aussallets.

Ortolans de Sanct Pere ab son panó, ab cert entremés que sembraven confits ab molta abundancia

Carnicers ab son panó, y aportaven un bou ensellat, ab ses guarnitios y fre, y un home a cavall en dit bou, e quant fou devant sa magestat se apeá y torná a pujar a cavall.

Spasers, per certa contienda que tingueren entre ells, no isqueren.

Teixidos de lana ab son panó.

Mercers y Julians ab son panó, ab una inventió de uns boscatges que aportaven representant la historia de Sanct Juliá, casant, ab molta y diversa casa salvatge que corregueren, y molta casa de aucells; y anavan deu o dotze de ells a cavall ab sos cavalls, molt ben ateviats y adresats, lo que fou molt vista.

Calsaters ab son panó.

Cotoners que aportaven un joch de cavalls cotoners, y feren un ball de cascavells ab los cavalls lo que fou de molt bona vista.

Teixidors de lli ab son panó.

Mestres de cases y molers ab son panó, y aportaven un orifany que aportava un castell desobre dit orifany

Ferrers ab son panó.

Tapiners ab son panó.

Sabaters ab son panó.

Argenters, los quals no acudiren no obstant que altres vegades fossen aixits sens panó.

Freners ab son panó.

Sastres ab son panó.” (I-133-134)

En totes les altres relacions es consigna una llista similar de gremis i confraries amb les seves respectives figuracions que reiteren gairebé en cada edició els mateixos elements i formulacions, configurant una mena de patró recurrent només modificat amb algunes variacions.

En relació als tipus de representacions que integraven el que en les fonts documentals de les diverses viles i ciutats de tota l'extensió hispànica es consigna com a balls, danses, roques, invencions, etc., els entremesos barcelonins poden considerar-se com una mena d'expressions equivalents. En tots els casos, l'acció més destacada respecte de les seves dimensions musicals es vinculava a l'activitat corèutica (*vid.* Esses 1992: 460 i ss.); en aquest sentit, l'atribució de significació en aquestes categories performatives es construïa sobre la base de les qüestions implicades en la seva contribució a la representació social a través de l'acció induïda pel moviment executat col·lectivament. Així, en un pla més global respecte dels tipus de conducta vinculats a les situacions festives i cerimonials, l'estructuració de l'activitat pressuposava l'activació a través del entremesos de formes d'actuació i expressió que comportaven tota mena de projeccions i línies de fuga provinents dels àmbits festius més variats; en aquest sentit, l'expansió del ball i la dansa suposa l'existència d'una dimensió en la pràctica cerimonial i festiva que nega la possibilitat de tancar en compartiments autosuficients cada espècie festiva . Si més no, una de les opcions que permet fer justícia a aquesta complexitat dinàmica de la festa és entendre cada tipologia concreta a la llum de la fluctuació entre els diversos pols que suposen que la celebració “és viscuda sota formes clarament carnavalesques” en un sentit que suggereix aquesta carnavalització com a dimensió complementària del Corpus (Marfany 1997:45). Així, l'ambigüitat de les

accions que des del punt de vista religiós oficial comportaven els entremesos, els balls i les danses, s'entén en funció de l'organització de l'estructura processional orientada a la representació ideal de la societat segons l'hermenèutica social orientada per les idees d'analogia i semblança que es traçaven sobre el pla dels principis cosmològics de connexió del món sublunar i del cel que ja exposàvem al capítol anterior (*vid.* pp. 244-245). Sobre aquesta base, l'expansió lúdica de les danses i els balls o dels mateixos entremesos com a objectes en sí contribuïa a l'articulació performativa dels diversos plans de la realitat en el sentit que els valors de la comicitat i el joc – que l'establiment tipològic de la festa caracteritza com a carnavalesques - venien a representar sobre l'eix que traçava la distància entre els afers de l'esperit i els de la profanitat i la corporalitat en el marc d'una construcció celebrativa teològicament inspirada que aspirava a reflectir la realitat jerarquitzada en tota la seva complexitat ontològica.

En el nivell en què la processó depenia de certes operacions estructurants, aquests processos es feien possibles per l'explotació dels elements que omplien els punts de contacte entre el teatre i la litúrgia, entre l'acció dramàtica i la cerimònia, en què els conceptes teològics complexos s'articulaven amb aspectes més mundans en un sentit en què els valors destacats i exemplars sorgien pel contrast amb aquestes formes compartides popularment (Díez Borque 1999a: 217). Així doncs, ja que en tota espècie processional modelada segons la fórmula consolidada del Corpus l'acte de la deambulació componia un quadre d'oposicions que polaritzava tota mena de relacions que justificaven la jerarquització social, la qüestió de la música com a element d'aquestes activitats té a veure amb la projecció d'identificacions i oposicions atribuïdes a les pràctiques musicals com a elements de representació

social. Aquesta qüestió ha estat destacada en un recent treball de Pilar Ramos. L'autora detecta com en la majoria dels documents peninsulars pot deduir-se que els grups musicals esmentats es corresponen a una diferenciació entre els que concorrien al costat de la representació ciutadana (que fluctua entre la denominació de joglars i ministrils a partir del segle XVI), de la institució eclesiàstica (generalment, anomenats "cantors"), en les figuracions i danses dels gremis (entremesos, a Barcelona) o del àngels "sonadors de corda" (que utilitzen rotes, guitarres, arpes, o fins i tot en alguns indrets, violes d'arc i, més endavant, violins), no representatius de cap institució però investits d'una càrrega simbòlica religiosa (Ramos 2005a:5-7).

En aquest sentit, la qüestió de la música queda plantejada atenent la seva contribució a l'articulació d'aquests plans com inscrits en la mateixa composició de l'ordre de la deambulació, com materialitzats en les formes diferenciades de participació suscidades per l'acció induïda musicalment. Ara bé, més enllà de la constatació de la representació social a través de la música, és important cercar processos que comporten les condicions de possibilitat d'aquestes atribucions, tal com es pot donar a través de la relació de les músiques amb altres àmbits que completen l'esmentat "grup de transformacions" en relació als entremesos, o les seves connexions amb les formes de pensament social més generals.

D'altra banda, si bé aquesta funcionalitat musical presideix les processons eucarístiques en tota la península, la presència dels entremesos del Corpus en les entrades reials a Barcelona, amb una forta càrrega cerimonial manifestada a través de la desfilada gremial, suggereix una valoració contrastada de les corporacions

d'artesans arreu dels territoris hispànics. A Catalunya, aquesta participació sembla originar-se i sustentar-se en el destacat paper dels gremis i confraries en l'articulació social de la ciutat, i que és expressiva, també, de la forta inèrcia tradicionalista arrelada en el desig de mantenir la traducció del seu pes en la participació política a través del Consell de Cent i les conselleries. Val a dir que la documentació referida a entrades en ciutats castelles, tal i com veurem, mostra com les figuracions i danses dels gremis s'executaven fora del perímetre urbà, o bé en zones excèntriques respecte de les accions principals.

Per tal de desenvolupar aquests punts, exposaré en primer lloc els aspectes de la festivitat del Corpus en un nivell general. L'atenció a l'articulació dels processos de representació de la jerarquia que la processó materialitzava en la seva pròpia execució ens portarà posteriorment a la comprensió del paper de la música en l'estructuració de l'esdeveniment a partir de l'exploració dels processos d'institucionalització vinculats amb les formacions musicals implicades i la seva capacitat d'induir conductes diferenciades tensades sobre els extrems de la contenció solemne i l'expansió lúdica. Finalment, a la llum de les anteriors consideracions, l'exposició de les descripcions de la desfilada gremial en les entrades reials tal com apareixen al *Llibre de Solemnitats* ens conduirà a la delimitació d'alguns aspectes pels quals l'activitat de representació gremial a través de la música – i l'acció corèutica induïda per ella - rebia atribucions de significació socials en el marc de la performance del vincle monàrquic.

2- El model del Corpus

2.1. La implantació de la celebració (ss. XIII-XV)

El *Corpus Christi* era una celebració institucional i urbana organitzada pels capítols municipals i eclesiàstics, però també una festa popular i participativa. En la mesura que els entremesos eren part de la processó, la desfilada gremial inclosa en l'entrada solemne constituïa un aspecte més de la lògica circulatoria de la dramàtica medieval posada al servei de les necessitats de cada ocasió. És en aquest marc més general de la teatralitat en la seva vinculació amb la religiositat on cal situar, doncs, el sentit originari de la pràctica i és en aquest aspecte que la comprensió del Corpus com a celebració col·lectiva és pertinent en relació a l'estudi de l'entrada reial¹.

La festivitat del Corpus va ser instituïda al segle XIII per la butlla d'Urbà IV *Transiturus de hic mundo* (1264) dins el marc de la política papal contra certes posicions teològiques considerades herètiques relacionades amb les discussions sobre una interpretació realista i una altra de simbòlica respecte de la presència de Crist en l'eucaristia. El triomf de la versió realista, esperonat per la realització de prodigis, la generalització del costum de l'elevació de l'hòstia a la missa iniciat a París a principis del XIII, donaria com a resultat les primeres iniciatives locals d'institució de la celebració de l'eucaristia i la publicació de decrets papals en què es

¹En aquest aspecte, seguim els diversos historiadors del teatre i de la cultura que, com Romeu i Figueres o Duran i Sanpere, en tota la bibliografia sobre el Corpus que hem recollit d'aquests autors introdueixen els elements de l'entrada reial per a esbrinar la importància de la processó eucarística en el desenvolupament d'elements teatrals o parateatrals al si del sistema dramàtic medieval. Per a una visió global de la implantació de la celebració, *vid.* Rubin 1991.

declarava com a festa de tota l'església (Miró i Baldrich 1998:14). Al 1311, Climent V va promulgar de nou la butlla anterior i Joan XXII la inclogué a les *Clementines*, publicades el 1317, instituint a Roma la processó que ja es feia a diverses ciutats – a Lieja, des de 1247, a Venècia (1295), a Würzburg (1298), a Amiens abans de 1306, a Meaux (1309) , a Rouen (1312), etc. -, de manera que la processó dedicada al Santíssim Sagrament s'imposà durant el segle XIV a tota Europa (*ibíd.*).

Al Principat, les primeres processons, documentades a través de pregons per a anunciar-les i per algunes disposicions del consell municipal per a regular-les (*vid. Duran i Sanpere 1973:533 i ss.*), van realitzar-se a Barcelona, Girona i Valls en el mateix any de 1320, en el període de plena embranzida ciutadana durant el regnat de Jaume II d'Aragó (1291-1327, Miró i Baldrich 1998:17). En referència a la ciutat de Barcelona, en un conegut document pertanyent al *Llibre del Consell*, es destaca l'al·lusió a l'experiència de manifestacions anteriors com Nadal o Pasqua per a orientar sobre la seva naturalesa i expressar o suscitar la participació com a estratègia per a convertir la festivitat en una cerimònia cívica a partir del mètode habitual d'apropiació de recursos celebratius i festius ja consolidats².

En aquest estadi inicial de la festivitat, la processó significava una ampliació a l'escena urbana de la pràctica litúrgica en la missa centrada en el tema de l'eucaristia instituïda per Urbà IV – segons un ofici escrit per Joan de Mont-

²“Ordinaren les Conceylers e ls prohoms de la Ciutat... lo segon dijous après la festa de cinquagesma qui serà demà sia festa per tots temps per cascun any festa del Cos Sant preciós de Nostre Salvador Deus Jhesucrist. E haia dit et atorgat molts grans perdons a cascú a a cascuna d'aquells qui seran a les hores de la missa et de les vespres et de les altres hores del dit dia et a les vespres de vuy que tot hom o tota dona sia demà matí a la Seu a missa et a la professó et al offici qui s'i farà ab gran solemnitat, et que tuyt fassen festa ab gran alegria et ab gran devoció així com lo jorn de la Paschua o de Nadal” (*cit. a Kreitner 1995 155. Vid. també Miró i Baldrich 1998:10*)

Cornillon (*Animarum cirus*) - i renovat posteriorment per sant Tomàs d'Aquino (*Sacerdos in aeternum*), on es recollia la característica habitual de la literatura eucarística de l'època de relacionar les figures de l'Antic Testament i el sagrament eucarístic pertanyent al Nou Testament en què es produeix l'acompliment de les promeses (Miró i Baldrich 1998:14). Aquest enfocament animava la inclusió de les representacions que poc a poc s'hi anaren incorporant i que arribarien a ser característiques de la processó. Aquesta tendència a l'espectacularitat era consubstancial també a l'impuls pel qual la festa de l'eucaristia s'implicava en la reflexió sobre la naturalesa de la comunitat i del vincle establert pel sagrament de la comunió. En el marc litúrgic eucarístic, les paraules del sacerdot *Hoc est enim Corpus Meum* (Mt.: 26-26) recordaven els relats evangèlics del Sant Sopar en què s'equiparaven el pa i el vi amb el cos i la sang sacrificats de Crist; per als participants en la litúrgia, aquest era el moment de màxima tensió màgico-litúrgica, el més transcendental de tot el ritual cristià (Muir 2001:200-201). Sobre aquesta base, la celebració del cos sagrat eucarístic va convertir-se en un model important per a la comprensió dels valors col·lectius ja que, seguint la imatge corporal de l'eucaristia, es podien entendre totes les comunitats, religioses, ciutadanes o estatals, com a "cossos" o corporacions que participaven del "cos místic" de Crist (*ibid.* 203). Ja que el sentiment religiós i comunitari es reforçaven mútuament, l'èxit de l'esdeveniment com a assoliment de la seva capacitat de convocatòria estava condicionat per l'eficàcia dels mitjans per a captar la participació de tots els sectors ciutadans. En aquest marc, l'impuls de la implantació i el desenvolupament de l'element representatiu esdevenien un procés associat a la recerca d'aquest efecte a través de l'explotació en la seva capacitat per a intensificar el vessant més sensorial de la interacció.

Ben aviat, el consell, potenciant aquesta dimensió de l'acte, va assegurar-se el control i la participació global de la societat: d'una banda, va anar traspasant la cura i organització dels entremesos a cossos ciutadans que integraven el teixit associatiu del municipi, com ara els gremis, les confraries i les obreries de les parròquies i convents, fins al punt d'esdevenir-ne una divisa de cadascun. D'una altra banda, amb aquestes operacions i a través d'edictes eliminava sistemàticament la "competència" que suposaven les manifestacions espontànies que la celebració podria generar. Per exemple, l'any 1396, la construcció de cadafals o altres bastides als carrers de trànsit de la processó, així com l'encesa de coets o focs grecs amb què els barris pretenien organitzar la seva pròpia gresca, va ser penada amb una multa de vint sous (*vid.* Amades 1934:13; Duran i Sanpere 1973:535).

En definitiva, la processó esdevenia una vivència de la societat experimentada a partir de la seva posada en escena a través de l'ordenació deambulatória i, en aquest marc, el creixement dels entremesos constituïa una de les diverses estratègies per les quals a partir del segle XIV tots els sectors de la ciutat van anar incorporant-se a la processó fins a convertir-se en una "veritable festa ciutadana" (Duran i Sanpere 1973:533). Des de les seves primeres manifestacions, la festa del Corpus havia anat explorant les possibilitats de la seva doble funcionalitat, que Henry Kamen sintetitzava amb el concepte de "pietat cívica". Amb aquesta idea s'indica com en la realització d'aquestes manifestacions s'integrava l'exercici de la pietat i del civisme tot manifestant l'existència de masses socials que podien donar testimoni de la seva filiació a través de les seves posades en escena (Kamen 1998:159-168). En relació a aquesta doble vessant, els entremesos esdevenien un mitjà ambivalent de representació per a suscitar la participació: com a elements inspirats en la història

sagrada i, al mateix temps, com a elements de gaudi sensorial, constituïen una elaboració en què es projectava en el terreny de la interacció lúdica el procés de desbordament de l'espai devocional del temple, tal com s'havia donat en la dramàtica religiosa medieval, en un sentit d'apropiació per a l'activitat comunitària (*vid.* Heers 1988:38 i ss.). Si bé el principi religiós apareixia com a “nexa ontològic de l'estructura social”, la seva trama més profunda, la seva capacitat de convocatòria no se sustentava només sobre el poder d'inducció de l'objecte celebrat, l'eucaristia: en aquest aspecte, els entremesos compartien amb altres espècies teatrals la seva capacitat comuna per a construir un espai ambigu d'interacció social, d'intensificació sensorial i emotiva, tant com de dogmatisme i adoctrinament (Ariño 1993:134-136).

Partint en la recerca d'aquests principis, en els estadis inicials del desenvolupament històric dels entremesos, aquests es concebien amb un criteri basat en el teatre medieval a través del qual s'oferia una visió del procés historicosimbòlic de la Creació a la Redempció: en aquest sentit, els entremesos es limitaven a donar una versió més o menys sumària dels motius de les representacions i misteris sacres corrents, és a dir, relatius als grans cicles del teatre medieval, els cicles de l'Antic Testament, el de la Nativitat, el de la Passió i Resurrecció, el de l'hagiografia i el marià com el de l'Assumpció (*vid.* Romeu i Figueres 1994-1995 III: 11). Però, no obstant la vinculació directe amb la tradició dramàtica religiosa, aquest impuls representatiu deixava un gran marge a l'adaptació de fórmules dramàtiques provinents dels més variats àmbits. L'explotació de tots aquests recursos es donava sobre la base d'activitats ja consolidades com a espectacles de carrer en els festeigs regis: per exemple, en la seva descripció de la visita del rei de Castella i de Jaume I

a València, Ramon Muntaner relata un seguit d'accions en les quals destaca la presència d'una possible representació muntada sobre carretes a càrrec de mariners o pescadors: “los jocs, alegries, taules redones, taulats, juntes de relló, de cavallers salvatges, barons anar amb armes, borns, galees e llenys armats que els hòmens de mar faïen anar ab cerretes per la Ramla, e batalles de taronges e encortinaments” (1979-II: 50-51). D'altra banda, el terme “entremès” – un derivat d'origen francès del participi del verb metre, *mès*, procedent del llatí *intermissus*, participi d'*intermittere* (intercalar) - va aparèixer en la seva accepció espectacular a finals del segle XIV per a designar una sèrie d'entreteniments d'arrel dramàtica, sovint amb utilització d'artefactes espectaculars i música que tenia lloc durant els banquets nobiliaris (*vid.* Serrà Campins 1995:15): de l'any 1380 es coneix el seu ús per primera vegada en una carta de l'Infant Joan on pregunta sobre la forma d'un entremès de caràcter decoratiu amb tema animal que s'havia fet a Barcelona amb motiu de les seves noces amb Violant de Bar³.

Totes aquestes evidències han fet pensar en l'existència d'una dimensió en el desenvolupament dels entremesos del Corpus per la qual aquests operaven “un trànsit al pla sagrat de manifestacions semblants d'exaltació seglar més antigues dedicades als reis i a grans personatges amb motiu d'una recepció, d'una coronació o de la celebració d'altres grans efemèrides”, referides per Ramon Muntaner amb el

³“Lo primogenit./ Com nos vullam haver la forma dels baboins e de les altres besties e de totes altres coses que fossen en lo artifici on fou portat lo antrames que fou fet aqui en Barchinona a les nostres noces” (*cit.* a Miró i Baldrich 1998:80). L'any 1381 torna a utilitzar-se el terme en el context de la descripció de la coronació de la reina Sibila de Forcià a Saragossa, consistent en un bastiment amb un paó que duia al pit una cobla d'invitació a fer els “vots del paó” com se solia fer en festes cortesanes angleses i franceses: “Fou aportat a la derraria del menjar un bell entremes, so es, un bell pagó qui feya la roda, e estave en un bell bestimen en torn del qual havia molta bolateria” (*ibíd.*)

terme “joc” (Romeu i Figueres 1994-1995 III:9. *Vid.* també Duran i Sanpere 1973:531). La lògica circulatòria de recursos que caracteritzaven aquests processos es fa patent quan una vegada instituïda la festa, els entremesos característics del Corpus eren utilitzats en cerimònies reials, tal com es va donar en la coronació de Martí I a Saragossa l’any 1399, en què l’àliga del Consell barceloní i la víbria del gremi de freners hi van acudir per a ennoblir i solemnitzar les festes⁴. Tal com diu Miró i Baldrich, doncs, la complexitat en l’entitat figurativa i representativa dels entremesos va créixer “una mica a cavall entre els fasts i el Corpus” (1998:82). Però això vol dir que, en la perspectiva de la seva consideració dins l’àmbit de la dramatització, s’assumeix un concepte ampli de “teatre” que s’articula a l’entorn d’òrbites concèntriques que es van allunyant respecte del nostre propi concepte del fet teatral i que exposen l’existència d’un espai creatiu i espectacular que explota les fronteres de les formulacions dramàtiques i les músiques implicades en tot l’espectre dels gèneres performatius - acollint des d’aspectes de drama litúrgic fins al mim joglaresc, els jocs o representacions, les danses cortesanes o els balls populars de bèsties i comparses (Massip 1992:40).

Els entremesos, doncs, s’entenen, en la seva perspectiva històrica, com una espècie dramàtica englobada dins les dimensions performatives que pugnen per un lloc en la nostra representació de la teatralitat medieval i el procés de la seva transformació

⁴En un document de Clavaria en què el Consell barceloní es compromet amb Berenguer Llopart per la reparació dels entremesos de la ciutat amb motiu d’aquest esdeveniment, es reconeix explícitament la doble funcionalitat cívica –religiosa i secular - que van adquirir els entremesos: “Item, done a’n Berenguer Laupard, pintor, ciutadà de Barchinona (...) .I. entremés de aquesta Ciutat, havent forma de águila, que hà aquesta Ciutat per a ennobleir les festes e solmepnitats que fa per honor e reverencia de Nostre Senyor ver Déu e dels senyors terrenals. E .I. altre entremés dels Freners de aquesta Ciutat, havent forma de vibra” (*cit. a* Miró i Baldrich 1998:81)

moderna. En aquest marc de relacions complexes dels gèneres performatius, es tracta, doncs, de comprendre com els entremesos suscitaven un rang d'efectes significatius en la processó atès que aquests semblaven resultar d'una doble projecció sobre el cos deambulatori: d'una banda, de les formulacions socials més generals que animaven tot fet performatiu, i de l'altra, de les formulacions dramàtiques per les quals prenia consistència física el fet més global de l'execució com a implicada en alguna mena d'activitat de presentació d'algú per a algú altre.

2.2. Dimensió dramàtica i projecció social dels entremesos

La documentació més antiga provinent de diverses poblacions recull alguns testimonis referits tant a aquestes representacions com a la participació musical. Per exemple, de la vila de Tortosa es coneix un document de 1330 en què el municipi ordena el pagament a una colla de músics: “Item donam als juglars lo dia de Corpore Christi entre trompes e les tabales e els picamills ...” (*cit.* a Miró i Baldrich 1998:19). Del 1337 consta un altre pagament a un clergue per a la seva participació en una representació vestit de jueu per a solemnitzar l’acte amb motiu de la presència de l’Infant Jaume en la processó d’aquell any⁵. A València, uns document municipals dels volts de 1380 anotats per Manuel Carboneres donen testimoni de la intervenció de músics de corda precedint la custòdia amb alguna mena de caracterització (“...certes persones qui ab esturments de corda ab cares cubertes anaven devant lo Corpus christi de mentres dura la processó”, , i del pagament a un “mestre de fer cordes” per l’adquisició d’uns instruments (“una rota e una guitarra e una arpa les quals cordades e meses apunt de sonar son estades comprades per lonrat en Johan Andre Racional”, *cit.* a Carboneres 1873: 15-16). També, al 1395, a Cervera, el municipi paga els serveis d’un grup musical de “xalamiaires” arribats de la població de Guissona:

“Item fem donar e pagar per lo dit nostre clavari a.n P. de Matabous, draper, e a.n Bernat d’Alteylló, los quals han bestreys en son salari e messió als xalamiayres que vingueren de la vila de Guissona ací per ffer honor e sonar a la professó que.s féu en aquesta vila lo dia del Corpus Christi, car lo consell que.s celebrà en la sala de la paheria a .xiii. de juy n volch que la vila los pagàs” (*cit.* a Miró i Baldrich 1998:165).

⁵“Item donam a.n Go. Solsona, prevere, per tal com se vestí lo dia del Corpus Christi a juheu ab d’altres que s’I vestiren axí matex, e per tal com agueren a fer alcuna messió. E çò fem per rahó com lo senyor infant anave a la dita professó” (*cit.* a Miró i Baldrich 1998:163)

Pel que fa a Barcelona, un document de 1380 que recull un elevat nombre d'utillatges emprats en la seva realització, indica que ja en aquella data els entremesos s'haurien consolidat en la ciutat com a recursos de la celebració. Es tracta d'un pagament del municipi al pintor Berenguer Llopard, el mateix que havia pintat alguns sostres de la Casa de la Ciutat, per la seva intervenció en la posada a punt de diversos elements dels entremesos que figuraven en la processó d'aquell any:

“Les coses devall scrites se són fetes de nou per la festa de Corpus Christi per les quals són degudes an Berenguer de Leupard les quantitats següents:

Primerament los IIII evangelistes (...) V florins per cascun: XX florins.
Item per les vestedures dels agnocents, diademes e armes: X florins
Item per l'archa de Noé ab la coloma: I florí
Item per per II mitres de bisbe e per la creu, la corona e les claus de Santa Elena : I flor. mig
Item per la testa de sent Sever ab lo clau i diadema: I flor.
Item per III poms daurats per Sent Nicolau: flor. mig
Item per IIII cartells istoriats ab figures per les cortinetes: I flor.
Item per les vestedures d'Adam i d'Eva: XXsol.
Item per la vestedura del pobre de sent Martí: flor. mig.
Item per un coltell de futs daurat e pintat: II sol.
Item per per les espatles ab coll de sent Dionís: flor. mig.
Item per per la scala de Jacob an l'àngel: I flor.
Item per la vestedura de sent Onofri ab barba e caballera e per vestedura de sent. Pau, ermità ab barba e caballera: XXXV sous.
Item per la vestedura de sent Barthomeu: XV sol.
Item per la caballera de sent Martí: II sol.
Item per la testa de l'abat Zotzimas: flor. mig.
Item per XXXV diademes d'au petit (...): CXL sol.
Item per VIII diademes de fulla de stany grogae, VIII barbes e caballeres e VIII títols per los pares sants: V flor.
Item per per VIII barbes, VIII caballeres per altres de la representació (...): XXXIII sol.
Item per per la testa de sent Benet ab diadema: flor. mig.
Item per la testa de sent Domingo ab diadema: flor. mig
Item per la caballera de sent Julià: flor. mig.
Item per lo ceraff de sent Francesc ab l'artifici de portar: III flor.
Item per la vestedura de sancta Maria Agipciaca ab diadema: I flor.
Item per XII bastons per los sants pares fets a manera de martells e per los cinyells e per les espadnyes: XIII sol.
(...)
Item és degut al fadrí qui portà del cavall quii cavalcà aquell qui portà la bandera: I flor.
Item és degut al hom qui fo diable de sent Barthomeu: flor. mig.
Item a aquell qui portà lo luert: I flor. (Llompart 1967:31-32)

De la seva banda, per a Girona, Juan de Chía recollí els esments de “tubas, fluviol e tabor” que portaven el joglars acompanyants dels representats municipals al la processó de 1455, així com els “fluviols, rebeus e tambors” de la de 1456 (*cit. a Ramos 2005a: 5*).

Tots els elements que es presenten dispersos en la documentació anterior s’aglutinen en el text de la ja esmentada ordenació de 1424 tot presentant una estructuració aparentment consolidada al voltant de l’establiment del diversos blocs que completaven la processó. Seguint el conjunt de trompetes, integraven el primer d’aquests blocs un extensíssim conjunt de símbols municipals, de la seu, d’algunes de les parròquies i convents de la ciutat i de gremis i confraries, a continuació dels quals se situaven els dits entremesos i representacions; al mig anava la custòdia amb el cos eucarístic envoltat també de representacions diverses i de les principals jerarquies eclesiàstiques; i finalment, seguia tot el conjunt el poble. D’una forma general, l’estructura es pot resumir segons es mostra al quadre 8 .

Aquesta divisió en seccions diferenciades mostra la consolidació d’uns quants elements en la seva funció de configurar l’acompanyament de l’element simbòlic central - la custòdia -, estructurant per això un segment autònom i destacat respecte dels elements incorporats al primer tram, des d’aquells representatius de la ciutat, de les parròquies i convents, de la Seu i dels gremis, fins als mateixos entremesos. Respecte d’aquests, l’ordenació de 1424 és explícita quant a la descripció de les més de cent representacions que hi van comparèixer aquell any, sufragades pel municipi, el capítol catedralici i altres institucions eclesiàstiques de la ciutat.

instrumentals i vocals distribuïdes entre ells, així com els elements de figuració que reben la designació genèrica de dracs, gegants, cavalls cotoners, fènix o víbria i que completaven el conjunt del que arribaria a constituir els entremesos gremials presents en totes les manifestacions equivalents.

Quadre 9: resum dels entremesos de la processó del Corpus segons l'ordinació de 1424 (I:15-21; Capmany 1978: 18 i ss.; Kreitner 1995:159-162)

Entremesos de la Ciutat

- La secció està dedicada al gènesi i als patriarques: l'iniciava un entremès referit a la Creació del món, amb dotze àngels (1) cantant un himne, seguida d'una representació de l'infern, amb Llucifer i quatre diables amb l'arcàngel sant Miquel i el drac vençut, en què s'integra també una comparsa d'àngels i dimonis que combaten amb l'espasa (2). Continua una representació del Paradís, amb representacions individuals de diversos personatges de l'Antic Testament (Adam i Eva, Noé, Davis amb el gegant Goliat (3), profetes, etc.). S'acaba amb figuracions de les dotze tribus d'Israel acompanyats de dotze àngels entonant un càntic (4)

(1) Primo, la creació del món ab xij àngels qui canten Senyor ver Deu

(2) Infern ab Lucifer dessus ab iiii diables ab ell lo drach de Sant Miquel

(3) Lo rey Dauit ab lo gigant

(4) Los xij angels qui canten victorios

Entremesos de la Seu

- L'integra un conjunt d'entremesos relatius al "pas de la profecia com a anunci de la Redempció, i d'aquest a la vinguda del Messies" (Duran i Sanpere 1973:537). En primer lloc anaven diversos profetes, continuava amb l'Anunciació (1), representacions al.lusives al Nadal, i acabaven la secció dotze àngels interpretant un altre càntic (2)

(1) La annunciatio de la Verge Maria ab los angels cantants Adeu Magnifich o Maria

(2) Los xij angels qui canten lloem la hostia sagrada

Entremesos de la col.legiata de Santa Anna:	
<p>- Era un grup més reduït on desfilaven representacions hagiogràfiques amb un grup on hi havia santa Helena i l'emperador Constantí, simbolitzant, com diu Duran i Sanpere, la descoberta i l'exaltació de la Creu, i completava aquest quadre un seguici de doctors i cavallers (1973:537).</p>	
Entremesos de la Mercè	
<p>- Les representacions apreixen centrades a l'entorn del cicle de la Passió i la Resurrecció (Romeu i Figueres 1994-1995 III:12). S'inicia amb les catorze santes verges, que a les pintures de l'època acompanyaven la Verge, entre les quals santa Margarida amb un drac (1). Seguia un grup d'àngels amb instruments (2) que precedien la Mare de Déu, Jesús i sant Josep. Despés, desfilaven vinculats a l'escena (com Longi, el bon ladre Dimes, tc.), acompanyats d'àngels cantant els improperis (3) del Calvari. També reforçant la idea de la Passió, iniciaven aquest conjunt diverses representacions de sants i santes màrtirs. Completava el quadre el grip del sant Sepulcre, amb santa Maria Magdalena i sants ermitans.</p>	<p>(1) Santa Margarida ab lo drach (2) Los angels qui sonen (3) Los xij angels ab les plagues cantant</p>
Entremesos de Santa Eulàlia del Camp	
<p>- Les representacions se centren en els sants fundadors i doctors de l'Església, i acaba el conjunt amb un grup d'àngels cantors (1).</p>	<p>(1) Los xij angels qui canten Ay vos bona gent honrada</p>
Entremesos de Santa Maria del Mar	
<p>- Integrat per màrtirs i sants de més arrelada devoció local (Duran i Sanpere 1973:538). Hi apareix el conjunt de sant Sebastià amb els anomenats "cavallets cotoners", que simulaven una batalla de "moros i cristians" (1), anomenats aquí "turchs", al qual seguia una figuració del Fènix (2). Destacava també l'entremès de sant Jordi, en companyia d'un drac que rebia el nom de "Vibre" i d'una "rocha" amb la donzella i altres figuracions relacionades (3).</p>	<p>(1) Lo martiri de Sant Sebastia ab los caualls cotoners e ab los turchs (2) Lo fenix tot sol (3) Sant Jordi a cavall La Vibre Item la rocha ab la donzella de Sant Jordi</p>

En aquest cas, veiem com, segons la institució sufragadora, es distingien cinc grups d'entremesos, cadascun girant al voltant d'una temàtica concreta que il·lustra, doncs, la seva vinculació amb els cicles del teatre religiós. La participació musical es registra en aquesta ordinació seguint també el mateix patró de la dramàtica del teatre religiós, ja que els *incipits* referits a les peces vocals interpretades pels diversos cors angèlics es presenten com a part de la representació d'un episodi bíblic o hagiogràfic. Tal i com s'ha esmentat en l'anterior capítol (*vid.* p. 221 i ss.), aquestes citacions suggereixen l'existència d'un repertori vernacle que dóna testimoni d'una dinàmica de circulació i d'apropriacions musicals d'un àmbit performatiu a l'altre, tant laic com religiós i devocional, i que conforma un terreny d'indagació respecte dels processos de formulació de recursos musicals sobre la base del seu coneixement comú i la seva explotació per a crear situacions festives. Per això, aquest patró reflecteix un estadi de desenvolupament de la música en la processó del Corpus en què es mostra la dependència de les formulacions musicals desplegades respecte dels recursos de la dramàtica religiosa. Quant a la intervenció de formacions instrumentals, l'ordinació de 1424 – a banda de les “trompes” que iniciaven tota l'estructura processional - es limita a recollir “Los angels qui sonen” després de la representació de “Santa Margarida ab lo drach” (I-19), i en el bloc central, el grup d' “angels qui toquen instruments” davant de l'àliga, més “Los angels percucients ab los diables percucients” tancant tot el conjunt (I-20). Malgrat això, és possible que la descripció no reculli les possibilitats musicals que altre mena de documentació referida als entremesos sembla suggerir. Hem constatat més avall la participació de joglars en la processó des del segle XIV en diverses ciutats i viles de la Corona d'Aragó, tant a nivell d'executants individuals de vent o percussió com conjunts de corda que precedien la custòdia. També, de l'any 1437 data un

contracte signat entre els cònsols dels teixidors de cotó i les autoritats municipals pel qual es traspassa a aquest gremi la tutela de l'entremès anomenat "Lo martiry de Sanct Sebastià de los cavallets cotoners o els Turchs", en el qual es detallen tots els seus arreus i utillatges, incloent-hi "lo gran tabal que.s toca entre los turchs qui van a peu" (Amades 1934:38). Aquesta mena de testimonis, doncs, confirmen el fet que en la majoria dels casos no s'hauria prescindit de la música malgrat que les fonts no sempre ho reflecteixin. Aquesta elisió en les descripcions del Corpus no és deguda a la poca presència de la música, sinó al fet que aquesta dimensió musical se situava en un ordre que, conformat per la dimensió de l'oralitat de la cultura musical del moment, els components dels actes incloïen elements prou coneguts i compartits socialment.

Donada aquesta dimensió de reconeixement, tot el conjunt de músiques executades es mostra en dependència dels processos que asseguraven la seva funcionalitat com traçada per la capacitat dels recursos en joc per a representar i induir sentiments i emocions a propòsit dels personatges, situacions i accions que eren significatives respecte de l'exposició de les condicions atribuïdes a l'existència humana i la seva articulació social. Atès que aquestes condicions es definien segons un sistema de jerarquies justificat a través dels valors diferenciats que incorporava cada estament, la mateixa processó possibilitava en la seva materialitat física la configuració d'una estructura que resultava anàloga respecte de l'esmentat sistema de jerarquització: en funció de la distribució relativa dels elements disposats a partir d'una referència central representada per la custòdia, l'ordre de deambulació mateixa construïa una estructura de centre/perifèria.

D'aquesta manera, el cos de Crist sacramentat, investit d'un pes simbòlic que es projectava sobre tot el conjunt de la formació, establia una referència espacial en funció de la qual la seva relació de proximitat esdevenia un índex del valor acordat per a cada component del seguici. El resultat era una estructura per la qual l'axiologia social es materialitzava d'una forma analògica en la mateixa composició física de la deambulació.

Malgrat que les fonts no ho registren explícitament, al voltant de la custòdia s'ubicaven les autoritats eclesiàstiques i els dignataris de la ciutat, els seus convidats (funcionaris diversos, obrers, ambaixadors, visitants destacats, etc.) i també el monarca, quan era el cas, segons un ordre estipulat i rigorós de graus i jerarquies xifrades a partir de la distribució espacial i l'especialització de les tasques encomanades dins d'aquesta secció⁶. Aquest grup central es completava amb diverses figuracions i cossos musicals, fossin vocals o instrumentals, que venien a emfasitzar aquesta lògica estructuradora per tal com implicava el desenvolupament de processos d'institucionalització d'elements consagrats justament a la tasca de focalitzar aquest tram com a estructura central. El mateix caràcter dels elements i les músiques incloses en aquesta part incorporaven característiques que, solidificades pel temps com a costums, justificaven aquesta utilització.

Així, la presència de la figuració de l'àliga que trobem en totes les descripcions com

⁶En relació a la participació de les autoritats al Corpus de 1582, Pere Joan Comes diu: "al toch de les tres hores poch mes o manco vansen a la Seu vansen a la Seu ba lo mateix ordre y per lo mateix loch quey anaren la vigilia y al mati y apres de hauer dites vespres y completes se comensa de ordenar la professó" (Comes 1878:634). Un registre del DACB de 1668 confirma la pervivència d'aquesta activitat: "y dits senyors prómes se posaren davant la custòdia ab vares juntament ab los senyors obrers y scrivà de les obres, y los verquers, ab les mases altes, junt a la custòdia" (DACB, XVIII: 41)

a element del tram central té a veure amb el fet que, de ben antic, es considerava un element de representació ciutadana per tal com s'havia consolidat la seva funció institucional d'acompanyament dels Consellers en les seves sortides oficials i protocol·làries (*vid.* Amades 1934:166). També a partir del segle XV en aquesta secció va introduir-se com a part dels conjunts vocals un cor de sacerdots, fos com a representació dels ancians de l'Apocalipsi o bé, simplement, representant-se a sí mateixos com a dignitats de les capelles musicals adscrites a les institucions religioses. En altres registres del *Llibre de Solemnitats* apareix sovint l'esment d'aquest grup de preveres, que en el següent document de l'any 1455 s'indica que cantaven una versió del *Sanctus*:

“En loch dels prohomens qui acustumen portar los brandons blanchs denant lo sagrat Cors de Jhesu Xpist son stats posats XXIIII. preveres, vestits de sengles corones al cap representants aquells XXIIII. vells, que sant Johan Evangeliste recite stants denant la cadira de Deu cantats: ‘*Sanctus, Sanctus, Sanctus*’; e així ho salmonaven, e seguint la professó, portaven los brandons cremants en lurs mans denant la custodia” (I-231-214)

Aquesta informació es repeteix quasi idènticament en els registres de la celebració dels següents anys (I-220-221: 230-231). En definitiva, la focalització d'aquest segment integrat per aquests elements com a àmbit central de l'ordre processional imposava al tram inicial la condició d'àmbit perifèric i, en consonància amb aquesta atribució, en aquesta secció s'ubicaven els representants d'esglésies i parròquies menors i els gremis d'artesans que aplegaven els sectors econòmics i laborals de la ciutat diferenciats internament amb multitud d'oficis.

En aquesta organització corporativa s'arrelava la identitat col·lectiva d'un sector social pel qual la pertinença al gremi i una bona posició en la seva jerarquia era un mitjà per a la promoció social i per a l'accés als càrrecs públics com a representats

de la mà menor en l'òrgan ciutadà del Consell de Cent; com mostra Amelang, davant l'escassa implantació de formes d'organització territorial segons els barris o les parròquies, els gremis assolien el seu paper com a mitjà més destacat pels productors de crear-se una identitat pública i de definir una posició social (1997a: 166). Així doncs, els rituals cívics reflectien la implantació ciutadana dels gremis, però d'una forma que remarcava la seva posició dins l'entramat jeràrquic de la societat, és a dir, la seva posició subordinada dins l'ordre estamental. En aquest marc, tot i la seva diversitat interna, els membres de les corporacions constituïen el que avui se sol considerar l'àmbit social popular. Val a dir, però, que aquesta atribució, amb totes les conseqüències culturals que comporta, dibuixa una problemàtica historiogràfica força polèmica si el que pretenem és identificar els entremesos amb la idea de "cultura popular": una altra cosa és afirmar, simplement, que els entremesos esdevenien representatius de les corporacions dels sectors del treball en una estructura que precisament emfasitzava l'orientació corporativista d'aquesta societat en la seva jerarquia. La noció de "cultura popular" esdevé un concepte polèmic, ja que amb ell identifiquem formes de cultura a partir de la distribució suposadament específica de certs objectes o models culturals com a característica d'un sector social. Com apunta Chartier, en la base del concepte hi opera una "sociologia de la distribució" de productes culturals que atribueix a la diferenciació social la correspondència amb un rang de produccions i hàbits culturals que és problemàtica atès que l'anàlisi de les pràctiques obliga a caracteritzar com a populars no "paquets" culturals donats, sinó modalitats diferenciades d'apropiació de recursos i objectes que circulen a una banda i a l'altre de tot l'espectre social (Chartier 1994:7). Així doncs, pel que fa als entremesos i les seves músiques, ens centrarem en la seva capacitat per la identificació dels sectors

populars en el marc d'una activitat representativa i no a la seva pertinença a una ambigua definició de "cultura popular".

En aquest sentit, donada aquesta funció de representació, no és atzarosa la disposició dels gremis en el tram inicial de la processó, ja que l'organització de la deambulació suposava la disposició relativa de cada grup en la distribució espacial – xifrada com a proximitat o llunyania respecte del centre simbòlic representat per la custòdia. Així, en el seu conjunt, la formació processional donava cos a una mena de composició al·legòrica de la vertebració social segons criteris de jerarquia. Sobre aquesta base, la problemàtica musical que es planteja és de quina manera cada element incorporat al seguici – sigui corèutic, gestual, representatiu, figuratiu, musical, etc. - és significatiu respecte d'aquesta lògica configuradora de la representació social materialitzada en la mateixa deambulació.

Cal tenir en compte que la participació conjunta dels esmentats cors d'àngels i sacerdots i de components instrumentals més heterogenis, com el tabal esmentat com a element de l'entremès dels Turcs (*vid.* p. 287), suggereix l'existència de formes diferenciades d'interacció induïda per la música i que vindrien a significar la projecció de les polaritats estructurades per l'ordre processional al nivell del mateix paisatge sonor. Seguint aquesta lògica, l'explotació de la música religiosa com a element del seguici central esdevindria un dels contrapunts que oposava aquest gènere de música a qualsevol altre que sonava en algun altre punt de la processó (*vid.* Kreitner 1995:174-175).

D'altra banda, en diverses fonts es manifesta el desfermament lúdic que es

desplegava en aquesta secció induït per l'activitat al voltant de la figuració dels entremesos. Les descripcions d'algunes de les entrades del segle XV completen aquesta imatge de les figuracions quan, per exemple, en referència a l'entrada del príncep Ferran com a lloctinent (1462), s'esmenta els "Barquers ab un drach qui lansava foch", els blanquers "ab cert joch de homens salvatges", i en la de Pere de Portugal (1464) quan inclou la descripció amb els termes "fahent cascu llur ball e llur joch, segons es acostumat" (I: 259-277). Fins i tot els entremesos que mantenien el vincle amb la fórmula d'historització sagrada presentaven certa tendència al caràcter lúdic, tal com se suggereix en un altre registre de l'esmentada entrada del príncep Ferran al 1462: "Item. Ferrés ab IIII. Angels e ab sent Steva ab certs cerjants qui l'apedregaven, e ab una àguila dels entremesos de la ciutat ab lur panó" (I-259). En definitiva, totes aquestes consideracions suggereixen que el medi sonor, com a element inductor d'accions i actituds, esdevenia un recurs per a emfasitzar els aspectes de representació social posats en joc en la configuració processional ordenada sobre un eix de centre/perifèria que esdevenia anàloga respecte de la sèrie d'oposicions polars que se'n podien desprendre en diversos nivells, socials, morals, legals, polítics, etc. Com diu Kreitner en aquest sentit, "this use of voices and soft instruments to represent the sounds of the paradisiacal and infernal parallels the patterns of symbolism universally found in the dramatic and artistic traditions of the Middle Ages" (1995:196). D'aquesta manera, la processó podia suscitar projeccions dels principis cristianocsmològics al mateix nivell de les activitats que hem descrit en el capítol anterior (*vid.* p. 244-245): traçada sobre les coordenades de la forma de pensament traçada pel recurs a l'analogia, la processó exemplificava l'ordre ideal tot prefigurant i anticipant la glòria de la Jerusalem Celestial, tot juxtaposant així la visió teològica del món i la de la societat civil (Ariño 1988:402).

Fins a quin punt, doncs, les mateixes estructures sonores podien suggerir a un oient aquesta mena de valoracions? A tall d'hipòtesi, podem considerar que les manifestacions musicals del Corpus tenien com a condició de significació la seva formulació dins la concepció social determinada per l'esmentat guiatge de l'analogia: qualsevol postulat sobre la realitat s'hauria de donar sobre el traç d'una idea de veritat modelada pel descobriment dels vincles que reunien en la seva distància els cercles ontològics segons les relacions atribuïdes de correspondència i analogia. Aquest capteniment analògic de la realitat es projectava en el pla social, tal i com veurem seguidament, a partir d'una concepció organicista del conjunt social: en aquest context, el terme "cos" no és una metàfora extemporal que hom atribueix a l'esdeveniment processional, sinó, al contrari, esdevenia un element central a causa de la projecció en l'acció de principis doctrinals, fins al punt que, tenint en compte la forma en què el concepte de cos s'aplicava a la comprensió de la societat, alguns autors han destacat com el tema principal d'aquesta festa era la percepció social en termes d'analogia corporal:

"the theme of Corpus Christi is society seen in terms of body; and that the concept of body provided urban societies with a mythology and ritual in terms of which the opposites of social wholeness and social differentiation could be both affirmed, and also brought into a creative tension, on with the other" (James 1983:8-9)

2.3. Bases ideològiques: la concepció social organicista i la seva projecció processional

En els texts més difosos de la filosofia política medieval o la teoria cristiana de la comunitat, la imatge social promoguda pel model eucarístic del “cos místic” era explotada en el sentit de fonamentar un concepte organicista de la societat que, sobre una base doctrinal inspirada en les interpretacions del conegut text bíblic de Sant Pau en què se suggerien metàfores corporals per a entendre les relacions socials (*Romans* 12 4-5), tenia en l’obra agustiniana una de les seves construccions més influents en el pensament de l’època⁷. Tal com ha mostrat Maravall, la concepció de l’ordre social com una representació i reproducció del cos humà és producte d’una llarga evolució del pensament polític i teològic que es perllonga en la península fins als temps en què la raó il·lustrada s’imposava com a guiatge del pensament (1983:181-188).

En el territori de la Corona d’Aragó, Eiximenis, l’obra del qual va veure la llum a finals del segle XIV, dóna testimoni de la recepció i desenvolupament d’aquestes idees que el teòleg franciscà divulgava a través dels seus tractats d’una manera assequible i entenedora per a la classe dirigent de la Corona d’Aragó (Hauf 1990:126). En el text eiximenià, tots aquests temes referits a l’organització social es resumeixen en un dels capítols del seu *Dotzè del Cristià*, que esdevé un testimoni de

⁷Aquest concepte organicista era desenvolupat al *Policraticus* de Joan de Salisbury, bisbe de Chartres al 1180, i un dels principals defensors de l’humanisme primitiu defensor d’idees agustinianes combinades amb materials presos de Ciceró, de l’estocicisme, del dret romà i de la tradició jurídica de Bolonya, a més de la Bíblia, i en la prosa escolàstica del *Communiloquium* del franciscà Joan de Gal·les, que a la vegada era un tractat basat en l’obra de l’humanista de Chartres (Hauf 1990:128).

la generalització i l'apropiació d'aquesta perspectiva teòrica de part dels grups dirigents vinculada a la política i la comprensió de la societat de l'època:

“CCCLVII. Qui posa què és cosa pública

(...)

La primera sí és que cosa pública és alguna comunitat de gents ajustades e vivents sots una mateixa llei, e senyoria e costumes, si es vol aital ajustament sia regne, o ciutat, o vila, o castell, oqualsevol semblant comunitat, que no sia una casa sola (...).

La segona és aquesta: que cascuna aital comunitat deu ésser composta de divrses persones ajudants l'una a l'altra segons llurs necessitats. Acò apar per tant car com lo lligament de casacuna bona comunitat haja a ésser unitat e benivolència dels habitants e sis fundada e lligada en amor e e n concòrdia (...).

Ítem, per experiència apar que havem mester moltes e diverses coses, així com menjar, beure, vestir e calçar, e així de oles altres coses, les quals no pot cascú fer per si mateix. E per tal, en la cosa pública la un ajuda a l'altre què vestir a l'altre què calçar. (...).

La terça és que tots los hòmens de la comunitat no poden ésser iguals. Apar aquesta proposició per la segona, car puix la un ajuda al'altre segons son estament, així com diu la segona, som les dites diverses necessitats dels hòmens requeren ajudes d'oficials no iguals, apar que los hòmens no són iguals d'oficis en llur estament.

A que així sia, que les necessitats dels hòmens requeren ajudes ineguals (...). Car a la primera necessitat ha mester aquell qui manté justícia, així com és aquell qui té senyoria, e a la segona és bastant un pagès, o flequer o taverner, los quals no són iguals a aquells qui ha sostenir justícia; e així com dit és d'aquests, així ho podem dir de molts altres oficis de la comunitat.

La quarta és que la cosa pública és composta sumàriament de tres estaments de persones, ço és, de menors, mitjanes e majors. E aquesta composició aital és així com un cos humanal compost de diversos membres; e així ho diu sant Pau, *Ad Romanos*, XII: *Sicut in uno corpore multa membra habemus, omnia autem membra non eumdem actum habent, ita multi unum corpus sumus in Christo*; que vol dir 'que així com diverses membres fan un cos qui han diversos oficis en l'hom, sixí diverses persones e oficis ajustats fan un cos e una comunitat, la qual és apellada la cosa pública crestiana'. E per tal, Víctor, parlant d'aquesta matèria en los seu tractat, volent ensenyar per quina manera la cosa pública era semblant al cos de l'hom, posa que en la cosa pública havia un cap, a aquest és aquell qui ha lo regiment o senyoria; los ulls e les orelles són los jutges e els oficials; los braços són aquells qui defenen la cosa pública, ço és los cavallers e los hòmens d'armes; lo cor són los consellants; les parts generatives són los preïcants e informants; les cuixes e cames són lo menestrals; los peus que calciguen la terra són los pagesos qui la cren e l'exerciten per llur ofici tostemps” (Eiximenis 1983:193-194)

En aquest text, Eiximenis mostra una concepció social en què la composició de la comunitat – seguint el principi organicista de la correspondència analògica entre el cos social i el cos humà - s'interpreta com un compost de membres la desigualtat dels quals ve donada per la seva especificitat funcional i el valor que se li atribueix

en funció de les seves connexions espirituals o materials. Aquestes imatges d'analogia suposaven una axiologia comunitària travada sobre un criteri determinista de la tasca social polaritzat entre aquells que establien els seus vincles amb la materialitat i l'ús de les facultats físiques – atès que el treball mecànic comporta el contacte de les extremitats amb allò tangible del món - i aquells grups vinculats amb l'esfera de l'espiritualitat i en l'ús de facultats mentals al servei del treball intel·lectual que suposa un esforç d'abstracció respecte d'allò tangible i concret. Com mostra Maravall, la tractadística hispana és farcida de discursos que absorbeixen aquesta orientació organicista i que, per tant, mostren la seva penetració en els cercles lletrats de l'època. Aquest era el cas d'Enrique de Villena quan, al segle XV, recordava a l'estament dels cavallers el seu deure de protegir “la política vida del cuerpo místico de la cosa pública”, o de Juan García de Castrogeriz, autor de la *Glosa castellana al Regimiento de príncipes*, una traducció de l'obra Ægidius Romanus escrita al 1345, i impresa a Sevilla al 1494, on s'enllaçaven les tesis grecoromanes amb la doctrina cristiana de sant Pau (Maravall 1983: 187-188). D'una forma anàloga, el bisbe de Palència i professor en la Universitat de Salamanca Rodrigo Sánchez de Arévalo, escrivia en la seva *Suma de la política* (c.1455) una caracterització de la societat civil i les obligacions mútues del ciutadans en aquests termes:

“Assi deven fazer los miembros de toda cibdad o de todo reyno pues es un cuerpo místico, e por tanto devense ayudar porque el bien común se augmente por su concordia y unidad” (*cit.* a Maravall 1983: 187)

Durant els segles XVI i XVII nombrosos tests polítics s'afirmaven basats sobre les línies mestres d'aquest organicisme social. Per exemple, el metge català Jerònim de Merola, autor de *La república original sacada del cuerpo humano* (Barcelona, 1587),

trobava la raó de l'analogia entre el cos humà i l'elit intel·lectual de teòlegs, en els òrgans vitals, i no pas en els membres (*vid.* Tierno Galván:1966: 97). També, a mitjans del segle XVII, Juan de Solórzano y Pereira, catedràtic a Salamanca i funcionari virreinal a l'Audiència de Lima, defensava en la seva *Política indiana* (1648) una idea organicista de la societat:

“Porque según la doctrina de Platón, Aristóteles, Plutarco y los que siguen, de todos estos oficios hace la República un cuerpo compuesto de muchos hombres, como de muchos miembros que se ayudan y sobrellevan unos a otros; entre los cuales, a los pastores, labradores y otros oficios mecánicos, llaman pies y otros brazos, otros dedos de la misma República, siendo todos en ella forzosos y necesarios cada uno en su ministerio, como grave y santamente lo da a entender San Pablo” (Solórzano y Pereira 1972:185)

En relació al Corpus, fins i tot en el pla organitzatiu més general, la jerarquització funcional de tasques reflectia aquests clixés articulats sobre un referent social traçat per categories bàsiques de diferenciació – els prohoms, els menestrals i el poble menut. Fins i tot, la mateixa divisió del treball en l'organització cerimonial venia predeterminada en consonància a l'atribució del diversos papers socials de cada grup: l'autoritat local, en la direcció i coordinació de tot el cerimonial, en la solemnització per part del cos eclesiàstic i el desenvolupament de tasques mecàniques relatives a les infraestructures a càrrec dels menestrals (Saura Matallana 2003:81).

A Barcelona, la base social que sustentava tot aquest magma de relacions, pràctiques i discursos era un producte de l'estructuració de la comunitat urbana des de la baixa edat mitjana i del desenvolupament de la seva divisió interna en els estaments i estrats representats en les diferents institucions que han estat ja comentades (*vid.* pp. 67 i ss.). Com exposa Amelang (1986:91), en aquest contetx

on el rang de “ciudadà honrat” comportava l’atribució d’una categoria moral superior conferida per l’opinió pública i que es referia a la “possessió” d’honor, una de les marques més determinants que unia en la seva atribució de noblesa als ciutadans i als aristòcrates era la seva condició rendista assentada en el desenvolupament d’un paper econòmic passiu centrat en l’administració dels rèdits fixos de les inversions: “no usaben de coses mecàniques, ni treballaven de ses mans” (Amelang 1986: 38). A partir d’aquí, el nom més genèric de “poble” esdevindria una categoria residual atribuïda a la majoria dels habitants de Barcelona que realitzaven un paper subordinat en els assumptes locals, però que, malgrat tot, a través dels gremis d’artesans, esdevenia una important força social que provenia dels caràcter industrial de la ciutat.

A Barcelona, l’activitat econòmica no s’havia limitat a la transferència o consum de productes agrícoles locals com en d’altres ciutats ibèriques, sinó que es produïa una extensa varietat de productes per als mercats exteriors: l’organització col·lectiva havia representat sobretot una reacció defensiva davant les dificultats econòmiques dels segles XIV i XV. També, la mateixa activitat generava disputes internes entre corporacions rivals sobre jurisdiccions, el reforçament dels privilegis exclusius i la definició dels mercats; en aquest marc conflictiu, va generar-se una estructura ocupacional molt estàtica i un caràcter ossificat i rígid del règim gremial durant tota l’època moderna, en definitiva, una organització corporativa extensa que distingia Barcelona d’altres ciutats peninsulars i la vinculava als models urbans de la Mediterrània (*vid.* Amelang 1986:28 i ss.).

Així, un dels trets més significatius de la societat barcelonina va ser la fortalesa de

l'organització corporativa en tots els nivells socials que comptaven amb una definició formal com a grup social – excloent-hi, doncs, els treballadors que actuaven fora dels gremis o per sota del grau de mestre, estrangers, vagabunds i les dones- i que suposava el principal vehicle per a la construcció de la identitat pública respectiva (*vid. Amelang 1992:177 i ss.*). Projectada sobre aquesta experiència de la comunitat, resulta òbvia, doncs, la contraposició que segellava la asimetria de l'organisme social justificada per la jerarquitització de les tasques assignades a cada segment social. Sobre aquesta base, l'organicisme social no suposava només un element de pura reflexió teològica sinó que, a través de la seva significació doctrinal, esdevenia un element que suggeria els límits pràctics de l'acció moral; així es recull, per exemple, en l'*Espill de Consciència*, un manual de confessió de finals del segle XIV, on s'assenyala que el fet d'ultrapassar les normes de conducta pertinents en relació a l'estament era xifrat com un pecat mortal de supèrbia en el seu vessant de presumpció: “Item si ha dites o fetes coses algunes ultra son poder e estament, ab audàcia o guosar desordonats, presumint de res no li degué esser difícil” (*cit. a Casanova 1981:41*).

Ja que l'especificitat de cada grup s'entenia en el marc de la seva aportació al conjunt, l'organicisme social suposava l'acceptació d'unes normes de justícia i caritat promogudes pels predicadors, confessors i altres agents de l'espiritualitat que imposaven el seu guiatge en la conformació d'una ètica social comunitària. Per a la massa dels habitants, doncs, la pràctica de la religió suposava la implementació de la metafísica teològica en el terreny més aplicat de les relacions entre uns i altres, incloent-hi en aquestes tot el ventall que va des de les accions de protesta popular a

l'exercici d'acceptació d'aquest ordre en el cerimonial públic (Mullet 1990:16-18)⁸.

Des de la perspectiva de l'organicisme, la justificació moral de la inferioritat dels menestrals es donava en el fet que el treball artesanal – per la implicació corporal que comporta - es considerava el producte d'una “caiguda” de l'home en l'àmbit cosmològic d'aquesta materialitat com a conseqüència del pecat original (Ariño 1988:390). Però, l'acceptació d'aquest ordre suposava per als artesans la reivindicació del seu paper social i la seva autopercepció com a representants del



Fig. 14: Gravat de la processó del Corpus Christi a Madrid (1623). Arxiu Municipal de Madrid

poble que més es feien sentir, a partir de la seva participació en la política local, en la defensa dels interessos col·lectius de la comunitat en el seu conjunt (Corteguera 2005: 68 i ss. *Vid.* també Amelang 1993b). Les cerimònies urbanes esdevenien, precisament, vehicles de transmissió d'aquestes visions d'ordre social a les audiències laiques.

Projectada, doncs, aquesta concepció organicista en la mateixa estructura deambulatória del Corpus, la processó tenia la

⁸L'exemple dels moviments populars de protesta a Europa, estudiat per diversos autors, mostra com a un cert radicalisme social s'unia el respecte a la direcció dels criteris morals cristians i l'acceptació de la monarquia com a arbitratge legítim davant les actuacions considerades abusives (Mullet 1990:12). Sobre la familiaritat dels mestres artesans amb “el llenguatge del bé comú” en el marc dels moviments socials a Catalunya, vegeu Corteguera (2005: 57 i ss.-72). Els estudis, entre d'altres de Natalie Z. Davis sobre els motins (1981 i 1993), els mostren com una institució fortament arrelada en l'ètica cristiana: la injustícia no era producte de l'estructura social, sinó d'un atac a l'equilibri alterat per l'acció cobdiciosa d'un individu o d'un grup (Mullat 1990:17)

capacitat de suggerir quelcom als participants sobre la naturalesa de la societat com a returada per una gradació xifrada dels seus components que posava en connexió analògica les distàncies físiques que articulaven l'ordre del seguici i les distàncies ontològiques atribuïdes als membres del "cos" social. En aquest nivell de l'organització processional es fa possible discernir un factor que es correspon amb el que Dorothy Noyes anomena "la realització de les ideologies d'ordre social dins l'espai cerimonial" (1997:125). Amb aquesta idea, l'autora expressa la capacitat de moltes manifestacions performatives per a articular "una jerarquia de conceptes, de persones i d'espais urbans" - que és ben coneguda a partir de certes aportacions de Davis (1981), Marin (1987) o Ariño (1988) - i que suposa la realització de "metàfores de la col·locació social de les persones" a través del traçat de relacions homològiques entre diversos nivells que abracen la creació sencera i prenen en la seva distància un lloc equivalent: el cos, la família, la polis i el cosmos, el cap, el pare, el rei i Déu (Noyes 1997:125-126). Així, en el marc de la processó, amb les activitats més lúdiques dels entremesos – entre les quals es compten aquelles induïdes per la música - es destaca el simbolisme del món profà com a al·lusió al vessant humà lligat a l'expansió de la seva corporalitat i que podia associar-se al sector productiu popular per les analogies que podien establir-se a partir de la seva adscripció al treball i l'esforç físic com a esfera d'acció contraposada al recolliment de l'activitat espiritual: tal com la perifèria és distant respecte d'un centre, el cos i les seves activitats – que connecta les extremitats amb la materialitat - és distant respecte als tipus d'activitats que pressuposen l'ús de les facultats de l'ànima que connecten l'home amb l'esfera del suprasensible. La processó esdevenia així una vivència de la societat experimentada a partir de la participació i era un medi excepcional per a fer explícits els termes pels quals les oposicions de la totalitat

social i la diferenciació eren afirmades i posades en tensió: el resultat era una simbòlica de la ciutat, dels gremis i de l'estat eclesiàstic – el clergat secular i regular- on la posició relativa de cadascú respecte de l'objecte celebrat – el cos de Crist - i les activitats pertinents en funció d'aquesta posició són simptomàtiques de la projecció o sublimació de la societat ideal segons la visió dels estaments dominants que organitzen l'acte (Ariño 1988: 386).

2.4. Naturalesa i transformació dels entremesos

En aquest nivell de significacions, la comprensió dels entremesos i la seva activitat, així com el recurs de la música com a element d'expressió, comporta l'anàlisi de l'articulació dels seus elements – plàstics, escenogràfics, musicals, etc. - modelats com a imatges socials a partir d'una base travada pel guiatge de l'analogia, i dels processos d'institucionalització que permetien suggerir semblants correspondències. Així, el sentit atribuïble als entremesos com a pràctica social és relatiu al context més inclusiu en què es donaven tots aquests processos construint una dimensió de la realitat que seria reflectida simbòlicament en el ventall de manifestacions que els incloïen com a elements de deambulació. Observant el fenomen a aquest nivell de generalització, les fonts del segle XV suggereixen que la consolidació dels entremesos com a espècie dramàtica pot considerar-se un cas específic i local del fet més general de la implantació dels cicles representatius – *plays*, *mystères*, etc. - que proliferaren a Europa en el marc dels temples i que passaren al carrer i a la plaça a través de la simple deambulació a peu pla o sobre cadafals fixos i entarimats ambulants – anomenats en les fonts europees *roques*, *charriots*, *pageants*, *wagons*, *roche*, *carros*, etc. (Massip 1992:40-159). Així, el desenvolupament i la consolidació com a espècie dramàtica dels elements i les accions de la processó es fa comprensible en el marc més general dels processos pels quals els recursos performatius es projectaven en tot l'espectre dels gèneres dramàtics a l'entorn de l'estructuració de l'espai de representació i en la caracterització del personatges com a tipus estandarditzats amb valor de representativitat social (sobre aquesta estandardització en el context sacramental dels *autos*, *vid.*, per exemple, Díez Borque 1987:21).

D'una banda, l'escena medieval es caracteritzava pel "trencament espacial" – segons l'expressió de Massip⁹- pel qual un aspecte d'aquest procés seria produït en la seva divisió interna en àmbits d'acció diferenciats – el paradís, l'infern, la terra, etc. - que componien una escena "múltiple" articulada sobre diversos principis:

- Principi de juxtaposició de "llocs" o decoracions, és a dir, la construcció de l'escena per l'addició d'espais significatius generalment simbòlics.

- Principi de simultaneïtat amb què es mostren els llocs o decoracions a la vista de l'espectador des del començament de la representació.

- Principi d'abstracció que suposa l'emplaçament dels llocs d'acció textualment allunyadíssims i escènica banda per banda (Massip 1984:49-50).

Aquest model escenogràfic, desenvolupat a partir del drama sacre en llatí, va arribar a la dramàtica dels misteris en llengua vernacle carregat del simbolisme pel qual es traduïa una imatge de l'Univers en la seva estructuració jeràrquica de plans ontològics polaritzats segons un codi analògic. Com diu Massip:

⁹ "L'espectacle religiós passarà per un seguit de trencaments espacials (dins l'església, de l'oest a l'est i del nivell del sòl a dalt d'una estrada; després, de l'interior del temple a l'atri, del pòrtic a la plaça immediata de l'església i d'aquí a la plaça del mercat i als carrers de la vila), que indiquen una sèrie de ruptures socials més o menys profundes. Trencaments iniciats ja en l'espai escènic del drama litúrgic amb la introducció de certs elements escenogràfics – primer només es compta amb l'altar i el mateix marc arquitectural de l'església -, per precisar els llocs de cada representació (...). L'espai escènic medieval és, per excel·lència, múltiple, això és, amb una escena dividida en seccions on s'emplaçaven unes decoracions – o els objectes simbòlics que les evocaven - definidores d'un lloc específic" (Massip 1984:48).

“L’estructura jeràrquica de la figuració decorativa dels ‘misteris’ és indicada per concepte divisorial de l’Univers en Cel / Terra-Infern, traduït en escena horitzontalment: dreta/ centre-esquerra o est/ centre-oest i àdhuc sud/centre-nord (1984: 54-55)”.

Un aspecte d’aquesta concepció ha estat ja tractada en relació a la representació de la “davallada”; si bé, en aquest cas, l’acció es desenvolupava segons una estructuració vertical de l’escena múltiple, en l’ordre processional del Corpus aquesta s’adaptava a la naturalesa de l’activitat tot transportant la juxtaposició de plans a un esquema longitudinal articulat segons l’esmentat eix de centre-perifèria. L’efecte de conjunt era la composició d’una espècie de “teatre ambulat” figurat i estructurat com una mena d’“escena lineal” exposada a la percepció dels mateixos participants o espectadors (Romeu i Figueres 1994-1995 I:9; Massip 1992:159).

D’altra banda, en correspondència a aquesta simbologia espacial, cada àmbit esdevenia el marc d’acció d’una determinada categoria de personatges la consistència dramàtica dels quals depenia de la institucionalització d’estereotips representatius dels éssers constitutius de l’univers en la seva complexitat ontològica. Pel que fa al microcosmos profà, la dramàtica assumpcionista ofereix prou exemples del tractament diversificat dels personatges caracteritzats a través d’actituds i formes d’acció contrastades respecte dels personatges sacres. Les rúbriques que, per exemple, trobem en el text de la *Representació de la Asumpsió de Madona Sancta Maria*, del darrer quart del segle XIV, assenyalen un seguit d’efectes acústics i odorífers que tradueixen al nivell de la mateixa sensibilitat la contraposició de les dues realitats enfrontades, el Paradís i l’Infern: mentre que els sorolls de l’infern són fets amb una “anclusa e mayls”, que produirien suposadament un so estrident, metàl·lic i inharmònic en el moment en què els

diablers abandonaven l'escena ("E puys, los diablers amaguen-se.n en Infern, fen gran brugit", Massip 1984:115), els sons que puntuaven les accions vinculades als personatges del Paradís eren produïts amb "esclafidós", una mena de castanyoles, "corredós", un tipus de coets que corren per terra, i un conjunt instrumental de cordes:

"Item sia ordonat que quan l'àngel aurà duyta la palma a la Verge Maria, can se.n tornarà a paraís, que sia feyt brogit ab esclafidós e corredós envés paraís (...) toquant ab esturments de corda davant" (Massip 1984:116)

El caràcter rítmic i harmònic dels instruments de percussió i de la formació de corda contrasta en aquest cas amb el simple soroll d'instruments metàl·lics que acompanyen la "diablada": en ambdós casos, però, el so simbolitza en la seva analogia la contraposició de les esferes representades.

Paral·lelament al context assumpcionista, la dramàtica i la cançonística nadalenques del segle XV ofereixen també nombrosos exemples de la penetració del tractament estereotipat de figures que esdevenien socialment representatives. Els estudis de Romeu i Figueres mostren com l'acció protagonitzada en aquest cas pels pastors i els personatges populars – o que, com sant Josep, adoptaven actituds assimilades al concepte d'allò popular - esdevenia un poderós factor de projecció i reconeixement en el sentit que la "corporeïtat" dels personatges manifestada per les al·lusions al menjar, al treball o a les mateixes activitats musicals de ballar i cantar, captava la identificació dels participants per la seva capacitat de traduir en clau realista - enfront de l'abstracció més despersonalitzada de les figures religioses - experiències compartides de llenguatge, actituds o reaccions (Romeu i Figueres 1994-1995 I:204 i ss.; Díez Borque 1987:23). En l'esquema narratològic nadalenc, doncs, la música i la dansa contribuïa a segellar la imatge de l'associació dels estrats

populars amb l'expansió de la corporalitat per tal com aquestes activitats puntuaven l'acció dels pastors suggerida pel relat de l'evangeli de sant Lluç (II 8-20): per exemple, en una cançó inclosa a l'anomenat *Cançoneret Rovirola* (BC. ms. 111, provinent de Riudellots de la Selva, de l'any 1507), una de les cobles al·ludeix a la reacció dels pastor a l'anunciació dels àngels en els termes de l'emoció expressada a través de la dansa:

“Los pastors qui après sabéran
per la veu angelical,
dansa novella fahéran
dient una cançó aytal” (Romeu Figueres 1949:68)

També, en el misteri nadalenc *Consueta de la Nativitat de Jesús Christ*, del Còdex Llabrés (BC. ms. 1139, 20-23v., copiat a Mallorca al 1598-1599), l'escenificació de l'anada dels pastors al pessebre és puntuada amb el recurs d'una poesia cantada amb la qual “expressen llur desig d'oferir al Nadó diversos i rústecs menjars, llaminadures i begudes”; més amunt, abans de la interpretació d'una altra cançó en el moment de l'adoració, un dels pastors diu:

“Façam tots una gran dança
y bellent a nostra usança
honor li devem donar” (Romeu i Figueres 1994-1995 I: 220)

Així, doncs, la representació dels pastors en el context nadalenc mostra la vinculació de la música en el procés de creació d'estereotips socials explotats transversalment en diversos àmbits performatius. En un àmbit més global, la penetració de les imatges proposades és un aspecte més del desenvolupament d'aquesta temàtica en el marc hispà, manifestada tant pel gènere del *villancico* com en l'explotació musical i coreogràfica del primer teatre castellà, des d'on es projectaria a la comèdia (*vid.* Gómez Muntané 2001). La processó del Corpus, doncs, recolliria tota aquesta performativa a través de l'entitat dramàtica dels

entremesos; la cristal·lització d'aquestes imatges suggereix l'existència d'un procés d'institucionalització en el sentit que els estereotips es projectaven a banda i banda de la dramàtica sobre la base de l'atribució d'una tipicitat de les activitats. Precisament, i segons l'argumentació en clau fenomenològica proposada per Berger i Luckmann, la noció d'institucionalització és aplicable a aquells processos socials que es produeixen quan es dóna una tipificació recíproca en el medi de la interacció entre individus que s'atribueixen mútuament valoracions per tal com les accions en què s'involucren esdevenen habituds d'uns determinats tipus d'actors: els elements subratllats en la institució seran les determinacions de les significacions per a caracteritzar tal tipus d'accions com a típiques de tal categoria d'actors d'una forma que contribueixen a controlar el comportament humà en un determinat camp d'acció per a uns subjectes com a hàbit pertinent enfront d'altres teòricament possibles (1988:84-85). Sociològicament, aquesta activitat comportava la col·laboració de clergues, cantors, mossos de cor, joglars o artesans dels gremis (*vid. Ferrer Valls 2003a: 242*) al voltant d'un impuls creatiu que es donava a través de l'explotació d'una variada gamma de possibilitats que trobaven la seva plasmació en solucions, recursos i orientacions a propòsit de la representació de personatges, situacions o accions que eren significatives respecte de l'exposició ideal de la societat i que circulaven a una banda i a l'altra dels gèneres. Sobre la base de les relacions entre uns i altres, doncs, els factors implicats en les determinacions d'aquest procés era allò que comptava en l'establiment de valoracions traçades a partir de l'esmentada visió organicista de la societat; la representació social en la dramàtica i en els entremesos no responia necessàriament a una relació mimètica respecte de les pràctiques reals dels tipus socials al·ludits, sinó que comportava la cristal·lització d'imatges per les quals el ball i la dansa comptaven en la

consolidació en aquest marc de l'associació dels estrats populars amb l'expansió de la corporalitat i la mena d'assumpes que vinculaven els membres d'un estament amb l'esfera de la profanitat sobre la base d'una sumativa d'oposicions polars jeràrquicament considerades –sensible / suprasensible, intel·lecte / cos, matèria / esperit, profanitat / sacralitat, etc.

D'altra banda, la qüestió dels entremesos i la música que incorporaven suposa també la valoració dels canvis i les variacions del tema central exposat en el seu decurs històric; ja que l'organització física de l'ordre processional traduïa el dualisme com traçat per la mena d'homologia que s'establia entre l'estructuració del seguici i els termes de l'axiologia social, la pròpia dinàmica de la deambulació hauria de reflectir les transformacions de les concepcions que s'anaven succeint i que es pretenien destacar a través de la cerimònia. Així, paral·lelament al fet que els gremis van anar assumint la cura dels entremesos, va donar-se una dinàmica de segregació d'elements de figuració respecte del conjunt representatiu que els contenia i es van consolidar en la seva consistència autònoma una sèrie d'elements, els éssers fantàstics i grotescs que, com els dracs, la víbria i altres “bèsties”, poblaven els relats, el sermonaris, les hagiografies i els misteris, els quals van passar a ser identificats a les darreries del segle XV com els “entremesos del Corpus”; aleshores, això va significar la cristal·lització del conjunt figuratiu característic de la festa – l'àliga, els cavallets cotoners, la víbria, el bou, el lleó i la mulassa.

La renovada entitat dels entremesos feia possible l'explotació del ball i les dimensions més lúdiques de la interacció festiva tot interpel·lant la resposta dels participants a través de la incitació sensorial més que no pas de la captació dels seus

continguts derivats de la història sagrada. A causa d'això, els entremesos eren posats en qüestió repetidament per part de les altes esferes eclesiàstiques que percebien l'ambigüitat d'aquestes figuracions com a elements "profans" que havien de ser objecte de depuració en les celebracions devotes; per contra, per als gremis aquest figuració suposava l'explotació de la seva instrumentalització com a element identificador i com a divisa de l'entitat corporativa. Les condicions de possibilitat per a l'explotació d'aquests recursos depenien, doncs, de l'equilibri tensat entre aquests pols. Així, les fonts més modernes mostren també com la pèrdua de la seva dependència del quadre al·legòric original i l'accentuació de la seva dimensió més lúdica va comportar un canvi d'ubicació d'aquest conjunt d'entremesos, situats a partir del segle XVI al capdavant de les trompetes, de les insígnies i símbols de la ciutat i de les creus de les esglésies i parròquies, com indicant una certa situació excèntrica respecte dels cos processional (*vid.* Amades 1934:47; Duran i Sanpere 1973:542).

En l'esmentat *Llibre de Coses Assenyalades*, Pere Joan Comes recull aquesta ordenació en la seva relació referida a la processó del Corpus de 1582, encara que sense citar-ne la composició (1868:630). També, un document procedent de l'arxiu de la Catedral de Barcelona de 1599, publicada per Montserrat Garrich, reitera aquesta ordenació, cosa que dóna a entendre la seva implantació com a preceptiva consolidada:

"Primo lo drach, Item la vibria, Item los diables, Item los tabals y los trompetes de la Ciutat, Item los Cavalls cotoners, Item la bandera de Sta. Eulalia (...)"
(Garrich 2002:90)

La descripció de 1582, comparada amb l'anterior de 1424, expressa aquest treball de clarificació taxonòmica i d'èmfasi en la diferenciació social en el mateix ordre

del seguici: iniciant el conjunt, els símbols de la ciutat, les trompetes, tabals i Sta. Eulàlia (1), seguien els estendards o “gonfanons” de les esglésies començant en ordre d’importància per la seu i continuant per les basíliques i les esglésies menors (2), després un conjunt de “brandons” de la seu i la ciutat circulant a dreta i esquerra a la mateixa alçada (3), seguits pels gremis (4) i les creus reproduint l’ordre de les esglésies més el dels convents i parròquies menors (5). A partir d’aquí, la descripció mostra una distribució dels estaments eclesiàstics pròxima a la custòdia d’una forma directament oposada a l’ordre que havia desfilat en els primers trams: encapçala la llista amb l’“Ordre del clero” amb ”scolans y preueres de les parroquies” (6), l’”Ordre dels frares” (7), les “Parrochies”, incloent-hi en el sector final “Lo clero de la seu”, seguits per “Los honorables canonges” i “Los diputats per beneficiats de la Seu” (8), tots just abans de la formació central – en la qual desfilaven les autoritats seculars com a portadors del pal·li (9) - i el poble (10):

“Los vint y quatre preueres que representan los XXIII Reys y porten vestides les dalmatigues de la ciutat i los ciris.
Los deu Angels que sonen instruments de corda.
La Aliga
Los xantres que canten deuant la Custodia
La custodia ab lo sagrat cos de Jesu christ.
Los dotze preueres que representen los dotze Apostoils ab lo Melchisedech que porten lluminarie apres la Custodia.
Lo poble” (Comes 1878: 630-639)

Bàsicament, aquesta estructura va esdevenir normativa durant els segles XVI i XVII en un decurs històric del qual la documentació referida a contractes municipals de renovació dels utilatges reflecteix la seva aparent estabilitat només sacsejada pels conflictes que, en base a la seva capacitat de representació social, s’entaulaven per qüestions d’etiqueta i cerimonial - fins al punt que els consellers mateixos hagueren de procedir a la graduació de les preeminències gremials, dels ordes religiosos, dels representants del poder reial i del capítol catedralici -, o bé per qüestions

En definitiva, aquestes transformacions suggereixen la pressió exercida sobre els entremesos per dues sèries de fenòmens interrelacionats: d'una banda, la seva articulació com a element d'identificació pels gremis o confraries, i d'una altra, el procés de clarificació de l'estructura processional que, seguint la mateixa lògica representativa de diferenciació social, els participants procuraven d'emfasitzar. Malgrat el curs de les transformacions successives, doncs, aquestes no feien més que accentuar el tema central de la representació; en la seva dimensió històrica, les transformacions estructurals es poden considerar ajustaments successius que remetien invariablement a formes d'organització travades pel principi cosmològic que guiava la percepció i la interpretació de la realitat i pel qual cada element - en funció del vincle analògic - esdevenia significatiu respecte de la categorització més global de les coses i dels éssers.

En consonància amb aquest complex procés d'institucionalització performativa de la polaritat social, diverses formacions musicals anaven assolint gradualment la seva inclusió en alguna categoria social amb caràcter orgànic, suposant la base del desenvolupament de la sociologia professional en el camp musical en l'època moderna. En primer lloc, aquesta posició relativa als músics civils va ser assolida per aquells que van poder ingressar en l'aparell burocràtic municipal en funció del servei aquesta corporació. Karlos Sánchez Equiza, en el seu estudi sobre els *txistularis* del País Basc, anomena "municipalització" al procés pel qual durant els segles XVII i XVIII els ajuntaments bascs van començar a comptar amb un "tamboril" assalariat fix; en funció de les prestacions que oferia la "minúscula orquestra" de flauta i tamborí - que era l'instrument més usual del país - els dirigents locals podien assolir el control del mateix ball, i amb això, tant

l'adequació del seu vessant moral com l'exercici de l'autoritat i la diferenciació social (1999: 132-133). En el cas de Barcelona, l'iniciativa municipal d'instituir un cos de ministrils oficial amb funcions d'assistència al cerimonial és més evident a partir del segle XV i en relació al marc organitzatiu del Corpus.

En resum, l'anterior interpretació de l'estructura processional suposa el fet que, en el seu conjunt, l'ordre de deambulació és correlatiu a l'estructura de la societat que es projecta com a objecte de representació: ja que l'organització ordenada de la deambulació feia possible la disposició relativa de cada grup dins la distribució espacial en el seguici, el conjunt de la processó donava cos a una mena de composició al·legòrica de la vertebració social segons criteris d'ordre i jerarquia basats en la gradació xifrada segons la proximitat o llunyania respecte del centre simbòlic representat per la custòdia. Sobre aquesta base, la institucionalització de les formacions musicals suggereix un aspecte més pràctic del cerimonial: que les vies de control que revelen com l'organització processional – d'acord amb la idea de “municipalització” de Sánchez Equiza – té un caràcter de dispositiu per a vehicular dins l'esquema d'aquell ordre el sentit de les manifestacions generades per l'excedent d'energies alliberades per la interacció i el contacte social desfermats en una situació de celebració col·lectiva.

Vegem a continuació aspectes del procés vinculat a la formació de la cobla municipal durant el segle XV des de la perspectiva de les seves prestacions en el context del Corpus; l'atenció a aquest procés ens haurà de portar posteriorment a confrontar-lo amb el de les formacions integrants dels entremesos gremials per tal de comprendre com la polarització social prenia cos a través de les manifestacions

musicals en la mateixa estructura processional del Corpus d'una forma que hauria de ser projectada en la cerimònia de l'entrada reial.

2.5. La institucionalització musical civil al segle XV en el marc del Corpus: la “música de la ciutat”

Atès que l'ordre i la jerarquia venien traçats per la valoració dels elements segons el grau de proximitat respecte del centre simbòlic representat per la custòdia, l'organització de les formacions musicals haurien de compartir amb els altres elements el seu paper de factors estructurals de la processó; en aquest sentit, i oposats a les possibilitats més obertes a la participació i interacció que suggereixen els entremesos, els elements de la secció central, entre els quals es comptaven les formacions patrocinades pel municipi i el clergat, suggereixen altres imatges que contrasten amb la dels conjunts dels entremesos per les possibilitats d'aquests d'explotar la participació i la interacció. Enfront d'això, els conjunts municipals traçaven la seva activitat segons l'especificitat funcional que es bolcava sobre la tasca cerimonial d'articular la secció central en la seva solemnitat.

En un pla sociològic, aquesta diferenciació funcional podria reflectir-se en la diversitat que es presentava en relació a les formacions de ministrils que poblaven l'espai urbà. Si bé és usual en la historiografia atendre la naturalesa dels ministrils urbans com fonamentada en la demanda municipal –la documentació de la qual apareix més a l'abast–, les possibilitats de feina no es clouen aquí, sinó que es perllonguen a través de l'oferta d'una categoria de músics que servien segons la demanda de múltiples activitats *freelance*. Gretchen Peters, a partir del seu estudi sobre els ministrils urbans de les principals ciutats occitanes i provençals, amb les que Catalunya mantenia una forta vinculació (Montpeller, Marsella, Avinyó, Tolosa ...), compta entre aquestes ocupacions les derivades de la sociabilitat de les

universitats, de les tavernes, o, fins i tot, de cases de banys, incloent-hi la participació en processons pròpies de les associacions caritatives (Peters 2000:204 i ss.)¹⁰.

En el pla de la pròpia activitat musical, resulta difícil d'interpretar els factors culturals i socials esmentats projectats en les pròpies estructures sonores, però, malgrat tot, podem partir d'alguns aspectes dels processos que haurien de guiar els contrastes entre les diverses formacions i tipus de músiques interpretades. D'una banda, els conjunts de sacerdots o àngels que interpretaven peces vocals d'inspiració religiosa traçaven un primer nivell de contraposicions manifestades a través del so; com hem vist en relació a la representació de la "davallada", la interpretació de cants devocionals suposava l'explotació de recursos expressius d'un conjunt ampli de peces, compartits en àmbits performatius, fossin d'origen litúrgic o popular segons el recurs del *contrafactum*. Enfront d'aquests tipus d'interpretació vocal, l'esmentat exemple del tabal citat en un contracte del 1437 com a element de l'entremès dels "cavallets cotoners o els Turchs" (*vid.* pp. 286-287), suggereix que l'acció rítmica que podem pressuposar respecte de la seva funció induïa a una activitat lligada a la interacció amb els moviments dels participants, de manera que d'una forma lògica, allò que hauria de predominar en el context dels entremesos era la possibilitat d'intercanviar respostes a partir de l'impuls motriu dels balladors que hauria de determinar el transcurs de la dimensió sonora de l'activitat. En aquest sentit, l'activitat descrita suggereix la implantació de processos musicals que no es

¹⁰ Per exemple, segons s'indica en una ordre de pagament, la confraternitat de *Notre-Dame de la Major* d'Avinyó, contractava al 1416 un grup de ministrils *freelance* -"als bons menestrils que an compaunhat nostra dona a la prosession i fl."- per a acompanyar la imatge de la Verge, patrona de la institució (*cit.* a Peters 2000:205)

basarien en l'exploració del que estem acostumats a definir com a repertori, és a dir, un conjunt de peces definides com a objectes musicals amb paràmetres melòdicorítmics ja fixats -com seria el cas de la música interpretada per les formacions vocals d'inspiració religiosa amb capacitat de ser reconegudes només amb l'enunciació de l'*incipit*; en oposició al fet que aquests cants indueixen a la seva invocació d'un rang d'activitats devocional, reenviant a l'experiència de la litúrgia, la música dels entremesos sembla suggerir una pràctica basada en l'activitat creativa posada en comú que inclouria capacitats d'unir música i moviment a partir d'estratègies improvisadores. Així, és en aquesta dimensió de l'activitat que, per l'efecte de l'expansió de la corporalitat en què s'implicaven els participants a través de la dansa i el ball, la dramàtica i els entremesos bolcaven l'una sobre l'altre una de les possibilitats de projectar en l'acció l'associació dels estrats populars amb l'esfera de la profanitat.

2.5.1: La municipalització de l'ofici musical

Pel que fa a les formacions que servien en el tram central del seguici amb el patrocini del poder local, devem a K. Kreitner, a partir de la seva tesi doctoral *Music and Civic Ceremony in Late-Fifteenth-Century Barcelona* (1990) i d'alguns articles que se'n deriven, la clarificació de certs aspectes relatius a la seva naturalesa durant el segle XV, tant des del punt de vista organològic com social. En el capítol referit a les trompetes cerimonials hem examinat un document de mitjans del XV que, encapçalat amb el títol “Ordinacions dels trompetes”, es regulaven entre d'altres qüestions administratives la participació dels ministrils en actes oficials de celebració, cosa que feia entendre el lideratge del trompeta de la ciutat sobre tota la formació. Malgrat això, la fórmula d'organització no hauria estat satisfactòria a tenor de les informacions contingudes en les fonts posteriors. Segons l'extensa documentació municipal que Kreitner recopila, no existeixen respecte del Corpus o manifestacions equivalents altres rastres del tipus d'agrupacions musicals recollits a l'ordinació de 1424 sinó d'uns mesos abans – al desembre de 1423 - amb motiu de la processó realitzada en homenatge a Alfons el Magnànim, també recollit al *Llibre de Solemnitats*:

“E fou-hi portat un relicari, hon havia cert encast de la Vera Creu; devant lo qual reliquiari anaren diversos sonadors sonants diversos instruments de música, vestits de camís i portans les cares e ales ab los quals se representen los angels de la ditas festa de Corpore Xpisti” (I-6).

En el mateix esdeveniment van comparèixer acompanyant el seguici fins a la Seu i després al palau reial diversos entremesos tant de figuració animal com de representació de la història sagrada:

“Item, hi foren portats los entremesos de la dita Ciutat representats Paradís e Infern ab la batalla de sant Miquel e dels Angels e de Lucifer e de sos seques; e lo Vibre, lo Ffenix e la Àguila” (I-6)

En la llista de donacions als participants en aquesta processó apareixen ressenyats “Rodrigo Diego y Perico de Vallseca, ministres de corda dels senyor rey” (I-7), els quals són protagonistes d’alguns registres relatius a la capella de música del rei Alfons com a músics de guitarra i d’arpa (Gómez Muntané 1979: 57 iss.). La identitat dels músics ressenyats és ambigua: s’ha documentat l’existència de *Rodrigo de la guitarra*, també llaütista, juntament amb la d’un criat seu igualment ministril de guitarra i llaüt anomenat Diego i adscrit al servei del Magnànim, de manera que no podem saber si es fa referència a un dels dos o, per omissió de la coma, a ambdós juntament amb l’arpista Pere de Vallseca. De tota manera, els ministrils citats haurien contribuït al fet que en la cort catalana d’aquella època, davant la influència franco-internacional, hauria anat penetrant la influència italiana, per la qual els instruments de corda s’anaven imposant als de vent (Gómez Muntané 1979:57). La documentació aportada per Gómez Muntané dona testimoni de la protecció de què gaudien aquests músics: la importància concedida a la seva participació en els fasts de l’entrada es reflecteix sobretot en una carta dictada per la reina Maria l’any 1417 per la qual pretenia retenir l’esmentat ministril Rodrigo amb motiu de la imminent entrada del rei a la ciutat:

“Molt alt e molt excellent senyor marit e senyor meu molt car. A vostra gran senyoria significh com yo, creent que vostra benaventurada entrasa d aquesta ciutat, miatjançant la gracia de Deu, sera molt presta, he fet romandre aci en mon servey en Rodrigo, sonador de lahut, e per ço que vos senyor stats informat per que ell es absebt de vostre servey (...)” (Gómez Muntané 1979, doc. 202:191)

A partir d’aquests models d’origen aristocràtic, el municipi hauria anat articulant la pròpia fórmula de patrocini dels conjunts de ministrils al servei del comú. Per

exemple, en relació al banquet o “collació” organitzada al 1440 en honor de Johan de Clevas – germà de la princesa de Navarra i fill del duc de Clevas (I-114) - s’ementa que el càrrec de coordinar el conjunt de corda que participava en representació del municipi havia estat assignat en aquesta ocasió a un espaser:

“Item, que diguem a.n March Farrer, spaser, qui está fora lo portal de la Bocaria, que ell ab sa deesme, ab esturments de corda, vestits de camís, e ab las caras e ales dels angells, sien prests la dita jornada” (I-116; *vid.* Kreitner 1995:184).

Seguint el model del Corpus en allò que fa a aquests tipus de formació, el conjunt de “sonadors” de corda anaven amb màscares i ales d’àngels, acompanyant l’entremès de l’àliga pel saló del Consell de Cent i intervenint en l’execució d’una dansa al final de l’acte:

“E prechints lo entramés de la àguila e .X sonadors d’esturments de corda, vestits ab camís ab cares, diademes e ales dels àngells (...). los dits sonadors sonaven, e la dita àguila anava una amunt e altre avall per la dita casa de cent jurats (...). E après d’açó, diverses ciutatdans e cavallers e altres de la companya dels sit senyor don Johan, a so dels esturments que sonaven los dits angells dençaren denant lo dit senyor. E ell mateix es levá dues veguades a dançar. E fetes les dites dançes, lo dit senyor don Joahn se.volch anar (...). ” (I-121-122; *vid.* Kreitner 1995:184).

La sèrie documental referida al Corpus reitera tots aquests trets en aquest tram central del segle XV. Així, en una anotació del *Llibre de Coses Assenyalades* de Comes del mateix any 1440, i amb una fórmula descriptiva que serà representativa de les formes de referir-s’hi en tots els registres, apareixen esmentats tots aquest elements perfilant un model que es caracteritza pel predomini de formacions instrumentals de corda que s’ubiquen davant la custòdia, abillats amb atributs angèlics, o que compleixen la funció d’acompanyar i proveir de música la figuració de l’àliga: “E preceints del aguiló e X sonadors d’instruments de corda vestits de camis” (Comes

1868:101). Com que fan referència a tràmits administratius en relació a l'organització dels conjunts les anotacions referides al Corpus que s'inclouen al *Dietari de l'Antic Consell barceloní* (DACB), afegeixen a aquesta fórmula la informació relativa als oficials encarregats, tal com veiem en els següents registres de l'any 1455 i 1456, respectivament:

“Lo dit die los honorables Consellers comenaren lo offici de administrar los X sonadors vestits com a angels qui sonen instruments de corda devant la custodia lo dia de Corpore Xpi attes que mestre Johan de Larpa qui regia la dita administració es malalt e no pot treballar, an Nicholau Çaval sonador” (DACB, II: 223)

“Lo dit die los honorables Consellers revocant la provisio feta an Nicolau Çaval sonador esparter e mestre de grima de administrar los X sonadors a la fest de Jheu Xrist, vestits com a Angels qui sonen instruments de corda devant la custodia lo die de la feste de corpore Xristi, en Vicens Plomas mercader ciutada de Barchinona” (DACB, II: 252-253, *vid.* Kreitner 1995: 185).

En aquesta època, d'algunes ocasions es descriu la participació de conjunts més extensos que incorporen també alguna mena d'instrument aeròfon. Aquest és el cas d'un registre que fa referència a la solemnitat de santa Càndida, celebrada al 23 de novembre de 1459, en què s'esmenta la participació conjunta d'instruments de broquet i un flabiol: “E junt l'ofici precedents de 13 trompetes i 3 tabalers e ab sobrevestas e panons de la ciutat anant sonat ab llurs trompes e fluviols e 6 sonadors de corda, qui sonaren davant la custodia” (DACB, II:323).

Així, doncs, el músics que havien de participar en aquestes formacions ho feien a compte del municipi a través del nomenament oficial d'un o dos administradors adscrits a un ofici no musical i que indica la valoració de l'habilitat de gestió tant com la musical. Malgrat l'esment al “mestre Johan de Larpa”, la majoria de mestres pertanyien a altres oficis, com Nicolau Çaval, que era “esparter e mestre de

grima”; Vicens Plomas, que era “mercader”, o Jacme Gili, que era “bayner” (DACB, II: 277 i 299; *vid.* Kreitner 1995: 184-186).

Segons Kreitner, els conjunts designats en aquestes fonts haurien de ser cobles organitzades sobre la base d'altres formacions de caire joglaresc i que, per tant, se situaven en el pas del model del joglar al de ministril (*ibid.* 186). Al segle XI era usual en la noblesa contractar el servei permanent d'alguns joglars la tipologia dels quals s'anava separant d'aquells altres que continuaven amb la seva condició ambulat per pobles i ciutats. A França, durant el segle XIII, va passar a denominar-se “*menestrels*”, com a servidors o ministrants d'una casa determinada, sentit que no va penetrar en la Corona d'Aragó fins al segle XIV com a música adscrit al servei cortesà (Gómez Muntané 1979:24). En el capítol on hem tractat les trompetes cerimonials, hem vist com, sobre aquesta base de contractació de joglars, a partir de la seva funció militar els músics trompeters van ser dels primers en ocupar una plaça assimilada a l'organització de les corts aristocràtiques. Això hauria originat processos de mimesi promoguts per l'oligarquia urbana respecte dels costums nobiliaris en el context de la cerimonialitat urbana, que hauria suposat en la seva situació sociològica l'especialització en un sentit de professionalització a través de l'assoliment d'una posició orgànica en l'entramat burocràtic del municipi. En definitiva, en aquestes modes d'inclusió de la música en les celebracions processionals del segle XV s'adverteix, doncs, el procés d'adaptació i apropiació de recursos d'una banda a l'altra de tot l'espectre social en un sentit que permet comprendre la documentació municipal referida als músics dins el marc de la recerca de solucions organitzatives per a proveir d'aquests recursos. Així, dirigits per les autoritats municipals, aquests processos haurien comportat la implicació de

subjectes vinculats a la música a partir d'un vessant no professionalitzat, tal com suggereix la seva filiació gremial. Aquests mecanismes organitzatius, doncs, suposaven processos que s'articulaven a l'entorn del poder local dirigit per l'oligarquia municipal a partir de la mediació entre subjectes culturals diversos que adoptaven i projectaven els recursos disponibles des d'aquest context global a les manifestacions de cada espècie.

2.5.2- Especialitzacions funcionals de les cobles de ministrils

Enfront dels modes de participació dels conjunts municipals, hem argumentat que els elements musicals dels entremesos haurien d'haver proporcionat als assistents recursos per tal d'obrir les estructures sonores al joc de la interacció amb la música en el sentit d'una vinculació més estreta d'aquesta amb la participació a través d'estratègies d'improvisació. Com remarca Judith Lynne Hanna, les respostes físiques derivades de la intensitat comunicativa dels moviments és un fenomen que depèn del fet que el moviment és visualment allò que més atrau l'atenció, ja que implica un canvi de les condicions de l'ambient i que pot requerir una reacció (1979:68).

Podem comprendre els processos musicals involucrats en la producció d'un sentit de diferenciació social dins el marc estructural de la processó acudint a la noció de "pla de grup" per a fer música. Tullia Magrini conceptualitza aquesta idea com a forma d'al·ludir el desenvolupament de coneixements, estratègies i habilitats que posseeix el grup sobre allò que ha de ser l'activitat musical, implicant una gamma de possibilitats que constitueixen la base mateixa de l'activitat de l'actuar musical com a elements d'un mètode obert a les diverses configuracions controlades pels individus en la seva cooperació (2004:169). Els diversos conjunts de la processó, sobre la base de la institucionalització de la seva tipicitat traçada sobre el quadre de la polarització social, haurien anat consolidant al llarg del temps la seva naturalesa a través de l'explotació d'una sèrie de recursos que Edward T. Hall cataloga com d'"alt o baix context" (*high-low context*), és a dir, el grau segons el qual una música suposa la implicació en una activitat que comporta el diàleg a través de la

informació que sorgeix i envolta al mateix esdeveniment en què participa i està vinculada a la significació d'allò que va passant en el transcurs de l'acció, en aquest cas, el que caracteritzaria l'acció dels entremesos com a interacció entre música i moviment (Hall 1992:229). Per als participants, doncs, la percepció dels contrastes d'implicacions entre les diverses músiques es basaria en la capacitat d'induir respostes diferenciades en funció d'una o altra orientació comunicativa sorgida de la forma de mantenir la relació entre música i acció en uns i altres casos.

Així, sobre la base d'aquestes relacions – travades pels impulsos inicials de la seva pròpia realització en un context viu d'interacció social - els elements de la processó anirien consolidant les formes de la seva participació a través de processos pels quals els nous impulsos conjunturals de cada època podrien arrelar-se sobre l'estructura solidificada d'un dispositiu de representació social sancionat pel costum. Dorothy Noyes, qui ha dut a terme una completa recerca sobre la Patum de Berga – una festa de Corpus celebrada a la vila berguedana des del segle XVII - fa notar com a través dels segles els entremesos reproduïxen una matriu de sentit a propòsit de les polaritats que són significatives en cada moment històric respecte de la constitució de la societat:

“La Patum no té paraules, i les seves comparses i els seus moviments han anat acumulant tant de ressonàncies al llarg dels segles que poden ser apropiats –i han estat apropiats- per fornir qualsevol al·legoria de tot ordre social imaginable. Les baralles entre turs i cavallets o àngels i dimonis, els contrastes entre l'àliga coronada i les guites traient foc pels queixals, etc., han representat segons l'època i el comentarista l'homenatge dels irracionals al Santíssim Sagrament, l'església triomfant sobre els heretges, els carlins contra els liberals, els liberals contra els carlins, els catalans contra els invasors moros o espanyols, l'Espanya vertebrada contra els rojos, la democràcia que crema la dictadura, l'esperit ancestral que ressorgeix l'irreductible local que resisteix ara i per sempre a les forces de la globalització, tot allò que vulgüeu” (Noyes 2001:56).

Des del segle XV endavant, les formacions municipals haurien desenvolupat la seva especialització cerimonial a l'entorn de l'articulació d'un context de solemnitat a partir de la seva capacitat per a construir, segons la terminologia de Hall, situacions de "baix context"; respecte d'aquesta funció, la documentació posterior al segle XV reflecteix el desenvolupament creixent del paper cerimonial de la cobla municipal.

L'any 1519, per exemple, tal i com es recull en una anotació del *Llibre de Solemnitats* referent a l'entrada de Carles V, la cobla hauria intervingut en la representació de la "davallada" instal·lada sobre un dels arcs de l'escenografia muntada sobre el portal de sant Antoni, suggerint amb això la projecció de la seva funció de solemnització en les processons a l'estructura fixa de la representació: .

"E al segon arch e mijá havia sis angels sonants instruments de corda, vestits los tres ab camís blanchs, los altres tres ab camís e dalmàtiques vermellas de la Ciutat, y tots ab cares y ales de angels" (I-396-397).

Possiblement, aquests haurien de ser els mateixos músics que, en relació al Corpus d'aquell mateix any, recull un registre del *Llibre de Coses Assenyalades* tot expressant amb els termes acostumats la formació de la secció central de la processó: "Havia 6 angels sonants instruments de corda vestits los tres (*sic*) ab camis blancs" (Comes 1868: 391). També, la documentació d'aquesta època suggereix l'extensió dels serveis de la cobla a àmbits cerimonials més diversificats, i, en aquest sentit, tenim fins i tot constància en una anotació del *Llibre de Correu* (fol. 12) recollida per Baldelló de la seva participació l'any 1573 en la representació de comèdies escolars a la Universitat com a servei vinculat al càrrec oficial:

"Item a mestre Ramon Xarles musich per sis ministrells sonoren al Studi en representar dues comedies 40 sous" (*cit.* a Baldelló 1929:44)

Sobre aquesta base, la documentació del Corpus a partir del segle XVI suggereix també, d'una forma paral·lela al de l'especialització cerimonial, l'existència d'un procés organitzatiu de la cobla municipal pel qual assoliria una especialització laboral més definida des del punt de vista del seu estatut com a ofici públic. Contrastant amb el que hauria esdevingut la norma tal com es reflecteix en l'esmentada documentació del segle XV, en els següents exemples de 1525 i 1550, extrets del *Llibre de Correu* (fol. 41 i 159, respectivament), els subjectes designats reben la seva definició explícita com a músics fent abstracció de la seva possible adscripció a un gremi d'un altre sector:

“Item anan Joan Strader musich per ell y altres 5 companys seus músichs que han sonat davant la custodia en la professó de la del Corpore Christi y passada”

“Item anen Bartomeu Ferrer musich per ell y per cinch companyons musichs han sonat davant la custodia en la proffessó de la Octava de Corpore Christi” (*cit.* a Baldelló 1929: 19 i 43)

A cavall d'aquesta activitat, els diversos càrrecs de responsabilitat musical vinculats a la festa del Corpus apareixen en la documentació a partir del tram final del segle XVI amb un tractament equivalent al de l'organització gremial, associant sota la designació de “mestre de ministrils” tant la destresa musical contrastada com l'habilitat administrativa, tal com es recull al Dietari de l'Antic Consell en els següents registres de nomenaments oficials pertanyents al 1583 i al 1595:

“Dijous IIIJ- En aquest die los magnífichs señors de consellers me manaren a mi Francesch Vilar notari de barcelona y scriva del rational de casa de la Ciutat que per mort de Ramon Xarles mestre de ministrils assentas a Jaume Fabrer per mestra de ministrils” (DACB, V: 380)

“Dilluns XXIJ- Dit die estant los señors (concellers) en la instantia del consells de trenta me manare a mi Montserrat Riera notari y s.^a rational de casa de la ciutat que continuas en dietari com ells per mort de mestre Joan Ysaga musich, nomenaven y provehien a Pau Ferrer també musich per sonar a la professó del corpus de la present ciutat, mes anomenaren en loch de T. Calahora musich extraordinari per esseren anat, a Magi Ferrer” (DACB, VI: 526)

Un aspecte també molt destacat, i que en recerques posteriors mereix ser aprofundit, era la relació de la cobla amb l'estament eclesiàstic. Diverses anotacions recullen la participació de la cobla de la ciutat en cerimònies dins del temple, com quan l'any 1601, en el convent de santa Caterina, estaven "entretenint la festa los menestrils que estaven a l'orga" (DACB, VII: 357), o bé quan hi havia "la música de la ciutat que allí stave de tabals trompetas y menestrils ab les cotes de la ciutat en demostració de alegria de dita festa", en referència a la inauguració d'un altar a l'església de santa Maria del Mar l'any 1630 (DACB, X: 511); en aquest sentit, caldria avaluar en treballs posteriors la incidència d'aquesta vessant de la cobla municipal en el desenvolupament de la capella instrumental de la seu i, en la direcció que estem seguint, amb la construcció del seu estereotip musical girant al voltant de la solemnitat.

2.5.3- La “música de la ciutat” i el cerimonial dels Consellers

Gran part del pes cerimonial de la cobla municipal s’originaria a partir de la seva funcionalitat al servei de la solemnització de les activitats públiques dels consellers: per exemple, durant el *Ninou* (cap d’any) de 1604, la cobla va acompanyar els consellers a l’ofici de santa Maria del Mar amb “la musica de tabals, trompetes y menestrils davant tots a cavall, passaiaren la ciutat com es costum en esta jornada” (DACB VIII:76). La imatge, doncs, de la cobla com a element solemne dels seguicis i processons hauria d’esdevenir una referència constant; en aquest marc, a tenor del reiterat esment en la documentació oficial de la funció de “sonar” al Corpus com a fórmula per a designar el càrrec, aquest hauria de ser un aspecte emblemàtic d’aquesta activitat. Així, projectada aquesta funcionalitat en tot l’espectre del cerimonial cívic, la cobla municipal podia imprimir en la consciència de la gent la seva identificació com a emblema ciutadà. De la continuïtat de la cobla municipal al segle XVII respecte d’aquest entramat cerimonial que s’havia anat teixint amb el temps en dóna testimoni, per exemple, una nota del *Registre de Deliberacions* de l’any 1648 (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona=AHCB, 1648-1649) que recull “lo negoci de la bona administració e la musica de corda”, on s’inclou un llistat de les festivitats en què havien de sonar:

“Item que dita musica tinga obligatio de servir tots los dies ordinaris de festas per la ciutat com son la del ensaig de la Aliga Vigilia de Corpus dia de Corpus a la professó professó de corpus de St. Sebastia dia de cap de octava dia del angel custhosi dia de St.Ramon dia de St Sebastia dia de Sta. Eulalia e la professo dia de Sta Madonna dia de nsa sra de Agosth” (AHCB, *Registre de Deliberacions* 1648-1649, f.21v)

En el marc del procés de consolidació d’aquest model de participació, a partir del segle XVI proliferen en la documentació relativa a tota mena de cerimònies de

pietat cívica les referències a la cobla com a element del tram central de les processons. En el quadre 11 podem observar la generalització d'aquests processos on es recullen alguns exemples de registres provinents de diverses fonts dels segles XVI al XVIII i que exposen l'estructura d'aquesta secció de les processons: aquestes referències mostren la continuïtat de l'esquema articulat des de la baixa edat mitjana per sobre de les variacions manifestades a través dels anys.

Podem observar la implantació a través del temps del model d'aquesta secció de la processó articulat a l'entorn de l'objecte simbòlic principal i dels elements musicals que, des de la baixa edat mitjana, contribuïen a emfasitzar el seu pes simbòlic dins l'estructura representativa de la polarització social. Aquest és el cas dels cors religiosos – com el dels ancians de l'Apocalipsi, ja presents en els estadis inicials de l'esdeveniment - o dels conjunts instrumentals de personatges angèlics. Però la documentació també recull la intervenció d'elements que, a mesura de la seva articulació en el medi social, s'hi anaven incorporant; aquest és el cas de la Capella de la Seu interpretant de forma conjunta el *Te Deum*.

Quadre 11 : descripcions de la secció central en processons de “pietat cívica (segles XVII-XVIII)

1- Canonització de sant Raimon de Penyafort (1601); comitiva central de l'acte principal des de la Seu a la capella del nou sant a l'església dels dominics.

“Seguianse veynte y quatro hombres reuestidos con albas y dalmaticas de terciopelo de varios colores (...) representando con este venerable trage aquellos veynte y quatro Reyes que vio San Iuan en su Apocalypsi (...) venian muchos tambien con albas y dalmaticas, coronas y alas de Angeles, haciendo muy suave musica de violones, arpas, laudes, y otros instrumentos de cuerda, a quien seguia el Aguila, que de cuando en cuando dançaua al son de muchos menestriales que vestidos de la librea de la Ciudad, la acompañauan; tras los quales venia la Capilla de canto de organo cantando *Te Deum laudamus* a verlos con los menestriales y la clerecia” (Rebullosa 1601: 171)

2- Celebració de la declaració del papa Alexandre VII de la Immaculada Concepció (1662).

“veinte y quatro reyes, y doze Angeles, que van tañendo con diferentes instrumentos (...) y la Capilla Mayor, y luego baxo del palio en un tabernaculo la Custodia, que esta vez en lugar della, y del hijo se llevaba en el su benditissima madre” (*Magestuosa selebridad ...* 1662:20)

3- Translació del cos de sant Oleguer (1701). Descripció de la secció central de la processó on anava el tabernacle principal amb el cos del sant:

- a) Descripció segons la *Relacion Svccinta*.
- b) Descripció segons les *Festivas demonstraciones*.

a)

“cerrando tan vistosa tropa toda la musica de Menestriales, de cuerdas, y Capilla, con otros doce Musicos vestidos de Angeles, no faltando el Aguila (que es Ave Real) à Fiesta que lo pareció por tantos titulos, dançando à trechos primorosas danças al son de dulces instrumentos (*Relacion Svccinta...1701:13*)

b)

“luego el Clero de la Cathedral en la misma forma, con la Musica de Menestres (a cuyo son và dançando vna grande Aguila dorada, de tan curpulenta hechura (...) que con su agilidad, y primor, anima sus ayrosos movimientos en la variedad de danças, son que alegra, y delyta todo el curso de la Procession), y despues toda la Capilla de la Santa Iglesia con otros 12. Musicos, vestidos en forma de Angeles, con sus instrumentos de cuerdas cantando Musica interpoladamente con el Clero, y los demàs Coros de instrumentos, los versos del *Te Deum*” (*Festivas demonstraciones...* 1702:250).

(A continuació, se situava el penó daurat amb la imatge del sant portat pel Capità General i els cordons subjectats per membres de la noblesa i continuava després el Capítol de canonges i el cor dels ancians de l'Apocalipsi que tancava el conjunt que precedia al Tabernacle principal):

“24. Seniores, coronados con sus Diademas, vestidos con Dalmaticas de domasco blanco, que representavan los 24. que postraron sus Coronas ante el trono del divino cordero, como refiere San Iuan en su Apoclipso (...)

Iba el Tabernaculo, debaxo vn rico Palio, que llevavan los Excelentissimos Señores Consellers, con los Cavalleros que les assistian; E inmediatamente iba en el Gremial el Ilustrissimo Señor Obispo con sus insignias Pontificales, con sus Ilustres Assistentes. Concluian este luzidissimo acompañamiento vna representacion de Christo con sus doze Apostoles, en otros tantos sugetos” (*Festivas demonstraciones...* 1702:251).

2.5.4- L'entremès de l'Àliga

La documentació suggereix que la vinculació de la cobla municipal amb l'entremès de l'àliga hauria estat una referència constant respecte de la seva identificació en el marc de les activitats cerimonials des de l'època medieval a la moderna. Aquest entremès representa un cas especial, doncs la seva funció d'obrir un espai de solemnitat equivalent a una execució cerimonial és assolida a partir de la dansa; en una perspectiva més global d'aquest marc funcional, el paper d'acompanyament de l'àliga en la secció central de la processó del Corpus suposava la prolongació de la seva contribució a la solemnització dels actes oficials dels consellers, projectant així la seva càrrega referencial respecte de la Ciutat en tota manifestació que comptava amb la seva participació. D'aquesta manera, la cobla de ministrils de la ciutat i l'entremès de l'àliga es configuraven com un conjunt representatiu de la Ciutat a través de la cristallització d'aquest paper cerimonial.

Segons el costum, per a la vigília del Corpus, després de les Vespres que se celebraven a la Seu, abans de la "passada" per a indicar el traçat de la processó, la cobla municipal participava en les danses que l'àliga representava davant del presbiteri en presència de les autoritats eclesiàstiques i seculares. En el quadre 12 es recullen alguns exemples d'aquesta pràctica, una referida a l'esmentada ordenació del Corpus de 1582 de Comes, i l'altra, a les vespres celebrades a l'església dels dominics l'any 1601 amb motiu de celebració de la notícia de la canonització de sant Raimon de Penyafort.

Quadre 12: Referències a les intervencions del “l'àliga”

1- Ball de l'àliga

Pere Joan Comes vespres del corpus l'any 1582:

“estant los tabals de fora y entrant las trompetes y tots los consellers sen munten al altar maior juntament ab los agraduats y aquí houen lo que reste de les vespres porque casi sempre venen com se acaben y acabades les vespres es pratiga que lo clero va dir vna commemoració en los claustres en la capella de corpore christi y los consellers juntament ab tots los agraduats van detras lo clero a fer oració en dita capella de corpore christi (...) y aqui mateix son asaguts i ve la Aliga y dansa fins a tant que venen les bacines de casa lo obrer totes plenes de ramallets i or barbarj” (Comes 1868:632).

2- Ball de l'àliga

Vespres celebrades a l'església dels dominics amb motiu de la notícia de la canonització de sant Raimon de Penyafort:

“Era ya muy de noche quando acompañados de quatro achas llegó el Aguila de la Ciudad, que es una figura muy hermosa y bien acabada, y tan grande que con ser hueca y de materia muy ligera, pesa cinco arrobas; anda con las alas tendidas, una paloma viva en el pico, su corona real en la cabeça; toda echa una ascua de oro, y el que la lleva para dançarla metido dentro della hasta la cinta con los muslos, piernas, pies y vñas de aguila. Subió en el tablado, que como avemos dicho esta delante la capilla del Santo; y despues de averle echo tres reverencias, tañeron los menestriales quatro danças que fue muy de ver la gracia y brio con que las dançó, despues de las quales echas otras tres reverencias se fue” (Rebullosa 1601:40)

2.5.5- Traces organològiques de la cobla municipal

Atenent aquests fets, si l'estructuració de la processó depenia de la seva possibilitat de representar la polaritat social, existeix algun aspecte de la composició organològica de les cobles municipals que reflectirien aquestes determinacions?. Del conjunt de les informacions incloses a la documentació disponible fins al segle XVIII, no emergeix cap patró instrumental estable del qual pugem deduir l'assimilació d'un valor representatiu com a incorporat a un model determinat de cobla municipal. Més aviat les fonts estarien reflectint l'apropiació de recursos organològics de cada època com a elements d'una matriu d'acció consolidada. En qualsevol cas, a partir de les bases organitzatives traçades des del segle XV, fonamentades en la col·laboració puntual de músics, el mateix municipi assentaria aquest servei amb les prerrogatives d'un ofici públic subjecte a les ordenances municipal amb una funcionalitat específica a l'entorn del cerimonial dels consellers. A partir del segle XVI, consolidat ja aquest procés de "municipalització", la documentació proporcionada per Comes respecte dels actes de la vigília del Corpus de 1582 revela la composició mixta de la cobla, que en aquests cas es componia tant d'instruments de corda "de viola" com de sacabutxos (Comes 1878:630-635). Al 1601, les informacions incloses en la descripció de Jaime Rebullosa referides a la processó de la canonització de sant Raimon, reflecteixen la coexistència en la secció central dels seguicis de diverses formacions instrumentals diferenciades segons atributs de vestimenta o de funció: hi apareixen músics caracteritzats d'àngels o amb distintius cívics, una cobla que actua en l'entremès de l'àliga i un grup de ministrils integrats a la Capella de la Seu (Quadre 11, doc. 1). L'única formació de la qual s'esmenten els instruments integrants és el de la cobla d'àngels – del que les

fonts des del segle XV indiquen l'organització municipal; en aquests cas, estaria integrada per músics exclusivament de corda (violons, arpes, llaüts i altres no especificats). En d'altres fonts s'indica que aquesta cobla estava integrada per 12 components (Quadre 11, doc 3 a i b). Però, si atenem l'esmentat document de 1648 recollit al *Registre de Deliberacions* (AHCB 1648-1649, f.21v.), que recull “lo negoci de la bona administració e la musica de corda” el nombre dels participants hauria de ser de 10, tenint en compte que la designació genèrica del conjunt com a “la música de corda” no es correspon a la composició reflectida al cos del document, on s'inclou un “tamborino y flauta”:

“Prt. apareix que la dita musica deu esser composta de deu persones ço és huna qui ha lo capmestre ab tamborino y flauta per a portar lo compas dos baxos dos tenorets y tres violons juntament ab dos arpes ys posan los tres violons per quant las arpas y los baxos tots son fonaments baxos y pesso necessita de haveri tres violons per a que la musica sia mes sonora (...)

Item per quant lo treball de cabo (,,) es molt maior que no lo dels demes (...) que ha de saber tots ynstruents y cuidar de que los demes toquen a compas sonant dos instruments com son tamborino y flauta” (AHCB, *Registre de Deliberacions* 1648-1649, f.20v-22v)

La formació es presenta estructurada al voltant de la funció del flabiol i el tamborí, a càrrec d'un oficial que rep el tractament de “cabo” – segons l'etimologia de cap – ja que ha de tenir cura de la justesa del tempo (“portar” o fer que als altres “toquen a compas”). Quant als altres instrumentistes – tenorets, baixos i arpes, tots duplicats, més tres violons - ens indica paràmetres referits a l'equilibri sonor en relació a la percepció clara de les tessitures baixes. De la seva banda, el terme “tenoret” sembla indicar més un registre que un instrument concret, que se situaria en la part intermèdia de la tessitura enfront de les violes, arpes i baixos que ocuparien tots junts la regió greu. Els paràmetres relatius a la dimensió harmònica o contrapuntística es presenten més confosos: el “tenoret” podria fer referència

també a la funció de portar la part del *cantus*, sobre el qual podria improvisar la flauta. Si tenim en compte, doncs, la possibilitat de l'estructuració de la música d'aquesta cobla a l'entorn de formes musicals vinculades a les tècniques de la família de les *baixes danses* – que presenten la particularitat de ser compostes amb la fórmula primitiva del *discantus* sobre un *cantus firmus* -, aquest fet indicaria el manteniment de la cobla en una tradició musical de dansa molt antiga respecte dels paràmetres compositius en aquest camp coetanis al document, basats en esquemes fixats d'elements musicals (*vid.* Esses 1992: 563 i ss).

En definitiva, el text es mostra ambigu en relació al tipus de música que interpretaria la cobla descrita, però destaca la seva coherència amb la funció coreogràfica. Malgrat l'extensió del detall descriptiu, confrontada amb el conjunt de les informacions aplegades des del segle XV al XVIII, el text no aporta cap element que permeti traçar l'existència d'una configuració organològica estàndard respecte d'aquestes formacions més enllà del seu valor com a model d'organització a mitjans del segle XVII. Així, doncs, no és en la dimensió d'una configuració de la cobla municipal basada en algun model recurrent al llarg del temps que caldria cercar els aspectes significatius pels quals es vehicularia la seva contribució a la representació de la polaritat social. Més aviat, cal entendre la dimensió significativa de la performance al nivell mateix de l'activitat global en què s'integra la música. En aquest sentit, doncs, el fet d'atribuir sentit a aquestes pràctiques musicals comporta tenir en compte pel que fa a l'estructuració processional el seu caràcter de dispositiu que vinculava individus amb espais i pràctiques diferenciades desplegades sobre l'ordre global que donava consistència unitària a l'esdeveniment. Quant al tram central processional, algunes de les fonts que descriuen la seva composició

suggereixen la col·laboració de les formacions vocals o instrumentals ubicades en aquesta secció a l'entorn de la interpretació conjunta de peces religioses: aquest és el cas descrit en relació a la translació del cos de sant Oleguer, l'any 1701, quan s'esmenta la "interpolació" de tota la música instrumental amb el cant de la capella (Quadre 11, doc. 3 b). Aquest fet suggereix que la música, com a element que contribueix a dotar d'una cohesió al conjunt central com a unitat diferenciada per la relació recíproca establerta a través de la interpretació de peces vinculades a les funcions devotes i litúrgiques, esdevenia un medi fonamental per a estructurar l'ordre espacial del seguici a l'entorn de l'eix centre-perifèria.

D'altra banda, si atenem la funció coreogràfica associada a l'entremès de l'àliga, la distància respecte de l'activitat desplegada en qualsevol altra àmbit de l'espai processional hauria de ser equivalent a la seva distància respecte de la capacitat de construir una situació solemne. En aquest sentit, com assenyala Dorothy Noyes, la figuració de l'àliga havia esdevingut un entremès amb unes connotacions especials per tal com exemplificava en la pràctica les prerrogatives que suposava ostentar uns privilegis: només l'entremès de l'àliga podia dansar dins el temple i al presbiteri o podia desfilat al costat del cos de Crist a les processons (1992:173,352); d'una forma paral·lela, la ubicació de l'àliga al tram central suposava l'exposició d'una prerrogativa equivalent transportada a l'ordre lineal de la processó. En aquest sentit, l'activitat involucrada amb la figuració esdevenia un recurs simbòlic per a emfasitzar la naturalesa de la jerarquia social com travada per la diferenciació a través del privilegi. D'altra banda, si com hem vist, el pla coreogràfic dels entremesos depenia del desenvolupament de pràctiques d'improvisació traçades sobre l'activitat a partir de les respostes mútues entre intèrprets i participants o,

segons la terminologia de Hall, construint una situació d'alt context (*cfr.* Magrini 2004:166-167), la dansa de l'àliga, contràriament, s'hauria caracteritzat per un patró de moviments que emfasitzava la contenció de moviments i un sentit de gravetat centrípete a l'entorn de moviments circulars i signes de respecte: en el document 2 de l'anterior quadre, l'esment a les "reverències" en diverses parts de la performance indica aquesta característica d'estil que definiria el caràcter cerimonial i solemne de l'activitat d'una forma que limitava les possibilitats d'interacció a un intercanvi de gests protocolaris que accentuaven el simbolisme de la seva acció (*vid.* Noyes 1992:203).

2.5.6- Contrasts musicals / contrastes socials

La pervivència d'aquests aspectes com a elements estructurals de l'ordre deambulatori del Corpus és recollit en alguns dels fragments que en diversos dietaris exposaven l'esdeveniment en una perspectiva més personal. Així, Pujades podia reflectir la dualitat representativa del Corpus a través de la contraposició de l'actitud més introspectiva i solemne vinculada al capteniment de la significació religiosa de l'esdeveniment amb la dimensió de "soroll" descontrolat com a associat a l'expansió lúdica i participativa de les intervencions més informals denunciades per l'església i que es feia perceptible a partir de "el gran estrépito y ruido que se hacía por las iglesias en los días de la octava de Corpus al hacer las fiestas por días en los barrios de ellas y que todo era más bien inquina de unos contra otros que acudir al servicio de Dios" (Pujades 1975-1976 II: 158). Aquestes característiques són també testimoniades pel Baró de Maldà en diverses relacions de les festivitats del Corpus a finals del segle XVIII.

En la seva descripció de la processó de 1796, on l'inclit dietarista exposa la participació dels diversos elements que es van reiterant des del segle XV, recull la coexistència de recursos tradicionals –la participació de la "música de la ciutat" i de la capella de la Seu interpretant l'himne *Sacris Solemnis*- amb aquells que s'hi van incorporant -la música de la "tropa"- i amb els que resulten d'una forma de participació informal a l'entorn de l'expansió d'expressions més heterogènies, que suggereixen l'explotació de la lògica performativa esmentada en relació a la música dels entremesos - com la música "de bombo", citat a imitació de les formacions militars:

“En quant a la professó, ha anat molt llúida en número crescut de gremis ab sa bandera, havent-hi anat les músiques de paisans ab bombo i demés instruments a imitació de la tropa: la d’Artileria així mateix; i la dels Suïssos, ab sa xirinola de campanetes de rellotge en consonància, panderos, trompes, etc. La música de la ciutat ab lo famós Celdoni ab les timbales, que les juga per un pensament. La cobla de Segòvia, ab violins i viola tocant el Sacris a sa usança, seguint detràs del pendó del Sagrament tota la turba de la catedral per cantar lo Sacris (...), plegada de músics i escolans, ab algun verset de la seqüència ab viola i fugots de tant en tant” (Amat i de Cortada 1988 III : 95-96)

En d’altres passatges, el Baró mostra sintèticament els diversos plans de participació articulats segons la lògica dicotòmica que és travada al voltant de la formalitat i la informalitat; per exemple, en aquests fragments referits a les processons de 1795 i 1796, respectivament, la descripció ens il·lustra de la pervivència en el temps de l’estructuració processional articulada segons l’expansió de les actituds divergents que hem categoritzat amb el concepte d’alt o baix context i de les conseqüències morals d’aquesta identificació:

“En la tarda, e l’hora regular de cada any, s’ha feta la professó general del Corpus (...) cantant lo devotíssim himne del Sacris Solemnia (sic), que causava gran quietud i devoció en la gent, així com no en lo pas de les banderes, que s’hi sol enraonar molt i s’hi riu (...).

En lo demés ha ant sèria dita professó, com acostuma, sens variació ninguna dels antecedents anys i en est, en seguiment del Nostre Amo (alabat sia per sempre), después del molt Il.ltre. ajuntament ab l’alcalde”

“I que no hi faltarien músiques ab bombo per divertir n xiquet massa al poble (...). Que en ls més d’estes professons passa a escàndol lo riure, enraonar i fer bulla movent-la estes músiques, més pròpies d’entrada en batalla que en estes professons de sagrament, a mos ulls bastants agenes de les músiques pròpies que recúllien l’interior i que no el distràguen de l’atenció i reverència de la Divina Magestat (...) la poca devoció i reverència en molt poble atenent més a les músiques d’eixos bombos principalment (que) a no ser notat, de bona gana, ja luego d’eixit jo de la iglésia, me n’hauria anat a passejar. Ah Barcelona, Barcelona! (Amat i de Cortada 1988 III:34 i 97)

El contrast més destacat, doncs, respecte de l’activitat traçada per la música en un o altre àmbit del seguici es donaria en el pla mateix de la relació entre música i

moviment per tal com suposaria la construcció d'un sistema comunicatiu i d'acció d'alt o baix context d'una forma que hauria d'haver contribuït a imprimir en els participants la consciència de l'estereotip formulat a partir d'una música i un estil d'acció a l'entorn de les formacions instrumentals; d'una banda, partint d'una orientació comunicativa de baix context, es crearia un estereotip musical amb capacitat de representar i suscitar idees sobre la solemnitat a partir de la contenció, i d'una altra, per l'explotació de recursos per a crear una situació d'"alt context", cristal·litzaria un estereotip musical vinculat a l'experiència de l'expansió corporal. En aquest sentit, sobre la base de la corporalitat, les manifestacions processionals basades en el Corpus no tracten d'un tipus festiu tancat en el seus propis processos: integra una dimensió en què la celebració és experimentada segons els processos caracteritzats com a carnavalescs. Per les analogies susceptibles de poder ser traçades sobre el fons de les activitats i les conductes més variades, pels tipus d'associacions que podria suggerir la música sobre el valor social atribuït a les danses segons estereotips d'estil, aquests haurien de projectar-se en l'estructura de la deambulació com a representatius dels atributs considerats pertinents a cada grup i que caracteritzarien la distinció social: així, la distància traçada entre les formacions musicals dels entremesos i les de la secció central com a institucions de la festa i la celebració era equivalent a la distància que separava la societat en la seva jerarquització. De quina forma hauria de projectar-se, doncs, aquestes implicacions de la música en l'estructuració dels actes de les entrades reials?

3- La dimensió coreogràfica dels entremesos i la seva projecció en les entrades reials

Si en relació a l'entrada reial la concurrència dels entremesos a través de la desfilada s'explica en funció de les seves capacitats quant a l'assoliment de la representativitat social dels sectors laborals en el curs d'una celebració en què allò que està en joc és la comprensió de la societat estructurada al voltant del vincle monàrquic, en aquest sentit, és simptomàtica la situació de la desfilada immediatament després del jurament regi. En aquest pla performatiu, l'acte equival a l'acceptació mútua del vincle compromès en el jurament i de les conseqüències que se'n desprenen respecte de la pràctica del poder i la seva relació amb les fonts que legitimaven l'ordre social que aquest vincle instaurava. D'altra banda, si com hem vist, l'adequada realització de la representació social segons el judici dels participants esdevenia la garantia per a l'assoliment d'aquest efecte, el valor dels entremesos rau en el seu caràcter convencional d'element simbòlic d'identitat gremial a través de la seva consolidació com a tal en la celebració del Corpus i altres manifestacions de pietat cívica.

Com a característica general, en aquests registres la informació musical és ben limitada, però, en qualsevol cas, seguint el mètode que hem anat utilitzant, podrem completar la imatge de la dimensió musical dels entremesos a través de la documentació d'altres celebracions que s'integren en la sèrie textual representativa del conjunt de manifestacions que s'estructuraven al voltant dels mateixos entremesos com a element de la seva entitat performativa. Eventualment, les seves fonts documentals són més eloqüents en la seves referències a les pràctiques

musicals o a la dimensió més lúdica dels entremesos. A més de les pròpies del Corpus, aquestes fonts recullen notícies de les visites reials, de festes vinculades a la devoció de sants ciutadans, com els esmentats cassos de la canonització de sant Raimon de Penyafort (1601) o la translació del cos de sant Oleguer (1701). Per tal com la informació continguda en totes aquestes fonts pot considerar-se equivalent en relació a allò implicat amb els entremesos, aquesta operació ens permetrà ampliar la visió de conjunt dels aspectes que apleguen aquestes accions amb la música i abordar-les no com a simples contingències conjunturals, sinó com a materialitzacions d'estructures més globals subjacents al sistema general festiu, dels quals la música és un aspecte constitutiu, i que es concreten en les seves respectives ocasions com a medi vehiculador de missatges.

En la desfilada gremial oferta en l'entrada d'Isabel – a banda dels gremis que es limiten a mostrar el “penó” - el llistat relaciona dos tipus d'entremesos, l'un basat en el bestiar o amb elements relacionats amb l'hagiografia del sant patró i l'altre amb una acció representativa de l'activitat professional, tots ells amb una clara orientació al ball i a la interacció que perfila la consolidació de la seva naturalesa com a equivalent a la que hem descrit en relació al Corpus:

“Item, payers ab llur panó, lo qual panó aportava un hom a cavall molt be vestit e abillat; e lo cavall era enmantat de manta de drap de lana vert fins en terra, e tots los altres com a comanadors de Sant Johan portant un crifix, ab concert de certs cantós de bones veus.

Item, corredós de coll ab llur panó, ab cert entremés de homens nuus a cavall

Item, ortolans ab llur panó, ab cert entremés de sos asens qui lauraven e dones e homens qui sembraven lavor d'espínachs, ab una () rossegant, fahents be lo dolent. (...)

Item spasés ab llur panó, ab la representació de sant Pau qui portava la gran spasa, qui es de la Ciutat (...)

Item, mercés ab llur panó, ab representació de sant Julià cavalcant anant a cassa en companyhia d'altres a cavall, ab una tanca feta en forma de un bosch, ab rama, del qual feran volar molta natura de ossells, ço es, coloms, tortres, guatlles,

mussols e altres; e ab un ball de jovent ab cercols enremats, ab calces e berretes de grana, tots en una manera vestits, ab cascavells a les cames, fahent lo ball de la tribalda, tots enremats de fulla d'eura (...)

Item ferrés ab llur panó, ab representació de sant Aloy, qui anava sobre bestia, ab cadira, e denant ell anava la vibria e la Ciutat qui lansava foch per la boca(...)

Item, argentés ab llur panó molt ricament vestits, ab mantos e robes tots de xaparia d'argent, ab berretes, algunes totes de plata d'argent e altres de drap ab joyells e fulles d'argent, e alguns portaven en llurs coll cadenes d'argent,

Item, sastres ab llur panó, ab tots los promens e molts altres, vestits ab robes restraints de drap de lana, ab mánagues mantallines de vellut negre, portants en punys spervers, xurigués e altres” (I:339-340 - 398-399)

La informació musical que proporciona aquest llistat és, certament, ben reduïda perquè es limita a registrar una interpretació vocal en l'entremès dels paraires, més un “ball de jovent ab cercols enremats” i un “ball de la tribalda” realitzats per la confraria de Julians. Malgrat tot, donen una idea de l'orientació dels entremesos com traçada sobre les vies per les quals seria possible l'assoliment de l'efecte d'identificació a partir de la implicació corporal dels participants a través del ball. El creuament de les fonts relatives al Corpus i als fasts de les entrades, doncs, suggereix el sentit de la participació dels entremesos de figuració simple traçada sobre la seves capacitats per a produir interaccions socials que van més enllà de la relació més estàtica establerta entre un observador i un objecte d'observació.

En relació al llistat de la desfilada gremial realitzada per l'entrada de Felip II (1564), el laconisme que caracteritza aquesta mena de descripcions pot ser contrarestat per la narració més viva dels balls gremials oferts amb motiu de la visita d'aquest monarca amb el príncep Felip i les infantes Isabel i Caterina l'any 1585, inclosa també al *Llibre de Solemnitats*. Vegem en primer lloc el llistat de l'entrada de 1564:

“Primerament, los parayres ab son panó y apportaven la mulassa (...)
 Blanquers ab son panó y uns salvatges y un leó fent entramesos(...)
 Garbelladors ab certs jochs que garbellaven confits
 Mariners, barquers y pescadors, qui apportaven una bella nau, molt ben
 exarciada y artillada de grossos y molts coets, y venia a la vela ab gentil artifici
 (...)
 Corders ab son jagant y cert entramés(...)
 Hortolans ab cert entramés que fehyen laurar huns asesns, y apportaven un hort
 ab alguns ausellets.
 Carnicers que apportaven un bou encellet ab ses guarnicions y fre, y un home a
 cavall qui apportave lo penó
 Spasers ab son panó y sanct Pau(...)
 Mercers y Julians ab una inventió de uns boscatges que apportaven representant
 la hystoria de sanct Juliá cassant, ab diversa cassa salvatge que corregeren, y
 molta cassa de ausells que haviaren, lo que fonch molt bona vista (...)
 Cottoners qui apportaven un joch de cavalls cottoners (...)
 Fferrers, los quals apportaven la bivria(...)” (II:11)

En relació a la visita de 1585, des del punt de vista de la participació gremial
 destaca la “passada” d’entremesos oferta al rei davant del palau, però ja no en un
 context processional sinó de diversions i balls públics: d’entre els participants hi
 anaren diverses confraries “ab algunes inventions” de les quals el cronista cita
 explícitament la inclusió del ball en la realització d’algunes d’elles:

"Los mariners que aportaven davant lo ball una nau que ells tenen molt ben
 exarciada y enbanderada ab ses veles y molts mariners dintre, portant aquella
 sobre rodes, y essent serca de palacio posaren vela, y après, essent mes prop, la
 levaren, y tiraren o dispararen gran nombre de cohets grossos, que fonch molt
 bona y gentil vista.

(...)

E lo dilluns après següent, continuant los balls y festes vingueren los garbelladors
 molt benataviats sens portar dones; aportaven primer un garbell daurat y pintat y
 altres molts confits ab senalles, y fent primer un ball ab los garbells alts en les
 mans, pegant la hu ab lo altre, tot a compás y quan foren davant de sa magestat se
 prengueren per les mans y feren un ball rodó cantant cançons en lahor de sa
 magestat ab molt bon concert, y després se posren a garbellar confits, lansant-los
 après ab los garbells dassá y dellá, mogueren gran rohido, y feta sa reverentia,
 passaren.

Los pescadors en son ball portaven una gran barca, tota pintada y cuberta per los
 costats, de tela pintada, aobre un carro (...) y dins d’ella sis homens mariners molt
 ben ataviats, portant dins la barca un cubell ple d’aygua, y dins ell gran número de
 pagells, lussos, bogues y altres sorts de pexos ben grossos; y essent davant sa
 magestat lansaren un filat o bolitxo, y feren com si pescaven, y tiraren dessá y
 dellá los dits pexos que aportaven ab dit cubell y altres parts, y també molts
 confits.

(...)

Los marineros tornaren a passar com lo dia abans ab la sua nau molt millor adreçada que lo die abans, ab trompetes y molts marineros ab gran bollicia. Los carniceros amanaren un toret no molt gran, (...) y en ell venia a cavall un carnicer y dos altres que ab cordons lo tenien lligat per les banyes, y essent davant sa magestat li feren fer moltes corregudes y salts (...)
Los ferres amenaven la vibria de la Ciutat, que la havien amprada.
(...)
Totes les altres confraries ab sos balls pasaren lo diumenge y dilluns” (II-56)

En el seu conjunt, tota aquesta documentació reitera el fet de l'orientació dels entremesos al voltant de la figuració o bé de l'acció representativa de l'activitat laboral del gremi, ampliant les informacions sobre la relació dels entremesos i les formacions musicals vinculats a partir de l'activitat del ball: en aquest cas es cita un entremès dels “garbelladors” que incloïa un “ball ab los garbells” i un “ball rodó” possiblement cantat pels mateixos balladors. També és interessant d'observar la identificació com a “ball” de l'acció dels pescadors al voltant d'una nau.

La relació dels entremesos oferta amb motiu de l'entrada de Felip III (transcrita anteriorment, *vid.* p. 267) reitera el tipus de descripcions que caracteritza aquesta mena de llistats: apareixen, doncs, els “parayres” amb “la mulasa”, els “Mariners, barqueros y descarregadors” amb una nau, els pescadors amb una barca, els corders amb “lo jagant”, matalassers amb dos homes amb un matalàs, els “Ortolans de Sanct Anthoni” amb una representació d'un hort, els "Ortolans de Sanct Pere" amb un "entremés que sembraven confits ab molta abundancia”, els carnisers amb un bou, “Mercers y Julians” amb una representació de boscatges emmarcant “la historia de Sanct Juliá”, els cotoners amb un “joch de cavalls cotoners” que realitzaren un “ball de cascavells” i els mestres de cases i molers amb una construcció d'un castell (I-133-134). La informació referent a alguna mena de ball es limita, com veiem, al registre d'un “ball de cascavells” en l'entremés de cavalls cotoners.

Pel que fa a l'organització dels músics implicats en aquestes activitats, la informació en aquest cas no prové dels arxius municipals, sinó dels notarians, a través dels contractes de formalització de companyies de músics. Com apunta Peters, aquestes fonts són especialment adequades per a complimentar una imatge multidimensional dels ministrils urbans per quan reflecteixen la seva participació en activitats musicals com a *freelance* (2000:201). També, sobre la base d'aquesta organització, l'any 1599 va ser promulgat un privilegi segellat i signat per Felip III, coincidint en la seva estada a Barcelona, pel qual s'autoritzava la constitució d'una Confraria de músics (Baldelló 1928).

Si, en el marc dels ministrils civils, la cobla municipal es regia segons el model dels oficis públics, la formulació legal d'aquestes "companyies" – que haurien manllevat el nom de les associacions comercials organitzades pels mercaders - depenia, doncs, de la seva adaptació a l'àmbit del dret civil. Existeix el testimoni de documents notarians de constitucions de companyies des de finals del segle XVI. A tall d'exemple, vegem els termes del contracte signat el 12 de gener de 1593 que unia els músics de corda "Llorens Dols, Hieroni Seguí, Juan Durán, y Janot Gallart":

"E primerament les dites parts fan y contracten entre ells bona y lleal sossietat y companyia sobre lo art e o exercici de música sorda o de corda duradora per temps de tres anys los quals comencen a correr lo dia present y devall scrit dins lo qual temps la ora y ocasio se offerira e cridat seran hagen de sonar en aquelles parts de la present ciutat aont cridats seran per a sonar" (*cit.* a Madurell 1948:226).

En un altre apartat del mateix document s'estableix una diferenciació entre el servei vinculat a la música de corda i altres referits com a "sonar música de menestril" o de "juglaria":

“Item, per quant lo dit Juan Duran sap sonar de musica de menestril e o juglaria es pactat y concordat entre les dites parts que per la present soscietat no li sie fet perjudici si dit Juan Duran en qualsevol temps volra sonar ab altres de musica empero de menestril e o juglaria no empero de altra musica de corda” (*cit.* a Madurell 1948: 227).

Malgrat que no podem saber els termes exactes continguts en la diferenciació entre música de “menestril” o de “joglaria”, els termes del contracte reflecteix l’existència de pràctiques musicals diversificades i especialitzades que constituïrien l’oferta d’aquestes companyies. En un altre exemple, l’esmentat Pere Joan Comes, en el relat de la visita de Felip II l’any 1585 contingut al seu *Llibre de coses asenyalades*, utilitza el terme arcaïtzant de “joglars” per a referir-se als músics no oficials contractats pel municipi per al servei de sonar als carrers: “fossen llogats molts jutglars que de dia sonaven y de nit per les places y lochs acostumats” (1868:479). Tal vegada, la diferenciació entre “menestril” i “joglar” reflectiria l’atribució d’un valor també diferenciat segons les diverses funcions d’aquestes companyies, entre les quals s’hi hauria de comptar la intervenció en els entremesos. En aquest sentit, la valoració social contrastada es projectaria al nivell mateix del llenguatge sobre la base de l’atribució de categories diferenciades segons el tipus d’activitat per a la qual s’oferia el servei.

De la seva banda, la “Confraria de músics i mestres de dansa”, formalitzada segons el model d’organització de les associacions de socors mutus, va ser fundada per 27 músics de la ciutat i 64 de forans i aplegava “músichs qui llogar acostumen ses obres per a sonar en llocs publics y privats, menestrils, gaytas, violas d’arch, arpes y rabaquets, atambor de cordes y mostrar de dançar”, tenint en compte que amb el terme “llocs publics o privats” es feia referència al servei “en proffesons, esglesias, danças, balls y altrement en qualsevol llocs” (*cit.* a Baldelló 1928:3-8). Segons els

seus estatuts, la confraria establia els termes de la competència professional i els coneixements teòrics dels seus membres que s'agrupaven en dues categories: “mestres examinadors”, els professionals de més reconeguda fama i competència i que dictaminaven sobre l'habilitat i els coneixements dels “cofreres examinats” i dels qui rebien l'admissió com a “cofreres necessaris”, per a romandre dos anys com a aprenents sota la direcció d'alguns dels mestres abans de l'examen (*ibíd.* 7)¹¹.

La limitació de referències a l'activitat musical d'aquestes companyies en el marc de celebracions de “pietat cívica” pot ser pal·liada per les informacions extretes d'un dels esdeveniments més documentats en relació als entremesos gremials, la canonització de sant Raimon de Penyafort de 1601, que va durar diversos dies i moltes processons, totes estructurades segons el model del Corpus. Un dels cronistes de l'esdeveniment, el dominic Jaime Rebullosa, ofereix nombroses informacions sobre la dimensió musical dels entremesos, sense entrar en els detalls que ens agradaria conèixer, però transmetent en la seva narració aspectes de la dimensió lúdica i la gran bullícia popular que devien incitar aquestes manifestacions.

¹¹ En alguns registres municipals s'indica també la condició d'invidents de molts dels ministrils civils, oficials o no: en un contracte de 1596, el mestre Joan Gallart -qui apareix en l'esmentat contracte de 1613 com a “Joan Gallart sego y musich de corda” formant companyia amb “Miquel Andreu sego y musich de corda” (*loc. cit.*)- admet a Pau Bellmunt, també cec, com a aprenent de viola d'arc i de mà durant els següents dos anys “Paulo Bellmunt, ceco musici officium sive musicam de viola, de arch y de guitarra” (*cit.* a Madurell 1948:227). Com ha estat comú al llarg dels segles, la tasca musical esdevenia una sortida laboral per als qui patien aquesta limitació física, cosa que suposa un important tema antropològic per les conseqüències simbòliques, fet que seria interessant de tractar en una altra ocasió. Per ara, però, constatem la generalització d'aquesta circumstància a través del testimoni sempre mordaç de Rafel d'Amat i de Cortada, el baró de Malda, qui en el seu dietari *Calaix de Sastre*, en relació al Corpus de 1796, comentava la participació en la processó de la “cobla de Segòvia”, fent referència d'una forma irònica a la cobla de ministrils de la ciutat composta per músics invidents (Amat i de Cortada 1988 III:96).

Transcriu a continuació el fragment referit a l'inici de la processó principal d'aquest esdeveniment:

“Yua lo primero para regozijar la fiesta y hacer lugar por las calles vna dança de cauallitos ginetes cotoneros, y entre ellos muchos como Demonios disparando perpetuamente coetes tronadores de sus maças (...). Tras estos yuan los Gigantes marido y muger en zancos haziendo gracuisis ademanes, descubiertos los rostros, con grandes lanças en las manos, y vestidos de ropas muy largas de seda: luego dos grandes dragonazos escupiendo llamas de fuego y disparando terribles coetazos por la boca, acompañados tambien de muchos como demonios con cascaveles en las piernas y maças para el mismo efecto que los otros; y por remate vn grande Gigante de diferente talle que los otros, armado con grandes planchas y coraças, y con su selada todo dorado, y baylando los cascaveles con mucha graciosidad al son de vna flauta y tamboril que le yua delante; y tras el los atabales de acauallo con la librea de la Ciudad, y con la misma muchos trompetas a pie y de tres en tres (...).

La Cofadria de los Calceteros venia tras la dicha y despues de vnos menestriles, su bandera de damasco carmesí bordado vn hermoso escudo a cada parte con las barras de Cataluña, y el que las trahia muy bien puesto, sus dos pages delante con sendas achas balncas, vaqueros, jubon, y balones de telilla de plata prensada, con muvhos passamanes, botones y ojales de oro, sendas quirnaldas de rosas blancas con que apretauan a la cabeça vnos turbantes de tocas Tunecis, con dud garçotas blancas de quien cahia por las aspaldas vn bolante de azul y plata hasta arrastrar, los quales donde la Procession paraua dançauan con mucha gallardía y brio varias danças al son de los menestriles” (1601:149: 157)

La mateixa relació de Rebullosa referent a la canonització de sant Raimon recull aspectes de la participació d'altres entremesos amb la intervenció de ministrils en les diverses processons que van configurar la celebració. Vegem, per exemple, el seu relat de l'activitat vinculada a l'entremès de la mulassa a càrrec del gremi de paraires, acompanyat de ministrils:

“Venia tras esto, llevando muchos menestriles delante, la Mulaza, que es vna figura como mula, muy grande, hueca, llevada por tres o quatro hombres que van dentro, muy engualdrapada, boluiendo el cuello a todas partes, conque haze varios virajes, tocada conforme el abuso de las damas con grande alça al cuello, almirante i copete, tirando por la boca grandes coetes de trueno, y sirue lo que las demas figuras montruosas que van al principio, allende que es la divisa particular de la Cofradria de los Pelayres desta ciudad” (1601:151)

Seguint un conjunt de “banderas de las Cofadrias”, Rebullosa esmenta també la participació d’un entremès que consta de ”Vn grande Leon dando espantosos bramidos”, portat pel gremi dels blanquers (*ibid.*:151). Malgrat que el cronista no ofereix cap altre detall d’aquest entremès, sí que en canvi ho fa Alexandre Amargós en un relat poètic de l’esdeveniment:

“ab los jutglas
viu los Blanques
quaranta, o mes
me paregueren,
ells be trageren
dotse Saluatges
de mals.visatges
ab un Lleo” (1601; s.p.)

En referència a l’entremès de la confraria dels Julians, Rebullosa n’expressa el seu gran prestigi i dóna testimoni de la concurrència d’un cobla de ministrils:

“La Cofadria de los Iulianes que como en otra parte e dicho es de las mejores de esta Ciudad, seguia luego con vna cobla de menestriales” (1601:155)

L’ús del terme “ministrils” per part del pare Rebullosa sembla reflectir la seva generalització com a forma comuna per a referir-se a qualsevol sonador d’instruments. Malgrat això, la documentació no deixa de reiterar la diferenciació de funcions com traçada per la valoració segons l’activitat: en un document de l’any 1613 relatiu a la constitució d’una companyia de ministrils, la frase “anar a sonar en qualsevol part o lloch sols no sia per a ballar” (*cit.* a Madurell 1948:227), expressa tant el fet de la diversificació de l’oferta i la demanda musical com la diferenciació establerta sobre la categoria dels serveis.

Així, travades per la cristal·lització d'aquests recursos al llarg del temps i del seu ús en diversos contextos, les relacions de les desfilades ofertes en les entrades de Felip IV i Felip V difereixen només en el detall sobre la imatge suggerida pel conjunt de la documentació exposada, tal com ho veiem en els llistats respectius:

“Primo, los parayres aportaren la mulassa molt entonada (...)
Blanquers aportaren uns salvatjes (...)
Garbelladors garbellant confits
Pescadors ab molt peix fresch, llasant-lo (...)
Corders ab lo gigant (...)
Hortolans del Portal Nou sembrant confits, y llaurant ab uns burros y ab sant Isidro y sa muller
Hortolans del portal de Sant Antoni, també sembrant confits y aportaven un hort de canyas
Carnicers aportaven un bou ab cella
Spasers aportaven sant Pau ab la spasa (...)
Ferrers del portal Nou aportaven la brivia (...) (II: 165-166)

“Primo, los parayres, devant de la vandra aportaven la mulasa molt antonada.
Los blanquers aportaven un lleó molt gran, tot dorat.
Los garballedors anaven garbellant confits
Los mariners aportaven un vaxell gran ab sas velas y tiraren alguns trets.
Los hortolans del Portal Nou devant de sa vandra aportaven dos burros que llauraven, i sembraven confitsp
Los hortolans del Portal de Sant Antoni aportaven un ort, ecanyicat per tot lo rodador, ab sos quadros molt ben fets, anant sembrant confits.
Y todas las demás confrarias sols portaven sa bandera (...) ” (II-504).

També, en documents referents a les companyies de ministrils, es reiteren sovint les mateixes característiques: la diversificació de l'oferta i la demanda musical, o la diferenciació establerta sobre la categoria dels serveis, semblen reflectits també en el text dels contractes i ordinacions d'aquestes companyies ja que, com que fan referència sobretot a aspectes legals i econòmics de la societat, es fa explícita la diferenciació entre el servei a l'església o en l'àmbit civil, tal com veiem en els següents documents de 1685 i de 1707:

“se ajuntan i fan companyia per anar a tocar y cantar en las iglesias y altres funcions se offeriran en lo discurs dels dits dos anys”

“demanant qualsevol grau sia una cobla de musichs de corda per qualsevol cosas (menos no sia festa de sant en las iglesias, porque sobre de la musica de las iglesias ya tenen altre ajust fet en poder de Francisco Busques, notari y escrivá jurat de la cort de la vegueria de Barcelona” (*cit.* a Madurell 1948:230 i 231)

La imatge dels entremesos durant l'any 1701 pot ser completada per la descripció pertanyent a la translació de sant Oleguer realitzada en el marc de l'estada de Felip V a Barcelona. Malgrat els cents anys que la separen de la documentació referida a la canonització de sant Raimon de Penyafort, ambdues manifestacions reiteren l'esment a una sèrie d'elements - “ball de cascavells” efectuat per un entremès de “gegant” amb l'acompanyament d'un flabiol i tamborí -, la implantació dels quals confirma la continuïtat dels recursos com a elements institucionalitzats posats a l'abast dels participants en aquestes activitats:

“Por la tarde se hizo la Procession General, dispuesta en enjaezados de damasco carmesí, y vestidos lo Timbaleros con ropas largas, y sombreros de lo mesmo. Seguianse los Gigantes bien adornados, baylando à modo de serranos, al alegre son del tamboril, y flauta, acompañados de los cavalletes, diablillos, que disparavn coetes con los Dragones, Tarasca. Seguianse los Ganfanones de todas las Parroquias, y Estandartes de todas las Cofradías, que llegan al numero de 43” (*Relacion Svccinta ...1701:12*)

En definitiva, doncs, en relació a tots aquests elements que conflüen en les diverses pràctiques de deambulació lligades al cerimonial de la “pietat cívica”, podem observar com a través dels anys es va reiterant un patró recurrent, que en el cas dels entremesos, reflecteix la persistència de la vinculació d'un nombre de gremis i confraries amb un element de figuració concret que mostra la seva relativa estabilitat en el temps quant a la respectiva factura i activitat desplegada, de la qual alguns mostren explícitament el caràcter de dansa. La regularitat que presenten des del segle XV al XVIII és significativa respecte de la implantació d'aquests

entremesos com a vehicle de representació dels gremis i dóna una idea del seu caràcter com a recurs a l'abast que comportava la pràctica musical i coreogràfica i que els participants podien utilitzar així l'ocasió ho permetés. La recurrència i estereotípia dels elements posats en joc justifica la consideració de tots ells com a elements equivalents, l'atribució de sentit dels quals es mostra en dependència de la seva projecció en cada ocasió en què participen.

En el quadre 13 detallo el patró que podem extreure de les relacions referides a la desfilada gremial de les entrades reials tal com es dóna en els registres del *Llibre de Solemnitats*, relacionant cada tipus d'entremès amb el gremi corresponent i l'ocasió en què apareix. En general, en els llistats trobem la descripció de dos tipus d'entremesos, uns basats en les figuracions animals i d'altres desplegant activitats espectaculars de caràcter lúdic relacionades amb l'activitat de l'ofici: el d'entremesos animals formaven un conjunt integrat per la "mulasa", la "vibria", el "lleó", els "gegants", el "bou" i els "cavallets cotoners", alguns d'ells més caracteritzats per l'ús de la pirotècnia i d'altres amb un caràcter més visual i coreogràfic. Les cites explícites que anomenen algun tipus de ball associat a aquesta figuració són escasses, però, en base a l'equivalència, podem completar-ne un nombre reduït que reproduïm sintèticament en el quadre 14.

Quadre 12: relació d'entremesos de les desfilades gremials en entrades reials

Entremès	Gremi-confraria	Isabel I 1481	Carles V 1519	Felip II 1564	Felip III 1599	Felip IV 1626	Felip V 1701
<i>Mulassa</i>	paraires	X	X	X	X	X	X
<i>Vibria</i>	ferrers	X	X	X		X	
<i>Lleó</i>	blanquers			X		X	X
<i>Gegants</i>	corders			X	X	X	
<i>Bou</i>	carnissers			X	X	X	
<i>Cavallets cotoners</i>	cotoners			X	X		
<i>Repres. de sant Julià</i>	Confraria de Julians	X		X			
<i>Repres. d'una nau</i>	Mariners, barquers i pescadors			X	X		X

Quadre 13: relació de balls citats en descripcions de desfilades i processons diverses

<i>ESDEVENIMENT</i>	<i>BALL O DANSA</i>
1- Desfilada gremial (Entrada; Isabel I; 1481)	“ball de jovent ab cercols enremats ... ab cascavells a les cames fahent lo ball de la tribalda”
2- Passada gremial (Visita; Felip II; 1585)	“un ball ab los garbells y feren un ball rodó cantant cançons en lahor de sa magestat”
3- Desfilada gremial (Entrada; Felip III; 1599)	“ball de cascavells” en l’entremès de cavalls cotoners
4- Canonització. St. Raimon de Penyafort (1601)	“vn grande Gigante ... y baylando los cascaueles al son de vna flauta y tamboril”
5- Translació. St. Oleguer (Entrada; Felip V; 1701)	“Gigantes bien adornados, baylando à modo de serranos, al alegre son del tamboril, y flauta”

És significatiu respecte del context d'oralitat en què s'esdevenien aquestes experiències el fet que en un arc cronològic tan extens els cronistes registressin tan poques referències explícites a algun ball. Malgrat això, no seria agosarat entendre com a activitat més o menys coreogràfica tota mena de referències a jocs i accions diverses. Val a dir que la música era consubstancial als entremesos ja que, tal com diu Amades, en la unitat d'acció es confonien o juxtaposaven les idees de jugar, tocar un instrument i fer un ball, unes activitats que per a nosaltres són diverses i diferenciades (1934:32).

Així, pel que fa a l'entremès del gremi dels garbelladors (2), encara que tenim constància de la seva existència des de l'entrada de Felip II, només en la relació de la visita d'aquest monarca l'any 1585 la seva dimensió coreogràfica és comentada explícitament. Aquest ball exemplifica una tipologia d'entremesos en què els moviments dels executants es basarien en alguna gesticulació referent a l'activitat del seu ofici: un garbell és un estri cilíndric amb el fons ple de forats o enreixat que serveix per a triar coses de grandor desigual en passar les menors pels forats gràcies al moviment de sacseig. Els executants, doncs, aprofitant l'estri que dóna nom a l'ofici, efectuaven “un ball ab los garbells alts en les mans, pegant la hu ab lo altre, tot a compás” (I-56; *vid.* més amunt, p. 347), de manera que l'acció de l'entremès no seria més que la transposició a un pla coreogràfic de la pròpia acció física que defineix el treball. Per tant, com a pràctica musical i coreogràfica associada al propi desenvolupament de la seva especialitat laboral, hauria de suposar, trasllada al marc concret de l'homenatge al monarca, un important element d'identificació i autocelebració pels membres del gremi. En relació també a aquest entremès, coincideixo amb l'apreciació exposada per Amades que l'esment al “ball rodó” amb

les mans agafades i interpretant cançons laudatòries que completava l'activitat faria referència a una manera de ballar, no pas un ball en concret (Pujol-Amades 1936: 136).

Com és sabut, des de finals del segle XIV, existeix documentació relativa a danses circulars en diversos contextos; referit a una àmbit cortesà, la còmica anònima *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo*, recull els termes “cosautes” i “rondeles” per a designar un entreteniment participatiu de la segona meitat del s. XV que comportava el cant i la dansa en cercle (*vid.* Knighton 1997:671), o en un context religiós vinculat al pelegrinatge amb les danses que es cantaven i dansaven “a ball redon” (*Polorum regina; Cuncti simus concanentes*) o “*ad trepidium rotundum*” (*Stella splendens*) al santuari de Montserrat a finals del segle XIV segons queda registrades al *Llibre Vermell* (*vid.* Gomez Muntané 1990). Malgrat això, no pensem que l'esment al “ball rodó” en el context de festa reial porti aparellada necessàriament la noció d'una forma musical corresponent al *virelai*, tal com es desprèn en el cas de les peces del *Llibre Vermell de Montserrat*; tampoc el “cosaute” representava “the highest form of art song of the period”, com expressa Tess Knighton, sinó que era una simple forma musical semiimprovisada (1997:672). Més aviat, sembla que l'anotació no vagi més enllà de la simple descripció de l'execució d'una de les possibilitats més elementals d'estructuració del moviment col·lectiu que és compartida universalment com a forma de relacionar els balladors en una activitat d'interacció social. Aquest aspecte sembla reforçat per l'ús de diversos elements que suggereixen una funció lúdica a través de la seva manipulació més o menys coreografiada seguint estructures de moviment elementals, tal com es donaria en l'esmentat ball dels “garbelladors”. Aquest és el cas de l'entremès presentat per la confraria de

Julians que, sota el patronatge de sant Julià, aplegava artesans del sector dels mercers. L'esment al ball amb "cercols enramats" efectuat pel "jovent" d'aquesta confraria (1) suggereix l'ús de cintes engalanades al voltant d'un arc folrat subjectat amb les mans i mantingut per sobre del cap. La mateixa idea de moviments elementals associats a l'ús d'algun estri es desprèn dels documents que recullen genèricament el ball de cascavells com a element de les diverses figuracions –la de la confraria del Julians (1), dels "cavallets cotoners" (3) i dels "gegants" en la processó de sant Raimon (4). Com diu Amades, la referència al seu ús reflectiria una pràctica probablement basada en moviments simples relacionats amb una finalitat lúdica bàsica de fer-los sonar (Pujol-Amades 1936:136).

La imatge de conjunt, doncs, si atenem al context més ampli de la península, no és gaire diversa d'aquella que configura l'espai de les anomenades "dances mixtes"; existeixen notables exemples disseminats en diverses contribucions especialitzades que mostren aspectes d'aquests balls i danses conformant una mena d'unitat d'estil a l'entorn de les danses efectuades popularment (Cotarelo 1911; Reynaud 1974; Flecniakoska 1975). Per exemple, en el Corpus de Segòvia era acostumada l'execució de "zapateados" i "paloteados" en el context de la processó: "an de ir el dicho dia en la procession aciendo mudanças de dos en dos y un bayle con cruçado y otro zapateado y otras cosas" (*cit.* a Flecniakoska 1975: 152). En els documents recopilats per Barbieri inclosos en els anomenats *Libros de gastos de la Obra y Fábrica de la Seu de Toledo*¹², s'esmenten diverses danses del Corpus i de la festa de l'Assumpció repartides durant el segle XVII que, amb una important correspondència amb els entremesos barcelonins, es refereixen, per exemple, al ball

¹² Publicats a la revista *Toledo* a partir de 1889 amb el títol *Migajas de la historia*.

de “los gigantones”, acompanyats per un “tamborilero”, de “seises”, dins la tradició d’interpretacions a càrrec d’escolans o de “cascavel” i “sonajas” per a ritmar el moviment, així com de “zapateado” (Reynaud 1974; 165-166,140-141, 164); com exposava Cotarelo, aquest ball consistiria en portar el compàs amb els peus a terra, colpejant-lo fortament i a la vegada picar de mans les soles de les sabates, tot explotant, per tant, un ventall de recursos kinèsics a l’entorn d’un sentit lúdic de l’equilibri o l’agilitat (1911:CLXX).

El conjunt de la documentació, doncs, exposa una imatge d’aquestes pràctiques que recolzen la idea del desenvolupament en el entremesos d’un sentit de l’espectacularitat sorgit de la simple exposició de les possibilitats de la corporalitat en l’expansió participativa de la celebració i de la qual no és aliena la forma carnavalesca de relació. Pel que fa a aquesta expansió, la imatge global de l’esdeveniment ha de comptar, doncs, amb la tensió produïda per les pràctiques informals generades per l’espontaneïtat dels grups festius en la seva apropiació dels recursos posats al servei de l’experiència de la “fraternitat” gremial i que esdevenia l’estímul mateix de la producció musical (*vid.* Kisby 2002), tant en el seu vessat més formal en el marc dels entremesos com en el de la participació més espontània. En aquest sentit, algunes fonts eclesiàstiques aporten certes informacions sobre aquestes pràctiques i els instruments emprats, que podem utilitzar per a completar la imatge global de les activitats de la celebració. Per exemple, al 1573, el bisbe gironí Tocco denunciava les pràctiques poc ortodoxes del poble perquè suposaven, al seu entendre, la invasió dels espais sagrats:

“com en la sglesia sancta la qual es casa de deu e loc de horacio tota sanctedat resguarda e pertanga pus es justa cosa es que tots abusos e actes inhonests he profans los quals los ciuinals officis perturben e lo ordre per lo sperit sanct e sancta mare sglesia donat perverteixen en gran irreuerentia he ofensa de la diuina magestat he impediment del culto diuino de totas las sglesias sia leuat (...) he expellit; perço tant ordinaria com apostolica auctoritat per lo sacro consili en la cessio, XXII, a nos donada tots profans e seculars actes vans e profans colloquis passaiaments per las sglesias, remors, crits, contractas e judicis seculars, jochs tractes edemascaras, balls y solas de homens y de donas, menjars, conuits, e altres consemblants genero. E asenyaladament lo abus en dita sglesia de Gerona, e altres de nostre bisbat en la vigilia de la festa, e, en lo dia, e cap de octaua del Sanctíssim Sagrament, e per ventura en altres festiuitats se vsa lo hun lo gigant, altre la Jagantessa, altra laliga, y altres dragolins y altres generos de animals en las sglesias ballant tirant cohets, y lo que ab dolor referim besant se deuant lo altar e sanctíssim sagrament los Junglas sonant cansons inhonestas e ballant sardanas” (*cit.* a Amades 1934:17).

Segons exposa Pilar Ramos, aquesta problemàtica reflectiria el conflicte representatiu establert entre les institucions eclesiàstica i municipal vehiculat, en aquest cas, per les músiques respectives: malgrat tot, l'eficàcia de l'acció restrictiva del bisbe en el medi de la conflictivitat social i com vehiculat per la música, hauria de descansar sobre l'atribució d'una diferenciació establerta entre la polaritat profanitat-sagralitat, consagrada amb connotacions morals projectades sobre les mateixes músiques; com indica Juan de Chia, la protesta del jurats de la ciutat va suposar el permís per a l'entrada dels joglars amb la restricció d'abstenir-se de cantar o tocar músiques profanes (Ramos 2005a: 6).

En la mateixa línia, i segons transcriu Henry Kamen de l'original català, al 1608 el bisbe Rovirola de la diòcesi de Barcelona dictava un edicte pel qual s'intentava controlar els aspectes de l'expansió festiva informal generada per l'apropiació participativa:

“mandan que en el día de Corpus y Octavas del Corpus y otras solemnidades pongan ramas y adornen bien las calles, no bailen ni dancen delante del Santo Sacramento, ni en las procesiones hombres y mujeres, aunque estén en edad infantil, canten y toquen letras y tonadas profanas y lascivas, ni usen guitarras u otros instrumentos indecentes” (*cit.* a Kamen 1998:171)

També, al 1610, una instrucció del vicari general i un edicte del bisbe Montcada exposava la pretensió de regular diversos aspectes relatius a l'expansió suntuària entre les quals es comptaven els límits de la participació popular a través de la música i la dansa:

“en la música que se haga ante el Santísimo Sacramento no se puedan tocar guitarras ni cantar ningún género de canciones ni nada profano, y que las letras que deban cantarse deberán ser aprobadas antes por nos”

“por las calles por las que pasa la dicha procesión ir a caballo, en mula o en coche ni de ninguna otra manera, ni tampoco bailar, o danzar, cantar o tocar bailes, danzas o tonadas lascivas, profanas o deshonestas, y mucho menos disparar arcabuces, lanzar cohetes y cosas parecidas que puedan ser impedimento para la celebración de la dicha procesión ni hacer cosas deshonestas ni indecentes ni tampoco hacer meriendas ni otras comidas en las iglesias por las que pasa la mencionada procesión” (*cit.* a Kamen 1998:172)

Però, respecte d'aquestes pràctiques, el conjunt de la documentació no permet suposar l'existència d'un patró significatiu al nivell de configuració mateixa de les formacions implicades en la realització dels entremesos. Les referències explícites recullen un ampli ventall de possibilitats que apleguen tant el simple recurs de la percussió – sobre el fons, segurament, d'una activitat induïda també basada en l'elementalitat de moviments - com, o bé la gamma d'instruments de corda disponibles en cada època amb els quals es designaven genèricament les cobles, o bé els conjunts més heterogenis aplegats a l'entorn d'instruments com els esmentats en l'ordinació de la “Confraria de músics” - gaites, violes, arpes, rabecs o tambors de cordes. Alguns documents eclesiàstics recullen la utilització de guitarres en relació a pràctiques més espontànies per a acompanyar cants i danses – com la “sardana”, tal com recollia el bisbe Tocco - sense cap vinculació aparent amb la temàtica religiosa de la celebració.

Així, aquesta heterogeneïtat organològica indica que, també en el cas dels entremesos, hem de localitzar la seva dimensió significativa com a activitat de l'entrada al nivell de les relacions exposades per l'acció concreta en el marc més global de la cerimònia. En allò que fa a la composició de les formacions musicals, sigui en el seu vessant d'oficialitat o d'associació segons el model de les "companyies", hauria de donar-se sobre aquesta base un transvasament de recursos que hauria conduït a l'estabilització en cada època d'una sèrie de possibilitats compartides en funció dels desenvolupaments organològics successius. Valgui d'exemple les referències al conjunt de flauta i tamborí per a il·lustrar aquests processos per tal com és esmentat com a part destacada de la cobla municipal, en una cobla vinculada a una capella eclesiàstica i com a element acompanyant d'entremesos de gegants (3-4). Segons això, doncs, si les cobles civils – tant les municipals com les vinculades als entremesos - cercaven l'impacte sensorial de so sobre els ressorts perceptius relacionats amb el ritme, allò rellevant des del punt de vista de l'atribució d'un sentit de representació social projectat sobre l'experiència musical hauria de sorgir de la diversa orientació respecte de la qualitat dels moviments i la conducta induïda en un i altre cas segons l'activació d'una situació d'alt o baix context.

En referència a la desfilada gremial, doncs, l'atribució de significacions socials és relativa al *cluster* conceptual pel qual es definia el "poble", els "comuns", els "ordinaris" o "plebeus" – en un sentit de pertinença social derivada de la definició de l'estatus social de certs actors polítics, i no com una categoria cultural abstracta (Cortaguera 2005:23) - i que es projectaven en la cerimònia de l'entrada des dels àmbits més diversos de l'acció i el discurs; amb la inclusió de les activitats més

obertes a la participació i l'expansió més informal de la corporalitat i el sentit lúdic de les relacions entre uns i altres, es destacava el simbolisme del món profà com a esfera ontològica situada en l'escalafó jeràrquic sustentat per la mena d'analogia que relacionava la materialitat, el treball i l'esforç físic, a l'expansió de la corporalitat i a tot allò que s'entenia com a dimensió més terrenal de l'existència.

Com veurem en el següent capítol, aquesta experiència de la corporalitat caracteritzaria bona part de l'expressió popular de la festa, aspecte que situa els vincles del Corpus amb les formes de diversió relacionades amb el ball. Així, en la base de tots aquests desenvolupaments, allò que estava en joc eren les qüestions d'identitat social expressades a través de la mateixa activitat situada en una estructura d'acció ordenada segons la idea de posada en escena de la polaritat social. La realització dels entremesos, com a medi per a vehicular la participació del sector social de l'artesanat, suposava la reivindicació i el reconeixement de l'existència social dels individus englobats en l'esfera corporativa dels gremis en una societat on la pertinença estamental esdevenia la condició de tota aspiració participativa de la comunitat (*vid.* Amelang 1992:173-176). La dimensió musical dels entremesos, doncs, no només era un mitjà per a emfasitzar aspectes d'una estructura d'acció significativa ja construïda prèviament i que els participants haurien d'actualitzar amb la seva pròpia activitat, sinó que contribuïa a través de la mateixa realització a la seva creació i la seva experimentació.

4- Conclusions

Dèiem al principi del capítol que les accions contingudes entre els extrems de la cerimònia que agrupaven les seqüències de la “davallada”, el jurament reial i la desfilada gremial, es relacionen a partir de la contribució respectiva a l’assoliment de l’efecte performatiu de l’acte a través de l’explotació d’elements representatius dels segments socials que constituïen la comunitat política, social i cultural.

En aquest marc, la desfilada gremial suposava un element de representativitat social pel qual es donaria el joc de la identitat ciutadana en el seu vessant d’allò compromès amb les qualitats i virtuts del sector popular i menestral. Atès que tot el cerimonial tractava de la comprensió de la societat construïnt-se al voltant del vincle monàrquic, el sentit de la desfilada es complementava amb el de la “davallada” perquè, d’una banda, en aquesta, el cant materialitzava en la seva acció les vies legitimades de l’ordre polític com fonamentat pel vincle que connectava la realitat amb la transcendència, i d’una altra, l’activitat dels entremesos representava un aspecte de la divisió interna d’aquest ordre polític fonamentat en una visió organicista de la societat. Les possibilitats d’assolir aquests efectes performatius implicaven l’activació de processos d’apropiació i adaptació de recursos que circulaven d’un àmbit a l’altre en un nivell en què el conjunt d’aquests recursos – escenogràfics, musicals, textuais, organològics, kinèsics, etc.- suposava per als participants l’existència d’un repertori a l’abast per a la construcció de situacions cerimonials i festives; des d’un punt de vista més acadèmic, aquest repertori pot ser entès en termes d’ “estructura”, tenint en compte que aquesta noció –tal com es tracta en la “teoria de la pràctica”, com l’exposada, per exemple,

per Pierre Bourdieu¹³ – comporta l’atenció a la dialèctica entre les constriccions o determinacions socials – pensades com a tal estructura - i la pràctica individual que construeix aquesta estructura i és determinada per ella (per a una exposició d’aquesta perspectiva en l’àmbit etnomusicològic, *vid.* Turino 1995:311; per a una exposició sociològica més detallada d’aquesta qüestió *vid.* Corcuff 1995:31).

En aquesta perspectiva, la teorització *a priori* de com l’equilibri entre ambdós termes ha de ser tractat en l’acte de la representació per part d’un observador extern es mostra com una impossibilitat a causa de la relativa variabilitat de la pràctica individual sobre el fons del rigor de les constriccions: per tal com la relació pràctica-estructura canvia d’un context a l’altre, en primer lloc, la interpretació dels processos d’atribució de significacions de part dels subjectes de l’acció musical en situacions de festes i cerimònies comporta el problema hermenèutic de quina “quantitat de context” seria necessària i suficient per a il·luminar les qüestions implicades en aquesta dialèctica.

Així, en relació a la desfilada gremial realitzada en cada entrada reial, he tractat primerament de determinar com aquesta manifestació esdevenia un aspecte de la construcció cerimonial del Corpus com a font i model de recursos que podien ser objecte d’apropiació i adaptació en tota manifestació col·lectiva gràcies a les seves possibilitats de construir una representació social a partir de la seva pròpia

¹³Per exemple, Bourdieu argumenta que “Se trata de eludir el realismo de la estructura al cual el objetivismo, momento necesario de la ruptura con la experiencia primera y de la construcción de las relaciones objetivas, conduce necesariamente cuando hipostasía esas relaciones tratándolas como realidades ya constituidas fuera de la historia del individuo y del grupo, sin caer no obstante en el subjetivismo, totalmente incapaz de dar cuenta de la necesidad de lo social: por todo ello, es necesario volver a la práctica (Bourdieu 199:91-92)

realització. Posteriorment, he relacionat l'estructuració de la processó a partir de la projecció en ella dels desenvolupaments operats en la dramàtica medieval, tenint en compte aspectes tant de l'escenografia com de la temàtica religiosa implicada; en funció d'aquests aspectes, he interpretat l'estructuració escènica lineal de la processó – articulada des dels estadis inicials de la implantació de la celebració - com una materialització de les idees organicistes per la qual la distància física traçada en l'ordre del seguici processional del Corpus i la distància sociològica dels participants es traduïa en relació d'homologia en l'exposició del principis ontològics atribuïts a la realitat referida per l'experiència de la representació; a partir d'aquí, he tractat de comprendre el procés històric d'aquesta manifestació i els seus successius desenvolupaments en el temps com a objecte d'adaptacions i apropiacions traçades sobre el fonament d'aquestes bases.

En aquest nivell, podem pressuposar l'existència d'una relació estructural que vinculava l'ordenació de les entrades reials amb el Corpus i totes aquelles manifestacions que integren el que hem englobat com a “grup de transformacions” de pràctiques processionals. L'anàlisi de les estructures descrites per les fonts indica que, en tots els casos, es produïa la deambulació d'un element central - el rei o la custòdia - per un itinerari tradicional i preconcebut conduït sota d'un pal·li o tàlem per una sèrie de personatges els quals ostenten, adquireixen i mostren un estatus relatiu a la seva posició en relació a aquell element central. Però, mentre que en el Corpus els entremesos i els símbols gremials se situaven en segments diferents de la processó, en l'entrada apareixen juxtaposats. En definitiva, es donava una homologia quant als “actors” cerimonials que hi intervenien: un objecte central de la celebració -la custòdia, en el Corpus, el monarca, en l'entrada -

, uns grups o cossos que realitzen la celebració - d'una banda, representats de l'autoritat civil i eclesiàstica, d'una altra, els dels gremis i confraries. Així, en aquest nivell estructural, observem com els mateixos elements de l'ordenació lineal del Corpus apareixen en l'entrada en una disposició diferent: en el Corpus la distribució dels elements configura una estructura lineal que es desplaça per tot l'itinerari, mentre que en l'entrada és únicament la comitiva central la que es desplaça i la resta d'elements s'hi van presentant en un ordre successiu en els diversos trams del desplaçament.

Així, doncs, els elements del Corpus i l'entrada traçaven una equivalència que indica la materialització d'unes significacions comunes més enllà de cada manifestació concreta; cada esdeveniment, doncs, materialitzava significacions d'un abast més general i global que no pas cada manifestació en ella mateixa. Tenint en compte aquestes homologies, sembla que ambdues manifestacions restessin conformades per elements equivalents, però com si de la processó del Corpus es fes una dissecció dels seus components sincrònics i es disposessin en la cerimònia de l'entrada un nou ordre diacrònic. L'exposició d'aquestes homologies formals fan pensar també en una equivalència dels elements implicats que suggereix l'existència de factors estructurals que no depenien de cada ocasió en si mateixa, sinó que es projectaven en la seva utilització com a determinacions referides a una situació social categoritzada com a festa, cerimònia o celebració. Llavors, en relació a la música, allò que la seva pràctica suggereix és la seva facultat en un pla perceptiu sonor per a donar cos a una representació social traçada com a materialització de la jerarquia: com s'articulava, doncs, allò que pressuposa

l'existència de determinacions estructurals d'aquesta mena materialitzades en la pràctica musicalment induïda?

En el marc de les processons de pietat cívica, la coexistència de músiques que, d'una banda, s'associaven amb l'àmbit d'actituds i activitats religioses i devocionals i, d'una altra, amb l'àmbit d'acció de les figuracions – segons una escala d'obertura participativa i d'interacció categoritzada, seguint la conceptualització de Hall, com d'alt o baix context - suggereix que el medi sonor no només esdevenia un recurs per a emfasitzar les diferenciacions socials a través de l'activitat induïda en cada cas, sinó que era un element rellevant en la producció de l'estructura processional. La funcionalitat de la música en aquest ordre es manifestava d'acord a un esquema tratat per l'atribució de tipicitat a les activitats i les músiques. En el pla de la successió històrica, hem tractat de comprendre aquest procés a través de la interpretació dels factors involucrats en la implantació de la processó al segle XIV i del seu desenvolupament a través del temps com traçat per les transformacions operades sobre les bases del seu caràcter original de materialització en l'acció de la concepció organicista de la societat. Si bé en els seus estadis inicials la processó mostrava la seva dependència envers la dramàtica contemporània, els canvis i la transformació esmentats en relació a la naturalesa i la ubicació dels entremesos en la processó responien al desenvolupament del vessant d'espectacularitat de les figuracions i accions vinculades a ells i de l'obertura a les respostes induïdes, però sense suposar una transformació de l'esdeveniment pel que fa a la seva capacitat de representació de la polaritat social. Al contrari, els canvis relacionats amb la reducció de la representació de la història sagrada a la simple figuració i la seva reubicació en el tram inicial de l'estructura deambulatória hauria suposat un procés

de clarificació taxonòmica de la societat en activar l'accentuació de l'eix processional travat sobre l'ordre de centre/perifèria. En un pla musical, aquest ordre es materialitzaria en la consolidació d'una doble determinació: d'una banda, la música sacra i d'orientació cerimonial i solemne en un sentit de contenció de moviments , i d'una altra, la música de ball i dansa vinculada als entremesos i orientada a l'expansió festiva.

La institucionalització d'aquest esquema hauria comportat també la seva contribució al procés més general que afectava l'articulació de les cobles de ministrils civils com implicades en un doble moviment: en un sentit cultural, per la seva articulació amb aspectes de tipificacions recíproques utilitzades per a categoritzar grups i subjectes segons l'atribució mútua de valoracions a partir de l'avaluació de les conductes i accions i, en un sentit sociològic, pel procés de "municipalització", d'una banda, i el de formalització laboral segons els models vigents de "companyies" mercantils i l'associacionisme gremial, d'una altra. Ja que la documentació no aporta l'evidència de l'organització d'aquestes formacions segons un patró distintiu o model respectiu, i donat que més aviat suggereix processos de transvasament de recursos organològics d'un tipus a l'altre, hem de localitzar la dimensió significativa en l'ordre musical al nivell de la seva contribució i capacitat d'inducció per a determinar formes d'acció diferenciades amb capacitat per a suscitar valoracions en un pla social.

Enfront de les imatges més contingudes dels elements més cerimonials i solemnes, l'expressió vehiculada per la dansa i el ball era equivalent a la forma pròpia de l'expansió popular de la celebració, fos a partir de l'activitat dels entremesos o de

les accions més heterogènies i informals generades espontàniament. Així, si els elements posats en el joc musical dels entremesos poden ser entesos com a factors estructurals de l'activitat processional en totes les espècies de manifestacions de pietat cívica, i atès que aquests joc es materialitza a través del moviment col·lectiu, la qüestió del ball i la dansa suposa prendre en consideració la dimensió estructural de la performance corèutica: si la noció d'estructura comporta l'atenció a la dialèctica entre les constriccions i la pràctica individual com a forma productiva de la realitat social, els factors involucrats amb el moviment corèutic se situen al centre d'aquesta dialèctica pel fet que, com a operació corporal, la dansa suposa per al participant el seu propi compromís físic en un marc social d'intercanvis on els cossos actuen com a vector semàntic per mitjà del qual es construeix l'evidència de la relació amb el món (Le Breton 2002:7). En aquest sentit, la "corporalitat" es manifesta com un aspecte central en l'activació d'aquests processos.

Així, la idea de "corporalitat" suposa dirigir l'atenció respecte dels processos d'atribució de sentit projectat sobre els entremesos cap a aquella dimensió que comporta l'articulació de vincles transversals teixits al nivell de tot l'espectre de manifestacions festives i cerimonials; si la interpretació dels processos d'atribució de significacions suposa establir els confins d'un context per tal d'il·luminar les relacions implicades en la dialèctica entre pràctica-estructura, l'atenció als processos de la "corporalitat" suposa examinar les qüestions exposades en la perspectiva d'un camp d'indagació més ampli en què els elements de model cerimonial de pietat cívica – l'estructuració processional, la concepció social organicista, els processos d'institucionalització de la tipificació social i de l'organització de les cobles, la realització corèutica, etc.- apareixen a la llum d'una dimensió de transversalitat que

transcendeix cada tipus cerimonial en qüestió i expandeix la caracterització del context de relacions d'aquestes pràctiques en els termes de les operacions corporals implicades.

Generalment, en la literatura especialitzada s'ha vinculat les diverses pràctiques – i les seves músiques - a una tipologia festiva particular situada en algun punt del cicle anual, de manera que a la festa en qüestió correspondrien unes determinades activitats i uns determinats elements entesos com a típics i característics d'aquesta festa. No obstant, si bé això pot ser cert a un nivell, observem també que aquestes correspondències no s'estructuren d'una forma tan unívoca, sobretot si tenim en compte els aspectes de la corporalitat. Els cercles concèntrics que es tracen com a context de qualsevol acció no es tanquen, doncs, a l'entorn dels factors discernibles en esdeveniments categoritzats com a subtipus del festiu i el cerimonial – a una banda, el Corpus i la festa oficial, a l'altra, el Carnaval i l'espontani -, sinó que s'expandeixen a través dels factors que vinculen activitat amb activitat sobre la projecció en cadascuna d'elles dels ressorts que guien l'acció de l'individu des dels extrems de la intimitat més secreta fins a les conductes més públiques i exposades a l'escrutini i les respostes dels altres. Així, pel que fa a les activitats desplegades en les entrades, una de les formes d'accedir a aquest nivell més englobant de factors contextuals és cercar els vincles teixits entre les desfilades gremials – i, en general, en les manifestacions equivalents de pietat cívica - i les dels festeigs més comuns – les anomenades sovint “alegries honestes” - a partir del factor comú de la dansa i el ball i les operacions significatives de la corporalitat expressades a través de la seva pràctica. Atès que la pràctica musical en aquest marc esdevenia una activitat travada sobre la seva vinculació amb el moviment compartit col·lectivament,

esdevenia un dels factors productius més dinàmics de la vivència del cerimonial i la festa; suposava l'explotació de la seva capacitat per a construir una materialització física de la condició emocional de la identitat travada sobre el fons de les implicacions del cos en l'execució d'accions – les relacions socialment significatives implicades en la direcció de la conducta, el domini del propi cos en l'expansió generada per la interacció i les conseqüències morals i identitàries que s'hi projecten sobre les condicions dels ciutadans i ciutadanes.

L'activitat al voltant de la música en els entremesos s'estructurava, doncs, segons les atribucions de sentit vinculades al fet de donar resposta i emfasitzar els diversos registres de la identitat social traçats sobre la condició religiosa, cívica, corporativa, etc. i, en definitiva, a la construcció de les pròpies imatges com a individus i col·lectius organitzats en una societat jeràrquica on un estil expressiu diferenciat suposava de forma global l'afirmació de la pertinença a un grup social i l'atribució de les diverses valoracions que això suposava.

D'una forma més general, les activitats compromeses amb els entremesos no es deixen tancar en els límits del traç atribuït a una tipologia de performance; al contrari, si ens plantegem la “quantitat de context” necessària per a interpretar aquests esdeveniments, des del moment en què la dansa i el ball s'implicaven en una dinàmica per la qual els recursos per a l'acció esdevenien factors dels punts de fuga que penetraven o s'expandien en cada activitat, cal considerar el paper de la música i del moviment efectuat col·lectivament en la perspectiva de les seves connexions amb aspectes de la pràctica festiva més general que examinarem en els capítols següents.

Capítol 5

**L'extensió de la festa:
les “alegries honestes”**

1- Festes posteriors: aspectes generals

Durant les jornades posteriors a la cerimònia de l'entrada la dimensió política de l'esdeveniment prenia més relleu, ja que es realitzaven diverses manifestacions de caràcter polític i legal i, sobretot, el jurament del monarca davant dels braços de les Corts catalanes, que se celebraven tot seguit¹. Però, paral·lelament, durant el temps que el monarca residia a la ciutat, per a festejar aquest fet les autoritats municipals ordenaven a través de les crides tres dies de celebracions en què la població quedava dispensada de treballar, amb la previsió d'una sanció si algú així ho feia, i exhortada a participar en les diverses manifestacions que, a més del municipi, s'oferien des de els diversos àmbits socials de la ciutat.

Cal notar, doncs, que ens trobem davant d'estratègies de mobilització social que comporten un doble vincle comunicatiu (*double bind*), pel qual en un pla lògic, s'exposarien ordres incompatibles entre si; en aquest cas, aquesta estratègia operaria segons l'anomenada "paradoxa de l'espontaneïtat exigida", caracteritzada per Paul Watzlawick com aquella situació en què, justament per ser exigida, l'espontaneïtat deixa de ser-hi (1988:186). Aquesta circumstància matisa la diferenciació establerta en cert discurs de la festa entre un tipus de festes dirigides institucionalment i unes altres que il·lustrarien, enfront d'aquest dirigisme oficial, la veritable autenticitat de la festa popular al voltant de la lliure expressió de l'espontaneïtat; no és en la confrontació, doncs, entre el Corpus, com una festa institucional, i els festeigs més informals del Carnaval, que cal trobar una essència festiva. Més enllà d'aquesta

¹El cavaller Perot de Vilanova, en relació a les festes de l'entrada de Felip II, se'n feia ressò en les seves memòries: "Mon germà y yo ya.ns trobàrem allí; emperò, per ser aquells dies de Carnestoltes y que no s'i feye res en la cort, no entràrem en lo stament militar fins a 17 de febré, segon dia de Quaresma" (1991:48)

dicotomia, en l'anàlisi de la festa es tendeix a abandonar les categories genèriques que les classifiquen com a esdeveniments amb adjectius de territorialització temàtica –popular, oficial, tradicional, etc.- per a posar l'èmfasi en les qualitats més globals i compartides d'experiència festiva (Delgado 1992:12-13).

De ben antic, l'aparició reial en qualsevol vila era motiu de manifestacions de tota mena, tal com Muntaner no s'està d'explicar en relació a una de les rebudes de Jaume I a València, i posteriorment, a Barcelona, després de rebre nombrosos homenatges en les viles i ciutats del trajecte:

“Què us diré? Quinze dies tots entegres durà la festa en València, que anc ministrat ne altre no hi féu obra, ans tots dies refrescaven los jocs e les danses (...); e de Barcelona no me'n cal escriure, que pensar podets com hi foren reebuts (...); mas així com Barcelona és la pus noble cutat e la mellor que el senyor rei d'Aragó haja, així passà la festa e els jocs de totes altres ciutats ”. (Muntaner 1979 I: 51).

Igualment, en relació a les exèquies del monarca a Poblet, Muntaner comentava: “E puis tots aquells qui eren hinrats acompanyaren lo cos, e en cascun castell, vila o lloc on venien, així com d'abans lo solien reebre ab grans balls e ab alegres, així el reebien ab grans plors e crits i plants” (*ibíd.* 57). Així, doncs, malgrat que en el seu conjunt les activitats programades sintetitzaven un ampli espectre de possibilitats, la dansa i el ball servia per a expressar l'estat del moviment festiu. En les entrades reials recollides al *Llibre de Solemnitats*, la concurrència del poble comú després de la cerimònia s'expressa com desplegada al voltant de les “alimàries i balls”, la fórmula genèrica amb què es designava l'activitat festiva a l'aire lliure que es realitzava durant els tres dies que el municipi decretava amb motiu de cada entrada i que comprenia aspectes de lluminositat, foc, so, moviment i joc, on la música i la dansa contribuïen a articular tal activitat com una unitat d'acció. També, els grups

dirigents organitzaven de forma privada les seves reunions festives, que anomenaven saló de dames, saraus, meriendas, etc., en què es practicava la dansa. D'altra banda, a més d'aquestes festes privades, l'aristocràcia agrupada des de mitjan segle XVI al voltant de la Confraria nobiliària de Sant Jordi, organitzava manifestacions originades en la seva pròpia tradició de festivals cavallerescs que consistien en la celebració de "jocs d'armes". Dins d'aquest àmbit, una especial significació va revestir el capítol de l'orde aristocràtic del Toisó d'Or celebrat durant l'estada de Carles V (Ros Fábregas 1995:382 i ss.). El municipi, els gremis i l'església, a través del capítol catedralici, organitzava paral·lelament altres manifestacions religioses que explotaven l'operatiu civil i religiós del Corpus; en aquest cas, el seu desplegament es justificava com a fórmula "per mes festivar" l'esdeveniment reial (II-13), "per retre gracias a Deu de dita novella entrada" (*ibíd.*) o "per respecte de sa magestat" (II-170).

A partir del segle XVII, modelada sobre l'estructura del Corpus, va integrar-se al conjunt dels fasts la cerimònia de la "translació", la qual, amb motiu del trasllat de les despulles d'un sant d'una capella a una altra, suposava una nova ocasió d'experimentar la "pietat cívica". Juntament amb aquestes activitats religioses, tenien lloc diverses manifestacions litúrgiques que generalment es basaven en la realització d'un solemne *Te Deum* cantat a la Seu, amb participació dels capítols municipals, eclesiàstics i membres de la noblesa (Zak 1982). Un cas especial en aquest sentit va presentar-se en l'estada de Carles V al 1519, durant la qual es van realitzar diversos funerals per l'emperador Maximilià, avi del monarca espanyol (Ros-Fábregas 1995:378 i ss.).

El formulisme descriptiu sobre l'entrada de Felip III que trobem en el dietari de Frederic Despalau, un noble barceloní insaculat diputat en representació de l'estament militar l'any 1585, serveix d'exemple de l'expressió sintètica amb què els cronistes relataven els actes que típicament conformaven les festivitats:

“Feren alimàries y balls tres dies com tenen de costum. (...) . Pocs dies après jurà a la sala del Palau del Rey, als tres braços, los privilegis y constitucions de Catalunya y tots li besàrem la mà en senyal de fidelitat. Pocs dies après anà la reyna, ab sa mare, a Montserrat y a la tornada feren altres alimàries y balls 3 dies per amor de la reyna y sa mare. Pocs dies après se féu la publicació de al yusta (...) Donaren lo prisos a les dames de Palàcio ab un serau (que) y agué conforme se acostume en Palàcio. (...)

Pocs dies après la ciutat féu a la Lonya un serau; y avie més de 150 senyores ben adresades que no.ls aportaven aventaye les de València en gales ni ab ben dansar. Donaren los consellés una marienda als Terobyés, que el rey y reyna se asagueren i.n menyaren; y les dames de Palàcio ab les de la terra devant Ses Magestats feren lo matex”. (Despalau 1991:171)

Dins els límits de les possibilitats esmentades, l'heterogeneïtat i la innovació que es reflecteixen en el conjunt de la documentació referida a aquestes manifestacions il·lustren la relació que tot ritual manté entre les formes canòniques heretades i les formes de la seva apropiació en vistes a la producció d'elements autoreferencials amb capacitat d'al·lusió de qüestions presents i significatives per als participants. També, les mateixes fonts destaquen l'equivalència dels actes programats amb les manifestacions més recurrents i característiques del calendari festiu. Així, doncs, atès que les pràctiques que integraven el sistema festiu es projectaven en l'activitat constitutiva de l'entrada del monarca com a forma de vehicular la seva celebració, també en aquest cas la documentació referida als balls i les danses, al Carnaval, a les processons de pietat cívica, als jocs d'armes nobiliaris i a les festes privades aristocràtiques –saraus, sales de dames, etc.-, conformen sèries que metodològicament podem considerar com un “grup de transformacions” en el sentit exposat a l'anterior capítol (*vid.* p. 266).

Pel que fa a les descripcions del *Llibre de Solemnitats*, tots el registres recullen aquestes activitats amb termes molt similars. Vegem, per exemple, l'ordinació dictada des del municipi, tal com es descriu en la relació de l'entrada d'Isabel I:

“E noresmenys, los dits honorables consellers lo prop dit dia, faheran fer crida per ben festivar la jornada de la dita intrada, ordonant, pregant e exortant a tot hom generalment, que tres jorns continuus fesses festa, sens obrir portes dels obradors, e que cascú scombrás los carrés e encontrades de llurs cases, e que envallasen e empaliasen los fronts de llurs cases hon la dita senyora devia pessar, fahent alimares, e així fou fet”. (I-334)

Tampoc les fórmules per les quals les autoritats a través de les crides feien públiques aquestes ordinacions tot interpel·lant a la participació no variaven gaire. Vegem a continuació l'exemple pertanyent al mateix esdeveniment tal com apareix en el registre municipal corresponent:

“E per ço, lo Concell de cent jurats de la present ciutat ha volgut e ordenat per la dita benaventurada venguda de la dita senyora sie celebrada gran festa, sogons per aquesta Ciutat per semblants entrades de reynes es acostumat, e tant millor com sie possible: per tant los dits honorables consellers ab tenor de les presents, pregunen, exorten e requeren a tots e sengles ciutedans, poblats e habitants en la present ciutat que per servey de la megestat reyal e de la grandíssima excelencia de la dita senyora, e encara per honor de aquesta Ciutat, la nit del die de dijous e del divendres e dissabte següents, quescuns en ses cases o habitacionbs ab fochs luminaries, sons e per altres formes demostrants la gran alegria e consolació concebudes per la nova entrade de la dita senyora facen alimaries, honests balls e altres coses per a demostrar dita alegria”. (I-335)

Tal com es dóna en el següent registre relatiu al mateix esdeveniment, respecte d'altres manifestacions que completaven les festivitats, el *Llibre* recull també la realització de processons amb tots els elements d'entremesos com a mitjà per a festejar més l'esdeveniment, en la descripció del qual es fa explícita la seva vinculació amb la del Corpus:

“E après, per més festivar, a V. del mes de agost, any demunt dit MCCCCLXXXI, fou feta professó per la dita ciutat com lo dia de la festa de Corpore Xpisti, ab tots los castells e entremesos”. (I-341)

Seguint la forma descriptiva típica, en l’anotació corresponent al *Registre de Deliberacions* referida a l’entrada de Carles V al 1513, la ciutat exhorta novament els habitants que “en la vesprada del die present y de demá facen alimares ab llurs focs, sons, balls y altres jocunitats y alegries honestes” (I- 395). D’altra banda, en el mateix *Registre* es recull la referència a la participació dels gremis a través dels entremesos conjuntament amb les lluminàries, cosa que suggereix la idea d’una certa continuïtat d’aquestes manifestacions en la forma de comprendre la seva seqüenciació:

“les alimares, castells y entremesos fahedors per demostració de la jocunitat i alegria que los poblats y habitants en la dita ciutat senten de la novella y benaventurada vinguda que la magestat del rey e princep, nostre senyor, dins breus dies se spera”. (I-393)

També, el municipi ordenava la celebració de justes segons s’entenia que era la tradició quant al desplegament festiu de l’entrada:

“per lo semblant sien fetes justes per la dita ciutat, segons en lo passat es acostumat, remettent e cometent lo dit e present Consell de cent jurats la ordinació, composició y execució de totes les coses dessusdites”. (I-391-192)

Tanmateix, per a l’entrada de Felip II hi ha una ressenya similar “pregant a tothom generalment que tres jorns fessen festa (...) e fessen alimaries” (II-5). En relació a aquesta entrada existeixen també unes memòries de Perot de Vilanova, donzell i jurista originari de Flix, que havia acudit a Barcelona en aquelles dates per a participar en les Corts, i que amplia el testimoni dels actes celebrats segons la seva

particular perspectiva com a membre del braç militar². Vegem la seva descripció dels diversos aspectes de les alimàries i de l'ambientació pels carrers i llocs més emblemàtics de la ciutat feta d'elements arquitectònics efímers:

“(…) tres dies li fórent fetes festes de balls i jocs, que la ciutat de Barcelona havia manat ningú fes faena, y axí matex tres nits alimàries y grans llums per tota Barcelona. Y per ad açò havien fetes en moltes parts de la ciutat torres y arcs y castells. És a saber: en la plaça del Vi, prop de Lonja, y havie un gentil castell, en la plaça del Rey n’i havie un altre com lo de Salses, en la plaça de Sant Jaume uns arcs amb unes portalades, en la Diputació uns arcs y torres ab un cel etc. Dihuen se gastaren en Barcelona la dita jornada, entre lo General y la ciutat, 50.000 ll. Axí matex feren gran tràpola y festa; ab l’artilleria desparearen molta en dits dies de l’entrada y après, que partié la ciutat se havia d’axolar. Sobrevingueren les Carnestoltes que feren tan regosijadas de bals, sons, màsques y disfraços, quals may sien estades, que dihen passaven de vuytanta cobles dels juglars (que) estaven per la ciutat. Y lo compte d’Aytona, féu en sa casa dos dies sala de dames, y féu banquet aquells dies a les més dames de Barcelona, y lo rey un dia y anà enmasquerat a veure dita festa y les dames etc.” (Vilanova 1991:48)

La descripció de Perot de Vilanova sintetitza les diverses activitats projectades en diferents àmbits com donant una aparença del conjunt en què la diferència estamental troba la seva continuïtat en la celebració al carrer o en un dels palaus aristocràtics: el compte d’Aytona, Francesc de Montcada i de Cardona, havia estat senescal d’Aragó i mestre racional de Catalunya, a més d’exercir durant els anys 1580-81 el càrrec de lloctinent general i era, per tant, un dels nobles més destacats de l’època (Simón i Tarrés 1991: 48). En un altre fragment que fa referència a una de les construccions efímeres esmentades, el cavaller Perot explica com, passat prop d’un mes de l’entrada i després de jurar “tots los privilegis y llibertats de la terra” a la sala de l’Audiència, el monarca va presenciar una “festa” que consistí en “combatre un castell” que es va fer en una construcció col·locada a la plaça del Rei,

²El cronista situa la descripció de les festes en el context d’allò que li pertocava més directament, la celebració de corts, en què participava amb el seu germà Gaspar en qualitat de representant del braç militar per la vegueria de Tortosa: “Mon germà y yo ya.ns trobarem allí; emperò, per ser aquells dies de Carnestoltes y que no s’i feye res en la cort, no entrarem en lo stament militar fins a 17 de febré, segon dia de Quaresma” (1991: 48).

i anà posteriorment a la Seu per a prendre possessió del canonicat que li pertocava com a rei d'Aragó:

“Se'n pujà lo rey a la Casa del Rey per a mirar una festa (que) li feren de combatre un castell (que) havien fet en la plaça del Rey, com lo castell de Salses. Y acabada la dita festa, entrà en la Seu, ahon diuhen prengué possetió d'un canonicat que tenen en la Seu de Barcelona tots los reys d'Aragó”. (Vilanova 1991: 52)

L'any 1599, en la crida pública corresponent a l'entrada de Felip III, realitzada a toc de trompeta pels carrers de Barcelona, es reiteren les mateixes demandes a la població de festejar l'arribada a través del ball al carrer i les places:

“denuntians les dites coses pregunen y exorten a tots los poblats y habitants en la dita ciutat que lo die de dimarts y dimecres y dijous après següents vullen festivar la dita entrada no obrint les portes de llurs botigues ni obradors, e vestint-se quiscu com millor porá, e los qui aporten dol lo dexen per los dits tres dies (...) los qui tenen llurs cases per los llochs desús dits per hont lo dit senyor deu passar netegen y scombren los carrers e places de llurs entrades y empaliin los enfronts de llurs cases dels millors draps que poran (...) y en la vesprada dels dits tres dies fassen alimaries ab llurs fochs, sons, balls y altres jocunditats y alegries honestas”. (II-129)

En l'àmbit privat de l'aristocràcia, els jocs d'armes nobiliaris comportaven també la celebració de “mascarades” i de “saraos” o “salons de dames” com a conclusió dels festeigs; de forma global, aquestes activitats completaven la participació dels grups socials privilegiats en la celebració de l'esdeveniment. Per exemple, Frederic Despalau descrivia al seu dietari la “publicació” o anunci de la celebració d'una justa celebrada durant l'estada de Felip III, presentant-la com un espectacle en ella mateixa per la utilització en forma de comitiva de carrosses, música, elements decoratius i adopció de personatges per part dels participants. Aquesta “publicació” mostra el desenvolupament de les anomenades “mascarades” en el marc de les festes de l'entrada; hereves de les parades militars i vinculades a la dimensió

carnavalesca de la cultura cortesana, aquestes manifestacions integraven formes parateatral adoptades per l'aristocràcia que consistien en una llarga comitiva en la qual es representaven al·legories històriques, mitològiques o fantàstiques a través de personatges a peu o sobre carrosses adornades, que formava un quadre plàstic mòbil subjecte a un programa iconogràfic.

“Los diputats (a qui) avien comanades les sues festes miraren en conpondre-llas, so és la yusta y la publicació y alimàries y balls. (...) aparegué fer la publicació differentment del que se acostume, perquè anave acompanyat lo mantenedor de la yusta y don Federic Meca, oydor aclesiàstic de l'àbit de Sant Yuan, ab lo cartell (que) aportave un enano, ab les condicions ordinàries; anava acompanyat de 4 reynes, la una de Ungria y l'altra de Moscòvia, acompanyades de moltes dames, cada una ab sa carrosa, vestides ab sayes de tillillesa la usansa (de) la terra (que) representaven. Les carrosses les tiraven leons y cavalls y 24 bridons ab ses llanses y escuts y ab moltes atxes y música y altres dues reynes de Africa y de la India, acompanyades de altres tantes dames ab los trayos (que) representaven; y les carrosses les tiraven camells y alefants; y 24 ginets ab ses llanses y adargues entraren corrent y los altres al galop yugaren (a) alcansies; fou festa que retirave a la que féu Ferrer de Claravalls; y legi's après lo cartell, lo rey y la Reyna gustaren molt de veure la festa, (on) avie y més de mil atxes y los qui les aportaven anaven vestits de telilles ab los trayos (que) representàvan”. (Despalau 1991:170)

En relació a les festes de l'entrada de Felip IV, al 1626, en el cos de la descripció inclosa al *Llibre de Solemnitats* s'esmenta l'inici de les alimàries tot exposant sumàriament l'ambient nocturn durant el mateix dia de l'entrada i els elements que, com les màscares, suggereixen la vinculació com a espècie festiva d'aquestes manifestacions amb el carnestoltes a través de les màscares i el ball:

“Y es de advertir que per todas las parts hont sa magestad passá hi havia, de trast en trast, molts coblas de jutglars, y en ser de nit, per todas las parts hont passá, hi havia molts graellas encesas, además de las molts atxes que .y anaven (...). y al vespre comensaren las alimaries, les quals se feren ab molta abundancia de llanternes y graellas per los carrers, muralles, torras y baluarts de tota la ciutat, que per esser primera entrada de sa magestad se feren ab mes abundancia que altres vegades, y alguns se feren máscaras, dansant y ballant ab las coblas eran devant patalio y altres parts, si be los dos dias següents de dites alimaries y hagué moltíssimas máscaras, de que gustave molt sa magestad y la gent que ell aportave”. (II-167-170)

D'aquest mateix esdeveniment existeix una narració inclosa en el dietari de l'assaonador Miquel Parets; a més de ressenyar algunes diversions reials que al mateix temps eren donades en espectacle per a tot el poble, i per tal de descriure la qualitat d'alguns actes realitzats, l'autor reitera l'equivalència de models entre el Carnaval i les festivitats esmentades:

“Per a despres dela quaresma y de aquests tems sant se aparellaren solemnes festes saraus y mascras y Luminaries y altres molts regosijos de netreteniment en La terra y en La mar y entre altres coses pera que sa magestat vaja apasejar aregasijarse se ha procurat de Una galant galeota ho faluga feta al modo y traça delas grondonles que ala dicha Venetia van per Los carres y canals dela ciutat Los abitants en ella (...) se feren en Les nits moltes alimarias per tota la ciutat especialment en Lo pla de san francesch quey avia graelles que espantava y granddissima gent que anava de nits y de dia anaren moltes mascres i al pla de sant francesch avia fet un clos com si fosem de carnestoltes”. (Parets 1626: 6r)

També, durant l'estada a la ciutat de Felip IV i coincidint amb el final de la Quaresma, va tenir lloc una processó en senyal de respecte al monarca, segons s'entenia que era el costum:

“Dilluns, a XIII., de dit, se feu professó general com la de Corpus ab las banderas de todas las confrarias, la qual professó se feu per respecte de sa magestad, per lo que, com es costum, la ciutat acostuma fer semblant professó”. (II-170)

En aquesta ocasió va tenir lloc uns dies després una festivitat vinculada a un sant ciutadà, la translació del cos de sant Raimon de Penyafort –qui ja havia estat canonitzat al 1601 amb un gran desplegament celebratiu-, i que va comportar l'organització d'activitats processionals que incloïen, com en l'anterior esdeveniment, el característic desplegament d'acció corèutica i musical dels entremesos del Corpus. També en aquest cas, el desenvolupament d'aquest cerimonial mostra una dinàmica constant de rearticulació dels elements d'una festa

a una altra i la possibilitat de projecció dels elements consolidats com a mitjà per a estructurar les celebracions quan així l'ocasió ho reclami:

“la ciutat desija summament honrrar la festa de dita translació, supplicant-los que dita pofessó se fassa en la forma que.s feu per la canonització del dit gloriós sant, y ab major solempnitat si es possible”. (II-170)

La translació era un esdeveniment que generava gran quantitat de festeigs durant tres o quatre dies, com una mena de festa dins la festa, al voltant d'un nucli celebratiu que consistia en el transport processional d'una capella a una altra del cos d'un sant vinculat a la ciutat de Barcelona. Aquests esdeveniments ens mostren una dimensió molt dinàmica de l'estructuració festiva en què s'observa la consciència dels organitzadors respecte de la continuïtat i connexió en el temps de les qüestions implicades en les manifestacions de pietat cívica i que haurien d'incidir en les decisions adoptades en cada entrada. En el cas de l'entrada de Felip IV, els consellers, entenent la conveniència de realitzar l'acte tot aprofitant la presència del rei, van nomenar una comissió “per a tractar y apuntar lo modo y forma de las festas se han de fer per la translació de cos y reliquias del gloriós sant Raimon de Penyafort” (II-169). Pel que sembla, aquesta festa havia estat plantejada l'any 1608, però a causa d'alguns problemes de protocol no es va poder fer i es va deixar per quan el rei fos present a la ciutat i pogués exercir d'àrbitre sobre les diferències de parer plantejades pels organitzadors:

“per lo qual efecte han mirat i advertit lo ceremonial o apuntaments se feren en lo any 1608 per la translació que a les hores se havia de fer, y ha paregut a dits senyors consellers y vuyt persones ditas que que.s deu fer ara en esta ocasió que lo rey nostre senyor se troba en la present ciutat” (...) com en lo any 1608, havent deliberat la ciutat que.s fes la professó de la translació del gloriós sant Ramón de Penyafort se mogueren algunas differentias entre alguns tribunals y altres persones sobre los llochs havian de tenir en dita professó, per la qual causa se dexà de fer dita professó, y lo rey nostre senyor (...) maná que.s dexás per a quant sa magestat fos en Barcelona per millor comprendre ditas differentias”. (II-169-173)

En referència a l'entrada de Felip V l'any 1701, el *Llibre* no recull en aquest cas cap esdeveniment, però, en contrast, existeixen diverses relacions en les quals es descriuen les distintes festivitats que van tenir lloc, i on no falta la processó de la translació de sant Oleguer, un altre sant ciutadà, ni els balls públics o privats. Com veurem més endavant, en aquesta ocasió les festes de la translació del cos de sant Oleguer van formar part d'un extens programa d'actes vinculats a les bodes celebrades a Figueres unes setmanes abans, de manera que quan el nou matrimoni reial va arribar a Barcelona, a les festivitats de la visita, s'hi van sumar les de les seves bodes, molt més lluïdes que no pas les de la pròpia entrada (*vid.* Riera 1993).

El laconisme i els formulismes semblen dominar, doncs, les convencions narratives referides de la festa, fet que contrasta sovint amb el detall amb què eren descrits els elements més visuals i ornamentals. Només en aquelles ocasions en què qualsevol conflicte hauria de requerir una resposta, la documentació recull algun aspecte que ens resulta significatiu per a completar una imatge del dinamisme d'aquestes manifestacions. Aquest és el cas de la visita de Felip II l'any 1585, que utilitzarem com a exemple d'aquest dinamisme.

A causa de la problemàtica en què va discórrer l'esdeveniment, la documentació ens proporciona una informació més contextualitzada des de la perspectiva de l'organització de les activitats traçades sobre els valors socials posats en joc per elles. En aquesta ocasió, el monarca acudia a Barcelona acompanyat pel príncep, el futur Felip III, i les infantes Isabel i Catalina Micaela, recentment esposada amb Carles Manuel, duc de Savoia, qui també viatjava en el seguici per a “despedirse de su yerno y hija a Barcelona”, des d'on salparien cap a Itàlia (Cock 1876:128-129).

En el Consell de Cent, en conèixer la notícia de la visita, van sorgir discussions sobre la conveniència de rebre el monarca com a rei de la monarquia hispànica o com a compte de Barcelona³. Per la seva part, el monarca havia decidit prescindir de la cerimònia tradicional al·legant una indisposició del príncep i de la infanta Isabel, i demanà per aquell motiu que “ni fessen alimaries ni sonasses gaytes ni tiràs artilleria fins que se ves a que pararia la indisposició” (II-44).

Felip II va entrar a la ciutat de forma sobtada, “sens negun resibiment”, com va deixar escrit Despalau (1991:124). L’actitud del rei va suposar diverses reaccions per part de les autoritats municipals respecte de l’ajustament en l’organització dels actes, ja que el fet havia suposat molt desconcert i diversos rumors entre els ciutadans: corrien veus que el sobirà estava dolgut pel refús dels consellers a donar un lloc d’honor en les cerimònies al duc de Savoia i als “grandes” que l’acompanyaven⁴, o que el bisbe Dimas Loris havia advertit el monarca sobre les intencions dels consellers d’ometre els desigs reials⁵. L’endemà, després d’efectuar diverses ambaixades oficials per a copsar i mesurar l’estat de les relacions amb el rei, els consellers varen realitzar el besamans i ordenaren després les lluminàries per tota la ciutat i els preparatius per a una processó en demanda del restabliment de la família reial. Malgrat tot, la mateixa situació d’incertesa havia provocat recels en la

³“el rey don Filipe sin saberlo nadie quiso venir sin que lo guardasen, porque había discordia entre los grandes de Barcelona y Su Magestad sobre la manera de recibir y no podian concordarse. Querrían ellos que entre dos mayores de la çiudad Su Magestad entrase a caballo como Conde Barcelona” (Cock 1876:128).

⁴“vingué ab molta presa, que no n’aguéran sentiment fins fou dins la siutat, y assó diuen féu a posta per llevar prasecènsias y castions, perquè lo duc ny los grandes no y tenien lloc” (Saconomina 1991:203),

⁵“publicament se deya per ciutat, que lo dit reverent bisbe ere estat causa y dada ocasió a que sa magestat entrás de la manera que ere entrat sens voler recebiment algú per haver-li scrit y tramesa una letra sua (...) que li scrvia y dava avís comlos consellers havien tingut Consell y determenat de no aceptar lo consert que se tractave de anar sa magestat a Valldotsella y exir après a rebre.l y besar-li mans allí; y que tampoc acullirien enre ells y los prohombres los grandes o senyors de titol que venien ab sa magestat” (II-50-51)

població que, previnguda, no va gosar sortir al carrer massivament amb motiu de les lluminàries; per això, amb l'excusa de la pluja i els "grans fanchs" que hi havia per la ciutat, les autoritats van concordar amb els prohoms dels gremis prorrogar les festes uns dies amb el compromís d'aportar a expenses del municipi les cobles "de jutglars" necessàries per tal d'organitzar en compensació unes jornades força lluides:

"E tornats dits magnífichs consellers en Casa de la Ciutat, manaren que totes les cobles de jutglars sonasse quiscú en los cadafalcos y lochs que.ls estave assignats per diversos lochs de Barcelona, y sembladament en lo carrer Ample, davant palacio, y altres parts, encara que se.n posaren en parts y carrers molt remotos y que ningú gosave d'ells sino los que.ls hi feren posar, ço es, los que foren anomenats de la setzena, que quiscú ne volgué en son carrer, o al menys, que los mes d'ells fent del publich, propi, y no tenint comte a la honra de la Ciutat sino a llurs apetits (...) y après de sopar, sa magestat y serenissim princep e infantes estigueren gran estona a les finestres de palacio devers lo carrer Anple palesament mirant la gent que passave y alguns que ballaven, amostrant gran contento.

Elo dijous après següent, a IX de dits, (...) ploqué menut y havia grans fanchs per la ciutat, y també entenent que sa magestat seria axí servit, manaren sobreseure en fer les alimaries y balls o sons, prorrogant-ho per al diumenge y dilluns après següents, y per ço que lo primer dia dels sons y alimaries no hisqué apenes ningú a ballar, los magnífichs consellers feren cridar los prohoms de les confraries en Casa la Ciutat als quals digueren y pregaren que tots se esforsassen en fer bollicia y ballassen, procurant de ataviar y vestir-se lo millor que poguessen, y ab llurs balls passassen davant palacio perquè les sereníssimes infantes y lo princep tenien gana de veure los balls d'esta terra, offerint los dits magnífichs consellers donar a quiscuna confraria una coble de jutglars pagats de la Ciutat, y tots se offerien fer lo que ses magnificenties manaven, axí per lo que ells lo ho deyen com per la gana que de servir y dar contento a sa magestat y serenissim princep e infantes tenian. Y axí se ordená que los jutglars que la Ciutat tenia llogats, que foren [] cobles, de dia sonassen y anassen ab les confraries y al vespre sonassen en los cadafals y llochs ahont estaven assignats, y axí fonch fet". (II-49-50)

Aquell mateix dia, per tal de reconduir la situació, primerament els consellers van concordar amb el Capítol catedralici la celebració d'una processó amb crida i volta de la vigília inclosa, amb el cavall de santa Eulàlia, la patrona, amb trompetes i tabals i cobles de ministrils de la ciutat:

"E lo mateix dia se feu crida per ciutat per la professó se devia fer lo sendemá, y també se feu la cerca de la professó per lo cavall de santa Eularia, anant davant los tabals y trompetes y dos o tres cobles de jutglars, ab sos sacabutxos, vestits los tabalers y trompetes ab ses vestidures de domás y lo qui cavalcave lo cavall també, segons se sol fer la vigília de Corpus". (II-52)

Tot aquest episodi il·lustra cert rerefons polític, de direcció dels afers públics per part dels agents implicats, relacionat amb el valor dels festeigs com a element performatiu compromès amb la representació de l'ordre que relligava tots els actors socials sota la figura de la monarquia, així com el caràcter d'elements a l'abast d'aquestes manifestacions com a factors productius de la situació de celebració. La resposta dels consellers i del Consell de Cent se situa en el marc de la reacció davant d'un ambient polític incòmode, ja que la privació de la cerimònia i de la festa era equivalent a l'acceptació d'un greuge a l'ordre constitucional i una mostra de feblesa política: en aquesta tessitura, la inquietud, l'ambigüitat i els rumors que ja circulaven suposaven una font de conflicte popular adreçat contra les autoritats municipals que haurien estat posades en evidència respecte de la seva gestió i acusades d'haver provocat una crisi en les relacions de la ciutat amb el monarca. En aquest sentit, l'actuació municipal es pot comprendre no només en el context d'una simple acció de paternalisme populista, sinó també com un moviment que revela el caràcter estratègic de la celebració i la festa respecte del manteniment de l'ordre. El que resulta significatiu d'aquest afer és com la reconducció de la situació era equivalent a la intervenció a través de l'organització de diversos actes. Així, els entremesos dels gremis comparegueren durant les jornades següents, tant en el marc de la processó –composta en el mateix ordre que en el Corpus - com en el context d'oferiment al monarca –segons la forma expressada al capítol anterior en relació al “ball dels garbelladors” i altres que es van efectuar en aquesta ocasió- tot desfilant davant les finestres del palau reial sota la mirada dels homenatjats.

L'endemà, diumenge, es varen reprendre la passada d'entremesos i els balls, que es van perllongar fins al dilluns:

“Lo después dinar del dit diumenge, se continuaren o tornares los sons y balls, y al vespre les alimaries, passant les confraries ab sos balls per davant palacio molt ben ataviats y los balls molt fornits, estat sa magestat y sereníssimes infantes a les finestres, publicament, y totes les dames, faltant sols lo sereníssim príncep, que, com es dit, estave al llit, y además dels balls anaren moltes máscaras y gran multitud de gent ballant davant sa magestat, y entre les altres confraries que vingueren amb algunes inventions (...)”

Totes les altres confraries ab sos balls passaren lo diumenge y dilluns, a les quals, no obstant la Ciutat los pagave los juglars y tinguessen orde de no portar tasa ni pendre res, sa magestat los feu donar a quincun ball X. pessas de vuyt reals, y alguns reusaven y casi per forsa les feyen pendre (...)

Essent ja nit, se ensengueren les luminaries y comensaren los sons per los catafals y la gent ballà; y sa magestat, ab ses sereníssimes infantes y duch de Saboya, son gendre, ab tres criats, ab soles dos antorxes y sens guarda ni gaire companyia, aná a passejar y veure la bollicia per ciutat”. (II- 56-57)

El relat d'aquest episodi per part d'Henrique Cock exposa la dimensió carnavalesca de les danses i els entremesos gremials en una direcció respecte de l'estil, expressat a través de l'emoció del riure i la comicitat que mostrava la seva diferència quant a l'endreç requerit en algunes de les danses cortesanes:

“Despues de comer hicieron danças todas confradías con sus mujeres à las puertas del palacio, dando à todos harto de reir. En todos los rincones de la ciudad estaban músicos que les hacian el son para los pies”. (1876:129)

Una vegada restablert el necessari clima de confiança - i segons el testimoni possiblement magnificador d'Henrique Cock-, la població va poder gaudir de nombroses cobles de cinc components cadascuna provinents de les viles del voltant de Barcelona que, amb la funció de proporcionar música de ball - el “son para los pies”, tal com ho expressa el cronista en relació a la funció de les cobles en els entremesos (1876:129)-, s'havien disposat sobre cinquanta cadafals distribuïts en els diversos carrers:

“çinquenta cadahalsos, fechos en los mejores puestos della, trompeteros y músicos que daban contento á los que pasaban. En cada un tablado había cinco músicos, los quales multiplicando cinquenta veces hacian número de quinientos, cosa maravillosa donde habian acudido, mas creo que la ciudad les habia hecho venir de todos pueblos comarcanos por salario”. (1876:129)

En definitiva, la documentació d'aquest accidentat esdeveniment deixa entreveure la funció performativa dels actes com a materialització de l'ordre que relacionava els participants en la seva dependència recíproca a través del compromís físic envers l'activitat. En aquesta dimensió, la intervenció municipal il·lustra la complexitat dels lligams socials travats sobre el fons més global de la participació dels habitants en els afers públics i de l'exercici de la seva direcció per part de les autoritats ciutadanes. En un sentit d'acció política vehiculada per les relacions socials que s'establien en l'activitat festiva, l'organització de l'activitat esdevenia, llavors, un aspecte de l'acció de govern que, tot i no basar-se en la pura imposició, suposava una mena de desplegament estratègic sobre les diverses formes d'apropiació de l'espai públic del carrer: paradoxalment, l'eficàcia de l'acte depenia de l'assoliment dels efectes produïts per l'activació d'un doble vincle comunicatiu (*double bind*) caracteritzat per l'exposició lògicament incompatible de "l'espontaneïtat exigida" (Watzlawick 1988:186). En aquest sentit, certs sectors de la historiografia cultural han conceptualitzat aquesta dimensió de l'acció col·lectiva amb el terme de "política popular", sota la cobertura del qual hom pot englobar aspectes de resistència i revolta tant com de lleialtat i conservadorisme manifestades en accions tensades entre els extrems de la violència dels avalots i del gaudi festiu (*vid.* Corteguera 2005:21 i ss.). Amb això, els estudis de la resistència i les revoltes populars assenyalen com les seves aportacions no s'ajusten a l'opinió segons la qual el poble comú –artesans, camperols, exclosos, dones, etc.- vivia en un món polític diferent dels seus governants i superiors socials (*ibíd.* 23; *vid.* també Amelang 1993b; Davis 1993; Thompson 1995; Desan 1989); més aviat la influència del "poble menut" en la complexa vida política de la ciutat oscil·lava entre l'alineament amb una autoritat superior o l'amenaça d'una acció violenta que, a la vegada, era un

poderós incentiu perquè els representants i governants tinguessin en compte el valor del manteniment de la confiança del poble (Corteguera 2005. 51-118)⁶. Així, doncs, la festa i la celebració, tal com il·lustra l'episodi festiu esmentat, es mostra com un terreny propici a una acció de govern en què la “política popular” esdevenia un factor del càlcul d'equilibris polítics que en cada moment calia copsar com basats sobre les fidelitats múltiples del poble comú –a les autoritats municipals, als seus gremis, a la pàtria i al rei; la lleialtat que prevalgués determinava la forma de comportament als carrers i, a la vegada, això resultava un aspecte central del decurs dels esdeveniments (*ibid.* 120). En termes generals, doncs, l'organització festiva suposava un vessant de l'acció política que es duia a terme com en una mena de contrapunt respecte de la gestió del conflicte i que s'articulava sobre la base d'una motivació equivalent en l'entorn de l'ordre públic. L'actuació dels participants en els seus respectius rols mostra com la realització de les activitats festives constituïa un acte performatiu d'acceptació de l'ordre i l'exposició pública de lleialtat envers la comunitat a partir de l'autoreconeixement de cada sector en el conjunt del cos social materialitzat en la representació, de manera que la impossibilitat d'efectuar els actes acostumats suposava, inversament, la materialització del conflicte.

⁶E. P. Thompson s'ha referit en termes de “contrateatre” a alguns aspectes de l'acció popular: “Del mismo modo que los gobernantes hacían valer su hegemonía mediante un estudiado estilo teatral, también la plebe hacía valer su presencia por medio de un teatro de amenazas y sedición”. (1995:85)

2- Política i corporalitat festiva

Els anteriors aspectes dels festeigs es mostren evidents en la seqüència de celebracions emmarcades en el període caracteritzat per les tensions entre Catalunya i Castella i que conduirien a la confrontació bèl·lica en el tram central del segle XVII. La vinculació dels festeigs i l'evolució del conflicte ha estat estudiada per Fernando Rodríguez de la Flor i Esther Galindo en un sentit que aporta nombroses evidències de la utilització política de les ocasions celebratives. Segons els autors, l'anàlisi de les festes, en allò que fa als temes i la simbologia, permet resseguir els seus paral·lelismes amb els processos polítics successius generats pel conflicte: en primer lloc, l'exaltació del particularisme català i l'expressió del desfasament entre la fidelitat dels catalans i les contrapartides de la monarquia, la celebració després de l'obtenció de la protecció de Lluís XIII com a compte de Barcelona i Príncep de Catalunya i, finalment, la reconciliació posterior amb Castella (1994:25 i ss.). L'atenció dispensada a les festes esdevenia equivalent a la importància d'aquests processos polítics i, en aquest sentit, l'abstenció en la participació constituïa una negació de l'exposició de lleialtat que calia pagar amb l'evidència pública; per exemple, el fet de no acudir a les lluminàries decretades el 31 de març de 1641 per a festejar l'empara de Lluís XIII era entès com una actitud de desafiament que calia evitar amb mitjans dissuasoris d'exposició a la vergonya pública:

“I si per cas algú , o ja mogut de sas particulars passions o ja poch aplicat a comunes comoditats, se descuidava de fer lluminaries, se li posava un lleó a la porta per alguns desitjosos de entretenirse, ab que a la segona i tercera nit tothom procura que ab efectes interns explicaven conceptes expressius de sas imaginacions” .(cit. a Rodríguez de la Flor- Galindo 1994:39)⁷

⁷Segons la *Relació de les solemníssimas Festas, que la molt lleal i fortíssima Ciutat de Barcelona (h)a fet a 31 de Mars l'any 1641a la nova de admetrens lo Christianíssim Rei Lluís Nostre Senyor, debaix de sa protecció com a Compte de Barcelona, i Príncep de Catalunya*, Barcelona, 1641.

En el marc d'aquests processos, els diversos actes haurien de reflectir en variades formes les mesures que des de les instàncies municipals es decretaven per a adaptar les activitats acostumades a les necessitats del moment. Com exposen Rodríguez de la Flor i Galindo, la reproducció quasi total de l'habitual protocol era tan indicatiu de la bona marxa de les negociacions de la reconciliació amb la monarquia castellana com un instrument més d'aquest procés (1994: 41-50). Així, de l'anàlisi de les activitats desplegadas es desprenen dues sèries de consideracions mútuament vinculades: d'una banda, les derivades de l'explotació festiva efectuada a través del recursos habituals estructurats a l'entorn de les processos, les misses, les lluminàries, etc., i d'una altra, aquelles relatives a les puntuals adaptacions d'aquest aparell en un sentit en què els actes responguessin a una calculada estructuració programàtica representativa de la societat com a protagonista autoreferencial dels esdeveniments.

En aquesta perspectiva, l'entrada de Joan Josep d'Àustria a l'octubre de 1642 i la celebració del Carnestoltes al febrer del següent any constitueixen una sèrie festiva que és il·lustrativa del paper de la festa i la celebració tensades sobre les qüestions de la capitulació de Barcelona, del desencís derivat de l'annexió al regne de França, dels estralls del setge i per la devastació de la pesta que feien desitjar a la població una rendició respectuosa i el restabliment del *statu quo ante bellum* (Elliot 1966:524)⁸. Aquest estat de coses va suposar, per exemple, la modificació significativa de la

⁸Així, al Dietari de la Generalitat (1651-1652, fol.216) es pot llegir:

“tothom desijava remediarse de una desdixa tant gran, i que consideraven que la ciutat se rendia a un Rei Cathòlic qui ere lilegítim pare dels acthalans, i que confiaven trobar ab ell la clemència que com a Rei tant Sanct tindria a sos filla, i que axí valia més morie en sas mans com a cristians que no de fam desesperats, i axí tothom deia: viva Espanya!, los de la part de Fransa feien unas caras quant sentian cridar viva Espanya!, que (h)aguesen volgut que tots los ciutadans morissen subitament, i ells ja no gosaven anar ab lo cap alt plens de malencolia i rabia. Déu nos ajudará” (*cit.* a Rodríguez de la Flor - Galindo 1994:36)

simbologia lligada al lliurament de claus de la ciutat a Joan Josep d'Àustria, cap de l'exèrcit triomfant, en la seva entrada cerimonial. Si com hem vist, l'acte tradicional s'efectuava després de la "davallada" a càrrec d'un personatge angèlic o de santa Eulàlia, en aquesta ocasió els organitzadors van estalviar-se l'acció oferint a canvi una representació molt més neutra respecte de tota mostra de particularisme o autoafirmació; atès que el retorn a l'obediència de Felip IV s'havia atribuït a la "intercessió de la Immaculada Concepció de Maria Santíssima Mara sua i Señora nostra", el lliurament de claus va representar-se a través d'una imatge d'aquesta usada en el transcurs d'una processó celebrada el mateix dia de l'entrada i que va ser observada per Joan Josep d'Àustria des del seu palau:

"I axí mateix se suplica al Ill(ustr)e Capítol que lo mateix dia acabadas vespres i completes se fasse professó general com la del Corpus aportant en aquella la imatge de la Immaculada Concepció de Maria aportant ab sas divinas mans las claus que per V.S. se li offeriren de la present Ciutat, cantant lo *Te Deum Laudamus*, prenent la volta al revés de la proffessó del Corpus, i desitjant que sa A(ltesa) en son palatio puga veurer dita proffessó" (AHCB, *Registre de Deliberacions* 1651-1653, fol. 435; *cit.* a Rodríguez de la Flor - Galindo 1994:58).

Des del punt de vista de l'organització de les activitats, s'observa doncs la doble dimensió dels missatges transmesos segons el seu caràcter canònic i autoreferencial: d'una banda, com a paraules, actes, ordres, processos o entitats materials o ideals, socials o espirituals que han estat dites o executades abans, i que, per tant, en no referir-se a coses limitades al present, tenen la capacitat d'expressar ordres concebuts com a universals, i d'una altra, com a activitats delimitades a la conjuntura del temps i l'espai de l'experiència ja que tals accions tradicionals i canòniques mobilitzen informació que, sobre el fons de la comprensió més global de la realitat, els executants interpreten a propòsit del seu actual estat físic, psíquic o

social (Rappaport 2001:95 ss.)⁹. La documentació pertanyent al Carnestoltes següent, al mes de febrer de 1653, és farcida de referències que suggereixen el joc significatiu tensat entre ambdues dimensions dels missatges. L'ocasió es va concebre com una demostració d'acatament a l'ordre derivat de les negociacions polítiques que van conduir al restabliment del constitucionalisme; les acostumades lluminàries, les màscares i els balls en zones acotades constituïren la materialització sensible de l'acceptació d'aquesta situació social¹⁰. De la seva banda, l'aristocràcia, a través dels seus diputats, i segons els recursos desenvolupats en funció de la seva tradició festiva, organitzava un torneig figurat a la Sala de la Diputació del General¹¹.

⁹Vegem per exemple la missa realitzada uns dies després de la capitulació a la Catedral de Barcelona (27.10. 1652) en la qual es reproduïx pas per pas el cerimonial municipal acostumat en el cas de la presència d'un personatge reial:

“A la matinalada los Srs Concellers, segon absent i renunciat son carrech, ab sos promens se juntaren al porxo de St Jaume en forma de promania i de allí ab la músicha devant i ab la forma acostumada se anaren per la Llibreteria (...) entrant en dita Iglésia per lo portal major passaren per lo mig del cor i pujaren al presbiteri per la part de la epístola, i fent los deguts acataments al Altar major sen passaren a la part del Evangeli ahont se asentaren ab los banchs cuberts de vallut carmesí, i al cap de una estona, tenint notícia que lo Sereníssim Sr Príncep don Joan arribarie a la present Iglésia, lo isqueren a rebre passat lo portal del cor (..) i en continent se comensa lo offici que en dita Iglésia deia per deliberatió del Savi Consell de Cent i en agiment de gràtias a Déu nostre Sr. De la mercè que lo Rei nostre Sr. Nos (h)avia fet en la confirmatió de nostras privilegis, en lo qual offici predicva lo Sr Panorde Garriga de la Ciutat de Manresa, i (h)ague molta cantaria i músicha ab tota la solemnitat que fou possible, advertintse que en tot lo dit offici lo Sr príncep nos cobrí en ninguna manera sinó que se estigué assentat, den peus o ajonolalt, segons las serimoniás dels passos de dit pffici, i lo mateis feren dits Srs Concellers i promens” (DACB, 1652-1658, fol. 33-34; *cit.* a Rodríguez de la Flor - Galindo 1994:50)

¹⁰“per un estaferm en lo Born seria forsós gastar quatre milia lliuras sense los demès gastos que forçosament son menester per posar la plassa a punt, no obstant lo gasto de les alimaria i de les rogatives, i atnent la junta a que estos gastos serian molt excessiu i lo debil estat de la Ciutat ha aparegut, sens escusarse de fer algunes demostracions, fosses aquelles de tres dies de luminaries, balls i màscaras (...) ab closos devant los palacios de sa Altesa i de sa Exa., i excusar les demés” (AHCB, *Registre de Deliberacions* 1651-1653, fol. 527; *cit.* a Rodríguez de la Flor - Galindo 1994:44).

¹¹“No contentándose con estas demostraciones quisieron las damas y cavalleros catalanes hazer a su costa una momería y torneo en la Sala de la Diputación, y (h)viéndola pedido a los Diputados, adereçaron el salón con magestd y grandeza, qual convenía a los hiéspedes que (h)avian de assistirle”, a *Relación verdadera de las fiestas de Carnestolendas, Saraos y allardes Militares, que se ham hecho en la ciudad de Barcelona ...* (Barcelona, 1653; *cit.* a Rodríguez de la Flor - Galindo 1994:54)

Així, doncs, en la perspectiva del conjunt d'estratègies de mobilització social, aquests exemples suggereixen que el conflicte esdevé el motor de la festa, mentre que la cohesió o el consens socials, el resultat esperat i no pas el punt de partida. Les celebracions de 1585 i de 1652-1653 il·lustren l'existència d'una lògica estratègica no circumscrita només a la situació conjuntural –i que limitaria el reenviament dels missatges a qüestions autoreferencials-, sinó a l'entramat estructural de la festa –a aquella dimensió en què l'activitat actualitza tot un repertori a l'abast d'elements canònics vinculats a la festa i la celebració: com reflectida en el mirall del conflicte, la festa, a través de l'acció “acostumada” en cada cas, suposava una experiència d'encarnació que les coses romanien al seu “lloc”, i en aquest sentit al·ludir a aspectes de la cosmologia o la vivència del cos social com a organisme jerarquitzat implica analitzar l'experiència d'aquest “lloc” com a habitat d'idees “fetes” del cos d'aquells qui es mouen, gesticulen o adopten actituds significatives i institucionalitzades pels recursos posats a l'abast per a l'acció. Així, a partir d'aquestes bases, ¿és possible establir algun paral·lelisme entre la mena d'estructuració processional que hem exposat en l'anterior capítol i aquella per la qual s'articulaven les “alegries honestes”, de manera que la pràctica musical mateixa, tal com hem discutit en relació a les manifestacions de pietat cívica, contribuís a la producció de l'estructura?

Si en el Corpus, la processó suposava la materialització del cos social a través d'un traçat diferencial disposat sobre l'estructura lineal de la deambulació - on la música i els comportaments associats s'aplicaven a la mateixa producció d'aquest ordre -, en els festeigs ciutadans es fa possible discernir un nivell estructural equivalent on la construcció de l'espai urbà obtenia un valor estratègic anàleg respecte de la

representació de la societat en la seva jerarquitzaació. Òbviament, entre el poble “comú” i les classes aristocràtiques i dirigents, la distància entre l’espai del carrer i el palau esdevenia quelcom equivalent a la visualització mateixa de la polaritat social. Cada espai esdevenia un àmbit de desenvolupament d’activitats i actituds en relació a l’acció i la interacció social subjectes a operacions diferenciades, però també, i al mateix temps, d’operacions estratègiques de relació entre aquests espais. En referència a aquesta mena d’operacions, Dorothy Noyes ha assenyalat l’existència d’una forma de comunicació més física que no pas conceptual, caracteritzada com a “performance de façana”, per la qual es construiria una relació social a partir de la disposició desigual dels diversos actors en diversos espais; explotada en la majoria dels esdeveniments festius, consistia en la presentació d’un grup a la mirada privilegiada d’algú que observava des d’una gelosia, al balcó o a una finestra, cosa que posava en relació, per tant, un “espai particular de possessió” –com a reialme privat de les “cases bones” on es tanca l’autoritat i la riquesa, l’excel·lència moral, o simplement, un bé desitjat- amb un “espai públic de desig” (Noyes 1997:126-127)¹².

Per a James Amelang, l’element arquitectònic del balcó es comprèn culturalment a l’interior d’un estil de vida identificat exclusivament amb l’élite governant: la forma de participació en la festa que canviava la presència al carrer per un lloc d’observació a les obertures dels palaus, creava un espai privat com a lloc apart que evidenciava la magnificència dels moradors a través de la distància per la qual

¹²La “performance de façana”, segons Noyes, suposa la seva vinculació amb tot un repertori d’activitats dins d’un ampli ventall d’actuacions de protesta, d’homenatge o de celebració –albades, rondes, cercaviles d’homenatge, *charivaris* o “esquellotades”, manifestacions, avalots, profanacions, raptos, enramades, defenestracions, cremades de mobles ... (Noyes 1997:126-127).

podia observar i ser observat sense patir el contacte promiscu i incontrolat amb el poble (1986:188 i 197). La descripció de la “passada” dels entremesos gremials oferts en homenatge a Felip II o de les màscares i les comparses carnavalesques desfilant davant el palau de Joan Josep d'Àustria mostra no només la vinculació del Corpus i del Carnaval com a manifestacions festives, sinó també aquesta implantació de la “performance de façana” com a estratègia estructuradora de la relació social festiva travada sobre l'equivalència de la qualitat diferencial dels participants i la posició espacial respectiva.

Com es mostra en el següent fragment relatiu a la “passada” gremial de 1585, aquesta manifestació podia estructurar-se segons el model del Corpus, seguint punt per punt el seu ordre, però amb la finalitat de mostrar-se a la mirada i l'intercanvi de gests i accions amb el monarca i la seva família:

“E lo dissabte après següent (...) los magnífichs consellers (...) acompanyants de molts oficials de la Ciutat y altra gent anaren a la Seu per la professó se havia de fer dit dia, anant davant d'ells sonant los tabals y trompetes y una cobla de juglars sonant ab sos sacabutxos (...). Y tantost patí la professó, anant primer los d tabals, diables y drach y vibria lansant gran copia de cohets; després venien XXII. cavalls gononers, fets tots de nou, encubertats, y los quals portaven ab sos morrions y armes plateades de paper engrunat, ab ses lances, genetes, ab sos ferros plateats tots ab bandes de tafetà carmesí y davant tots un trompeta ab son cavall ab sa sobrevesta y bandera a la trompeta; y després venia altre cavall, aportant lo qui venia en ell un estandart de tafetà, ab armes de la Ciutat. Y passant davant sa magestat feren grans algarades y voltes, en manera que aparagué molt be a sereníssimes infantes y moltes dames y cavallers en gran número y palesament (...). Després venien los panons o banderes dels oficis ab son orde y com tenena costumats, fent reverentia a sa magestat, que, com es dit, estave a la finestra ab la sereníssima infanta dona Ysabel y lo duch de Saboya, ab sa muller la infanta dona Caterina y moltes altres dames y cavallés, y totes les banderes se acostaven a la finestra, y allí los prenien tot lo que aportaven al cap de la bandera o rem o altre insígnia y senyaladament de la bandera dels teixidors una àliga daurada; dels calsaters un sant Sebastià; dels daguers una gentil daga daurada, la qual levá l infanta dona Ysabel; dels mariners barquers y descarregadors una nau y dos barques; dels tapicers un tapí ab molts parells de tapinets petits penjats en ell, de diversos colors; dels ferrers una àliga daurada ab unes ferradures de plata penjades ab ella. Los matalaters aportaven un pelícano, tot plateat, lo qual acostaren a la finestra, y volaren molts moxonets que estaven tancats dintre, en

manera que estant descuydada se torná arrera, y despés lo arrencaren y se.l aturaren, y los matalafers aviaren molts altres moxonets que portaven, lansant uns albarans (...). Estigué molt be y aparagé bona inventió. Després venien los pascadors t los prengueren un bell bonitol pintat que portaven, y ells ne tornaren a posar altre, y tornant-los a criar de la finestra de sa magestat lo levaren; y dels ascudallers y gerrers unes copetes, olletes y cosetes de terra molt boniques; dels forners una bella y molt gentil coca de pasta; dels mestres de cases un castell fet de fusta prima, molt galant; dels pagesos un bell cart, ab sa carxofa y fulles, tot daurat y molt gentil; dels sabaters unes sabates de dona, daurades; dels altres alguns rams o toyes, molt belles; y finalment dels freners una figura de sant Esteve, de argent, que, segons ells deyen, valia LX. O LXX. Lliures; y a tot assó se levave de les banderes acostant-se a la finestra de sa magestat e infanta dona Ysabel; y segons se entengué ho portaven al sereníssim princep, lo qual, aquell dia ni lo de abans, no s'era llevat del llit.

Després venien les creus, ordens y clero, reys, angels y áliga, y a la fi aportaven b la sivera la figura de Nostre Senyor ab moltes altres de sants, aportyant lo talem los consellers ab promens. Y après de tot, lo bisbe, de pontifical, y lo poble". (II-52-53)

En aquesta mateixa ocasió, el dilluns següent va organitzar-se el mateix festeig – “continuant los balls y festes”- amb les danses comentades al capítol anterior (*vid.* p. 347-348 i 358); de la mateixa manera, en aquesta ocasió, en passar per davant la finestra el rei “los feu donar a quiscun ball X pessés de vuyt reals”, mentre que els balladors els “lansaven grans morratxes de aygua almesclada y ros” (II-56). Per a Rodríguez de la Flor i Galindo, es tracta d’una mena de joc insinuant i d’inofensiva “batalla” amb què es trencava la freda visualització a distància per la incitació a la participació (1994:61). Però, la interpretació d’aquests actes a la llum de la seva conceptualització com a “performance de façana” suggereix que la forma de relació elaborada a través d’aquestes estratègies, atès que depèn de la visibilitat mútua derivada de l’exposició privilegiada d’un subjecte i de l’acció dirigida a ell, suposava la producció d’un sentiment de respectabilitat equivalent a l’acceptació de l’ordre pel qual es produïa precisament l’acció (*cf.* Noyes 1997:130).

Les imatges que, en aquest mateix sentit, es reiteren en la descripció dels festeigs oferts a Joan Josep d’Àustria en el marc de la celebració del Carnaval de l’any 1653

suggereix la generalització d'aquestes estratègies: en aquesta ocasió s'havia construït un pont que comunicava la seva residència amb altres cases nobles i que permetia observar el clos on acudien les comparses per a ballar sense haver de desplaçar-se pels carrers:

“i dita Altesa se estave en una finestra de unas casas de dit carrer Ample devant de les cases que son del noble don Jeroni Argensola, ahont dit Sr. Príncep passava per un pont que (h)avia fet de son palatio, al carrer de la Mercè, a ditas casas del carrer Ample, dehont veu la diversitat de màsch(a)ras, balls i antramosos i figuras que en dit clos anaven”. (DACB, 1652-1658, fol. 33; *cit.* a Rodríguez de la Flor - Galindo 1994:44)

Com en el cas de la “passada” gremial, els participants s'engrescaven en el joc de llançar-se flascons d'aigua perfumada i algun present:

“E los dits balls entraren en lo clos i passaren per devant allà ahont sa Altesa estave i al passar li tiraven cada ball una morratxe de ditas aigues de olor i lin presentaven un altre i dita sa Altesa los donave algunas doblas e, després que dits balls foren passats per dit clos, vingueran en la Xasa de la p(re)sent Ciutat i cercaren tota la casa i assenyalamment la instantia del Consell de Cent ahont estaven los Srs Concellers assentats ab ses gramallas en lo puesto ahont acostuman de estar quant hi ha consell, passant dits balls per devant de dits Srs, als quals axí mateix presentaren cada abll una morratxa de vidre, donatlos també dits Srs. Consellers estrenas”. (DACB, 1652-1658, fol. 35; *cit.* a Rodríguez de la Flor - Galindo 1994:60)

Vegem també la descripció d'aquesta mateixa activitat inclosa en la *Relación verdadera de las fiestas que ha hecho la nobilissima ciudad de Barcelona, por las mercedes que ha recibido nuevamente* (Madrid, 1653). En aquest cas, la imatge suggereix la mena de continuïtat traçada entre les manifestacions del Corpus i del Carnaval a partir de l'experiència dels balls i entremesos gremials:

“Por la mañana y a la tarde las damas y señoras de la ciudad fueron a ver el festín y regocijos dela(n)te de Palacio y desde las ventanas y balcones tiravan huevos a su Alteza, los quales procurava recibir al buelo con sus manos y bolvíalos a tirar (...). Acabado el entretenimeineto de los bailes y da(n)ças y demás festejos se les

dió, (por orden de su Alteza) a las damas que estaban en los balcones y ventanas, una bizarra merienda de dulces. Estando en esto el Señor Iuan tiró muchos huevos de olor a los cavalleros mascarados que estava(n) en la valla y ellos a los cavalleros y demás criados de su Alteza que estaban en las ventanas.

En estos entreteniminetos llegaron todos los gremios de la ciudad con varios clarines, dulçainas, adufes y panderos en forma de bailes y danças, con unos vidrios llenos de aguas de olores que despedían por diferentes y varios picos, de los quales las Señoras que bailavan tiravan desde la calle a la ventana de su Alteza, vertiéndle las aguas odoríferas dellos por el suelo, otros tiravn unas como neranjas de cera de colores llenas de aguas y su Alteza las recibía y recogía con la mano al buelo, con mucho donauere y gracia, cosa que pareció muy bien y de gran plazer para todos, por lo que las mascaradas procuravan esmerarse con sus tiros y muchas quedavan desairadas por no tener alientos para llegar al balcón de su Alteza”. (*cit.* a Rodríguez de la Flor - Galindo 1994: 61-62)

En qualsevol cas, tots aquests exemples indiquen com la “performance de façana” constituïa una manifestació que trobem en festes ciutadanes diverses, que suposen l’adaptació de recursos que circulaven a banda i banda de les diverses tipologies festives i que reiterava en cada ocasió la utilització de mecanismes estratègics de construcció de l’espai festiu a través de l’acció. Malgrat tot, les seves possibilitats comunicatives en relació a la música són il·lustrades en un fragment de la descripció inclosa al DACB del Carnaval de 1653 on es fa evident el paper de les cobles civils com a factor que contribuïa a caracteritzar els espais festius diferenciats traçats sobre la geografia urbana:

“Diumenge VIII Febrer.—Dit dia y a la tarda despres de auer donadas las degudas gratias a Deu nostre Sr. de la marce nos auia feta se comensaren a fer las festas temporals per regosijo de tot lo poble y amostrar lo contento y alagria que totom tenia y per dit effecte se auian posadas moltas Graellas y catafals ab mussichs en diffarents parts de la present Ciutat y assenyalamet en molts puestos del carrer ampla ahont se acostume fer la major festiuitat y als quatre cantons dits del Regomi del dit Carrer ample per auall qui va al monestir de St. Francesch se auia fet un gran Clos ben tancat peraque no poguessen entrar en ell sino las mascras y desfressas auenthi en lo dit Clos dos coples de manestrils pera dansar y dita sa Altesa se estaue en una finestra de unas casas en dit Carrer ample (...) de hont veu la diuersitat de maschras Balls Antramesos y figuras que en dit clos anauen (...) E en les cases de la present Ciutat estaue posada deuant la porta principal una copla de manestrils y dintra della y eren los tabelicos trompetas y manestrils vestits ab les cotes de domas de la dita Ciutat sonant ditas coblas continuament per orde unas despres de altres (...) y en la sala del Concell de Cent (...) y auia (...) una Cobla de musichs de viola de Arch y aximateix totes les

dames instantias estauen adornades y empaliadas de la millor manera se pogue ab sas Coblas de musicha (...) E la Capella de dita Casa juntament ab la instantia de dita Capella estaua tota entapissada (...) sonanthe continuament una cobla de musicha de viola de Arch (...) y en la nit se feren per tota la Ciutat y dita Casa moltes lluminarias (...) continuant lo concurs de la gent ab sos entramesos fins a dotze oras de la nit que de purs cansats anaren a sas cases arraposar”. (cit. a Amades 1934: 68)

Les imatges que es desprenen d'aquest registre suggereixen algunes conseqüències musicals vinculades a la mena de desplegament estratègic de construcció de l'espai festiu: la música de la cobla i del conjunt heràldic oficial que sonoritzava les portes i les dependències municipals, els conjunts de violes d'arc disposades en les sales del consell, en la capella i en d'altres espais de l'edifici del “comú”, els cadafals per a les cobles disposades en diversos carrers, el clos carnavalesc amb dues cobles per a lliurar el ball als assistents disfressats, dibuixen un mapa sonor que és equivalent a una distribució espacial teixida per la correspondència entre el valor social de cada àmbit, la música i la tipologia d'acció.

En el seu cas, la música oficial desplegava la seva capacitat per a materialitzar amb el so el lligam de l'espai de l'oficialitat amb l'exterior tot transformant l'inert dels murs i les parets en un espai viu de dinamisme relacional en què la distància que separava l'interior de l'edifici municipal de l'espai públic del carrer traçava la seva analogia respecte de la discontinuïtat entre administradors i administrats; de la seva banda, el clos destinat al ball delimitava, en relació a l'espai públic del carrer, un segment específic per a l'expansió interactiva, si bé les finestres imposaven un element de contacte amb l'interior dels espais privats que reiterava, al nivell de la mateixa disposició dels participants en la seva vinculació recíproca, la mena d'analogia que relligava la relació desigual travada entre aquells que miren i els que són mirats i la concepció social basada en la jerarquitització derivada de la

polarització social organicista. Sembla, doncs, que en tots els casos els intercanvis entre l'interior i l'exterior a través d'algun element de contacte –visual o sonor– reiterava en la pràctica, com produïda per la mateixa analogia, la relació desigual entre la possessió i el desig i l'ideal d'ordre jeràrquic que organitzava les relacions socials. Així, doncs, aquest desplegament d'estratègies espacials i actituds d'exhibició entre iguals i desiguals mantenint la respectiva distància podria suposar, com argumenta J. Amelang, un aspecte del naixement del sentiment de seguretat que hauria de proliferar alimentat per la distinció i el poder nascut de la vigilància (1986:198).

3- Una lògica performativa global

En aquest nivell de generalització, la nostra interpretació dels sentits atribuït a les pràctiques musicals en aquests esdeveniments ha de comptar amb el fet de la seva inclusió en processos marcats per aquesta lògica estructuradora més global. Sobre aquestes bases, semblen evidents els paral·lelismes en les conseqüències musicals traçats entre els tipus d'esdeveniments esmentats i els que hem comentat a propòsit de les processons de pietat cívica. A la llum de les lògiques estructuradores assenyalades en cada cas, sembla reduir-se la distància que separa unes i altres pràctiques, una distància derivada de la respectiva categorització en funció de la tipologia festiva, afirmant-se, per contra, una mena de lògica compartida projectada en cada cas específic i que traçaria certa relació de continuïtat entre elles. En aquest sentit, s'emfasitza el reforç mutu que relligarien unes i altres ocasions sobre la base dels factors i processos d'institucionalització de les cobles de ministrils civils a l'entorn de la seva capacitat de construir imatges estereotipades a través de l'actitud induïda musicalment i que servien per a catalogar accions com a típiques d'una o altra categoria d'actor social. Com marcades per l'expansió d'aquest joc de la representativitat i la participació, les festes esmentades –que aglutinaven situacions de celebració diverses- mostren un espai d'experiència on les formacions musicals implicades en l'acció haurien de compartir la seva qualitat com a subjectes del doble moviment d'institucionalització que analitzàvem en relació a les cobles que actuaven en les manifestacions de pietat cívica: en un sentit cultural, per l'establiment entre elles d'una tipificació recíproca segons l'atribució mútua de valoracions a través dels actes induïts per la música interpretada, i en un sentit sociològic, a partir de la consolidació d'oficis musicals vinculats a aquestes

funcions, d'una banda, i de companyies organitzades segons el model gremial, de l'altra. Tenint en compte la vinculació d'unes i altres espècies de cobles civils de ministrils amb la mena d'especialització funcional dirigida a la producció de situacions solemnes o d'intercanvi obert a la participació –segons els esmentats models de situacions d'alt o baix context -, és pertinent, doncs, considerar els aspectes de la configuració de les formacions musicals que hem argumentat en l'anterior capítol com una determinació general que es projectaria en els diversos àmbits performatius (*vid.p.364*). Aquesta determinació es caracteritzaria per la contínua apropiació i transvasament de recursos estabilitzats en cada època segons els desenvolupaments organològics successius i on la distinció sorgiria de la diversa orientació comunicativa a l'entorn de la creació de situacions d'alt o baix context.

En un nivell, doncs, que transcendeix cada tipologia celebrativa específica, trobem un conjunt d'aspectes relatius a les cobles civils en la seva vinculació amb les accions dels entremesos, la solemnitat, els gests institucionals, els balls al carrer o als salons dels palaus, sobre la base del fet que, en continuïtat amb els aspectes de polarització social emmarcats en les realitzacions processionals, la seqüència d'actes festius reiterava la idea de divisió, asimetria i jerarquització socials com traçada per les analogies derivades del diferencial valoratiu projectat sobre les diverses accions. Finalment, si bé, tots els actes programats implicaven l'apropriació i l'adaptació dels recursos consolidats en els diversos medis celebratius, atès que el flux festiu de les lluminàries, entremesos o màscares es corresponia amb el flux musical i kinèsic de la coreografia i el ball, sembla justificat que els elements implicats en aquestes pràctiques es configurin metodològicament com l'eix vertebrador de la interpretació d'aquesta part de les festes i, en un nivell més

general, de la pràctica musical en situacions de festa: encara que, en diversa mesura, tots els actes esmentats eren espais propicis per a la pràctica musical, un dels principals factors musicals d'estructuració festiva en els seus respectius àmbits era la funció d'acompanyament del ball i la dansa. Des d'aquesta perspectiva, la música pot ser considerada com un factor estratègic central per a articular aquestes experiències de la interacció entre uns i altres sota les regles de l'ordre social establert més enllà de les conjuntures particulars de cada esdeveniment.

Orientat en la perspectiva de la dansa i el ball, doncs, l'estudi de la situació musical festiva s'obre a la indagació de processos musicals com establerts a partir d'un rang de vincles que circulaven a banda i banda de les espècies performatives a l'entorn de l'experiència motriu compartida i sincronitzada. En aquest sentit, l'activitat coreogràfica justifica la consideració dels esdeveniments festius en què es dona aquesta pràctica –des dels entremesos del Corpus fins al Carnaval i les lluminàries o les festes privades de l'aristocràcia- com un “grup de transformacions” en què l'efecte de conjunt té el valor de proporcionar-nos una imatge dels processos musicals involucrats en l'experiència de la festa.

Ja que la dansa esdevé un espai d'acció en què es dona el joc del plaer, el desig, l'emotivitat o la passió suposa un tipus de comportament equivalent a un joc significatiu sobre el cos i el seu domini que traça la seva connexió amb els aspectes més globals que afecten l'individu en el seu autoreconeixement, on es produeixen problemàtiques relatives a la construcció de la subjectivitat i la identitat; el ball i la dansa es configuren, doncs, com un àmbit d'acció que esdevé un punt nodal per a

tot intent d'interpretar els processos d'atribució de significació a les pràctiques musicals de la festa.

El present capítol i el següent estan dedicats al desenvolupament d'aquesta temàtica. He dividit, però, els seus continguts en tres parts. En primer lloc, voldria aprofundir en les problemàtiques teòriques que afecten la concepció de l'objecte d'estudi musical com a element d'una activitat que transcendeix la simple acció d'escolta, tot involucrant els participants en un desenvolupament motriu sincronitzat: es tractaria, doncs, de construir un camp d'indagació especialment destacat per a esbrinar aspectes de l'experiència i els processos d'atribució de sentit de la música per la forma en què aquesta indueix a l'activitat configurada com a materialització de qualitats i valors marcats socialment amb conseqüències en els processos d'identificació social. A la llum d'aquestes consideracions prèvies, a continuació he abordat la interpretació de les activitats al carrer a l'entorn del ball, les lluminàries i les mascarades des del punt de vista de les argumentacions que il·luminen la teorització del Carnaval.

A continuació, però ja al capítol sisè, he presentat el context de l'espai privat de la festa des de la perspectiva de l'activitat duta a terme pels grups aristocràtics i que aplegava, com travats per un comú exercici de la corporalitat, els jocs d'armes i la dansa. En tots els casos, el fil conductor ha estat la corporalitat entesa com a espai d'exploració que tensa l'estudi de la cultura sobre la línia conceptual de les teories de l'acció en base a la implicació dels participants en activitats motrius sincronitzades, de les quals la dansa assumeix un valor de model. Finalment, el conjunt d'aquestes consideracions ens permetrà abordar alguns aspectes més

puntuals de la festa en la seva relació amb la construcció de la subjectivitat a través de la funció de la música com a experiència primària que s'imposa en la situació festiva.

4- L'espai teòric de la dansa en relació a la corporalitat

En els esdeveniments exposats, sembla imposar-se una tendència estructuradora construïda per la combinació d'una lògica espacial que comporta la ubicació de tal categoria d'actors socials en una disposició específica i d'una lògica desenvolupada en el temps que vincula el desplegament d'aquest tipus d'acció reiterant en la pràctica la categorització social. La pràctica del ball i la dansa il·lustra aquests processos sobre la base de la implicació dels participants en l'acció donant cos als estereotips d'estils projectats sobre una variada gamma de possibilitats a l'entorn del moviment amb valors de representativitat social. Moltes de les fonts que provenen de tota la península expressen aspectes de la cristallització de tipificacions socials projectades sobre la dansa basades en les implicacions de la corporalitat traçades per l'analogia establerta entre l'estil coreogràfic i la posició social. En aquest sentit, a la primera meitat del segle XVII, l'activitat coreogràfica com a representativa de la polarització social podia ser expressada en els termes de la contraposició entre el "ball", com a activitat que responia a un estereotip popular, i la "dansa", lligada a l'estereotip aristocràtic, sobre la base de moviments diferenciats en un i altre cas tensats entre els pols de la conducció corporal travada per la contenció solemne o l'expansió de la corporalitat, de la llibertat de moviments i la disciplina corporal. Per exemple, José Antonio González de Salas afirmava al seu traçat *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633):

“Las danzas son de movimientos más medidos y graves, y en donde no se usa de los brazos sino de los pies solos: los bailes admiten gestos más libres de los brazos y de los pies juntamente”. (cit. a Cotarelo y Mori 1911:CLXV)

A mitjan segle XVII, el mestre de dansa Esquivel Navarro, en el seu tractat *Discursos*

sobre el Arte del Dançado (1642), conceptualitzava el valor diferencial que separava tipologies de danses a través dels termes “bailes de cuenta” i “bailes de cascaveles”, utilitzant aquesta darrera denominació per a identificar genèricament la dansa popular –incloent-hi en aquesta categoria els balls del Corpus, les “danses mixtes” i d’altres realitzades en diades assenyalades- dins el marc de diverses dicotomies socials traçades sobre la caracterització de l’estil aplicat a la dansa que servien com a criteri de demarcació social:

“Todos los Maestros aborrecen a los de las danças de cascabel, y con mucha razon, porque es mui distinta a la de quenta, y de muy inferior lugar, y ansi ningun Maestro de reputacion, y con Escuela abierta se ha hallado jamas en semejantes chapadanças, y si alguno lo ha hecho, no aurà sido teniendo Escuela, ni llegado a noticia de sus discipulos; porque el que lo suoiere, rehusará serlo de alli adelante: porque la dança de cascabel, es para gente que puede salir a dançar por las calles; y a estas danças llama por gracejo Francisco Ramos la Tararia del día de Dios; y el dançado de cuenta es para Principes, y gente de reputacion, como lo tengo dicho, y probado en este Tratado”. (Esquivel 1642: 44v-45r)

L’adscripció “popular” del balls “de cascaveles” és atribuïble a l’estereotip traçat a partir d’evidències basades en l’orientació dels moviments en una forma menys mesurada i estilitzada que seria expressiva, tal com ho esmenta Navarro, de la gent que surt a dansar al carrer. Així, doncs, atès que traçades a partir d’estereotips d’estil, la tipificació social institucionalitzada projectada sobre les variades activitats podia ser xifrada segons diversos registres amb valor de representació social; d’una banda, un registre d’honestedat, segons la perspectiva de l’ortodòxia cristiana tal com suggereixen les prevencions dictades en els edictes diocesans, però també, segons un registre d’honor civil d’acord amb una perspectiva aristocràtica.

En relació a aquesta construcció d’arquetipus, l’univers de significació magistralment travat per Cervantes mostra en un passatge del *Quixot* un preciós

exemple que suggereix la seva penetració en l'estructura de comprensió social de l'època: en un "sarao de damas" a Barcelona, a casa de *don Antonio Moreno*, el Quixot es troba amb dues dames que el fan dansar "por dar lugar que las burlas alegrasen sin enfado"; el fracàs en l'intent és respost per Sancho tot indicant que no el podria pas ajudar en la dansa, però si en el "zapateado":

"Éstas se dieron tanta priesa en sacar a danzar a don Quijote, que le molieron, no sólo el cuerpo, pero el ánima. Era cosa de ver la figura de don Quijote, largo, tendido, flaco, amarillo, estrecho en el vestido, dasairado, y sobre todo, no nada ligero. Requebrábanle como a hurto las damiselas, y él, también como a hurto, las desdeñaba; pero viéndose apretar los requiebros, alzó la voz i dijo: *-Fugite, partes adversae!*; dejadme en mi sosiego, pensamientos mal venidos. Allá os avenid, señoras, con vuestros deseos; que la que es reina de los míos, la sin par Dulcinea del Toboso, no consiente que ningunos otros que los suyos me avasallen y rindan.

Y diciendo esto, se sentó en la mitad de la sala, en el suelo, molido y quebrantado de tan bailador ejercicio. Hizo don Antonio que le llevasen en peso a su lecho, u el primero que asió dél fue Sancho, diciéndole:

-¡Nora en tal, señor nuestro amo, lo habéis bailado! ¿Pensáis que todos los valientes son danzadores y todos los andantes caballeros bailarines? Digo que si lo pensáis, que estáis engañado; hombre hay que se atreverá a matar a un gigante antes que hacer una cabriola. Si hubiérades de zapatear, yo supliera vuestra falta, que zapateo como un girifalte; pero en lo de danzar, no doy puntada.

Con estas y otras razones dio que reír Sancho a los del sarao, y dio con su amo en la cama, arrojándole para que sudase l frialdad de su baile" (*II, cap. 62, 1985:1058-1059*).

L'exemple de Cervantes suggereix el fet que, si bé no es pot saber fins a quin punt les representacions es correspondrien amb la realitat, almenys és possible considerar les formes de conducció corporal en el ball com a elements de la producció d'una estereotípia social amb capacitat de reflectir en la narració la distància atribuïda als col·lectius socials en la seva tipificació. Evidentment, es tracta de copsar el paral·lelisme efectuat en el medi de la novel·la de les mateixes convencions que operaven en l'estructuració espacial del Corpus en relació a l'expressió coreogràfica. Com dèiem, en els festeigs públics esmentats, la lògica distributiva per

la qual s'organitzava l'espai comportava simultàniament una lògica temporal d'acció de la qual el moviment coreogràfic esdevindria un aspecte del seu desplegament; en aquesta activitat, doncs, la corporalitat es manifestava a través de l'aparença física que lliurava els actors a l'escrutini recíproc i la valoració de l'acció segons els prejudicis que fixaven d'entrada les formes de conducció corporal com a representatives d'una categoria social o moral (*vid.* Le Breton 2002:82). En aquest sentit, la distinció que la mateixa tractadística exposa a propòsit de la dansa aristocràtica i el ball popular sembla remetre a la lògica xifrada per l'analogia que mantenia la distància social i moral traçada per la diversitat de recursos posats en joc en un i altre cas. La dimensió física de l'acció, doncs, implica la consideració del lligam de la música i el moviment en una perspectiva de significació que no pot obviar el factor de la corporalitat en el procés d'intercanvi de missatges en l'activitat festiva. Com exposa Le Breton, les accions que, com la dansa i el ball, es produeixen en l'escena pública comprometen la intervenció de la corporalitat en diversos aspectes interrelacionats: per l'activitat perceptiva que involucra els actors immersos en la situació, per l'expressió de sentiments, per les convencions dels ritus d'interacció, gestuals o expressius, per la posada en escena de l'aparença, el jocs subtils de la seducció, de l'entrenament físic o la relació amb el plaer, el sofriment i el dolor, o les tècniques corporals que, des de Mauss, fan suposar el cos com una mena de tecnologia (*ibid.* 7). En el marc de l'estudi de la festa, doncs, l'interès de la corporalitat rau en el fet que, a través del cos, l'individu s'apropia de la substància de la seva vida i la tradueix en direcció als altres utilitzant els medis compartits que constitueixen l'univers familiar i comprensible carregats de valors i sentits (*ibid.* 8). Ara bé, quins elements podem considerar pertinents en el joc d'aquests processos com a mediats per la música i la dansa?

La nostra interpretació dels exemples festius anteriors suggereix la seva consideració com a manifestacions d'un procés en què els paràmetres musicals esdevenen indestriables de les possibilitats d'acció en un sentit en què està en joc la construcció del subjecte com a membre de l'organisme social. L'execució de la música i la seva resposta o recepció tracen una unitat d'acció que seria sens dubte problemàtica d'avaluar a la llum d'una aproximació objectivista del fet musical. Però, com en qualsevol altre àmbit del coneixement, el camp musical d'estudi apareix determinat per les valoracions que sorgeixen de l'establiment d'una sumatòria d'oposicions projectades sobre l'objecte d'estudi com a distància que separa els àmbits dels plaers i l'emoció dels valors bolcats sobre la racionalitat i el significat, en definitiva, que estableixen la distinció entre les coses de la ment i la del cos sobre el pla de les conviccions d'allò considerat pertinent en la construcció d'un coneixement fiable i objectiu. Com diu Mark Johnson, :

"el objetivismo ignoraba el cuerpo porque consideraba que introducía elementos subjetivos que presuntamente no tenían nada que ver con la naturaleza objetiva del significado. Ignoraba el cuerpo porque pensaba que la razón era abstracta y trascendente, es decir, que no estaba vinculada a ninguno de los aspectos corporales de la comprensión humana. Ignoraba el cuerpo porque no parecía desempeñar papel alguno en nuestro razonamiento sobre materias abstractas".(1991: 16)

En relació a aquestes problemàtiques, i sobre el terreny de la "crisi de la representació", la crítica del dualisme cartesià comprèn la idea que el cos és quelcom que integra la identitat (Eagleton 1997:109) en el sentit que la repetició estilitzada d'actes, la manera en què els gests, els moviments i les normes de conducció física d'un mateix - en pràctiques compreses com els processos que tornen les possibilitats determinacions- cristal·litzen en la construcció d'un "jo" (Butler 1998:297-299): la corporalitat constitueix un gest teòric que suposa un procés de "culturitzaació de la naturalesa" per tal com es problematitza l'aparent

naturalitat en què els productes culturals es presenten a la consciència (Bauman 2002: 14-15).

En primer lloc, doncs, la problemàtica de l'objectivisme en música al·ludeix al fet que, si parlem de comunicació i significat, on caldria localitzar el substrat material d'aquests processos? La musicologia tradicional espera trobar una obra, una ordenació paramètrica segons la incorporació d'una sintaxi, però en la perspectiva de les derives conceptuals actuals, hom no es conforma a obviar el camp de relacions que tot objecte traça en la seva existència: com diu Stuart Hall, en els materials culturals hi opera una lògica o un principi estructurador que no podríem localitzar en el contingut en si de cada categoria, sinó en la qualitat i característiques de la relació de forces que sostenen la distinció entre cada manifestació aïllada (1984:103). En el camp d'estudi de la música, aquesta relació de forces suposa atendre la tensió que comporta la distinció entre elements purament musicals –entesos en la seva ordenació paramètrica- i els factors que intervenen des de l'exterior de l'ordenació en si mateixa. En un pla de reflexió més general, aquesta tensió suposa tenir en compte el rerafons teòric plantejat per la contraposició entre una aproximació objectivista i una visió fenomenològica del fet en qüestió. Així, fenomenològicament, el món és interpretat com a possible camp d'acció, de manera que l'oposició objectivisme- fenomenologia remet des de la crítica de la concepció del món com un univers de regularitats objectives anterior a tot subjecte, a l'afirmació del món social com a producte de les accions dins l'entramat de l'experiència subjectiva del món (Daniel 2005:176). A partir d'aquesta problemàtica, les teories de l'acció es construeixen sobre els fonaments dels elements que remet en al món de la vida i l'experiència quotidiana per tal d'orientar-

se a través de la comprensió dels objectes que existeixen com a possibles elements significatius respecte d'actes o reaccions que es puguin efectuar en l'àmbit dels plans de vida (Schutz 1974: 22). La música no seria, primàriament, una ordenació paramètrica immanent que comportaria en si una significació o un sentit, sinó que el significat vindria donat pel paper que se li assigna en el context d'un projecte vital emmarcat per les característiques del món, de la vida i l'experiència quotidiana.

Així, en el centre d'aquestes problemàtiques, la literatura etnomusicològica destaca el postulat que, si tant les estructures musicals com les socials són productes de la cognició, ha d'existir una correspondència entre les formes d'organització d'un i altre àmbit sobre el fons de les connexions entre els processos cognitius subjacents a l'organització cultural (Blacking 1973: 53). En la perspectiva d'interpretar processos de sentit subjacent en la pràctica musical festiva en connexió amb aspectes de l'existència més generals, el tema suposa, doncs, situar-se en un punt on el comportament musical apareix com a estructurat en relació a processos interrelacionats de caire biològic, psicològic, sociològic o cultural sobre la base d'una comprensió analítica per la qual no totes les respostes a qüestions importants sobre l'estructura musical són estrictament musicals (*ibíd.* 17-19).

D'altra banda, en els discursos occidentals s'espera i s'exigeix que la capacitat emotiva de la música se subjugui a les demandes del significat lingüístic; quan hom distingeix entre la música com a emoció o com a font de significat, s'identifica normalment l'emoció al pur plaer corporal en un sentit que, donades les nostres seguretats conceptuals, condiciona les observacions fins a fer dubtar de l'atribució de valors positius a aquelles formulacions que no responguin a la forma d'aquella

demanda de sentit¹³. Per contra, en la línia fenomenològica desenvolupada, sobretot, des de Merleau Ponty, el significat comporta la problemàtica d'un subjecte cognitiu que circula contínuament entre els condicionants mútuament vinculants i no oposats del cos i la ment d'una forma que compromet el coneixement, la cognició o l'experiència amb factors que abracen el cos, no com a simple estructura física o biològica, sinó com a estructura experiencial viscuda i com a context o àmbit dels mecanismes cognitius (Varela *et alt.* 1992:17-18 i 27-44; Pelisnki 2000:268).

El desplegament de la corporalitat en relació a la pràctica musical ha estat argumentada a la llum de diversos desenvolupaments teòrics que localitzen aquesta capacitat en diverses manifestacions: d'una banda, en l'aprenentatge i la transmissió de tècniques i habilitats que s'inscriuen en la memòria corporal com a fruit de la seva incorporació no com a regles abstractes idealment formulades, sinó com a elements de models no racionals d' "actes tradicionals eficaços" (Mauss 1996); d'altra banda, es manifesta en gests i moviments la codificació dels quals comporta una atenció semiològica (Molino 1988); també, en la capacitat de suscitar plaer corporal a través d'emocions, afectes o desigs, o en les polítiques de gènere vinculades en les pràctiques (*vid.* Pelinski 2000: 254). En aquest perspectiva més general, la pràctica de la dansa s'aborda com una activitat viscuda com a forma de comunicació institucionalitzada al voltant de les relacions interpersonals i oberta a la possibilitat d'expressar a través d'actituds corporals i formes de comportament aspectes no descriptibles per la paraula (Staro 2001: 58-62). La dansa i el ball, així,

¹³"el comportamiento atomizado -dijo, por ejemplo, Adorno-, que es siempre el más difundido y con el que la denominada música ligera especula ciertamente, a la vez que lo promueve, ese comportamiento acaba convirtiéndose en un *goce naturalista y sensorial, en un goce culinario de sabores, en una des-artificación del arte*" (Adorno, 1985;159, la cursiva és meva).

revelen el fet que la paraula no és el mitjà més adequat per a explicitar determinats aspectes emocionals, de manera que la dansa, orientada en les seves capacitats comunicatives, ajuda l'intercanvi desplegant la possibilitat de dir a través del cos allò que és millor no comunicar amb la parla o l'acció: l'agressivitat, l'afectivitat, l'erotisme, la competitivitat, l'expressió d'energia, etc. L'etnografia de Placida Staro, de qui prenem aquestes idees, il·lustra en certa manera els valors associats en formes de ball que destaquen el contacte i la participació en l'acció comuna, quelcom que la cultura carnavalesca esprem amb el màxim d'intensitat com a espai d'activació, reivindicació o direcció d'allò corporal.

Així, en un sentit performatiu –en què el significat no ve donat com en una sèrie de transport des d'un suport simbòlic a la ment d'un receptor, sinó en l'arrelament de texts en una situació comunicativa (Castellà 1992:63)-, la música festiva és un exemple del fet que, en una situació de comunicació que té a veure amb el desvetllament d'emocions, el cos no és una mera materialitat fàctica, sinó que també és portador de significats culturals perquè es pot entendre com a objecte d'un procés actiu d'encarnació de certes possibilitats culturals i no d'altres. La mateixa distinció entre la dansa aristocràtica i el ball popular és un exemple de com el cos esdevé per als participants una matriu de significacions. En el desplegament corporal de la música i la dansa es reconeix el seu vincle amb els ressorts de l'emoció en un nivell en què, com diu Susan McClary, la música obre les possibilitats de formes de fer sentir el cos d'acord amb els seus gests i ritmes, cosa que fa que sigui una pràctica tan convincent i efectiva des del punt de vista del sentit que hi podem projectar (McClary 1991:23).

Hem vist com alguns processos musicals es donen com a desplegament del que Tullia Magrini exposava com a “pla de grup” –en el sentit que fer música suposa el desenvolupament de coneixements, estratègies i habilitats que es posseeixen sobre allò que ha de ser l’activitat controlada pels individus en la seva cooperació per a dur a terme l’acció (2004:169). També, la noció de situacions d’alt o baix context ens ha servit per a expressar com aquell control en la cooperació suposa graus d’implicació respecte de la resposta recíproca del que va sorgint (Hall 1992:229). Però aquestes activitats, com suposen la producció d’emoció compartida entre els participants? Per a il·lustrar aquests processos, ens resulta especialment significativa la noció de “relació de sintonia mútua” amb la qual el sociòleg Alfred Schutz referia un model d’interacció sorgit de l’anàlisi de les pràctiques musicals (1974: 153-170).

Segons Schutz, aquesta relació suposa, d’una banda, la vivència en el medi d’un temps interior en què el flux de la música - determinat per les seves característiques paramètriques - és coefectuat en cada fase i pas a pas pel receptor en el corrent de consciència simultani de la seva existència i, d’una altra, en el medi d’un temps extern que és determinat per la successió d’esdeveniments d’execució que s’impliquen amb la conducció de la corporalitat tensada per l’atenció mútua dels copartíceps (1974:165-168). En la dansa, aquest compartir la temporalitat que vincula l’experiència viscuda amb la música ve donat, òbviament, per la mediació de la pulsació rítmica, ja que el temps mesurat transforma el temps i l’espai en un medi unitari de comportaments (*cfr.* Molino 1988:12-15); per això mateix, la sincronia en l’acte fonamenta el procés social del qual emergeix una comunitat d’individus com a col·lectiu cooperant en la seva sincronia cinèsica (*cfr.* Blacking

1997:23). Però, com apunta Schutz, la seva acció es dona dins d'un present viscut en les formes d'interacció social basades en la comunicació, però no basades primàriament en un sistema semàntic que els comunicadors utilitzen com a esquema d'expressió i d'interpretació, sinó com a processos d'intercanvi en una relació social "precomunicativa" en què els copartíceps "envelleixen junts" en el seu compartir simultàniament diverses dimensions del temps interior de la música i el temps exterior dels moviments (*ibid.* 153-155-169).

En definitiva, la música, com a element del model d'intercanvi segons la "relació de sintonia mútua", estimula sentiments i disposicions que condueixen, no a la demanda de significat lingüístic, sinó primàriament a respostes corporals fonamentades en el compartir col·lectiu d'estats somàtics capaços de crear per això mateix moments de solidaritats i sentiments d'identificació (Blacking 1997:8-10: Pelinski 2000:262). Cercar, doncs, un significat estrictament verbal en la mena d'interaccions implicades en la música, en general, i en la dansa, en particular, no fa justícia a la complexitat dels processos en joc ni a les respostes que des del constructivisme sociològic s'intenten articular per a reduir les distàncies entre un estructuralisme cec davant l'individu i un subjectivisme coix davant les embranzides de l'entorn.

En un pla historiogràfic, aquestes consideracions teòriques es projecten en la nostra interpretació dels fets coreogràfics dels festeigs a través de diversos treballs que suposen un pont entre la teoria i la historiografia que pren la corporalitat com un aspecte que se situa enmig d'una problemàtica que caracteritza el decurs històric de la modernitat referit a les expressions festives. En primer lloc, he tingut en compte

les aportacions de Mijail Bajtin a propòsit del Carnaval; efectivament, des de Bajtin s'accepta generalment que l'acció carnavalesca gira al voltant de temes com el sexe, el menjar o la violència (Burke 1991: 267), en definitiva, tot allò que concerneix a "l'estrat inferior corporal material" presentat a través del que Bajtin anomena "realisme grotesc" (1987:109). D'altra banda, el treball de Peter Burke sobre la "cultura popular" europea a l'edat moderna aporta argumentacions per les quals la corporalitat apareix al centre de les qüestions que afectaven el procés de reforma dels costums estudiats per l'autor: amb això, Burke es referia als intents sistemàtics des de posicions cultes de transformar les actituds i els valors predominants en els estrats socials menys elevats (1991:297). Malgrat la prudència que reclamen molts crítics respecte de la periodització que ofereix l'autor, atès que altres historiadors reconeixen els seus diagnòstics en d'altres temps, l'obra de Burke ofereix un quadre de les relacions complexes entre les formes imposades i les identitats afirmades (Chartier 1994:3-4). Finalment, la noció de Norbert Elias de "procés de civilització", assenyalava un espai d'indagació sobre la història del comportament social traçada pel desenvolupament d'un nivell més alt d'autocontrol en les formes d'actuar de les classes superiors i que comportava l'exigència de la regulació conscient de les expressions emocionals i dels processos físics (1989:11-47 i ss.). En definitiva, doncs, la nostra interpretació de les activitats festives de les músiques en les entrades reials ha de concloure amb la imatge derivada de la projecció d'aquestes perspectives sobre la pràctica de la dansa en la Barcelona moderna en els seus diversos àmbits socials.

5- “Recalquemos el pellejo”: el model festiu carnavalesc

Hem vist com, en el desplegament festiu que seguia la cerimònia de l'entrada, s'organitzaven diverses manifestacions que, en el seu conjunt, mostren una utilització política. L'anàlisi d'aquest fet deixa en evidència un nivell estructural en aquesta organització en què les accions esdevenen materialització sensible de la polaritat social i, al mateix temps, de l'acceptació implícita d'aquest ordre en funció del manteniment dels equilibris que possibilitaven els vincles comunitaris. En aquest nivell, la lògica que governava les realitzacions concretes comportava una concepció d'ordre espacial que determinava una ubicació diferenciada dels participants segons els estaments, i una concepció d'ordre temporal respecte del desenvolupament de les accions. La dansa esdevenia tot un camp de desenvolupament d'*habitus* concretats en diverses formes de conducció corporal, les quals, per la forma en què comportaven tota una sèrie de vincles valoratius, traçaven la mena d'analogia que relacionava un cos amb un grup social. Hem vist com aquesta lògica es donava en relació als entremesos en el marc processional del Corpus, però d'una forma en què és possible traçar la seva relació de continuïtat amb les accions assimilades al Carnaval sobre la base del moviment corporal de la dansa.

S'ha generalitzat la idea que les manifestacions festives que tenen lloc des de mitjans de desembre fins al final de l'hivern, és a dir, des de Nadal fins a Dimecres de Cendra, inici de la Quaresma, presenten unes característiques homogènies que permeten definir-les com a “carnavalesques” (Ariño 1988:479). En un sentit més estricte, Carnaval designa els darrers tres dies abans de l'inici de la Quaresma, en

els quals es fan una varietat de pràctiques que, tal com diu Caro Baroja, són un compendi o síntesi de totes les festes d'aquella època, les festes del Bisbetó, Nadal, Ninou o Cap d'any, sant Antoni en algunes zones, etc. Aquests tres dies abans del dimecres de Cendra, però, serien "el carnaval por antonomasia" en molts llocs (1979:147-148). No obstant això, si bé d'entre totes les festes de caràcter laic el Carnaval és considerat com la forma arquetípica amb què es poden comparar les altres (*vid.* Muir 2001:101), el cert és que en les fonts històriques es descriuen pràctiques i formes de participació diferents segons el grup social.

El sentit d'exclusivitat de la forma aristocràtica de celebració carnavalesca queda il·lustrat per un conflicte desencadenat l'any 1611 entre el virrei i els consellers. Explica Amades que en el carnestoltes d'aquell any el virrei, el Marquès de Almazán, havia autoritzat els festeigs del Carnaval als nobles sense respectar el dol per la mort de la reina, els quals van sortir "a cavall ab mascarar per la present Ciutat, del que feu lo poble gran admiració que primer comensas sa excelencia" (1934:43). Davant les objeccions dels consellers, el virrei respongué que considerava molt encertades les prevencions sobre el poble, però gens convenient pel que feia a les que preparava la noblesa, ja que aquestes consistien principalment en exercicis d'armes, i que, com a virrei, no solament no les prohibiria sinó que també "ell comensa el dia de Sant Pau a ferse mascara per que la gent nobla comensas a fer lo mateix": en efecte, es va celebrar un torneig a peu al qual no hi van assistir els consellers en senyal de protesta (*ibíd.*). En definitiva, aquest conflicte il·lustra la reivindicació de part de la noblesa del caràcter diferenciat de les seves pràctiques, basades en la utilització i desenvolupament de la mitologia d'arrel cavalleresca, a través de les quals els membres de l'estament nobiliari podien desenvolupar un estil

de comportament diferenciat del “poble”, que valora una conducta basada en conceptes de “gravetat” i “bon gust”, amb trets fortament estilitzats i que s’erigia com a característica distintiva i funció de la seva identitat social (Amelang 1986:164). Atenent a això, hem deixat per al següent apartat els aspectes del Carnaval aristocràtic, ja que la seva realització comportava una sèrie de vincles amb l’exercici lúdic de les armes i, a la vegada, atenent les pràctiques de la dansa, ambdues activitats es relacionen en la dimensió de la corporalitat compromesa en l’acció com a desplegament del que podríem anomenar *habitus* aristocràtic.

La descripció de les manifestacions més populars s’acosten més a la imatge més generalitzada del Carnaval com a festa dels excessos. Les imatges que proposa una cita d’Henrique Cock, acompanyant de Felip II en el seu viatge per la península l’any 1585, suggereixen una sèrie de comparses de personatges disfressats que practiquen el cant i la dansa, i en un to burlesc, van llançant objectes amb intenció provocativa. Així, les fonts es refereixen al Carnaval en termes que suggereixen pràctiques menys articulades col·lectivament que no pas les pràctiques nobiliàries, amb comparses més informals. El testimoni confirma l’arrelament d’aquestes pràctiques carnavalesques en les societats peninsulars del segle XVI:

“Estos tres dias, desde tres de Março hasta seis del dicho eran las Carnestolendas, y en España la costumbre que van en máscaras por las calles diciendo coplas y cosas para reir, achndo huevos llenos de agua de olores donde ven donzellas en las ventanas, por que ésta es la mayor inclinación de las desta tierra, que son muy deseosos de luxuria, y ansí quitándose el freno van estos tres dias ansí caballeros como ciudadanos à caballo y à pié diciendo las coplas que saben donde piensan remediar sus coraçones del amor y aguardan el gallardon de sus trabajos. al gente baxa, criados y moças de servivio, echan manojos de haria unos á otros en la cara quando pasan, ó masas de nieve, si ha caído, ó naranjas de Andalucía mayormente donde hay cantidad de ellas. En algunas tierras exhiben espectáculos por las calles, como he visto hacen los estudiantes de Salamanca”. (Cock 1876:58)

A banda d'altres pràctiques, l'escena popular se centra pel que fa a la música en la pràctica del ball i la dansa a l'aire lliure, de manera que aquesta dimensió coreogràfica del Carnaval es reproduïa en les festivitats ocasionades per l'entrada reial en l'activitat que les fonts anomenen "alimàries" i "balls".

En un pla teòric, com a característiques pròpies dels actes carnavalescs, la crítica especialitzada en destaca dues de molt interrelacionades, encara que aparentment paradoxals: el caràcter "subversiu" que presenten aquelles pràctiques, inversores de la quotidianitat en el sentit de subvertir l'ordre acordat com a normal, i la seva funció de control i regulació socials que, gràcies a aquestes pràctiques de subversió, funcionaria com una vàlvula termodinàmica d'escapament l'acció de la qual mostraria el triomf final de la vida ordenada. En aquest sentit, la subversió carnavalesca només tindria sentit si es desplegava sobre el fons de dues sèries d'oposicions: la primera, la que es donava entre el Carnaval i la Quaresma, i la segona, entre el Carnaval i la vida ordinària (Burke 1991:270). Situant la seva argumentació en el pla d'aquestes oposicions, Caro Baroja afirma que una dada històrica fonamental per a la interpretació del Carnaval com a fenomen social és la contraposició establerta pel cristianisme entre els dies anteriors a la Quaresma i aquesta (1979:147). En aquest sentit, els testimonis iconogràfics de tema carnavalesc que oposen la representació d'un home gras com a personificació del Carnaval i una dona prima com a imatge de la Quaresma, mostren com aquesta dualitat formava part de les idees contemporànies sobre el Carnaval. Una de les representacions més conegudes d'aquesta iconografia, reproduïdes arreu com un exemple paradigmàtic, és l'obra de Brueghel el Vell *El Combat entre Carnaval i Quaresma* (fig. 15)

Fig. 15: Brueghel el Vell, detall de *El Combat entre Carnaval i Quaresma* (1559, Kunsthistorisches Museum de, Viena)



En aquesta obra es representen dues comitives enfrontades que van investides amb els seus diferents atributs: el Carnaval és representat per la figura d'un home gran i obès cavalcant sobre un tonell de vi, coronat amb un pastís de carn rosegat i armat d'un espetó que li serveix d'espasa i on porta clavades un cap de porc, un pollastre i unes salsitxes. Enganxat al tonell hi ha un pernil que fa la funció d'escut d'armes i va acompanyat d'un grup de seguidors que porten utensilis de cuina i aliments. Per la seva part, la personificació de la Quaresma, flaca i demacrada, avança sobre un carro estirat per un monjo i una monja. L'equivalent de l'espetó del Carnaval és un rem llarg que porta dos esquifits peixos. Sobre el carro hi ha restes de pa sense llevat. Aquestes imatges reflecteixen la naturalesa de l'experiència vital de la qual sorgeix l'actitud carnavalesca: la pintura de Brueghel representaria dues condicions extremes de l'existència, l'abundància i l'escassetat, palesament experimentades en el transcurs d'una vida on la fam, la mort, la malaltia eren una amenaça constant

(vid. Huizinga 1978 cap. I). Així, el carnavalesc sorgiria, en comptes d'una dualitat abstracta quasi teològicament formulada, d'una certa posició vital davant l'experiència d'aquesta dualitat expressada per una actitud indulgent envers els fatalismes, tal com recollia Juan del Encina en el villancet "de cabo" amb què concloïa la sisena *Ègloga* (vid. Torrente 2003:279), contingut en la seva versió musical al *Cancionero de Palacio*:

Hoy comamos y bebamos
y cantemos y holguemos,
que mañana ayunaremos.
por honra de Sant Antruejo
parémonos hoy bien anchos,
embutamos estos panchos,
recalquemos el pellejo.
Que costumbre es de concejo
que todos hoy nos hartemos,
que mañana ayunaremos" (*cit.* a Caro Baroja 1979:11)

Per a Mijail Bajtin, és precisament l'explicació d'aquesta actitud la clau de volta per a comprendre les imatges de la carnavalització: la forma de cultura carnavalesca seria fruit, segons l'autor, d'una concepció estètica de la vida pràctica, fonamentada en una actitud proçaç d'humor compartit davant l'ambivalència del sentit de les coses i la realitat, desplegant a través de l'acció grotesca de la inversió o la degradació la idea que tot allò que és pot no ser o ser diferent segons la perspectiva (*cf.* Bajtin 1987:22 ss.). En aquest desplegament de l'acció carnavalesca, la crítica destaca també l'expressió de dues ètiques contraposades; amb paraules d'E. Muir:

"la Cuaresma representa la abstinencia y el odioso control, el triunfo del intelecto y el espíritu sobre los deseos de la parte inferior del cuerpo (...) batalla figurada entre ambas mitades del cuerpo, entre los placeres sensuales y la templanza".
(Muir 2001:97)

Així, el carnavalesc sorgeix d'una experiència de perspectives vitals que porten a l'emfasització de la corporalitat davant les negacions corporals que representen la mort, la fam o la malaltia. Segons això, les pràctiques carnavalesques vehiculen aquest èmfasi físic a través d'accions grotesques basades en l'exageració elaborada còmicament sobre la dimensió més corporal de les accions humanes - menjar, defecar, sexe, violència (1987 23-24). La comicitat sobre aquests actes s'elabora a partir de procediments com la inversió o la degradació: o bé s'exageren els trets definitoris d'una identitat a través de pròtesis com el vestit o la màscara, o de gests, llenguatge o actituds característiques de la identitat al·ludida, o bé es degrada al pla material una identitat assimilada a allò més espiritual, elevat, ideal, abstracte o altament valorat (*ibíd.*). Però en aquest punt cal també una matisació: entre un màxim i un mínim de control sobre aquesta corporalitat, la interpretació de les fonts fa captar tonalitats híbrides en les formes de comportament.

Davant la idea d'un Carnaval basat en l'acte desmesurat i improvisat, les fonts històriques mostren dimensions de planificació i previsió molt més elaborades. En aquest sentit, la corporalitat és un bon índex per a explorar les implicacions ètiques i morals bolcades sobre les pràctiques carnavalesques i, en definitiva, a partir de l'equació establerta entre corporalitat i autoimatge del grup desplegat en un context festiu, per a comprendre els arguments d'identitat social que aquelles pràctiques poden suscitar. En conseqüència, no és estrany que les pràctiques carnavalesques comportessin conflictes en aquelles zones culturals menys tolerants amb l'ambivalència, en aquells àmbits on l'ambigüitat en qüestions d'identitat podria ser més problemàtica. El control d'aquesta ambigüitat preocupava cada vegada més els magistrats, els reformadors religiosos i els aristòcrates defensors de les bones

maneres socials (Muir 2001:98). Així doncs, respecte dels conceptes que maneja Bajtin en relació al Carnaval, no són els de la inversió o la transgressió els que conformen l'aportació més interessant, sinó els d'ambivalència, en el sentit que cada subjecte comporta el seu "altre" i, per tant, tot gest de seriositat –com expressa Iris Zabala a propòsit del carnavalescs bajtià- emmiralla el seu doble en "una mueca de risa" (1991:67). Així, la gestió del Carnaval, en el sentit de promocionar l'autocontrol, la planificació i la previsió, podia preocupar diversos sectors socials per diferents raons: les autoritats civils per a gestionar els límits d'ordre públic que les masses no podien ultrapassar, les autoritats religioses per a custodiar els límits morals i les classes privilegiades per a articular elements constitutius de la pròpia identitat a través de la diferenciació social amb els grups plebeus. En aquest sentit, doncs, el Carnaval, així com totes les pràctiques equivalents, es manifesta com un escenari de conflicte cultural que s'estén entre els pols extrems traçats sobre una escala d'actituds significatives davant la corporalitat, la major o menor planificació i previsibilitat en el desplegament de les accions, o entre un màxim i un mínim d'espontaneïtat. Sobre aquesta base, i per la dimensió que prenia en el pla de l'ordre públic, la celebració del Carnaval comportava que les autoritats responsables, el virrei, la ciutat i el bisbe, intervinguessin en les decisions sobre l'assumpte tot desenvolupant les seves pròpies regles d'acord amb el punt de vista respectiu (Kamen 1998: 165). En conseqüència, les activitats de ball més populars, vinculades d'aquesta manera als processos de carnavalització, se situaven de ple en el marc més general d'aquestes problemàtiques.

Més enllà, però, d'aquestes consideracions generals, les fonts proporcionen molt poques informacions a través de descripcions directes de les accions desplegades als

carrers en el marc de la celebració d' "alimàries" i "balls". Els autors que han abordat l'estudi de la dansa popular - des de Barbieri (1877) o Cotarelo y Mori (1911) fins al més recent de Maurice Esses (1992)- recorren, en la seva major part, o bé a les fonts vinculades a les "danses mixtes" del Corpus –ja que la seva organització municipal generava una quantitat relativa de documents administratius- o bé a les del teatre i la literatura aurisecular, farcides de representacions socials vehiculades per la dansa.

Per això, quant a les característiques dels balls populars al carrer, són molt valuosos els testimonis del metge suís Thomas Platter, autor d'un relat sobre el seu viatge a Barcelona on trobem una al·lusió explícita a l'execució de sarabandes en el marc de balls populars de Carnaval que esdevingueren durant l'estada del monarca al 1599, i el de Miquel Ribes, autor d'un romanç - editat fragmentàriament per Amades- centrat en la descripció més o menys estandarditzada del Carnaval de 1616. Platter descriu una escena de carrer on la dansa de diverses parelles es realitza tot tocant les castanyoles i amb moviments que l'autor interpreta com a contorsions del cos i les extremitats:

"A special dance of the Spaniards is the sarabande. It is performed by several couples together, always standing face to face, and playing castanets (...) The dancers generally move backwards, making all kinds of gestures and amusing contortions with their bodies, their hands, and their feet. One day I saw more than fifty couples dancing in thus way in the street, and never clashing to face each other, despite all the turns and twists that they executed". (1963:194)

De la seva banda, en un fragment del text compost per Miquel Ribes es descriu el Carnaval barceloní a través d'aquestes escenes:

“(...)

hont com vingues -- viu ja en entrant
estant mirant -- mil maravelles
moltes graelles -- per los cantons
foschs, carrerons -- de la Ciutat
noble poblat -- perque de nit
ab mes delit -- totom ballas

(...)

La gent que balla -- á vela i rem
molt es extrem -- com es costum,
ab gran tum, tum -- de tamborins,
vells i fedrins, -- y menestrals,
en dies tals -- totom fa festa
la gran tempesta -- de taronjades
grans preses dades, -- tothom si hy fa,
qui vist non ha, -- may no creuria

tal bisarria -- de mascares, balls,
diferents talls -- y composturas,
tentes figures -- de drap de ras,
que a cada pas -- pasant trobau
tant de sarau -- en casa y sala,
tot va de gala -- folga y desuari,
fan lo canari, -- i la pabana,
la baixa plana, -- i la xacona,
tothom s'antona, -- que nos veu may
fan lo ay, ay, ay, -- y escarreman,
aflotes van -- com a Francesos,
fent entremesos -- y llampadures
ab vestidures -- grogues i blaves
sent coses braves -- no es cosa freda?
(...)”

(cit. a Amades 1934:47-48)

La composició de Ribes reitera l'al·lusió als ambients diferenciats en què transcorrien els festeigs carnavalescs, i presenta en termes molt similars les característiques que trobàvem en les relacions dels festeigs reials. Les imatges giren al voltant, d'una banda, de les graelles instal·lades al carrer per a ballar a la nit, i, d'una altra, del “saraus” disposats en “casa i sala”, referent a les estances de les famílies acomodades. En el primer cas, es fa referència a l'estil dinàmic dels balls *—a vela i rem molt es extrem*, com diu- amb música de “tamborinos”, en un context en què la promiscuïtat del contacte corporal permetia emprendre batalles de taronges, tal com recollia Cock en la descripció anteriorment anotada, o agitar els cossos en el ball de la sarabanda, com recollia Platter. En el cas dels balls de “sarau”, insinua un ambient de “gala” en què es ballen diverses danses, algunes de les quals constituïen l'engranatge del tipus d'orientació coreogràfica aristocràtica i cortesana, d'altres, de les formes de ball vinculats a l'arquetipus popular, i totes elles, de l'extens repertori coreogràfic explotat als medis teatrals: el canari, la pavana, la baixa plana, la xacona, l'*ay, ay, ay* i l'*escarraman*.

La descripció dels festeigs realitzats l'any 1630 en presència de la reina d'Hongria ens permet reiterar els paral·lelismes en el caràcter estereotipat de la seqüència d'accions que vinculaven les celebracions més recurrents del Carnestoltes, tal com reflecteix el text de Ribes, amb els tipus d'actes carnavalescs relatius a un esdeveniment reial, en aquesta ocasió, en honor a la germana de Felip IV i esposa del rei d'Hongria i Bohèmia; el fet de justificar-se la celebració com a "servei a sa magestat" no comporta en un i altre cas gaires diferències:

"El dia venidero, que fue Domingo de Carnestolendas (dia destinado con los dos siguientes, para luminarias en servicio de su Magestad) amanecieron por toda la Ciudad, aun en las mas desiertas calles, (que pocas lo estan: muchos tabladros, ò andamios para los musicos, que sin cessar todo el dia lo regosijaron: huuo tanta multitud de mascarar, que a poder referirse trajes, galas, plumas, y colores, fuera querer describir la mas agradable Primavera, con vn solo color, todas llegaron a la plaza de san Francisco, donde estauan los mas diestros menestriales, en diferentes andamios, que tuuieron bien en que entender en contentar tanta infinidad de mascarar, con tan diferentes y regosijadas danças y bayles. Por la noche estuuo la Ciudad hecha vna bien fingida Troya, en las muchas linternas, y almanaras, que rodeauan todas las murallas, y en las demas casas de particulares muchas luzes, faroles, y achas, con tanto concurso de gente, en trajes y posturas graciosissimas con tantos bayles, y grita, alborozo, y contento, aun mas allá de la media noche con tan agradable confusion, (sin suceder desman) que parecia que el amor y desseos de seruir à su Magestad hauia buuelto loca la Ciudad, aunque mas loca parecia la compostura en tan general desconcierto. Los dos dias siguientes fueron aun mas luzidos, assi en luminarias como en mascarar y bayles; disparando en todos ellos al anochecer la artilleria de los baluartes cercanos al Palacio de su Magestad, y la torre que està vna legua de Barcelona, y a vista della en la boca del rio Llobregat, hizo tambien su falua cada noche, disparando quatro gruesos tiros". (*El magestoso recibimiento ...*, 1630)

En el relat de Miquel Ribes, l'autor expressa també un quadre molt dinàmic de la jornada de Carnaval al carrer que permet ampliar la imatge d'aquesta mena de celebracions: descriu l'ambient del carrer Ample i del de la Palla amb moltes persones disfressades que ballen al voltant del cadafal des del qual "sonen tabals", "guitarres o "cornemuses", que realitzen diversos jocs, llencen taronges des de balcons i finestres - segons la "performance de façana"- i les dames i donzelles

enjoyades passegen per les parades amb pastissos i menjars, oferint, sobre aquest fons, una imatge del moviment exuberant i la propensió a una corporalitat que hauria de caracteritzar els festeigs segons els ulls dels observadors:

“vns van com vells, --- casi tots ells
ab barbes falses, --- botines, calces,
y ben tirades: --- queres llescades
a l’antigalla --- pasa la ratlla
tants vriuell--- ab cascauells,
altres ab toques --- blanques com hoques
viudes parexen --- lo ball seguexen
fent moltes farces --- saltant com garces
y esquiroles, --- donant torns, bolts
mil cabrioles, --- grans reminyoles
de peus y cames, --- viu moltes dames,
gent de molt ser --- en lo carrer
tant frequentat --- y anomenat
ample per nom --- ahont totom
acut de fet --- tot lo floret
de Barcelona --- gran badalona
en dies tals --- per cadefals
bancs i cadires --- no te admires
tots assentats --- per los terrats
gent a montons --- per los balcons
y per finestres --- ahont molt destres
son en mirar --- de pas tirar
moltes taronges --- festes y flonxes
(...)
y a la folla --- tot de degolla
nuy baste res --- mandret reues
la gent se acota --- tot es riota
per catafals --- sonen tabals
que gusta quilts --- pot aalli oir
com podran dir --- molts dels que dancen
sens que nos cancen --- ab gentil aire
soltant en lo ayre --- com bolatins
los matutxins --- fan, y altres balls

potant plomalls --- gorres de grana
fent la sardana --- y lo ball pla
tots ma per ma --- altres ab bandes
fines de Flandes, --- y molt bissarres
sonant guitarres -per mes donaire
ix lo parayre --- lo sabater
fadri solter --- y jove sastre,
que tots per rastre --- lo vall seguexen
la feyna dexen --- didal i agulla
treball que vulla --- que nols sap bo
oint tal so --- de cornemuses
hixen les muses --- nimphes donzell
joues y velles --- mares y filles
ab gargantilles --- y collarets
sos brasalets -ojals cadenes
de or y frenes --- molt ben posades
enmascarades --- per carrers places
ab toques glaces --- rinxos, polseres
tantes maneres --- noues vsances
de balls i dances --- y flocadura
tanta pintura --- que es gran musa
pero axi se vsa --- el temps corrent
mes or, que argent --- jugan a polla
pilota, argolla --- y a passa deu.
Si me ajud Deu --- quem admir
venit del Pi --- quan jo vaig ser
en lo carrer --- dit de la Palla
de vitualla --- ple, y de menjuça
que ningú amuça --- tantes parades
de mantegades --- y de pastisos
freschs estantisos --- i gobolets
mil menjarets --- noy ha quin crega
de llet mantega --- ous y formatge (...)

(*cit.* a Amades 1934:48-52)

El text és ple de referències a la corporalitat en el seus diversos aspectes: el cos disfressat, vestit o ornamentat amb joies, la relació corporal com un recurs lúdic – llançada de taronges o jocs diversos -, l’expansió emocional a través del riure - la “riota”-, el menjar –“menjuça”, “mantegades”, pastissos, etc.-, i també el ball: en

aquest cas, es fa referència a imatges degradants del cos grotesc –“saltant com garces y esquirols”- i s'utilitzen substantius ben expressius – “torns”, “bolts”, “cabrioles” o “reminyoles” de peus i cames. En definitiva, la descripció de Ribes és expressiva d'un ambient en què allò més immediat de les funcions físiques es posa al servei de la reivindicació de la interacció.

6- Les fonts teatrals i la corporalitat carnavalesca: el ball i la dansa

No sabem fins a quin punt les fonts musicals disponibles tradueixen el so de la dansa al carrer. Les peces dels cançoners representen formes compositives que podrien ser coincidents amb les emprades al teatre (Stein 1993:121), però atribuir aquesta mateixa correspondència als balls de carrer sembla un operació massa agosarada. A més, les possibilitats musicals en el context dels balls públics eren prou extenses, des del simple acompanyament a càrrec del propi dansador o dansadora, fins a l'acompanyament de les cobles civils esmentades o, senzillament, el cant solista o en grup.

Malgrat tot, la naturalesa de la música ballable es pot emmarcar, tal com veurem més avall, en un context en què l'activitat musical s'entenia en funció de la seva conjunció amb els altres factors que integraven l'experiència com una unitat d'acció, sovint tenyida de les tonalitats del carnavalesc. En aquest sentit, és lícit considerar la naturalesa de la música en la seva relació al moviment com una activitat de la qual les controvèrsies teatrals –més assequibles documentalment– traduïen en el seu discurs certs aspectes originats en els contextos festius. La correspondència entre aquests àmbits era, almenys, quelcom que els crítics del teatre podien usar per a articular les seves argumentacions.

Quin sentit tindria, doncs, que el pare Fructuós Bisbe i Vidal (pseudònim de Joan Ferrer) inclogués en el seu *Tratado de las Comedias* (Barcelona, 1618) un sermó pronunciat pel pare Diego Pérez de Valdivia, ja imprès al 1583 amb el títol *Platica o*

lecion de las mascararas (Barcelona,1583)¹⁴? Però, aquesta via ens condueix a la qüestió de les relacions establertes al voltant del fet teatral entre els diversos territoris peninsulars. Val a dir que el desenvolupament del teatre al Principat presenta unes característiques ben diferenciades (*vid. Rossich et alt.*2001).

Molts dels canvis teatrals que s'operaven des del segle XVI (i que s'associaven al procés d'articulació de les anomenades "dramàtiques nacionals") no es troben recollits en la majoria de produccions catalanes i són molt pocs els texts conservats que vagin més enllà dels temes religiosos que haurien aconseguit mantenir el protagonisme que el teatre medieval els atorgava (Mas i Vives 2001:17). En els pocs exemples que escapen d'aquesta caracterització, s'observa, però, la influència i la penetració dels models castellans, de manera que hom pot justificar la diferenciació entre el que reflecteixen les fonts del teatre escrit en català i la vivència del teatre representat en escena que podrien experimentar els contemporanis; en aquest sentit, el desenvolupament teatral a Catalunya ha de comptar amb el fet de la recepció del teatre castellà. El factor crític d'aquesta situació té una mínima explicació sociològica: mentre que la producció autòctona es mantenia en mans de gent d'església (Mas i Vives 2001:22), a Castella, a partir de la dècada de 1540, s'estava donant el procés de professionalització d'actors, autors i companyies que hauria de ser fonamental per a la direcció que prendria el teatre (Ferrer Valls 2003:240). Aquesta situació no és un reflex d'una minvada activitat dramàtica sinó del fet que les condicions de recepció del teatre castellà passaven per les vicissituds d'aquesta

¹⁴La referència completa del tractat de Bisbe i Vidal és aquesta: *I. Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas y si hablando en todo rigor sera pecado mortal el representarlas, mel verlas, y el consentirlas. Por... Va añadido un sermón de las mascararas y otros entretenimientos... II. Platica o lección de las mascararas, en la qual de tracta si es peccado mortal o no el enmascararse y se ponen en ella principios y reglas generales para juzgar de semejantes obras si son peccado mortal...*en Barcelona, por Gerónimo Margarit, 1618

professionalització; quan els diversos àmbits socials van començar a sol·licitar actors i companyies ambulants, i tenint en compte que la consideració de l'idioma suposava un fet genèric inherent al nou teatre, aquest va esdevenir dominant en l'escena (*vid.* Sirera 2001: 54 i ss.). L'èxit d'aquesta dramàtica a Catalunya té com a corol·lari la concessió del privilegi l'any 1579 a l'Hospital de la Santa Creu per a fer-hi representacions i, per tant, per a explotar els gèneres del teatre castellà sense que les fronteres lingüístiques fossin un impediment (*ibid.* :53). El coneixement de part del públic català de les convencions teatrals que s'estaven succeint arribaria a arrelar-se plenament en la quotidianitat: ho prova el fet que la dramaturgia al segle XVII era quelcom que no només era vista o escoltada en públic, sinó també llegida en la intimitat casolana, tal com ho mostra incidentalment un text de 1636 escrit per Joan Gómez Adrín (pseudònim d'Alexandre Ros), amb el qual l'autor tenia intenció d'intervenir en el debat sobre política lingüística al si de l'església catalana:

“Cáusame admiración que hagan tan ignorante, con tan rigurosa generalidad, del castellano a este Principado, donde todos los libros que se imprimen son en esta lengua. [...] ¿Dónde se imprimen más tomos de comedias que en Cataluña, y se rozan no sólo de los críticos, sino del vulgo, hallándose más en las almohadillas de las damas que en las librerías de los doctos?” (*cit.* a Rossich: 2001:57-58)

Així, aquesta penetració del teatre castellà justifica el fet de considerar les fonts teatrals peninsulars com a quelcom pertinent a l'hora d'interpretar les seves convencions com un factor de l'experiència teatral efectivament viscuda al públic a Catalunya. A partir d'aquí, ens interessa esbrinar en l'immens corpus teatral hispà aquelles qüestions relatives a les possibilitats de traducció o projecció de l'experiència musical festiva en les convencions representades en escena o en el text dramàtic. Val a dir que, en aquests aspectes de l'assimilació del teatre hispà, els recursos musicals explotats en escena tal com s'esmenten en les obres primerenques

de del Enzina, Lucas Fernández o Sánchez de Badajoz responen en certa manera a una convenció similar explotada en les processons de pietat cívica. Hem vist com l'activitat musical al voltant dels entremesos obtenia la capacitat de contribuir a l'estructuració de l'ordre deambulatori a partir del vincle analògic projectat entre la categoria social i el tipus d'acció executat. En el teatre, de forma paral·lela, reproduint en el text dramàtic aquesta mena de lògica, en un passatge del final de l'*Égloga de Cristino i Febea* de Juan del Enzina que ens pot servir d'exemple, veiem com, primerament, l'autor contraposa les formes de ballar aristocràtiques i populars amb la intenció de fer riure el públic cortesà a través de la reacció del rústec Cristino quan aquest troba la música i el ball massa refinada, pròpia, com diu, d'un estil "palanciano", reclamant un ball més "villano", propi d'una boda camperola ¹⁵. Deia Cotarelo y Mori d'aquest fragment que s'hi veu envair la naixent escena peninsular del ball en el seu aspecte més popular (1911: CLXXV).

En un altre passatge, el mateix text, a través de les exclamacions i expressions d'ànim i d'incitació que Justino dirigeix al rústec Cristino, suggereix que aquesta

15

“JUSTINO. El bailar has olvidado.

CRISTINO. Cuido que no, compañero;
Hazme, por probar un son

JUSTINO. Que me praze muy de grado.
¿Qué son quieres que te haga?

CRISTINO. Haz, Dios praga,
cual quisieres, compañero

JUSTINO. ¿Quieres uno vigillero,
de los de Jesú de Braga?

CRISTINO. Tienta, tiéntalo Justino

JUSTINO. ¡Sus, Cristino!
Ponte en corro, como en lucha:
otea, mira, escucha,
que yo creo que es muy fino.

CRISTINO. No lo puedo bien entrar,
ni tomar,
que es un poco palanciano;
hazme otro más villano
que sea de mi manjar.

JUSTINO. Di cuál quieres, ¡Nora mala!
que te haga.
¿No dices lo que querías?

CRISTINO. Uno de los que tañías
á la boda de Pascuala (...)

(Cotarelo y Mori y Mori 1911:CLXXV)

atribució de “popularitat” podria estar sustentada en el caràcter dinàmic del ball que, suposadament, s’hauria representat en escena:

<p>“CRISTINO. Aquece, aquece es galan, ¡Juro á San! Mira como lo repico (...) Yo te juro y certifico que los pies tras él se van. JUSTINO. ¡Pega, pégale mozuelo, muy sin duelo! (...) ¡No hay quien en medio se meta! Alto y bajo y zapateta y el grito puesto en el cielo (...) ¡A ello! No te desmayes, Que bien caes punto por punto en el son (...) ¡Dale, dale, compañero! Esfuerza que te descaes! (...)</p>	<p>Nóbrate, hi de cornudo, que estás mudo! Suene, suene tu lugar! CRISTINO. ¡La Venta del Zagalar! ¡El hijo de Pezteñudo! JUSTINO. ¡Así! ¡Pésiete á San Pego con el juego! Y al cuerpo de sus poderes; sepan, Cristino, quien eres! CRISTINO. Ya no más; yo te lo ruego. JUSTINO. Mira tú si quieres más (...) Di, verás. CRISTINO. Ya me traes muy cansado. JUSTINO. No tienes nada olvidado. CRISTINO. Ni lo olvidaré jamás”</p>
---	--

(Cotarelo y Mori 1911:CLXXV)

En l’obra de Sánchez de Badajoz *Farsa del juego de cañas* –inclosa en la *Recopilación de metro* (Sevilla, 1554)- s’observa la cristallització d’aquestes convencions musicals. En aquesta *Farsa*, en la qual es representa una mena de torneig dels vicis contra les virtuts, les didascàlies indiquen com els diversos estils expressius i cants servien per a traçar l’analogia respecte de la categoria dels personatges: així, mentre la Sibila s’expressava en un estil salmòdic –“dize en alta boz, medio cantando en un tono igual”-, sant Joan cantava seguint el model del pregó –“cantando como quien apregona”-, el cor, que actuava com a veu moral, s’expressava segons l’estil de la música litúrgica a través del fabordó –“Aquí cantará el Coro este verso siguiente en fabordón” (*ibid.*). De la seva banda, el caràcter rústec dels pastors quedava associat amb el cant d’una “folia” a partir del *contrafactum* d’una peça popular i l’acompanyament amb instruments de percussió:

“PASTOR Escuchemos la folía
de la bienaventurança.

Aquí folían y cantan con sus panderetes y su atanbor los que están encubiertos en el coro, sin que nadie los vea, a folía siguiente al tono de: “¿Quién os puso en tal estado? La de lo verdugado”. (Sánchez de Badajoz 1985: 242)

També, en el teatre moralitzant la representació de la realitat es posava al servei del judici moral: vegem per exemple, un fragment extret de l'auto *La fuente de la gracia* de Pedroso, on amb el cant d'una “folia” pronunciat per la personificació de la Virtut es pretén l'assoliment de versemblança i el reforçament del missatge moral a un nivell sensible a través de la identificació de l'objecte de la crítica com a element que remet als àmbits d'acció carnavalesca:

“Entra el Vicio tañendo y cantando esta folía:

¡Oh, cómo es gustosa vida
buen comer y buen beber,
que en el vicio está el placer!
Banquetes son los que quiero
y alegran mi corazón,
y comer de mogollón
en casa del caballero.
Las calzas, jubón y cuero
cogí á un galán ayer:
que en el vicio está el placer”

(Cotarelo y Mori 1911:CLXXVII)

Tots aquests exemples il·lustren la cristallització i la penetració dels recursos convencionals aplicats a la representació i que permetien introduir a un nivell sensible la caracterització dels personatges. En la mateixa construcció del text teatral –en el sentit d'actuació viva– s'integrava la música a l'expressió poèticodramàtica per plasmar a través d'ella un contingut específic (Stein 1998b:172), amb el qual incitar associacions per la seva remissió a contextos vius d'interacció sobre els quals s'assegurava la versemblança de l'escena (Torrente

2003:287). La música i la dansa, doncs, esdevenien recursos que actuaven com en un segon pla paral·lel al del discurs verbal que resultava un factor imprescindible per a construir la narració. Així, doncs, els recursos musicals que seran explotats en l'escena del segle XVII, aquells que Louise K. Stein assenyalava en relació a l'ús dels diversos estils musicals de part de personatges de rang diferent (1993:133-134), apareixen ja en el primer teatre castellà d'una forma indicativa que no seria descartable localitzar les arrels d'aquells aspectes de la música escènica aurisecular en el teatre del segle XVI (Torrente 2003:295).

Però, en aquest context més global, la música no hauria de ser considerada més enllà de les seves conseqüències com a factor de la performance en el seu sentit més global; no va ser fins al segle XVIII que les controvèrsies a l'entorn de la música del teatre van focalitzar-se sobre qüestions d'estil en un sentit professional o tècnic, tal i com s'havia donat a Itàlia, per exemple, a través de les discussions sobre la *seconda prattica* o el recitatiu. Fins aleshores, el debat se situava en l'àmbit més ampli de les polèmiques teatrals més generals i en un nivell en què entraven en joc molts altres aspectes (els gests, els intèrprets, el vestuari, l'escenari, la interacció amb el públic, etc.) (Ramos 1998:39-40). En aquest marc, l'efectivitat de la música per a constituir-se com un pla narratiu paral·lel, si bé responia a una articulació convencional, no podia sinó originar-se per l'elaboració d'elements efectivament viscuts, de manera que no haurien pogut obtenir el seu efecte sense remetre a un context d'experiències reals viscudes i compartides per tots. La qüestió implicada en les fonts teatrals, doncs, és el fet de la plasmació d'imatges en un marc dramàtic modern, al·legòric i moralista, en uns casos, o obertament carnavalesc, en d'altres, que tenien el seu referent real en les festes i esbarjos populars. Per això, en les fonts teatrals es donen

certes claus de la cristallització de fórmules coreogràfiques i musicals com a institucions estereotipades amb un contingut social, en el sentit d'aquesta noció segons els ja esmentats desenvolupaments teòrics de la sociologia del coneixement (*vid.* p. 308): podem imaginar-nos aquest procés d'institucionalització a partir de pràctiques d'improvisació inspirades per les formes de cant i de ball desenvolupades arreu i que haurien anat fixant l'estereotípia dels paràmetres musicals i motrius a través del seu ús en situacions d'alt context interactiu. D'aquí, poc a poc s'haurien anat projectant com a elements convencionals de la performance dramàtica, promovent la circulació de noves formes de ball i la seva adaptació en context festius en un procés circular del qual l'esment per part de Platter de la sarabanda com a ball de carrer en seria un reflex (*vid.* p. 431):. Així, doncs, quins aspectes del ball popular suggereixen les convencions del teatre com a projecció d'experiències festives?

Les convencions assimilades a l'atribució de representativitat d'allò popular eren sovint associades a la plasmació de l'actitud carnavalesca, segons l'anem describint a partir de l'esmentada caracterització de Bajtin al voltant de l'acció vinculada a "l'estrat inferior corporal material" (el sexe, el menjar o la violència), i presentada en els termes d'un "realisme grotesc". Aquests aspectes s'observen en la representació del dinamisme de la dansa popular: en referència a un altre fragment de Sánchez de Badajoz extret de la *Farsa racional del Libre albedrío* (*Recopilación de metro*, Sevilla, 1554), amb una intenció moralitzant, conformant a través del ball un reforçament sensible del missatge posat en joc, l'autor exposa la contraposició de la violència associada a la penitència –expressada per la personificació del *Alvedrío*-

amb la violència associada al ball, en aquest cas, de las *gambetas*, citada per la personificació del *Cuerpo* en un gir que remet a la mena d'ambivalència burlesca:

Ánima Ven acá, see animoso,
y con sabia diligencia
haz conmigo penitencia
y saldrás muy vitorioso.

Cuerpo ¡Penitencia, pestenencia!
Veamos, ¿qué cosa es?

Alvedrío Es un tornar al revés
de lo que dio la dolencia
-la soberbia en obidencia,
la codicia en charidad,
la luxuria en castidad-
haziendo en ti violencia

Cuerpo Violencia de bigüelas,
bailaremos las ganbetas.

Ánima Déxame desas burletas,
Cuerpo, que me desconsuelas

(Sánchez de Badajoz 1985: 150)

Sovint el ball es realitzaria com a reacció a la resolució de la tensió dramàtica produïda, generalment, per la immersió dels personatges populars en una trama vinculada a les pulsions primàries del sexe o l'erotisme o, més globalment, a l'àmbit d'allò corporal (*vid.* Ferrer Valls 1990); mentre que aquesta trama era expressada en el discurs a través d'eufemismes, metàfores, símbols i equívocs (Huerta Calvo 1990: 279), el ball, d'una forma més directe, articulava la plasmació física d'aquest discurs en presentar un moviment que els moralistes podien considerar com d'explícita insinuació sensual: “como los fuelles que encienden el fuego de los apetitos sensuales -escribía Alfonso Andrade l'any 1648- sean las músicas y bailes lascivos” (Cotarelo y Mori 1904:58).

Per exemple, un passatge de la primera *Comedia* de Lucas Fernández pertanyent a les *Farsas y églogas al modo pastoril castellano* (Salamanca, 1514) il·lustra el caràcter del cant i el ball com a expressió primària vinculada als estímuls de la sensualitat i la sensorialitat: en la culminació del seu procés de seducció, els pastors Brasgil i Beringuella emprenen un ball per expressar exteriorment -“por que más nos reolguemos”, com diu el pastor- el sentiment de la intensificació emocional: l’escena suggereix una acció equivalent a una afirmació de vitalitat com a conseqüència de la reacció emotiva, a la vegada que suscita en l’espectador la identificació d’aquesta emotivitat privada tot reenviant a situacions col·lectives d’expansió interactiva a través d’aquesta activitat:

“Y entra el primero Brasgil, penado de amores, a buscar a Beringuella: la qual halla y requiere de amores y bence: e ya vencida, que se van conformes cantando (.....)

	Por tanto de acá aballemos.
Beringuella	En buena fe que me praz.
Brasgil	Pues a mí también me haz
Beringuella	Aballemos
Brasgil	Aballemos
	que cantando nos iremos.
Beringuella	¿Qué cantar quieres cantar?
Brasgil	Uno que sea de vaylar, por que más nos reolguemos” ¹⁶ .

(Fernández 1976: 81 i 88)

¹⁶ El *villancico* citat és un cant de tema sensual que reitera el sentit eròtic del passatge:

VILLANCICO	y nuestra tristura tornarse ha en olgura.
En esta montaña de gran hermosura tomemos holgura.	Gran gozo y plazer aquí tomaremos, y amor y querer aquí nos ternemos, y aquí viuiremos en grande frescura en esta verdura”
Haremos cabaña de rosas y flores, en esta montaña cercada de amores, y nuestros dolores	

(Fernández 1976: 88)

Teixit sobre aquestes bases, un punt clau de l'articulació d'aquesta mena de convencions en el teatre aurisecular té a veure amb la fixació durant els segles XVI i XVII de les característiques de l'anomenat teatre breu; si considerem, doncs, els documents teatrals com una font indirecta per a la interpretació dels balls en els festeigs, l'àmbit d'aquesta dramàtica esdevé un camp central d'indagació per tal com, d'acord amb Huerta Calvo, a través seu es representa un "pequeño mundo del cuerpo" (1990:277). D'una forma general, les convencions del teatre breu comportaven un seguit de representacions del "cos en escena" en què es donava en primer pla la qüestió de la corporalitat com a reflex de la carnavalització i l'ambivalència del sentit que serien indicatives d'aspectes explotats en contextos reals de ball i festes: desplegant aquestes dimensions de la performance, cadascun dels gèneres del teatre breu hauria de desenvolupar en les seves convencions una faceta diferent de la corporalitat (*ibid.*: 279) que seria projectada en la dansa escenificada.

Per exemple, en el cas de la *jácara*, sobre el vessant de la representació del cos torturat o violentat, de delinqüents, rufians o prostitutes que expressen amb un to d'humor sarcàstic la seva situació marginal i amb un llenguatge no privat de violència, el ball es projecta, en contrapartida, com una qüestió d'irresistible potència i poder físic, pletòric de sensualitat com a objecte de desig (Huerta Calvo 1990:283). En algunes escenes del *Entremés del Rufián viudo llamado Trampagos*, de Cervantes, el personatge marginal estereotipat de l'*Escarramán*, que com a nom de ball és esmentat al text de Ribes, esdevé representatiu d'aquesta faceta de la corporalitat masculina a l'entorn de l'exhibició del cos en el seu esplendor de domini, força i agilitat a partir del ball. Però, també, més enllà d'aquesta caracterització, ja que l'acció coreogràfica es va succeint al final de l'obra a partir,

precisament, de l'aparició del personatge rufianesc, l'entremès de Cervantes ofereix alguns aspectes de la dansa que mereixen una atenció més detallada.

L'acció es desenvolupa en el marc d'una boda i l'aparició de l'*Escarramán*, amb cadenes a l'espatlla (signe del càstig a les galeres, o "gurapa", en llenguatge de germania), suscita tota mena de comentaris entre els assistents, i rep la sol·licitud d'animar el festeig amb el seu ball:

“Juan: Él honrará las bodas de Trampagos.
Escarramán: Toquen; verán que soy hecho de azogue.
Músicos: Váyanse todos por lo que cantare,
 y no será posible que se yerren.
Escarramán: Toquen; que me deshago y que me bullo.
Repulida: Ya me muero por verle en la estacada.
Músicos: Estén alerta todos.
Chiquiznaque: Ya lo estamos” (Cervantes1998:138).

Amb els següents versos posats en boca de Chiquiznaque, un altre “*rufián*“, Cervantes suggereix respecte de la figura de l'*Escarramán* el seu caràcter de personificació de tot allò implicat en la festa popular en els seus diversos espais:

“Rufián: Cántante por las plazas, por las calles;
 báilante en los teatros y en las casas;
 has dado que hacer a los poetas,
 más que dio Troya al mantuano Tíiro” (*ibid.*:135)

Seguidament, la interpretació d'un romanç té l'*Escarramán* com a protagonista de la història. El text cantat emfasitza els dots del rufià pel ball, amb nombroses al·lusions a imatges d'agilitat, lleugeresa o força, que són associades a la seva capacitat de seducció. Al mateix temps, aquest protagonisme pren la seva plasmació física en l'escena a través de diversos balls (la gallarda, el canari i el *villano*):

(Cantan)

[Músicos]

“Ya salió de las gurapas
el valiente Escarramán,
para asombro de la gura,
y para bien de su mal.
Ya vuelve a mostrar al mundo
su felice habilidad,
su ligereza y su brío,
y su presencia real.
Pues falta la Coscolina¹⁷,
supla agora en su lugar
la Repulida, olorosa
más que la flor de azahar.
Y, en tanto que se remonda
la Pizpita sin igual,
de la Gallarda el paseo
nos muestre aquí Escarramán”.

*(Tocan la Gallarda; dánzala Escarramán,
que le ha de hacer el bailarín; y, en
habiendo hecho una mudanza, prosíguese
el romance.)*

La Repulida comience,
con su brío, a rastrear,
pues ella fue la primera
que nos le vino a mostrar.
Escarramán la acompañe;
la Pizpita, otro que tal,
Chiquiznaque y la Mostrenca,
con Juan Claros el galán.
¡Vive Dios que va de perlas!
No se puede desear
más ligereza o más garbo,
más certeza o más compás
¡A ello, hijos, a ello!
No se pueden alabar
otras ninfas ni otros rufos
que nos pueden igualar.
¡Oh, qué desmayar de manos!
¡Oh, qué huir y qué juntar!

¡Oh, qué nuevos laberintos,
donde hay salir y hay entrar!
Muden el baile a su gusto,
que yo le sabré tocar:
el Canario, o las Gambetas,
o Al villano se lo dan,
Zarabanda, o Zambapalo,
el Pésame dello y más;
el Rey don Alonso el Bueno,
gloria de la antigüedad

Escarramán: El Canario, si le tocan,
a solas quiero bailar.
Músicos: Tocaré yo de plata;
tú de oro le bailarás.

*(Toca el canario, y baila solo
ESCARRAMÁN; y, en habiéndole bailado,
diga.)*

Escarramán: Vaya el villano a lo burdo,
con la cebolla y el pan¹⁸,
y acompañenme los tres.

Músicos: Que te bendiga San Juan

*(Bailan el Villano, como bien saben, y, acabado
el villano, pida ESCARRAMÁN
el baile que quisiere, y, acabado, diga
TRAMPAGOS.)*

Trampagos: Mis bodas se han celebrado
mejor que las de Roldán.
Todos digan, como digo:
¡Viva, viva Escarramán!

Todos: ¡Viva, viva!

(Cervantes 1998:139-142)

¹⁷La Coscolina era un personatge de les *jácaras*, utilitzat com a sinònim de prostituta (Sapadaccini, nota al'edició de Cervantes 1998:139, n. 108)

¹⁸L'al.lusió és deguda al segon vers del refrany “Al villano se lo dan/la cebolla con el pan”, que va donar nom al ball i va ser molt utilitzat en les obres dramàtiques a partir dels inicis del segle XVII (Esses 1992:726)

La tonalitat carnavalesca de l'escena es troba en l'ús paròdic del ball de la gallarda, una dansa aristocràtica que el personatge balla individualment en correspondència a la seva designació com a "rei dels rufians" ("su presencia real"). D'una forma general, la paròdia a través del ball suggereix la penetració de les atribucions de significació social projectades en l'acció segons característiques estilístiques.

D'altra banda, però, el *canario* i el *villano*, com a exemples de tipus coreogràfics amb un projecció força estesa, ens suggereixen un altre aspecte del ball en la seva dimensió més genèrica: la lògica de circulació dels recursos emprats al teatre d'un àmbit de producció a un altre. Mentre que el *canario* es troba esmentat en diversos contextos festius i dramàtics, el *villano* apareix tant com un tipus de poesia, una forma melòdica vocal, una dansa aristocràtica i popular a la vegada, així com una peça instrumental (Esses 1992:726). Sense acabar de conèixer quina realitat constituïria el referent al qual al·ludeixen els termes, el cas de l'anomenat *canario* esdevé un exemple del dinamisme d'aquests processos; a més del seu esment en la relació de Ribes com a ball associat al Carnaval de Barcelona de principis del segle XVII, el trobem citat a Granada en una ordre de pagament per a executar-lo en la processó del Corpus de 1586 (Esses 1992 603). Una de les primeres referències en un context teatral es troba en la *Farsa de Santa Bàrbara*, de Diego Sánchez de Badajoz, publicada també en la pòstuma *Recopilación del metro* (Sevilla, 1554); tanmateix, aquesta menció és gairebé contemporània a la que apareix en el *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador (Salamanca, 1552) en la peça *Para qué es dama tanto quereros*, subtitulada com a "endecha de Canaria" (*vid.* Esses 1992 603). Les atribucions d'origen i naturalesa també eren diverses: en molts casos s'assumia el seu origen a les Illes Canàries, però, a més, Sebastián de Covarrubias, al seu *Tesoro*

de la lengua castellana o española (1611), l'assimilava al *saltarello*, una dansa aristocràtica europea; aquesta, a Itàlia durant el segle XV, formava part de la família de la baixa dansa i a Espanya, segons Cornazano (*Libro dell'arte di Danzare*, 1465), era coneguda com a *alta*, mentre que al segle XVI, seguint aquesta línia d'ascendència aristocràtica, formava parella amb la pavana o el pasamezzo (Esses 1992: 706):

“Canario, el natural de las Canarias y un género de saltarello gracioso que se trujo á Espanya de aquellas partes” (*cit.* a Esses 1992:600)

El *canario* apareix també en tractats de dansa en un marc cronològic força extens, que abraça des del manuscrit anònim *Reglas del Danzar* (s. XVI), *Il Ballarino*, de Marco Fabritio Caroso da Sermoneta (Venècia,1581:181), l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau (Langres, 1589) o *Le gratie d'amore*, de Cesare Negri (Milà, 1602:198-202), així com també els *Discvrsos sobre el Arte del Dançado* (Sevilla:1642) d'Esquivel i Navarro, i arriba fins al segle XVIII en el tractat de Bartolomé Ferriol y Boxeraus *Reglas útiles para los aficionados a danzar* (Capua, 1745:122) (*vid.* Esses 1992:600 i ss; Cotarelo y Mori 1911:CCXXXVI i ss.). Com veurem, en aquest context les referències coreogràfiques semblen concedir al ball un caràcter de divertiment en un marc caracteritzat per l'ordre, el control cerimonial i la contenció de moviments. Encara, en diversos *autos* de Lope i Calderón, el *canario* és esmentat en el context religiós que identifica el gènere: per exemple, en *El gran mercado del mundo*, de Calderón, dos personatges caracteritzats de gitanos i que representen la golafreria, “bailan y zapatean” amb l'acompanyament de músics que canten el refrany associat al text del ball:

Canario a bona
arrosaisá,

si mi padre lo sabe
matarme ha (*cit.* aEsses1992:606)

Així, el que copsem en primer lloc en relació al *canario* és el seu dinamisme com a recurs performatiu, tal com exposa la seva menció en diversos contextos. Aquest fet ens suggereix, doncs, que no és només el nom de la dansa allò que ens ha de guiar en la interpretació de l'acció, sinó el sentit que pot prendre per la seva inclusió en un context viu i específic d'interacció en el qual es fa possible jugar amb les atribucions projectades sobre cada tipus de dansa o ball. La xacona és un altre exemple que ens il·lustra a propòsit de les connotacions que possiblement identificava cada ball més enllà de la seva codificació en passos o moviments concrets. Difosa a finals del XVI, tal com s'exposa en fonts teatrals, era un ball associat a imatges "exòtiques" del Nou Món amb fortes connotacions de provocació immoral, en què els texts del ball cantat es refereixen sovint al fet d'escapar-se a algun lloc remot i plaent, caracteritzat pels atributs carnavalescs associats al llibertinatge alegre i descuidat (Stein 1998 b:183 i ss). Simón Aguado, al 1599, amb motiu de la boda de Felip III, l'incloua en l'entremès *El Platillo* en els termes següents:

“Chiqui, chiqui, morena mía,
Si es de noche ó si es de día.
Vámonos, vida, á Tampico
Antes de que lo entienda el mico”,
Que alguien mira la Chacona
Que ha de quedar hecho mona” (Cotarelo y Mori 1911: CCXL)

En aquest fragment, on se suggereix el tema de l'escapatòria, el joc carnavalesc es manifesta a l'entorn de l'ambivalència grotesca, de la degradació animal per a qui mira el ball, i la reivindicació d'allò corporal expressat a través d'al·lusions sexuals.

No són estranys aquests trets en el marc d'un entremès, en el qual el ball es conjugaria, precisament, amb la nota predominant del gènere marcada per l'exposició del joc ambivalent del cos obscè o del cos grotesc (Huerta Calvo 1990: 279).

Aquesta ambivalència carnavalesca és objecte de reflexió per part de Cervantes en la novel·la *La ilustre fregona*, on es descriu una escena de ball a la porta d'un hostal:

Hállase allí el ejercicio
que la salud acomoda,
sacudiendo de los miembros
a la pereza poltrona.
Bulle la risa en el pecho
de quien baila y de quien toca,
del que mira y del que escucha
baile y música sonora.
Vierten azogue los pies,
derrítese la persona
y con gusto de sus dueños
las mulillas se descorchan.
El brío y la ligereza
en los viejos se remoza,
y en los mancebos se ensalza
y sobremodo se entona.
Que el baile de la chacona
encierra la vida bona.

¡Qué de veces ha intentado
aquesta noble señora,
con la alegre zarabanda,
el pésame y perra mora,
entrarse por los resquicios
de las casas religiosas
a inquietar la honestidad
que en las santas celdas mora!
¡Cuántas fue vituperada
de los mismos que la adoran!
Porque imagina el lascivo
y al que es necio se le antoja,
Que el baile de chacona
encierra la vida bona.

(*cit.* a Cotarelo y Mori 1911:CCXLI)

En el text cervantí, l'ambivalència sorgeix de les complexes imatges de corporalitat suggerides pel ball traçades per les contraposicions suscidades segons la perspectiva de valoració: d'una banda, la xacona, com a expressió d'allò que es conté en la idea del seu refrany, la "vida bona" s'associa a l'exercici saludable, al dinamisme vitalista del seu moviment, a les connotacions de diversió i humor, mentre que, de l'altre, denota fatalment la seva familiaritat amb el pecat i la temptació, la falta d'honestedat que comparteix amb altres espècies de ball, com la *zarabanda*. En el marc d'aquestes contraposicions, Cervantes il·lustra com la dimensió d'expansió

corporal a través dels moviments més enèrgics, en la seva ambivalència moral, és allò més destacat i usat pels dramaturgs i literats en relació al ball en el seu aspecte popular: les convencions remarquen sempre imatges com les d' "estriar en los pies" o de fer "vueltas de brazos y meneos lascivos" (Cotarelo y Mori 1911:CCXL), on es contenen atribucions vinculades a la sensualitat posades al servei de l'expressió de les tonalitats vitals tensades entre els pols dels plaers i el pecat.

Com se sap, les condemnes més rigoroses dels moralistes al ball requeia sobre la sarabanda i la xacona. Pel que fa al moviment, si bé la informació que ens pot arribar a través d'aquesta documentació és filtrada per la visió més crítica d'aquestes danses, l'èmfasi en l'exposició corporal en què recolzen els arguments suggereix la mena de connotacions que ens permeten vincular-les amb les formes esmentades d'actuació carnavalesca. Sobre la *zarabanda*, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, en l'entremès *El Prado de Madrid* (1635) indicava que "el baile ha de ser suelto y desatado" (Cotarelo y Mori 1911:CCLXVII). Sobre la base d'aquest dinamisme, allò més atacat eren les seves connotacions sexuals. Fray Juan de la Cerda, en el seu tractat *Vida política de todos los estados de mujeres* (Alcalá 1599), denunciava allò que eren, als seus ulls, els aspectes més deshonestes del ball, sempre vinculats a les imatges d'una relació despreocupada envers el propi cos:

"Y ¿qué cordura puede haber en la mujer que en estos diabólicos ejercicios sale de la composición y medida que debe á su honestidad, descubriendo con estos saltos los pechos y los pies y aquellas cosas que la naturaleza ó el arte ordenó que anduviesen cubiertas? ¿Qué diré del halconear de los ojos; de revolver las cervices y andar coleando los cabellos y dar vueltas a la redonda y hacer visajes como acaece en la Zarabanda, Polvillo, Chacona y otras danzas". (*cit.* a Cotarelo y Mori 1911: CCLXVIII)

Si la *zarabanda* es vincula al moviment femení i es mostra com a objecte de desig, els exemples relatius al *canario* fan referència al caràcter violent i dinàmic del ball. En l'entremès *Los órganos y el reloj*, d'Agustín Moreto y Cabano (1664), la seva execució és seguida d'una al·lusió humorística del moviment violent de cames, rebaixat a la idea de donar puntades, que és motiu de burla i escarni com si fos un perill per a la integritat física dels presents:

Escrib.	¿Sabéis tocar Canario?
Barb.	Y aun danzalle
Vej.	Este hombre de matarme tiene talle. Basta ya de Canario
Alc.	Pues aqueste es el son más necesario por si hay algún herido que le tome la sangre.
Escrib.	¿Qué han tenido que ver con el Canario las heridas?
Alc.	Todas duelen al darle las puntadas, Y el Canario no es más que dar patadas

(cit. a Cotarelo y Mori 1911: CCXXXVII)

La *zarabanda* i el *canario*, associats a un ball femení i masculí, respectivament, tracen també el seu paral·lelisme amb certes característiques de l'entremès perquè en aquest s'acull l'exaltació del cos segons les atribucions derivades d'aspectes de gènere. De nou, en aquests casos, el ball es conjuga amb trets de la tipologia de l'entremès per a configurar les seves convencions teatrals a l'entorn de la representació del cos:

“Todavía subraya aún más el *corpus mulieris* del entremés la importancia que en algunos de ellos cobra, positivamente, el hombre, el cuerpo masculino como objeto de deseo” (Huerta Calvo 1990: 283).

Així, el fet que la *zarabanda* fos una de les danses criticades més severament pot ser degut a la seva vinculació amb la seducció femenina, segons la seva interpretació en

el marc del més genuí patriarcat misogin; com s'expressa en les fonts, la seva execució comportava la realització d'una mena de circuit exhibicionista al voltant de l'escena (Esses 1992:790) que, als ulls dels moralistes, no podia significar altra cosa que la més pura manifestació de la "lascívia" i la més perillosa temptació luxuriosa: "aun que no hubiese más que bailar –escrivia el pare Marco Antonio de Camos, a *Microcosmia* (Barcelona 1592)- son tan lascivos y sucios los meneos y gestos desta endiablada invención que se pierde mucho de la honestidad y decoro" (Cotarelo y Mori 1911:CCLXVII).

Ara bé, tal com argumenta Pilar Ramos en relació a aquest ball, no hi ha cap rastre musical que justifiqui el memorial de greuges contra ell, per la qual cosa, en l'equació música-moviment, és aquest últim aspecte allò més determinant, precisament, allò que escapava al poder de la censura, que romanía sempre lluny de les formes de control i que traçava la diferència entre el text efectiu de la representació –allò viscut pels participants- i el text de l'obra dramàtica (Ramos 1998: 42)¹⁹.

Aquest fet ens suggereix la dimensió de viva interacció de les manifestacions teatrals. Un aspecte d'això és el de la cristal·lització de refranys associats al ball. Cap a la meitat del segle XVII, el *canario* apareixia mencionat en refranys de peces cantades i ballades. Per exemple, en l'entremès *La visita de la cárcel*, de Jerònimo de Càncer y Velasco, el refrany, que remet a un ball d'habilitat i força amb la intenció

¹⁹"mas aquí en las comedias –comentava Bisbe i Vidal en el *Tratado de las Comedias*- no se puede hacer eso, porque no se torna a representar lo que se representa como lo que mostraron por escrito" (Huerta Calvo 1990: 286). *Vid.* també, sobre aquesta qüestió en el context d'estudi de la zarabanda en una perspectiva de gènere, l'esmentat article de Pilar Ramos (1998: 42-45).

de conformar una imatge grotesca, apareix diverses vegades a la manera d'una tornada cantada i ballada per un esguerrat:

Tull. ¿Queréis ver cómo los bailo?
Pues soltadme las muletas.
Alc. Va el canario.
Tull. Canario, bona rufa y fa
Si mi padre lo sabe matarme ha.
Alc. ¡Hombre del diablo, detente!
porque estoy hecho pedazos (...)
Tull. Pues yo en mi vida me rindo,
Y ahora me iré bailando.
¡Canario, bona rufa y fa!

(Cotarelo y Mori 1911: CCXXXVII)

La utilització d'aquests refranys associats als diversos balls, doncs, denota l'existència de processos creatius de fórmules que haurien anat consolidant la seva estereotípia a través de l'ús reiterat en execucions en què el "text" efectiu de la representació suposava la producció de situacions d'alt context interactiu²⁰. El refrany, doncs, en relació als balls il·lustra aspectes que no són pròpiament musicals ni coreogràfics, sinó que denoten associacions amb històries, llegendes o narracions conegudes que són posades de relleu com a materialitzades per l'acció. En aquest sentit, els balls podien ser usats per a suscitar associacions que remetessin d'un àmbit performatiu a l'altre, de manera que la fluïdesa de les fronteres entre una tipologia de ball i una altra, entre la vinculació d'una dansa amb una tipologia performativa i el seu ús en una altra, són aspectes que haurien de quedar força diluïts sobre la base de la seva apropiació en diversos medis. Per exemple, en els

²⁰En un àmbit més aristocràtic, en relació al *canario*, Arbeu anima els balladors a inventar nous moviments sobre la base dels ja establerts:

“vous les apprendrez de ceulx qui les scauent, et en pourrez inuenter vous mesmes de nouueaulx, seulement ie vous donneray l'air de cette dance, & aucuns mouuements des pasajes qu'ont accoustumé de faire les danceurs, a veoir lesquels les spectateus preignent plaisir“. (1589: 95 v)

entremesos *El alcalde Ardile*, de Francisco de Rojas Zorrilla, i *La escuela de danzar*, de Francisco de Navarrete y Ribera (1640), es vincula el dinamisme del moviment associat al *canario* amb el *zapateado*, un ball relacionat també amb el fet de donar cops, el qual, com veïem en l'anterior capítol, apareixia associat a les danses mixtes realitzades al Corpus i altres ocasions religioses:

ALC. ¿Qué hacéis vos en la fiesta?
 2º Zapateo en una danza.
 ALC. ¿Véis que no pudiera ser?
 ¿Cómo zapateáis?
 2º Desta manera:
 'Canario y bona rufa y fa;
 Si mi padre lo sabe matarme ha'
 ALC. Canario i bona (...)
 Vald. ¡Alcalde!, ¿qué es aquesto?
 ALC: Al bamboleo
 del zapateado yo me zapateo,
 porque ¿quién escuchando quieto está?
 MÚS. 'Canario y bona rufa y fa.

(Rojas Zorrilla, *cit.* a Cotarelo y Mori 1911: CCXXXVII)

Barbero. Yo quisiera un Canario bien tañido.
 Maestro. Lo ligero le tiene envanecido
 (*Tocan el Canrio y baila.*)
 Maestro. Ese zapateado, á trompicones,
 y afirmarle de estribo en los talones.
 En lo que es el Canario está muy diestro
 en corto tiempo quedará maestro

(Navarrete y Ribera, *cit.* a Cotarelo y Mori 1911: CCXXXVII)

Al mateix temps, aquesta estereotípia projectada sobre els balls es fa patent també en les formes d'apropiació desenvolupades en contextos aristocràtics. En aquest àmbit, el *canario* suposava un recurs per a la paròdia en una situació simètrica respecte de la *gallarda* que Cervantes usava per a construir l'escena amb l'*Escarramán*: si en un cas l'element paròdic era la dansa aristocràtica executada per un personatge representatiu de la marginalitat, en el marc de les reunions aristocràtiques la dimensió expansiva en relació al moviment atribuït al *canario*

suposava un element de paròdia per a les classes altes. En l'anònim de la primera meitat del segle XVI *Reglas del danzar* (segons l'atribució de Ruíz Mayordomo, 2000:76), el *canario* és esmentat al final d'un fragment on s'exposen les regles de l'agençament exigibles als dansadors i dansadores nobles i cortesans, però per suggerir-ne la seva exempció:

“El cuerpo a de andar en la danza muy derecho y que se meneen las piernas de las rodillas abajo y los pies lanos y que se señalen un poco las puntas abajo con gracia y han de sonar en las mudanzas lo menos que sea posible, sino muy sotilmente, salbo el canario”. (cit. a Antón Priasco 1998:243)

Discussint aquest mateix fragment del tractat, Ruíz Mayordomo exposa:

“El control físico queda finalmente reflejado en la habilidad para deslazarse en sigilo ‘muy sotilmente’; la sutileza es el distintivo de la cultura alta. Todos estos aspectos sirven para enfatizar las diferencias esenciales entre el movimiento de la clase alta y el de la plebe utilizando como ejemplo contrario un baile (que no danza) proveniente de las clases más bajas, el canario en el que la nobleza se divierte trasgrediendo las normas básicas de la etiqueta”. (2000:88)

En els tractats esmentats, els termes “*fioretto batuto*” que utilitza Caroso en referència al *canario* (1581:181, cit. Cotarelo y Mori 1911:CCXXXVI) o l'expressió “*passages grillards*” d'Arbeau, dels qual adverteix el seu caràcter “neantmoins estrages, bizares, & qui resentent sort le sauuage” (1589: 95v), semblen recollir, doncs, les concessions que l'aristocràcia es permetia sobre la base dels principis de contenció corporal que guiaven l'acció.

En definitiva, totes aquestes al·lusions als balls, que suggereixen l'ambivalència de les designacions que rebien les diverses tipologies i formes i la seva diversitat d'usos en aquests diversos contextos, mostra com les espècies coreogràfiques esdevenien un objecte d'apropiació dins d'un àmbit d'activitats en els quals els recursos podien

circular segons les atribucions de sentit més o menys estereotipades per a cada tipologia; no obstant això, és possible considerar que els noms assignats als balls remetessin a aspectes diferents d'una manifestació integrada per diversos elements interconnectats, de manera que, segons el context i la finalitat de la performance, se'n poguessin emfasitzar un o altre aspecte. Així, l'esment de la sarabanda de part del metge Platter en la seva descripció del Carnaval barceloní, sembla més aviat remetre a una atribució genèrica d'un ball de carrer caracteritzat pels atributs projectats sobre el ball popular que no pas a la menció d'una tipologia coreogràfica amb unes característiques fixades. El mateix Juan de Mariana, autor d'un inflammat capítol titulat "Del baile y cantar llamado zarabanda", inclòs al *Tratado contra los juegos públicos* (1601), exposava la seva crítica en un sentit més aviat genèric envers una tipologia de ball representat per diverses espècies:

“entre las otras invenciones han salido estos años un baile y cantar tan lacivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun á las personas muy honestas. Llámanle comunmente zarabanda, y dado que se dan diferentes causas y derivaciones de tal nombre, ninguna se tiene por averiguada y cierta, lo que se sabe es que se ha inventado en España”. (Mariana 1950: cap.XII, 433)

En relació a aquesta ambivalència, és significatiu el fet que Covarrubias, en referir-se a la xacona a través de l'expressió “su prima la Zarabanda”, destaqués, no els seus trets constitutius, sinó els seus vincles amb un altre ball (*cit.* Cotarelo y Mori 1911:CCXL), de la mateix manera que Esquivel considerava que “aunque ay Rastro, Iacara, Zarauanda y Tarraga, estas quatro pieças son vna mesma cosa” (1642:30 v).

El ball en l'àmbit del teatre hispà, doncs, ens ajuda a forjar una imatge dels objectes coreogràfics des de la perspectiva de la seva elaboració com a elements estereotipats

amb capacitat de remetre a contextos d'experiències efectivament viscudes en el marc de festa. Les fonts teatrals, doncs, suggereixen un món observat que esperonava la creativitat dels dramaturgs i comedians que, en relació circular amb els seus espectadors, com en un mirall amb la seva creació, tornaven les tonalitats de la vida dels seus contemporanis.

5-Conclusions

Des del segle XVI, a través de la dramàtica i sobre la base de les experiències medievals, els executants i el públic trobaven un nou terreny de desenvolupament de les pròpies expressions a partir del moviment compassat (*cf.* Ruíz Mayordomo 1999:301). Fent-se ressò d'aquesta expansió, el cronista Platter podria haver aplicat a l'escena que descriu les atribucions més generalitzades sobre les formes de ball popular caracteritzades segons imatges arquetípiques de moviments contorsionats del cos que adquirien, en la seva mateixa execució, el valor d'una representació social. De la mateixa manera, Miquel Ribes podria haver utilitzat els ròtols d'una tipologia de balls i danses com a significants per a construir una imatge versemblant de la festa en un text que és, en ell mateix, un producte de la carnalització. Malgrat això, el conjunt de les fonts, teatrals o festives, denoten l'atribució als balls i a les danses d'un rang de significats vinculats a processos de tipificació social institucionalitzada traçats a partir d'estereotips d'estil que, projectada sobre les variades activitats, podia ser xifrada segons els registres de l'honestetat, de l'honor o del gènere.

En aquest sentit, els arguments esgrimits en el debat sobre la dansa teatral eren pràcticament idèntics quan es dirigien a la plaça pública, i incumbien en un i altre cas qüestions de moralitat i decòrum. De l'any 1660, vegem el cas de la descripció de Juan de Zabaleta de la festa del *Trapillo*, un romiatge que s'efectuava a Madrid el 25 d'abril sortint per la porta de Fuencarral, mentre que de Rodrigo Caro, del seu conegut *Dias geniales o lúdicos* (1626), destaquem un fragment que reitera la divisió entre ball o dansa en el context dels festeigs:

“andan cada uno de por sí con movimientos ridículos, ambobandao los abiertos ojos en quanto pasa en el sitio (...). Toma vna moçetona robusta entre las manos vn pandero, y da en èl tan desatinados golpes que la haze quexarse en grande y compasado ruido, haziendole està pedaços, y èl quexandose, como si cantara. Yo pienso que el cisne, que canta quando muere, es el pandero , y que no ay otro que cante. Al son de esta musica vocinglera bailan vna Gallega y un Asturiano con tal ansia que parece que han apostado a qual deriiba al otro primero (...)
Tienen puestas unas castañetas que parecen hechas de quatro artesones: tiranse vnas puñadas de ruido que se hacen pedazos las sienes (...)
Como se van rendiendo los que bailan, van ocupando su lugar otros”. (Zabaleta 1977:155)

“Mas volviendo a nuestro baile, digo que la diferencia entre danza y él es que en la danza las gesticulaciones y meneos son honestos y varoniles, y en el baile son lascivos y descompuestos”. (Caro 1978: 98)

Així, doncs, en el conjunt de les pràctiques associades a les festes reials, la dansa i el ball contribuïen, amb el seu particular llenguatge corporal, a la posada en escena de la lògica que governava l'organització celebrativa. En aquest sentit, les celebracions subjectes a una forta pressió política ens han ajudat a descobrir una faceta estructural dels festeigs per la qual la disposició relativa de cada element dins la distribució d'espais, que implicava l'organització d'àmbits d'acció diferenciada segons els estaments, suposava representar analògicament el cos social com a materialització efectuada en l'ordre espacial.

En resum, les activitats de ball que complien amb la catalogació d' “alegries honestes” aplegaven tant la dimensió de coreografia dels entremesos, en la seva versió processional o com a “performance de façana”, com les anomenades alimàries, per les quals, com prenent cos en l'execució, s'emfasitzava el diferencial valoratiu projectat sobre les diverses activitats atès que traçat per les idees de divisió, asimetria i jerarquització socials; la contraposició entre ball/”de cascaveles” i dansa/”de cuenta” no hauria fet més que reiterar en el terreny del cos en

moviment el joc de la jerarquia que s'expressava i experimentava en tots els àmbits de les relacions socials.

Quant a la naturalesa dels balls i de la música, les fonts no permeten anar molt més enllà d'una imatge que aplega les seves espècies segons el perfil d'un grup polític d'elements, ja que la inclusió en un grup coreogràfic –segons la classificació que les mateixes fonts tracen entre el ball i la dansa- no exigiria un únic tipus d'atribut per a definir la seva pertinença dins de cada grup, sinó que, tal com Wittgenstein definia els grups polítics, els seus membres haurien de presentar una “semblança de família”, tal com pares i fills s'assemblen sense que la semblança es pugui reduir a una característica essencial (Burke 1987:42). En tots els casos, l'acció es pot definir en els termes del model tipificat per Schutz com a “relació de sintonia mútua”, per la qual els participants actuen en sincronia a partir de la vivència en el medi del temps interior del flux musical - amb les seves característiques de tempo, anticipacions o retards, l'agògica, l'accentuació i el fraseig-, i un medi extern determinat per la successió d'esdeveniments sorgits en resposta d'aquesta sincronia i de l'atenció a les reaccions mútues dels participants (Schutz 1974:165-168). Per tant, en relació al moviment, allò determinant en cada grup, més enllà de les particularitats de cada espècie, hauria de ser la forma de conduir aquesta sintonització. Si bé és cert que en les fonts predominen els tons híbrids traçats sobre els extrems que demarquen la distància entre una i altra disposició envers el ball, l'ús paròdic de la dansa suggereix la generalització d'aquesta mena d'estereotips kinèsic.

En aquest pla més general, també la distància entre les manifestacions coreogràfiques del Corpus i del Carnaval es redueixen tenint en compte el factor comú del qual es derivarien els mecanismes implicats en l'acció; així, els noms dels balls que trobem en les fonts es transformen en un operador heurístic que permet relacionar, en el marc d'una recerca, diverses accions col·lectives que presenten una "semblança de família" com a tals accions sobre la base de l'orientació general dels seus moviments. En aquest sentit, l'expansió corporal que suposa el ball popular traça el tipus de semblança que hauria de traçar la seva estereotípia sobre la base de la seva atribució com a acció carnavalesca.

El terme "carnaval" designa, a més d'una tipologia festiva, un concepte vinculat a una "semàntica del cos" en la qual està en joc els significats i "veus" que enuncien les extremitats i les protuberàncies del cos en sincronia amb les seves funcions i que comporta percebre la corporalitat com a objecte d'una "política somàtica" (Zabala 1991:71). Si, com dèiem en relació al Corpus, la idea de cos místic paulí organitzava més enllà de la immediatesa sensorial la percepció més abstracte de la comunitat en els termes d'un organicisme social que ostentava una semàntica pròpia, la carnavalitzaació és el terme que designa l'operació travada sobre el fons de l'existència més comuna de la posada en escena de l'ambivalència d'aquests principis; el cos esdevé com una autoconsciència materilitzada, segons l'expressió de Zabala, en què allò grotesc, apuntalat sobre l'ambivalència, revela l'alteritat davant les produccions culturals afermades sobre l'ordre i la jerarquia (*ibid.* 71-73-76). En aquesta tessitura, si la metàfora de l'explosió pot caracteritzar el ball popular, posant l'èmfasi en tot allò corporal com a imatge de relació amb el món, la imatge de la implosió reflecteix metafòricament la naturalesa del ball aristocràtic, la

continència de moviments sota control de l'individu com a signe exterior de la mesura interior. Les diferents activitats, doncs, depenien de la cristal·lització en els diferents sectors socials de maneres i disposicions ancorades en la pràctica, on els principis rectors de l'acció i la conducció corporal esdevenien matèria representativa d'una categoria social o moral (Le Breton 2002:82).

D'altra banda, en relació al vessant musical dels balls, les fonts festives i teatrals deixen de permetre'ns trepitjar terreny ferm quan pretenem copsar quelcom de la seva naturalesa. El mateix desenvolupament del teatre suposava el finançament d'un recurs performatiu que, en el transcurs de la seva progressiva articulació com a espectacle de professionals per a un públic que exigia diversió a canvi del preu d'una entrada, esdevenia un àmbit relativament autònom. Per això, en relació a la festa, més enllà de la imatge de la interacció festiva que el text teatral ofereix, les fonts no haurien de remetre sinó a les seves pròpies convencions com a experiència performativa. Així, la projecció de les generalitzacions proposades respecte de la música de dansa a partir de les fonts de la música instrumental o vocal i de la teoria, i que sovint han estat emprades per a derivar-ne el coneixement de la música escènica, no és quelcom que es pugui tenir en compte en el marc d'estudi de la música festiva mentre no puguem demostrar més enllà de la suposició quina hauria estat la influència, per exemple, de la proliferació de l'ús d'instruments harmònics en els acompanyaments –arpa, guitarra rascada, etc., estesos ja cap al 1580 (Pelinski 1971:93-94, Robledo 1989:54 i ss.)- en el context de la substitució dels antics procediments contrapuntístics pels derivats de la cristal·lització d'esquemes harmònico-mètrics (*harmonic-metric scheme*) que en l'època s'anomenaven amb el terme sintetitzat de “tono” i sovint s'associaven a algunes danses (Esses 1992:569 i

ss.). Malgrat això, pel que fa a la problemàtica relacionada amb l'atribució de significacions a la música, és important constatar que en el punt en què la dansa esdevé una intervenció amb conseqüències en la relació de l'individu amb el món, suposa, doncs, un àmbit global de pràctiques –kinèsiques, auditives, etc.- que troba la seva vinculació amb la mena de qüestions implicades amb l'adquisició de l'orientació pràctica, implicada tant amb l'àmbit d'allò mental com amb la corporalitat, i que, en l'àmbit més global de l'experiència humana, governa la major part de la seva conducta (Bourdieu 1991:92 i ss.).

En el marc de la seva teoria de la pràctica, Bourdieu utilitza la noció d'*habitus* per a referir-se a un principi de mediació en tot desenvolupament pràctic traçat pel moviment dialèctic, simètric i circular entre respostes individuals a les condicions de vida externes a les persones i l'impacte d'aquestes respostes exterioritzades sobre aquelles condicions; com a element dels processos de socialització, l'*habitus* és entès com a dialèctica entre disposicions internes i condicions externes en un sentit que suposa la seva incidència en les formes de comportament (Bourdieu 1991:92 i ss.). D'aquesta manera, es defineix com a estructura social de la nostra subjectivitat en el sentit que les experiències de contingut social cristal·litzen en la ment i el cos en la forma de principis generadors i organitzadors de pràctiques a l'abast en relació a cada situació que són "incorporats" tot transformant un cos biològic en un cos social: com argumenta Bourdieu, el sentit pràctic contingut en l'*habitus* és una necessitat social que esdevé quasi una naturalesa convertida en principis rector, automatismes corporals i creences en actes fonamentada en la relació d'adhesió immediata establerta en la pràctica entre un *habitus* i el camp amb què aquest concorda (1991: 117-118).

Així, l'*habitus*, en relació a l'experiència coreogràfica, suposa l'activació en el moment de la seva pràctica de disposicions i inclinacions a percebre, sentir, fer pensar d'una determinada manera en relació a les condicions i les determinacions externes. En aquest sentit, la música i el moviment induït per ella no representa només un so estructurat socialment i investit de les qualitats de l'objectiu, sinó que també suposa la possibilitat de produir una societat estructurada musicalment atès que l'activitat musical, en sotmetre els participants a la seva sincronització en actes corporals, representa un important camp d'acció pública pel qual les predisposicions internes i individuals de cada individu vénen exterioritzades, intensificant així la unió social per a les possibilitats d'obrir profundes connexions físiques i espirituals entre els membres d'una comunitat (Turino 1993:111).

En situar la dansa en les tessitures més globals de la conformació de l'individu a través de l'*habitus*, es posa de relleu la seva contribució a la producció d'ordre social (amb la qual aquell està abocat a confrontar-se) ja que, en la seva pràctica, es connecta amb imperatius d'acció que actuen com a valors "fets cos" a través de la seva vinculació amb l'immens conjunt d'exhortacions insignificants que cristal·litzen pel seu efecte de conjunt en l'individu; en aquest sentit, cada tècnica corporal és *pars pro toto* com a evocació del sistema total de què forma part - una cosmologia, una ètica, una metafísica, una política, etc. (Bourdieu 1991: 118 i ss.).

En un pla global, la diversitat coreogràfica denota el seu desenvolupament traçat sobre el terreny dels *habitus* diferenciats que són expressió viscuda en l'acció del principis que haurien de governar l'individu en la seva pertinença a un grup social o

altra. La noció de carnavilització, pel fet que denota la propensió a l'expansió de la corporalitat en els seus diversos registres, sintetitza la representació de l'*habitus* coreogràfic associat als sectors plebeus de la societat. Pel que fa als grups aristocràtics, la noció de decòrum, contenció o estilització suposa el desenvolupament de processos lligats, com en els plebeus, a les condicions d'existència relatives a la seva funció social, tal com veurem en el següent capítol.

Capítol 6

Les formes festives de l'aristocràcia

1- La corporalitat estilitzada de l'aristòcrata

Pels volts del primer quart del segle XVII, Francisco de Quevedo expressava en el romanç *Lindo gasto tiene el tiempo* la seva enyorança de les expressions coreogràfiques de l'aristocràcia:

Las fiestas y los saraos
nos los trueca en mojigangas,
y lo que entonces fue culpa
hoy nos lo vende por gracia.

Los maestros de danzar
con sus calzas atacadas
yacen por esos rincones
dirigiendo telarañas.

Floretas y cabriolas
bellacamente lo pasan,
después de las castañetas
les armaron zangamangas.

Con un rabel un barbado
como una dueña danzaba,
y acoceando el Canario
hacia hablar una sala.

Mesuradas las doncellas
danzaron con una arpa,
que una cama de cordeles
Mucho menos embaraza.

Usábanse reverencias
con una flema muy rancia
y de gementes y flentes
las veras de la Pavana.

Salía el Pie-de-gibao
tras mucha carantamaula,
con más cuenta y más razón
que tratante de la plaza.

Luego la danza del peso,
una Alta, otra Baja,
y con resabios de entierro
la que dicen de la hacha.

El Conde Claros, que fué
título de las guitarras,
se quedó en las barberías
con Chaconas de la galla.

El tiempesito que vió
en gran crédito las danzas,
pues viene, torna y ¿que hace
para darles una carda?

Suéltales las seguidillas,
y á Ejecutor de la vara
y á la capona, que en llaves
hecha castradores anda.

De la trena á Escarramán
soltó, sin llegar la Pascua,
y al Rastro, donde la carne
se hace bailando rajas.

Vanse, pues, tras los meneos,
los dos ojos de las caras,
los dineros de las bolsas,
de las vajillas la plata.

(cit. a Cotarelo y Mori 1911:CLXV-CLXVI)

Quevedo, en un text reflexiu i pessimista sobre l'acció del temps, lamenta el que percep com a transformació del ball aristocràtic i no troba millor manera d'expressar-ho sinó a través de la contraposició dels balls elegants de la noblesa amb els balls populars (*mojigangas*) que, segons ell, han esdevingut les festes

aristocràtiques. La ironia de Quevedo es mostra despietada amb l'objecte de la seva burla a través de l'estratègia grotesca de la degradació: una arpa és “una cama de cordeles”, els abandonats mestres de dansa dirigeixen “telarañas”, *Conde Claros*, peça de glosses instrumentals (“que fué título de las guitarras”) s'interpreta “en las barberías” amb la xacona, l'*alta* i la *baixa* (exemples de dignitat coreogràfica) es ballen “con resabios de entierro”, així com les festes i *saraos* són ara simples “mojigangas”. Amb aquest llenguatge, Quevedo ve a dir que les danses serioses han estat oblidades per la influència dels balls populars, alegres i de “castañetas”. És possible que Quevedo observés aquests canvis pel desenvolupament d'un dels dos estils que configuraven en aquella època la dansa aristocràtica.

Com descriu María José Ruíz Mayordomo, a qui segueixo en aquesta part, el repertori coreogràfic de la cort des de finals del segle XVI constava d'un estil internacional conformat per danses peninsulars o foranies –representat en els tractats de Caroso o Negri- i un estil hispà –representat pel tractat d'Esquivel Navarro o el manuscrit titulat *Libro de Danzar de D. Baltasar de Rojas Pantoja, compuesto por el maestro Juan Antonio de Jaque*. Mentre que el primer estil era utilitzat en les danses de participació als palaus, les segones tenien un caràcter més espectacular, vinculat a l'exhibició virtuosística, en especial en les intervencions individuals en què els dansaires evolucionaven amb grans salts, trenats, girs, elevacions de cames, etc. (Ruíz Mayordomo 1999:294). Aquesta diferenciació estilística, no obstant, no hauria estat obstacle per al desenvolupament de la nota predominant del ball aristocràtic des del segle XV: la “retòrica del cos”, que suposava el desenvolupament de la dansa com una extensió ideològica de la

“civilització”, per tal com la disciplina física necessària era indèstria de la requerida per les normes de civilitat (Franko 1986:31).

En el marc de la sociabilitat cortesana del segle XV, la dansa era una activitat que tenia lloc generalment després dels àpats sumptuosos i consistia en danses d'ascendència joglaresca que, com la carola, es basaven en formacions circulars obertes o tancades; en aquest context, va sorgir la baixa i l'alta dansa - aquesta última molt similar a la primera però amb una seqüència lleugerament saltada (Ruíz Mayordomo 1999:284). En certa manera, la genealogia de la diferenciació traçada per Esquivel entre les danses “de cascavel” i “de cuenta” (*vid.* p. 412) ve traçada per l'operació coreogràfica que va suposar el desenvolupament de la baixa dansa sobre les formes anteriors en el sentit que la seva realització comportava un exercici de mesurament. Com va exposar al segle XV Domenico de Piacenza a *De arte saltandi & choreas discendi* (París 1416):

“cio sonno bassadanza de le mesure regina e merito di portar corona et in loperare de mi poche gentil ragione e chi in danzara lo sin sonare ben di me sadropa forza cha da li cieli sia data lopra” (*cit.* a Ruíz Mayordomo 1999:284).

Aquest desenvolupament coreogràfic es realitzava en el marc més global de les manifestacions festives aristocràtiques que trobaven el seu arrelament en l'antiga cort medieval, al voltant de la cortesia trobadoresca i la tradició de “jocs d'armes” de caire cavalleresc.

D'una forma general, des de la baixa edat mitjana, sobre el fons de costums d'aquella societat, la “retòrica del cos” en la dansa esdevenia un aspecte del procés transformador més general que a partir de Norbert Elias s'entén en els termes de

“procés de civilització”. Això comportava una nova consciència de l’individu cortesà i aristocràtic respecte de si mateix i de la relació amb els altres que es materialitzava en la posada en escena del propi comportament, sigui en relació a la manera de caminar o els modes a la taula, fins a un ampli ventall de possibilitats de conducció del cos. Per “retòrica” aplicada a la corporalitat, doncs, s’entén la manifestació com un tot més extens de cada part que era objecte de la conducció, com referida a la qualitat de la persona de tal manera que la corporalitat suposava la seva pròpia construcció com a matèria d’estilització (*vid.* Elias 1989: cap 2; 99 i ss.). En definitiva, es tractava de desenvolupar una mena d’ètica construïda com a elaboració de les formes de relació que es definien com a models d’una conducta moral dirigida per les regles de la civilitat. Un dels terrenys més evidents d’elaboració d’aquests principis de la conducta “civilitzada” eren els jocs d’armes i la dansa. Dos terrenys, doncs, en què l’*habitus* aristocràtic hauria de desenvolupar-se donant forma a les qualitats que permetien a l’aristocràcia formar-se una identitat; com discuteix Paul Filmer, en relació al procés de civilització com a element configurador de la modernitat, la dansa, dins el marc d’activitats rituals, jocs militars i formalitats diverses, hauria contribuït a rearticular les formes de relació nobiliàries en la seva transformació de guerrers a cortesans en base a la demanda de control corporal que suposava (1999:12).

Si, en el marc dels festeigs, la participació de l’aristocràcia pivotava sobretot al voltant d’aquestes dues manifestacions, la seva atenció ens ha de permetre esbrinar el context dels desenvolupaments musicals en aquest marc a la llum de les implicacions significatives vinculades al desenvolupament de la corporalitat sobre la base de la implicació física que comporten.

2- Dels “jocs d’armes” a la dansa en la sociabilitat aristocràtica

En un pla general, les festes aristocràtiques tenen el seu ascendent en la identitat forjada a l’escalf de l’activitat guerrera, i, de ben antic, per l’associació de l’exercici de la professió militar amb aquest grup social, els jocs d’armes formaven part de tota celebració nobiliària. L’origen d’aquestes manifestacions es confon amb la mateixa articulació social de l’estament vinculat a la guerra i, per tant, per als qui adoptaven el seu exercici com a màxim exponent de la seva funció social, els jocs d’armes eren una mena d’institucionalització de l’ensinistrament bèl·lic però que resultava, alhora, de l’encontre entre l’ *”homo bellus”* amb l’ *”homo ludens”* (González Cuenca 1999: 488). Per exemple, en la Crònica de Ramon Muntaner, es descriu una escena dels festeigs per la coronació d’Alfons el Benigne a Saragossa, l’any 1286, en la qual els participants practicaren diversos jocs, com el “taulat”, una diversió consistent en el llançament d’uns enormes daus, i també una batalla de taronges:

“E l’almirall tantost féu arborar un taulat molt alt, per ço con ell n’era, après del senyor rei En Pere e el senyor rei de Mallorca, el pusadret cavaller de tres que null cavaller qui fos en Espanya; e En Berenguer d’Entença, son cunyat, atretal. Que cascun d’ells hi viu tirar jo; mas per cert, lo senyor rei en Pere e el senyor rei de Mallorca se’n llevaven la flor de tots quants anc n’hi viu tirar. E per tots temps hi tiraven cascun d’ells tres estils e una taronja; e l’estil de rera era tan gros con una asta d’atzagaia; e tota hora los dos primers sobrepujaven gran cosa lo taulat, per alt que fos, e el darrer feria e’l taulat. E après hi féu e hi ordonà taula redona, e los hòmens de mar seus faeren dos llenys armats fer, d’aquelles plates qui van per lo riu; en què veérets batalla de taronges, que del regne de valència n’havien fetes venir ben cinquanta càregues. E així siats certs que l’almirall ennobleí aquella festa, aitant com del tot. Què us en diria? Que la festa fo molt gran, e lo senyor rei N’Anfòs pres la corona ab gran alegre e ab gran pagament. E durà la festa més de quinze dies, que en Saragossa null hom no féu mas cantar e alegrar e fer jocs e solaces”. (Muntaner 1979 II:12)

El torneig, la justa i d'altres manifestacions d'aquesta mena proporcionaven un mitjà per a la promoció social i un entrenament tant per al combat mateix com en els valors associats a la cavalleria. Eren una mena d'espectacle que formava part d'un món codificat, d'un sistema de valors que l'impregnaven i que es vinculaven amb la complexa noció de "cavalleria". En aquest sentit, integrant l'ofici de les armes com una vivència impregnadora de tota la seva personalitat, l'activitat del *miles*, l'home de guerra, esdevenia una dimensió de la identitat de cavaller, representant globalment una imatge de virtuts que es resumien en el concepte d'honra: així, plena d'al·lusions ètiques i religioses, l'honra configurava l'estatut principal de la cavalleria i, per extensió, de tota qualitat aristocràtica (González Cuenca 1999: 491; *vid.* també Laredo Quesada 2004:129 i ss.). Al mateix temps, els jocs d'armes, com a exercici físic, difonia també una imatge de la corporalitat ideal del cavaller, un ideal masculí que bolcava sobre la identitat de la cavalleria una noció determinada de gènere que seria essencial per a la definició i la percepció de les interaccions socials aristocràtiques. Cada vegada més, es convertia en un lloc d'encontre d'una élite social on es celebraven els valors propis, reforçant així l'exclusivitat de les classes cavalleresques (Paterson 1997:77).

Quant a les activitats de dansa i ball, la ja esmentada coronació d'Alfons el Benigne (1286) hauria estat una ocasió d'un important desplegament festiu on la dansa formava part dels actes juntament amb els jocs militars i, sorpresivament, amb matances de braus. Ramon Muntaner descriu en la seva *Crònica* una escena d'aquesta festivitat feudal:

“E així, per ordre, ab gran alegria anaren tots de l'esgleia de Sent Salvador, de Saragossa, entró e'l lloc de l'Alfajeria. E tota hora hi havia més de tres-cents

bornadors, e ben cent cavallers o fills de cavallers o d'honrats ciutadans que traïen a taulat; d'altra part, hi havia ben cent hòmes a cavall del regne de València e de Múrcia, qui jugaven a genetia. E d'altra part, hi havia prop de l'alfajeria un camp tapiat on pògrets veure matar toros; que cascuna parròquia amenava son toro, tot de reial; e amenaven-lo ab trompes e ab gran elegre, e cascuns amenaven llurs monteros, qui els toros mataven. E puits veérets per carreres danses de dones e de donzelles e de molta bona gent (Muntaner 1979 II:207).

Muntaner descriu un quadre evocador d'una celebració medieval que gira al voltant del rei i en la qual es presenta la major part dels elements musicals que hem anat analitzant per a les entrades reials, però en un marc ben diferent, el de les corts itinerants medievals. Aquestes no només eren assemblees centrades en algun personatge dirigent, ni un lloc de residència on podien tenir lloc aquestes assemblees, sinó també, com diu Paterson, podia ser un emplaçament amb tota les persones que hi haguessin, o un esdeveniment especial de caràcter polític, judicial, administratiu o social; en una època de comunicacions pobres, era necessari per a un govern eficaç que el sobirà mantingués contacte amb els súbdits recorrent les seves terres, allotjant-se juntament amb el seu seguici en la residència d'un dels vassalls, tractant allà de qüestions administratives, de resolucions de litigis o dictant lleis (Paterson 1997: 88-89). Per exemple, després de la conquesta de Mallorca al 1230, Jaume el Conqueridor va recórrer les seves terres i va convocar Corts en cada província, la qual cosa era motiu de celebracions. Com hem vist més amunt, en les Cròniques de l'època es descriuen nombroses ocasions en què la cort itinerant del monarca, entrant en alguna plaça, era rebuda amb la participació de tot el poble amb festes diverses on l'activitat corèutica hauria de ser un element festiu destacat. Altra cosa hauria de ser la vida al palau. En el marc clos de l'Alfajeria, després de l'àpat de la coronació, el relat de Muntaner mostra un quadre del que podia haver estat la vida musical a la cort d'Aragó:

“E lo senyor Infant en Pere, ab dos nobles qui ab ell se tenien mà per mà e ell al mig, venc primer, cantant una dança novella que ell hac feta; e tots aquells qui

aportaven los menjars respondien-li (...) E com ell hac axí posada la primera vianda al dit senyor rey e acabada la dansa, ell se despullà les vestedures que vestia, que era mantell e cot ab penes d'erminis, de drap d'aur e ab moltes perles, e donà-les a un seu joglar; e tantost li'n foren aparellades unes altres riques vestedures, que es vestí. E tot aital orde tenc a totes les viandes que s'hi donaren a menjar; que a cascun menjar que aportà deïa una dansa novella que ell havia feta, e hi donà vestits, a cascuna vianda, molt rics e honrats; e donaren-s'hi ben deu viandes” (Muntaner 1979 II: 214-215)

Posteriorment, diversos joglars van cantar serventesos en els quals es feia al·lusió, com hem vist en relació al cant de la davallada de les entrades, als deures de rei davant del súbdits i Déu (*ibid.*).

La imatge d'activitats de joglars, danses i composicions trobadoresques hauria estat un quadre repetit en una cort que, com diu Gómez Muntané, va mantenir-se fins ben entrat el segle XIV ancorada en la tradició musical, és a dir, amb alguns músics al seu servei per a interpretar el clàssic repertori trobadoresc i amb algun cantor en les capelles dels successius monarques (1979:11). Per exemple, com assenyala Martí de Riquer, un poeta com Jordi de Sant Jordi, servidor a la cort d'Alfons el Magnànim, nascut al regne de València a les darreries del segle XIV i mort al 1425 possiblement a Nàpols, és “un epígon dels trobadors des de tots els punts de vista” (Riquer 1964: 169)¹.

¹La referència del Marqués de Santillana, en el seu *Prohemio al conestable de Portugal*, mostra la vinculació poètica i possiblement musical de la cort aragonesa amb la tradició trobadoresca al primer quart del segle XV:

“En estos nuestros tiempos floresció Mossén Jorde de Sanct Jorde, cavallero prudente, el cual çiertamente compuso assaz fermosas cosas, las quales él mesmo asonava, ca fue músico exçellente; e fiço, entre otras, una Canción de oppósitos que comiença: Totsjorns aprench e desaprench ensems; fiço la Passión de Amor, en la qual copiló muchas buenas cançiones antiguas, asy destos que ya dixen como de otros”. (*cit.* a Riquer 1964:175)

Traçat sobre aquest marc de sociabilitat aristocràtica, en totes les entrades els grups aristocràtics van organitzar i participar en algun moment o altre en diverses manifestacions vinculades als “jocs d’armes” amb una relació variable respecte de l’activitat de dansa.

Pel que fa als jocs d’armes com a element dels festeigs reials, durant l’estada d’Isabel I es recull en el *Registre de Deliberacions* l’ambigu paper que les autoritats municipals adoptaven en l’organització d’aquests assumptes, en contrast amb altres activitats. En aquest cas, el Consell de Cent només acceptà participar en l’organització com un servei a la persona del rei:

“Item, hi fonch posat com aquest Concell los dies passats parlant si sobre la nova entrada de la senyora reyna seria fet rench e justes, mostrá lo present Concell e feu delliberació que a present fos sobressegut, e non fonch feta altre delliberació. Aprés, la magestat del senyor rey ha mostrat prendre a gran servey que la plaça del Born fos envelada e empaliada, segons en lo passat és stat fet. E que fossen fetes junctes de IIII. per IIII., dient se gran altaesa que doneria orde que la Cort en haver compliment axí de persones com de cavalls, e que la Ciutat ço que deuria despendre en les junctes convertischa en un bell e honrat pris, lo qual los millors fahents gonyassen. E es sentit, que lo dit senyor desige que la Ciutat matés a punt lo Born de empaliar e cobrir, per que alguns de la cort tenguessen cet rench, als quals se gran altaesa ha promés que ell personalment intrerá. Aquestes coses totes han sguard a la nova entrada de la dita senyora reyna, e per consegüent pertanyen al present Consell, e per ço es proposat en aquell.

(...) E proposades dites coses, lo Concell feu sobre aquelles la conclusió següent.

(...) En quant toque lo fet del recnch, lo Concell fa conclusió e delliberació, que no sie fet per la ciutat rench. Empero, com se diga lo senyor rey haver voluntat se gran altaesa de junyir en dit Born mes a punt, lo Concell fa conclusió que en cas que lo dit senyor personalment vulle junyir en la dita plaça del Born, en aquell cas, e no en altre manera, la Ciutat li faça envelar lo dit Born e que sien pregats los senyors de les cases que empalien quesquns los enfronts de llurs cases e tallen los postiços”. (I-332)

També, durant les primeres jornades de l’estada de Carles V va tenir lloc a Barcelona el capítol de l’orde del Toissó d’Or, una manifestació aristocràtica-cavalleresca de primer ordre, a nivell europeu. L’esdeveniment va originar l’organització de nombroses comitatives nobiliàries en trànsit cap el lloc del

certamen, comitives en les quals “anaven los Ministrils y sacabutxos, ab trompetes y clarins sonant devant los Cavallers del dit Orde del Toison” (Ros-Fàbregas 1995:390). Més tard, per l’entrada de Felip II van organitzar-se igualment diverses manifestacions militars, d’entre les quals cal destacar una batalla simulada amb “los aguenaos, o luteranos” (del Hierro 1564) amb què es feia ressò de les guerres de religió que estaven tenint lloc arreu d’Europa. De nou, en el cas dels jocs d’armes, el toc de trompetes i dels menestrils haurien esdevingut una ocasió per a denotar la jerarquia traçada en homologia respecte del seu so.

Al segle XVI, l’organització d’aquesta mena de manifestacions responia ja al manteniment d’antigues formes de sociabilitat aristocràtica instituïdes pel costum. L’aurèola de prestigi que ostentaven els jocs i les pràctiques cavalleresques com a patrimoni cultural de noblesa es va salvaguardar gràcies a la seva institucionalització a partir de la fundació, entre els anys 1565 i 1573, de la Confraria de nobles de Sant Jordi. Com a institució de l’aristocràcia, aplegava tots els graus nobiliaris, des dels simples cavallers als títols, i ja des de les seves primeres ordinacions es vinculava a la Generalitat (*vid.* Duran i Sanpere 1973: 171 i ss.). S’esdevenia així com la principal expressió institucional de la identitat de classe aristocràtica en l’època moderna (Amelang 1986:101). Segons Regina Sainz de la Maza, la confraria tindria el seu origen en l’orde de Sant Jordi d’Alfama, creada al segle XIII per fer front a les lluites amb els sarraïns, que va passar després per diversos períodes de fortuna o decadència, fins que va ser transformada per Pere el Cerimoniós al 1353 amb el nom d’orde de Cavalleria de Sant Jordi (1991:173).

L'antiga orde va esdevenir una institució militar activa i va actuar en diverses ocasions convocades pel rei, però, en contrast, en la nova institució rearticulada al segle XVI es reforçava la funció purament honorífica, encara que dipositària dels valors cavallerescs (Duran i Sanpere 1973:173). En la base d'aquesta transformació es troba la generalització de la tecnologia pirobalística des de finals del segle XV: el pas de la infanteria, amb piques i arcabussos, com a base d'organització dels exèrcits, suposava la virtual desaparició del vincle de les tropes d'élite de la cavalleria amb el grup social nobiliari, de manera que la implantació de les armes de foc hauria completat la dissociació de les funcions d'ensinistrament i cerimonials en aquesta mena d'actes (Hernández 2003: 58). Així, doncs, la vitalitat de l'ideal cavalleresc s'alimentava cada cop més d'una cultura llibresca - la literatura artúrica, anomenada aleshores "matèria de Bretanya", les novel·les de cavalleria i els tractats cavallerescs- que constituïa un referent mític de les virtuts aristocràtiques. Els conceptes de cavalleria a finals del segle XVI anaven desposseïts de la seva significació medieval i l'expressió del cavaller aventurer ja no era més que un ressò literari d'una vida cavalleresca idealitzada, com havia de demostrar Cervantes.

Així, doncs, la Confraria de Sant Jordi, més que militar i basada en la pràctica bèl·lica efectiva, desenvolupava funcions cerimonials a través de muntatges espectaculars que basaven la seva temàtica en la cultura cavalleresca heretada, transformant el ritual del torneig o qualsevol acció d'armes" en una pura representació. Per exemple, en l'esmentada "batalla" muntada per a celebrar l'estada de Felip II, a la plaça del Rei, davant del castell envoltat de murs i torres, s'havien figurat les representacions d'un sant Jordi, un drac i una donzella, que pel seu simbolisme delatava la participació de la Generalitat en l'acte (Duran

1973:193). En aquest escenari va tenir lloc una simulació de combat i defensa contemplat pel rei des d'una finestra del palau segons l'esmentada pràctica de la "performance de façana":

“Estando las cosas en este partido que oys, la infanteria christiana hizo su oración como se suele: y luego se les hizo señal con la postrer ruciada de artilleria, ellos gritando España España: unos Santiago, otros sant Iorge, cierra, dentro: victoria victoria, començaron a subir por la bateria y murallas, matando e hiriendo, unos cayendo, otros levantando, al fin por evitar, plixidad, aunqlos enemigos pelearon maravillosamente: fueron muertos y presos, etc.” (del Hierro 1564)

Així, l'impuls dramàtic projectat sobre els jocs d'armes es relaciona amb les necessitats de realitzar noves pràctiques coherents amb el desplegament d'una nova noció de l'aristocràcia basada en un sentit cortesà i que comportava accions celebratives no relacionades exclusivament en l'exercitació militar sinó en la socialibilitat. En l'ideal de cortesà dibuixat per Baldasare Castiglione, no hi podien faltar els dots de bon justador, però dirigit pel càlcul de l'esforç i les compensacions en relació als atributs de l'excel·lència social, tal com se suggereix en aquest fragment del segon llibre d'*Il Cortegiano* en la traducció de Boscà:

“Esto no lo hará nuestro cortesano si tuviere en su memoria la causa principal que le hace seguir la guerra: la cual no ha de ser otra sino la honra. Más adelante tenga también aviso en las fiestas públicas, que si justare o torneare, o jugare a las cañas o hiciere cualquier otro exercicio semejante a éstos, considerando el lugar y en presencia de quién lo hace, salga no menos aderezado y gentil hombre que bien armado para su seguridad. Tenga fin a henchir los ojos del pueblo con todas aquellas cosas que le pareciere que puedan tener gracia y ser tenidas por galanas, y así saque buenos aderezos en su caballo, los vestidos vistosos y de hombre avisado y, si fuere menester sacar letra, sea la invinción aguda, y la letra propia para el caso: salga en fin, de manera que lleve tras de sí embebecidos cuantos le vieren”. (Castiglione, 1994:219)²

² L'obra de Castiglione va ser escrita l'any 1516 i publicada per Manutius al 1528, i va obtenir aviat un gran ressò. L'any 1534 el ciutadà honorat de Barcelona Joan Boscà la va traduir al castellà amb el títol *Los cuatro libros del cortesano*.

Aquest sentit espectacular i cortesà en els jocs d'armes va esdevenir un fet comú en totes les corts europees (Strong 1988:29). En tots aquests casos, l'important era el desenvolupament d'una nova visibilitat, basada en la perpetració de l'acte per part del subjecte de la mirada seguint una norma de conducta i una postura corporal adequades segons uns patrons que permetessin una presentació de ser digna de la pertinença al rang social nobiliari:

“(...) claramente -diu Castiglione, tot elogiant a Guidubaldo, duc d'Urbino- mostraba cuán grande juicio fuese el suyo en semejantes ejercicios. De esto procedía que en justas, en torneos, en saber menear un caballo y en jugar toda suerte de armas, asimismo en fiestas, en burlas, en música y finalmente en todas las cosas convenientes a caballeros de lta sangre, cada uno se esforzaba de mostrarse tal cual convenia a compañía tan escogida.

(4) Repartíanse, pues, todas las horas del día en honrados y deleitosos ejercicios” (Castiglione, 1994:106-107)

El desenvolupament espectacular en aquestes activitats té una explicació en els canvis produïts en la base social nobiliària a causa de la mobilitat social i la transformació del *cursum honorum*. Com mostra James Amelang, l'ideal aristocràtic tradicional es definia pel concepte de virtut, i aquesta era entesa com una qüestió de naixença, d'herència transmesa: a partir de finals de l'edat mitjana aquesta formulació va anar canviant de contingut a mesura que humanistes i juristes propugnaven una visió intensament personal de la noblesa basada en l'adquisició de la virtut a través de l'estudi de les arts liberals (1986:108-109). Aquesta nova conceptualització, amb profundes implicacions identitàries, va venir de la mà de les lluites d'algunes faccions de la burgesia, així com de metges i juristes, per a la possibilitat d'adquirir privilegis de noblesa, la qual cosa va comportar el desenvolupament de noves formes culturals compartides a causa de l' "encontre" entre l'antiga aristocràcia, les tradicionals oligarquies urbanes, i la culta "noblesse de robe" (*ibid.* 108-114). Aspectes tan diversos com l'exercici de les armes, les

formes de relació social sorgides de les antigues corts trobadoresques, el cultiu de les “lletres” i l’educació expressada a través de les bones maneres es trobaven finalment en la festa cortesana com a expressió de la cultura aristocràtica i com a factor de la seva construcció identitària:

“Aunque argumentos más antiguos a favor de la nobleza de letras constituían los cimientos de este imponente edificio de ostentación, la nueva definición de la nobleza que hizo Castiglione sustituyó al programa humanístico original al fortalecer el papel del conocimiento y los modales formales como instrumentos de separación social. A medida que el cultivo de las “letras humanas” fue erigiéndose poco a poco en elemento central de la consciencia que la aristocracia tenía de sí misma, la presentación teatral del nuevo saber empezó a dominar el rostro que la nobleza mostraba al resto de la sociedad”. (Amelang 1986: 111)

Generalment, en els moments posteriors a aquestes manifestacions, s’acostumava a tancar la festa amb un “serau”, un festeig basat en el ball i el tracte cortesà, com quan després de la justa organitzada en honor de Felip III “Donaren los prisos a les dames de Palàcio ab un serau (que) y agué conforme se acostume en Palàcio” (Despalau 1991:170-172). Val a dir que, tal com es mostra en aquest testimoni, torneigs i balls van arribar a formar part d’un mateix festeig: com diu Strong, el primer era com una manifestació diürna d’una festa que continuava fins ben entrada la nit amb festeigs al saló del palau consistents en banquetes, danses, representacions dramàtiques, etc. (Strong 1988:31). En la tessitura de la transició de l’ideal social del cavaller medieval al de cortesà renaixentista, les pràctiques de representació basades en la mitologia cavalleresca continuaven exercint el seu paper com a factor articulador de la identitat aristocràtica en els medis de la seva sociabilitat, però, amb el contrapunt de l’augment progressiu de l’element espectacular en el desplegament d’aquests jocs d’una forma que es reflectiria també en les festes de les entrades reials (*ibid.*: 28).

3- L'espectacularitat aristocràtica

Com hem vist respecte del testimoni de Frederic Despalau de la “publicació” de la justa realitzada en honor de Felip III (*vid.* p. 384), les activitats aristocràtiques al voltant dels “jocs d’armes” s’expandien cada cop més al territori de l’espectacle a través de la utilització de carrosses, música, elements decoratius i adopció de personatges per part dels participants que evolucionaven en forma de comitiva. Amb aquestes manifestacions l’acció d’armes es transmutava en un pur joc espectacular, i tenien lloc tant en ocasions excepcionals - naixements, casaments, coronacions, entrades, efemèrides diverses- com simplement vinculades al calendari festiu, com en el Carnaval.

Jeroni Pujades dóna testimoni al seu *Dietari* com la realització d’un festeig “a cavall”, tocat amb l’enginy i la invenció, xifrava el caràcter diferenciat i exclusiu del carnaval aristocràtic:

“lo dijous llarder, lo virrey feu una merienda a les dames de esta Ciutat, que és estada cosa celebradíssima. Y totes aquestes Carnestoltes hi ha hagut festas de a cavall, més que may se sia vist tanta invensió com han fet los cavallers” (Pujades 1975:I-344)

En un altre fragment del romanç compost per Miquel Ribes sobre el Carnaval de 1616 es descriu explícitament una cavalcada, amb presència de cavallers vestits amb l’arnès fent un torneig i trencament de llances com a activitat específica dels aristòcrates:

(...)
los Cavallers, -- que en los carrers
abax passant -- fan del galant
tots a cavall -- fentse fer call
y gran carrera -- portant derrera
patges criats -- molt ben posats
tots de llorea -- gent de pelea
tots y de xapa -- spasa y capa
y gran adres -- vestits d'arnes
van tot instant -- llances trancat
corrent la mona -- bola rodona
y asta ferm -- posats ab helm
a tall de guerra -- tot va per terra

(cit. a Amades 1934:50)

El terreny, doncs, de l'espectacularitat festiva aristocràtica a partir del segle XVI és el de la hibridació d'elements nous i antics que conflüen en models que, com la “mascarada”, es traçaven sobre el desenvolupament del joc de la representació (Knighthon-Morte 1999:123. *Vid.* també Bryant 1986 b: 58-59; McGowan 1994).

L'anomenada “mascarada” era una diversió en què els participants es disfressaven i es cobrien amb màscares, i desfilaven pel espais interns dels palaus o pels carrers de la vila, a peu o a cavall, acompanyats de carros i música, i en què es perfilaven diversos temes al·legòrics, com les nacions del món, els planetes, la mitologia, etc. (Ferrer Valls 1993: 33 i ss.; 2003b:3). En la península, al llarg del segle XVI, van esdevenir expressió del desenvolupament de manifestacions que s'acullen sota el rètol de renaixentistes i que tenien rere els murs del palau valencià de la cort dels ducs de Calàbria el centre irradiador més destacat en el marc de la Corona d'Aragó. Entre d'altres esdeveniments, Lluís del Milà al seu *Libro intitulado El Cortesano* (València, 1561) esmenta la celebració d'un “torneig mitològic” relacionat temàticament amb el cicle troià (Ferrer Valls 1993:111-118), xifrant amb això un

aspecte de la forma parateatral de les mascarades en el seu vincle amb les comitives que s'originaven en les justes i en els torneigs (*vid.* Sirera 2001:38-39).

A més de les manifestacions a l'interior dels palaus, altres dimensions del desenvolupament de les “mascarades” es relacionen amb les diverses ocasions de desplaçament dels cortesans estructurat com a seguici cerimonial; en aquest sentit, la cort reial va esdevenir el principal referent ja que els moviments dins del palau o les seves sortides - coronacions, bodes, naixements, entrades, exèquies, etc.- suposaven l'exposició dels cortesans i el monarca a un espai públic de representació traçat sobre la seva subjecció a les etiquetes i protocols (García García 2003a: 158).

Des del segle XVI, en tota Europa els luxosos llibres de festivals “d'Estat” recullen, amb profusió de gravats, aquesta espectacularitat al voltant de múltiples manifestacions: arcs triomfals, carros, actes teatrals, escenografia i vestuari, que comportaven la col·laboració de molts individus i esdevenia ocasió de desenvolupament musical (Bowles, 2000:421)³.

En la península, l'entrada a Valladolid de Ferran el Catòlic al 1513 ha estat destacat per Tess Knighton i Carmen Morte com a expressió d'una inflexió respecte de la representació reial en el context de la celebració d'una entrada: l'explotació de les ressonàncies de l'esplendor de la cort napolitana d'Alfons el Magnànim hauria estat un dels factors pels qual la cerimònia de 1513 va ser organitzada segons el model de

³A més dels mateixos treballs de Bowles (1989; 2000), que presenten un perfil més positivista, les obres de Newcomb (1980), Fenlon (1980-82), Lockwood (1984) o Atlas (1985) són plenes de referències a la relació entre música i espectacle cortesà. La importància com a símbol i recurs polític és discutit també a Dunning (1986) i Supicic (1986). Referits a la cort hispana, cal consultar Stein (1993), Robledo (2000) i Carreras-García García (2001).

l'entrada d'aquell a Nàpols al 1443 (1999:124). En aquella ocasió, la presentació d'Alfons V com un heroi de l'antiguitat era quelcom que el cercle d'humanistes de la cort d'Isabel i Ferran haurien fet circular recolzats en la detallada descripció de *Il Panormita* i la fama del relleu de Francesco Laurana a la porta del *Castelnuovo* (Knighton-Morte 1999:124). L'entrada triomfal *all'antica* comptava amb el desplegament d'arcs triomfals, amb la consegüent intervenció musical, fos instrumental –amb trompetes, italianes o bastardes, xeremies o sacabutxos- i cants acompanyats amb instruments de corda (*ibid.* 1999: 147 i ss.; Carreras 1998: 257 i ss.). L'explotació de formes locals de peces cantades com el *villancico* es donava en el marc de les innovacions produïdes per la penetració de models festius italians. En efecte, a meitat del segle XVI, en la cort valenciana del duc de Calàbria i Germana de Foix, el pati del Palau del Reial hauria semblat un palau italià, atès que el duc va voler repetir les festes florentines dels *Maggi*, segons les paraules de Lluís del Milà:

“Dixo el Duque: ‘Senyores, yo que les quiero conuiidar, a lo que soy convidado. Bajemos a la huerta que mis cantores quieren hazer la Fiesta de Mayo que hacen en Italia’. (Ferrer Valls 1993:118; *vid.* també López López-González Negrete: 1988:96)

Des del segle XV, com ha mostrat Lewis Lockwood en relació als festivals aristocràtics d'Ercole d'Este a Ferrara, jocs com l'anomenada *Giostra dell'Amore* constituïen durant el darrer quart del segle una síntesi d'activitats vinculades a la cavalleria, a l'espectacle de base de mitologia i a les faules morals, que s'organitzaven a la *Piazza Comunale* amb carros triomfals presidits per *Cupido* (1984:279). Els *Maggi* tenien el seu origen remot en les festes primaverals i eren presidides per un personatge diferent en cada ciutat, de manera que a València aquest paper recauria en l'anomenat *confaloner selvaggio*, encarregat de recitar un pròleg en lloança a les virtuts de la primavera (Ferrer Valls 1993:118 i 120).

L'adaptació d'aquests festivals a la cort valenciana seria motiu de noves vivències cortesanes, segons el testimoni de Lluís del Milà en l'esmentat *Libro intitulado el Cortesano*:

“Estando en este deleite, sintieron que venían los del Mayo con una gran música de todo género de instrumentos que tañieron en esta fiesta, y subieron a las ventanas para ver la entrada dellos. Venía delante de todo un Confaloner, con un caballo blanco cubierto de una red de oro guasnescida de muchas flores, y el vestido de lo mismo con un estandarte de seda verde, broslado todo de flores, y una guirnalda en la cabeça, de lo mesmo, sobre una cabellera, y él era rubio y dispuesto, hermoso y desbarbado. Venían en torno dél vestidos en figura de ninphas, los cantores de su Excellencia cantando.

Bien venga el magio
el Confaloner Selvagio”

(Ferrer Valls 1993:120)

En el marc de l'apropiació humanista de la festa, el ja comentat cas de l'entrada a Madrid de la reina Anna d'Àustria l'any 1570, com hem exposat anteriorment (*vid.* 238 i ss.), mostra les característiques de la generalització dels recursos musicals com posats al servei de l'al·legoria segons la finalitat de construir un espai de representació de la monarquia dins el termes de les dimensions cosmològiques de la seva legitimació. En un exemple similar, en l'entrada a Sevilla de Felip II al mateix any de 1570, un dels arcs estava dedicat, justament, a una representació del Parnàs: en la part transversal hi havia un bosc d'arbres, simulant un “huerto pensil” babilònic, on al mig una muntanya simulava el “monte Parnaso de Beocia” amb una font al seu peu; un forat cavat a la muntanya servia d'espai per als personatges, que eren Apol·lo, les Muses i les Tres Gràcies:

“Tenía un harpa en la mano. Estaban más abaxo asentadas las nueve Musas, que las cinco dellas eran donzellas, de extremada boz y manos en tañer harpas y vihuelas de arco y violones. Entre las cuales avía una niña que diestramente tañía. Las otras cuatro eran cuatro músicos vestidos en hábito de Musas (...) Acompañábanlas otros tres músicos, en figura de las Gracias. Estaban allí

sentadas cada una en su peña, descubriendo sus personas para hacer la representación del monte muy hermosa. Tañían todas las veces que salía o passaba por debaxo del arco alguno de los tribunales que luego venía de besar las manos a su Majestad.” (Ferrer Valls 1993:199-201; *vid.* també Carreras 1998:259;)

Una vegada arribat el rei al peu del Parnàs, que es completava amb diverses figures al natural de reis i emperadors –Ferran el Catòlic, Carles V, Felip I, Felip II, l'emperador Maximilià -, disposats al costat d'Hèrcules, Apol·lo i les muses van llançar pètals de rosa, tot interpretant aquestes una peça:

“Ellas puestas las manos en sus vihuelas de arco y harpas y violones y cítaras, cantaron en acordadas boces juntas, con artificio y melodía:

Bien venga nuestra gloria,
nuestra luz, nuestro rey tan deseado.
Renueve la memoria
del bienaventurado
Carlos, que con Dios vive descansando.
Bendito sea el día,
que abrió la claridad de su presencia;
que con tanta alegría
declara la clemencia
de tu benignidad y tu potencia.
Rey nuestro, valeroso
defensor de la fe, hombre de Hespaña,
vengas tan venturoso
con Dios, que te acompaña,
que quites de la tierra cuanto daña”

(Ferrer Valls 1993: 200-201)

Carreras identifica aquests cants de les entrades reials amb el gènere del *villancico*, però en la seva especificitat encomiàstica, d'una forma que el fa equivalent funcionalment als cants de la “davallada”:

“la parte más importante de la música interpretada en las entradas reales correspondía con lo que podríamos llamar villancico áulico o encomiástico, composición polifónica ocasional de la que, precisamente por su especificidad funcional, no ha quedado rastro en los repertorios musicales conocidos, pero cuya importancia en la época documentan las descripciones festivas” (Carreras 1998: 262)

Dins un conjunt prou ampli d'esdeveniments, elements similars reiteraven la generalització dels recursos de l'espectacularitat: per exemple, l'any 1544 va tenir lloc un torneig a Valladolid amb el concurs d'un carro amb muses del Parnàs, així com en l'entrada a Burgos d'Anna d'Àustria, celebrada uns dies abans que la de Madrid. En un arc disposat a l'entrada d'aquesta ciutat es va interpretar un *villancico* en estil responsorial, alternant un solista amb dos grups de cantors i instruments que repetien a vuit veus la tornada inicial (Carreras 1998: 260 i ss.). En el cas del torneig de 1544, l'antic recurs de la tramoia relacionada amb els vols verticals que vèiem en relació a la “davallada” és posat al servei de la representació mitològica del Parnàs sobre d'un carro triomfal: el conjunt el formava el Sol, la Lluna i un cel estrellat i cobert amb una “nube” en la qual, des de dins estant, sonava un conjunt de corda i uns “orlos”:

“En entrando por la Corredera se eclipsó el Sol con la Luna y salieron cometas, y las estrellas volaron en alto y dehisose la nube y el cielo se rompió y descubrió nueve Musas, que iban dentro de él, muy bien aderezadas y con muy lindos tocados, que estaban en derredor de la fueste del monte Parnaso y tocaban la música que he dicho que ra con orlos y vihuelas de arco y arpas” (*ibid.* : 260)

En el marc celebratiu de Barcelona, però, hem vist la impermeabilitat de les manifestacions de l'entrada reial respecte d'aquests desenvolupaments espectaculars impostats en el context de les entrades castellanques (*vid.* p. 259); si la “davallada” es pot considerar una acció equivalent, per tal com en ambdues manifestacions estava en joc la representació de la monarquia en el seu vessant d'excel·lència, la performance no feia més que escenificar els tempos diferenciats de la celebració en un i altre context vinculat, d'una banda, al valor de l'herència, en el cas català, i de l'altra, al valor de la novetat i la invenció, en el cas castellà. Potser és en aquesta

clau que cal interpretar el comentari del cronista Cabrera de Córdoba sobre els incidents de la visita a Barcelona de Felip II al 1585:

“entró de noche por excusar ceremonias antiquísimas, mantenidas de los catalanes por sagradas e inalterables, no convenientes a la grandeza de los presentes Reyes y tantas veces omitidas de sus primitivos señores” (Cabrera de Córdoba 1876-1877 III: 113)

Els nous mitjans al·legòrics projectats sobre les pràctiques vinculades al desplaçament cortesà i a la representació de la monarquia associada als herois de l'antiguitat o mitològics sota la direcció de programes iconogràfics i al·legories tracen la seva distància respecte de les manifestacions més tradicionals basades en la representació religiosa del fet monàrquic, tal com es donava a Barcelona en relació a les més convencionals i medievals representacions de la davallada o la desfilada dels gremis (*cf.* Knighton-Morte 1999:124). Per la seva banda, les escenes espectaculars del Parnàs o qualsevol altre motiu executades davant la vista de tots reflectien la pràctica de les exclusives festes cortesanes de l'*Alcázar* i altres residències reials (Carreras 1998:263).

Vull esmentar aquí només la “fàbula” de *Dafne* com a exemple d'espectacle al·legòric del teatre cortesà del cinc-cents, una representació encarregada per l'emperadriu Maria per a ser realitzada un diumenge de Carnaval entre els anys 1585 i 1593 a les seves estances del madrileny convent de las *Descalzas Reales* (Ramos 1995: 23-31). Amb la participació de *meninas*, *meninos*, dels infants i les infantes, cortesanes i músics de capella, comptava amb alguns números musicals interpretats per Ana de Suazo, una *menina* que feia el paper de Diana, i Isabel Sánchez Coello, filla del pintor, i que interpretava Apol·lo; s'organitzava com una

sèrie d'escenes sense diàlegs en què dos bàndols –Isabel de Valois amb nou dames i la infanta Joana amb unes altres set dames- tractaven de reconèixer sota les “invenciones”, “comèdia” o “màscara” del bàndol contrari les al·lusions a esdeveniments polítics, personatges o xafarderies de la cort (*ibíd.*: 38 i ss.). La música era escollida segons la seva capacitat per a vehicular un discurs paral·lel al dramàtic, utilitzant a vegades versos amb molta difusió al segle XVI i XVII, com és el cas de la peça *Venteçico mormorador*, continguda al *Libro de Tonos Castellanos* (1612-1620), als *Romances y letras a tres voces* (ca. 1600) i al tractat de guitarra de Luis de Briceño (1626), que havia de ser cantada per Apol·lo-Isabel Sánchez Coello i acompanyada per una arpa (*ibíd.* 34-36).

El recurs a l'al·legoria mitològica, tal com es donava en aquesta faula, suposava la generalització d'uns nous continguts vinculats al fet de la representació: per als autors italians dels manuals que van posar en boga la mitologia antiga des de mitjan segle XVI –com els de Natale Conti, *Mythologiae. Sive explicationis fabularum libri decem* (1551) o el de Vincenzo Cartari, *Imagini de gli dei de gli antichi* (1556)-, els mites revelaven allò que, dipositades en les seves històries, consideraven veritats ocultes personificades als seus déus, però que també donaven expressió a una ètica contemporània i descobrien una nova eficàcia a les antigues històries; el corpus mitològic reproduïa l'escala graduada que travessava de manera ininterrompuda l'existència material i les “esferes” suprasensibles, l'harmonia, la proporció i la mesura dels quals venia garantida per la força irradiadora de la figura d'Apol·lo, equiparat a l'esfera planetària central, el sol, i del poder harmonitzador de la seva lira (Tomlinson 2001:41-42). Per exemple, en el sisè dels *intermezzi* de la cort dels Mèdici a Florència, interpretats al 1589 segurament al palau dels *Uffici*, Apol·lo,

com a presència que guiava les representacions, descendia a l'esfera humanal amb els seus atributs personificats, l'harmonia i el ritme, per a confirmar, en un performance política vestida de noces ducals, la unió del cel i la terra en la nova edat d'or inaugurada pel gran duc amb el seu casament: l'escena mostra l'efectivitat de la figura al·legòrica com a trop conceptualitzador de les forces naturals i de la divinitat que actuen en els àmbits del saber enfront de la ignorància, de la salut enfront de la pestilència, de la generació enfront de la corrupció, etc. (*ibid.* 42). La representació esdevenia una forma de legitimar la qualitat dels homenatjats a través de l'al·lusió a la seva connexió amb les fonts de l'ordre cosmològic , i al mateix temps, a les fonts de l'autoritat cultural incorporada en les figures de l'antiguitat clàssica.

El transvasament a l'espai obert d'aquesta espectacularitat a través de la circulació dels mitjans posats en el joc de l'al·legoria es feia possible a través dels carros: l'aniversari de la reina Margarita, l'any 1601, va ser celebrat amb una "màscara" que incloïa una sèrie de *tableaux vivants* disposats sobre un d'ells (Stein 1993: 71). També, l'any 1605, el naixement del príncep Felip –el futur Felip IV- va ser ocasió per a celebrar a Valladolid diverses màscares (*vid.* Ferrer Valls 1993:235-244). Una d'elles consistia en una "màscara a caballo", anunciada amb trompetes i tabals de la qual formava part una elaborada processó tancada per un carro triomfal amb músics disposats segons els principis de l'homogeneïtat organològica imperant a l'època:

“en lo llano del carro las siete artes liberales y Apolo, vestida cada una conforme su significación y estos eran músicos muy diestros de laudes, arpas, cítaras y viguelas de arco ... había un aposento altísimo dentro del cual iban cuatro

músicos encubiertos los cuales cantaron un romance admirablemente y lindas voces dando a Su Majd. la norabuena del nacimiento del príncipe (...) En el festero postrero del carro iban en medio sobre una base la lección que era un hombre vestido a lo antiguo tocando un clarín con gran destreza presidiendo como mro. A 8 ministriles ricamente vestidos que era la música tercera por llevarse el carro”. (cit. a Stein 1993: 72)

La continuïtat d'aquestes manifestacions en la cort vindria propiciada per la successió de vicissituds que l'envoltaven: el duc de Lerma, seguint una estratègia de conservació del seu càrrec de *valido* de Felip III, va organitzar tot un seguit de festes en les seves possessions en les quals va oferir un gran desplegament de mitjans (*vid. García García 2003b:38-39*). Així, l'any 1605, la representació a la vil·la de Lerma de diverses màscares en el pati del palau del duc s'integrava en un conjunt de manifestacions que aplegava el cant, les representacions breus, l'escenografia a base de maquinària aèria, els carros, la música i la dansa, amb la qual es remataven com a *saraos* les jornades lúdiques (Ferrer Valls 1991: 127-130, 1993:235-244; Stein 2001:260-264). Segons el testimoni de Luis Cabrera de Córdoba, els carros mòbils esdevenien un espai de cant i dansa:

“Con esto volvieron a sacar el carro triunfal, cantando siempre los cantores y respondiéndose el un coro al otro; y tras esto comenzaron a danzar las meninas que habían entrado con la Infanta, al son de los violones y violines, (...) y en cierta nube bajaron dos damas y dos galanes con sus máscaras, y fueron danzando al son de los violines hasta donde estaba la Infanta, a la cual hicieron reverencia y se volvieron danzando al puesto (...) Luego comenzó el sarao, señalando el Rey los que habían de salir a danzar (...); y después de haberse hecho todas las danzas que se acostumbra, tañeron la danza de el hacha”. (Cabrera de Córdoba 1857:252)

Dins del període de valiment del duc de Lerma, les festes de 1617 per a celebrar la inauguració de les noves obres del conjunt del palau i de l'església col·legial de Sant Pere haurien representat un punt culminant respecte del desenvolupament de l'espectacularitat aristocràtica, amb una complexa màscara organitzada pel comte de Lemos - gendre del duc- sobre un projecte del dramaturg Mira de Amezcuca per a

ser realitzada a la plaça ducal (García García 2003b:67; *vid.* Ferrer Valls 1993:257-282). Les principals vil·les del duc veïnes a Lerma introduïen una part de l'espectacle amb tota mena de recursos: batalles de moros i cristians, representacions diverses –de l'antiga expulsió dels moriscs, del diluvi universal -, balls –un d'ells de “monstuos” i altres de “aldeanos”-, i finalitzaven amb la *Màscara de un torneo caballeresco danzado* (Stein 1993: 81 i ss.; Ferrer Valls 1993:270-278). En tot el desenvolupament se succeïen música i acció, segons recull la relació de Pedro de Herrera *Translación del Santísimo Sacramento de la Iglesia Colegial de san Pedro* (Madrid 1618):

“Oyéronse algunos instrumentos de guitarras co(n) harpa, laúd, tiorba, violones y ocho músicos de voces que, cantando en diferente romance, hazia(n) relación (...) Tañéndoles el villano los violones, cantaron a él los músicos un romance en que se davan gracias al rey”. (*cit.* a Robledo 1989:39)

També, en la representació de 1622 de *La Gloria de Niquea* als jardins d'Aranjuez, obra del comte de Villamediana, amb escenografia del napolità Julio César Fontana i realitzada en motiu de l'aniversari d'Isabel de Borbó, abans de començar la *loa* es va fer una màscara amb carros triomfals, coreografia professional dissenyada per un mestre de dansar i acompanyament de música de trompetes, xirimies i violons; la música “alta”, composta per membres de la *Capilla Real*, introduïa a cada grup successiu de dansants o als diversos carros, en una mena de teatre cobert de fusta ideat per Fontana (Stein 2001: 265; *vid.* també, de la mateixa autora 1993: 89-102, així com Ferrer Valls 1993:283-295).

Sembla que quan els admirats cortesans que assistien i participaven en la representació de *La Gloria de Niquea*, ho feien sobre la cristallització d'una tradició

ben establerta (Ferrer Valls 1993:39). Com exposa Stein, tot el que se sap del gènere de la comèdia “cortesana” indica que és a partir de l’activitat dramàtica a l’entorn de Felip II que es desenvolupa una noció diferent d’obra teatral assimilada a la cort, amb la participació de la Capella Reial; en el procés d’aquest desenvolupament, sobresurt en els exemples precedents la progressiva articulació d’un sentit d’espectacularitat unit al decòrum com a actitud adequada tant en relació als representants, a l’acció executada, com en l’auditori (Stein 2001:251 i 254). Sembla correspondre a una afirmació d’això el comentari que Antonio Hurtado de Mendoza exposava en la seva relació de l’esdeveniment (*Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey Nuestro Señor D. Felipe III*, Madrid, 1623) el sentit de diferenciació de la dramàtica cortesana envers la comèdia corrent quan es referia a ella com “Estas representaciones que no admiten el nombre vulgar de comedia, y se le da el de ‘invención’ la decencia de palacio” (*cit. a ibíd.* 254).

La literatura especialitzada suggereix com, sobre aquestes bases, el terreny d’espectacularitat obert pels jocs cortesans haurien d’esdevenir un aspecte del desenvolupament de la cultura específicament cortesana i un espai de desenvolupament de nombroses iniciatives –a Espanya, les sarsueles, semi-òperes, etc., així com la construcció de llocs especialitzats- que tendien a la implantació del teatre musical com activitat de cort; tot avaluant les innovacions historiogràfiques referides la historiografia de l’òpera, Carreras apunta el caràcter de producte artístic complex del teatre musical que, sobre la base de la conscienciació de la distinció entre “text” i esdeveniment, i pel que suposa d’abandonament d’una perspectiva centrada en l’obra en si, esdevé l’objecte d’una aproximació interdisciplinària que cerca la posició del teatre en l’àmbit de les cerimònies i les festes cortesanes en tots

els seus aspectes, en un context polític, social i econòmic (Carreras 2000 b:323. *Vid.* també Bianconi-Walker 1984).

Ara bé, el teatre musical era una manifestació marcada pels tipus de relacions emanades de la societat cortesana com a configuració sociològica específica (Elias 1982:10). Els jocs i el teatre musical cortesans esdevenien productes de la societat de cort que s'estructurava com una configuració de persones situades en una xarxa específica d'interdependències traçades al voltant d'un individu, el rei, que en virtut de la seva posició en l'entramat podia conservar l'àmbit d'acció del seu poder únicament gràcies a estratègies acurades, les quals donen raó, precisament, de la configuració social de la cort (Elias 1982:12). L'estudi historiogràfic del teatre musical de l'època moderna, doncs, suposa des de fa algunes dècades l'aprofundiment del seu coneixement en el termes de les recerques que s'estenen cap a totes les aproximacions historiogràficament possibles relatives a la complexa institució de la cort (Carreras 2000b:324).

Malgrat tot, com diu Fernando Bouza, és possible preguntar-se si els efectes dels desenvolupament festius de la cort no es veuen reduïts a l'estricta terme de la pròpia cort, de manera que la qüestió en relació a l'efecte produït sobre la societat es dibuixa sobre l'atenció als problemes vinculats a les dimensions de la seva difusió (1995:188). Així, les fonts relatives als festeigs barcelonins donen testimoni de la recepció, apropiació i generalització d'aquestes formes d'implantació espectacular en l'àmbit festiu, però des de la forma d'apropriació determinada per mena de funcionalitat representativa que vindria donada per l'específica configuració social de les élites catalanes; en aquest sentit, la recepció de l'espectacularitat cortesana en

una societat d'oligarques ho és respecte de la concepció espectacular que animava les produccions a la cort, no pas respecte de l'adopció de gèneres entesos com un tot, i que significaria un element de desenvolupament dels recursos ja consolidats.

En relació a Barcelona, tot i l'absència d'una cort, l'estructura de poder mantingut per les élites catalanes hauria fet pertinent l'apropiació dels recursos espectaculars de la societat cortesana, no només per l'aurèola de prestigi que incorporaven, sinó per les possibilitats estratègiques traçades en el seu joc de representació social. Respecte d'aquesta possibilitat, pel que fa als propis protagonistes de la festa cortesana, existeixen testimonis de com ells mateixos veien la cort com un gran escenari i xifraven en les diversions algunes de les seves oportunitats respecte de *cursus honorum*, fent de l'oci de la cort un veritable negoci (Bouza 1995:192-194). Almenys això és el que expressa Don Juan de Silva en la *Instrucción* que va redactar “quando embió a Don Diego su hijo a la corte” l'any 1592, on presenta la cort com l'escenari d'una batalla per a obtenir l'atenció reial (Bouza 1995:194). Quant a les efusions festives que el comte de Lemos dedicava al rei, una carta del nunci Camillo Caetani al cardenal Borghese escrita al 1616 exposa la finalitat estratègica del muntatge:

“Si è notato che esso Lemos s'industria a pondersi in gratia del Principe facendo con Sua Alteza giochi, et scherzi da fanciulli del che Uzeda se ne rinde, come speranza assai disautorizata et molto lontana, et in effetto fin hora in cose grandi esso Lemos può assai poco”. (García García 2003b:68)

En el context de Barcelona, atès que l'activitat de les entrades reial se centrava en la representació del pacte constitucional a partir d'antigues fórmules deutes de la teatralitat medieval, les manifestacions d'aquesta mena es desenvoluparien en els

espais no subjectes al cerimonial i vinculats a la mena de continuïtat que la nova espectacularitat podria traçar respecte del joc d'armes: sovint, aquestes manifestacions anaven més enllà de la simple cavalcada i s'estructuraven temàticament com a "mascarada", de manera que aquestes es donarien, doncs, sobre la base de la recepció i l'adaptació dels recursos cortesans a les circumstàncies locals.

4- La festa cortesana en els fasts barcelonins

A la plaça del Born, lloc aristocràtic per excel·lència durant l'època moderna, en diverses ocasions es va figurar l'entrada en termes grotescs d'una "reina del Gran Can", de "Catay" o de "Catà", nom que rebia aleshores l'imperi xinès:

"(...)
la gent tragueren -- ab molta traça
prest de la plasa. -- Quan tot fou net
ab gran concert -- comensa entrar
la singular, -- y rica entrada
ya celebrada -- tent tems abans
tants machos grans -- encubertats,
y abrigats -- ab rabostes
de cavalles -- desta ciutat
tot admirat -- vatx jo restar
ventne passar -- mes de quoranta
y sert cinquanta -- foren o mes
(...) Prest van venir --fent gran remors
molts atambors --apres bissaros,
venen tres carros -- tots plens de armats
sols al un cap -- un Cavaller
de bon parer -- sense armar
per saludar -- en nom de tots
y llançant mots -- ab albarans
pel born volants -- no se que deyen
molts los llegian -- quen enetenian.
Asi acabar -- va de passar." (*cit.* a Amades 1934:54)

En aquest cas, es descriu un acte que replica clarament en to burlesc una entrada reial, amb tres carros triomfals precedits per tabalers des d'on es llançaven fulls volants amb alguna mena de text no explícit.

En el marc de les festes reials, la visita de la infanta Maria, reina d'Hongria (1630), va ser ocasió per a la realització, com en l'exemple precedent, de justes i torneigs – amb els acostumats seguicis i amb el justadors desfilant en carros luxosament

adornats i precedits pels acostumats conjunts de tabals, trompetes, clarins i xirimies en la seva configuració com a formació de “música alta”:

“Al anochecer (...) fue ocupado el tablado, ò galeria (rico y vistoso aparador de riquezas y hermosuras) de muchisimas Damas, curiosa y riquissimamente adereçadas. Los demas puestos de la plaça, estauan ten llenos de gente de todos estados, que se sfficultò el despajarla (...) y ocho lacayos delante, vestidos de librea encarnada y plata, con sendas achas en las manos, a puros achassos y carreras de los caualllos lo facilitaron dexando libre el campo y desembaraçado de la muchedumbre que le ocupaua. Assomose su Magestad al balcon que estaua frontero de la referida plaça en su palacio mesmo, y luego fueron entrando los de la siesta en esta forma.

Precedien atabales, trompetas, calrines, y chirimias, vestidos de damasco blanco y carmesi a girones (librea antigua de La Diputacion) todos a cauallo, luego los Maesles de Campo, (...) Y luego en primero lugar el señor Diutado Militar, y el Conde de Monte-Agut, vestidos a la Espanyola (...) y esto hizieron los demas por su orden con notable concierto y gallardia (...)

Luego al son de caxas y pifaros entraron quatro carros fabricados con grande maestria, tenia cada vno doze varas de largo, y ocho por lo ancho, con balaustres al derredor argentados con sus mascarones en las esquinas (...) venian sobre cada vno sinco Caualleros, armados todos con lanças y toneletes, riquissimos y luzidos: grandes y vistosas cimeras, con vna infinidad de plumas (...) hizieron con mucha destreza el deuido acatamiento a su Magestad con ayrosos passos, y gallardos mouimientos (...) Arrimaronse los carros à vn lado de la plaça, despues de dada vna buelta por ella y entò la otra vanda de parejos por este orden (...) Hechas las cortesias tomaron sus lanças loa de acauallo y empeçò a correr el Estafermo el Diputado Militar (...) Corrieron todos los Caualleros à seys y à ocho lanças en breue tiempo, con mucha gracia y gala (...)

Luego al son de las caxas y pifaros con mucho espacio se fueron juntando los carros del Torneo delante de el balcon de su Magestad, y haziendo de todos vno, sirviendo de valla las varandas y balaústres de vnos y otros, hizose el Torneo lo mejor que se pueda dessear, acabose con dos follas de sinco à sinco (...) rematose la fiesta con vna buelta que dieron todos por la plaça, que todo fue hermosissimo y vistoso espectaculo. Retirose su Magestad, y todos se boluieron a sus casas con grande contento y gusto”.(Seugón 1630; s.p.)

Tanmateix, l'any 1633, el carnaval de l'aristocràcia, realitzada en honor del cardenal-infant Ferran d'Àustria, germà de Felip IV i virrei de Catalunya, es va estructurar amb una mascarada més complexa basada en el Quixot, parodiant la “entrada de vn Rey y vna Reyna, cuyos Reynos no estan en el Mapa, llamados Bellugas” (Seugón 1915:12). En aquests ocasió van desfilars prop de cinquanta personatges relacionats amb l'obra de Cervantes i la literatura cavalleresca, els quals portaven cadascun una pancarta en català i en castellà. La relació editada per Mas

Givanel, i comentada per Querol en un article sobre la música del Carnaval a Barcelona (Querol 1956: 372-374), és deguda a Rafael Seugón (anagrama de Nogués, autor també de la relació de les festes dedicades a la reina d'Hongria), i es mostra rica en detalls, per la qual cosa constitueix un destacat testimoni de les transformacions operades en les festes en un sentit espectacular i de la recepció de les convencions assimilades al gènere de les mascarades, incloent-hi la música. És interessant detenir-se en la seva descripció com a mostra d'aquesta mena de manifestacions. Iniciava la comitiva l'acostumada "música alta", alternant les trompetes amb les xirimias:

“Precedian dos tropas de trompetas, atabales y chirimias que, alternos, llenaron los ayres de suauidad y los animos de alborozo y tras ellos 4 maeses de campo, vniformemente vestidos (...) estos despejauan las calles por donde el célebre acompañamiento passó, que llenas de vna muchedumbre admirable dificultauan el passo a los de la fiesta que de dos en dos, venian dispuestos assi (...)”. (*ibíd.* 13)

Continuava una representació del Quixot, amb “dos clarines delante”, que iniciava una nombrosa comitiva de personatges literaris vinculats amb la novel·la i figuracions al·legòriques de “reis i nacions”, intercalant-hi sempre alguna intervenció musical:

“con que todo hizo vn compuesto admirable y vn maravilloso espectaculo que alegrava y suspendia a vn tiempo con muchos realces que le hazian illustre y magestuoso, admitiendo que muchos menestriales y musicos, de diuersos instrumentos, de trecho en trecho, todos, como los demas, a cauallo, suspendian los oydos para que en todo fuesse insigne el regosijo”. (Seugón 1915:25)

Tancant el conjunt intervingueren dos carros, un amb uns músics que simulaven ser els “esculiers o capilla del Rey de Francia”, i l'altre amb “músicos de diferentes instrumentos”, conformant “la Orfeytica y Anfiona, capilla de los cantores”, que acompanyaven els dos nuvis, els ridículament vestits “Reyes Bellugas”:

“Luego en vn carro, vestido de ramos de naranjo con muchas flores artificiales, interpuestas, venian los esculiers o capilla del Rey de Francia, con frascos de vino a modo de libros y demas adereços gauachos, y tras este carro, otro en que venian musicos de diferentes instrumentos y a la popa en vna silla o trono sentados los dos nouios, Reyes Bellugas, él con calças y jubon de raso blanco (...) y ella, venia graciosamente vestida, en corpiño y naguas, sumamente ridiculo todo”. (*ibid.* 24)

Arribant a la plaça de Sant Francesc, la comitiva va entrar en un clos envoltat de bastides per al públic més destacat, tal com es donava normalment en les celebracions carnavalesques a Barcelona durant el segle XVII:

“Con tanto aplauso como concurso, que fué innumbrable, llegaron a Palacio entrando pr la calle Ancha, con mucho concierto y con el orden que se ha dicho llegó a la plaça de S. Francisco, terrero del Palacio del Serenissimo Infante, en cuya presencia pararon en el cercado o clos (que assi se llama en catalan) que se auia fabricado, rodeado de andamios ó tablados para la gente de lustre que deseaua ver la fiesta”. (*ibid.* 25)

En aquest punt, van tenir lloc diverses intervencions musicals, amb peces cantades pels músics dels carros, el text de les quals feia al·lusió a la “nació” figurada pels personatges:

“La guarda de su A. Con los Algaziles de la Ciudad pudieron, con dificultad mucha, despejar la plaça adonde, tras toda la retahila que se ha referido, pararon los dos carros y empezaron los cantores a dos coros estas letras en cathalan, vna por cada nacion de las que passauan.

Es lo mon casa de boigs
mossen Belluga
pus que no si pot fer mes
visca qui puga.

Repetien esta cola con vn tono admirable y voces estremadas a cada quadrilla y glosndo el mismo pie, passaron todas las naciones por el mismo estylo, cantando los esculiers assi:

Es lo mon corral de ruchs
Mosses Belluga, etc
Es lo mon sinia de orats, etc
Es lo mon vn fun espes, etc
Es lo mon mentir qui pot, etc
Es lo mon fam de dinea, etc
Es lo mon robar qui pot, etc” (*ibid.* 25-26)

L'estructura musical que suggereix el text sembla clara, al voltant de la successió d'una tornada i diverses estrofes, interpretades al pas de cada quadrilla, coincidint amb això amb la forma que es mantenia en molts dels gèneres de la música vocal i que, en l'època d'aquesta mascarada, es donava en els *villancicos*, *tonos* i altres formes cantades.

Seguidament, després de la intervenció d'una quadrilla de flamencs, en representació de la “nacion Española” s'anuncia un “*romance*”, acabat amb el cant d'un text adaptat al to de la *jerigonza*, un dels balls de l'època (Querol 1956:373); a continuació, un “*tono*” cantat “en capilla concertada” –en un francès “macarrònic”- , i una “*letrilla*” en català “a dos Coros”, perllonguen la intervenció vocal dels representants:

“Por la nacion Española cantaron este Romance con mucha destresa y gala:

Coronado de vitorias
y adornado de valor
a luzir en estra entrada
llega vn famoso esquadron.
El despejo, el ayre, el talle,
es el celebre Español
¡ay que gala, gracia y gasto,
si pagan lo que costó!
¡Que alentado cauallero,
que Pegasso bolador!
con tantos diamantes y oro
Moteçuma fué vn bribon.
Con la moñosa diadema
llena cada qual garçon;
la dama que mas le araña
ay que dolor, que dolor.
Porque en dos Mayos que cursen
su venerada estacion
aunque Español es su origen
será Franchote su humor,
Damas de brida y gineta,
son las que mirando estoy,
muy doctas en ambas sillas,

como in otroque Dotor.
Por servir al gran Belluga
vno a vna y dos a dos,
arrimaron oy su oficio
bellugosa ocupacion.
Pues son gente tan al vso
cantemos al mismo son
en la nueua gerigonça
este estribo bullidor.
Pues Belluga xamuga y arruga
la mala Ventura con este alegron,
bellugique tira en tan ceribelluguezno
cirique belluga en tan perribellugon

Repetido este donoso disparate, se acercaron los músicos a los novios y en capilla concertada cantaron estos tonos en su lengua, con notable bullicio y contento.

Coro. Esculies de Rus de França
fara la tint in tin
Dançarets la gaya dança
pour le Rue à pour le Deufin,
fara la tin tin tin

Solo. Esculies du Rue de França
ab chibaus y de frisons
cantarets la juisança
de Paris y de Lion;
en acorts tos de vn bel son
ab le rebel y violin
fara la tin etc.
Sos venuts en barcelona
per veyre le Carmentran,
departits de Carcassona
per tenir feliz ogan,
è pus tos nos y troban
el cal bere del bon vin,
fara la tin etc.

Luego en cathalan esta letrilla a dos Coros.

Coro. Es refrany antich
regla segura
sempre boigs tenen ventura.

Solo. Naxer discret y assortat
esdeue pocas vegadas,
com lo trauerer arengadas
de las arpas de algun gat,
sempre veig que es mes medrat
lo mes gros de ferradura,
sempre etc.
Que serveix llum de candela,
ni lleuarse al cant del gall,
sino rendirse al treball,
si no inclina bona estela,
mes val ser mosses Gardela,

pus axí lo discret sura,
sempre, etc.

Luego, para dar vaya a los enfadosos, que de todo se pudren, sin causa o con ella, cantaron esta letra:

Pus que Carnestoltas
desterra a los trists,
viscan los alegres,
muyran los podrits
(...) (*ibid.*26-28)

Per a acabar, Seugón, en el marc d'aquesta representació de diverses "nacions", descriu un ball de "Negros" acompanyats "al son de sus tamboriles" i, finalment, "una sardana" en català, interpretada per un del "esculiers", i ballada en senyal de regraciament pels nuvis Belluga:

"Saltaron lo Negros luego, y con mil figuras y donosos mouimientos al son de sus tamboriles, cantando esta letra, baylaron vn gracioso bayle a su modo:

En tal fiesta en tal contenta
vsià vsià vsiè,
vengan de santo Tomé
turula negla parenta
y a jegan mas de qualenta
por besar el pie à Belluga,
fumala, cugula, tragala, muga
ay Dioso que se le ve,
vsiè, vsiè, he, he
besamo la mano a vosance.

Leuantose agradecido a tanta fiesta entonces el graue Belluga y apeando de la carroça a su muger, con vn disforme suspiro en muestras de amor, quiso, por agradecer a los Principes que le cortejauan, baylar con su esposa, cantando assi vno de los Esculiers mientras se disponia

Y alçantse mossen Belluga
y llançant vn gran sospir,
respon a la camarada
aquesta canço que diu.

Empeçaron los nouios vna sardana (bayle es este catalan) siempre al son desta letra, cuyo tono, en su género fué excelentissimo.

Sardana. Pus que tots som boigs,
negres, blanchs y roigs
y axi o cantam
y aixi o ballam,

pregam lo mon com lo trobam.

Hizieronse rajas con estrañas mudanças los nouios, subieron en su carroça y luego vno de los Flamencos declaró en su lengua a su Alteza todas las letras y naciones que allí venian, con disparates tan donayrosos que mereció esto el primer lugar de la fiesta, acabando estos desconciertos concertados con proponer a su Alteza el intento de todos para que servirle y regosijarle se auian embanastado en tan diuersas fundas y pidiendole perdon, or auerse malogrado por el poco espacio de la muchedumbre algunos bayles se dio fin á esta solene fiesta (*ibid.* 28-29)

En aquesta mascarada, l'al·lusió al *romance*, al *tono* i las *letras* mostra la recepció de les formes musicals més recurrents en els àmbits de la música escènica hispana. En aquest sentit, la descripció d'aquestes activitats al carnaval de 1633 situa la seva performance musical en les coordenades del conjunt de recursos que predominaven en els diversos contextos de desenvolupament musical al primer terç del segle XVII. Tenint en compte aquest marc més general, els texts exposats en l'anterior document mostren la vigència dels principis de reelaboració i renovació de materials a través dels diversos contextos performatius seguint la mateixa lògica de circulació de recursos d'un àmbit a un altre sobre les bases dels desenvolupaments consolidats.

L'esment del *romance* en la relació anterior, un dels gèneres vocals profans més recurrents des de finals del XVI, reflecteix la influència en el context d'una performance parateatral de la recepció a Barcelona del gènere divulgat a través de la seva transmissió cantada a partir de la caixa de ressonància que esdevenia el teatre (Robledo 1989:47). Respecte del *tono*, en aquest època el terme feia referència a la música d'aquestes composicions literàries, i més específicament, havia arribat a designar la música al servei de la veu en la música profana que podia servir des de l'àmbit privat de la cort com a "música de cambra" a la música escènica en les seves variades manifestacions (*ibid.* 47-48). Formalment, el *romance* constava d'un

sol període musical compost de quatre curtes frases musicals corresponents als quatre versos de cada estrofa. Però, de la seva banda, la denominació de *tono* no suposava l'assimilació de la forma musical i la forma literària del *romance*, sinó que recollia, com havia estat comú en el desenvolupament de gèneres afins al *villancico*, el procés pel qual al *romance* s'hi afegiria una tornada amb un metre diferent, de manera que ja no era possible aplicar el procediment tradicional si no era cercant recursos presos del *villancico* (Querol 1955:111-112). D'aquesta manera, un gran nombre de denominacions passaven a referir-se a gèneres afins sota el denominador comú d'una estructura similar d'*estribillo-coplas*.

Tenint en compte això, el text de la mascarada de 1633 recull l'ús dels termes *romance* i *tono* segons els desenvolupaments coetanis en tota la geografia hispana; el text de la mascarada correspon, respectivament, a l'estructura literària del *romance* i del *tono* en les peces així designades, de la mateixa manera que, en un pla musical, aquest presenta la successió d'una tornada –assignada al *coro* - amb diverses cobles o estrofes - ressenyades com a *solo*. Així, des del punt de vista de la recepció d'aquests gèneres a Catalunya, aquesta operació suposaria la seva aplicació sobre una tradició cançonística consolidada a l'entorn de l'estructuració basada en la successió d'un refrany i cobles glossadores, de la qual Romeu i Figueres mostra la seva continuïtat en la literatura catalana des de les preceptives catalano-provençals fins al segle XVII (1954:35). Els termes *romance* i *tono*, així com el de *villancico*, no es troben a Catalunya sinó per la influència castellana, malgrat que l'estructura era conreada des d'antic i en paral·lel respecte d'altres formes hispanes (Romeu i Figueres 1991:14). Com a exemples d'aquesta tradició podem seleccionar-ne un que

esdevé prou significatiu respecte del seu desenvolupament durant el primer terç del segle XVII.

Es tracta d'una peça pertanyent al manuscrit musical anomenat *d'Olot*, compilat entre 1600 i 1630, que, al costat de composicions d'un estil més culte, comparteix el seu caràcter popular amb altres dues obres del mateix document. Les tres composicions són escrites en català i contrasten amb les castellanes, precisament pel seu llenguatge realista i proper al món carnavalesc de la plaça pública (Romeu i Figueras 1963:48; *vid.* també Querol 1963). L'anònima peça copiada als folis 130v - 132r, que ha estat objecte d'una irregular transcripció deguda a Querol (1979:15), porta música a quatre veus, d'acord amb la tipologia dels *tonos*, i comparteix amb composicions molt més antigues tant el tema misogin com la seva estructuració al voltant d'un refrany i cobles glossadores:

*“ Si una volta jo.m scapo
De aquest negre voler bé,
Mai més no m'i tornaré.*

- I. Jo pensava que'l voler
fos cosa molt saborosa,
no causava sinó pler
quant la xicha era hermosa.
Però la vida tant penosa,
En lo món jo no la sé.
*Mai més no m'i tornaré
(...)”*

(Romeu i Figueras 1963:53)

Aquest exemple exposa formes poètiques molt properes a les de la relació de Seugón. Cal tenir en compte, però, la problemàtica específica que envolta les peces incloses als cançoners de l'època si del que es tracta és d'atorgar-los la

representativitat de la música vinculada als gèneres performatius; com diu Stein, en la forma que apareixen als cançoners, aquestes obres no són específicament teatrals, sinó que són producte de reelaboracions de cançons interpretades al teatre, o bé d'adaptacions de melodies ben conegudes, de manera que el cançoner, lluny de reflectir els models originals, no faria més que reproduir una de les versions adaptades pels compositors ben formats i de músics professionals (Stein 1986:15). Malgrat això, aquesta peça sí que suggereix com els texts de la mascarada quixotesca reflecteixen en el context d'una festa carnavalesca la profunditat de l'apropiació i la implantació sobre la base de la pròpia tradició cançonística, testimoniades per aquesta composició de cançoner, dels desenvolupaments performatius i musicals conreats en tot el territori hispà.

Donats, doncs, aquests elements - que relliguen les mateixes rúbriques musicals en el marc del carnestoltes, les mascarades, el repertori dels cançoners i les realitzacions teatrals -, és pertinent constatar no només l'existència en l'àmbit cultural barceloní de processos mimètics respecte dels desenvolupament literaris, musicals i dramàtics castellans, sinó també, donada la base de la tradició consolidada, els factors pels quals aquesta operació trobava un terreny social fèrtil per al seu desenvolupament.

Pel que fa als recursos disponibles, són òbvies les limitacions respecte de les produccions cortesanes, però amb la deguda distància, una funció en certa forma equivalent a la capella de la cort, si més no per la seva participació com a institució, corresponia a la cobla de ministrils de la Ciutat. Existeixen algunes anotacions al *Dietari de l'Antic Consell* que així ho suggereixen. Per exemple, una anotació de l'any 1637 exposa la demanda reial d'una cobla per a anar a servir el carnaval a la cort,

mentre que una altra del 1666 recull la intervenció de la cobla davant Margarida d'Àustria, convertida en emperadriu per la seva boda amb l'emperador Leopold, i que era de pas a la ciutat camí del seu nou destí:

“En aquest dia vingue en la present casa de la çitutat lo s.or don Thomas Fontanet (...) y digue al s.rs concellers com anave alli de part del s.or virrey lo qual avia rebut una carta de sa magt. ab la qual lo avisava li envias ab la mayor brevedat possible una de les millors cobles de menestrils desta çitutat y que sa Exa. hevia pensat fos la propia de la ciutat y que en ella anas Joseph Deu per ser bon mestre de dansas per una festa se avia de fer a la carnestoltes vinents a Madrid”.(DACB, XII:75)

“Dit dia, avent entes los senyors consellers que la serenissima senyora empetratris tenia gust de oyr mucica que la ciutat tenia, ordenaren perço fer tres cadaffals adornats ab sos rebostersab les armes de la ciutat, ço es, lo hu que puge a muralla per lo pla de Sant Francesc, lo altre cerca de lo pont nouy lo altre cerca lo baluardet dit del vi, ab los quals cadaffals estavan sonant los menestrils de la ciutat, trompetes, timbales y musica de corda (...) estant sonant tot lo dia y asenyaladament a la tarde quant feyen la rua les dames y en la nit fins a les dues hores de la nit”.(DACB, VII: 442)

D'altra banda, la propensió a l'espectacularitat a partir dels recursos disponibles potser és lògicament anterior al desenvolupament de procediments compositius complexos si tenim en compte la descripció de l'ofici cantat a la seu de Barcelona l'any 1640 per un conjunt vocal integrat pels vuit cors corresponents a les més destacades capelles de la ciutat. La cerimònia dedicada a santa Eulàlia responia a l'acompliment del vot que el comte de Santa Coloma, aleshores virrei de Catalunya, havia fet poc abans de morir tràgicament al *Corpus de Sang* –l'inici de la revolta catalana -, en ocasió de la victòria contra els francesos a Salses, comptant amb la participació de totes les autoritats:

Asistí lo Sor virrey ab lo Consell Real y los Sors Consellers y comensaren lo officí al punt de les deu hores. Entraren a tèrsia a la mateixa hora a les vuit y dos quarts, digueren tèrsia, sexta y nona molt solemna y letanias; lo ofici fonch a cant d'orga a vuit cors, la comosició era a quatre duplicats, eren vuit, so és Pr^o la capella de la Iglesia a la trona del sol del cor y al orga; la capella de Sta. Maria al orga vell a la

mongia; la capella del Pi a la trona del evangeli; la capella del Palau al faristol del mig del cor a un catafal; la capella de St. Franch al pilar que baixa a Sta. Eulàlia davant la segrestia y ab son catafal; al altra banda al mateix pilar altre catafal estave la capella de la Santíssima Trinitat y al cor, al costat de la cadira episcopal, dal a ont posen la trona de quaresma, altre catafal, estave la (ca)pella de St Just y St Miquel, y lo So m(estr)e de capella, Marsià Albareda, estava a buba aitxa a la mà portant lo compàs en lo ascó, o padrís davant-la dont posen la trona de la quaresma” (*cit.* a Pavia 1986:12-13)

Pel que fa a aquest procés de desplegament i desenvolupament espectacular en el marc dels territoris hispans, José Antonio Maravall destacava el seu vincle amb el desig de novetat com un element que era exaltat en l'època, tal com ho podia haver expressat Cabrera de Córdoba a la seva obra *De historia, para entenderla y escribirla* (ed. de S. Montero Díaz, Madrid, 1948) quan argumentava: “La verdad ha de ser notable, para enseñar y delectar por la originalidad y extrañeza (*cit.* a Maravall 1975: 459). Al segle XVII, l'enginy deixava de ser un caràcter o una inclinació determinada pels capricis de l'herència biològica i passava a considerar-se com una intel·ligència o un geni superior, tal com Baltasar Gracián recollia al seu *Arte de ingenio* (1647). En aquest autor, l'allunyament del neutralisme anterior per a denotar la seva equivalència amb la preeminència intel·lectual forjava l'associació entre d'intel·lecte superior i la seva manifestació estilística sota la forma de conceptes intricats i complexos: d'aquí a l'ampliació del concepte en termes de classe, aplicat a l'élite cívica i a referint-se a les inclinacions intel·lectuals de tot un estament en comptes d'al·ludir a una particularitat individual, hi havia només un pas (Amelang 1986:134-135).

Per a Maravall, el sentit del dogma en les manifestacions espectaculars sota el regnat de l'enginy i la novetat, i no ja en la reiterativa exposició del costum, venia donat per la captació dels ressorts sensibles, entre ells la música, pels quals sota

l'aparença es feia passar una doctrina conservadora (1975:460). D'aquesta manera, allò que estava en joc era la qüestió de la representació social; com diu Chartier, l'adopció de la noció de representació com un instrument per a l'anàlisi cultural suposa posar atenció a la pertinença operatòria d'un dels conceptes centrals manejats per les mateixes societats històriques modernes (1992:57). La representació al·ludeix a un joc aparentment contradictori entre dues classes de sentits: mostra una absència que suposa una diferenciació entre allò que representa i allò que és representat, i alhora, exhibeix una presència, la presentació pública de quelcom, de manera que tracta d'un joc de presències i absències, actuant per aquest motiu com a detonant de processos inferencials i produint l'objectivació d'instàncies col·lectives o institucionals que només poden ser expressades a partir de la forma sensible d'una representació simbòlica. Chartier recorre a Blaise Pascal, qui va dedicar alguns passatges a la consideració del *divestissement*, per tal de mostrar una comprensió contemporània del fet de la representació social. El filòsof exposava com les formes de teatralització de la vida social esdevenia una manipulació de signes en què el mecanisme funcionava en el marc de la seva posada en escena, no en referència a una veritat externa. Exposant aquest mecanisme de "mostra", la dita teatralització suposava una mena de "perversió de la relació de representació", i feia de la posició de cada individu com dependent del crèdit d'aquells dels qui s'esperava reconeixement, actuant com un forma de coacció interioritzada que funcionava allà on no era pertinent el possible recurs de la força bruta (Chartier 1992:59).

En definitiva, la mascarada resultava una manifestació transformadora de les convencions performatives establertes amb anterioritat – com les de la festa del

Corpus o de la dramàtica medieval- ja que feia dependre la representació d'un programa confeccionat específicament i amb antelació, tal com es veu en la relació de Seugón de l'esmentada mascarada *quixotesca* de 1633; més enllà del seu propi transcurs, l'activitat romania subjecte a la capacitat d'inventiva i de sorpresa perquè era inserida en la composició del propi "text" de la manifestació.

A Barcelona, les celebracions del Braç Noble –el grup que a les corts es configurava en representació de la noblesa- eren l'escenari en què els atributs de l'excel·lència social prenen la seva materialització a través de l'acció i, sobre aquesta base, la recepció dels recursos del joc espectacular cortesà suposava l'adaptació d'aquests a un context on la posada en escena estava al servei de les necessitats representatives de l'oligarquia urbana caracteritzada per la seva mobilitat social. Les élites de la Barcelona moderna s'articulaven segons una dinàmica xifrada per una operació de reciprocitat: l'admissió dels cavallers i nobles en el govern municipal en mans dels ciutadans honrats i l'acceptació d'aquests com a membres de la noblesa (Amelang 1986:95). D'aquesta manera, el que estava en joc en els espais de sociabilitat de l'élite era la integració dels membres travada sobre els seus orígens diversos en un marc on els nombrosos sistemes de classificació social es podien encavalcar i no sempre la riquesa econòmica esdevenia una traducció automàtica en privilegis i poder polític; l'esfera cultural hauria de proporcionar, doncs, elements configuratius d'esquemes socials discriminatoris i articuladors d'una identitat d'élite al voltant d'una definició renovada de les fonts de la noblesa que, seguint les pautes traçades arreu d'Europa des del renaixement, suposava invertir en el valor de l'educació liberal compartida més enllà de la distinció entre la virtut adquirida i l'heretada (Amelang 1986: 117-129).

Vegem, per exemple, la *Iusta Poetica* realitzada l'any 1656 a Santa Maria del Mar amb motiu d'una celebració en honor de la Immaculada Concepció. En la mateixa denominació de manifestacions literàries que portaven el nom de *Iusta*, s'al·ludeix a les transformacions festives atès que suposen l'exposició dels individus com a partícips d'un estament traçada sobre la tendència a considerar la qualitat de l'enginy com una prova de noblesa. De la descripció, que presenta d'una forma bigarrada un quadre d'aquestes manifestacions, se'n destaca en primer lloc la dimensió sonora del toc de campanes amb el contrast de les músiques dels ministrils apostats en diversos llocs i del conjunt de trompetistes i clarins, així com dels jocs d'artifici i la celebració de l'ofici amb la participació de la capella de música:

"Diose principio a la Fiesta el Domingo de Septuagesima a la tarde...Hicieronse lenguas los sagrados bronces de sus altas torres combidando al Mundo todo a la admiración de tan peregrino spectaculo. à cuyos festivos actos acudio abreviado en un instante para gozar de las repetidas maravillas. Mas aunque en campanados regocijos alboroçaran sus voces al aire, juzgando un curioso, de los muchos que acudieron al festejo, servia de confuso estorvo à sus oydos para gozar de la suave musica, que en puestos diferentes del soberano edificio con menos ruydosos instrumentos resonava, se començo a enojar muy en forma contra la sonora porfia de Campanas, al qual sosegué luego con esta Quintilla:

No piense possible ser
Calle la campana ahora
Que es en el nombre Muger
solo en mostrarse habladora.

(...) Al marcial pues ruido de sonoros clarines, despachó en el aire algunas voladoras llamas...ronco estruendo de atambores le salieron al encuentro algunas mangas de coeteria.

(...) En esto oyendo dar principio a los divinos oficios entramos otra vez en la Iglesia, en la qual pusimos apenas las plantas, quando a la suave armonia de mejores Orfeos, que el admirado prodigio de Tracia, gozamos un vivo remedo de la gloria. Rendido casi a la fuerça de un dulce desmayo dixo uno de los que conmigo venian:que novedad es esta amigos tan peregrina? Yo me abraso sin

remedio entre las ondas de este mar de Maria. Como es possible calor tanto en lo mas riguroso del Invierno? Al qual respondi con esta Quintilla:

No estraño sientas calor
Aqui quando hiela el ayre:
Que la lengua del cantor
Se ha llenado con donaire
Todo el ayre en su favor.

Tan sutiles passos de garganta formavan en varios coros divididos estos españoles Orfeos, que ocupando con ellos ayrosamente el camino de la vital respiracion a quantos les escucharan, no dexaron libertad en sus sentidos para nuevos objetos, mientras con lenguas lisongeramente apacibles les alentaron para solo sus atenciones, Celebráronse los divinos officios". (*Iusta Poetica* ... 1656: s. p.)

Posteriorment, va tenir lloc la *Iusta Poetica*, convocada pels obrers de la parròquia, tots nobles i ciutadans honrats; la particularitat d'aquesta festa és que va consistir, després d'aquest inici força intens, en la recitació de poesies compostes pels mateixos participants a la manera d'una confrontació per a aconseguir la millor poesia. Així, la transmutació de la prova física dels jocs d'armes en un exercici de confrontació a través de l'enginy i envoltada d'espectacularitat suggereix com diverses tradicions venien a confluïr en la sociabilitat nobiliària per a crear elements d'una definició de noblesa il·lustrada amb capacitat d'integrar en un mateix cos social d'élite individus amb orígens diversos pels qui la distinció passava per la demostració d'excel·lència cultural. Es responia, doncs, amb el traç de la seva unitat d'estil cultural, a les necessitats de delimitació social.

A principis del segle XVIII, durant l'estada de Felip V, aquestes idees i pràctiques ja havien arrelat profundament en la noblesa catalana. En aquest cas, dins dels festeigs obsequiats amb motiu del retorn a la ciutat després de la boda que els reis havien celebrat a Figueres, es va fer un espectacle a mig camí entre la representació i l'escomesa del torneig, no ja a l'aire lliure, sinó en un saló tancat i reservat:

“El dia 14. segundo de las fiestas de la Translación del Santo, se prosiguieron con igual solemnidad en la Cathedra con la celebración del Civino Oficio (...). Por la tarde quisieron sus Magestades favorecer el muy Ilustre, y Fidelissimo Consistorio de la Diputacion, asistiendo a un Torneo de à pie, que a instancias de dicho muy Ilustre, y Fidelissimo Consistorio hizo la muy Ilustre Cofradia de San Jorge (que es lo mismo que dezir la Nobleza Cathalana) en la Sala de los Pleytos, à expensas de la Diputacion. Eligieronse Iuezes de dicho Torneo seis Damas, es a saber dos Viudas, dos Casadas, y dos Donzellas (...). Ocupava sus Magestades un Solio elevado en una Tribuna, à la qual ladeavan otras dos, asistiendo à la de la mano derecha las Señoras Damas, y demàs Señoras de la Familia de la Reyna nuestra Señora, y à la sinistra los señores grandes, y otros de la Familia, y Corte de su Magestad: Estava rodeado sicho Salon de Tablados muy capaces para las Damas, que avian de ser Iuezes del Torneo, y para los Comunes, ocupando lo restante, vestidos muy de gala, los Cavalleros. Avia para las demàs Damas (...) un Estrado à tres hileras, que rodeava todo aquel gran Salon.

(...) salió à la tela el Mantenedor Marqués de Rubi, armado de punta en blanco con mucha penachera con Lança, y Adarga, assistido de sus Padrinos, y despues de aver pedido en tres reverencias, que hizo, licencia à sus Magestades, empeçò al son de la caja, y del pifano à blandir la Lança por los ayres, y aviendo hecho las mismas reverencias à sus Magestades todos lo Competidores y Padrinos, à poco rato salieron à tornear de uno en uno los Cavalleros”. (*Relacion Svccinta*, 1701:19)

Destaca en aquesta descripció la consciència de la dimensió espectacular de l'acte fet com a homenatge reial, la consciència de l'element representatiu i ja no d'exercici militar en aquesta mena de pràctiques cortesanes:

“batallaron con tanto valor, destreza, y bizarría, rompiendo tantas Lanças, que mas parecis vno de aquellos singulares, y sangrientos desafios, que tal vez, se vieron entre los Exercitos Romano, y Carthaginès, que certamen fingido: hasta llegar à dudar de las veras, ò de las burlas los mesmos, que lo estaban viendo, y sabian, que aquello no era mas que vn festejo à sus Magestades”. (*ibid.*: 19)

Després d'aquest torneig va tenir lloc una “Real merienda” al mateix saló com a obsequi dels diputats de la Generalitat i, posteriorment, seguint el costum, un “sarao”:

“Acabado el Torneo huvo un Sarao, en que dançaron primorosas Danças con mucha gala, y variedad de Musica”. (*ibid.*: 20)

En definitiva, els jocs d'armes, originats a l'edat mitjana com a forma intermèdia de joc i ensinistrament militar, van quedar absorbits durant l'edat moderna dins un concepte més global de pràctiques cortesanes, molt lligades al teatre i al dramatisme, i com a element d'una educació liberal que pressuposava un atribut de diferenciació cultural. Com a producte l'educació, eren pràctiques que comportaven una utilització del saber com a prova pública de virtut aristocràtica (*cf.* Amelang 1986:130).

Globalment, aquestes pràctiques es desenvoluparen en un espai de visibilitat on allò decisiu era mostrar un domini de si, de la pròpia corporalitat, com a fruit de la manipulació d'aquest saber i d'aquesta educació, contribuint així en les disputes entorn a la pròpia identitat aristocràtica enfront de la cultura "plebeya", assimilada a un estadi més proper a l'animalitat i la vida sensual de l'estrat material (*ibid.* 150). En el terreny de la música i la dansa, aquests processos trobarien la seva plasmació material amb la mena de "retòrica del cos" implicada en un marc de teatralitat definida per la visibilitat mútua entre tots els participants; aquesta retòrica, en el context de la dimensió infinitesimal del moment de l'excitació i el control muscular, seria allò suggerit en el concepte de mesura que Esquivel referia amb l'atribut "de cuenta" aplicat a la dansa aristocràtica.

5- La dansa i la sociabilitat nobiliària: el procés de civilització

Luis de Zapata, a finals del segle XVI va escriure a la seva *Miscelánea* el record de la seva preparació per a un dia de festa en la cort de Carles V:

“dormí algunas noches con grebas para enflaquezer las piernas; vestía y calzaba tan justo, que era menester descoserme las calças a la noche para quitármelas (porque a la noche a todo hombre se le engruesan las piernas) y cuando había sarao y dançar con las damas a la noche en palacio, porque la cama enflaquece las piernas, me acaesçió muchas veces para las llevar delgadas estarme en la cama todo el día, co lo que al fin salí, gracias a Dios, com mi intento”. (Bouza 1995:195-196)

Quina coacció pesava sobre els cortesans per a què Zapata fes memòria d'això? Diu Bourdieu que tot ordre social treu partit sistemàticament de la disposició del cos i del llenguatge per a funcionar com un dipòsit de recursos diferits que es posen en marxa només tornant a col·locar el cos en un dels estat inductors d'estats d'ànim (Bourdieu 1991:118); seria així com l'atenció sobre la posada en escena en les cerimònies col·lectives s'implica no només en la cura per a donar una representació convenient del grup, sinó, a més, com mostren les utilitzacions del cant i la dansa, en el fet de suggerir sentiments a partir de l'ordenació rigorosa de pràctiques en què es dóna el joc de la disposició regulada dels cossos i l'expressió corporal dels afectes. Això vol dir que l'eficàcia del símbol podria originar-se en el poder que proporciona als altres la capacitat d'actuar sobre els muntatges verbomotors, ja sigui per a neutralitzar-los o reactivar-los, i suscitar la mena de valors “fets cos” interiotitzats per la pedagogia dels detalls més insignificants sobre la conducció del cos en les situacions més variades (*ibid.*).

Aquest és un dels deutes que Bourdieu té amb Norbert Elias respecte del traç de la seva noció d'*habitus* a partir de l'examen sobre les regles d'etiqueta i cortesia que completen el terreny empíric de la idea de "procés de civilització":

“Así, el dominio práctico de lo que se denominan reglas de cortesía y, en particular, el arte de ajustar cada una de las fórmulas disponibles (por ejemplo, el final de una carta) a las diferentes clases de destinatarios posibles suponen el dominio implícito y, por tanto, el reconocimiento de un conjunto de oposiciones constitutivas de la axiomática implícita de un orden político determinado: oposiciones entre los hombres i las mujeres, entre los más jóvenes y los más viejos, entre lo personal o lo privado y lo impersonal (...) y, en definitiva, entre los superiores, los iguales y los inferiores”. (Bourdieu 1991:119)

La preocupació de Zapata per les seves cames revela, doncs, la pressió de l'*habitus* aristocràtic perquè suposa enunciar en el llenguatge descriptiu de l'acció la dialèctica entre les constriccions de les determinacions socials i la pràctica individual de disposicions internes com a resposta a aquestes.

Hem deixat per aquesta part el comentari sobre la "*Momería Armada*" que es va celebrar l'any 1658 al saló del Palau Reial amb motiu del naixement de Felip Pròsper, fill de Felip IV, per tal com il·lustra el terreny de desenvolupament de l'*habitus* en l'àmbit de la sociabilitat festiva aristocràtica a Barcelona. La relació de l'esdeveniment esdevé una mostra de com la projecció de l'espectacularitat cortesana sobre els exercicis d'armes hauria de suposar el desenvolupament de la dansa espectacular com a element expressiu de l'aristocràcia i factor de reconeixement identitari a partir de l'articulació d'aquestes pràctiques com a *habitus*.

Aquest esdeveniment va consistir en un ball dut a terme per membres joves de la noblesa, amb un vestuari confeccionat per a l'ocasió, i constava de la combinació

dels tres gèneres més habituals de la sociabilitat aristocràtica barcelonina, segons es reconeix en la descripció: el *sarao*, la *momeria* i el *torneo*:

“a los 3. de Março se celebrò vn festin todas luzes Grande, que para crecer los regocijos comunes, a deseos de la Nobleza, avia decretado la Generalidad en el Salon del Palacio Real, que por su mucha capacidad es vno de los puestos mas aptos para figurar vn Coliseo. Pareciase mucho en los juegos, por lo que gozava de lo Gymnico, y Circense, en lo Agonal, y Ludrico, a los que afectavan los Magistrados Romanos en Luchas, y Choreas para el agasajo Natalicio de sus Heroycos Principes : aun que estos por la Soberania del Dueño en Honra de quien se instituian, fueron mas GRANDES que los Megalenses.

Constava de Sarao, Momeria, y Torneo, que son los tres generos de juegos mas bien hallados en lo Ilustre de la Region, para encarecer sus mayores alboroços. Acomodesele con tanta industria el Teatro, que en vn incendio bizarro de luzes llegara a suplir todo vn Sol a la Noche de aquel Dia. Ocuparon el Dosel sus Excelencias los Senyores Marqueses de Olias Mortara y Zarreal, aviando recibido a la Excelentissima Senyora Marquesa en la entrada del Salon, Doña Geronima de Grimau, y Monserrat, muger de el Diputado Militar; y Doña Francisca Gamis y Monserrat, muger de el Oydor Miitar. A los dos lados estavan los Ministros de la Audiencia, y Consejo Rel, y los Generles de la Cavalleria, y Artilleria: Y en lugar devido a su persona los muy Ilustres Diputados, y Oydores. Pusose de calidad el Estrado con las Damas, y Señoras que desearon este festejo, que como la Gala era mucha, y mucha la Beldad, parecia en el movuimiento, como tempear apacible de rayos en golfo modesto de hermosura. Llenaronse los Tablados, Gradadas, y Bancos de lo mejos, y mas principal de la Ciudad, con que no pudo dexar de ser muy grato, y luzido el Espectaculo; acreditandose desde vna celosia el xcellentissimo Señor Duque de Tursis, que noches antes se avia mostrado sobre el Mar, imitador esclarecido de el ingnios Salmoneo, fulminando desde sus Galeras, con trenos de fuego, rayos de polvora, en obsequi memorable de el mismo Natál Soberano.

Acordaronse los Instrumentos Musicos, y començò la fiesta por el Sarao: y a este diò principio la Excelentissima Senyora Doña Isabel Manrique de Lara, Marquesa de Olias, y Mortara, dançando con el muy Ilustre Diputado Militar Don Iuan de Grimau y Vilafranca, al vso del Pays, y con tanta perfeccion, que por milagro de lo hermoso, de lo bien prendido, de lo mas gallardo, de lo muy ayroso, de lo rico, y de lo grave, se hallò, sola esta vez, el Todo en el principio, Dançaron assimismo Doña Vitoria de Iosa y Peguera, y Don Luys de Sayol y Correron: Doña Rafaela de Perapertusa, hija del Vizconde de Ioc: y Don Pedro Estevan Castellon, Governador de la Plaça de Barcelona: Doña Maria Miguel, y Don Pedro Rubi: y Doña Mariana de Cardenas, muger de Don Diego Cavallero, General de la Cavalleria de el Exercito Real de este Principado, con Don Gabriel de Llupia, del Habito de Santiago, Gouernador de Catalunya. Y fue este vno de los ratos mas entretenidos, por la destreza en los passos, y el aliño en las galas; pues quanto los ojos alli miraron, admiraron: quedando elevado de alabado el donayre, con menos exageracion de la que se valiò Roma para la fama de sus Iuegos Scenicos, con Elia Carula, el dia que acertò el gusto al Imperio, dançando en la Orchestra.

Luego se siguiò la Momeria, comocida ya de los Griegoa eb el siglo de Pyrro; al sentir de sus Escritores, invencion de Minerva para el regocijo de los Dioses, despues de vencidos los Titanes. Eran quatro las Quadrillas, dos de Damas, y dos de Galanes.

Las Damas: Doña Maria de Perapertussa, hija mayor del Vizconde de Ioc: Doña Maria Despuny y de Claramunt: Doña Ana Vergos y de Bellafilla: Doña Madalena de Ripoll: Doña Geronima de Corbera y SanCliment: y Doña Ana de Peguera. Doña Catalina de Zalbé y Pons, Condesa de Robles, y Montagut: Doña Francisca de Camporrells, y Roger: Doña Luysa de Abarca: Doña Maria de Sanmenat: Doña Constança Planella y de Erill: y Dña Teresa Montaner y de Zacosta.

Los Galanes: Don Francisco de Semmanat y Perapertussa, D. Luys de Sabater, Iuan Reart y de Llupia, Francisco Granollachs y de Millàs, Don Pedro Soler, y de Peguera, y Don Olaguer de Eril, y de Orcau. Ramon Despuny y de Claramunt, Don Guillen de Iosa, y de Peguera, Don Francisco Iudice y Espinola, Don Narcia Descallar, Don Felix Mar y Mon y Tord, y Don Francisco de Iunyent, y de Mar y Mon.

Entraron la Quatro en la Sala à vn mismo tiempo, con hachas, y mascarillas por diferentes puertas; y por instruccion de traviessas consonancias fueron ocupando el Teatro, para formar con Arte, y con brio la Dança, de tanto primor, que al enlaçarle los Compases, dexò à muchos tan robada la atencion, que ni el tiempo se tuvo por tiempo, ni el sentido se mostro sentido, en lo prolixo de las mudanças. Vestian un mismo Trage, vnos de plata, y azul; otros de encarnado, y plata distinguiendo solo el color, y el sexo ls Quadrillas. Eran luzidas, ya que costosas por los bordados las Galas; y en particular las de las Damas, que salieron tan gallardamente atribuidas de todo lo agradable, que no tiene la Idea mas ojeto que proponer al Afecto, respondiendose tan bien el ayre del tocado, con la luz del pecho, que precia cada vna monte de Diamantes con Seluas de Pluma. Duro cerca de dos horas la Mascara, tan graciosa en todo, que no se le pudo acusar vn desayre; con que tuvo ocasion, y tiempo, aunque tan llena de luzes la Sala, de aprender de tanto luzimiento, muchas liciones de esplendor; hallandose mas lindo el reflexo en los velillos, que en las velas, y con mas llama la llama que la luz.

Continuose despues el Sarao, y dançando cada vna de por si las parejas de la Momeria, se quitaron las mascarillas, para desagruar a la Curiosidad ofendida en la dilacion de aquella lisonja: hasta que á la seña Militar de los Pifanos, y Caxas, todos los acentos deliciosos callaron, y se planto la Tela en mitad del Teatro, para el Torneo: honesta feliz emienda de las crueles feas Gladiaciones, con que los Antiguos avian hecho sangrientamente horrible la Liza. Y mientras asseguravan el Campo, el Governador de Catalunya Don Gabriel de Llupia, y Feliciano de Sayol y Barberà, a quienes por Maestros desta Gentileza se avia cometido la funcion: se ministro brindada en cristales generosamente al Circo toda la Quinta essencia en Aguas de Garapinya; dulce reputacion de Nectar, y Ambrosia (alivio meditado de la ostentacion contra el afan deleytable de vna noche tan officiosa) siendo para con las Damas, Ganymedes alli de la Copa, la Nobleza.

El Mantenedor fue Don Francisco de Iuñent, y de Mar y Mon, que a mas de las de Cupido, y Marte, traia en el pecho por insignias, las de la Diputacion, en fee de que era suya la Fiesta”. (*Agasaios* 1658:9-17)

Cal advertir com la descripció és il·lustrativa de les formes que adquiriria l'espectacle cortesà en el medi festiu aristocràtic al voltant de la dansa i els “jocs d'armes”. El discurs de la virtut de la noblesa en la seva relació amb les armes es vincula, més enllà de l'herència de la cavalleria medieval i més que en l'efectiu

exercici militar, a l'autoritat que atorga la seva genealogia com a grup social relacionat amb l'activitat guerrera. D'altra banda, les convencions i la regulació que sembla presidir la relació entre els cortesans i les cortesanes en aquest esdeveniment, situa la genealogia de la pràctica en la seva vinculació amb l'antiga cort medieval. Així, el procés de llarga durada que conduiria a la transformació dels jocs d'armes en el seu aspecte més espectacular d'acord amb els vincles traçats amb la dansa, és il·lustratiu dels canvis més globals en el comportament social en un sentit de desenvolupament d'un nivell d'autocontrol més alt en les formes d'actuar i d'exigència en la regulació conscient de les expressions emocionals i dels processos físics, tal com es denota en el termes traçats per Elias respecte del procés de civilització:

“cambio estructural de los seres humanos en la dirección de una mayor consolidación y diferenciación de sus controles emotivos y, con ello, también de sus experiencias (por ejemplo, en el retroceso de los límites de la vergüenza o del pudor) y de su comportamiento (por ejemplo, en las comidas o en los modos de diferenciar la cubertería”. (1989:11)

Com exposa Elias, ja que el moviment civilitzador no té un començament, els límits de la retrospecció per a la comprensió d'aquests processos semblen suficientment considerats partint de l'etapa medieval (*ibid.*:106). Com a procés de llarga durada vinculat a les transformacions en les formes de comportament, podem localitzar una dimensió d'aquest procés en el canvis produïts en l'expressió de la relació amorosa en la poesia trobadoresca, en el sentit de l'acceptació d'una certa posició d'iniciativa que s'atorgava a la dona en el joc del *fin amors*: la codificació de les lleis de l'amor cortès suposava per a la casta de guerrers nobiliaris medievals un pas en el seu “procés de civilització” (Vázquez García-Moreno Mengíbar 1997: 366- Elias 1989:311 i ss.). D'altra banda, des de la perspectiva del vessant religiós

del procés, als ulls dels rigoristes la cultura cortesana no s'escapava de l'escrutini de la moral i esdevenia un objecte de reflexió que aglutinava aspectes vinculats al joc dels plaers i el pecat.

Si ens fixem en l'escrutini medieval de l'experiència musical a Catalunya segons el sedàs dels moralistes, Francesc Eiximenis, per exemple, il·lustrava la problemàtica del gaudi, fent-se ressò de l'abundant reflexió sobre el tema, a través del judici sobre la figura dels joglars, com ho havia fet Llull des de posicions més místiques. El teòleg franciscà, però, basava la seva condemna no en una atribució abstracta i genèrica del joglar com a subjecte de pecat, sinó en la definició de les accions pel fet que el duen, segons la seva orientació, a la salvació o a la condemna:

“CMXII (...) Lo primer sí és que alguns joglars hi ha, els quals no són en estament de damnació per raó de llur ofici, car llur ofici és ordenat a fer algun solaç als hòmens, lo quel no és deshonest de si mateix (...) Altres joglars hi ha que fan jocs deshonestos o ofensius d'altres, e en dies vedats, e a aquests alguns donen per vanitat grans lloguers e destempres (...)

Donar, així mateix, a aitals hòmens per vanaglòria, així com fan ara los nostres vans cavallers, qui desfan llurs súbdits e donen-ho als joglars, de què es segueix que aitals donadors són participants en lo crim dels mals joglars, e fan gran pecat emal. Si dius que Daviu fo persona fort assenyalada, emperò usava d'instruments, dicte que usar d'instruments a aquell a qui no és vedat per son major, si n'usa així com Daviu feia, que tocava lo saltiri per adolcir-se lo cor en l'amor del Senyor beneit e per escalfar la sua pensa en espiritual devoció, que aquest ús d'instruements és bo e llegut e sant (...)

Lo joglejar foll de paraules és en França hui, e majorment en París, on veuràs joglars anants per la ciutat faent aturar per les carreres les gents per oir llurs joglaries per tal que puis la gent qui ho ou los ajud a la vida; la qual manera de viure no és bé honesta, car aquells tostemp dien vanitats e follies per encendre l'amor carnal o per complaure la mundanal vanitat qui els ou aquí mateix”.
(Eiximenis 1983:165)

Vegem, doncs, la prevenció de la pràctica musical respecte de la seva vinculació amb la corporalitat entesa com a “carn”. Des de l'edat mitjana, en obres, per exemple, d'Huc de Sant Víctor o Johannes de Garlanda, i a la corona d'Aragó, del

mateix Francesc Eiximenis, el comportament en la seva dimensió més infinitesimal era objecte d'atenció i es dirigia a l'aïllament del cos a través de regles, sobretot allò relatiu a les funcions bàsiques corporals des del punt de vista de la seva portada social, és a dir, la ingestió dels aliments, la recerca del plaer sexual i l'exteriorització d'impulsos violents. Així, el franciscà Eiximenis diu en relació als costums de la taula:

“Qui posa com deu hom si mateix compondre honestament quan menja (...) Après que sies assegut, compon tu mateix així: Primerament, tin estrets los ulls de guardar molt deçà en della, majorment quan beurás. Après, ferma los ulls fora lo tallador o escudella en què menges, en qualque lloc de la taula davant tu o al llts teu. Guarda que no girs l'ull a guardar la porció dels altres en evides la tua mateixa, mas està ab los ulls baixos per bona maera. Après, menja ab la boca tancada aitant com puixes, e sens tabustol de menjar, en jamés parles molt quan menges, ans deus callar sinó aitant com és forçat de respondre e de lloar, solament una vegade o dues, ço qui et serà posat davant (...) E si cové que hages de parlar, no girs la boca a aquell ab qui parles, car si ho feies, estufar-li-hies en la cara, e faries-li gran escàndel. Null temps, doncs, menjant, faces brogit ab dents en ab llavis de tot menjar, car aquí no hi deu ésser sonus epulantis, ço és, so de llaminer”. (Eiximenis 1983:149-150)

Com diu Elias, encara que als nostres ulls aquestes regles ens semblin absolutament òbvies i d'allò més naturals, és quelcom que va haver de ser après per tota la societat en el seu dia, penosament i lenta, perquè afectava les coses més menudes i aparentment insignificants (1989:114). L'atenció del guiatge corporal de la bona educació comportava així una normativa de relació amb el propi cos en tota sort de situacions. Com escrivia Eiximenis:

“Si et sents venir esternut, baixa lo cap tantost sots la taula, e, ab ton mocador o ab ta falda, cobre't lo nas e llavors serveix-lo a sa necessitat. Si t'has a mocar, sobre totes coses te guarda e esquiva tostemp de guardar la feditat qui del nars t'és eixida, així com fan alscuns bestials qui així s'ho esguarden com si eren tornats orats e sens tota vergonya”. (1983:152)

El text d'Eiximenis revela com les activitats de la sociabilitat cortesana medieval requieien, doncs, en l'àmbit de la direcció espiritual religiosa com a matèria de reflexió. Per tant, eren objecte de les pràctiques, de les quals la confessió esdevenia una de les més evidents. Per exemple, Bernat Metge a *Lo Somni*, escrit entre 1396 i 1398, presenta un diàleg al purgatori amb el difunt rei Joan I en què aquest admet la seva condemnaió pels abusos en la seva inclinació al plaer a través de l'exercici de la caça, la música i arts endevinatòries i el seu fracàs des del punt de vista de la direcció espiritual a través dels sacraments:

“Bé veia que érets inclinat a laguns délites qui no em parien molt deshonestes.

-Los délites -dix ell- en què jo era inclinat no eren bastants tots sols a itar-me en infern, car no eren interès, ni damnatge d'algú, sino de mi mateix. Jo m'adéliteava molt més que no devia en caçar e escoltar ab gran plaer xantres e ministres, e molt donar a despendre, e cercar a vegades així com fan comunament los grans senyors) en quina manera poguera saber algunes coses esdevenidores per tal que les pogués preveure e e acórrer-hi. Totes aquestes coses eren mal fetes, mas jo em confessava e combregava sovent e penedia-me'n, però no tant que no m'hi tornàs algunes vegades. E per tal Nostre Senyor Déu vol que ara jo en port penitència car vivent no la'n portí complidament”. (Metge 1980:67)

Així, aquest passatge de *Lo Somni* reflecteix algunes de les problemàtiques que requieien en pràctiques vinculades a la música i que s'insereixen en els processos històrics relacionats amb les pràctiques de perfecció espirituals i de salvació. En aquest sentit, són ben conegudes les tesis de Michel Foucault sobre els processos de transformació de les pràctiques de confessió i l'obertura a partir d'aquestes d'un espai d'interpretació on allò de què es tracta és el joc de la “veritat” sobre si mateix: mitjançant els procediments de la confessió, com va argumentar Foucault, van desenvolupar-se tècniques discursives que tendeixen a explicar la subjectivitat desitjant en relació al pecat, en el marc de les quals el sexe del subjecte, primer que res, va convertir-se en objecte d'interrogació i saber a Occident (Vázquez García-Moreno Mengíbar 1997:51).

En aquest marc, la tècnica de la confessió va arribar a prendre com a objecte d'interès un espai que no era pròpiament el dels actes i les transgressions, sinó el de l'origen del plaer, de les sensacions i representacions, en definitiva, l'escenari que, més tard, la pietat contrareformista identificava com a espai discursiu en què les volicions de la carn es convertien en objecte d'escrutini sobre el propi "jo": en aquest sentit, en la pastoral catòlica posterior al Concili de Trento, la modalitat discursiva de la confessió va arribar a articular un moment capital en la història de les tècniques de direcció espiritual, i d'aquí a la moralitat exigible, en el sentit que allò que hom havia d'exposar en les declaracions confessionals no eren els actes comuns, les posicions i els gests, el moment i la qualitat del subjecte de la relació que estableix la gravetat de transgressió (casat/solter, seglar/religiós, bèstia o dimoni/humà, home/dona, etc.), sinó la mateixa experiència del propi cos, del cos com a desitjant i objecte d'una "hermenèutica", allò que Foucault designava com a "insinuacions de la carn", tot un joc de signes que haurien d'obrir un espai de significacions també sobre les activitats de la interacció festiva:

"pensamientos, deseos, imaginaciones voluptuosas, delectaciones, movimientos conjuntos del alma y el cuerpo, todo ello debe entrar en adelante, y en detalle, en el juego de la confesión y de la dirección". (Foucault 1977:27)

Tot això es projecta en l'activitat de la dansa en el marc més general de les interrogacions sobre l'honestetat en les interaccions socials; per exemple, Diego Pérez de Valdivia, a la seva ja comentada *Platica o Leccion de Mascaras* (1583), advertia del caràcter de pecat mortal de l'emascarament, però també, d'una forma més general, del fet que "yr a representaciones festejos saraos, paseos, bayles galas, pinturas, juegos, convites y todas recreaciones en las quales suelen aver offensas de

Dios” (1583:1r). No obstant, la condemna i la idea del plaer culpable no hauria esdevingut incompatible amb la perspectiva de les regles de civilitat: aquestes esdevenien signe i font d’honestedat que vinculaven, com en un reforçament mutu, els registres social i cultural amb el moral i religiós.

Així, les perspectives profana i religiosa de la sociabilitat festiva - si és que es poden diferenciar més enllà d’una frontera que és significativa per a nosaltres, però no per als individus d’aquella època -, articulaven aspectes diversos de problemàtiques vinculades al joc de les relacions socials situant el vector “cos” com a matèria d’una “hermenèutica de si”. El fons significatiu d’aquesta autocomprensió vindria donat pels principis derivats de cada perspectiva en una comunitat determinada pel privilegi jeràrquic de l’estament i l’articulació d’aquesta estructuració social en un marc religiós que vehiculava gran part de les relacions (Vázquez García-Moreno Mengíbar 1997:374).

Així, doncs, atenent a aquests principis com projectats en l’activitat de la dansa, en resulta una imatge en què la seva activitat corporal es correspon amb la dimensió significativa més general d’una semiòtica del comportament en relació al guiatge del cos, de l’actitud en el seu domini, tenint en compte que l’expressió del gest es comprèn també com a expressió d’interioritat i de la totalitat de l’ésser humà (Elias 1989:101). Per això, les mateixes prevencions respecte de la conducció corporal en el seu aspecte infinitesimal es traduïen al món de la dansa, com veiem en aquesta cita de l’*Orchesografie* de Thoinot Arbeau:

"Vous auez bien formé voz pas & mouuements, & estes bien tumbé en cadance, mais quand vous dancerez en compagnie ne baissez point la teste pour

contreoller voz pas & veoir si vous dancez bien: Ayez la teste & le corps droit, la vheue asseurée, crachez & mouchez peu, & si la necessité vous y contrainct, tornés le visage d’aultre part & vsez d’un beau mouchoir blanc: Deuisés gracieusement, & d’une parole doulce & honneste, vos mains soient pendants, non comme mortes, ny aussi pleines de gesticulations, & soyés habillé proprement & nettement, avec ls chausse bien tirée, & l’escarpin propre, & vous souuenés de ces aduertissements, non seulement en ceste dance gaillarde, mais aussi en toutes aultres sortes de dances”. (1589: 62v.-63r.)

Segons aquestes consideracions, la dansa cortesana en l’època moderna proporcionava capacitats al dansant de vehicular cert discurs de si en relació al domini, la disciplina i la presentació del cos. En la cita d’Arbeau, no hi ha part del cos que no sigui objecte de minucios control: l’interès d’aquest text rau en el fet que l’autor integri en la pràctica de la dansa els preceptes de conducta que giraven al voltant a les normes civilitzadores que transformen un individu en subjecte de la civilització.

En aquestes coordenades, la dansa esdevindria en la seva mateixa execució la materialització d’un cert discurs de si en el marc de la presentació dels subjectes aristocràtics en el medi de la seva interacció. Dins el marc més global de transformació civilitzadora suposava, seguint els arguments d’Elias, la implementació d’unes formes d’actuar i d’unes capacitats del dansant per a vehicular l’exigència de la regulació conscient de les expressions emocionals i els processos físics que comportarien, traduït al terreny de la dansa, el desenvolupament de passos codificats en la seva qualitat d’elements d’una “retòrica corporal”.

La perspectiva d’aquesta codificació dins les línies de fuga del procés civilitzatori condueix a la indagació del seu desenvolupament a partir de la consolidació de la *baixa dansa* en algun moment del segle XV com a màxima expressió coreogràfica de les corts europees i de la seva adopció en la península. En aquesta època, la

penetració d'aquesta dansa és ben documentada tant a Castella com a Catalunya. Ja l'any 1406, el poeta gironí Francesch de la Via n'incloïa diverses referències en la seva obra *La Senyora de Valor* (c. 1406) (*vid.* Gómez Muntané 1979:22); en un fragment d'aquesta obra, l'autor feia un símil entre el cants del ocells i el so de la dansa:

“E sobre'l prat pausar
Per (e)scoltar lur so
E'l novelh auzelho
Qu esteron dins lo niu
Comensaren piu piu,
Amb leugeres passades
E'z amb plasens muntades
Affinaron lur votz;
Ez ab pauch instant totz
Començaren cantar,
Ladonchs van començar
Lo temps de baxa dança
D'una cançó de França
Trop plasén per ausir:

'Je l'am, je vulh servir',
Ab molt gracios so;
E puys, ab gran raysó,
Feron lo segon temps,
Acordan tug ensemps
Qu ausel no'y desmantí.
Jur vos jamay ausi
So ten ben compassat,
E suy marevelhat
De l auzel qui ffrancès
Havion gent apres

(*cit.* a Mas i Garcia 1988:146)

Més important des del punt de vista de l'estructura sonora és la indicació que recull la característica polifònica compartida pel gènere en tota Europa basada en el desenvolupament d'una part sobre el *cantus firmus* (*vid.* Esses 1992:563 i ss.), en aquest cas a tres veus:

“a tres votz totz ensemps
Ab tal compas e temps
Ab cant contra tenor” (*cit.* a Mas i Garcia 1988:148)

Apareixen també referències al *Curial e Guelfa* i al ja esmentat *Espill o Llibre de les dones*, de Jaume Roig, però el primer document on consten els moviments és l'anomenat *Manuscrit de Cervera*, de 1496, on s'inclouen en una notació particular onze coreografies de diferents baixes danses. Segons Mas i García, aquestes

presenten concordances formals amb els primers reculls de *basse danse*, com l'anomenat *Manuscrit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne* (ca. 1430) o el de Michel Toulouze (*S'ensuit l'art et instruction de Bien Dancer*, París, 1496), a partir de les passes característiques en aquestes fonts: reverència, continença i *branle* simple i doble (Mas i Garcia 1988: 150-151). També, un segle després, en l'anomenat *Manuscrit Tarragó*, de l'arxiu de l'Hospital de la Santa Creu i datat l'any 1580, juntament amb danses equivalents a les compilades per Cesare Negri o Caroso, apareixen esmentades passes properes a les de la baixa dansa, com els anomenats seguit, trencat, continença, reverència, pas i represa (*ibid.*:152). Com hem vist, el terme *Baixa Plana* apareix també a principis del segle XVII, en aquest cas en la descripció de Miquel Ribes del carnaval barceloní en un fragment referit a aquesta festa en la seva versió d'un sarau aristocràtic (*vid.* p. 432).

La importància de la baixa dansa en la gènesi de la forma de dansar a les corts ve donada pel fet que, a través de les passes esmentades, l'activitat coreogràfica esdevindria un producte de la mesurització i la codificació de la dansa a partir del caminar cortesà, pas a pas, tal com es recorria la distància d'una estança del palau, la qual cosa suposava una sublimació del quotidià, però també un exercici d'invenió i control corporal en què s'alternaven seqüències curtes i imperfectes (dues passes) o llargues perfectes (tres passes encadenades), seguint una cadència equivalent a la seqüència de notes quadrada que apareixen com a *cantus firmus* en els manuscrits musicals i coreogràfics a partir del XV (Ruíz Mayordomo 2000:78).

Si bé des del segle XVI les proporcions de les passes van anar canviant i es van anar introduint noves modalitats de moviments, els principis d'aquesta retòrica corporal

van mantenir-se en les diferents tipologies coreogràfiques que anaven sorgint: segons Mabel Dolmetsch, les passes codificades i il·lustrades per mestres antics del segle XV van romandre en ús fins al segle XVII o fins i tot més enllà, de manera que l'ensenyament dels mestres d'aquestes èpoques, amb l'aportació d'elaboracions diverses, tècnicament es basava en les descobertes d'aquells (1954;168).

La baixa dansa a Catalunya, doncs, apareix referida en un arc cronològic molt extens com una tipologia coreogràfica recurrent, de manera que la retòrica del cos sembla quelcom assentat en el domini de la dansa en les reunions aristocràtiques del Principat. Així, des de la baixa dansa fins a les modes coreogràfiques del segle XVII, i en totes les modalitats que hem anat desgranant –*sarao*, màscares, *meriendas* ...- les diverses danses cortesanes van desenvolupar-se sobre el principi de la mesuració i la codificació de les passes. En aquest sentit, la diferència que, per exemple, hi podria haver entre la sardana citada per Frederic Despalau ballada al Palau de la Comtessa davant de Felip II (*vid.* més amunt, p. 533) i una altra ballada al voltant dels cadafals al carrer Ample, segons el testimoni de Ribes (*vid.* p. 434), rau, precisament, en l'estilització proporcionada a través de la codificació de les passes, que esdevenia equivalent a una extensió ideològica de la civilitat (Franko 1986:31).

D'altra banda, a través de la participació als festeigs i l'actitud en la pràctica de la dansa, perfectament vinculada al procés de civilització apareix en les activitats aristocràtiques una clara dimensió de gènere. El punt d'unió entre les pràctiques d'armes i la dansa sobre el terreny més global de la corporalitat esdevenia un dels elements de la definició identitària del noble masculí: a través d'ambdues pràctiques

es podien mostrar públicament unes actituds i comportaments d'acord als valors morals i socials assignats. Com hem vist en relació als arguments de Castiglione (*vid.* p. 481-483), els tractats d'etiqueta il·lustren perfectament aquest vincle que és traslladat al terreny de la dansa de la mà dels autors dels seus tractats. Per exemple, Esquivel Navarro situava la corporalitat traçada pels jocs d'armes i la dansa en una posició central dins el conjunt d'activitats que identificaven la condició nobiliària per tal com, des d'una perspectiva civilitzadora, esdevenien activitats parangonables en el pla de la presentació escènica de l'aristòcrata; l'autor justifica, doncs, la dansa com una pràctica connectada amb l'exercici de les armes a partir d'una noció de la corporalitat destra gràcies a l'educació:

“Y no es de admirar que este Arte le ayan vsado tantos Principes y Monarcas, pues el mayor Rey de todo el Orbe, Phelipe Quarto el grande nuestro señor (...) aprendio este Arte; y quando le obra, es con la mayor eminencia, gala y sazón que puede perceber la imaginación mas atenta. Pero no es todo esto lo que admira se su raro entendimiento, brio y destreza; porque en el manejo de las armas, caça de escopeta y monteria, hacer mal a vn cavallo, pintar y hazer versos, tocar vn instrumento, excede con muchas ventajas a quantos por estas avilidades han me recido famosos nombres. Pero causa tanto luzimiento el daçado en qualquiera persona, que diferencia a las demas assi en la compostura del cuerpo, como en sus movimientos, nivelando de suerte sus acciones, que no le permite alguna que desdiga de la proporcion conveniente. (...) Y assi es digno de que los grandes Monarcas y personas particulares, que tienen comodidad para ello, lo exerçan, tanto por lo gustoso y entretenido, como por lo magestuosos y galante: effectos que naturalmente proceden de la dança, y testifican su nobleza con lo que ellos mismos manifiestan (...).

Ha auido muy pocos que dancen, que no ayan frequentado las armas; porque como se hallan diligentes y prestos de pies, y con fuerça en las piernas, y tienen los oydos llenos de oyr en la Escuela tratar de la destreza, que es de lo que mas se trata, en viendose con medianos pulsos, van a aprender: y estos tales se hazen capaces mas apriessa, que el que no sabe dançar. Y por esto el dançar y juego de armas los tengo por hermanos, porque ambas cosas en vn sujeto se dan muy bien las manos”. (Esquivel Navarro 1642:5-35)

El sentit identitari de la vinculació entre els jocs d'armes i la dansa en el catàleg de virtuts aristocràtiques encara es mantenia al segle XVIII en el tractat de Bartolomé

Ferriol i Boxeraus, *Reglas Utiles para los aficionados á danzar*, de 1746, on afegeix, a més, el valor atribuït a l'enfrontament amb els braus en les curses:

"Fue embeleso de nuestra Nacion Española, el havil menejo de los Caballos en las Justas, Torneos, y otras fiestas, que daban sin contradicción, zelos à los mas lucidos circos de Europa.

Todavía conserva la valentia Española la agilidad, y destreza de vencer al Xarameño Blason, en las frecuentes corridas...Pues si en aquellas acciones, que incluyen una parte de ferocidad, la havil execucion las hace amables, parece que sin violencia, los que consiguen Danzar a la perfección, traheràn assí los affectos de quien les vea, y la admiracion de quien les emule". (1746:19)

Així, com a ocasió per a representació social, la dansa constituïa un element essencial dins el conjunt de pràctiques orientades a la construcció de la identitat nobiliària i, en conseqüència, les relacions de les entrades barcelonines, en allò que fa als festeigs aristocràtics privats, recullen la seva descripció com una de les activitats principals que els membres de les classes dirigents organitzaven en el marc de les celebracions. No existeixen gaires descripcions que citin explícitament alguna tipologia de dansa executada en aquest context, però, malgrat tot, podem considerar una fragment de Frederic Despalau relatiu a les festes de la visita de Felip II, l'any 1585, com un exemple significatiu perquè recull una imatge d'aquestes festes privades al voltant del ball d'una sardana:

"Lo diumenye après féu lo conde de Miranda, una sala de dames al Palau de la Comtesa. Entre velles y jóvens foren més de 150. Isqueren ben devisades y ab moltes gales i riques. Vingué lo rey ab totes les persones reals y ab totes les dames de Palàcio; entraren per la porta de la carniseria d'en Sos. Volgué lo rey no dansasen sinó les dames de la terra y dansaren bé. Agradaren molt les danses d'esta terra y en particular la serdana. Habans del serau donà la condesa de Miranda una merienda a les persones reals ". (Despalau 1991: 126-127)

D'una banda, el ball d'una sardana en aquest festeig reitera la qualitat de recurs a l'abast compartit en diversos àmbits dels elements performatius posats en el joc de

la festa, ja que també trobem la mateixa al·lusió d'aquest ball en la citada màscara quixotesca de 1633 (*vid.* 505). D'altra banda, Despalau, amb el terme "sala de dames", al·ludeix a un aspecte de relacions de gènere presents en aquestes manifestacions traçades per la seva genealogia vinculada a les activitats de la cort medieval i l'amor cortès. Els personatges aristòcrates femenins de la literatura àuria es presenten sovint com a protagonistes d'un combat entre la seva voluntat individual i els interessos familiars, entre el seu propi desig i la socialització que en feia la construcció familiar de la societat estamental (Vázquez García-Moreno Mengíbar 1997:364). Les dones van esdevenir objectes de la seva anul·lació com a element actiu en la unitat familiar d'una forma que es projecta en el marc de la poesia cortesana amb l'expressió de la introspecció solipsista que exposen els amants masculins. La poesia més culta deixava de banda la referència corporal de la dona com una marca de "dessexualització" dels referents poètics amb què s'abordava la figura femenina dins el paradigma líric des de l'època del *dolce stil nuovo* de Petrarca (*ibid.* 371). En aquest sentit, la "descorporització" redueix l'activitat de l'estimada a l'exposició de les seves virtuts morals a través de púdics tòpics –el corall dels llavis, les perles de les dents, el marbre del coll, etc.- vinculats a la castedat: la presència de la dona es defineix per la seva absència activa i el silenci, ja que la seva caracterització sota el principi de la castedat exigeix el rebuig a les demandes amoroses i eròtiques (*ibid.*; Lacarra 1995:160).

A Catalunya existeixen exemples d'aquesta representació masculina de la dona en alguns sonets acròstics en català d'inspiració petrarquista del poeta-pintor Pere Serafi (*Dos llibres de Pedro Seraphín, de poesia vulgar en lengua cathalana*, Barcelona, 1565), dedicades a dames de l'alt estament social d'entre els anys 1560 i 1564, i en

tres composicions en castellà del mateix estil que apareixen en les edicions madrigalesques de Pere Alberch Vila (Romeu Figueres 1991 I:165). Per exemple, en el *Liber primus* dels seus *Odarum* (*Odarum quas vulgo madrigales apellamus*, Jaume Cortey, Barcelona, 1560), el text pertanyent al madrigal XVII anava dirigit a una tal “Donna Contesyne”, identificada per Romeu Figueres com a Contesina d’Icart i Agustí, filla de Cristòfor d’Icart, senyor de Torredembarra, batlle general de Catalunya i alcaid del Castel Nuovo de Nàpols, i d’Isabel d’Agustí, germana del famós humanista Antoni Agustí que fou bisbe de Lleida (1991:177). És possible que aquesta fos una peça destinada a la interpretació en alguna reunió aristocràtica; de tota manera, mostra la direcció de les anomenades *sala de dames* o similars a l’entorn de la relació formal i cortès en les activitats de la sociabilitat aristocràtica⁴. Respecte dels atributs de la *dama*, el poeta en destaca la seva extrema honestedat i plenitud virtuosa, de manera que és celebrada com una altra petrarquiana “Laura”, fins al punt que quan canta o toca algun instrument, seguint les analogies cosmològiques vigents, ho fa d’una forma més pròpia del cel que no pas d’aquest món:

“Dama qu’ entre las damas soys la prima.
Otra divina Laura celebrada.
Nacida para siempre ser nombrada,
Noble y hermosa y d’honestad la cima,

A do virtud tiene l’assiento y clima,
Cantando, y aun tañiendo, comparada
Otra syrena dulce y esmerada,

⁴No he pogut aclarir l’efectiva relació del repertori madrigalesc de Vila amb el context de l’activitat cortesana i, menys amb algun possible vincle amb el context d’aquests “salons de dames”. Gregori proposa la interpretació d’aquestes obres a un reduït cercle de cantors, atesa la seva dificultat tècnica, vinculats a un ambient literari-musical refinat, com podria ser el cenacle reunit a l’entorn de Jeroni de Pinós, al qual assistia Vila i els músics i cantors més pròxims a ell (Gregori 1988:107). Evidentment, aquest tema és un important objecte d’estudi en recerques futures.

No para 'l mundo, mas del cielo stima,

Tal que natura humana casi es divina,
En ser al mundo voz con tal concierto,
Según las gracias vemos son perfectas.

Y s' el qu' os viere va d'amores muerto,
No 's maravilla, pues que siempr' afina
Amor en vuestros ojos sus saetas".

(*cit.* a Romeu i Figueras 1991 I:173)

En l'existència femenina, doncs, s'imposaven dues sèries de restriccions relacionades amb el codi de l'honestedat, la social i la sexual, amb profundes repercussions en la sociabilitat festiva de la dama aristocràtica. Enfront d'això, els arquetipus relacionats amb la *villana* admetien més variacions al voltant de la seva representació a través d'una conducta més lleugera i una relació amb l'amor propera al joc, ja que no se li exigia una conducta virtuosa; per contra, la salvaguarda de l'honestedat de part dels membres femenins de les famílies nobles esdevenia decisiva per a la repercussió en l'honra dels membres masculins (Lacarra 1995:160). Pel que fa, doncs, a la interacció festiva, al segle XVII, María de Zayas, en la col·lecció de novel·les *Desengaños amorosos* (1647), expressava el drama femení amb l'exposició de casos de dames que, pel desig d'una interacció amb el món més lliure, s'exposaven a les més dures penes; en molts casos, l'escriptora utilitzava una fórmula –“veure i ser vista” -, recurrent en la narrativa sentimental (Vázquez García-Moreno Mengíbar 1997:376) i que sintetitzava els tabús imposats a les dones aristocràtiques en relació al món de la festa, tal com es llegeix en alguns fragments dels *Desengaños* primer i cinquè, inclosos en la citada col·lecció:

“Llegamos a la nobilísima y suntuosa ciudad de Zaragoza, y aposentados en una de sus principales casas, ya descansada del camino, salí a ver, y vi y fui vista. Mas

no estuvo en esto mi pérdida, que dentro en mi casa estaba el incendio, pues sin salir me había ya visto mi desventura”

“Y fue que, siendo doncella, jamás fue vista, por la terrible condición de su hermano y cuñada; mas ya casada, o ya acompañada de su esposo, o ya con las parientas y amigas, salía a las holguras, visitas y fiestas de la ciudad. Fue vista de todos, nos alabando su hermosura y la dicha de su marido en merecerla, y otros envidiándola y sintiendo no haberla escogido para sí, y otros amándola ilícita y deshonestamente, pareciéndoles que con sus dineros y galanterías la granjearían para gozarla”. (1993:130-266)

La sociabilitat femenina, doncs, hauria de venir determinada pel codi de control social basat en l'honor del qual seria dipositària la dona: un codi que començaria en el nucli familiar que, en el cas dels homes, es basaria en el cultiu de la reputació per les lletres i les armes, el govern i la virtut, mentre que en la dona el registre es fonamentaria exclusivament en la virtut. En aquest sentit, l'espai musical de la dona aristocràtica es limitaria a la pròpia casa, als convents i monestirs i en la participació als jocs cortesans dins l'espai privat sotmès al decòrum (Ramos 2005b: 97). Així, les discrepàncies que entre les fonts que exposen les normes d'educació femenina dictades pels humanistes i les pràctiques efectives testimoniades en la documentació que aporta Pilar Ramos en un recent article, tindrien una de les seves justificacions en la prevenció respecte de la presentació de la dama aristocràtica en l'espai de la festa pública (*ibíd.* 98).

En la dansa, es dóna, doncs, una mediació del cos entre el jo i la societat, de manera que en la superfície corporal es mostren les prescripcions que comporten, en base a la conducta, l'autorepresentació de si mateix com a membre del grup que es caracteritza, precisament, per la conducta apropiada. Allò que l'individu posa en joc en la dansa cortesana és el joc de la demostració del domini de si; atès que la dansa és, genèricament, un comportament intencionalment rítmic i culturalment estructurat segons intervencions voluntàries sobre les articulacions, divers respecte

de l'activitat motriu ordinària però que involucra l'experiència d'un subjecte amb la seva primera forma de poder que és el cos, llavors el moviment és dotat d'un valor intrínsec, estètic, però amb una enorme potencialitat simbòlica (Hanna 1992:320-322). Així, a més de l'explicació i la descripció de les danses, una de les finalitats principals dels tractats de l'època era explicitar les disposicions vers l'autodomini civilitzat del propi cos en la pràctica concreta de la dansa social. En aquest sentit, proliferen les referències a les conseqüències de la pràctica en el registres de la identitat de gènere o de classe.

En definitiva, el cortesà Luis de Zapata que esmentàvem a l'inici d'aquest apartat, esdevé exemple d'una actitud que revela com la dansa era quelcom més que una simple diversió: en ella estava en joc, satisfent la pressió de les demandes del seu entorn, la identitat de l'aristòcrata com a agent de civilització enfront de la ignorància i la vulgaritat.

6-El procés de reforma de la cultura popular

En l'entrada de Felip II, va portar-se a terme un "auto de fe" a la plaça del Born que va ser una ocasió excepcional per als inquisidors perquè mai abans se'ls havia permès fer-ne cap en aquella plaça pública que sovint era l'escenari de celebracions aristocràtiques: aquest fet mostra com existia una consciència que a Catalunya s'estava intentant canviar les coses en els medis eclesiàstics a partir de les directrius emanades de Trento (Kamen 1998:42).

Els intents de modificar el paper del clergat de nomenament seglar, de suprimir, per exemple, pràctiques devotes no oficials i sermons formalment massa lligats a la dramatització, i tantes altres mesures, no només eren reformes religioses, sinó un mitjà per a l'aspiració més general de modificar les fronteres del poder al si de la societat (*ibíd.* 51). Comportava l'intent de la recuperació del control per part de la religió oficial sobre els ressorts que governaven la vida diària i un atac a la ignorància suposada en aquell o aquella que no seguís les directrius espirituals, sobretot a aquelles ignoràncies que inspiraven les creences populars. A finals del segle XVII, en la seva *Práctica de curas y confesores* (Barcelona, 1681), el franciscà Benito Remigio Noydens exposava la seva consideració de la superstició com una religió falsa, més que no pas un culte herètic, que comportava un culte il·lícit a la vanitat i una mostra d'ignorància; a mitjan segle XVI era un fet comú denominar aquests sectors socials amb el terme d' "Índias". No només les doctrines desviades, sinó aquestes "índies interiors" - sobretot en les zones de muntanya- eren, com a espais d'ignorància, un dels punts de mira principals de la reforma i, en conseqüència, seria el principi d'acció directiva a través de l'educació allò que

hauria de promulgar l'església com a remei (Kamen 1998:78). Com deia Fray Francisco Fénix de Canales, en referència al carnaval al seu *Abusos Tollendos de las Carnestollendas* (Barcelona 1619)

“8. Vn correo de auiso me acaba de llegar aora para consuelo de mistrabajos (...) y es que considere que lo he con barbaros, no tengo de predicar a gentiles ni otros infieles, sino a fieles bien intencionados y desseosos de su salvacion y de la gloria y honra de Dios, y tambien de la suya propia.

9. A estos son a quien principalmente se dirigen mis razones (...). Y si en las entrañas de bronze de los paganos y barbaros Niniuitas hizo tanta mella la palabra de Dios, y penetrò las almas su verdad de manera que desde el Rey al vassallo, y desde el mayor al menor de edad, dexando los brocados y sedas, se vistieron de xergas y cilicios: y dexando los bocados y platos regalados, se abraçaron con el ayuno y penitencia. Porque he yo de esperar menos del pueblo de adquisicion, de la gente electa, escogida y santa, y dedicada desde sus tiernos años al seruicio de Dios (...) Porque no nos persuadiremos que siendo como son ouejas del Señor oyran su voz, y qual otra Madalena dexando el siglo se volveran a el ?” (1619: 5-6)

Totes aquestes iniciatives inspirades en aquesta voluntat són sintetitzades amb la idea de “reforma de la cultura popular”, descrita per Peter Burke com el conjunt dels intents sistemàtics des de posicions cultes de transformar les actituds i els valors predominats en els estrats socials menys elevats (1991:297). Burke, però, no suggereix que els artesans o camperols fossin simplement receptacles passius de les reformes, sinó que el procés també suposava la possibilitat per als individus d'entrar i acceptar-se en un moviment d'autoperfeccionament segons model d'excel·lència moral i social a partir del lideratge d'aquests moviments en mans de les élites culturals, especialment el clergat (*ibid.* 296). En aquest sentit, les propostes de Burke i Elies esdevenen perspectives historiogràfiques complementàries per tal com educació, civilització i reforma dels costums convergrien en la direcció d'un reforçament mutu. De fet, els mateixos autors que dirigeixen les seves crítiques als costums populars exposen també en les seves argumentacions aquells temes que serien pertinents en una direcció civilitzadora. Per exemple, el jesuïta Juan de

Mariana, qui atacava de forma vehement les danses populars en el marc del teatre, acceptava en el cas del cortesà masculí, i seguint les directrius pedagògiques de la Companyia de Jesús, el valor de la dansa aristocràtica per la seva capacitat d'exercitar l'esperit i expressar els afectes (Ramos 2005b: 99)

La documentació eclesiàstica catalana (constitucions sinodals, visites pastorals, edictes episcopals, ...) deixen entreveure com els grups socials populars transformaven i adaptaven en moltes de les pràctiques organitzades per les confraries i els gremis allò que es determinava a través d'un exercici més o menys autònom de l'activitat devota (Gelabertó 1993:496). Allò que estava en joc era la mena de sociabilitat festiva que, dins les coordenades de l'entramat devocional catòlic, els grups socials populars desenvolupaven com a formes de construcció de la seva identitat. Per exemple, a la vila de Taradell, de la diòcesi de Vic (Osona), i segons consta en un registre del *Llibre de visites pastorals* d'aquesta seu episcopal (anys 1685-1688), havia estat denunciada la forma peculiar que tenia la Confraria del Rosari de commemorar la Setmana Santa:

“ab pretext de demanar charitat per Nostra senyora van tots los anys en los dias de divendres i dissabte sant per las casas de dins y fora de la parroquia, ab cascavells, guiatarras, y otras instruments, cantan goigs y altres cosas al so del ball dels cascabells, que vulgarment diuen caramellas, mesclant ab gran indecencia y escandols las alabansas de Deu Nostre Señor y dels sants ab cosas tant profanas, emnjant y bebent per las casas a totas horas, sens guarda la forma del dejuni que te manat la Iglesia en aquells dias y fent altres cosas en grave ofensa”. (*cit.* a Gelabertó 1993:498)⁵

⁵Actualment, les anomenades caramelles, de les quals l'anterior document ens mostra un precedent, esdevenen un dels més destacats referents del folklore musical català relacionat amb la Setmana Santa i el cant popular dels goigs, sobretot a la comarca d'Osona, els quals, adaptats a les circumstàncies actuals, es mantenen com un motiu d'orgull local i d'identificació amb el poble (Aiats 2001:85).

D'una forma global, atès que la cultura popular tenia com a escenari principal la festa, i en aquesta l'exemple fonamental era el Carnaval, molts dels atacs reformadors acostumaven a associar-se al context d'imatges i actituds carnavalesques (Burke 1991:297). La crítica al Carnaval suposava, al mateix temps, l'adhesió als principis de la civilitat. Entre la nòmina de personatges subjectes a la crítica reformadora i subjectes al seu escrutini s'incloïen actors i actrius, els jocs de cartes, els llibrets populars, els *charivaris* –que a Catalunya han rebut el nom d'esquellotades -, les divinacions, les bruixes, els contes populars, les màscares i una llarga llista d'individus i productes associats a la vida dels baixos fons, entre els quals es trobava el ball (*ibid.* 297). En el marc del Corpus, hem vist com la progressiva ubicació dels entremesos en un posició cada volta més excèntrica materialitzava en la mateixa estructura processional l'essencial d'aquesta visió de la cultura del poble (*vid.* p. 316-317). En definitiva, des de la perspectiva de la reforma dels costums, els dards més afilats anaven dirigits a les formes de diversió populars.

Les diverses observacions realitzades pel predicador Diego Pérez de Valdivia, recollit al seu volum *Platica o lecion de las mascararas* (1583), dóna testimoni, per exemple, dels termes d'aquest atac sobre les pràctiques carnavalesques de Barcelona:

“Haueys oydo los abominables peccados, que hazen por essas calles los enmascarados? Como representan actos deshonestos? (...) Dezyd: podrian en las fiestas de la Diosa Venus los Gentiles hazer mayores deshonestidades? (17 r)

(...)

Consideremos las glotonias, y ebriedades, que las mascararas suelen causar, alomenos aquellos dias vltimos que baylan: y el desatino y estraña afficion con que baylan, hasta cansarse tanto, que a algunos cuesta enfermidades, ya algunos ha costado la vida. Quien puede sufrir aquella desenbultura en baylar? Y tanto comer y beber para llevar el trabajo de baylar? (18v-19r).

Segons Pérez de Valdivia, de la llicència sexual que promovia el Carnaval, en donava prova l'abandonament d'infants:

“Hase notado por nuestros años de experiencia, que contando desde aquellos días de Carnestolendas al tiempo que ha pasado, viene cuenta justa con una muchedumbre de niños que al Hospital General llevan. De lo qual se colige la desdichada dissolución de las mascararas, que dellas resultan tantos partos ocultos. Y claro esta, que no todas salen a la luz, que por ventura muchos se abortan o se ocultan por otra via”. (cit a Kamen 1998:167)

També, el Carnaval i la pràctica del ball com a principal activitat d'aquest seria la causa de l'abstenció de les classes populars en l'observança de la rectitud de la conducta en relació a la vida devota:

“Acaece el Martes de Carnestollendas que con el ansia de baylar, passa la media noche, y a la vna dada buelven a casa, y la cena de casa que tenian aparejada la cenan ya habiendo entrado el Miercoles de la Ceniza, que entra a la media noche. De mascararas de dia van a mascararas de noche, van a baylar, van a comer sin orden, y beber demasiado. ¿Y como han de madrugar el miercoles para ir a la Iglesia ?” (Pèrez de Valdivia 1618:19r)

Així, en el discurs de Pérez de Valdivia, destaca el rigor moral aplicat sobre les pràctiques festives per tal com hi veia un dels principals problemes de control i direcció moral: contra aquestes diversions, allò que s'afilava més dels dards dirigits a la diversió popular era l'espècie d'hermenèutica que es teixia al voltant de la relació entre la diversió i el pecat sobre el fons de les implicacions de la “carn”.

Per a comprendre els termes formulats en aquesta controvèrsia sobre la corporalitat en el marc de la península, un dels texts més clars en aquest sentit és el *Tratado contra los Juegos Públicos* (1609), del pare José de Mariana, en el qual la radical condemna moral a les pràctiques de la sociabilitat festiva, allò que ell anomena “costumbres”, s'articula al voltant de la categoria de “deleite”. Diu Mariana:

“Grande es el poderío del deleite i sus fuerzas incleíbles, porque dado que blando y halagüeño, en poco tiempo, si no se usa de recato, vence y se apodera de todas partes y potencias del alma, resuelve el vigor de las virtudes, y el alcázar puesto en lo alto, la razón y el entendimiento le derriba y despeña en todo género de vicios (...) y como en el hombre no haya cosa más exelente que la virtud, á este divino don no hay cosa tan contraria como el deleite” (ed. 1950:418)

Seguint el tòpic generalitzat, aquest concepte de “deleite” suposava la contraposició entre el poder de la virtut i el del gaudi com a quelcom correlatiu a la dicotomia jerarquitzada entre cos i ànima, on el primer és identificat amb la “carn” i aquesta amb els sentits: “los sentidos -diu- todos están en la carne” (*ibid.* 419). D’aquí el perill que suposa per a Mariana la música: “de la suavidad del canto y de la música, no es menos vicioso ni menos dañoso que los otros placeres” (*ibid.*).

No és menys simptomàtic respecte de les actituds rigoristes envers la música, però, que les reflexions que sobre ella admetessin lectures contrastades de l’experiència que suposava. Per a Juan Eusebio Nieremberg, jesuïta professor d’Humanitats, Història Natural i Sagrades Escripures del Col·legi Imperial de Madrid, i confessor de la cort, la música esdevenia una mena de medicina de l’ànima, de la capacitat terapèutica sobre les dolences del cos de la qual donava raó en el seu tractat *Ocvlta Filosofia*, imprès amb data de 1633 a la impremta reial de Madrid. En aquesta obra, Nieremberg reiterava l’antiga concepció cosmològica travada sobre l’analogia entre el micro i el macrocosmos; la causa de l’eficàcia terapèutica de la música residiria en últim extrem en la “hermandad, conveniència y comunicaci3n” entre l’ànim contrari al dany i les característiques ordenades i mesurades de la música (2004: 30). Per exemple, respecte del tarantulisme, el ball sanador de la picada de la taràntula, diu:

“Maravilla es que fácilmente se ablande la fuerza de este veneno con la música, porque yo puedo con verdad ser testigo que, oyendo instrumentos músicos, o cítara, o sonido de chirimías, luego, al momento, cesan su dolencia y mal y empiezan a bailar y danzar, prosiguiendo en esta ocupación como si estuvieran sanos y nunca hubieran tenido dolor. Pero, si aconteciere que los que tocan las chirimías se paran, luego se caen ellos de su estado y vuelven a su mal si no es con continua música, bailen y dancen hasta que la fuerza del veneno se despida, parte insensiblemente por los poros, parte por el sudor”. (*ibíd.* 30)

Per a Nieremberg, la raó d'això és una raó cosmològica, traçada per les connexions de l'ànima amb les esferes del suprasensible:

“La razón porque el alma guste de la música concertada es por el orden y medida que tiene; porque con todo lo ordenado se huelga el ánimo, por lo que se avecina a la razón. Y como se huelga con la hermosura, por la proporción de partes que en ella hay, así también se deleita con la música por su proporción y orden”. (*ibíd.* 31)

La música que suporta aquestes consideracions és aquella, doncs, subjecte a un saber compositiu orientat al coneixement del cosmos segons el traçat del *trivium* - “con aritmética, con geometría y música” (*ibíd.* 74)-, suposadament, aquella construïda segons els canons contrapuntístics de la música eclesiàstica, i és en aquest camp la música vocal el gènere més valorat:

“Suspéndenos mucho más que la corporal la dulce música con que está el mundo trazado, y levántanos al conocimiento del Criador. Y así como en la música vocal tres voces diversas, tiple, tenor y bajo, concuerdan entre sí y consienten una armonía, así los tres grados principales de la naturaleza convienen y hacen más admirable música con su consentimiento. Y como es artificio de la música hacer de contrarios uno, así en el mundo las naturalezas contrarias se unen. Los elementos émulos se abrazan, y las naturalezas de diversas antipatías no obstan a su unidad. Qué mayor maravilla que ser uno el mundo, constando de cuatro elementos contrarios y de innumerables naturalezas enemigas”. (*ibíd.* 77)

La referència a la corporalitat és central en aquest discurs: com diu respecte d'aquest gènere de música, “a la castidad maleada con amor torpe la revoca a

estudio honesto”, o bé, “regala corporalmente al alma incorpórea y la impele adonde quiere” (*ibíd.* 37).

Així, tant les argumentacions de Nieremberg com les de Mariana se situaven en un context on les reflexions suposaven respondre a elaboracions fetes a partir de l'observació de les conductes, de manera que els mateixos arguments estan farcits d'al·lusions, imatges i impressions que tenen un origen en la interpretació de l'experiència de la corporalitat. A tall d'exemple, quan Juan de Mariana justificava la seva denúncia del que denominava “tonadas blandas” del teatre amb la idea que fan “mucho mayores cosquillas”, argumentava la seva perillositat pecaminosa en els termes d'una anàlisi dels efectes corporals de plaer dins la tradició ascètica cristiana en què Foucault localitzava el desenvolupament d'una hermenèutica del cos com a receptacle i superfície d'interpretació de la temptació entesa en els termes d'insinuació de la carn (1977:27; 1991:90). També, Alfonso Andrade, l'any 1648, descrivia amb imatges d'una profunda hermenèutica corporal les ressonàncies del ball, el teatre i el sexe sobre la base comuna de la compulsió corporal que susciten:

“como los fuelles que encienden el fuego de los apetitos sensuales sean las músicas y bailes lascivos y las representaciones deshonestas con que las mujeres afeitadas y libres incitan a los hombres y despiertan los apetitos, y juntamente enseñan las trazas y marañas de la escuela de Cupido”. (*cit.* a Cotarelo y Mori 1904:58)

Les imatges ofertes pels moralistes, doncs, mostren que la seva interpretació del vincle que uneix en la dansa les connexions del cos coreogràfic i el cos sensual de la “carn” és fruit d'una expressivitat que no pot ser basada sinó en la pròpia introspecció a propòsit de l'observació i experimentació del que tracten en el discurs. L'argumentació de Nierenberg sobre l'experiència musical mostra aquesta

dimensió experiencial a través de les al·lusions corporals vinculades al tacte en la percepció musical:

“daremos otra razón de la fuerza de la música, y es que, fuera de acomodarse el alma con la semejanza del sonido, o apresuramiento o pausa –según filosofa Julio Escalígero no incongruamente- reciben dentro del pecho el aire trémulo y ondeado, haciéndose como unos con él, siguiéndoles los otros espíritus de las demás partes del cuerpo, y mueven los músculos, o los detienen, conforme el modo y ley de los números y tonos músicos; o se apresura y se repite incitadamente, o con mediano tenor se modera; o con pausas lentas descansa, al modo que una cuerda tocada hace que resuene otra cuando están acordadamente templadas y tiradas. No es de otra manera los espíritus del corazón se excitan por el sonido de fuera, y si éste es furioso y alborotado, ellos se alteran semejantemente.

(...)

Añado que este sentido basta para que sientan la fuerza de la música con algún efecto, porque dos causas dan los filósofos de su eficacia: una el gusto de su armonía; otra, el sacudimiento compasado del aire que toca a los circunstantes. Para la primera es necesario el oído; para la segunda aun sobra el tacto, porque aún sin éste a una cuerda herida responde otra con semejante proporción está templada, sin que nadie la inquiete”. (2004: 47-48 i 59).

Per això, no totes les espècies de música s'equiparen en la seva eficàcia cosmològica: com diu, respecte de l'ànima, “Allégase a esto que el ruido desmedido y desbaratado y continuo la ofende” (*ibid.* 31), de manera que la bona experiència musical depèn de la comprensió dels seus efectes d'una manera extracorpòria:

“y a los que están apesgados con deseos de tierra les franquea apetito del Cielo, o brando en ellos mucho bien.

(...)

No es mucho que pueda el concontento corporal en el ánimo mientras está asido a cuerpo; al fin tiene por donde comunicarse”. (*ibid.* 38-39)

Un aspecte que es mostra en els jocs augmentatius de Mariana o Nieremberg és, doncs, la força modelitzadora d'una hermenèutica de si; sotmetre a l'escrutini els propis afectes i representacions, distingint els que concentraven amb la ment en Déu com a expressió d'una veritat universal de la qual l'home es fa partícip a través de l'ànima, o els que dispersaven el pensament i l'ànima com a manifestació de la

carn: "el examen se basa –escriu Foucault- en la idea de una concupiscencia secreta" (1991:90). Per això, l'expansivitat corporal de la dansa era un dels centres d'atenció dels atacs.

Traçada sobre una hermenèutica tal a propòsit dels costums, la categoria de *deleite* és la que vehicula la satanització de la sarabanda per part de Mariana, tenint en compte que aquest ball canalitzava gran part de les problemàtiques que envoltaven el ball popular durant els segles XVII en el context de relacions de gènere o de la consideració del teatre (Ramos 1995). A través dels balls populars, l'atac contra els costums populars des del punt de vista de la direcció d'ànimes es dirigia a la refutació de la reivindicació carnavalesca de la mateixa corporalitat perquè constituïa la font principal del pecat.

Sobre la base d'aquests processos, les discussions musicals es donaven també sobre el terreny més general de les qüestions implicades en la performance com un tot integrat en el seu conjunt de música, representació i activitat coreogràfica. En aquest pla, d'una forma que doni raó de les transformacions en un sentit d'intervenció sobre les pràctiques establertes, aquesta actitud pot ser interpretada segons l'exemple de les idees exposades per Mateu Fletxa el Vell en una de les seves *ensaladas*.

Aquestes peces de Fletxa articulaven una visió molt acurada i directa dels conceptes tractats a través d'una mena de joc d'associacions subjectes a la interpretació de l'oïent de materials musicals i textuals de la cultura popular o de la música sacra que el compositor engalzava entre si en l'entramat de la composició, però al mateix temps, precisament pel treballat domini dels recursos en el joc de la circulació

d'elements diversos, sovint suggerien una crítica implícita, i a vegades explícita, de l'aplicació d'aquests recursos, sobretot les que presentaven un ús més desviat del *contrafactum* en relació a aquesta coherència narrativa (*vid.* Romeu i Figueres 1958: 41 i ss.). Ja que cada fragment textual i musical adquiria sentit en el marc de la seva relació al conjunt, l'ensalada *La Viuda* conté una crítica explícita d'aquesta mena quan, en un d'aquests fragments, en un context de celebració de Nadal, Fletxa exposa la vulgar arbitrarietat que representava la introducció de cants inoportuns de peces introduint irònicament el tema d'un romanç qualsevol, en aquest cas, el de Lancelot:

“-Ande, que yo cantaré
un cantar sin disparate,
bueno a fe,
que solamente trate
del Infante deseado

Dios y hombre vedadero:
del sacro Verbo encarnado,
‘Nunca fuera caballero
a tierras tan bien venido’”

(*cit.* a Romeu i Figueres 1958: 29-33)

Amb això, Fletxa evoca i descriu l'existència d'un context crític respecte de les pràctiques més comunes i populars consolidades vinculades al *contrafacta* i a la seva relació amb noves idees i actituds davant la pràctica musical. El caràcter d'aquest context crític es va aclarint si tenim en compte el fragment en què Fletxa demana custòdia divina contra el mal gust patentitzat en l'ús inadequat i vulgar del material del *contrafactum* tan comú en les pràctiques vocals contemporànies, en aquest cas suggerit a través del romanç *Guárdame las vacas*:

“Asomó por este exido,
hecho pastor el Mexía,
y Humanidad le dezía,
viéndose de fuerças flacas:
Guárdame las vacas,

carrillo, y besar t'è.

*'Custodi nos, Domine,
ut pupillam oculi!
Sub umbra alarum tuarum
Protege nos!'* (ibid.: 29-33)

Així, la postura de Fletxa pel que fa als costums musicals del seu temps és anàloga a la d'aquells reformistes que Burke vincula al procés més general de “reforma de la cultura popular”; un aspecte d'això és que la seva crítica inclou la reivindicació del paper de les capelles catedralícies sobre la direcció de la moralitat i les conductes socials en matèria de música, tal i com exposa en el fragment final de l'ensalada:

“Ante el juez singular, el cabildo de Valencia, adonde por exelencia lo siente, yo, la Música presente, doy querrela criminal. Y del vulgo en general me querello, porque tiende más al cuello al tint-tin de guitarrilla que o lo qu'es por maravilla delicado”. (ibid.)

En definitiva, aquesta ensalada il·lustra el pas d'una problemàtica religiosa a la seva materialització en la consolidació i desenvolupament de les capelles catedralícies en el marc més general de l'intent contrareformista d'incidir sobre els ressorts de les creences més esteses.

Altres aspectes d'aquesta actitud els podem observar en els villancets com a pràctica vocal relacionada amb les festivitats de Nadal i que comportava fluides relacions entre formes de cultura popular. En els següents exemples es polemmitza la seva pràctica en els termes d'una ambigua acceptació de la seva funció solemne traçada sobre la sospita del seu paper devocional, tal com reflecteix aquest conegut fragment de Pietro Cerone a *El Mellopeo y Maestro* (Nàpols, 1613):

“No quiero decir que el uso de los villancicos sea malo, pues está recibido de todas las iglesias de España, y de tal manera, que parece no se pueda hacer aquella cumplida solemnidad que conviene, si no los hay. Mas tampoco quiero decir que sea siempre bueno; pues no solamente no nos convida a devoción, mas nos distrae della; particularmente aquellos villancicos que tienen diversidad de lenguajes” (Cerone 1613: 196-197).

Amb això, Cerone exposa una mena de tolerància dirigida i solució de compromís projectada sobre la pràctica dels villancets com a activitat a mig camí entre una visió popular de la religiositat i la visió més ortodoxa dels estaments eclesiàstics. Així, en aquests i altres texts s'insisteix positivament en el fet de l'assistència massiva a la celebració de les matines gràcies a l'atracció de les músiques. A Catalunya, per exemple, *l'Orninarium Urgellinum* del bisbe Francesc d'Urries, de 1548, mostra com “veus eclesiàstiques autoritzades recomanaven a la clerecia la celebració adequada i digna dels oficis de Nadal amb intervenció del poble” (Romeu Figueres 1949:18):

“En la sancta nit de Nadal, ço és, en la mitja nit, lo salvador nostre Jesuchrist, ver Déu, ver hom, nasqué del sagrat ventre dela humil verge Maria, ella stent e romanent vrege abans del part, en lo part e après del part ... Deveu venir tots devotament a les matines, e a les misses, e, al després dinar, a les vespres. En tal dia se dien tres misses ... Aquella missa que.s diu la primera, del gall, representa l'estament abans de la Ley, en què tot lo món era en tenebres ... la segona missa, que.s diu al jorn clar, significa l'estament de gràtia en què som ara. E perço.s canta en aquell offici: “Un infant és nat e un fill nos és donat”. Per què tot chrestia és tengut e obligat de venir a sancta mare Sglèsia ab ses offeretes e luminàries”. (*cit.* a Romeu i Figueres 1949: 18)

Més endavant, Cerone denuncia a aquells que només van a l'església a gaudir-ne en funció de la crítica del factor carnavalescs implicat en la seva acció, contrari a l'observança ortodoxa de la devoció:

“hállanse personas tan indevotas, que, por modo de hablar, non entran en la iglesia una vez al año, y las cuales, quizá, muchas veces pierden misa los días de precepto, sólo por pereza, por no se levantar de la cama; y en sabiendo que hay villancicos, no hay personas más devotas en todo el lugar, ni mas vigilantes que

éstas, pues no dejan iglesia, oratorio ni humilladero que no anden, ni les pesa el levantarse a media noche, por mucho frío que haga, sólo para oírlos (...).
¿qué efecto puede hacer semejante música sino forzar a los oyentes, aunque no quieran, a reírse y burlarse y hacer de la iglesia de Dios, un auditorio de comedias, y de casa de oración sala de recreación?" (Cerone 1613: 196-197).

Malgrat tot, l'actuació de l'església no es podia reduir a la condemnaió moral o la prohibició; atès que la major part del clergat s'integrava en el marc de les xarxes locals on exercien la seva funció, desenvolupava una estratègia ambigua en relació a les pràctiques festives, tant a dins com a fora del temple, i assegurava la seva incidència en la direcció d'aquestes pràctiques (*vid.* Heers 1988: 27 i ss.). Si tenim en compte que la cultura popular és un espai híbrid on es debaten intensament qüestions d'identitat a través de les pràctiques i els objectes d'aquestes pràctiques, la solució per a l'església havia de passar, no només per una catequesi continuada amb l'obligació de la confessió i l'observança dels sagraments, sinó també per la canalització del desig i la corporalitat.

En aquest punt convergeix certa permissivitat envers les representacions i els festeigs, dels quals les danses del Corpus, així com els entremesos, ens en dóna testimoni juntament amb el desenvolupament de gèneres que, com el *villancico*, suposaven admetre certa dimensió d'espectacularitat en les pràctiques devotes, sobretot en aquelles vinculades al Nadal. Quant al villancet religiós, Jordi Rifé, per exemple (*vid.* també Palacios 1995:54), vincula aquesta dimensió espectacular a les tècniques del contrast sonor aconseguit per la variació de la disposició dels intèrprets, que hauria dotat de relleu acústic l'immens espai de les naus; l'expectació era tal que el capítol de la seu de Tarragona va haver de determinar al 1703 algunes mesures per a evitar que el públic entrés al cor:

“en la nit de Nadal ja sap V.S. que totom se.n vol entrar dins del chor, que és indecència y per sò apar que seria bé que V.S. prengué algun medi per evitar.ho. Et domini determinaren que la nit de Nadal no.s deïxe entrar la gent al chor, sinó que.s fassen dos catafals fora del chor per a cantar la música”. (Rifé 1999a: 53-54)

En definitiva, pel que fa a la música com a pràctica festiva, les actituds dels reformadors construïdes a partir de l'observació dels fenòmens haurien contribuït a articular les estratègies envers les transformacions dels costums per tal com, en un context on la tasca d'evangelització era la urgència més sentida, la pràctica del cant i la dansa esdevenien el terreny d'un compromís segellat entre la pragmàtica i el dogmatisme. Es tracta, doncs, d'un vessant del fet que la reforma catòlica va tendir a identificar-se amb la idea de modificació i purificació més que d'abolició (Burke 1991:305 i ss.) sobre la base d'un tasca de dissuasió eficaç més que d'enfrontament o de coerció penal a través dels mitjans de la justícia episcopal, tal com es reflecteix també en part de la documentació catalana que prové d'aquest àmbit (*vid. Gelabertó 1993:500*).

Així, doncs, sobre els individus involucrats en les pràctiques festives i musicals haurien d'imposar-se dues formes de pressió, la moral i la social, traçades historiogràficament sota els rètols de “reforma de la cultura popular” i “procés de civilització”; aquests processos actuarien sobre els ressorts de l'*habitus* com a efecte de conjunt, que suposaria un important factor d'acceptació de part dels subjectes dels ressorts a disposició per al seu propi autoperfeccionament bolcat sobre la necessitat d'afirmació identitària.

Sobre la base d'aquesta mena de transformacions, els festeigs del segle XVIII il·lustren com seria el desenvolupament de les conductes festives en el marc de l'acceptació d'aquestes tendències com a efecte de conjunt de la pressió que exercien sobre elles.

*7- Les transformacions de la festa al segle XVIII: l'entrada de
Felip V (1701) i les noves experiències celebratives*

1- L'entrada de Felip V (1701)

El segle XVIII és, per a un observador amb pretensions historiogràfiques, una temporalitat històrica en la que la historiografia musical s'ha esforçat en reconèixer respecte de Catalunya el traç més gruixut de la representació de la successió històrica en matèria de música en la seva atribució d' "universalitat": per exemple, la introducció del teatre musical (Alier 1990), de l'oratori (Dauffi 2004), de l'establiment dels primer concerts públics (Alier 1978), la influència italiana i la recepció de les obres que completen el quadre de l'ideologia musical classicista (Martín Moreno 1976) i, amb això, la composició de peces de les que s'atribueix la mena de trets que configuren el simfonisme (Vilar 1998). Però, en la perspectiva d'aquest treball, com implicat en el tipus de qüestions més locals vinculades a l'experiència de la música i la manipulació o adaptació de tota mena d'influències, ens és pertinent indagar què hi pot haver d'acció transformadora en les propostes festives d'aquella època en quan que estructurades sobre el traç dels models anteriors. Per això limitarem la recerca de les manifestacions musicals i festives vinculades als festeigs monàrquics d'aquesta època a diversos punts que em semblen essencials: d'una banda, la implicació dels gremis i col·legis de la ciutat en el desplegament de construccions efímeres i en les "màscare", anomenades "Reials", i que suposava l'accés dels membres d'aquests grups socials a la cultura de l'al·legoria explotada en cercles cortesans i a les pràctiques espectaculars originades en l'àmbit social aristocràtic des del segle anterior, i, d'altra banda, les transformacions experimentades en l'àmbit de la dansa des del moment en què, sobre l'experiència ja consolidada, es donaria la recepció de la dansa francesa, sigui

en l'àmbit de la festa privada o en la seva combinació en les activitats performatives esmentades.

Per a atendre els factors d'aquests desenvolupaments, cal exposar més detingudament les circumstàncies de l'entrada de Felip V, doncs, en la documentació hom hi reconeix clars indicis d'un canvi en les actituds i alguns elements que desentonen dels models anteriors. En aquests aspectes, la documentació reflecteix la impostació d'una concepció de l'entrada més estructurada al voltant del desplegament escenogràfic segons els models de la festa cortesana que no pas dels models proporcionats per les celebracions de pietat cívica. Al mateix temps, els relats de les fonts recullen alguns elements en relació a la successió i desenvolupament de la seqüència d'actes que fan pensar amb l'existència d'un cert procés de dissolució del ritual en els termes que es produïa en els segles anteriors. De fet, ja un cop acabada la guerra de Successió en favor de la dinastia francesa, i organitzada la societat segons uns nous paràmetres, en l'entrada de Carles III (1759) serà del tot patent el canvi: amb l'esfondrament de les institucions catalanes com a resultat de l'establiment del Decret de Nova Planta, que, abolint totes les constitucions catalanes feia dependre la política del Principat de les directrius emanades de la cort central (*vid.* Mercader 1963; Torras i Ribé 2003), la cerimònia clàssica de l'entrada havia perdut tota funcionalitat respecte de la representació del constitucionalisme i la concepció monàrquica a Catalunya. Malgrat això, els actes festius presentarien un perfil en que les transformacions serien imputables no només a les noves condicions polítiques, sinó, en quan que posades al servei de l'expressió d'aquestes, al desenvolupament de les dinàmiques presents des dels segles anteriors

En l'inici del segle XVIII, després de greus conflictes i molts anys sense celebrar-ne cap, Felip V, el primer monarca de la nova dinastia borbònica entrava a Barcelona el dia 2 d'octubre de 1701. Tret de la representació de la davallada, que en aquesta ocasió ni tant sols un breu esment treu el cap en qualsevol informe, hi trobem gairebé tot els components descrits en el model clàssic de l'entrada reial, tant des del punt de vista del protocol, com de les negociacions o les qüestions organitzatives. Val a dir que els ciutadans esperaven realitzar un cerimònia traçada segons els cànons tradicionals, tal com es recull en un fragment de la relació oficialista de l'esdeveniment:

“Estavan ya prevenidos, y dispuestos los Comunes, para hazer el devido obsequio à su Magestad, con la mejor ostentacion, que segun la calidad de sus Estados, Gremios, y Professions se requiria para vna funcion de tanto lustre de todos, y segun la antigua observancia, que en semejantes ocurrencias se halla arreglada en sus Archivos” (*Festivas demonstraciones ... 1702: 7*)

Malgrat això, són significatives certes disfuncions en la marxa i la successió d'actes del cerimonial que son imputables a l'allunyament respecte dels models anteriors i en les actituds envers el festeigs reials com a projecció en l'activitat del capteniment de la monarquia en el seu sentit absolutista.

El primer contacte amb el poble barceloní va produir-se uns dies abans de l'entrada formal ja que el monarca es va traslladar directament a un convent a l'interior de la ciutat; en aquest cas, doncs, el rei, “per estar espatllat el convent de Valldonzela” (II-500), no va sojornar en aquesta institució femenina, com era l'habitual, sinó que, entrant directament dins el perímetre de la ciutat, era previst que es trasllades al convent de Jesús en la forma de seguici cerimonial, segons el costum, però sense

altre circumstància destacable. En un moment posterior, el dia 2 d'octubre, es realitzaria l'entrada solemne.

Sorprèn la concisió del cronista del *Llibre de Solemnitats* a l'hora de relatar els fets, doncs en aquesta ocasió omet moltes circumstàncies recollides en altres fonts i en d'altres registres del mateix *Llibre* en situacions anteriors. En diverses fonts es destaca les diferents comitives institucionals organitzades per a rebre al rei fora de les muralles abans del seu ingrés a la ciutat. En aquesta ocasió, a tenor de les descripcions recollides en diverses fonts, sembla que hauria estat la de la Universitat una de les comitives més vistoses, concebuda segons una cavalcada, precedida per un conjunt de quatre clarins i acompanyada per un conjunt de ministrils alternant la seva intervenció amb aquells:

“Salió primero el muy Ilusre Retor, y Claustro de la Vniversidad, con sus quatro Colegios montados en bien aderezadas Mulas, con sus insignias Doctorales, que por la variedad de colores sobre la diversidad de trages, y habitos de los Sugetos que les componian, formavn vn todo, si numeroso hermosamente grave, sabiamente luzido, y vistosamente venerable: Iban delante de tan ostentoso Cuerpo quatro Clarines alegrando el ayre con sus sonoros ecos, y llamando à la admiracion para que se suspendiera el concurso, a vista de vn agregado tan eminente en letras, en virtudes, en calidad, en madurez, y en credito, immediatos á ellos, iban otros tantos Menestriles, todos con cotas, y gorras de Damasco Carmesi, con franjas de seda amarilla, y alternando con los Clarines su acorde, y festiva armonia, lisongeavan el oydo de los que concurrían à tan ostentosa funcion; seguianse los Maçeros, vestidos con sus cotas azules, y sus Maças de plata” (*Festivas demonstraciones ... 1702: 8*)

En el *Lumen Domus o Annals del Convent de Sta. Catalina* (1756), on Camprubí i P. M. Anglès recullen diversos esdeveniments de la vida barcelonina de la primera meitat del segle XVIII, els autors suggereixen en el seu relat de l'entrada el vessant de celebració ciutadana d'aquesta comitiva, doncs, abans i després de l'acció protocol·lària amb el rei, es va mostrar a la vista dels ciutadans barcelonins com en

una mena de passejada amenitzada amb música, a expenses de la mateixa Universitat:

“ans de exir de la Ciutat seguiren alguns carrers, pera alegrar à tothom, ab dos Massers de la Universitat, ab dos timbalers, y ab Cobla de Ministrils, pagats dels diner de la Universitat, (...) Los 20 Doctors de cadaqual Colegi, poch menos del numero senyalat, entretots alguns 70 de diferents estats, Capellans, Frares y seculars, se apareen, y esperaren à Sa Magestat” (Camprubí-Anglès 1756:64)

El rector digué “la oració de la benvinguda al Rey” (*ibid.*), que consistia en “una arenga en latin” (*Festivas demonstraciones ... 1702: 8*), seguint un besamans de part de tots els components de la comitiva (1756:64). En la tornada, van fer un altra musical passeig per la ciutat:

“havent entrat per lo portal dels Angels, anves de entrarsen dins de ella, tambe seguiren alguns altres carrers, sonant, y tocant los trompeters, Ministrils, y Timbalers” (Camprubí-Anglès 1756:66)

D'altra banda, en la majoria de les fonts es reitera la precipitació en que van desenvolupar-se els actes en alguns moments i que rebel·len, com diu Pérez-Samper en relació al registre del *Llibre de Solemnitats*, que els encontres amb el monarca van desenvolupar-se “amb presses inusitades” (1987:367). En el *Lumen Domus* s'expressa la sorpresa a propòsit de l'actitud reial envers les successives comitives de benvinguda: “y es de advertir –en referència a l'encontre amb el Rector de la Universitat- que lo Rey Nostre Senyor, no parlá paraula, encara que allargà la ma per a que lay poguessen besar”, en relació al Bisbe, “no parlá tampoc paraula lo Rey”, i després amb la Diputació, “qui tampoc parlá paraula, si solament allargà la ma” (Camprubí-Anglès 1756:63-66-68). De la significativitat del fet pels observadors en dóna fe el subratllat que trobem en les frases del manuscrit original.

D'altra banda, en el *Llibre de Solemnitats* s'esmenta que quan la comitiva encapçalada pels consellers es dirigia a efectuar aquesta recepció, van trobar-se en una situació de descoordinació per la precipitació règia:

“anant devant dits escellentissims senyors concellers lo correu de la Ciutat ab son postilló (...) anant dret al portal de Sant antoni, y avançats que foren en dit carrer ana lo correu a la posta a trobar sa magestat, lo qual trobá devant lo hostal de Sans, y tornant dit correu ya los senyors concellers es trobavan a la Creu Coberta; y per haver-los dit correu que venia ab pressa, allargaren lo pas pera trobar ab mayor prestesa a sa magestat, que anava venint” (II-500).

Però, amb tot, el pitjor és que el rei, una vegada feta la salutació, no va demanar als consellers que es cobrissin:

“y ab lo mateix silenci del Rey (se esperave de sa Magt. manaria els Consellers se cobrissen) restaren tots descuberts y descuberts proseguiren lo camí (...). Silenciosos tots, y gelat lo cor dels Catalans, à vista de que los consellers estaven descuberts” (Camprubí-Anglès 1756:72-73)

Sembla que el seguici que conduïa al monarca al Palau va desenvolupar-se amb molta fredor, resultant un acte purament formulari:

“y no parlant may sa magestat paraula, prengueren la via dret al portal de Sant Antoni, y per defora de la estrada en cuberta anaren fins al convent de Jesús, y devant la reixa, qui entra al segon pati, dit senyor conceller en cap se despedí de sa magestat, dint-li quant gustava de fer sa entrada; y respongué que ‘el domingo a 2 de 8bre. Al punto de las dos se hallaría l portal de San Antonio; y fent-li moltes cortesías dits senyors concellers sens baxar de cavall, com es costum, se.n vingueren per lo portal del Angel, y se.n tornaren a la Casa de la present Ciutat” (II-501)

Al portal de Sant Antoni s'hi varen col·locar cobles de clarins i de ministril, vestits amb cotes romanes, al·ludint amb això, doncs, una escena d'inspiració classicista:

“Item es de saber, que en una de las torras del portal de St. Antoni estaven coblas de Clarins, y jutglars vestits ab les cotes romana, y sombrero de Domas, y que estos ab sos trinats al passar los Comuns així al anar com al tornar procuraven alegrar à tothom maximament a vistas del Rey y de la Ciutat” (Camprubí-Anglès 1756: 83)

Una vegada aposentat al palau, el monarca va sortir una estona al balcó amb tota l'alta noblesa que venia amb ell per a respondre a la gent allí congregada, amb tan mala fortuna que se li va caure el bastó sobre la gent:

“luego isqué en un dels Balcons à ver vist los víctors foren molts, y lo concurs essent l vinguda tant desitjada, y se retira (...) Y es de notar que estant sa Magt. en lo balco assistit de los grandes tots descoberts, y lo Rey ab lo sombrero sotal bras pera ser vist, quant no se com, sy cayógué lo bastó portave, à terra entre la gent” (Camprubi-Anglès 1756:80)

En aquestes accions es mostra la vinculació del cerimonial amb una certa tendència a dissoldre l'antic model ritual, ja que, d'una forma significativa, es desvinculava l'entrada física del monarca a la ciutat de la cerimònia del jurament del privilegi, posant l'èmfasi en el seu desplaçament cerimonial, però, sobretot, en l'aparició escenogràfica del monarca al balcó segons a la visibilitat que oferia la “performance de façana”; aquest fet suposa una mostra del nou èmfasi en els moviments dels actors com a personatges dins d'una dimensió escenogràfica de l'espai global de l'acció i que donaria unitat formal al seu transcurs segons el model de visibilitat de l'escenari teatral. En aquest primer encontre cerimonial, doncs, la dissolució de l'antic model sembla donar compte de que les coordenades de la representació hauria d'anar per altres vies, més d'acord amb la imatge cortesana de les celebracions règies desenvolupades des de segle anterior. També, si bé aquesta cerimònia inicial havia transcorregut segons tonalitats contrastants respecte del costum secular, el mateix va succeir en la realització de l'entrada solemne, tal i com es percep en la lectura dels registres. El Consell de Cent va arribar a pensar si l'actitud reial venia motivat per algun error de cerimonial i, per això, tal com consta al *Dietari del Antich Consell barceloní* (XIII:355), es va elevar una carta al secretari del monarca, Ubilla, per a demanar-li consell sobre “com voldrà sa magestat que

observem dits concellers en lo recibiment y entrada de sa magestat la reina” (Riera1993:490).

El dia de l’entrada, les autoritats barcelonines es van trobar amb les mateixes presses règies que en la cerimònia inicial:

“los excellentissims senyors concellers, ab cotxes y ab los senyors de la vint y quatrena del cordó, entre una y duas, partiren de la Casa de la present Ciutat y se.n anaren a la iglesia de Sant Antoni per a fer la entrada a sa magestat (que Deu guarde), y luego que foren desencotxats vingué sa magestat ab molta pressa ab un cotxe y ab molta companya de senyors y cotxes, y apenas fou passat tingueren los senyors concellers notícia que sa magestat ya era a cavall, y que estava esperant entremig del rastrillo del empedreat del portal de Sant Antoni y lo cubert de la volta” (II-501)

L’encontre amb les autoritats va ser també molt austera. Trobades totes les comitives al portal de Sant Antoni, es va fer la cerimònia de l’entrega de claus, sense cap representació, “y luego li doná dit senyor conceller las gracias de la mercé feya a esta ciutat ab sa real presencia (II-501). Al *Lumen Domus*, els cronistes no deixen de fer-se ressò dels canvis vinculats a la major presència de la institució monàrquica en l’organització política catalana a través de l’exèrcit:

“Nota que la cerimonia antiga del donar las Claus lo Conceller en Cap al Reys que entrat havian com á Comptes de Barcelona no se ha feta, per lo que si antes la Ciutat era qui cuydaue dellas, no sen cuyda ara per esser la guarnició y guardas dels Portals soldadesca de Rey, no de Patricios com de antes; axí que las claus estan en ma y poder dels Governadors de la Plaça, no en poder de la Ciutat” (Camprubí-Anglès 1756: 83)

Aquest és un fet significatiu respecte de la situació d’increment de la presència militar en el Principal (Perez Samper 1989:367), i que trobaria la traducció també en la seva impostació en el marc de la cerimònia:

“Es de notar que en la Rambla estigue affilarada la soldadesca, axi de Infanteria de á Cavall, per tot lo destricte lo per hont ague de passar lo Rey” (Camprubí-Anglès 1756: 83)

Com dèiem en l'apartat corresponent, el desplegament militar manifestat sonorament amb la presència musical d'instruments marciais comportava en el pla de la seva dimensió representativa l'exposició de la lògica de l'estat modern segons la figura absolutista de la sobirania (*vid.* p. 144-148). En aquell apartat hem inclòs ja alguns esments d'aquest aspecte de l'entrada de Felip V, tal com es recull en algunes fonts, però val la pena citar el testimoni del *Lumen Domus* per tal com reitera el sentit de la jerarquia traçada pels diversos conjunts musicals marciais:

“En quant à la grandeza y megestat que assistia al Rey es de saber que en lloch primer; ço es lo menos principal anaven trompetas, timbalas, y Ministrils: à estos seguian los trompetas de las Guardas de Catalunya, Cavalleria y Capitans tots espasa en ma, à estos seguina quatre Clarins del Rey, à estos los Grandes de sa Magestat (Camprubí-Anglès 1756: 83-84)

La comitiva va entrar a la ciutat al voltant del talem reial i, en tot el trajecte, com havia estat acostumat des de temps antics, s'hi van construir cadafals per a cobles de ministrils. Més innovador resultava la construcció d'arquitectures efímeres degudes a la iniciativa dels gremis de la ciutat. Aquesta proposta denota al nivell de la participació dels grups populars en els fasts el procés d'apropiació d'elements estètics originats en l'àmbit de la cort, revelant un aspecte significatiu dels canvis operats en els medis de la representació social en el marc de la celebració règia:

“y en esta conformitat anaren fins al Padró, aont la piràmida de Santa Eularia (...) lo qual adorno havia fet la confraria dels argenters; y de allí, per lo carrer del Hospital, aont, devant del dit Hospital trobaren un cadafal ab los orats, y isqueren a la Rambla, estant entoldadas las parets desde Sant Antoni fins a la Rambla de una part y altra. Arribats a la Rambla, se trobá al portal de la Bocaria un arch fet ab molta primor b diverses pinturas, jorolifichs y altres coses, fet per la confraria dels botiguers, y continuant son camí per la Rambla, la qual la part dels religiosos estava tota entapiçada, y en lo portal de la Drassana hi havia altre arch

molt ben treballat, lo qual havian fet los senyors deputedats, per tocar-los lo fer-lo. Passaren per lo dormidor de Sant Francesch, lo qual estave ricament aderesat ab molts quadros de monarques espanyols y senyoras reynas, mullers de aquells y lots altres, y arribaren al tablado que per lo jurament se sa magestat havia fabricat la Ciutat en lo pla de Sant Francesch (II-502)

“y diferents confrarias, varias demostracions: Qui immobiles archs, piramides, ó aparadors; Qui mobles jardins, Castells, ó naus, dexant las menudencias de sedas y draps de ras que embellien los carrers per haont lo Rey havia de passar, y los varios Cadafals de Musichs, en moltas y diferents encontradas de la Real Magestat; al qual tambe obsequieren las Banderas de totas las Confraria de Menestrals, del millor modo y forma que ab lo temps i ocasio logra pogueren, per lo quel Rey luego que ague jurat en la Plaça de Sant Francesch, sens esperar aná a jurar també à la Catedral, segons lo costum y estil dels Reys antepassats” (Camprubí-Anglès 1756: 82)

En aquest fragment del *Lumen Domus* es fa referència a un episodi relacionat amb la desfilada gremial i que, pel seu desenvolupament, a més de resultar hilarant, és també un indicador de la pèrdua dels valors representatius atorgats als continguts i accions que s’havien mantingut en els actes de l’entrada reial durant els segles anteriors. Després del jurament a la plaça de Sant Francesc, el monarca va marxar ràpidament del seu lloc al soli reial per a acudir a la Seu i poder efectuar seguidament els protocols deguts a les institucions religioses, deixant plantats als gremis amb els seus entremesos:

“Y per quant dita entrada era estada molt prest, no foren promptas las banderas que sa magestat no se alçás y pujés a cavall, y prenent dits senyors concellers lo talem, posant sa magestat sota de ell, prenguen la via per lo carre Ample” (II-502-503).

Pel que sembla, les confraries anirien seguint la comitiva reial pels carrers, efectuant les seves invencions com pogueren, acudint finalment al Palau Reial per a que, després de les cerimònies a la Seu, tornant el rei a les seves estances pogués presenciar d’alguna manera la representació gremial:

“Los concellers estaven en lo catafal, als quals no esperà, alçant-se de la cadira y luego pujant en son Cavall des del pujador ó gradas ab vayetas verdas que al peu del Catafal estaven previngudas per pujar y baxar, sempre que fonch menester, per esser ellas portátiles com se ha dit, y es de saber: Que les Confraries que anaven venint, y algunas de ellas ab las invencions que havien fet, no pogueren fer los obsequis y reverencias en la Plaça y devant del Catafal per haversen anat de allí lo Rey: y que las feren com pogueren per encontrades del Rey en los carres, y las mes al haver tornat lo Rey á son Palacio, estant ja sa Magestat en lo Balco; fet tambe lo jurament en la Catedral per al qual partí del solio (...) y ab lo matex acompanyament ab que havia vingut à la Seu, bax talam se anà à son Palacio, en lo qual estaven esperant son real arribo las Cofrarias ab las banderas y inventivas havian fet, ab no poch gasto. Apeat del Cavall, dispararen las artilleries y feren la salva real (...) y à poch rato y espay de temps (...) isque al Balcò y veu las banderas y inventivas dels oficials y confrarias desta ciutat, la Mulasa dels Pelayres; lo Lleo dels Blanquers; Lo Jardí dels hortelans; los Angels llauradors ab dos jumentets molt petits y ab la arada, los sembradors de confitura blanca, lo Vaxell que ab Quatre rodas navegave per terra, sonant clarins y disarent los canons que havian fet los mariners; tots los quals havent fet ab las banderas, ò inventivas tres reverencias, ò acataments devant sa Magestat se retiraren, y se retirà lo Rey per esser cerca de las 6. horas de la tarda y entre dos foscans” (Camprubí-Anglès 1756: 86-88)

Les versions dels fets contingudes en es relacions oficials contrasta amb el realisme en què s'expressen els autors del *Lumen Domus*. En el *LLibre de Solemnitas* s'exposa la desfilada davant el balcó com l'acompliment d'una ordre reial:

“y luego ordená sa magestat que no se.n anassen, que las volia veurer passar den de un balcó, y así arribaren en lo palacio dels excellentissims virreys, aont possá sa magestat (...) y mudat que fou, ordená que passessen totas las vanderas ab las confrarias, y aquellas que portaven invensió la feren devant sa magestat, y unas y altrás acatament a sa magestat” (II-504).

En les *Festivas Demonstraciones*, s'arregla el desconcert justificant el canvi segons arguments racionals, al·legant la idea de l'adequació de l'espai a les proporcions de l'acte d'una forma que suggereix l'acord amb els canons estètics vinculats als jocs escènics cortesans:

“y por ser lo restante de la funcion muy largo, se dexò por entonces la ceremonia de las Cofadrias, que ya estaven todas prevenidas en parage proporcionado, con sus Estandartes, y diferentes invenciones, conforme à sus gremios, y empleos, para festejar tan alegre dia, dexándole para despues (*Festivas demonstraciones ...* 1702: 59)

Així, doncs, d'aquest afer en resulta sorprenent la transformació improvisada de la cerimònia tradicional dels gremis: si en el context d'una entrada reial aquesta manifestació roman subjecte a l'ordre successiu d'accions cerimonials, en aquesta ocasió l'activitat es transforma en una "performance de façana" segons els models de festeigs gremials que es donava fora de l'estricta marc del protocol de l'entrada (*vid.* p. 399). Respecte d'això, es pot argumentar aquest canvi al·ludint l'efecte de buidatge dels continguts d'aquesta manifestació com a representació dels gremis, i, per contra, el reforçament de la imatge reial com responent a la voluntat de situar-se en una actitud autoritària mostrada a través de la "performance de façana". Malgrat això, és simptomàtic respecte de les transformacions en les actituds festives dels membres dels gremis la seva disposició a encarregar la construcció d'aparells efímers amb una forta càrrega al·legòrica sustentada en el coneixement de la temàtica històrica o mitològica: la impostació d'aquesta tendència suposava en el context de les formes de representació gremial la voluntat de recepció i adaptació dels desenvolupaments estètics articulats des del segle XVI en l'àmbit de l'espectacularitat cortesana. Si bé en quan aquesta performativa s'arrelava en l'explotació humanista del saber mitològic i al·legòric, i, per tant, podia no se entesa per tots, sí anava carregada d'una gran força expressiva, abastament explorada en territoris cortesans, i basada en la "teatralitat desbordada" (*vid.* Díez Borque 1999 a: 208).

En ocasió de l'entrada de Felip V, la piràmide feta construir pels argenters a la plaça del Padró constava d'una sèrie de representacions de fets llegendaris de la història de Catalunya amb explicacions en vers, retrats del rei, de sants catalans i del martiri de santa Eulàlia, tot presidit per una imatge de pedra de la patrona de

Barcelona (Revilla 1983: 400-401). El gremi dels mercaders de draps havia fet construir entre les grans torres que flanquejaven la porta de la Boqueria un “aparell” també inspirat en la temàtica llegendària i històrica catalana, sigui la representació de la creació de l’escut català de les quatre barres, el rei Alfons lliurant al conseller en cap de Barcelona les portes de Nàpols, o bé, el conseller Fivaller xuclant les ferides de Ferran I: a la part superior de la cornisa es podien llegir unes inscripcions al·lusives a l’entrada de Felip V –representat segons la figura del déu Mart- en uns termes reveladors de la visió generalitzada de la monarquia a Catalunya, tal com suggereix el recordatori de la qualitat del monarca com a compte de Barcelona al sí de la corona hispànica :

“Tots, gran Phelip esperàm
axugar, ta clemència las llàgrimas. Catalunya
anys ha, plora ab justa queixa”

“Considera, ò gran Phelip
quants ayrons de ta Corona
per comte de Barcelona” (Revilla 1983:403)

La nòmina de gremis participants en aquest desplegament era elevada: el gremi de velluters i velers, construïren una altra estructura efímera davant de la capella d’en Marcús, així com també els gremis de capsers, espasers, torners, el dels vidriers, i altres al carrer dels Llibreters i al portal d’Escudellers, (*ibid.* 1983:405). També el municipi havia previst un premi als ciutadans que guarnissin millor la façana de llurs domicilis. El primer premi se’l va endur la confraria de Sastres, amb una construcció a manera de piràmide a la plaça de l’Àngel (*ibid.* 405-406).

En general, tal com suggereix el recurs de la temàtica històrica en mig d’imatges reials, és de destacar l’ús de la simbologia que traçava la continuïtat de Catalunya

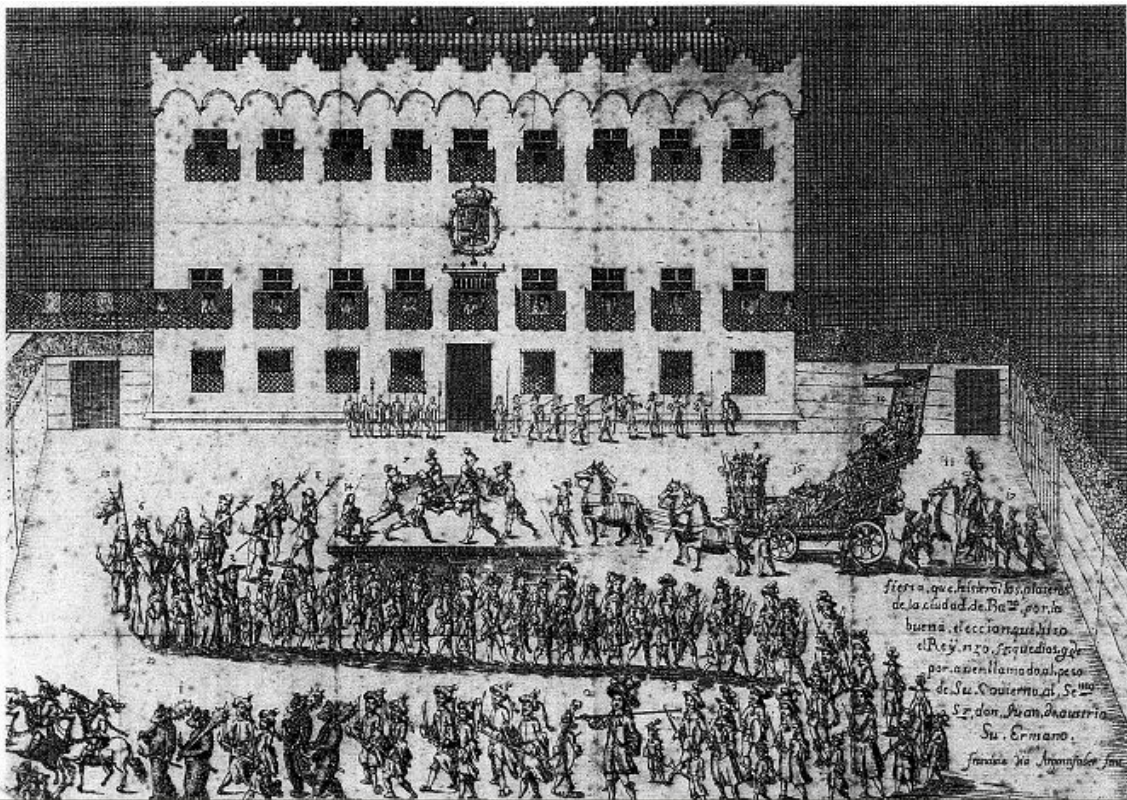
amb un passat vinculat a la trajectòria de la monarquia catalanoaragonesa; en aquesta perspectiva, serien pocs el canvis respecte dels missatges continguts en les entrades clàssiques. Però la qüestió més il·luminadora dels processos que estaven tenint lloc és l'adopció d'aquesta estètica de part dels membres dels gremis.

A finals del segle XVII tenim constància de l'organització de part del d'algun gremi d'un aparell festiu equivalent en quan que vinculat a la mena d'espectacularitat sorgida de la cultura simbòlica d'arrel humanista, posada al servei de la sociabilitat cortesana des del segle XVI i vinculada al desenvolupament escenogràfic en la seva articulació amb l'arquitectura real (tapissos, façanes, balcons ...), l'arquitectura efímera (arcs, galeries, piràmides, altars ...), així com amb les mascarades, els carros triomfals i les processons civils (Díaz Borque 1999 b: 434). Es tracta d'una mascarada realitzada pel gremi dels argenters de la qual en dóna constància una làmina gravada per l'argenter Francesc Via en la que es representa la festa celebrada per aquest gremi a la plaça de Palau de Barcelona (fig. 16): l'acte se situava en el marc de les nombroses mostres festives celebrades en motiu d'haver estat anomenat Joan Josep d'Àustria al govern de la monarquia (Duran 1972-1975 III: 652).

La imatge mostra una comitiva encapçalada per timbalers a cavall i closa per un carro tirat per quatre cavalls, amb imatges en mig que representen dues parelles d'homes disfressats d'ós amb una torxa encesa cadascun, una comparsa de turcs amb alfanges, un personatge amb un barret emplomat, una parella que servia de guarda vigilant de quatre menines "que eran de Cupido hijas", segons l'estrofa que els pertany, una personificació de Belona, deesa de la guerra, amb un lleó rampant, i sobre un cadafal, un combat –segons una imatge classicitzant- entre uns quants

atletes púnics que dansaven acompanyats d'un tocador de cítara (Duran 1973: 653-654).

Fig. 16: Màscara del gremi dels argenters Gravat de Francesc Via (Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona)



El carro representava una nau –la monarquia espanyola- amb soldats a la proa, un conjunt de músics als bancs i Joan Josep d'Àustria assegut als peus de Carles II, qui jeia en sota un dosser en la part més alta de la popa (*ibid.* 653).

Podem enquadrar la portada social de l'adaptació d'aquestes formes de part dels gremis com a vinculada amb el procés de consolidació de les noves diferències de classe al si d'una societat en la que la burgesia –aquells que situaven entre els estaments privilegiats i els assalariats a partir d'una activitat econòmica

independent, lligada al comerç, la indústria o una professió- anava assentant el seu pes específic (Fontana 1988: 41). Es tracta del procés que conduiria des de la formulació de la noblesa com basada en la sang i el gaudi de privilegis fins, en l'albada de l'industrialització a la segona meitat del segle XVIII, la consolidació de la riquesa econòmica com a base de l'ascens de les grans famílies burgeses i de llur accés al *cursus honorum* (*ibíd.* 35).

Pel camí d'aquest procés, doncs, les capes més altes de les jerarquies gremials havia estat subjugada per la idea del triomf social com projectat en tot allò nobiliari. Quan al 1785 els membres de l'Audiència denunciaren al rei, en referència als fabricants d'indianes, “el orgullo que da a las gentes comunes el dinero” (*ibíd.* 36), tal vegada al·ludien -amb l'altivesa dels qui tracten amb menyspreu als qui presenten com a emuladors – el desig d'adopció de les formes aristocràtiques per part dels burgesos enriquits. L'interès pels detalls de la conducta noble com a exponent de civilització, per la forma de vida, pels gustos i, fins i tot, els gests, dona raó de l'èxit durant l'època moderna de tot allò nobiliari com sistema universal de valors conformat d'un llenguatge ric en significats relacionats amb l'expressió d'un ideal social observat per als qui aspiraven, com reivindicant l'èxit en funció de la seva riquesa, a fer-lo seu (Carrasco Martínez 2000: 73). En la mascarada al·ludida, dons, la simbologia d'origen nobiliari de les trompetes cerimonials, per exemple, quedava subsumit a l'atribució d'un caràcter al·legòric que, més enllà d'una representació de classe, esdevenia un recurs compatible amb aquests principis que esdevenien pels jerarques gremials un procediment de representació alhora mimètic, reivindicatiu i articulador de la identitat .

Sobre aquesta base, i pel que fa a la música present en les descripcions de les escenografies gremials construïdes per la celebració de l'entrada de Felip V, aquests desenvolupaments suggereixen en el pla de la mateixa pràctica musical, en quan que element de representació dels gremis, unes connotacions molt diferents respecte de l'acció musical incorporada a la forma més tradicional de vehicular aquesta representació a través dels entremesos. A tall d'exemple, en l'aparell subvencionat pels capsers, espasers i torners, es presenta una al·legoria de la Fama amb unes "trompes", adoptant un sentit al·legòric anàleg a l'explotat en els àmbits més aristocràtics, però projectat, en aquest cas, a la glorificació dels gremis:

"Encargada estava, su composicon a tres gremios, que vulgarmente se dizen dels Capsers, Esparters, y Torners (...). Su disposición consistia en vna portalada de luciente, y bien pintada papelada con sus pilastras à modo de vnas vistosas Ninfas, con sus chapiteles, sobre los quales cargava el arco que formava la puerta, y sobre este corria vna cornisa, que rematavan dos Angeles de 9. palmos de alto por cada extremos, y en medio dellos coronando la fachada, sobre vna ostentosa peaña, assentava sus plantas la Fama, ayrosamente arbolando sus Trompas, con vnas Artmas Reales por Escudo" (*Festivas demonstraciones ... 1702: 71*)

També, des del punt de vista aparentment més realista que suggereixen les descripcions del *Lumen Domus*, s'esmenta la funció de la música instal·lada en la part alta de l'aparell instal·lat a la Boqueria pels mercaders de draps en quant que vinculada a un paper de reclam de la vista:

"Feren los botiguers altre vistosisim aparato en lo Portal de la Bocaría y curios jaspeat en forma de portal ab las finesas de Catalunya cada una dellas pintadas al natural endiferents quadros representadas, y ab algunas poesías catalanas expressivas de las historias en mig lo Rey Cavaller sobre un brios Cavall, y no faltá plausible musica de Ministrils, y altres instruments de Corda en lo mes alt de una torre convocatoria dels mirons, peraque admirassen al Amant Fivaller Conceller en Cap, xuclant la llaga de son Rey, peraque no moris emposternat, lo siti de Perpinyà, al Conquista de Napsols, y altre àb un magestuos arc ab las virtuts fe, Esperansa" (*Camprubí-Anglès 1756: 86-88*)

Així doncs, aquesta relació de la vista i la música, tant en el seu ús al·legòric com en l'aspecte més funcional de reclam, suggereix l'apropiació generalitzada d'una estètica que traça la seva diferenciació respecte del usos ordinaris vinculats als gremis a través dels entremesos; si en aquests el seu valor residia en la construcció de la interacció lúdica, mitjançant les construccions efímeres gremials i la música associada a elles s'assumia el valor del caràcter visual d'aquestes manifestacions desenvolupades en el marc dels jocs cortesans. En aquest sentit, s'ha assenyalat com en la festa cortesana, en la seva dimensió d'espectacle, es tendiria a privilegiar l'espai de la representació per a afavorir la visualització del personatge il·lustre tot oferint-li el punt de visió òptim a través de l'articulació de l'escena paratàctica, de la qual sorgiria el teatre modern *alla italiana* (vid. Amadei-Pulice 1983). Deixarem l'aprofundiment d'aquesta qüestió pel següent apartat, doncs l'exposició d'altres exemples en diverses celebracions ens proveirà de nous elements per a la consideració de la generalització dels recursos i del valor d'aquestes elaboracions espectaculars com a vehicle de representació social. Val a dir, però, que el seu recurs generalitzat, i amb això, l'adopció d'alguns dels usos musicals vinculats, reitera la tendència apuntada des de les centúries anteriors relativa a l'atribució d'un paper modelitzador de les pràctiques cortesanes -per sobre dels usos locals basats en les antigues tradicions participatives de les manifestacions de "pietat cívica"- com a conjunt d'elements articuladors dels festeigs. Així, el desenvolupament un tant descontrolat i improvisat de la cerimònia de l'entrada de Felip V, reflecteix en la mateixa activitat el fet de com el buidatge del valor representatiu dels elements de l'entrada clàssica se sustentava sobre el procés d'implementació de fórmules espectaculars com les esmentades.

Les descripcions d'aquest esdeveniment recullen fets que contrasten amb la dinàmica de les cerimònies d'altres monarques, presidides per un rigorós control protocol·lari d'intercanvi de gests entre les autoritats i el monarca. Si l'actitud del monarca no va ser gens respectuosa amb el cerimonial acostumat i, en canvi, es va mostrar més inclinat a prendre decisions per pròpia iniciativa, això suggereix, a banda de l'expressió d'autoritarisme, que el valor representatiu hauria de construir-se per altres vies, més d'acord amb els models d'excel·lència vehiculats per la festa cortesana. Les disfuncions del desenvolupament d'aquesta entrada esdevé un corol·lari del fet més general de les transformacions dels festeig en un sentit d'articulació escenogràfica de l'espai del ritual al voltant de la màxima visualitat de tots els gests, evitant, en funció de l'èmfasi posat en la percepció visual, tot contacte fora d'una concepció de la gestualitat com a element dins d'una estudiada escenografia.. El desenvolupament i l'organització dels festeigs posteriors a l'entrada mostren més clarament aquestes transformacions.

De fet, el rei havia expressat en diverses cartes el seu desig d'estalviar pecúnies en motiu de l'entrada i, en canvi, festejar més les seves noces amb Maria Lluïsa Gabriela, princesa de Savoia, realitzades per poders, i que haurien de ser ratificades a Figueres unes setmanes després de la seva primera entrada a Barcelona; d'una banda, escriu una carta dirigida als Consellers, inclosa al *Dietari del Antich Consell Barceloní* (vol XXIII, 220), advertint-los que no esprimissin els caudals públics, mentre que, assabentat de les festes que la ciutat tenia previstes per a celebrar la translació de Sant Oleguer, deixessin els fasts per a quan la reina fos a la ciutat:

“de que ha parecido avisaros para que lo temgáys entendido y executéys por vuestra pártte lo que os tocare, y porque dezeo que excusen gastos en la solemnidad de mi entrada en esa Ciudad por la falta de medios con que se halla y ser más de mi real agrado el que los caudales se apliquen a otras más precisas urgencias de la causa común” (*cit.* a Riera 1993:487)

“Que sería de su real agrado, que no se diesse principio a los festivos obsequios, hasta que se hallara en Barcelona la Serenissima Señora Doña María Luisa Gabriela de Saboya, su Real Esposa, y nuestra Reyna, y Señora” (*Relación svccinta...* 1701: 4)

Amb això, el rei mostrava una actitud autoritària que es reflectí en l'organització dels festeigs. Escrivint el Consell de Cent al secretari del monarca, Ubilla, per a demanar-li consell sobre “com voldrà sa magestat que observem dits concellers en lo recibiment y entrada de sa magestat la reina”, van rebre una contestació, inclosa també al *Dietari del Antich Consell Barceloní* (vol. XXIII, 355), a l'alçada d'aquesta actitud:

“me manda su magestad diga a vuestra excelencia que en quanto a los cumplimientos los excuse (...) hasta que el rey dé orden a vuestra exelencia de lo que ha de executar” (Riera 1993:490)

Després de la primera entrada del rei van celebrar-se tres jornades d'alimàries, castells de foc, amb el concurs de música, i altres festeigs, inclosos els balls amb cobles de ministrils de corda i de vent, segons els models que hem vist anteriorment:

“Vinguda la nit de aquell matex dia se disparà y cremà un Castell de fochs artificials ques posà devant lo Palacio y cremantse lo Castell dedel mes alts quartos de la casa del General se llançaren gran multitud de bombas, tambe de foch artificial com lo del Castell, y la musica de diferents instruments no falta al festeis de s Magestat, lo qual se proseguí fent alimaris (...) Item que en los tres dis de las alimarias casi tot lo dia, la Ciutat tenia de corda y de vent, en un Catafal apegat a casa del General, y dins la casa de la Ciutat en la galeria te la sala del Concell de Cent, y la Diputació en sa propi casa, uns y altes musichs vestits ab las cotas o dalmaticas usança antiga de las dos casas o consistoris (Camprubí-Anglès 1756: 88)

Entre recepcions diverses i sessions de caça en l'escenografia d'un bosc muntada en un terreny extramurs (Revilla 1983:406), el rei anava esperant l'arribada de la seva promesa, que venia per mar; diverses circumstàncies van fer canviar els plans inicials de la boda a Barcelona, i el rei volgué anar a rebre-la a Figueres, on el casament va realitzar-se el dia 3 de novembre (Riera 1993:490). Després del perible durant unes jornades per la Catalunya interior, el seguici va arribar a Barcelona el dia 8 de novembre (*ibid.* 491). El dies posterior van transcorre amb recepcions d'ambaixades solemnes d'institucions catalanes que volien rebre a la reina i un seguit de festeigs, de manera que a les festivitats de la visita s'hi van sumar les de les seves bodes, molt més llüides que no pas la pròpia entrada. La successió de manifestacions es compten a raó d'una diversitat d'elles cada dia durant unes setmanes després: missa nupcial - *Pro Sponso & Sponsa*- a Santa Maria del Mar, una *Loa* sobre un carro triomfal a càrrec de la Universitat, les festes de la translació del cos de Sant Oleguer, amb solemnes processos i oficis, un Torneig y una *Momeria* culminats amb balls, organitzats i executats per la noblesa, i una sessió de l'acadèmia dels Desconfiats, també composta per nobles:

“llegaron à Barcelona el dia 8. à las cinco de la tarde, donde, por la Puerta del Mar, entraron en coche, con la Camarera Princesa de Ursino, precediendo asimismo en sus coches los Señores Grandes, Titulos, y demàs Nobleza....llegaron sus Magestades...à su Real Palacio, dinde reparandose por vn breve rato del cansancio del camino, salieron e vn balcon à permitirse à los ojos del infinito Pueblo, que avia concurrido à la gran Plaça de Palacio, à beber los rayos de los dos Soles, que ilustravan aquel Emisferio. (...) Por la noche huvo luminarias, que se continuaron las dos consecutivas, y despues de aver cenado sus Magestades, se dio fuego à vn castillo con tal artificio compuesto, que su admirable disposicion se llevò el agrado de sus Magestades. prosiguieronse los artificios de fuego por siete dias casi continuos” (*Relacion Svccinta* 1701:20)

També en aquesta ocasió la documentació no oficialista recull els comentaris derivats de l'actitud del matrimoni en no presentar-se a algunes de les funcions previstes i no complir amb determinades expectatives:

“nos posá atxa alguna en balcó algu del Palacio, lo que causa no poca admiració, y mes estant las Magestats dins Palacio; y a las foscas, o ab poca llum de forma que penas se veren Rey i Reyna” (Camprubí-Anglès 1756:111)

De tota manera, el dia 12 començaren les festes de la translació de sant Oleguer, amb una durada de tres dies, previstes en motiu de l'arribada del monarca, però prorrogades per expressa voluntat de Felip V en motiu de les noces. La processó no diferia del model antic de les manifestacions de la pietat cívica, comptant amb el concurs dels entremesos segons les fórmules acostumades (*vid.* p. 357). La dimensió teatral del festeig segons els cànons de l'espectacularitat d'arrels cortesana es donaria particularment a través d'una “Cavalcada vistosa”, segons s'esmenta al *Lumen Domus* (Camprubí-Anglès 1756:106), a càrrec de la Universitat. que, partint de les seves dependències a la Rambla, hauria d'anar a la plaça davant del palau a oferir la representació als monarques.

L'acte es va realitzar com a prolegomen de les festes de Sant Oleguer seguint una proposta del municipi, qui va costejar el carro:

“la Exma Ciutat demostra als Cathedratichs y Rector, se donaria per molt servida,si obsequia à Snt. Oleguer , y al Rey en principi de las festas del Sant prelat, y Real festeig se fes una llüida Cavalcada, y un Carro triunfal de la millor manera ques pogues concertar entre tots los Doctors del Claustro, y Collegis: per a qual festeig se oferia à pagar lo Carro triunfal de la manera quel volguessen disposar” (Camprubí-Anglès 1756:110)

Després de diversos problemes i un intent fallat d'anar amb ell a la plaça davant del Palau, la representació del carro es pogué realitzar el dia 12 de novembre, vigília de l'inici de les festes de Sant Oleguer:

"la Universidad de Barcelona, y sus Alumnos sobre generosos brutos bien enjahezados, à Palacio, concurriendo mas de quinientos Estudiantes con sus achas, y un Carro Triunfal en medio, acompañado de diversidad de musica, à quien seguian muchos doctores, y Catedraticos de todas las Facultades...Al emparejar dicho Carro Triunfal al balcon, donde se hallavan sus Magestades, recitaron una loa doze muchachos ricamente vestidos, que iban dentro, exprimiendo con un poetico Dialogo el regocijo, que cabia a la Literaria Palestra (*Relación svccinta...* 1701:20).

La música era present en dues seccions del seguici, al principi i en el carro, on anaven els nou personatges que representaven Júpiter, Cupido, Venus, Apol·lo, Juno, Mart, Minerva, Mercuri i Diana :

“en primer exit, isqueren timbalas, Juglars y trompetas, à ells seguian mes de 300. estudiants Theolegs, Llegistas, Filososfs, y Gramatichs casi tots vestits de gala; y Cavallers de cavalls mulas ò matxos, segons lo que millor pogueren trobar tots los del pasaig fins als Musichs trompetas timbalas y juglars” (Camprubí-Anglès 1756:110)¹

“Los nueve muchachos que avian de hazer la representacion, iban adornados en la forma que, segun la Deydad que representavan, se requeria, y con las insignias propias de la misma Deydad; Jupiter sentado en la silla del Solio con su Diadema en la cabeça, y los rayos en vna mano, y el Cetro en la otra; el que representava Cupido, y los que representavn Venus, Apolo, Iuno, Marte, Minerva, Mercurio, y Diana, iban sentados en las quatro gradas, quatro à cada parte. Dentro el cuerpo del Carro iban los Musicos, y Cantores, que avian tambien de hazer su papel en la representación” (*Festivas demonstraciones ...* 1702: 164)

¹Segons la relació *Devotos obsequiosos cultos y leales festivas aclamaciones*, el grups de trompetes i xeremies alternaven les seves intervencions, seguint també el que era acostumat:

“Oïanse en diversas partes de este numeroso Congresso distintos bellicos instrumentos, cuyos festivos rumores se alternavan con los ecos de armoniosas Chirimias” (1702: 172)

Segons es diu en els diversos registres, els representants eren alumnes de Retòrica (*Festivas demonstraciones*, 1702: 165), mentre que el *Lumen Domus* especifica que els cantors provenien de la capella de Santa Maria del Mar:

“cada qual posat segons la disposicio del dialogo que representaren devant el Rey ab la Reyna parat lo Carro devant dels balcones del real Palacio ab altres minyons cantors de la Capella de Sta. Maria del Mar” (Camprubí-Anglès 1756:106)

Al menys en dues relacions apareix el text castellà de la representació -en las *Festivas demonstraciones* (1702: 165-179) i en *Devotos obsequiosos cultos y leales festivas aclamaciones con que celebró la ... ciudad de Barcelona la gloriosa translacion de Olagver sv santo* (1702: 172-185), amb algunes variacions i dins l'estil ampul·lós de la *laudatio* cortesana del segle XVII (*vid.* Farré 2003: 274 i ss.): en aquestes fonts, s'esmenta l'acte com a “Epitalamio” (*Devotos, obsequios* 1701:172) o com a “Loa Nvpcial” (*Festivas demonstraciones*, 1702:165)

En definitiva, la nova pauta escenogràfica instal·lada en el ritualisme cívic de Barcelona és palesa a través de performances d'espectacularitat pública basades en la tradició aristocràtica, que des del segle XVII aplegava progressivament més terreny en el marc de la celebració i comportava el desplegament cada vegada més intents de formes celebratives com les mascarades, les cavalcades o altres gèneres afins. Respecte de la música, els canvis no són menys evidents en allò que fa a la seva relació amb la pràctica coreogràfica: aquests canvis al segle XVIII s'inscriurien també dins del procés de transformació de l'entrada i que comportava, com veiem, la dissolució del seu ritual, però també la seva rearticulació en noves pràctiques que serien equivalents dins els paràmetres del nou ordre polític, social i cultural. En aquest quadre, seria significativa l'adopció de la dansa cortesana francesa pel que

suposava de noves perspectives traçades sobre el desenvolupament de la “retòrica del cos” vinculada al procés de civilització.

2- Les renovades actituds festives al segle XVIII: la dansa i el disseny escenogràfic de l'espai festiu

Amb el terme dansa cortesana francesa s'indica certa varietat de pràctiques, des del *ballet de court* fins diversos tipus de dansa social que varen experimentar una gran difusió des de finals del segle XVII (McGowan 1963; Harris-Warrick 1986:41). Sobre el fons de tradició de dansa cortesana, la dansa francesa era un producte desenvolupat per la societat cortesana i travat de manera lògica en el seu context on els mecanismes legitimadors de la jerarquia social aplegava la major part de les interaccions entre els cortesans i on el concepte de "rang" se situaria com a eix central: "La coacción para que se represente el rango es implacable" (Elias 1982: 88). Segons Elias, això vol dir que l'elaboració diferenciada de l'extern, com a instrument de la diferenciació social mitjançant la forma, és característica de la configuració general de la vida cortesana, suposant una sensibilitat exquisida d'aquestes persones per a percebre les relacions entre rang social i configuració de tot allò visible, en el seu àmbit d'acció i en els seus moviments, que es tant producte com expressió de la seva situació social (*ibid.* 87). Malgrat tot, un procés de recepció, com el que suposava el desenvolupament de la dansa francesa en una societat no cortesana, hauria d'implicar també un procés d'adaptació i transformació del producte en el sentit de satisfer les necessitats locals.

La primera referència que coneixem de l'execució d'una dansa francesa la trobem, precisament, en l'esmentada relació *Festivas demonstraciones*, dins l'apartat on es descriu la *Momeria* que, organitzada pels Diputats i Oïdors de comptes, es va executar en la Sala de Plets del palau Reial en presència dels monarques dins del

període festiu marcat per la celebració de la translació del cos de Sant Oleguer (1702:335 i ss.). En les danses que van configurar l'espectacle, concebut com un ball encabit entre la representació d'un Torneig i una *Real Merienda* dins la mena de compromís segellat entre la dansa i els jocs d'armes coincident amb la successió de manifestacions característica de les celebracions aristocràtics, hi trobem un "minovet" descrit com un "Baylete que consiste en formar como vn lazo al Sarào, cambiando de puesto, atravesandose" (*Festivas demonstraciones ...* 1702:344)

Però, l'apropiació de la dansa francesa es produiria en un context més general del qual és simptomàtica la transformació radical de les fórmules per les que la societat catalana rebia al nou monarca a través dels fasts i que haurien de conduir a l'estructuració de noves experiències de col·laboració entre els ciutadans en la seva articulació jerarquitzada. L'entrada de l'Arxiduc Carles al novembre de 1705, en mig d'una situació excepcional pel conflicte bèl·lic, va esdevenir la última que hauria de va basar-se en l'esquema dels seus predecessors. Malgrat tot, pel que sembla, la situació va fer que se celebrés, com diu Carreras i Bulbena, amb el seu llenguatge volgutament arcaic, "ab poch aparell de festa" (1902:45). Les minvades fonts que resten, però, permeten confirmar per a aquesta ocasió la reiteració del model clàssic amb algunes de les modificacions que vèiem en relació a l'entrada de Felip V uns anys abans: l'entrada pel portal de Sant Antoni, sense romandre a Valldonzella, on s'havien instal·lat un grup de músics a expenses, en aquesta ocasió, de la Generalitat, la construcció d'aparells efimers a càrrec dels gremis i les institucions –com la piràmide de Santa Eulàlia que els argenters ja havien fet aparellar per l'entrada de 1701, o l'arc construït per la Generalitat a les Drassanes amb un retrat de l'Arxiduc flanquejat per formacions musicals-, així com el

jurament i la desfilada gremial amb els entremesos a la plaça de Sant Francesc, la visita posterior a la Seu conduïda bisbe de Solsona i amb el cant del *Te Deum*, les lluminàries, les processons de pietat cívica i les festes aristocràtiques privades, ompliren l'espai festiu del dies tradicionalment acordats per a tal activitat (Voltes 1952:103). El que sembla més eloqüent respecte les transformacions festives en el període d'estada de l'Arxiduc va ser la conversió de Barcelona en ciutat de cort de la monarquia austriacista durant els sis anys, més els dos en què la reina va romandre com a lloctinent, que la família reial es va establir la ciutat.

En el pla musical, aquest període es caracteritzà per les primeres representacions de teatre musical a la ciutat, d'acord amb la seva qualitat de cort. Amb el rei, van arribar a Barcelona nombrosos artistes provinents de la cort virregnal de Nàpols, com el mestre de capella Giuseppe Porsile, per tal de disposar els espectacles i entreteniments, i amb aquests, els models que Alessandro Scarlatti i altres havien fet madurar (Alier 1990:40 i ss. ; Dolcet 1999:173). Es considera que la primera mostra de teatre musical cortesà representada, en aquest cas a la sala de la Llotja de Barcelona, ve ser *Il più bel nome*, d'Antonio Caldara amb llibret de Pietro Pariati, per a celebrar l'onomàstica de l'esposa de l'Arxiduc l'any 1708, concebuda com un espectacle encomiàstic dels monarques a través de personatges mitològics i al·legòrics, entre d'ells Hèrcules, mític fundador de Barcelona; més que d'un òpera pròpiament dita, sembla que fou una cantata escenificada, un *Componimento da Camera per Musica*, segons Carreras i Bulbena (1902: 119-121; Alier 1990:42-44). Com diu Alier, l'experiència operística, que va comptar amb sis representacions conegudes de diversa factura i a partir de diverses motivacions celebratives, hauria de durar, com a molt quatre anys i mig (1990:47). En aquest ambient plenament

cortesà, un altre aspecte de la sociabilitat nobiliària austriacista era la continuació de la recepció de la dansa francesa que s'entreveia en els festeigs privats de Felip V.

Pedro Voltes va recollir alguns dels relats que Francesc Castellví va deixar escrits en les seves *Narraciones históricas desde el año 1700 hasta el año 1726*, l'original del qual es troba al *Staatsarchiv* de Viena, on l'autor fa memòria d'alguns dels festeigs cortesans de l'època austriacista (Voltes 1953:111). Un d'aquests esdeveniments va ser el ball organitzat per l'ambaixador de Portugal, comte d'Assumar, el 5 de febrer de 1709 a la sala de Sant Jordi de la Diputació, la qual va ser acomodada amb tres grades en tota la seu perímetre:

“El baile empezó con minuets o bailes a la francesa; después se bailó a la catalana; cerca de las diez se bailaron danzas españolas, pero poco. Inter este tiempo llegaron los Reyes, se pusieron dos sillas en la testera del salón; el Rey, tres horas que se detuvo, se mantuvo en pie al lado de la Reina; prosiguió el baile a la catalana hasta el retorno de las damas y de la Corte, que fueron a cenar a Palacio; cesó entonces, varióse en minuets. Empezó la dama de Corte Strasoldi, que sacó al Rey, éste a la reina; aquel grande concurso quedó admirado del aire con que bailó el Rey; y convinieron que lo airoso y justo en el bailar de la Reina no tenia igual. Acabó la Reina el minuet; el Rey mandó al conde Galve continuase el baile; el Rey bailó catorce minuets con las damas de la Corte y catalanas. La Reina no bailó tanto y sólo el baile a la francesa o a la extranjera. Volviose a bailar a la catalana, y las damas del país suplicaron al Rey bailar a su moda. El rey con majestuoso brío las complació y bailó con cuatro distintas. El Rey se mantuvo en pie con el sombrero en la mano hasta la una de la noche. Cuando la Reina se levantaba, todas las damas estaban en pie; eran en número de cerca de doscientas, porque en ocasión tan festiva todas las madres condujeron todas las hijas que eran mayores. Feneció el baile y toda la nación catalana quedó de nuevo la más gozosa y satisfecha” (*cit.* a Voltes 1953:112).

La imatge del festeig sembla una còpia de la descripció de Pierre Rameau inclosa al seu *Le maitre à danser* del cerimonial del *gran bal* que esdevenia el model de la dansa social en la cort de Lluís XIV (Harris-Warrick 1986:41-42; Rameau 1725). També és comú l'associació, com assenyala Harris-Warrick, entre “dance type and national character”, que en aquest cas suposava amalgamar la dansa francesa,

concretada en el minuet, amb la catalana i l'espanyola, evidenciant amb això la conscienciació en l'apreciació de la diversitat d'estils com a element d'espectacle.

L'esment del minuet com a dansa dels festeigs aristocràtics a Barcelona apareix també, ja en l'època d'instauració de la Nova Planta, en una relació de Francesc Tagell dels balls de Carnaval celebrats per la noblesa en un palau del carrer de Montcada, escrita en vers, i que porta per títol *Tomo primer de las obras, de la Mvsa Cathalána dessocypada poema anaphoric descripcio dels dotse celebres festins ab que la diversio de Carnestoltes en lo any 1720*. En l'àmbit de la dansa, es tracta d'una apologia de la dansa francesa a través de la reivindicació del minuet i la contradansa:

"Deixa en casa lo vert sach (...)
deixa pels rustichs los instruments aspres
trempa'l plectre suau ab que solias
algun temps divertirme y divertirte
que sols ha de servirte
que no pretench que toques las folias,
canaris, pasacallas, ni pabanas,
villanos, ni sardanas,
sonades montañesas per cansadas
temps ha ja dels estrados desterradas
sols desitjo que esplayas sa armonia
tocant ab bizzarria
nous minuhets, ayrosas contradanzas
estudiadas dansas,
que la moda francesa
ha introduhit mesclant la llaugeresa
ab sa forsa, volent que aixis oprimidias
entre si se demostren mes lluidas"

(Tagell 1720: fol. 14v.)

És simptomàtic respecte del sentit que prenia la dansa francesa la contraposició que l'autor estableix entre les danses que configuraven l'espai coreogràfic des dels segles anteriors (*folias*, *canaris*, *pasacalles*, *pavanes*, *villanos*, *sardanes*) amb els minuets i les

contradanses, presentades, sobre el traç de l'antiga denominació "de cuenta", com a danses "estudiades", o lleugeres i amb força, contra l'aspresa i la rusticitat de les antigues. El text transmet, doncs, la idea de l'apreciació de la diversitat d'estils com a element de saber estètic aplicat al coneixement de la tècnica coreogràfica, així com, en base a això, de la capacitat representativa de la dansa respecte de la qualitat social dels dansadors. Aquest poema, doncs, invita a l'abandó dels instruments i les danses predominants fins aleshores, en favor de les danses franceses: "Lo vert sach" fa referència a la cornamusa, que es coneixia popularment amb el nom de "criatura verda" i que es vinculava a la categoria d'allò "pastoril" i rústic, a la vegada que les pavanas, els *canarios*, les folies i tot el repertori de danses desenvolupades als segles anteriors, se l'atribueix la categoria del rústic entesa com alteritat respecte de la qualitat nobiliària. Abona aquesta interpretació el fet que la protagonista del relat, la Musa Thalia, com a personificació de la literatura catalana, rep en un mot el qualificatiu de "rústica", fent d'ella una noia senzilla del poble que "per poder participar en una festa tan aristocràtica, ha de canviar d'estil i oblidar els seus hàbits massa simples" (Denissenko 2003:228). Com veiem, el contrast amb allò considerat com a rústic, formava part de l'articulació identitària del noble. Malgrat doncs, que l'elit barcelonina no s'estructurés com a societat de cort, la dansa francesa esdevenia una mena de dispositiu en que els efectes relatius a la distinció social haurien funcionat de manera similar: en l'àmbit del seu sorgiment, la cort francesa de *Versailles*, la dansa esdevenia un aspecte del fet més general que cada acte fet per un cortesà o cortesana hauria de rebre el caràcter de prestigi que hi estaria vinculat en quan que símbol de la respectiva distribució de poder (Elias 1982:115). Per tant, la recepció de la dansa francesa en l'àmbit de la sociabilitat aristocràtica barcelonina hauria de significar una radicalització de les

tendències locals que, com hem vist en relació als segles precedents, ja es venien produint.

Podem entendre l'efecte de l'adaptació de la dansa francesa al marc barceloní com girant al voltant del concepte de "criança". Sobre els viratges del vocabulari que des de Castiglione traçaven els valors aristocràtics com vinculats a l'exposició d'un saber excel·lent, la idea de criança esdevenia un dels conceptes justificadors de la preeminència social per quan suposava la premissa de la bona educació com a necessària en la definició de la noblesa (Amelang 1986:162). Les bases sociològiques d'aquest vocabulari, com hem vist, se sustentava en les conseqüències de la mobilitat social per a la integració d'una elit dirigent en l'àmbit municipal. Un exemple d'aquesta pressió la dóna Francesc Gelabert a *Discurso sobre la fuente de la verdadera nobleza*, de 1616.

El propòsit fonamental d'aquesta obra era la d'advertir a l'aristocràcia de les conseqüències negatives de la seva falta en el cultiu de les lletres; l'autor acceptava així la definició humanista segons la qual la noblesa procedeix no només del bressol, sinó també de "les lletres" i el seu cultiu. Gradualment, aquest nou criteri va suplantat l'antiga legitimació per la sang com un intent de respondre la mobilitat social cap a dalt, caracteritzada per la integració en les files de la noblesa de grups procedents d'altres estaments, cercant l'homogeneïtat i solidaritat com a tal grup a través de la recerca i l'encontre en llocs comuns. D'una banda, la noblesa acceptava una cultura de tipus humanista, mentre que, els grups emergents, amb la seva aspiració a l'ennobliment, no qüestionaven el caràcter hegemònic de la noblesa ni les formes culturals cortesanes, de manera que el criteri del saber i l'educació van

poder convertir-se en un criteri decisiu de demarcació social (Amelang 1986:166 y ss.). Així, al segle XVII el cultiu de les lletres i de la dansa anaven arrelant com a pràctica festiva dels nobles. La idea de criança, doncs, esdevenia una qüestió central pels programes d'estudis del col·legis de nobles que, com el de Cordelles a Barcelona, tenien la missió de treure al deixeble de la servitud natural que donava la ignorància (*ibid.* 162). Aquest programa convertia els centres docents en escoles de virtuts, on la preparació específica per a alguna tasca en concret quedava subsumida a l'objectiu més global de transmetre uns models de coneixement i de conducta; a més de la instrucció en llatí –per sobre de llengua vernacle-, la instrucció en la dansa, el teatre y la música esdevenien pràctiques per a dotar l'escolar d'un vernís distingit i refinat (*ibid.* 160). Els nobles barcelonins, per quan la institució del Col·legi de Cordelles s'havia convertit a mitjans del segle XVII en sinònim de l'educació distingida, havent estat annexionada al Col·legi de Betlem de la Companyia de Jesús, es beneficiaren de la tradició jesuítica del teatre educatiu que havia promogut des del segle XVI a través de la *Ratio Studiorum* (Amelang 1986:158; McGowan 1963:205). En aquest marc, la dansa era sobretot un divertiment per a fer reposar l'atenció de l'espectador després de les llargues peces llatines; però, sembla que, sobre aquests usos, els jesuïtes van ser els primers a introduir el ballet en les peces dramàtiques a partir de la seva valoració de les possibilitats artístiques i educatives que oferia la dansa (McGowan 1963:211-213).

Aquest fet se situava en el marc més global de la intervenció sobre la conducta a través de pedagogia jesuítica per quan en ella s'hi destacava l'èmfasi posat en l'acció: l'entrenament en el teatre i el ballet suposava, a través de l'exercici de la disciplina, l'aprenentatge de les postures corporals adequades i la seva correcció a

partir de la seva posada en pràctica (Muir 2001: 150). En aquestes pràctiques, doncs, hi podem reconèixer en relació a la dansa tant la seva impostació dins els termes del “procés de civilització”, per tal com s’articulava com a activitat de direcció de conductes, com en els de la “reforma de la cultura popular”, per tal com l’exercici “civilitzat” dotava d’un sentit de diferenciació a l’aristocràcia respecte del poble comú. Al segle XVIII, doncs, la recepció de la dansa francesa a Barcelona respondria a les necessitats de definir l’estatus privilegiat de la noblesa a partir de formes d’exposició en què la correcció en la conducció corporal, interioritzada per l’aprenentatge de pautes de moviment racionalitzades, esdevindria signe de la bona criança. Aquests principis es traduirien al nivell de la mateixa activitat coreogràfica en el fet que, en quan que suscitava l’espectacle de la inscripció en la superfície del cos de les prescripcions que comportava la pràctica, la no consecució de les finalitats demandades podia enfondir la sensació de vergonya per la mofa de que podia ser objecte el dansant poc hàbil. Un exemple d’aquesta pressió social ens el dóna Bartolomé Ferriol i Boxeraus -mestre de dansa català considerat un dels màxims defensors de la dansa francesa en aquest país- en el seu tractat *Reglas útiles para los aficionados á danzar* (Barcelona, 1745):

"No dudo, que la calumnia de algunos malcontentos con mi Obra, vociferaran que sólo con ver las Contradanzas se aprenden: éstos ordinariamente son, los que saliendo à baylarlas, se quedan confusos, siendo la burla de los saraos por no saber practicar lo que debe"

"Assí como los errores de su execución, desgarbo en los movimientos, falta de enseñanza, noticia, y preparación, haràn ser mal mirado à qualesquiera que en festiva Assamblea, demuestra de una rústica indole, o crianza indiscreta, y menos política; assí por el contrario lleva esta habilidad, en mote de hombre de Corte, y denota la cuna, la educación, y la disposicion del sujeto; hablando sus mudos movimientos, en tono decente, de modo, que sin las notas del sonrojo, pueden mostrar el caracter de su nacimiento, dando à entender es persona de porte no mediano" (1745:6-16)

Aquesta pretensions projectades sobre l'activitat coreogràfica descansaven sobre unes dimensions que la dansa francesa podia desenvolupar gràcies la seva base racionalista, traçada a partir de la "retòrica" corporal vigent des dels temps de la *baixa dansa*, feta patent amb la invenció de les cinc posicions fonamentals dels peus atribuïda a Pierre Beauchamps, mestre de dansa de Luis XIV, (Sachs 1966: 429). Aquestes posicions, tal como recollia Pierre Rameau a *Le maitre à danser* (París, 1725), podien procurar al dansant l'endreq i l'ordre desitjable, permetent a la vegada executar passes complexes i mesurades:

"Ce qui s'appelle Position n'est qu'une juste proportion que l'on a trouvé d'éloigner ou d'approcher les pieds dans une distance mesurée, où le corps soit dans son équilibre ou à plomb sans se trouver gêné, soit que l'on marche, soit que l'on danse, ou lorsque l'on arrêté. Ces Positions on été mises au jour par les soins de seu Monsieur de Beauchamp, qui s'étoit formé une idée de donner un arrangement nécessaire à cet Art. (...).

Elles doiven être regardées comme des regles indispensables qu'il faut suivre. J'ai sçu de lui que suivant les regles de son temps ne comptoit cinq pas dans la danse, desquels dérivent les autres, pas, qui se pratiquen dans la danse (...) ce rare génie trouva que rien n'étoit plus important pour maintenir le corps dans une attitude gracieuse, & les pas dans une grandeur mesurée, que d'introduire ces cinq Positions; aussi on doit les rgerder comme des regles indisensables que l'on doit suivre" (Rameau 1725: 9-10)

Seguint les traces d'aquestes posicions, una de las danses més representatives és el minuet, que es realitzava seguint un patró característic que consistia en efectuar quatre passes incloses en dos compassos ternaris, en 3/4 ó 3/8. Segons la cita de Pierre Rameau recollida a *Le maitre à danser*, el pas de *menuet* bàsic dividia dos compassos en tres parts d'aquesta manera:

- a. Primer demi-coupé
- b. Segundo demi-coupé
- c. Dos pas marchés (Rameau 1725 :78. *Vid.* també Rusell 1992 :126)

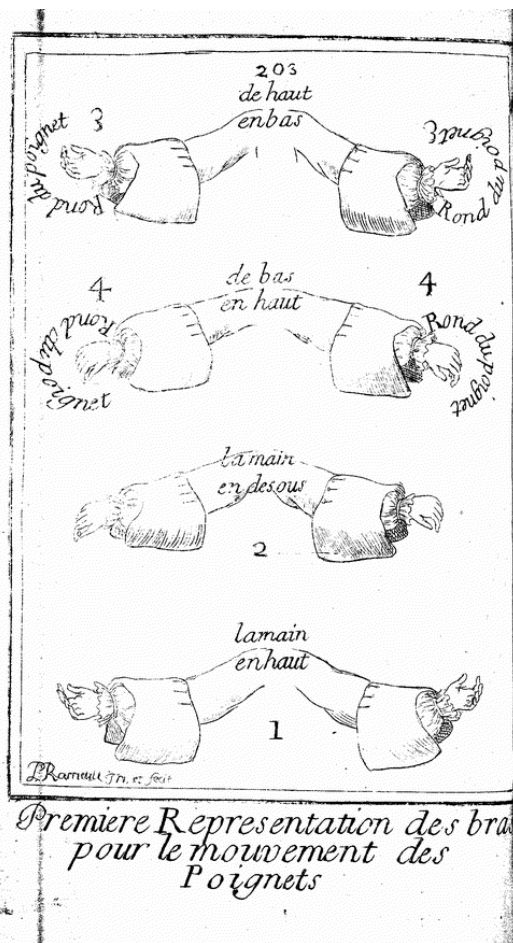


Fig. 17: la posició corporal en la dansa segons diversos gravats de *Le maître à danser*, de Pierre Rameau (París, 1725)

Com resultat d'això, diu Wendy Hilton "a hemiola is constantly suggested by the cross-rhythm of the steps units and the music" (1981:240). La dificultat en realitzar correctament les passes i posicions dels peus seguint el compàs exigia al dansant molta concentració. Els cortesans francesos no van dubtar en sotmetre's a tot tipus de disciplines per a adquirir la necessària destresa (fig. 17)

A Catalunya, tots aquests desenvolupaments es produïrien en un context de transformació política que tindria el seu reflex en les formes de relacionar-se el súbdits i els monarques en els festeigs regis patir de l'exploració de les formes culturals hegemòniques de la noblesa. La primera manifestació col·lectiva realitzada a Barcelona després de la guerra va ser una Proclamació, la de Lluís I, l'any 1724. La Proclamació era una cerimònia d'origen castellà, sense cap tradició a Catalunya, per al qual cosa els regidors del nou ajuntament borbònic van haver d'improvisar una cerimònia adequada:

“En la referida Real Carta, que recibió el Ayuntamiento el día 5. de Febrero, se dignó su Mag. ordenarle, dispusiese, que luego se levantassen los Pendones en su Real Nombre con las demás ceremonias correspondientes à la celebridad de la Proclamación (...) y para que se executasse este Acto con la ostentación correspondiente à lo elevado del assumpto, y à lo que esta Ciudad desea esmerarse en quanto fuere del mayor obsequio, y servicio de su Mag. y no aviendose praticado en este Principado semejantes Actos, se sirvió de norma, lo mas lucido, y ostentoso que se executa en diferentes Ciudades de España, y singularmente en la Corte, para que arreglandose à tan auctorizados exemplares se consiguiesse el mayor lucimiento” (*Relación de las festivas demostraciones ... 1724: s. p.*)

En l'entrada clàssica, des del punt de vista de l'ordre legal, la seva raó era la del jurament de fidelitat dels privilegis; amb la derogació d'aquests, el rei només podia ser proclamat a través d'un cerimonial amb un perfil propi. Aquest ritual equivalia al jurament de fidelitat que se li prestava i consistia en l'alçament del seu penó en tres indrets significatius de la ciutat (Pérez Samper 1988:562): així, en aquest nou ordre legal, el rei entrava a la ciutat ja en qualitat de tal gràcies a la Proclamació prèvia, la qual cosa significava la desvinculació del fet de la proclamació amb la seva presència física, aspecte aquest que era imprescindible en el model clàssic per motiu de l'imperatiu del jurament. Així doncs, la Proclamació esdevenia en relació al nou ordre polític una cerimònia equivalent a l'antiga però amb fortes

implicacions respecte de les noves condicions en la representació de la figura monàrquica.

Algunes de les manifestacions que l'integraven eren les tradicionals: el desplaçament d'una comitiva formada per membres de l'ajuntament i alguns funcionaris de l'estat seguint igualment un rigorós protocol segons graduació, i flanquejats per companyies i regiments militars. Es mantenia també el costum de fer precedir el transcurs dels dignataris municipals, ara regidors i no pas consellers, per la "música de la ciutat" formada per timbals, clarins i ministrils:

"Y entrando en el centro, el cuerpo del Ayuntamiento con sus Oficiales Subalternos, les precedian los tres timbales, ocho clarines, y ministriles de la Ciudad, todos à cavallo, vestidos de cotas, y sombreros de damasco, carmesí, hazian una confusa, y disorde consonancia en toda la carrera" (*ibíd.*)

Aquesta comitiva seguia un recorregut amb diverses parades, a l'inici, entre mig i al final, en espais oberts profusament decorats, on es procedia a l'aixecament del penó reial des de pòdiums a la vista de la noblesa, apostada en luxosos empostissats o en els balcons, tots flanquejats per diversos batallons militars perfectament formats; a Barcelona els espais escollits per a la Proclamació van ser la plaça del Palau, la del Born i la de la Ciutat (*vid. Relación de las festivas demostraciones ... 1724: s.p.*).

L'organització i la responsabilitat de l'adornament dels carrers era assumida pels gremis, com una continuació de les ordinacions que antigament es feien a través de les crides, però ara amb un grau de planificació molt més complex, racionalitzat i orientat segons criteris d'eficàcia. Per a aconseguir aquests objectius, a cada gremi li era assignat un districte:

“fueron convocados en las Casas del ayuntamiento todos los Consules, y Prohombres de los Collegios, y Gremios de esta ciudad, encargando à su cuydado el adorno de dichas Calles, cada uno segun el distrito que se le senalò (...) formaron la idea del aparato, que pareció mas pronto à los de mejor inventiva, y disposicion, el qual premeditado, parece increíble, que en espacio de 24 horas se dispusiesse el ornato de toda la carrera, pero lo consiguió la incessante aplicación de estos naturales” (*Relación de las festivas demostraciones ...1724: s. p.*).

Posteriorment a l'acte de la Proclamació, d'acord amb l'antic ordre festiu, es celebrarien lluminàries i la noblesa es reuniria per a celebrar diverses festes privades; en aquests cas, la “Serenata”, oferta en motiu de la Proclamació confirma el procés d'eixamplament dels recursos festius en un sentit d'exploració de les formes cortesanes d'espectacularitat que connecten amb els recursos encetat en l'època de l'Arxiduc:

“Concluhida con tanta pompa esta Solemnissima Funcion la Excelentissima Señora Condesa de Montemar, quiso dár un Festin à las Señoras, que havia conbidado en su Palacio; y acudiendo luego al cortejo todos los Oficiales Generales, y Cavalleros, se entretuvo tan luzido concurso con una Serenata compuesta al presente assumpto; e inmediatamente se sirvió el agasajo en cinco distintas pieças, con la mayor esplendidez. Luego se diò principio á un Magnifico Festin” (*ibíd.*)

Amb això, és també evident el desig d'emular a la cort adoptant els recursos espectaculars en motiu d'un esdeveniment reial, dels quals, en aquesta època, la serenata n'esdevenia una manifestació de teatre musical força recurrent (*vid. Álvarez Martínez 1997*)

L'endemà, continuaren els festeigs, aquesta vegada amb un “Banquete” seguit d'un ball als salons de l'Ajuntament convocat pel capità general, el Compte de Montemar, amb l'assistència del bisbe, el regidor degà, membres de la Reial Audiència, regidors, oficials de l'exèrcit i la noblesa:

“para honrar esta Noble Funcion se dignó la Excelentissima Señora Condesa de Montemar empear el bayle, con el Señor Marquès de Rupit, i continuò hasta las tres de la mañana del siguiente dia en cuyo intermedio fue continuando el agasajo de dulces y bebidas” (*ibíd.*)

Així, sembla que la Proclamació de Lluís I havia servit per a experimentar un nou model de celebració cívica, basat amb elements tradicionals i nous, però coherents tant amb la nova situació política i social com amb les noves idees en matèria de celebració. Uns anys més tard, les Proclamacions de Ferran VI, (1746), i la de Carles III (1759) significarien una ocasió per a reiterar aquestes mateixes tendències. Abans d'això, la visita a Barcelona de l'Infant Carles en el 1731, havia estat motiu de l'organització d'una “Màscara Reial”. En aquesta ocasió, l'activitat es presentava com un obsequi a l'Infant de part dels gremis i col·legis barcelonins. Amb aquesta manifestació, s'haurien d'encetar, doncs, les línies mestres de la participació popular en el festeigs reials i que es consolidarien, al llarg del segle XVIII, reiterant activitats equivalents en motiu de la visita de Maria Antonia, duquesa de Savoia (1750) o l'entrada de Carles III (1759).

La visita de l'Infant era la primera que amb caràcter oficial feia un membre de la nova dinastia regnant a la capital catalana des de la fi de la guerra. La junta de regidors va creure convenient centrar la celebració amb dos espectacles amb una clara ascendència cortesana: l'esmentada màscara i una *zarzuela* mitològica. Segons consta en la documentació de l'ajuntament (*vid. Alier 1990: 65 i ss.*), aquest va fer condicionar el saló del Palau de la ciutat, desdenyant novament el teatre de la Santa Creu però cridant per a l'ocasió la seva companyia, per a fer-hi representar l'espectacle musical:

“en el Salon de Palacio se representase una Zarzuela, intitulada *Adonis y Venus*, con Loa compuesta expressamente para el intento por la Compañia de los Cómicos de esta Ciudad, que se executo el dia 21 del passado, y el Ilustre Ayuntamiento, con acuerdo del 31 del mes de octubre fue servido aprobarlo, para el estudio de la qual y para dos diferentes ensayos generales que se executaron fue preciso á éstos perder algunos dias de su acostumbrada representación en la Casa de las Comedias de esta Ciudad, y, por consiguiente, digno de que no solo se les satisfaga su trabajo de la Fiesta de la Zarzuela, pero tambien reacérseles lo que por esta ocupación perdieron aquellos dias que no representaron en dicha casa de las Comedias” (*cit.* a Alier 1990: 68; *vid.* també Mata 1988: 590)

Malgrat que les fonts no fan dubtar del tipus d'espectacle ofert, la relació oficial qualifica la festa com a òpera, descrivint breument, i això ja és més il·luminador, la disposició de la sala:

“La Opera de Musica, que cantaron las principales voces de los Comicos, todos rica, y propiamente vestidos, acompañados de numerosa orquesta de los mejores Musicos de la Ciudad; distribuía el Teatro en dos mutaciones, vna de templo de orden compuesta con siete bastidores por parte, y dos foros, el primero calado, el segundo, termino de la perspectiva, y que servia para la Loa, en que concurrieron al obsequio de Carlos, todo el celebre coro de la fingida antigüedad: La otra de selva, compuesta de siete bastidores por parte, y vna Esena tras el foro de quatro bastidores, calados, cordava la que fuè teatro de Venus amante de Adonis, quando no pudiendo triunfar de si, triunfò de hado; cuya armoniosa fiesta distribuyendo en varias simphonias los intermedios, remató en vn vistoso Bayle” (*Relación de las reales fiestas ... s.d.:7*)

De fet, el teatre musical era quelcom relativament implantat a la ciutat a través de les companyies que, amb parèntesis deguts a les reformes i altres circumstàncies, malvivien amenaçades pels deutes i la inestabilitat ocupant el teatre de la Santa Creu amb temporades que incloïen la realització de sarsueles “a la italiana” (Alier 1990: 59 i ss.). Pel que sembla, una sarsuela d'aquesta mena titulada *Adonis y Venus* va ser estrenada al mes de gener del mateix any de 1731 per la companyia de Nicolás Moro (*ibid.* 60). Llavors, si bé la interpretació de peces d'aquest gènere era quelcom més o menys corrent a la ciutat, és significatiu el fet que el lloc de la representació escollit no fos el teatre de la Santa Creu; això indica l'afany d'emular la cort desdenyant un espai que, per la seva qualitat propera al *corral*, podia ser

considerat impropï com a escenari per a acollir un príncep en el desenvolupament de festes reials (*ibid.* 66); cal advertir doncs, un aspecte que seria consubstancial al gènere del teatre musical cortesà i que vindria xifrat per la importància del lloc, de l'espai del festeig, com a investit d'una qualitat i una forta càrrega de significació social.

De la seva banda, la “Fiesta Real de Mascara” de 1731, va realitzar-se l'endemà de l'arribada de l'Infant a la nit, coincidint amb les “generales Luminarias como en la antecedente” (*Relación de las Reales Fiestas ...*, s.d.: 8). La comitiva consistia en diverses comparses que representaven el món i els quatre continents, totes engalanades d'elements identificatoris, anant precedida, com era usual, “por una banda de Clarines, y Timbales”, més cadascuna d'elles, per “otra de ocho Musicos con quatro Bolantes, que les alumbravan”, desfilant finalment una “Quadrilla de los que avian de formar un vistoso Bayle” i “un Carro Triumfal” (*ibid.*: 8-10). La “máscara” culminava amb un exercici de tots els participants -“diez Musicos, dos ayudantes, quatro Bolantes, quatro Archeros, ocho Baylarines, quatro de reserva, y veinte y seis Meninos”- formant una dansa de diversos conjunts geomètrics executats amb elements d'estil francès i espanyol, seguint la idea d'exposició de diversos estils entesos com a escoles “nacionals”:

“Subieron pues al Tablado los Baylarines, y al son de distintos ayres juntando las dos Escuelas Española, y Estrangera danzaron el Bayle, que en obsequio de S.A. avian nuevament ideado, autorizandole con el nombre de Bayle del Real Infante Duque. Empezaron, y concluyeron, reverenciando à S.A. con achas, con las quales executaron vistosos lazos, con las Castañetas primoras mudanzas, y con las Espadas diestras batallas, y torneos, duplicando por espacio de media hora con la variedad loa agrados (...)

Concluido el Bayle, acercòse el Carro al balcon de S.A. y luego la Fama, y las quatro partes del mundo con armoniosas arias le cantaron glorias, y rendimientos. Fenecido este obsequio (...) empezaron à desfilan los Gremios, con la misma orden Militar que se avian formado” (*ibid.*: 11).

El suposat èxit de l'esdeveniment, o bé la seva conveniència o pertinència respecte dels valors posats en joc, es dedueix de la seva consideració de model festiu per a manifestacions posteriors, tal com es comenta en aquesta nota relativa als festeigs de l'entrada de Carles III l'any 1759:

“y con el supuesto, de que el fervoroso de los Colegios, y Gremios aprueba á lo que fuesse mas elevado, más magnífico, y aun á lo mas difícil, y costoso, idèo el Muy Ilre Ayuntamiento exceder el festejo del año 1731 (que se miraba como muy singular entre los que havia celebrado Barcelona) y aunque parecia arduo añadir sobre todas las Naciones del Mundo, que entonces concurrieron: halló feliz el medio, representando á todo el universo” (*Relación obsequiosa de los seis primeros dias...* 1759: 102)

Al segle XVIII, doncs, la participació popular en els fasts venia vehiculada per la responsabilitat de l'escenografia urbana i l'organització de màscares, articulant per això una sèrie de mecanismes de col·laboració entre les institucions locals i els gremis que vindrien suplir les antigues convencions, i que es manifestarien, tal com suggereix aquest fragment relatiu a “los aparatos de los festines” de la Proclamació de Carles III, per l'eficiència i la coordinació racional:

“madrugó mas que el mismo dia la diligencia, y la minuciosidad; aquella en los Individuos de los gremios, para reparar, y suplir el estorvo, que havia hecho la lluvia en la noche antecedente de la colocación de los adornos” (*Relación del prompto obsequio ...* 1759: 4)

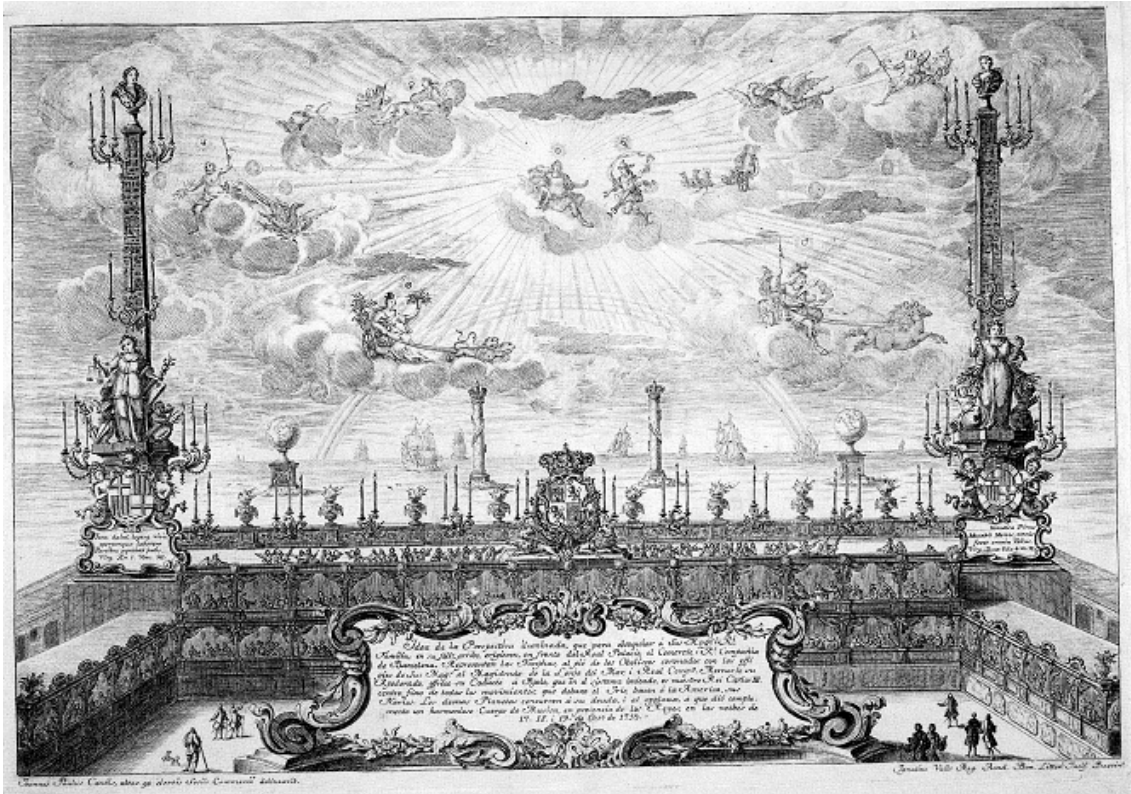
Sobre aquesta base, la “Máscara Real” reorientava l'activitat de la representació gremial sobre les coordenades dels models festius d'arrel cortesana d'una forma que s'hauria de reflectir també en la cerimònia de l'entrada reial.

Carles III, recentment proclamat havia arribat a la ciutat en vaixell unes setmanes després de la Proclamació, mobilitzant-se el mateix operatiu que en aquesta, no

faltant els seguicis, empostissats amb agrupacions musicals, festes privades i lluminàries a l'aire lliure, castells de focs i salves d'artilleria, celebracions religioses amb el cant del *Te Deum*, recepcions, etc. D'altra banda, tenint com a referent la de 1731, es va realitzar la "Máscara Real" a la plaça del Palau com a part integrant dels festeig durant las dues següents nits a l'entrada. Per que sembla, l'ornamentació es concretava especialment en aquesta plaça del Palau, on es trobava la residència reial, on el poble es congregava per a veure les sortides reials i alguns dels mes importants edificis com la Llotja i la Duana.

La perspectiva feta construir per la Junta de Comerç a la façana de la Llotja, enfront del Palau Reial, va ser reproduïda en un gravat en un gravat d'Ignasi Valls segons un dibuix de Joan Pau Canals, el mateix que havia estat anomenat per a construir-la (Pérez Samper 1988:566). Segons la inscripció de la cartela, es reitera la representació reial segons la figura d'Apol·lo assimilat al Sol, al voltant del qual concorren els altres déus-planetes (*vid.* Quílez- García Cárcel- Saura 2001:73). L'exemple d'aquesta perspectiva il·luminada suggereix respecte l'aparell efímer la importància de la tècnica escenogràfica com a element estructurador compartit en el disseny de decoracions, balcons, entarimats i altres tecnologies, com els carros. La disposició de les parts en aquest gravat suggereix també com el disseny comportava l'enquadrament dels individus dins un marc en el que la seva pròpia acció quedava integrada com a element del conjunt de la composició, en un sentit en què allò predominant era, precisament, la seva composició (fig. 18).

Fig. 18: Ignasi Valls (ca. 1704-ca. 1764)-Joan Pau Canals (dibuix).
Perspectiva escenogràfica. Gravats calcogràfics. Aiguafort i burí. Ca. 1759.
 Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona



En aquesta articulació espectacular, és simptomàtic el fet que la utilització del balcó se subsumia també al servei d'aquest efecte integrador del conjunt, suposant, doncs, una mena d'estilització del que en pàgines precedents anomenàvem “performance de façana”. Aquest aspecte és destacat en diversos fragments, un pertanyent a la proclamació de Lluís I (1724), i l'altra, a la mascara dedicada a l'Infant Carles, qui assistia a la representació des del balcó de la plaça del Palau, envoltat de la noblesa cortesana (1731):

“la excelentissima Señora Condeza de Montemar, havia combidado à todas las Señoras, en los Balcones de Palacio, y en el Ayuntamiento, assi mismo á todos los Cavalleros en el Tablado, que en la Plaça de palacio tenia prevenido; Estavan ya de orden de su Excelencia formados en diferentes Plaças de la Ciudad cinco Batallones de Reales Guardias Españoles, tres en la de Palacio, otro en la de San Iayme, de donde se destacò un Piquete para la de la Ciudad ... “(*Relación de las festivas demostraciones ... 1724: s. p.*)

“Estava el Serenissimo Real Infante en el balcon de enmedio de Palcio, assistido de los Excelentissimos señores, Conde de San Estevan, y Marquès de Risbourcq, y cortejado de toda la nobleza” (*Relación de las Reales Fiestas ...*, s.d.: 8).

Aquesta utilització de la façana i el balcó s'emmarca globalment en el capteniment de l'espai físic traçat com a dispositiu escenogràfic que permetia als assistents situar-se en una posició desigual d'acord a cada rang en funció de la seva proximitat als punts òptims de visió, de manera que esdevenien en la seva condició d'espectadors com depenent de la seva condició de funció dins l'entramat de la composició. Per exemple, en motiu de l'entrada de Carles III, s'instal·là davant de la plaça Palau un “correspondiente y distinguido asiento à la Nobleza Eclesiastica, y seglar, comprehendida en esta la Militar, y la del Pais”, situat de forma “perpendicular a la Lonja” (*Relación del prompto obsequio ... 1759: 7*). Aquest exemple mostra la importància de la distribució dels espais en una forma que mostra la seva vinculació amb la disposició característica dels coliseus teatrals. La descripció de la façana construïda per l'entrada de Carles III suggereix la seva vinculació amb el setial destinat al monarca durant les representacions cortesanes:

“cuya latitud era de 218 palmos sobre su pedestal adornado de Jaspes subian 36 tribunas, ó palquetes, ramificados en hermosas pilastras, carteles, cornizas, y varandillas. Corria por remate otra cornisa coronada à trechos con los escudos de armas de las Cabezas de los 12. Corregimientos de este Principado, sobresaliendo entre todos el blason de Su magestad, que sostenían dos volantes Famas, y cerraba la idea un arco Triumphal cargado de militares despojos, y animado en su cimera con este mote de Plinio: Agnoscis, et agnosceris, relativo a su Magestad” (*Relación del prompto obsequio ... 1759: 7*)

Aquest fet remet a la penetració i la consolidació en el teatre cortesà hispà durant els primers decennis del segle XVII de l'escena dissenyada perspectivament a partir de l'arribada a la cort d'escenògrafs toscans que, com Cossimo Lotti, s'encarregaven d'estructurar les festes reials. Aplicant les tècniques que Guidobaldo del Monte exposava al seu estudi *Perspectivae, libri sex* (Pesaro, 1600), els escenògrafs reials prenen la màxima cura en l'orientació dels raigs de la perspectiva respecte dels espectadors i, sobretot del Príncep, en el cas del qual el lloc que ocupava havia de coincidir amb l'anomenat "*punto della distanza*", aquell en el que convergien a igual distància els punts laterals de l'escena i que, per tant, esdevenia el lloc de millor visibilitat: en aquest setial privilegiat, l'exaltació visual dels monarques es magnificava amb gran profusió decorativa i iconogràfica (Amadei-Pulice 1983: 1520). Així, l'anterior descripció del balcó del Palau suggereix el paral·lelisme existent entre el seu disseny escenogràfic i el del luxós coliseu reial (*vid.* Torrione 2000: 298-304), indicant el valor d'aquest com a model de distribució espacial: la generalització d'aquests recursos en la festa suposarien, doncs, la projecció en aquest marc de les implicacions performatives contingudes en el dispositiu escenogràfic cortesà.

Donat, doncs, aquest dispositiu, quina seria la importància de la música en aquestes manifestacions? Per a la proclamació de Lluís I, i seguint l'ordre del capità general, el compte de Montemar, van engalanar-se de nou els balcons dels edificis més representatius de la ciutat, incorporant també al conjunt algunes formacions musicals:

“con la mayor magnificencia, y lucimiento, mandò poner en los balcones del Real Palacio mas de ciento quarenta hachas, con diferentes bandas de haubuès, clarines y timbales; executandose esta correspondiente lucida demonstración en las casas de la Real Audiencia, y del Ayuntamiento, en cuyo. Frontispicio vistosamente adornado, se colocó el Retrato de su Mag. baxo un rico Dossel, acompañando esta celebridad varios coros de Musica, à que siguieron en toda la Ciudad las generales luminarias” (*Relación de las festivas demonstraciones ... 1724: s. p.*)

La composició d'aquestes formacions suggereix, en aquest cas, la seva coincidència amb aquelles que s'estipulaven en les ordenances militars promulgades des de l'època de Felip V (*vid. p. 176*), de manera que les bandes marcial en aquestes manifestacions venien a omplir la demanda de música. La mateixa escena i efecte musical hauria de produir-se als cantons de la plaça, però, en aquest cas, amb la concurrència també de música de corda:

“A los dos lienzos de pared colaterales que forman la Plazuela se formaron dos grandes Tablados para diferentes Coros de Musicos, que alternandose los clarines con los Haubueses, y Chirimias, y estos con los Violines, y otros instrumentos de cuerdas, desde la mañana del Sabado estan incesantemente acompañando la alegría de toda la Ciudad” (*Relación de las festivas demonstraciones ... 1724: s. p.*)

En totes aquestes manifestacions, els entarimats, ocupats sovint per músics, centralitzaven l'atenció, reforçada pel reclam sonor, fent entrar els assistents en el joc de la seva pròpia ubicació en el disseny del conjunt. Aquest va ser també un recurs reiterat en l'entrada de Carles III: en el punt final de la cerimònia, a la Plaça de la Ciutat, tres entarimats força decorats eren ocupats per músics: el del centre, “des de donde pregonaban rendimientos, y alborozos las Trompetas dela Ciudad” , i els altres, “uno para los Músicos de cuerda, y el otro para los Timbales: cuya recíproca, continua alternación con los Ministriles, que estaban en las dos ventanas inmediatas al Retrato Real; acompañaban con armoniosa perennidad la noche” (*Relación del prompto obsequio ... 1759:5*). Vegem també un detall de l'esmentada

Perspectiva escenogràfica d'Ignasi Valls i Joan Pau Canals, que reproduïx la construcció erigida davant la Llotja en motiu també de l'entrada de Carles III: diversos departaments longitudinals acullen els espectadors a la manera d'un fris, un dels quals, ocupant tota la llargada de l'aparell escenogràfic, és ocupat per músics de corda i de vent (fig. 19).

Fig. 19: Valls-Canals *Perspectiva escenogràfica*. Detall del departament dels músics . Ca. 1759. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona



Respecte d'aquests conjunts “audiovisuals” en l'àmbit de les construccions de patronatge gremial, es donaven recursos musicals similars: hem vist com en el *Lumen Domus*, descrivint la disposició d'una decoració al portal de la Boqueria construïda pels mercaders de draps per a celebrar l'entrada de Felip V, s'al·ludeix una formació de corda instal·lada en la part alta d'una torre com esdevenint “convocatoria de mirons” (*vid.* p. 574). La descripció inclosa a la *Relación del prompto obsequio* de la decoració d'una casa del carrer del Regomir deguda a la iniciativa particular del menestral “Ignacio Gurich Zapatero”, suggereix un altra aspecte de la música per quan s'exposa la seva funció d'“omplir” amb la materialitat del so

l'espectacularitat oferta a la vista:

“lo que dexaba de vacio en el ayre este bellissimo espectaculo lo llenaban deliciosos conciertos de una copiosa banda de Musica, que assitia á sus inmediaciones, para que no tuviesses los ojos la vanidad de ser el unico conducto de transportar alegres impresiones à los animos de los concurrentes” (*Relación del prompto obsequio ... 1759: 6*)

Com a característica global, aquests exemples mostren com la música s'integrava en un conjunt en el que es perseguia, doncs, l'efecte sinestèsic d'allò visual i acústic, oferint la seva contribució a la creació d'un àmbit d'experiència corresponent a l'enquadrament d'inspiració escenogràfica disposat per la construcció plàstica i per la que s'estructuraven les decoracions, els balcons, entarimats, piràmides, arcs i carros. De nou, en aquestes manifestacions es dona en la creació de la vivència festiva una provisió d'estímuls sensorials per a provocar, a partir de l'efecte que Tambiah caracteritza amb la metàfora del “multimediatíic”, una intensificació de l'experiència a partir la percepció a través de diversos canals d'expressió (Tambiah 1985:128).

Donat això, però, el que suggereix la implantació d'aquests mitjans com a forma de dotar contingut a la celebració és un cert grau d'anivellament dels recursos emprats pels diversos grups socials. Si bé el buidatge dels continguts del model clàssic com a elements representatius suposaria en aquells segments socials aristocràtics l'adopció de les formes cortesanes sobre la base dels costums ja consolidats, en el cas dels gremis aquesta operació apunta l'efecte d'un gir significatiu. Tenint en compte el paper representatiu que pels membres dels gremis suposava l'activitat desplegada a partir dels entremesos, l'apropiació d'aquests recursos espectaculars -no entesos com a activitats equivalents als entremesos des del punt de vista de la performativa,

sinó en el seu caràcter de vehicle representatiu- implicava l'acceptació al si d'aquest grup social d'una altra dimensió en les relacions socials experimentades en la festa. Aquesta dimensió vindria xifrada pel contrast entre un i altre cas de la capacitat de la música en quan que posada en el joc de la creació d'una situació que, seguint la terminologia de Edward T. Hall (1992), hem denominat d'alt o baix context (*vid.* p. 325-326). Si la música dels entremesos s'articulava com suposant una activitat segons el model del diàleg, i en què la seva configuració d'informació restava oberta a les modificacions vinculades a la significació d'allò que va passant, la música incorporada a l'aparell decoratiu suposava, per contra, el compromís en una activitat caracteritzada per la creació de situacions de baix context, on la informació que conté l'objecte de la percepció –la música integrada al conjunt com a reclam i complement auditiu del sentit visual- admet menys interferències i modificacions respecte de la informació sorgida del context. Les dimensions d'aquest canvi en l'orientació dels elements de la festa, en tant que referides a la música, són més perceptibles en el terreny de la dansa i, sobretot, en el marc de les màscares reials.

L'activitat de les màscares, duta a terme pels membres del gremis, és equivalent a la dels entremesos al nivell de la pràctica doncs en ambdós casos l'activitat s'estructura a partir de la deambulació dels participants mentre que el ball contribueix a crear l'acció representativa, però amb conseqüències molt diverses respecte de l'orientació global en un i altre cas. El desenvolupament de la dansa en el marc de les màscares suposava la impostació de tot el capteniment escenogràfic segons els models del teatre cortesà coetani: la selecció del millor punt de vista per al rei indica que l'espectacle cortesà tenia un alt grau d'interès pel visual, però des d'una forma de participació que induïa a veure allò que és donat a la visió sense

permetre alteració ni modificació respecte d'un pla previ. La màscara, com a manifestació performativa vinculada a la cort, comparteix amb altres espècies de jocs escenogràfics d'expressió monàrquica el fet que el rei apareix en *imago*, substancialitat en *Rex imago Dei*, no només com a centre formal de les imatges, sinó també com a centre òptic, determinat per la geometria, que és a la vegada centralitat ontològica travada per un pensament analògic permeable a l'accés d'una imatge del món a través de les contraposicions i metàfores contínues (Farré 2003:285-288). Com es diu en la cartela de la perspectiva de la Llotja gravada per Valls i Canals (fig. Xx), el rei es configura com a “centro fijo de todos los movimientos” (Quílez-García Cárcel-Saura 2001:73). La Màscara, doncs, en la seva complicació d'acció deambuladòria, al·legòrica, visual, musical i corèutica, esdevé, doncs, una materialització de l'abstracte a través del compromís físic que envolta als executants i als assistents en la seva aparició com a funció dins del marc escenogràfic que els acull.

L'exemple de la Màscara Reial oferta per l'entrada de Carles III (1759) proporciona una imatge rica d'aquesta mena d'esdeveniments. En aquesta ocasió, l'activitat s'estructurava segons un complex i racionalitzat programa iconogràfic dividit en tres parts: cadascuna anava presidida per un deu mitològic associat a un element – Júpiter / Cel, Saturn / Terra, Neptú / Mar. Cada part era representada per un seguici de quatre deïtats subalternes que evolucionaven en carros que actuaven com a caps de las Brigades o Comitives que, o bé a cavall, sobre màquines o a peu completaven el grup, essent el més destacat l'últim carro en el que es disposava representació del deu corresponent a cada part (Pérez Samper 1988:568). Totes les comitives integraven grups musicals -“Mediando a la frente de cada comparsa, un

copiosissima banda de música” (*Relacion obsequiosa ... 1759:197*)- i algunes de les Comitives eren, pròpiament, cossos de ball, com aquest pertanyent al primer seguici de Júpiter / Cel:

“Bayle primero de Vientos, y Auras, figurando ayrosa competencia sobre haverse acreditado en la navegaión de sus Magestades aquellos de favorables, y estas de apacibles.

Bayle segundo de Esparthanos y Esparthanas, que lideando guerreros à los primeros, y estrechando despues con nuevos lazos el mutuo cariño, hecen visible el motivo, y el culto à ambas Deidades.

Bayle tercero de Astros, y estrellas que con reflexos de sus figurados círculos intentan remedar las vibraciones de luces que ostenta la Vía Láctea.

Bayle quarto de Fusileros de Montaña con exercicio de sus armas, y contradanzas, uno, y otro à la moda del Pais.

Bayle quinto de colores, y Luces, que pretendiendo aquellos manifestarse hermosamente vistosos con la varia reververación de estas, y representar con su auxilio, los objetos mas dignos de la universal atención.” (*Epítome del Alegórico Festejo... s. d., s. p.*)

Els balls segons l’atribució d’una o altra escola s’anaven, doncs, succeint; l’esment de la contradansa al·ludeix a la comentada penetració de la dansa francesa, però tenint en compte que, en aquesta tipologia, i davant del rigor de les passes en el minuet, es caracteritzava per l’interès, no tant en les passes, sinó en l’articulació de patrons i figures, això sí, segons la disciplina i racionalitat d’aquella (Harris-Warrick 1986:47).

Un quadre similar, també amb realització de dansa francesa, es desprèn de la relació de la màscara realitzada en motiu de la visita de Maria Antònia, duquesa de Savoia, l’any 1750. A instàncies de l’Ajuntament, i també a la plaça del Palau, van desfilars 25 “quadrillas”, de dotze parelles cadascuna:

“Diose principio al Bayle, que executaron succesivamente doce quadrillas con varias contradanzas de nueva composición, dando lugar entre sus mudanzas à que luciese la destreza de algunos de sus mismos Danzarines en particulares Bayles de Escuela. Subia cada quadrilla del Tablado, llamada por su orden, y

concluida la danza, volvía a ocupar el puesto que dexo. La ultima lo hizo con antorchas en las manos, con que lucia mas la ligereza de los pies” (*cit.* a Alier 1990:506)

En el dia següent va realitzar-se una altra màscara en la que una dels grups interpretava, segurament en concessió exotocista a l’auditori, un recordatori dels rústecs balls de ”cascabeles”:

“Ivan delante de la carroza unas cuadrillas de Baylarines del campo de Tarragona, que en su musica campestre, cascabeles y tamboril, desempeñavan con estraña ligereza el rústico primor de sus mudanzas” (*ibid.*)

La dansa francesa, instal·lada en l’erudició coreogràfica des dels segles precedents, hauria promogut l’interès en la tipificació erudita de les danses segons pertinències d’escoles, de manera que les danses antigues, les populars o les locals, podien esdevenir elements per a caracteritzar temes exòtics (*ibid.*: 47). Així, doncs, quan Jovellanos afirmava ja al tombant de segle i en referència històrica a l’espectacle cortesà del XVII que “La danza añadió con sus movimientos medidos y locuaces nuevos estímulos á la ilusión y al gusto de los ojos” (1953:490), els seus ulls il·lustrats ens ajuda a comprendre en relació a l’espectacle com els observadors podien reconèixer la pràctica de la dansa com un qüestió de gust vinculat, ja no a la participació segons la idea d’una situació d’alt context, sinó quelcom per a esser vist en la distància de l’espectador. En l’execució de les màscares de part dels membres dels gremis, més enllà de l’hermenèutica implicada en l’al·legoria, i tant com en la cerimònia règia espectacular en què es convertia l’encontre del rei i els súbdits, es dona el joc d’una determinada formulació escènica estructurada per la tècnica de la perspectiva articulada al voltant d’un punt de referència traçat en l’espai: un balcó, un setial, i els elements que completen el complex sobre els punts de fuga traçats en l’arquitectura real. D’aquesta manera, l’espectacle del fast monàrquic, com sorgint

de les característiques tècniques dels seus espais de representació, dilueix la dicotomia entre realitat i ficció dins del conflicte espacial apuntat per les línies de fuga que convergeixen en el rei, tot englobant l'auditori com a partícip d'una doble il·lusió, la d'una realitat realitzada simultàniament a l'acció representada (Farré 2003:291).

D'altra banda, el contrapunt de la dinàmica vinculada al les danses i les màscares en els fasts de segle XVIII vindria donada per les prohibicions dels antics elements gremials dels entremesos. L'impostació de les idees il·lustrades van ser dutes a terme pels ministres de Carles III els qui, d'acord amb el vessant religiós del reformisme des del qual les jerarquies eclesiàstiques maldaven per a foragitar tota exposició equívoca en les manifestacions religioses, impulsaren la limitació de la pràctica coreogràfica en les processons, fins el punt d'arribar a la prohibició ordenada en una famosa Reial Cèdula del 21 de juliol de 1780 dictada per Carles III. No era aquesta la primera cèdula pel que fa a aquest tema: l'ant 1772 el Consell de Castella en rebia una que deia: "(...) mandar se quitasen y cesasen en Madrid para lo sucesivo los gigantones, gigantillas y tarascas, porque semejantes figuras, no solamente no autorizaban la procesión y culto del Santísimo Sacramento" (Carbó-Serés 1997: 168). Cinc anys després s'insistia en prohibir els balls dins i fora de l'església –"no se toleren bailes en las iglesias, sus atrios y cementerios, ni delante de los santos"- , fins arribar a la disposició de 1780, amb la que s'afirma amb totes lletres la prohibició dels entremesos: "en ninguna iglesia Cathedral, parroquial o regular haya en adelante danzas, ni gigantes, gigantillas y tarascas, ni figurones, deviendo cesar semejante practica en las procesiones i demas funciones eclesiasticas" (*ibíd.*).

Aquesta legislació reflecteix una situació generalitzada en que l'ofensiva a la sociabilitat festiva pren diversos matisos a partir de l'objectiu d'intervenir més decididament sobre ella. Per exemple, al 1774, per tal de fomentar la productivitat enfront les pràctiques festives, el govern il·lustrat, mitjançant un edicte ordena que les festes gremials havien de passar al diumenge (Ruaix 1988: 634). Les diversions de màscaras també són prohibides, sobretot, les que tenien lloc al carnaval: “ ... a la Rambla –deia el Baró de Maldà- abundava de gent i de cotxes, fent rua, tals quals disfressats, bé que sense careta, per ser esto prohibit” (Amat i de Cortada 1987:157). En relació a la processó del Corpus, Duran i Sanpere recull diverses incidències que feien de l'esdeveniment una celebració en crisi per la supressió intermitent dels entremesos des dels moments posteriors a la guerra, la falta de cabals per a sufragar-los o les pressions de l'església, sobretot les queixes del bisbe Climent a l'Audiència per a convertir la processó en una manifestació lliure d'elements profans (1973: 545-552). L'any 1771, a la vigília de la celebració processional, l'ajuntament rebia un comunicat de l'Audiència en el que el permís per la participació dels entremesos es supeditava a una sèrie de limitacions: es demanava que no hi anés el que s'anomena 'pare del lleó' i que els que el porten no facin veure que crida o s'enfurisma, que els portadors de la mulassa no disparin coets ni facin altres jocs, que el conductor el bou no escometi la jovenalla, que ningú no insulti o faci escarni dels apòstols o reis ni que l'àliga dansi a requeriment de ningú (Duran i Sanpere 1973: 550).

Malgrat aquestes ofensives reformistes i l'elaboració d'una legislació prohibitiva, el relatiu seguiment i l'actitud a voltes tolerant de les autoritats suggereix que allò que estava en joc en aquestes operacions hauria estat mes aviat el control sobre les

diversions i la vigilància de les manifestacions espontànies derivades dels costums i les tradicions que no pas la supressió. Sobre el traç del tema historiogràfic del procés reformista des costums, diverses discontinuïtats semblen informar aquesta situació al segle XVIII. Com diu Burke, les fórmules de devoció popular envers la Verge o els sants, tolerades per Trento, eren ara criticades en nom d'una religiositat més bíblica i purificada respecte de tota mena de "supersticions": si bé els reformistes dels segles passats creien en l'eficàcia de la màgia que denunciaven com a diabòlica, el sentit predominant al segle XVIII respecte del que ara veien com a "temors irracionals" era que les pràctiques vinculades a aquestes creences no només eren considerades ridícules sinó també inofensives per la seva manca d'efectivitat (1991: 334-340).

Sembla evident, doncs, que la intervenció de les autoritats s'orientava en el sentit de limitar la capacitat dels entremesos per a obrir-se a una situació d'alt context, precisament, una de les característiques que dotava de sentit l'experiència dels entremesos. Allò que estava en joc en aquestes operacions hauria estat mes aviat el control sobre les diversions i la vigilància de les manifestacions més espontànies derivades dels costums i les tradicions que no pas la pura supressió. Respecte de l'efectivitat d'aquestes mesures, cal tenir en compte que, al costat de la legislació prohibitiva tendent a depurar les manifestacions devotes, en les argumentacions dels reformistes no es tractava ja d'al·ludir la qüestió de la culpa o el pecat dins la comptabilitat de la condemna o la salvació, sinó de fomentar l'adhesió de tot el cos social, i sobretot dels membres de les capes elevades de la menestralia, dels fabricants i dels industrials incipients, als principis rectors de les formes de civilitat, entesos com a índex d'excel·lència social, i que havien estat modelats a les cambres,

salons i estances dels palaus aristocràtics. El discurs reformista convergia amb arguments seculars carregats de consideracions estètiques, no en nom només de la moral, sinó, com afirmant-se sobre l'empremta de les actituds derivades del procés de civilització, de la categoria del "bon gust" (*ibid.* 339). Les màscares, com a vehicle de la festivitat de l'estament menestral esdevenia, com en els entremesos, expressió de la canalització del desig festiu, però dins d'unes coordenades en què la disciplina de la dansa, com a "retòrica" del cos amb conseqüències sobre l'autocontrol i l'exigència d'educació, jugava a favor d'aquests ideals de civilització.

Així doncs, el traç històric de les transformacions festives al segle XVIII, per les que l'equació entre les noves actituds festives i les velles pràctiques es resolia en el progressiu buidatge de valor representatiu dels elements de l'entrada clàssica, apareix definit globalment pels canvis en els models de referència d'algunes de les pràctiques centrals de la cerimònia i els festeigs: en primer lloc, l'apropiació de la tecnologia escenogràfica, un element cultural generat per la sociabilitat aristocràtica, com a medi d'estructuració globalitzada de l'espai festiu i, sobre aquest context, l'apropiació de la dansa francesa com a radicalització de la dimensió civilitzadora de la dansa aristocràtica a través de la codificació dels moviments com a "retòrica" corporal.

En la impostació d'aquests processos, es donaria un anivellament relatiu de part dels diversos grups socials en allò que fa a l'explotació de recursos performatius que seria expressió, en funció de la capacitat representativa d'aquests elements, dels desigs i l'aspiració de les capes més poderoses del homes d'ofici i dels comerciants d'assolir un status social més elevat. En el pla expressiu, doncs, una forma de

projectar en l'acció la reivindicació d'aquestes aspiracions seria l'adopció dels desenvolupaments estètics lligats a l'aristocràcia, impulsada per la idea de triomf social que tot allò nobiliari podia suscitar en l'àmbit de les idees sobre l'articulació social: el conjunt de manifestacions culturals cortesanes i aristocràtiques, des de la paraula fins el visual, passant pel musical o el coreogràfic que s'havia anat conformant des dels segles anteriors, va conformar un llenguatge ric en significats d'allò nobiliari com a expressions d'un determinat estil, sistemes axiològics, actituds i formes de conducta que invitaven, en quan ideal adoptat pel conjunt de la societat, a estilitzar i refinar tots els aspectes de la vida, l'excepcional i el quotidià (Carrasco Martínez 2000: 77).

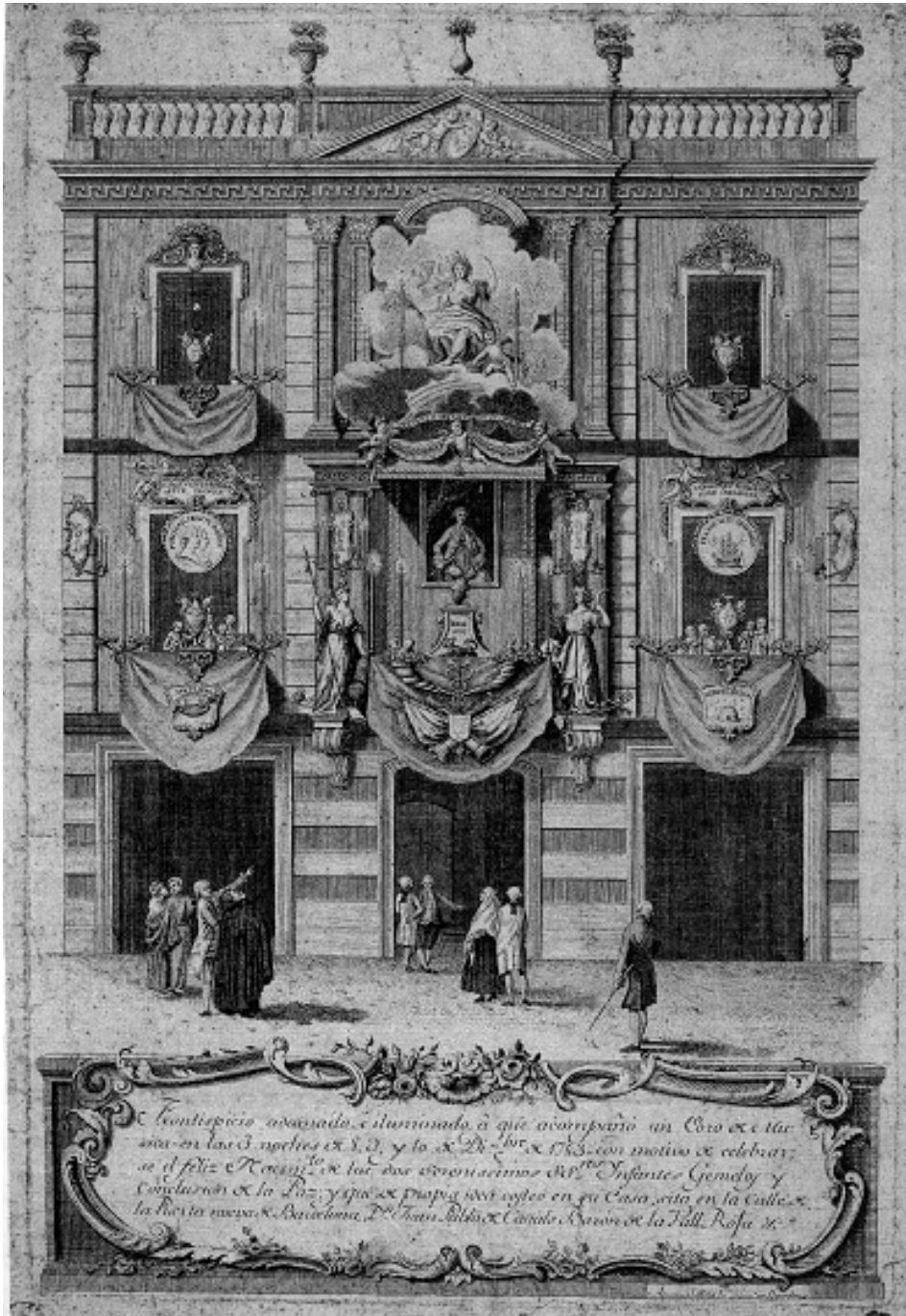
Tot plegat, respondria a un procés de transformació cultural que troba la seva traducció en el terreny social econòmic. A mitjans de segle, sobre la base de l'antiga activitat dels mercaders, la burgesia mercantil havia consolidat el seu ascens; com diu Carlos Martínez Shaw, la brillantor del creixement econòmic del segle XVIII català ha convertit en una bona part la història social d'aquest segle en una història de la burgesia (1985: 97). Si als segles anteriors els ascendits eren sobretot els membres de les professions liberals –metges i advocats-, passada una primera etapa en el segle XVIII en què l'honor era concedit en recompensa a la fidelitat felipista durant la guerra, els beneficiats va ser les grans famílies burgeses que, sorgides de la menestralia, van enriquir-se com a fabricants i comerciants (Fontana 1988: 35). En la dècada dels cinquanta, aquestes famílies prendrien la iniciativa per a dotar-se d'òrgans col·lectius d'acció econòmica en l'àmbit del comerç al marge de les creacions governamentals, esdevenint reflex dels seus interessos i aspiracions en l'assoliment de la seva capacitat de dirigir l'economia sense abandonar, però, els

ideals de conducta aristocràtica i la impregnació cultural dels valors de la societat estamental que eren els hegemònics de la noblesa, tot acceptant l'aristocratització coma via d'ascens social (*ibid.* 101-102).

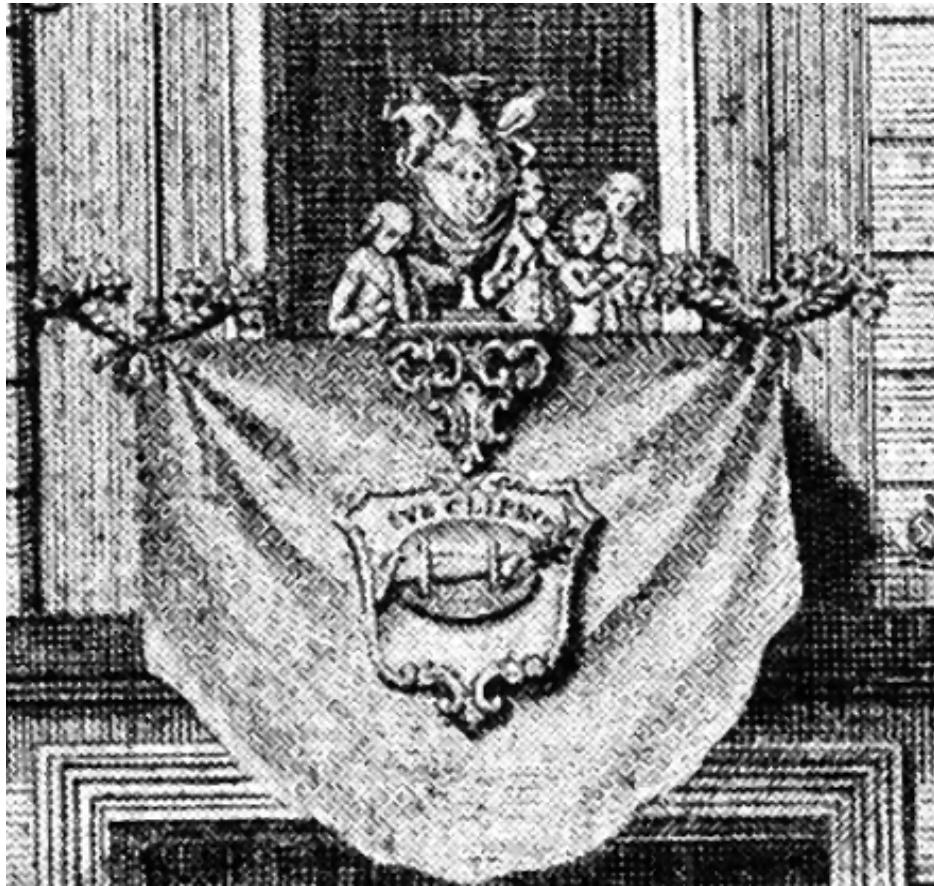
No obstat això, la majoria dels burgesos més actius haurien pogut fer compatible l'ennobliment amb la continuïtat del negoci i l'adaptació a la seva nova condició dels seus vells costums i relacions (Fontana 1988: 36). En l'articulació de l'espai festiu, aquesta pujança de la burgesia es reflectia en la inclusió dels seus espais emblemàtics –la Llotja, la Duana- en els itineraris de les comitives, assolint la seva transformació com a element de representació social a través de les decoracions i les construccions efímeres i perspectivistes projectades sobre les seves estructures arquitectòniques. Del desig de vestir públicament la glòria de l'ennobliment a partir dels mitjans nascuts de la sociabilitat festiva aristocràtica n'és un exemple l'actitud de Joan Pau Canals.

D'entre els seus mèrits en l'àmbit de la indústria del tint es comptava la propagació de l'ús de la roja de Valladolid per a la tenyida de groc de teixits catalans, proporcionant-li un enriquiment culminat amb la concessió del títol de baró de Vall Roja (Fontana 1988: 35). Un gravat d'Agustí Sellent reproduïx la decoració muntada l'any 1783 a la façana de la seva casa en motiu de les festes decretades pel naixement dels infants bessons, Carles i Felip, fills del príncep d'Astúries, i per la signatura del tractat de Versalles (fig 20).

Fig. 20: Agustí Sellent. *Decoració de la casa de Joan Pau Canals*, i detall, a la pàgina següent. Museu Nacional d'Art de Catalunya



El gravat mostra la utilització de recursos musicals similars a d'altres exemples de construccions gremials equivalents comentats anteriorment (*vid.* 574 i 606). Com en la “performance de façana”, la mena de relacions entre els músics i l'auditori que



suggereix el quadre sembla basada en la connexió que la música efectua entre l'espai interior, com a reialme privat de l'excel·lència social, i l'espai exterior, com a espai públic de desig (Noyes 1997:126-127). Però, en aquest cas, no és la façana d'un palau ni la figura d'un noble que es retalla entre les formes de la decoració, sinó el retrat d'un burgés flanquejat per la música que connecta la mirada pública dels vianants amb l'espai particular de possessió que és testimoni de la seva fortuna personal.

En una societat on el mariner tendeix a convertir-se en pilot o comerciant, els artesans abandonen l'etiqueta gremial per a passar-se al comerç a l'engròs o a la indústria, la burgesia que s'ennobleix adquireix terres i títol (Martínez Shaw 1985:108), mentre els oficial i fadrins dels gremis dels gremis es confonen amb els

estrats inferiors d'un naixent proletariat industrial que comença a preocupar les institucions per la seva independència (Fontana 1988:46 i 53), l'expectativa de la mobilitat social no deixa de segellar la seva empremta en les accions de la festa i el cerimonial. En relació a les expressions festives gremials no es tractaria ja de vincular passat i present a través de la mena de pràctiques que, com és el cas dels entremesos, renoven el costum com repetint en cada ocasió l'acta fundacional del seu ésser social, sinó projectar-se al futur mostrant la capacitat que dóna la civilitat i el propi desig d'autoperfecció filtrat per l'educació i la cultura que donen a veure, per exemple, en les mascarades en el seu mostrar-se dansant segons procediments reglats. En les passes de ball, en la retòrica que imposa el seu control sobre el cos com a índex d'excel·lència social, hi ha impresa l'adhesió a principis pels quals l'educació, el "bon gust", la decència i les bones maneres denoten el desig de dependre de les pròpies capacitats apreses, per a convertir-se en agent de sí mateix dins la tessitura d'oferir-se un destí. En el moment que, com diu Fontana, la dinàmica d'ennobliment de la burgesia es torna en el moviment contrari d'emburgesir la noblesa (Fontana 1988:43), aquesta tesi troba el seu límit temàtic. En els processos d'ascens de la burgesia i l'articulació dels seus elements expressius en el terreny musical, hi ha tot un món d'implicacions que hauran de ser abordats en aproximacions futures: les qüestions abordades i les relacions entre els diversos elements de la festa en el seu transcurs històric aplegat des del segle XV al XVIII descrites en aquesta tesi haurien de ser, doncs, el subsòl sobre els que s'edifiqués, trasformat-les, alguns dels aspectes que atorguen sentit a la pràctica musical moderna: les "acadèmies" i els concerts, l'òpera, els balls públics en locals específics, les relacions capitalistes en la iniciativa empresarial, etc, suposa un món en el que un cicle es tanca per obrir-se'n un altre.

3- El present del passat: la música del ball de l'àliga

Resulta paradoxal que un manuscrit del segle XVIII contingui un dels pocs documents musicals, sinó l'únic, que amb tota probabilitat es pot considerar com un exemple de les activitats musicals associades a l'antiga figuració del Corpus (*vid. Dolcet-Vilar 1999:129*). Es tracta d'una composició inclosa a ms. 1514 de l'Arxiu de Música de l'Església del Pi amb el títol "Ball per Ballar / la Aguila/ Per Xirimias/ Mantuano", i que ha estat publicada per Josep M^a Vilar dins el context d'un estudi sobre diversos documents vinculats a la "música barroca per a xeremies" a Catalunya (*Vilar 1991: 137-140*).

La peça apareix enmig d'un repertori majoritàriament vocal –*villancicos, tonos* i antífones- amb acompanyament de violins i una o dues línies de baix, més cinc peces per a quatre xeremies, que el copista anomena *versos*, amb una funcionalitat vinculada a les processons del viàtic. Aquest ball, ens mostra l'únic exemple musical que hem pogut localitzar d'una música destinada a l'acompanyament de l'entremès de l'àliga i reflecteix una de les fórmules característiques de la dansa social des del segle XV consistent en la combinació d'una dansa de caràcter lent en compàs binari amb una altra en compàs ternari i un caràcter ràpid i repetitiu: el *da capo* final de la secció en compàs 6/8 indica la seva forma ternària al voltant d'un passatge central contrastant respecte d'una part inicial i final amb un caràcter més solemne (*ibíd.* 120) (fig. 21). Tot i que, tractant-se d'un document vinculat al Corpus té un rellevància relativa respecte de l'estudi de la música en les entrades reials, permet abordar alguns aspectes de la problemàtica més teòrica que envolta de pràctica històrico-musical.

Fig. 21: “Ball per Ballar / la Aguila/ Per Xirimias/ Mantuano”

Arxiu de l'Església del Pi, ms. 1514, f. 14, (a Vilar)

The image displays a musical score for a piece titled "Ball per Ballar / la Aguila/ Per Xirimias/ Mantuano". The score is arranged in four systems, each containing four staves. The top two staves of each system are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line with repeat dots is present in the fourth system, indicating a section that repeats. The notation is clear and legible, typical of a printed musical score.

La paradoxa de l'existència d'aquest document rau en el fet que en el moment de la seva confecció a la segona meitat del segle XVIII², tot i que sembla reflectir una música vinculada a pràctiques d'un període anterior, la processó del Corpus esdevenia una manifestació sotmesa a un procés crític per l'efecte de conjunt produït, com hem vist, per l'ofensiva a la sociabilitat festiva a partir d'objectius d'intervenció sobre ella i dels canvis en els models de referència d'algunes de les pràctiques festives centrals dels festeigs (*vid.* pp. 613-615). D'altra banda, però, a partir de l'anàlisi de la composició, veiem com la seva naturalesa sembla confirmar les determinacions que hem proposat en el capítol corresponent en relació a les músiques vinculades a l'entremès de l'àliga dins l'estructura processional del Corpus: el seu paper localitzat en la secció central del complex deambulatori, per tal com derivaria de la capacitat dels seus elements constitutius per a estructurar dins l'ordre lineal del seguici un eix espacial de centre-perifèria, comportava una funció musical i coreogràfica equivalent a la capacitat de construir en la seva distància espacial una correlativa distància simbòlica respecte de l'activitat desplegada en qualsevol altra àmbit de l'espai processional. El manuscrit del Pi, mostra una dansa que en la seva primera secció, tot i que el títol inclou el terme "Mantuano", es vincula, al *passamezzo* italià del segle XVI, tant pel que fa al baix utilitzat com per l'esquema d'acords, mentre que la segona part abandona aquests trets en favor d'una reiteració de les idees temàtiques en compàs ternari exposades sobre el fons de l'efecte rítmic que això comporta (Vilar 1991:120). La naturalesa d'aquesta composició, doncs, confirma al nivell de les estructures sonores les característiques que atribuïem a les pràctiques musicals i coreogràfiques de la dansa

²A més del fet que algunes de les obres del manuscrit, totes elles anònimes, portin data de diferents moments de l'any 1756, l'atribució cronològica és recolzada per l'autor esmentat en la circumstància que el manuscrit és dels tipus que normalment s'utilitzaven per als esborranys durant tota la segona meitat d'aquest segle i el paper utilitzat porta marca d'aigua de l'any 1735 (Vilar 1991:113)

de l'àliga lligades al fet de proporcionar suport musical a un patró de moviments que, enfront de les pràctiques dels entremesos, més orientades a la interacció derivades de les respostes mútues entre els assistents, emfasitzava la contenció i un sentit de gravetat corresponent a l'orientació de la retòrica corporal en la dansa: com diu Vilar, per tal com el *da capo* final cap a la primera dansa aconseguia que en el seu conjunt el ball fos lent i majestuós, encara que incorporés una passatge central més ràpid, tal vegada la seva estructura musical reflecteixi la solemnitat que envoltava les intervencions de l'àliga (*ibid.*). Donat el seu caràcter de dansa “de cuenta”, segons la terminologia del segle XVII, la dansa acompliria amb els factors de projecció social derivada de la diferenciació entre aquests i els balls “de cascaveles”, contribuint amb això a l'articulació d'una estructura processional travada sobre l'eix centre-perifèria.

D'altra banda, si bé en el marc d'aquesta tesi l'estudi d'aquest document fa atribuir un valor a la peça derivada de la seva funcionalitat i posició dins l'anàlisi del context social en què s'insereix, la seva utilització efectiva com a objecte estètic suscita diverses qüestions dins l'ordre més teòric del treball historiogràfic. Esdevé un exemple de com una traça d'una obra musical es mou en el marc d'un conflicte que ja Dalhaus assenyalava com derivat de la consideració de la seva ontologia a la llum d'una doble pertinència, com a element del passat i com a actualitat estètica (*vid.* Dalhaus 1997:88-89). En aquest sentit, l'atenció al valor d'aquesta font com a document significatiu en aquesta tesi conforma una problemàtica més global que té a veure amb la reflexivitat de tot procés historiogràfic i que, en el marc de les qüestions que hem anant tractant, es tradueix en el fet de com la perspectiva de la nostra interpretació dels fenòmens serien pertinents com a contingut de saber en la

societat actual. Amb això, al·ludim un altra conflicte relacionat i que té a veure amb la doble consideració d'aquesta mena d'objectes d'estudis al voltant del seu caràcter de document i, alhora, de monument, en el marc de les diverses pràctiques en les que se'l fa entrar en joc.

Com a document, el manuscrit esdevé en el seu caràcter d'element descriptiu de la història de la música catalana, o en el cas d'aquesta tesi, d'exemple musical pertanyent als models performatius de la festa barcelonina en el passat, mentre que com a monument, esdevé en la seva inclusió en la categoria de patrimoni i en els usos socials derivats d'aquest estatus, servint en el seu cas com a materialització del patrimoni recuperat de les festes barcelonines actuals (fig. 22).



Fig. 22 :grup de grallers acompanyant la *Vibria*

En el marc d'aquestes festes, i a partir de la recerca orientada a la recuperació de l'antic entremès de l'àliga, la música del manuscrit del Pi és interpretada en cada

aparició de la figuració com a element substantiu dels festeigs i celebracions actuals en el context dels “protocols” redissenyats a través de la interpretació de la mena de funcionalitat aparent que reflecteixen les seves fonts documentals. Els passos i la justificació d’aquesta pràctica es pot llegir en diversos informes redactats des de les diverses associacions culturals vinculades a les colles de gegants que existien al districte de Ciutat Vella en la dècada dels vuitanta. En resum, el projecte es resumeix en aquests punts:

“Es proposa la participació del Bestiari Històric en tots els actes protocol·laris i festius i, d’aquesta manera, es constitueix el Seguici Popular de Barcelona, on, a més del Bestiari Històric de Barcelona, també hi ha els gegants de la Ciutat i els gegants del Pi, com a figures històriques de la ciutat, i els capgrossos macers. El Seguici participa en els actes de la Mercè (Toc d’Inici, Seguici d’autoritats i Cavalcada) i en la Processó del Corpus de La Seu, així com en el seguici de Santa Eulàlia” (Cordomí 2001:88)

Les músiques associades al conjunt figuratiu de l’anomenat *Bestiari Històric de Barcelona* –integrat, a més de l’àliga, pel lleó, la mulassa, el bou, la víbria, el drac la tarasca i el cavalls cotoners- van ser encarregades a diversos compositors, mentre que la interpretació corria a càrrec d’una formació singular de quaranta músics – *Els Ministrils del Camí Ral* – que aplegava el variat conjunt d’instruments tradicionals– gralles, tarotes, sacs de gemecs, flabiols, fiscorns, tenores, acordions diatònics, vielles de roda i tabals-, alguns d’ells també reconstruïts a partir de l’organologia tradicional, i d’altres provinents de la cobla sardanística. En l’informe esmentat, en la part destinada al glossari dels termes vinculats amb el *Bestiari*, s’esmenta el terme ministrils o ministrer com vinculat, quasi d’una forma legal per l’imperatiu de la “fidelitat” a la tradició segons el protocol, a la funció d’acompanyar l’entremès: “acompanya per tradició i protocol l’Àliga” (Cordomí 2001:147). Des fa alguns anys, aquestes formacions proliferen dins l’àmbit d’actuació de la música

tradicional (fig. 23). De la seva banda, la formació que cada participa en l'activitat, traça la seva genealogia com arrelada en les antigues cobles municipals. Així, en el llibret del CD que conté la música del *Toc d'Inici* interpretada pels *Ministrils del Camí Ral*, l'atribució d'aquest arrelament s'exposa explícitament:

“A Barcelona els ministrils, que depenien del Consell del Comú, acompanyaven l'Àliga en les grans solemnitats, a diferència d'altres entremesos que ho eren per formacions menors (...). Amb l'incorporació de nous instruments de vent els ministrils són substituïts per les bandes de música. A Barcelona, els Ministrils del Consell ja desapareguts, el segle XIX són oficialment reemplaçats per la Banda Municipal (...). Recentment es restitueixen les formacions de ministrils amb l'incorporació d'instruments de música tradicional (gralles, flabiols, sacs de gemecs, percussions ...) (*Ministrils ...* 1998)



Fig. 23: *Ministrils de Figueres*

D'altra banda, en el volum corresponent de la *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear* (vol. II. *Barroc i Classicisme*), fins al moment, la més ambiciosa síntesi historiogràfica-musical d'alguns dels països de llengua catalana, la mateixa composició del ball de l'àliga s'inscriu en el marc de la “música instrumental barroca”, al costat d'obres amb una diversitat funcional tant variada com les

vinculades al repertori organístic, i per extensió, al del teclat, els quals reflecteixen usos que van des de la litúrgia a l'execució en ambients privats, el relacionat amb els instruments de corda puntejada –sobretot, la guitarra- amb una funcionalitat que aplegava des de l'activitat amateur fins la més especialitzada en el marc de les capelles, o les mateixes cobles de ministrils (*vid.* Dolcet-Vilar 1999:109-139). La peça juga aquí en el terreny de la representació del passat en quan que traçada segons categories que returen prèviament les qüestions pertinents a través de conceptes genèrics d'estils, repertoris compositors, èpoques, cronologia, etc. En el seu entramat descriptiu, s'atribueix a la peça el caràcter representatiu d'una categoria estètica i historiogràfica –la música instrumental barroca. Però aquesta atribució es fa pertinent en el marc d'un discurs on s'atorga als objectes, en la seva profunditat ontològica, la qualitat de portar en sí les marques dels criteris pels quals se'ls fa entrar com a espècies d'una classificació racional segons conceptes genèrics. Llavors, les condicions de possibilitat d'aquest discurs rau en l'impostació de procediments categorials projectats sobre l'atribució d'una portada objectiva dels elements estudiats que donaria raó de la seva pertinència a la categoria a través de l'anàlisi immanent de l'obra.



Fig. 24: Ball de gegants en el *Toc d'Inici* de la festa Major de Barcelona (la Mercè)

Pel que fa a l'execució del ball de l'àliga amb la seva música “rescatada” en el marc de les diverses celebracions barcelonines, la performance esdevé la mateixa

materialització de la tradició. Aquesta operació es legitima, precisament, per l'entramat de justificacions discursives i consensuals, tal com es dona en els informes esmentats en els quals la manipulació documental integra part dels processos. En la mateixa performance, veiem com a l'acció –en el seu conjunt de visibilitat, moviment i auralitat- s'hi atribueix la capacitat de vehicular en sí mateixa significats que el receptor ben informat hauria de poder interpretar. Per a assegurar la comprensió dels elements posats en joc, es donen una categoria de recursos que completen tota manifestació folklòrica a l'entorn de normes convencionals que podem conceptualitzar segons la noció que Ramón Pelinski tradueix com a “marcos de presentación” a partir del terme *folkloric frame* articulat per Thomas Turino (Pelinski 2000:118). Aquest fet és evident quan en el primer dia de les festes de la Mercè –la festa Major de Barcelona, al 24 de setembre-, havent finalitzat el pregó, les figures que prèviament havien desfilat des de les dependències municipals del Palau de la Virreina fins a la plaça de Sant Jaume, passant per les Rambles i el carrer Ferran –tots ells indrets centrals- representen en aquesta plaça el seu ball característic, mentre que en un ampli escenari els músics interpreten les peces que corresponen convencionalment a cada figura. Durant tota la representació, i en el moment d'aparició de cada element, un *speaker* va desgranant l'origen de cadascun d'ells citant no només el simbolisme atribuït, sinó la documentació que com a element historiogràfic legitimador dóna testimoni de la seva antiguitat i funcionalitat en les antigues entrades reials i el Corpus.

El que volem destacar dels exemples esmentats de treballs historiogràfics i pràctiques d'aplicació folklòrica és que mostren casos de l'arrelament de les operacions de representació actual del passat musical. Al·ludeixen en cada cas a un aspecte més

global que té a veure amb el desenvolupament d'actituds davant del fet que l'arrelament de l'interès cap el passat es dona al nivell més general de la cultura. En aquest nivell, allò històric conforma no només una realitat "donada", sinó també una realitat construïda i sentida o viscuda, per la qual cosa les fonts adquireixen el seu valor enunciatiu en la mesura que serveixen com a respostes a una pregunta històrica (Aróstegui 2001:223). Així, al nivell de la cultura dins la qual projectem les nostres activitats, la història és part d'un projecte més general que sota la idea de "memòria col·lectiva" esdevé un component discursiu dins els jocs comunicatius en qüestió: el discurs històric que cada societat promou com a part de la reflexivitat general d'allò social es manté, doncs, subjecte a mecanismes de simbolisme cultural (*ibid.*: 224-225).

Llavors, és sobre aquests factors que el treball historiogràfic s'orienta en la seva pràctica. Abordar la temàtica de la música festiva en el passat equival a partir del fet que la festa i la commemorativitat en l'actualitat esdevé un d'aquests mecanismes de simbolització, però en la forma per la qual els seus components en el seu donar-se com a projecció del "nosaltres" en el temps romanen en la consciència com un afer de "memòria".

Per a comprendre els mecanismes pels quals es donen aquests processos és de gran interès la definició del record col·lectiu que planteja Pierre Nora al voltant dels seus efectes d'instrumentalització política del passat en el present materialitzada en "llocs de memòria" entesos, precisament, com a llocs on s'elabora la memòria (Nora 1984-1992: I-VIII). Els llocs elaboradors de la memòria poden ser espais concrets –un monument commemoratiu, un museu (com el Prado o el MNAC), un

edifici patrimonial (els monestirs de Poblet o de Montserrat, la Sagrada Família), un objecte (l'arbre de Guernica, el Pi de les Tres Branques, el lis de la monarquia borbònica), una bandera o estendard, una institució (el Barça), els arxius (l'Arxiu de la Guerra Civil de Salamanca), galeries de personatges (Guifré el Pilós, Mariana Pineda, Pau Casals), teatres d'òpera i sales de concerts (el Liceu, el Palau de la Música), i fins i tot, obres musicals emblemàtiques, gèneres musicals nacionals ... (Michonneau 2001:14). Podem afegir a aquesta nòmina altres àmbits que recentment han estat destacats com a llocs de "reencantament" dins els mitjans de consum els quals, com els parcs temàtics, ofereixen un entorn dominat per la diversió i l'espectacularitat de la que no hi és exclosa la representació d'un passat idealitzat (Ritzer 2000:127).

En aquest sentit, la música que integra les diverses tradicions – música d'art, música popular i tradicional- pot esdevenir també un ingredient de la memòria, i per tant, com a tal la memòria, és experimentada com un pes que el passat exerceix en nosaltres: aquests "llocs de la memòria", serien tant sols el portaveu d'una memòria que preexisteix (Michonneau 2001:14). La qüestió és rellevant doncs la construcció dels continguts de la memòria col·lectiva no es pot separar de les tasques vinculades als llocs institucionals destinats a fer possible l'existència del passat en el present, aplegant en aquesta tasca tant l'activitat de les institucions acadèmiques com les iniciatives més aplicades derivades de la política cultural. La representació del passat, doncs, esdevé un fenomen polític, social i cultural, i una pràctica amb conseqüències en aquests àmbits i en l'autorepresentació de la comunitat en qüestió.

Així doncs, la utilització del ball de l'àliga del manuscrit del Pi, sigui en el marc abstracte de la historiografia musical o el de l'aplicació en la festa, mostra com la representació el passat, en quan que construcció de la imatges del "nosaltres" en el temps, s'arrela en primer lloc en la dinàmica cultural. En la festa actual es dóna la proliferació d'elements entesos com a tradicionals que, sense ser un relat, sinó acció i activitat, i sense ser historiografia, les seves figures no resulten de la pura fabulació sinó que ostenten un valor enunciatiu de la veritat del passat testimoniats pels documents, tendeixen a construir un discurs investit de la capacitat de remetre a la temporalitat del "nosaltres". De la seva banda, si la historiografia es defineix com a forma elaborada d'intel·ligibilitat del passat dins el marc del present, si els seus problemes i qüestions es dibuixen al voltant de com i on es manifesta allò històric en els individus i els grups i, a partir d'aquí, com es pot fer d'això un objecte de coneixement (Aróstegui 2001:224), la historiografia musical no ha de romandre instal·lada en la mena de discurs objectivista pel qual s'atorga als objectes en si les marques de la configuració que donaria raó de la seva pertinència dins una classificació genèrica construïda per l'anàlisi purament immanent de les obres. Tal operació, en el marc de la demanda de memòria, commemorativitat i patrimonialització, atorga als repertoris, gèneres i estils la qualitat de "llocs de memòria".

Davant d'això, la pertinència de l'estudi de la música festiva en el passat com a contingut de saber històric en la societat actual rau en l'intent de construir un discurs que s'encara críticament i d'una forma reflexiva al fet que el passat pot "tornar" una i altra vegada en les festes actuals, ja que roman com a passat en la consciència històrica integrada en la cultura i experimentada com a historicitat

pròpia; si la pràctica festiva i la música associada a ella adquireix tal rellevància en la societat actual, abordar la seva interpretació com a objecte historiogràfic esdevé un gest que, per tal com la consciència històrica anticipa en cada moment allò ja estat (Prost 2001:220), pretén refinar la nostra comprensió de la temporalitat en la qual s'instal·la l'existència humana.

Conclusions

L'estudi i interpretació de les entrades reials a Barcelona des del segle XV al XVIII, ens ha permès incidir en aquelles pràctiques musicals que les fonts històriques més variades –registres cerimonials i administratius, memòries i dietaris, relacions de festes- mostren com a activitats que completaven en la seva heterogeneïtat un dels quadres possibles de manifestacions musicals compartides en el marc d'una societat urbana moderna. Malgrat que aquestes pràctiques no comportaven un grau de reglamentació tant acurat com en la cort o el temple a través de les diverses capelles, en el seu conjunt suggereix un nivell d'articulació on allò més rellevant era la circulació dels recursos, les possibilitats d'apropiació d'un medi a un altre atenent a les finalitats pertinents en cada cas. Pel seu caràcter esporàdic, la imatge de la participació musical en els esdeveniments d'entrades reials compon un retrat força variable -sens dubte parcial, però suggerent- dels límits i les possibilitats que aplegarien el conjunt de pràctiques musicals per tal com, en la seva estructuració com a manifestació cerimonial, aquestes pràctiques es projectaven en cada ocasió des d'altres àmbits festius i contextos de celebració; l'estudi de la música com a element dels actes de l'entrada reial suposa, doncs, abordar certa perspectiva dels límits pels quals la música esdevenia una possibilitat comunicativa entre d'altres posada a la percepció dels participants segons objectius que es deixen captar a partir de la noció d'identitat i la seva representació.

Així doncs, en tota en tota la recerca hi plana l'aplicació d'aquestes nocions com a guiatge per a la selecció d'idees orientades a la interpretació de les fonts. Entenem el fenomen identitari com aquell que es planteja el "jo" en quan que quelcom performatiu i processual que obliga a partir d'una idea de subjecte en la seva posició desplaçada o descentrada respecte de qualsevol essència i que comporta els

processos de la seva construcció constant (Hall 2003:13-15). En conseqüència, per tal com la música pot esdevenir un factor d'aquesta construcció, en la tasca l'articulació de les fonts com a dades per a un discurs historiogràfic he partit, doncs, dels aspectes que en elles es podien projectar sobre la imputació del paper de la identitat i la representació en les pràctiques ressenyades. Per això, l'especulació interpretativa respecte de l'atribució de sentits projectada sobre aquestes pràctiques suposa abordar la música com un aspecte de l'experiència articulada a partir de la confluència de centres concèntrics d'accions, pensaments, projeccions, imputacions etc., la relació entre els quals haurien de proporcionar la identificació d'aspectes que il·luminen no només una realitat en sí, sinó, més enllà de les traces positives enunciatades pels documents, també les qüestions que serien pertinents pels protagonistes en relació a la música com a experiència viscuda. En aquest sentit, l'esforç principal ha estat construir un discurs de reconeixement i localització en les fonts d'aspectes de la música en la seva dimensió de pràctica aplicada a la producció d'efectes sobre un context social.

En un pla general, hem vist com la cerimònia de l'entrada reial involucrava la societat en una activitat performativa orientada a l'assoliment d'un efecte essencialment polític –la plena assumpció, i en tots els registres, de les relacions entre un príncep convertit en monarca i uns súbdits en una comunitat. Els diversos actes que completaven l'experiència s'oferien com a garantia de l'assoliment d'aquest efecte a partir de l'acceptació mútua d'allò que cadascú posava en el joc de la seva pròpia autorepresentació social.

L'estructuració de la cerimònia com a ordre deambulatori esdevé un punt de

partida significatiu per a desgranar aquest joc de la representació des de la perspectiva de les relacions que, construïdes sobre el model processional del Corpus, vinculava a tots els participants en un context performatiu en el qual es feia visible la jerarquització social. Però, si bé en la processó del Corpus l'estructura s'avenia a una sort d'escena lineal, en l'entrada reial els elements s'estructuraven a partir d'un ordre de deambulació centrat pel seguici que es desplaçava efectuant encontres amb diferents cossos socials, sobretot, l'església i les corporacions gremials. D'una forma musical, el desplaçament mateix era marcat pels respectius cossos heràldics de trompetes i tabals adscrits al servei del monarca i de la ciutat seguint un ordre de prelación pel qual corresponia als primers situar-se més a prop del cos del rei. La presència d'aquests músics pot ser considerada a la llum de la cristallització de la seva càrrega simbòlica construïda a partir de la seva funció al camp de batalla. A partir d'aquí, en el transcurs del temps, es donaria la seva consolidació com a atribut de noblesa d'una forma que seria mimèticament adoptada per les institucions del poder local. El desplaçament d'aquests conjunts des de l'àmbit de la guerra al del cerimonial cívic seria, doncs, resultat dels intents dels grups més poderosos de la societat de dotar-se d'elements simbòlics d'identificació traçats sobre la seva imputació d'excel·lència social a partir de la seva condició d'emblema de noblesa.

Així, des del punt de vista de l'articulació de les trompetes heràldiques amb el cerimonial –independentment de la seva funció al servei del monarca o a qualsevol altre institució- les condicions de possibilitat efectives per a desenvolupar aquesta tasca requeïa en la seva capacitat organològica de produir so segons uns paràmetres d'intensitat que els feien imposar-se per sobre d'altres sons exercint un efecte de

“colonització” de l’espai acústic. Sobre aquesta base física, la funció cerimonial dels conjunts heràldics dins el marc de la configuració del paisatge sonor suposava la possibilitat de projectar en un pla aural l’acció que de part dels subjectes referits s’estava esdevenint físicament –l’entrada, el desplaçament, la sortida ... L’execució perseguia així l’efecte d’una impressió sensorial sobre els oients que era equivalent a una inscripció del poder sobre el cos dels participants en quan que intervenció material a través del sentit auditiu. A partir d’aquestes implicacions més estructurals, el fet de la participació conjunta de les diverses formacions -adscrites unes al servei de la cavallerissa del monarca, altres al servei com oficials en el marc del municipi- traçava en el mateix pla sonor l’objectiu de cada institució de construir-se simbòlicament amb mitjans capaços de denotar la seva condició d’agents polítics dins l’ordre social que els congregava. Un aspecte d’aquest desenvolupament ve donat per la incorporació progressiva a partir del segle XVII de les bandes adscrites a l’exèrcit. En el context de Barcelona, aquest fet traduïa en el pla simbòlic del so les relacions que relligaven la institució monàrquica i la ciutadana sobre el fons de la defensa de les prerrogatives respectives assolides històricament, reflectides en el poder d’actuació d’uns i altres al sí de les institucions i aclamades a través del gest i el so de la cerimònia. En aquest sentit, les diverses connotacions representatives que ostentaven unes i altres formacions es reflectia al nivell musical en l’explotació de recursos diferenciats: si bé els cossos heràldics municipals assentaven la seva pràctica sobre procediments més lligats a la transmissió oral de fórmules estereotipades, les marxes militars de les bandes de l’exèrcit comportaven l’aplicació en la composició de fórmules musicals que, arrelades en els desenvolupaments dels trompeters heràldics, rebien el seu tractament com a recursos idiomàtics consolidats dins el marc d’una consciència

estilística i un repertori específics. La generalització i la consolidació de la música militar, desenvolupada sobre la base de l'articulació de l'estructura de l'exèrcit al voltant del monarca, implicava en el marc de la cerimonialitat la materialització del conflicte que oposava la institució reial amb la municipal sobre la base més general dels intents d'incidència monàrquica en la política catalana i de la defensa dels privilegis derivats de la constitució pactista.

El marc performatiu que caracteritza la cerimònia de l'entrada reial a Barcelona al voltant de l'articulació d'actes que s'oferien com a garantia de l'assoliment de l'efecte performatiu essencial de l'acte, ens ha fet considerar la performance de la "davallada" –que hem anomenat així degut a l'al·lusió en les fonts del verb "davallar" per a referir-se a l'acció executada- a la llum del seu caràcter d'element performatiu amb capacitat de construir representacions pertinents respecte de la naturalesa política de l'acte.

En un pla més estructural, aquesta execució –basada en el descendiment d'un personatge investit de la capacitat de representar la ciutat- esdevé un exemple de la utilització en els medis cerimonials de les concepcions del teatre medieval i la funcionalitat de la música en aquest marc. En aquest sentit, hem considerat la seva execució en el context de l'entrada reial com a projecció de les significacions consolidades en aquell àmbit –configurat als territoris de la Corona d'Aragó sobretot pels misteris assumpcionistes i hagiogràfics. Així, la "davallada" se situaria en el context més global del procés d'expansió de manifestacions i repertoris musicals que, sorgides de la litúrgia i les pràctiques religioses a l'interior de les esglésies, vehiculaven un espai festiu al voltant de pràctiques devocionals. Sobre

aquesta base, hem considerat la representació, en tant que acció material de descens protagonitzada per personatges que canten peces dirigides a l'atenció del monarca, com una manifestació representativa de la concepció del cosmos englobant: en aquest sentit, la imatge dinàmica del davallar, realitzada per personatges investits de la qualitat dels éssers ontològicament intermedis (sants, àngels, etc), esdevenia una forma de representar el món humà com a afectat, sobre la base d'una concepció analògica del cosmos, per les correspondències i les connexions amb la transcendència que travessaven l'existència de l'home. Musicalment, es basaven segons l'època en el repertori i processos musicals, monofònics i polifònics, vinculats a l'àmbit religiós o, en el segle XVII, en el desenvolupament de la poesia llatina. Sobre el traç gestual de l'acció de descens, la veu de la "davallada", doncs, podia il·luminar en la seva acció cantada la representació d'un subjecte idealitzat com en estat de connexió amb als àmbits ontològics.

La comparació de la representació de la "davallada" amb altres models de representacions relacionats amb la cerimònia de l'entrada en contextos de la monarquia castellana, ens han suggerit que la distància establerta entre la "davallada" i altres models peninsulars mostra com l'activitat escenificava els tempos diferenciats de la celebració en un i altre context vinculats, d'una banda, al valor de l'herència, en el cas català, i de l'altra, al valor de la novetat i la invenció, manifestats en el cas castellà en els desenvolupament de la festa cortesana. En aquesta perspectiva, la devallada, com a element de la cerimònia d'entrada, en la seva acció arrelada en el passat i el costum, materialitzava simbòlicament un discurs orientat a l'expressió del manteniment i la reproducció d'uns privilegis conquerits d'antic i que eren objecte de defensa davant les aspiracions

monàrquiques. En aquest sentit, la “davallada”, sobre la base més general del seu potencial representatiu de la societat idealitzada al voltat de les connexions ontològiques del cosmos, suggeria el seu paper com a factor de la identitat ciutadana barcelonina a través de l'explotació d'elements que, com a costums, assolien la seva capacitat de relligar el passat i el present.

Sense sortir de l'estricta marc de la cerimònia de l'entrada, hem abordat finalment l'anomenada “desfilada gremial” tot destacant els processos d'institucionalització operats en el medis d'organització del treball musical en un àmbit civil, diferenciant-ne dos nivells: la cobla de ministrils “de la ciutat” i les companyies associades sota el model dels gremis. Abordar aquesta manifestació ha estat una ocasió per a incidir en alguns aspectes sociològics implicats en la producció de música i la forma en què aquest desenvolupament s'implica en l'articulació d'identitats socials. L'atenció d'aquest aspecte de la música de les entrades reials ha comportat abordar els processos d'articulació dels entremesos com a element del Corpus per tal com des d'aquest àmbit performatiu es donava la seva projecció en aquell.

Així, hem vist com en l'estadi inicial de la processó del Corpus en el cos de la deambulació es donava la participació de formacions vocals i instrumentals que, o bé s'incorporaven a les representacions de base religiosa que configuraven els antics entremesos, o bé acompanyaven el cos central de la processó integrat per membres de les corporacions eclesiàstiques, municipals i nobiliàries a l'entorn de l'objecte celebrat, la custòdia amb l'eucaristia. En aquest model, consolidat al segle XV, les diverses formacions interpretaven peces extretes de diversos àmbits, sobretot del

repertori religiós, sotmeses al tècnica del *contrafactum*, tal com era comú en nombrosos contextes devocionals. També a partir del segle XV, la documentació reflecteix un procés pel qual la cura d'aquests entremesos passava a dependre de les corporacions gremials. Paral·lelament, es donava la reducció dels seus elements a la figuració més vistosa i oberta al joc participatiu a través dels focs d'artifici - col·locats sobre les carcasses dels dracs, la mulassa, la víbria, o altres formes de bestiar representatiu-, així com també de la música. Aquest procés suposava l'abstracció d'elements discrets respecte de la representació de la història bíblica que els contenia. A la vegada, aquest desenvolupament comportaria la seva ubicació el tram inicial de la processó, com ocupant un espai excèntric en relació a ella. De la seva banda, els conjunts municipals, que haurien gaudit d'un creixent protagonisme en el desenvolupament del cerimonial cívic, actuaven en la part central de la processó, unint així a la dignificació que suposava la seva adscripció oficial al municipi la capacitat de representar la ciutat en el tram més destacat del conjunt.

A partir d'aquestes constatacions, en hem preguntat sobre la possibilitat de la projecció en el pla de les estructures sonores de la diferenciació establerta entre les formacions que actuaven als entremesos i les que evolucionaven com a element del conjunt central. En aquest sentit, alguns elements organològics indicats en les fonts en han suggerit el desenvolupament dels conjunts vinculats als entremesos com traçats sobre la base de la naturalesa rítmica de la seva intervenció en una forma que, incitant la participació i la interacció entre els assistents, establia la seva distància respecte de les formacions més oficials vinculades al municipi o a la institució eclesiàstica. La música dels entremesos, doncs, semblava suggerir el desenvolupament d'activitat traçades pel moviment dels participants en un sentit en

que el joc i les respostes involucrades en el seu transcurs haurien de determinar també el transcurs de la dimensió sonora de l'activitat en una forma que inclouria capacitats dels músics involucrats de connectar música i moviments a partir d'estratègies improvisadores. El concepte de Tullia Magrini de "pla de grup" aplicat a l'estratègia de fer música en aquestes condicions de col·lectivitat en ha ajudat per a traçar una imatge dels processos musicals implicats en els entremesos per tal com aquesta noció contempla el desenvolupament de coneixements, estratègies i habilitat que posseeix el col·lectiu sobre allò que esdevé l'activitat musical en tant que traçada sobre un conjunt de possibilitats musicals obertes a les diverses configuracions controlades pels individus en la seva cooperació.

D'altra banda, traçats sobre l'estructura jeràrquica i diferenciada de la processó, aquests processos creaven possibilitats d'acció diferenciades d'aquelles que s'orientaven en un sentit més solemne. Així, els diversos grups vocals que evolucionaven en la part central caracteritzats com a àngels o ancians de l'Apocalipsi –amb la introducció també de la capella catedralícia a partir del segle XVII- interpretaven un repertori vinculat, òbviament, a pràctiques devocionals, mentre que la cobla de ministrils municipals s'hauria especialitzat en l'acompanyament de la dansa de l'àliga. Aquest entremès, al seu torn, prenia un especial relleu en el cerimonial cívic dels consellers, sigui en les celebracions al voltant del Corpus o en altres manifestacions amb un marcat caràcter oficial, afegint, doncs, a l'estructura central un element reforçador de la solemnitat representativa. Així doncs, la qüestió musical referida als entremesos té a veure amb la consolidació de formes diferenciades de relacionar música i acció.

Respecte de les formacions vocals religioses, el seu principi operatiu es basava en l'exploració del repertori preconcebut en tant que conjunt de peces amb paràmetres melòdics i rítmics ben definits amb capacitat de ser reconeguts a partir de l'enunciació de l'*incipit*. De la seva banda, la música de la cobla municipal, orientada a destacar la dimensió cerimonial de la seva acció relacionada amb la dansa de l'àliga, basava la música interpretada com responent a una concepció estilitzada del moviment, característic de la cultura aristocràtica i cortesana. En aquest sentit, la cobla municipal explotava el recurs de la música associada als paràmetres de la música vinculada a les danses de les classes altes. En definitiva, el concepte encunyat per Edward Hall referit a pràctiques d'"alt context", i que denota la capacitat dels músics per a implicar-se a través de tècniques d'improvisació en una activitat que comporta el diàleg a través de a informació que va sorgint i envolta la mateixa acció, ens ha suggerit la clau per la qual les diverses formacions musicals involucrades en l'activitat processional del Corpus traçaven la seva diferenciació.

No obstant aquests vincles amb el Corpus, la problemàtica de la dansa i el ball referida als entremesos pren la seva plena dimensió en tant que s'involucra amb les qüestions més generals implicades en la relació de la música i el moviment sobre la base de les significacions socials vinculades. En aquest sentit, les fetes posteriors de la cerimònia central han estat ocasió d'abordar aquests aspectes sota el prisma de la dimensió significativa de la música en quan que associada al desenvolupament i la conducció de la corporalitat sobre el fons dels processos d'articulació identitària. He tractat d'abordar aquestes projeccions en els festeigs delimitant diverses àrees corresponents a les formes festives desenvolupades per cada grup social: els jocs

d'armes d'arrel cavalleresca, les celebracions de pietat cívica en les que trobava el seu lloc les expressions vinculades als entremesos, però, sobretot, amb les diverses pràctiques coreogràfiques que caracteritzaven els balls públic d'alimàries com a espècie festiva vinculada al carnaval, i les festes privades als palaus aristocràtics.

En primer lloc, però, he abordat aquestes pràctiques a la llum del context més general en el que s'inserien. Davant la concisió de les fonts, l'anàlisi de la documentació referida a diverses ocasions en què la conflictivitat requeria la resposta de les parts implicades mostra alguns dels aspectes que haurien estat pertinents en l'estructuració de l'espai festiu. En primera instància, més enllà del desenvolupament de manifestacions concretes, la festa, dins la situació de conflicte social, esdevé un mecanisme cohesionador travat sobre la tensió entre l'equilibri social buscat per les autoritats i les tendències més inestables degudes a la capacitat d'actuació popular al voltant dels pols de la revolta i la lleialtat. Respecte d'aquests aspectes són especialment reveladors els estudis de l'anomenada "política popular" per tal com permeten de situar la festa en el context més general de la intervenció del poble en els afers ciutadans. En aquest nivell més estructural, com es demostra en la documentació de les festes generades en el període del conflicte bèl·lic de mitjans del segle XVII, existiria una dimensió en els festeigs en què es posa de manifest la lògica que guiaria l'organització dels festeigs. En aquest sentit, el capteniment festiu no seria gaire diferent respecte d'aquell exposat en relació a la processó del Corpus: també en el cas dels festeigs, l'espai es configura com investit d'una capacitat significativa respecte de la representació social per tal com les diverses activitats es despleguen com obtenint a través de les accions diferenciades una disposició de l'espai urbà que esdevenia equivalent a la representació de la

jerarquia social per la càrrega de significació social d'aquestes accions. Aquesta lògica estructuradora es traduïa en el pla musical en la capacitat generadora de la música per a incitar l'acció d'acord amb les determinacions que es projectaven en les conductes com a manifestació de tipificacions socials consolidades a l'entorn de la relació dels subjectes amb la corporalitat.

La profunditat de les determinacions corporals en l'activitat coreogràfica és suggerida per la diferenciació que s'establia entre els balls i les danses, i que en les fonts coreogràfiques de la península es tradueix en la jerarquia traçada entre els balls "de cascaveles" i les danses "de cuenta". Hem considerat que la corporalitat en la dansa i el ball es manifesta en el fet que, com a acció, aquestes comporten aspectes que comprometen l'individu en la seva implicació física en els actes: per l'activitat perceptiva que involucren als actors immersos en a situació, per les convencions gestuals i expressives que comporten, per la posada en escena de l'aparença, pels jocs subtils de la seducció o per la conducció del propi cos com a aspecte declaratiu, etc. En aquest sentit, hem acudit a les teories de l'acció desenvolupades per diversos autors per tal d'enfocar la comprensió de l'objecte musical com a element que involucra l'individu en el seu actuar com a figura del projecte vital que articula en el marc de les determinacions del fet de pertànyer a un grup social. Així, en un sentit general, la jerarquia entre el balls i les danses suggereix la cristallització de tipificacions socials projectades en els estils corporals sobre el terreny d'una estructuració jeràrquica de la comunitat en què les formes de conducta esdevindrien índex de pertinences socials. Aquestes qüestions més generals han estat abordades a la llum de manifestacions que com el carnaval, els jocs d'armes, les mascarades o les festes privades aristocràtiques, completaven el

quadre de la sociabilitat festiva urbana a l'època moderna.

Respecte del carnaval, la manca de fonts directament vinculades amb l'expressió musical o coreogràfica en aquesta mena de festeigs, ens ha conduït a cercar altres alternatives. Hem considerat, doncs, les fonts teatrals peninsulars com a quelcom pertinent a l'hora d'interpretar les convencions que envoltaven el fet del ball en el marc de la festa. L'oportunitat d'aquesta operació rau en el fet que els recursos musicals en escena haurien de traduir en el llenguatge teatral aquelles convencions que articulaven l'activitat coreogràfica en el marc de les festes populars. D'aquesta manera, el corpus teatral ens ajuda a esbrinar aquelles qüestions relatives a l'experiència efectivament viscuda a través del ball en els festeigs públics. La imatge que ofereixen aquestes fonts reiteren una forma d'utilització del ball en què aquest és posat al servei de l'expansió corporal i el ludisme a l'entorn del grotesc assimilat a l'expressió carnavalesca. Apuntalada en l'ambivalència, l'actitud carnavalesca vehiculava la capacitat de revelar l'alteritat davant l'hegemonia d'unes produccions culturals afermades sobre l'ordre i la jerarquia. Llavors, si la imatge de l'explosió és mostra adient per a denotar allò involucrat en els festeig públics, la imatge de la implosió recull metafòricament la naturalesa del ball aristocràtic.

La ubicació d'aquests processos es dona en el marc del tema historiogràfic que Norbert Elias ha desenvolupat sota el rètol de "procés de civilització". Aquesta noció denota l'adquisició gradual de part dels nobles d'unes formes d'actuar basades en l'exigència de la regulació conscient de les expressions emocionals i els processos físics. En el marc de la dansa, ha suposat aprofundir en la relació entre música i moviment dins l'àmbit d'actuació de l'aristocràcia a partir de la

consideració de la implicació corporal que comporta l'activitat de dansa. En els seus trets més generals, aquest procés suposava per a les classes aristocràtiques la possibilitat de materialitzar a través de la pròpia conducció corporal la seva distinció social en termes d'estil. Gran part de la literatura especialitzada considera que entre el desenvolupament de la baixa dansa al segle XV i el de la dansa francesa al XVIII les passes codificades i il·lustrades pels antics mestres van romandre en ús amb l'aportació d'elaboracions diverses basades en les descobertes tècniques d'aquells, comportant el desenvolupament de la dansa com una mena de "retòrica del cos" traçada sobre els passos mesurats. Si el paper dels jocs d'armes en la sociabilitat festiva aristocràtica es confon amb la mateixa articulació de l'estament, no és menys simptomàtic respecte de la transformació interna dels nobles que cada vegada aquests jocs esdevinguessin una qüestió d'espectacularitat a través de la seva manifestació coreografiada. Aquesta qüestió apuntava a la transformació de l'aristocràcia guerrera la qual, sense abandonar en els seus festeigs la simbologia lligada a la funció militar, anava adquirint costums derivades de la convivència cortesana. A Barcelona, aquesta sociabilitat s'articulava en diverses institucions que, com la Confraria de Sant Jordi, aplegava tots els graus nobiliaris i ja des de les seves primeres ordinacions es vinculava a la Generalitat.

Un aspecte que hem destacat respecte de el desenvolupament de formes festives inspirades en la cort és el context en el qual es donaria aquesta apropiació: els canvis produïts en la base social nobiliària a causa de la mobilitat social. Com es mostra en la història social catalana, i sobretot en els treballs de James Amelang, els nobles sentien la font de la seva identitat amenaçada per la promoció social de grups burgesos i membres de professions liberals. A partir de les lluites d'aquestes

faccions a l'entorn de la possibilitat d'adquirir privilegis de noblesa –metges, juristes, membres de l'oligarquia urbana- i el desig dels nobles d'assolir alguna quota de poder al municipi, copat per l'oligarquia, hauria comportat el desenvolupament de formes culturals compartides derivades de l'”encontre” entre l'antiga aristocràcia i les tradicionals oligarquies urbanes. En quan que la noblesa anava perdent la seva justificació basada en l'herència i en la sang i a mesura que els humanistes propugnaven una visió intensament personal de la noblesa basada en la virtut i el conreu de les arts liberals, els continguts de la civilitat trobaven la seva expressió en el model de la festa cortesana com a símbol d'excel·lència social i moral. En aquest marc, doncs, la dansa cortesana i la música associada a ella esdevindria un important factor de la seva construcció identitària. En aquest sentit, hem abordat la qüestió de la recepció de la dansa francesa al segle XVIII com una mena de radicalització d'aquestes tendències a base d'imprimir a les passes de ball una dimensió de racionalitat traçada sobre un autocontrol corporal estricte i denotatiu del propi rang social com basat en la condició educada segons les regles de la civilitat. La dansa cortesana, doncs, proporcionava capacitats al dansant per a vehicular cert discurs de sí en relació al domini y la presentació del cos en un marc global de transformació civilitzatòria .

El desenvolupament de la música festiva en els medis aristocràtic, i sobre les traces d'aquestes transformacions en un sentit espectacular, passava també per la consolidació dels seu paper en manifestacions que, com la mascarada, esdevenien ocasions per l'expansió de la teatralitat basada en l'al·legoria. Una altra vegada, en aquest terreny quedava de manifest el sentit exclusivista d'aquesta performativa traçada sobre el model de les activitats que completaven les festivitats a la cort reial.

En aquest punt, ens ha semblat força simptomàtic respecte de l'atribució de significacions dels elements performatius de l'entrada reial el fet de la penetració d'aquests models en les manifestacions castelles i, per contra, la seva impermeabilitat en les celebrades a Barcelona. Aquesta asimetria en aquest camp mostra de nou els tempos diferenciats de la celebració en un i altre context. Aquest fet seria imputable a les necessitats representatives de cada lloc: mentre que a Barcelona es feia imperiosa la defensa de les constitucions, manifestada per la reiteració dels costums en cada ocasió, als regnes monàrquics peninsulars la major presència del rei en els afers locals imposava una referència equivalent en el pla de la representació i que permetia una més gran innovació derivada de la pròpia sociabilitat de cort. De tota manera, l'influx de les manifestacions cortesanes van penetrar a Barcelona a través d'altres manifestacions festives o en el marc de les festes posteriors de les entrades règies. En un pla musical, aquesta recepció es manifestaria en l'adopció, de gèneres que, com el *tono* i el *romance*, completaven la dimensió sonora de l'esdeveniment sobre la base de models musicals consolidats. També, en aquesta impostació mimètica respecte de la cort, la cobla de ministrils de la ciutat acomplia una funció que, en les seves limitacions, es podria considerar equivalent a la de la capella cortesana.

Respecte de les manifestacions festives més lligades a les capes populars, hem vist com el seu desenvolupament hauria de passar per les controvèrsies animades des de les instàncies clericals sobre la seva conveniència moral. Aquest procés ha estat tractat per Peter Burke sota la idea de "reforma de la cultura popular". Amb aquesta noció, hem significat no només la dimensió de direcció d'ànimes pròpia de la Contrarreforma, sinó també, al costat de l'atac des de les classes cultes sobre les

formes d'expressió popular, la possibilitat a l'abast dels individus d'assolir un autoperfeccionament traçat sobre l'acceptació de les directrius com a medi de definir-se com a subjecte de moralitat amb conseqüències sobre l'autoimatge social. Les prevencions eclesiàstiques partien de l'observació de la mateixa experiència del cos en un sentit que la música i el ball esdevenien objectes d'una hermenèutica dirigida a desxifrar les insinuacions de la "carn" manifestades en la seva pràctica; a través del seu efecte en la construcció dels individus com a subjectes morals, la reforma de la cultura popular hauria suposat l'articulació d'un espai de significacions socials projectades sobre aquestes pràctiques que hauria estat compatible amb el desenvolupament i l'acceptació de les regles de civilitat. En aquest sentit, ambdós processos esdevenien formes de pressió moral i social en què aquests registres es vinculaven reforçant-se mútuament i actuant, com a efecte de conjunt, sobre els ressorts de les conductes. Sobre la base d'aquesta mena de transformacions, les pràctiques del segle XVIII reflecteixen alguns indicis que serien imputables a l'efecte produït per aquestes formes de pressió.

Si bé gran part de les transformacions festives apreciades al segle XVIII provenen de l'adequació de la cerimonialitat a la nova situació política derivada de l'esfondrament de les constitucions polítiques catalanes en funció del Decret de Nova Planta, pensem que la llavor del canvi és imputable als processos encetats en èpoques anteriors. Un signe d'això és l'adopció de part dels gremis del medis que caracteritzaven la festa cortesana i que, explotant els recursos d'una cultura literària i al·legòrica, comportava elements d'identificació amb l'excel·lència social que vehiculava tot allò nobiliari com sistema universal de valors. En relació a les entrades reials, aquests processos imbricats en els ressorts que traçaven el

reconeixement identitari van contribuir a la transformació al segle XVIII del model clàssic de les entrades reials en un sentit que, més enllà de la influència del canvi dinàstic i polític, implicava factors vinculats a la dinàmica de transformació i mobilitat que imprimien les relacions socials. Ja en l'entrada de Felip V, realitzada amb la voluntat de reproduir els esquemes de l'entrada clàssica, hem observat fenòmens que indiquen la difuminació del ritual en favor del desplegament d'actes inspirats en la festa cortesana. En un pla performatiu, aquests processos s'haurien produït sobre la base del desenvolupament d'una concepció escenogràfica basades en els models de la teatralitat moderna de caràcter cortesà. Des d'un punt de vista musical, això es traduïa en la implementació la música com assolint el compromís en una activitat caracteritzada per la creació de situacions de baix context, és a dir, una situació on la informació que conté l'objecte de la percepció –la música integrada a l'escenografia- admet menys interferències i modificacions respecte de la informació sorgida del context, tal com seria el cas de la música vinculada als balls o als entremesos.

En aquest marc, des del moment que els processos de reforma de la cultura popular i de civilització suposaven per a la massa social la possibilitat d'assolir l'autoperfeccionament moral, segons el discurs reformador, i l'estilització de la pròpia vida, seguint el model aristocràtic, haurien anant modificant les pràctiques i els valors de les classes populars fins al punt de contribuir a la modificació de les funcions atribuïdes a cada grup social en el marc de les festes de l'entrada.

Així, aquesta transformació va comportar de part de les classes populars d'adopció d'aspectes de la dansa francesa dins de noves manifestacions amb clares

vinculacions amb les festes de cort; en les Màscares Reials, paradoxalment, per la situació d'observadors distanciat en un marc escenogràfic enquadrat al seu voltant, la seva execució permetia a l'aristocràcia afirmar la distinció des de la seva ubicació en entarimats o arquitectures efímeres que construïen l'espai festiu de la ciutat com un gran teatre articulat segons la perspectiva escenogràfica. De la seva banda, els burgesos enriquits mostraven la seva glòria amb decoracions de d'on la música reclamava l'atenció dels vianants. En definitiva, la portada social de les transformacions de la festa en el segle XVIII apareixia com vinculada al procés de consolidació de les noves diferències de classe traçades per aquells que situant-se entre els estaments privilegiats i els assalariats a partir d'una activitat econòmica lucrativa, l'adopció de formes culturals i ideals gestats al sí de la noblesa suposava l'apropiació de medis per a l'afirmació de la seva projecció social.

El recorregut per les festes i les cerimònies d'entrades reials ens mostra un transcurs històric en què la música es posada al servei de l'autorepresentació dels grups socials que acudeixen amb els seus variats recursos a la seva posada en l'escena col·lectiva on allò que està en joc és l'afirmació de la identitat com feta del cos que actua. El concepte de representació traçat sobre tot aquest mosaic social tradueix un ampli conjunt de relacions produïdes a partir dels recursos posats en joc i que actuen com a detonant de processos inferencials de part de tots el participants. Així, la representació, com argumenta Roger Chartier, produeix l'objectivació d'instàncies col·lectives o institucionals que només poden ser expressades a partir de la forma sensible d'una representació simbòlica; en aquest sentit, la realitat social és objectivada, internalitzada, valorada o sentida dependent del crèdit acordat a la representació que cada grup fa de sí mateix, de la seva capacitat de fer reconèixer a

través dels processos d'inferència la qualitat de la seva existència a partir de la pròpia exhibició (1992:58-59).

Així, en tant que al·ludim a processos de representació per a interpretar les accions cerimonials de l'entrada, aquesta qüestió comporta aclarir com entenem la naturalesa de les relacions socials que esdevindrien l'impuls d'aquesta representació.

Val a dir que, en els estudis sobre la festa en el passat, la centralitat que tradicionalment s'atribueix a la institució monàrquica en aquests actes, tot i ser una dimensió decisiva, comporta una atenció a aspectes molt globals de les relacions entre rei i súbdits, entre el sobirà i la societat civil, per la que no s'encerta en aprofundir en una direcció més "micro" i local de les relacions socials implicades en aquestes manifestacions. La projecció d'elements d'un àmbit performatiu a un altra denota la profunditat d'aquestes relacions.

En la recerca sobre el marc social urbà, és de gran utilitat el concepte d'"anàlisi de xarxes", desenvolupat per la sociologia urbana contemporània. La idea de "xarxa", que serveix per a extraure d'un sistema més ampli conjunts més o menys complexos de relacions, al·ludeix a les diverses formes de vinculació que estableixen els individus en societats complexes, i la seva anàlisi permet abordar les relacions socials d'una forma més adaptable al conjunt d'estructures variables que caracteritza al complex urbà (Hannerz 1986:187). En una estructura com la ciutat, un individu participa en diverses xarxes (grups de parentiu, d'amistat, de veïnatge, laborals, polítiques, de diversió, etc.) que configuren també en l'edat moderna

diverses formes de solidaritat que es troben en l'origen de la convivència local (Kamen 1999:7-8)

Com ha estat destacada James Amelang, per a la comprensió de la significació de les institucions pels homes i dones del carrer a la Barcelona moderna, malgrat que gran part de l'atenció historiogràfica se centra en "macro-institucions" (el monarca o els òrgans de l'estat central), cal situar-se al nivell del que anomena "micro-institucions", que "abasten des de fòrums d'ampla abast urbà, com el govern municipal, fins a cossos més específics i localitzats, com ara grups familiars i de parentiu, gremis, confraries i parròquies" (1993:305-306). El criteri d'aquesta afirmació és que en l'anàlisi de les institucions cal tenir ben present les seves relacions amb l'experiència humana. Així, l'experiència de les micro-institucions en un marc urbà és concreta en actuacions d'aquestes que incorporen pràctiques molt més immediates que no pas les emanades de l'exercici global de la monarquia: en el cas de les entrades reials, en la mesura que mobilitzen tota la societat, aquestes manifestacions tendeixen, al mateix temps que a exaltar la figura monàrquica, a reforçar les relacions entre aquestes micro-institucions i els ciutadans, rebent així la seva legitimitat en la mesura que també la rep el monarca com a cim jeràrquic de l'edifici social. La festa, en aquest sentit, s'articula al voltant de formes de poder molt més quotidianes. Cal tenir en compte que diverses tipus d'elits dominen i exerceixen el control ciutadà: els caps familiars, els caps i oficials dels gremis, els obrers de les confraries i les parròquies ... En definitiva, he tractat d'abordar el camp de relacions socials que desplegaven les cerimònies de l'entrada reial des del punt de vista de la complexitat de les relacions: l'efectivitat i la justificació de les pràctiques festives se situaria, doncs, en un marc caracteritzat per una xarxa de

relacions que aplegaven individus i grups diversos, subjectes a interessos i estratègies i accions diverses, i que configuren la diversitat urbana. Al mateix temps, aquestes xarxes configuraven l'escenari de conflicte i negociació pels quals la realitat social era creada; sobre aquesta base, la pràctica musical s'hi arrelava per a proporcionar experiències d'identificació i representació exposades en relació a cada cas dels elements festius i musicals posats en el joc de la celebració.

Les dinàmiques analitzades en cada cas mostra com la música esdevé un important factor de la festa per quan, més enllà de les paraules, els discursos o les significacions lingüístiques, crea ocasions en què la societat ve estructurada musicalment en sotmetre's a la sincronització entre els participants a través d'actes corporals: la realització sincrònica d'actes com en la dansa o el cant intensifica així el sentit de les relacions socials obrint la possibilitat de profundes d'establir connexions físiques i espirituals entre els membres d'una comunitat (Turino 1993:111). La música, doncs, contribueix a la producció o l'estructuració del context de relacions en el que es creen i obtenen eficàcia un rang d'experiències vitals associada a la percepció del so, tenint en compte que la seva eficàcia s'assimila al poder de crear un marc comunicatiu rellevant pels participants pel qual atribuir significacions als diversos aspectes de l'acció.

Traçada sobre aquestes consideracions, l'estudi de les manifestacions musicals festives en la història obre un espai d'indagació de les pràctiques musicals que es pot plantejar com una experiència de mediació entre la nostra vivència de la música i les traces del passat en el que es dibuixa el joc humanament compartit vehiculat per aquella pràctica.

Bibliografia

Adorno, Theodor W. (1985): "Pequeña herejía". Dins *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*, Barcelona: Ed. Laia, 159-164.

Aiats, Jaume (1991-1992): "On acaba la música? (Reflexions sobre els límits de "música" al Cancionero Musical Popular Español, de Pedrell)". *Recerca Musicològica*, XI-XII, 419-427.

Aiats, Jaume (2001): "El sorgiment de la cançó popular". Dins Aviñoa, Xosé (ed.), *Historia de la música catalana, valenciana i balear, vol. VI: Música popular i tradicional*. Barcelona: Ed. 62, 13-113.

Agasaios con el que la mvy ilvtre Dipvtacion del Principado de Catalunya festeio el felicissimo nacimiento de sv alteza el Principe N.S. Don Felipe Prospero D.L.G. En Barcelona: en casa de Mathevat, 1658.

Alenda y Mira, Jenaro (1903): *Relación de solemnidades y fiestas públicas de Espanya*, Madrid: Sucs. de Rivadeneyra.

Alier, Roger (1978): "La vida musical de Barcelona vista a través del Calaix de Sastre del Baró de Maldá,". *Serra d'Or*, Feb., 51-55.

Alier, Roger (1990): *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans-Societat Catalana de Musicologia.

Alvar, Carlos (1999): "Edad Media". Dins Amorós, Andrés; Díez Borque, José María, coords.: *Historia de los espectáculos en España*, Madrid: Castalia, 177-206.

Álvarez Martínez, María Salud (1997): "Una serenata de Felipe Falconi para la boda de la infanta María Ana Victoria". *Revista de Musicología*, vol XX-1, 343-354.

Amadei-Pulice, María Alicia (1983): "Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escènica en el teatro cortesano". Dins García Lorenzo, Luciano (ed.): *Calderón. Actas dl Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Anejos de la revista *Segismundo*-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 6, Madrid, 1519-1531.

Amades, Joan (1934): *Gegants, nans i altres entremesos*. Barcelona: Impremta La Neotipia.

Amades, Joan (1951): *Folklore de Catalunya II. Cançoners*. Barcelona: Ed.Selecta.

Amades, Joan (1959): *Les cent millors cançons de Nadal*. Barcelona: Ed.Selecta.

Amades, Joan (2001): *El Carnestoltes a Barcelona fins el S. XVIII^e*, ed. Facsímil de l'edició de 1934, Tarragona: El Mèdol.

Amargós, Alexandre (1601): *Relació de la solemne professo ques feu en Barcelona a 24. de Maig del corrent Any 1601. per la Canonitzacio de Sant Ramon de Penyafort ...* En Barcelona en casa de Gabriel Graells, y Giraldo.

Amat i de Cortada, Rafel d', *Baró de Maldà* (1987): *Calaix de sastre, I (1769-1791)*, (Selecció a cura de Ramon Boixareu, transcripció de Jordi Malé). Barcelona: Curial Ed.

Amat i de Cortada, Rafel d', *Baró de Maldà* (1988): *Calaix de sastre, III (1795-1797)*, (Selecció a cura de Ramon Boixareu, transcripció de Jordi Malé). Barcelona: Curial Ed.

Amat i de Cortada, Rafel d', *Baró de Maldà* (1994): *Calaix de sastre, VI (1802-1803)*, (Selecció a cura de Ramon Boixareu, transcripció de Jordi Malé). Barcelona: Curial Ed.

Amelang, James S. (1983): "L'Oligarquia ciutadana a la Barcelona moderna: una aproximació comparativa". *Recerques*, 13, 7-25.

Amelang, James S. (1986): *La formación de una clase dirigente: Barcelona 1490-1714*. Barcelona: Ed. Ariel.

Amelang, James S. (1992): "Distribució social i formes de vida (la societat barcelonina als segles XVI i XVII)". Dins Sobrequès, Jaume (dir.): *Història de Barcelona, vol. IV*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona-Fundació Enciclopèdia Catalana, 167-199.

Amelang, James S. (1993a): "Institucions no institucionals? Els fonaments de la identitat social a la Barcelona moderna". *Pedralbes* 13-II, 304-31.

Amelang, James S. (1993b): "People of the Ribera: Popular Politics and Neighborhood Identity in Early Modern Barcelona". Dins Diefendorf, Barbara i Hesse, Carla, (eds.), *Culture and Identity in Early Modern Europe (1500-1800). Essays in Honor of Natalie Davis*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 119-137.

Amelang, James S. (1996): "Una sociabilitat barcelonina del segle XVII: Text i context d'un menestral". *Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, vol. 16, 47-58.

Amelang, James S. (1997a): "La ciutat i els seus estaments". Dins DD.AA.: *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans. Vol. 4. Crisi insitucional i canvi social. Segles XVI i XVII*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 164-175.

Amelang, James S. (1997b): "Ciudad: Punto de encuentro de dos mitos de espacio". Dins Duby, Georges (dir.): *Los ideales del Mediterraneo. Historia, filosofía y literatura en la cultura europea*, Barcelona: Icaria, 97-125.

Amelang, James S. (1998): *The Flight of Icarus: artisan autobiography in Early Modern Europe*, Stanford: Stanford University Press.

Amelang, James S. (1999): "Cities: identities, conflicts, solidarities". Dins *Actes del IV Congrés Internacional d'Història Local de Catalunya. El cor urbà dels conflictes: identitat local, consciència nacional i presència estatal*. Barcelona: L'Avenç, 21-35.

Amorós, Andrés; Díez Borque, José María, (coords.) (1999): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid: Castalia.

Andrés, Ramón (1995): *Diccionario de instrumentos musicales*. Barcelona Vox-Bibliograf.

Andújar Castillo, Francisco (1999): *Ejércitos y militares en la Europa Moderna*. Madrid: Editorial Síntesis.

Anglés, Higinio - Romeu Figueras, Josep (1941-1965): *La música en la Corte de los Reyes Católicos, 3 vols*. Madrid i Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científica.

Anglés, Higinio (1935): *La música de Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

Anglés, Higinio (1944): *La música en la corte de Carlos V*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Antón Priasco, Susana (1998): "Reglas de danzar. Edición de un manuscrito español de danza del siglo XVI". *Revista de Musicología*, vol. XXI-1, 239-245.

Arbeau, Thoinot (1589): *Orchésographie, par Thoinot Arbeau. Réimpression précédée d'une notice sur Danses du XVIe siècle*, ed. fac. de la de Langres, 1888, Paris: Arnaldi Forni Editore.

Ariño, Antonio (1988): *Festes, rituals i creences. Temes d'Etnografia Valenciana (IV)*, València: Edicions Alfons els Magnànim- IVEI.

Ariño, Antonio (1992): *La ciudad ritual. La fiesta de las fallas*. Barcelona: Anthropos.

Ariño, Antonio (1993): *El calendari festiu a la València contemporània (1750-1936)*. València: Ed. Alfons el Magnànim-Institució Valenciana d'Estudis i Investgació.

Ariño, Antonio: (1996): "La utopía de Dionisos. Sobre las transformaciones de la fiesta en la modernidad avanzada". *Antropología: Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográficos*, Marzo, 11, 5-19.

Ariño, Antonio (1997): *Sociología de la cultura. La constitución simbólica de la sociedad*, Barcelona: Ariel.

Ariño, Antonio (1998): "Festa i ritual: dos conceptes bàsics", *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 13, 8-17.

Ariño, Antonio: "Formes de modernitzar la tradició". Recuperat 18 maig 2005, a http://www.festes.org/arxiu/modernitzar__tradicio.pdf

Aróstegui, Julio (2001): *La investigación histórica: Teoría y método*. Barcelona: Crítica.

Asensio, Juan Carlos (2003): *El canto gregoriano: historia, liturgia, formas. ...*. Madrid: Alianza Ed.

Atlas, Alan (1985). *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bajtín, Mijail (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Ed.

Baldelló, Francisco de Paula (1928): *La Confraria de músics de Barcelona*. Barcelona: Tip. Occitania.

Baldelló, Francisco de Paula (1929): *La música de l'Antic Consell Barceloní. Notes històriques*. Barcelona: Imprenta Barmar.

Baldelló, Francisco de Paula (1943): *La música en Barcelona (Noticias históricas)*. Barcelona: Librería Dalmau.

Ballester, Jordi (2000): "Polifonia medieval i instruments". Dins Aviñoa, Xosé (ed.), *Historia de la música catalana, valenciana i balear, vol I 1: Dels inicis al Renaixement*, Barcelona: Ed. 62, 70-151.

Barbieri, Francisco Asenjo (1877): "Danzas y bailes de Espanya en los siglos XVI y XVII". *La Ilustración española y americana*, vol. 21, pt. 2.

Barthes, Roland (1972): "Le grain de la voix". *Musique en Jeu*, 9, 57-63.

Bauman, Zygmunt (2002): *La cultura como praxis*. Madrid: Paidós.

Bandinelli, Cesare (1614): *Tutta l'arte della Trombeta*, ed. fac. Edward H. Tarr, 1975, Kassel: Bärenreiter..

Berger, Peter.-Luckmann, Thomas (1988): *La construcció social de la realitat*. Herder: Barcelona.

Bianconi, Lorenzo-Walker, Thomas (1984): "Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera". *Early Music History*, 4, 211-296.

Bianconi, Lorenzo (1986): *Historia de la música, 5. El siglo XVII*. Madrid:Turner.

Bisbe i Vidal, Fructuós (1618): *I. Tratado de las comedias ... Va añadido un sermón de las mascararas y otros entretenimientos... II. Platica o lección de las mascararas, ...*, Gerónimo Margarit, Barcelona.

Blacking, John (1973): *How musical is man*. Seattle i Londres: University of Washington Press.

Blacking, John (1977): "Towards an Anthropology of the Body". Dins Blacking, John (ed.), *The Anthropology of the Body*. London: A.S.A. Monographs 15- Academic Press.

Bofarull i de Sartorio, M. (1856): "Festejos y Ceremonias Públicas Celebradas en Barcelona". *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 2, 251-268.

Bonastre, Francesc (1989): *La Banda Municipal de Barcelona: cent anys de música ciutadana*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Bonastre, Francesc (1999): "El segle XVII a Catalunya: perspectives musicològiques ". Dins DD.AA.: *Actes del II Simposi de Musicologia Catalana. La Musicologia a Catalunya, propostes de futur*, Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia, IV. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 109-112.

Bonet Correa, Antonio (1979): "La fiesta barroca como práctica del poder", *Diwan*, 5-6, 53-85.

Bonet Correa, Antonio (1986): "Arquitecturas efímeras, Ornatos y Máscaras. El lugar de la teatralidad de la fiesta barroca". Dins Díez Borque, José María (ed.): *Teatro y fiesta en el barroco, España e Iberoamérica*. Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Sevilla, octubre de 1985). Barcelona: Serbal, 41-69.

Bonnassie, Pierre (1975): *La organización del trabajo en Barcelona a finales del siglo XV*. Barcelona.

- Botstein, Leon (1998): "Notes from the editor. Toward a history of listening". *The Musical Quarterly*, 82-3/4, 427-431.
- Bourdieu, Pierre (1991): *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Boureau, Alain (1991): "Les cérémonies royales françaises entre performance juridique et compétence liturgique". *Annales ESC*, no.6, 1253-1264.
- Bouza, Fernando (1995): "Cortes festejantes. Fiesta y ocio en el *cursus honorum* cortesano". *Manuscrits*, 13, 185-203.
- Bowles, Edmund A. (1972): "Eastern Influences on the Use of Trumpets and Drums during the Middle Ages". *Anuario Musical*, vol. 26, 1-26.
- Bowles, Edmund A. (1989): *Musical ensembles in festival books, 1500-1800: n iconographical and documentary survey*, Ann Arbor.
- Bowles, Edmund A. (2000): "Music in court festivals of state: festival books as sources for performance practices". *Early Music*, XXVIII-3, 421-444.
- Bruniquer, Esteve G. de (1912-1916): *Rúbriques de Bruniquer. Ceremonial dels magnífichs consellers y regiment de la ciutat de Barcelona*, 5 vols., ed..Carreras Candi, F.- Guanyalons i Bou B. Barcelona: Impremta d'Henrich y Companyia.
- Bryant, Lawrence M. (1986 a): "La cérémonie de l'entrée à Paris au Moyen Âge". *Annales ESC*, no.3, 513-542.
- Bryant, Lawrence M. (1986 b): *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Ritual and Art in the Renaissance*. Genève: Droz.
- Burke, Peter (1987): *Sociología e historia*. Madrid: Alianza Ed.
- Burke, Peter (1991): *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Ed.
- Burke, Peter, (ed.) (1993): *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Ed.
- Burke, Peter (2000): *Formas de Historia Cultural*. Madrid: Alianza Ed.
- Burstyn, Shai (1997): "In quest of the period ear". *Early Music*, XXV-4, 693-701.
- Burstyn, Shai (1998): "Pre-1600 music listening: A Methodological Approach", *The Musical Quarterly*, 82-3/4, 455-465.
- Butler, Judith (1998): "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate Feminista*, 18, 296-314.
- Cabrera de Córdoba, Luís (1857): *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, ed. Imp. de J. Martín Alegría. Madrid.
- Cabrera de Córdoba, Luís (1876-1877): *Filipe Segundo, Rey de España*, 4 vols., Madrid: Aribau y Cia.
- Cahusac, Louis de (1754): *La Danse Ancienne et Moderne ou Traite Historique de La Danse....* Jean Neaulme: La Haya.

Camprubí, F.- Anglès, P.M. (1756): *Lumen Domus o Annals del Convent de Sta. Catharina*, BUB. Mss. 1007.

Capdevila, Joaquim.- García Larios Agustí (eds.) (1997): *La festa a Catalunya. La festa com a vehicle de sociabilitat i d'expressió política*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Capmany, Aureli (1978): *Calendari de llegendes, costums i festes tradicionals catalanes*. Barcelona: Laia.

Carbó, Amadeu- Serés i Aguilar, Antoni; Amades, Joan (1997): *Corpus: l'auca de la processó. Un passeig per la història i per la festa*. Tarragona: Edicions El Mèdol.

Carbonell, Pere Miquel (1997): *Cròniques d'Espanya*, 2 vols., ed. Alcoberro, Agustí. Barcelona: Barcino.

Carboneres, Manuel (1873): *Relación y explicación de la solemne procesión del Corpus que anualmente celebra la ciudad de Valencia*, Valencia.

Caro, Rodrigo (1978): *Días geniales y lúdricos*, ed Entienvre, Jean Pierre. Espasa Calpe: Madrid.

Caro Baroja, Julio (1979): *El carnaval*. Madrid: Taurus.

Carrasco Martínez, Adolfo (2000): *Sangre, honor y privilegio. La nobleza española bajo los Austrias*. Barcelona: Ariel.

Carreras Ares, Juan José (2005): "“Bosques llenos de intérpretes ansiosos” y H.G. Gadamer". Dins Hernández Sandoica- Langa, Alicia (eds.), *Sobre la Historia actual. Entre política y cultura*. Madrid: Abada Editores, 205-227.

Carreras i Bulbena, Josep Rafel (1902): *Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswich Wolfenbüttel a Barcelona y Girona*, ed. facsímil. Barcelona: Rafael Dalmau Ed.

Carreras, Juan José (1998): "El Parnaso encantado: las representaciones de la música en la entrada real de Ana de Austria en Madrid, 1570". Dins Checa Cremades, F. (dir.), *Felipe II: un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 251-268.

Carreras, Juan José (2000a): "La música de las entradas reales", Robledo, Luis *et al.* (eds.), *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Madrid: Alpuerto, 273-287.

Carreras, Juan José (2000b): "En torno a la introducción de la ópera de corte en España: Alessandro nell'Indie" (1738)". Dins Torrión, Margarita (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*, Servicio de Publicaciones. Màlaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Màlaga, 323-347.

Carreras, Juan José- García García, Bernardo J. (eds.) (2001): *La capilla real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes.

Carreres Zacarés, Salvador (1926): *Ensayo de una bibliografía de los libros de fiestas celebrados en Valencia y su antiguo reino*. Valencia: Sucesores de Rivadeneyra.

Carter, Tim (2002): "The Sound of Silence: Models for an Urban Musicology". *Urban History*, 29, 1, 8-18.

Casanova, Emili (ed.) (1981): *Espill de consciència: text doctrinal del segle XIV*. Barcelona-Sant Boi de Llobregat: Edicions del Mall.

Castellà, Josep M. (1992): *De la frase al text: teories de l'ús lingüístic*. Barcelona: Empúries.

Castiglione, Baldassare (1994): *El cortesano*, trad. de Juan Boscán, ed. Pozzi, Mario. Madrid: Càtedra.

Cattin, Giulio (1987): *El medievo: primera parte*. Madrid: Ediciones Turner.

Cerone, Pedro (1613): *El Melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y práctica*, (Nàpols), ed. facsímil de Gargano, Juan Bautista- Nucci, Lucrecio, 1969, 2 vols. Bolònia: Arnaldo Forni Editore.

Certeau, Michel de (1984): "La operación histórica". Dins Le Goff, Jacques-Nora, Pierre: *Hacer la historia*, vol. 1. Barcelona: Laia, 15-54.

Cervantes, Miguel de (1985): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de Riquer, Martí (5ª edició). Planeta: Barcelona.

Cervantes, Miguel de (1998): *Entremeses*, ed. Spadaccini, Nicholas, Madrid: Ed. Càtedra.

Chartier, Roger (1992): *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Gedisa: Barcelona.

Chartier, Roger (1994): "Culture populaire. Retour sur un concept historiographique", *Eutopías*, vol. 52. València: Universitat de València.

Checa Cremades, Fernando (dir.) (1998): *Felipe II: un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

Clascat, Pau (1626): *Segvndo aviso de lo sucedido en Barcelona dende [sic] la desseada entrada de su magestad hasta la fecha desta 11 de Abril, en el qual tiempo han acontecido muchas cosas notables y dignas de ser sabidas : con una breue relacion de la solenidad de la Semana Santa ...* En Barcelona : en casa de Sebastian y layme Matevad.

Clifford, James (1995): *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

Cock, Henrique (1876): *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, ed. de Morel Fatio, Alfredo-Rodríguez Villa, Antonio. Madrid: Sucesores de Ribadeneyra.

Codina, Daniel (1999): "La música vocal d'església en el barroc". Dins Aviñoa, Xosé (dir.), *Història de la Musica Catalana, Valenciana i Balear, vol. II. Barroc i Classicisme*. Ed. 62: Barcelona, 15-52.

- Colomines, Agustí.-Olmos, Vicent S. (eds.): (1998): *Les raons del passat. Tendències historiogràfiques actuals*. Catarroja-Barcelona: Editorial Afers.
- Comes, Pere Joan (1878): *Libre de algunes coses asanyalades succehides en Barcelona y en altres parts*, ed. Puiggarí, Josep. Barcelona: La Renaixensa.
- Cook, Nicholas (2001): *De Madonna al canto gregoriano: una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Ed.
- Corcuff, Philippe: *Las nuevas sociologías*. Madrid: Alianza Ed.
- Cornette, Joël (dir.) (2000): *La Monarchie entre Renaissance et Révolution 1515-1792*. Paris: Seuil.
- Corteguera Luis R. (2005). *Per al bé comú. La política popular a Barcelona, 1580-1640*. Vic: Eumo Ed.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en Espanya*. Madrid: Est. Tip. de la Rev. Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1911): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 18, 2 vols. Madrid: Bailly/Bailliére.
- Courcelles, Dominique de (1990): *Les histoires des saints, la prière et la mort en Catalogne*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Crespi, Franco (1996): *Aprender a existir. Nuevos fundamentos de la solidaridad social*. Madrid: Alianza Ed.
- Cruces, Francisco (1995): *Fiestas de la ciudad de Madrid. Un estudio antropológico* (Tesi doctoral, UNED, 1995).
- Cruces, Francisco (1998): "Les festes a Madrid (1977-1993)". a DD.AA.: *Fòrum Barcelona Tradició, vol. I. Festa i ciutat*, El Mèdol, Tarragona, 23-50.
- DACB= *Manual de Novells Ardits vulgarment apellat Dietari del Antich Consell barceloní*, 17 vols. (1892-1975). Barcelona: Imp. Henrich y C^a - Institut Municipal d'Història,
- Dalhaus, Carl (1997): *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- Daniel, Ute (2005): *Compendio de Historia Cultural. Teorías, pràctica, palabras clave*. Madrid: Alianza Ed.
- Daufí, Xavier (2004): *Els Oratoris de Francesc Queralt (1740-1825) : història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*. Lleida : Institut d'Estudis Ilerdencs.
- Davis, Nathalie Zemon (1981): "The sacred and the body social in 16th-century Lyon". *Past & Present*, 90, 40-70.
- Davis, Nathalie Zemon (1993): "Los ritos de violencia". Dins Davis, N. Z., *Sociedad y cultura en la Francia moderna*, Barcelona: Editorial Crítica, 149-185.
- Delgado, Manel (1992): *La festa a Catalunya, avui*. Barcelona: Barcanova.

Delgado, Manel (1992): "Festa i espai públic", DD.AA.: *Fòrum Barcelona Tradició*, vol. II. *Festa i ciutat: Europa*. Tarragona: El Mèdol, 23-45.

Denissenko, Gala (2003): "El català, llengua del carnaval setcentista barceloní (segons el *Poema Anfòric* de Francesc Tagell)". Dins Marie-Claire Zimmermann - Anne Charlon (eds.), *Actes de Dotzè Col·loqui, Institut de Llengua i Literatura Catalana. Universitat de Paris IV-Sorbonne, 4-10 de setembre de 2000*, vol III. Barcelona: Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 223-229.

Desclot, Bernat (1982); *Crònica*, ed. Coll i Alentorn, Miquel. Barcelona: Ed. 62.

Despalau, Frederic (1991): "Diari de Frederic Despalau (1572-1600)". Dins Simon i Tarrés, Antoni (ed.): *Cavallers i ciutadans a la Catalunya del Cinc-Cents*, Barcelona: Curial Edicions, 89-177.

Detienne, Marcel (2001): *Comparar lo incomparable. Alegato en favor de una ciencia histórica comparada*. Barcelona: Península.

Devotos obsequiosos cultos y leales festivas aclamaciones con que celebró la ... ciudad de Barcelona la gloriosa translacion de Olagver sv santo, y la regia venida de sv catholico monarca Felipe IV en Aragon y V en Castilla, conde de Barcelona y sv feliz consorcio con ... Maria Lvisa, princesa de Saboya, Barcelona : s.n., 1702.

Desan, Suzanne (1989): "Crowds, Community, and Ritual in the Work of E.P. Thompson and Natalie Davis". Dins Hunt, Lynn (ed.): *The New Cultural History*. Berkeley: University of California Press.

Díaz Cruz, Rodrigo (1998): *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*, Barcelona: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana -Iztapalapa- México.

Dietari del Capellà d'Anfons el Magnànim, ed. Sanchis Sivera, Josep (1932), València: Acció Bibliogràfica Valenciana.

Díez Borque, José María (ed.) (1986): *Teatro y fiesta en el barroco, España e Iberoamérica*. Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Sevilla, octubre de 1985). Barcelona: Serbal.

Díez Borque José M^a (1987): *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*. Madrid: Taurus.

Díez Borque José M^a (1988): *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus.

Díez Borque, José María (1990): "Los textos de la fiesta: 'Ritualizaciones' celebrativas de la relación del juego de cañas". Dins Córdoba, Pierre-Étienne, Jean Pierre, eds., *La fiesta, la ceremonia, el rito. Coloquio Internacional. (Granada, Palacio de la Madraza, 24-26 de septiembre de 1987)*. Granada: Universidad de Granada-Casa de Velázquez, 181-193.

Díez Borque, José María (1999a): "De los Siglos de Oro al Siglo de las Luces". Dins Amorós, Andrés- Díez Borque, José María, (coords.), *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 207-238.

Díez Borque, José María (1999b): "Poesía en la calle (De los Siglos de Oro al Siglo de las Luces)". Dins Amorós, Andrés- Díez Borque, José María, (coords.), *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 419-454.

Dolcet, Josep (1999): "L'òpra i la música escència en el classicisme". Dins Aviñoa, Xosé (ed.), *Historia de la música catalana, valenciana i balear, vol. II. Barroc i Classicisme*, Barcelona: Ed. 62, 171-190.

Dolmetsch, Mabel (1954): *Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600*, Londres: Routledge & Keagan Paul.

Donovan, Richard B. (1958): *The liturgical drama in medieval Spain*. Toronto: Toronto University Press.

Downey Peter (1984): "The Renaissance Slide Trumpet: Fact or Fiction?". *Early Music*, 12-1, 26-33.

Duffin Ross W. (1989): "The Trompette des menestrels in the 15th-Century Alta capella". *Early Music*, 17-3, 397-402.

Dunning, A. (1986): "Official court music: means and symbol of might", Honnegger M.-Meyer C. (coords.): *La musique et le rite sacré et profane, Actes du XIIIe. Congres de la Société Internationale de Musicologie*, vol. I, Strasbourg.

Duran i Sanpere, Agustí.-Sanabre, Josep, pvre. (eds.) (1930-1947): *Llibre de les Solemnitats de la ciutat de Barcelona*, vol. I (1424-1546),1930: vol. II (1564-1719),1947. Barcelona: Institució Patxot, Impremta Elzeveriana.

Duran i Sanpere, Agustí (1973): *Barcelona i la seva Història, vol.II, La societat i l'organització del treball*, Barcelona: Ed. Curial.

Durkheim, Émile (1987): *Les formes elementals de la vida religiosa*. Barcelona: Edicions 62.

Eagleton, Terry (1997): *Las ilusiones del posmodernismo*. Barcelona: Paidós.

Eiximenis,Francesc (1983) *Lo Crestià (selecció)*, ed. Albert Hauf. Barcelona: Edicions 62-la Caixa.

Elias, Norbert (1982): *La sociedad cortesana*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.

Elias, Norbert (1989): *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Elliot, John H. (1966): *La Revolta catalana, 1598-1640 : un estudi sobre la decadència d'Espanya*. Barcelona: Vicens-Vives.

Epitome del Alegorico Festejo a Sus Magestades, y Altezas Reales que ha dispuesto la Ciudad, quedando la excución à cargo, y expensas de sus Colegios, y Gremios ...
En la Imprenta de Teresa Piferrer Viuda (sense data, sense paginació).

Esquivel Navarro, Juan (1642): *Discursos sobre el arte del Dançado y sus excelencias*, Sevilla, ed. fac., 1992. Valencia: Librerías Paris-Valencia.

Esses, Maurice (1992): *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: History and Background, Music and Dance*, v. 1. New York: Pendragon Press.

Fabris, Dinko (1993): "El nacimiento del mito musical de Nápoles en la época de Fernando el Católico". *Nasarre*, 9-2, 53-93.

Farré, Judith (2003): "Consideraciones generales acerca de la dramaturgia y el espectáculo de elogio en el teatro cortesano del siglo de oro". Dins Lobato, María Luisa-García García, Bernardo J. (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 273-292.

Fénix de Canales, Francisco (1619): *Abvsos tollendos de las Carnestollendas: primero discurso para este fin...* En Barcelona : por Sebastian Mathevad.

Fenlon Iaian (1980-82): *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press.

Fernández, Lucas (1976): *Farsas y églogas*, ed. Canellada, M^a Josefa. Madrid: Castalia.

Ferraris, Mauricio (2000): *Historia de la hermenéutica*. Madrid: Akal.

Ferrer Valls, Teresa (1990): "El erotismo en el teatro del Primer Renacimiento". *Edad de Oro*, IX, 51-67. Versió electrònica recuperada 16 maig 2005, a <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/erotismo.PDF>

Ferrer Valls, Teresa (1991): *La pràctica escènica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres: Tamesis Book-Institució Valenciana d'Estudis i Imnvestigació.

Ferrer Valls, Teresa (1992): "El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía". Dins R. Beltrán, J. L. Canet y J. Ll. Sirera (eds.), *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*. Valencia: Universitat de València-Departament de Filologia Espanyola, 307-322. Recuperat 16 maig 2005, a <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/espectprofano.PDF>

Ferrer Valls, Teresa (1993): *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1562). Estudio y documentos*, València: U.N.E.D.-Universidad de Sevilla-Universitat de València.

Ferrer Valls, Teresa (1994): "La fiesta cívica en Valencia en el siglo XV". Dins E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del II Festival de Teatre i Música Medieval (Elche, 28 de octubre-1 de noviembre de 1992)*. Alicante: Consellería de Cultura, 145-69. Versió electrònica recuperada 16 maig 2005, a <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/fiesta.PDF>

Ferrer Valls, Teresa (1999): "Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe", III", M. Bietti (ed.), *La morte e la gloria. Apparati funebri medicei per Filippo II di Spagna e Margherita d'Austria*. Florencia: Sillabe-Soprintendenza per I Beni Artistici e Storici di Firenze, Pistoia e Prato, 28-33. Versió electrònica recuperada 16 maig 2005, a <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/fiestaspub.PDF>

Ferrer Valls, Teresa (2003a): "La representación y la interpretación en el siglo XVI". Dins Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del Teatro Español*, I. Madrid: Gredos, 239-267

Ferrer Valls, Teresa (2003b): "La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral". Dins Díez Borque José M. (coord.), *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid: Seacex, 27-37. Versió electrònica recuperada 16 maig 2005, a <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/FiestaCatalogo.pdf>

Ferriol i Boxeraus, Bartolomé (1745): *Reglas Utiles para los aficionados á danzar. Provechoso divertimento de los que gustan tocar instrumentos. Y polýticas advertencias á todo género de personas*. Capua: Joseph Testore.

Ferro, Víctor (1987): *El Dret públic català. Les institucions a Catalunya fins al Decret de Nova Planta*. Vic: Eumo.

Festivas demonstraciones y magestvosos obsequios con que el muy ilvstre y fidelissimo consistorio de los depvtados y oydores del Principado de Catalvña celebrò la dicha que llegò a lograr con el deseado arribo y feliz himeneo de svv catolicos reyes D. Felipe IV de Aragon y V de Castilla ... y Doña Maria Lvisa Gabriela de Saboya ... Barcelona : impresso de orden del muy ilustre y fidelissimo consistorio, por Rafael Figuerò, 1702.

Filmer, Paul (1999): "Embodiment and Civility in Early Modernity: Aspects of Relations between Dance, the Body and Social Change". *Body & Society*, vol. 5-1,1-16.

Flecniaoska, Jean-Louis (1975): "Fêtes solennelles du transfert de la statue de la Vierge de la Fuencisla". Dins Jacquot J.-Konigson Elie (eds.) (1975): *Les Fêtes de la Renaissance, III*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 485-504.

Fogassot, Joan (2001): "Romanç fet per Johan Fogassot, notari sobre la preso o detenció de l'illustrissimo senyor don Karles princep de Viana... mes de ffabrer any Mil CCC Lx hu.", Macchione, Roberta – Scarpati, Oriana (ed.), *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana*. Nàpols : Università di Napoli Federico II - Dipartimento di Filologia Moderna. Recuperat 24 abril 2005, a <http://www.riale.unina.it/67.1,67.5,75.1.htm>

Fontana, Josep (1988): *La fi de l'Antic Règim i la industrialització (1787-1868). Història de Catalunya*, Vilar, Pierre (dir.), vol. 5. Barcelona: Ed. 62.

Fontana, Josep (2001): "La guerra de Successió i les Constitucions de Catalunya: una proposta interpretativa". Dins Albareda, Joaquim (ed.): *Del patriotisme al catalanisme*, Vic; Eumo Editorial, 13-29.

Foucault, Michel (1969): *Las palabras y las cosas*. Mèxic: Siglo XXI Ed.

Foucault, Michel (1977): *Historia de la sexualidad I. La Voluntad de Saber*. Mèxic: Siglo XXI Ed.

Foucault, Michel (1990): *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.

Foucault, Michel (1991): *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.

Frith, Simon (2003): "Música e identidad". Dins Hall, Stuart, du Gay, Paul (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Ed., 181-213

Franko, Mark (1986): *The Dancing Body in Renaissance Choreography (c.1416-1589)*. Birmingham, Al.: Summa Publications.

Gadamer, Hans-Georg (1997): "Històrica y lenguaje: una respuesta". Dins Koselleck, Reinhart- Gadamer, Hans-Georg, *Historia y hermenéutica*. Barcelona-Paidós, 97-106.

García Canclini, Néstor (1999): "De la identitat a la interculturalitat: l'antropologia de la globalització". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, n. 15, 36-45.

García García, Bernardo J. (2003a): "El cortejo procesión". Dins Díez Borque José M. (coord.), *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid: Seacex, 158-172.

García García, Bernardo J. (2003b): "Las fiestas de corte en los espacios del valido: la privanza del duque de Lerma". Dins Lobato, María Luisa-García García, Bernardo J. (coords.): *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid: Junta de Castilla y León- Consejería de Educación y Cultura, 35-77.

García i Sánchez, Laura (1997): "L'última de les visites reials de l'Antic Règim a Catalunya: el paper de les institucions, corporacions i diversos sectors socials davant la vinguda a Barcelona de Carles IV a la tardor de 1802". Dins Capdevila, Joaquim.-García Larios Agustí (eds.), *La festa a Catalunya. La festa com a vehicle de sociabilitat i d'expressió política*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 199-209.

Garrich, Montserrat (2002): *Els Cavallets Cotoners de Barcelona. Cavallets, Cavallins i Cotonines*. Barcelona: Esbart Català de Dansaires.

Gelabertó Vilagran, Martí (1993): "Cofradías y sociabilidad festiva en la Catalunya del siglo XVII". Dins *Actes del III Congrés d'Història Moderna de Catalunya. Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, vol. 13-2, 495-501.

Guenée, Bernard - Lehoux, Françoise (1968): *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*. Paris: Éditions du CNRS.

Giddens Anthony (1993): *Consecuencias de la modernidad*, Madrid: Alianza Ed.

Giesey, Ralph E. (1960): *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*. Geneva: Droz.

Giesey, Ralph (1986) : "Modèles de pouvoir dans les rites royaux en France ". *Annales ESC*, 3, 579-599.

Giesey, Ralph (1987): *Cérémonial et puissance souveraine. France XV-XVII siècles*. Paris: Armand Colin.

Gilabert, Francesc de (1616): *Discurso sobre la fuente de la Verdadera Nobleza*, Lleida.

Gómez Muntané, Maricarmen (1979): *La música en la casa real catalano-aragonesa, 1336-1432*, vol.I. Barcelona: Bosch Ed.

Gómez Muntané, Maricarmen (1986): *Consueta de 1709. Estudi crític de la música*. València: Generalitat Valenciana.

Gómez Muntané, Maricarmen (1990): *El Llibre vermell de Montserrat: cantos y danzas s.XIV*. Barcelona: Libros de la Frontera.

Gómez Muntané, Maricarmen (1994): "Música laica de finals de l'edat mitjana amb text català i occità". *Revista Musical Catalana*, 113, 146-152.

Gómez Muntané, Maricarmen (1995): *Bartomeu Cárceres. Opera omnia*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.

Gómez Muntané Maricarmen (1997): *El canto de la Sibila, vol. 2: Cataluña y Baleares*. Madrid: Alpuerto.

Gómez Muntané Maricarmen (1998): "Al voltant de la música del Misteri d'Elx (consuetes de 1709 i 1722)". Dins Castaño i García, Joan-Sansano i Belso, Gabriel (ed.), *Història i crítica de la Festa d'Elx*. Alacant: Universitat d'Alacant, 305-313.

Gómez Muntané Maricarmen (2001): "La polifonía vocal española del Renacimiento hacia el Barroco: el caso de los villancicos de Navidad". *Nasarre*, XVII-1/2, 77-114.

González Cuenca, Joaquín (1999): "Espectáculos nobiliarios de riesgo: el torneo y sus variantes". Dins Amorós, Andrés; Díez Borque, José María (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid: Castalia, 487-506.

Gregori, Josep Maria (1986): *La Música del Renaixement a la catedral de Barcelona 1450-1580* (Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1995).

Gregori, Josep Maria (1988): "La estilística manierista en el *Liber Primus* (1561) de los madrigales de Pere Alberch". *Nasarre*, IV-1/2, 105-117.

Gregori, Josep Maria (1999): "Una agenda musicològica d'apunts i reflexions sobre l'estudi del Renaixement musical català". Dins DD.AA., *Actes del II Simposi de Musicologia Catalana. La Musicologia a Catalunya, propostes de futur*, Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia, IV. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 45-71.

Hall, Edward T. (1992): "Improvisation as an Acquired, Multilevel Process". *Ethnomusicology*, vol. 30-2, 223-235.

Hall, Stuart (1984): "Notas sobre la deconstrucción de "lo popular". Dins Samuel, Raphael (ed.), *Historia Popular y Teoría Socialista*. Barcelona: Crítica, 93-110.

Hall, Stuart (2003): "Introducción: ¿quién necesita identidad?". Dins Hall, Stuart, du Gay, Paul (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Ed., 13-39

Hanley, Sara (1983): *The Lit of Justice of the King of France*. Princeton: Princeton University Press.

Hanna, Judith Lynne (1979): *To Dance Is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Austin: University of Texas Press.

Hanna, Judith Lynne (1992): "Dance". Dins Myers, Helen (ed.), *Ethnomusicology: An Introduction*, New York: Norton, 315-326.

Hannerz, Ulf (1986): *Exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana*, Mèxic: Fondo de Cultura Económica.

Hannerz, Ulf (1997): "Fronteras", *Revista internacional de ciencias sociales*, 154. Recuperat 18 abril 2004, a <http://www.unesco.org/issj/rics154/titlepage154.html>

Harding, Vanessa (2002): "Introduction: music and urban history". *Urban History*, 29, 1, 5-7.

Harris-Warrick, Rebecca (1986): "Ballroom dancing at the Court of Louis XIV". *Early Music*, 14, 41-49.

Hauf, Albert G. (1990): *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*. València-Barcelona Institut de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Heers, Jacques (1988): *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona: Península.

Hennion, Antoine (2003), *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.

Hernández, F. Xavier (2003): *Història Militar de Catalunya. Vol. III: La defensa de la Terra*. Barcelona: Ed. Rafael Dalmau.

Hernández, Mauro (1999): "Oligarquías, ¿con qué poder?". Dins Aranda Pérez, Francisco José: *Poderes intermedios, poderes interpuestos. Sociedad y oligarquías en la España Moderna*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 15-48.

Hierro, Balthasar del (1564): *Los triumphos y grandes recebimientos de la insigne ciudad de Barcelona ala venida del famosissimo Phelipe rey delas Españas &c. ...* En Barcelona. En casa de layme Cortey.

Hilton, Wendy (1981): *Dance of Court an Theatre*. Londres: Princeton Book Co.

Huerta Calvo, Javier (1990): "El cuerpo en escena". Dins Redondo, Augustin (ed.), *Le corps dans la société espagnole des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris: Publications de la Sorbonne.

Huerta Calvo, Javier (dir.) (2003): *Historia del Teatro Español*, 2 vols. Madrid: Gredos.

Huizinga, Johan (1978): *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Ed.

Hurtado, Víctor-Mestre, Jesús-Miserachs, Toni (1995): *Atles d'Història de Catalunya*, Barcelona: Ed. 62.

Iggers Georg G. (1998): "Racionalitat i història". Dins Colomines, Agustí.-Olmos, Vicent S. (eds.), *Les raons del passat Tendències historiogràfiques actuals*. Catarroja-Barcelona: Editorial Afers, 61-85.

Iusta Poetica, consagrada a las festivas glorias de Maria en su Inmaculada Concepcion Mantenido en la Parroquial Iglesia de Santa Maria del Mar en al Ciudad de Barcelona ... En Barcelona, Narcis Casas a los Algodoneros año 1656.

Jacquot, Jean (1956): "Joyeuse et Triomphante Entrée". Dins Jacquot, Jean (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance I*. Paris: Centre national de la recherche scientifique, 9-20.

James, Mervyn (1983): "Ritual, Drama and Social Body in teh Late Medieval English Town". *Past & Present*, 98, 3-29.

Johnson, Mark (1991): *El cuerpo en la mente*. Madrid: Ed. Debate.

Jovellanos, Gaspar Melchor de (1953): *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*, Biblioteca de Autores Españoles, 46, Obras de Jovellanos, vol. I. Madrid.

Kamen, Henry (1998): *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro. Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII*. Madrid: Siglo XXI.

Kamen, Henry (1999): "Cultura i solidaritats dels catalans: època moderna". Dins *Actes del IV Congrés Internacional d'Història Local de Catalunya. El cor urbà dels conflictes: identitat local, consciència nacional i presència estatal*. Barcelona: L'Avenç, 7-20.

Kapferer, Bruce(1986): "Performance and the Structuring of Meaning and Experience". Dins Turner, Victor W.-Bruner, Edward M. (eds.), *The Anthropology of Experience*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press, 188-203.

Kaufman Shellemay, Kay (1997): "Crossing Boundaries in Musica and Musical Scholarship: A Perspective from Ethnomusicology". *The Musical Quaterly*, 80, n.1, spring, 13-30.

Kisby, Fiona (2002): "Music in European cities and towns to c. 1650: a bibliographical survey". *Urban History*, 29, 1,74-82.

Knighton, Tess (1997): "Spaces and contexts for listening in 15th-century Castile: the case of the Constable's palace in Jaén". *Early Music*, XXVI/4, 661-677.

Knighton,Tess- Morte García, Carmen (1999):"Ferdinand of Aragon's entry into Valladolid in 1513: the triumph of a Christian king". *Early Music History*, 18, 119-163.

Kramer, Lawrence (1995): *Classical Music and Postmodern knowledge*. Berkeley: University of California Press.

Kreitner, Kenneth R. (1990): *Music and civic ceremony in Late-Fifteenth-Century Barcelona* (tesi doctoral, Duke University, 1990). Ann Arbor- University Microfilms International.

Kreitner, Kenneth R. (1992): "The City Trumpeter in Late-Fifteenth-Century Barcelona". *Musica Disciplina*, XLVI,133-167.

Kreitner, Kenneth R. (1995): "Music in the Corpus Christi Procession of Fifteenth Century Barcelona". *Early Music History*, vol. 14, 153-204.

Lacarra, María Eugenia (1995): "Representaciones femeninas en la poesía cortesana y en la narrativa sentimental del siglo XV". Dins Zavala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), II, La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*. Barcelona: Anthropos, 159-175.

Lalinde Abadía, Jesús (1964): *La Institución Virreinal en Cataluña (1471-1716)*. Barcelona.

Laredo Quesada, Miguel Ángel (2004): *Las fiestas en la cultura medieval*. Barcelona: Areté.

Leach, Edmund (1977): "Ritual". Dins *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, vol. 9. Madrid: Aguilar.

Leach, Edmund (1978): *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.

Le Breton, David (2002): *La Sociología del Cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Leppert, Raymond.-McClary Susan (eds.) (1987): *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press,

Lévi-Strauss, Claude (1987): *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.

Lobato, María Luisa-García García, Bernardo J. (coords.) (2003): *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid: Junta de Castilla y León- Consejería de Educación y Cultura.

Lockwood, Lewis (1984) *Music in Renaissance Ferrara, 1400–1505: The Creation of a Musical Centre in the Fifteenth Century*. Oxford.

López López-González Negrete (1988): "Referencias clásicas en la música festiva de la Corte de los Duques de Calabria". *Nasarre*, IV-1/2, 95-103.

Lortat-Jacob, Bernard (1994): *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie*. Nanterre: Société d'ethnologie.

Llompарт, Gabriel (1967): "La fiesta del Corpus Christi y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (siglos XIV-XVII)". *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXXIX, 25-45.

Madurell, José M^a (1948): "Documentos para la historia de maestros de capilla, infantes de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)". *Anuario Musical*, III, 213-234.

Magestvosa selebridad qve en aplavsos festivos consagra el zelo de la augusta y noble ciudad de Barcelona à la nueva declaracion que la Santidad de Alexandro septimo à dado en su Constitucion apostolica ... En Barcelona : en la emprenta administrada por Martin lalabert, 1662.

Magrini, Tullia (2002): *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*. Torino: Einaudi.

Magrini, Tullia (2004): "Improvisación e interacción colectiva en el canto lírico italiano". Dins Nettl, Bruno-Russell, Melinda (eds.), *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Madrid: Akal, 165-192.

Maravall, José Antonio (1975): *La cultura del Barroco. Anàlisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.

Maravall, José Antonio (1983): "La idea de cuerpo místico en España antes de Erasmo". Dins *Estudios de historia del pensamiento español*, vol. 1. Madrid- Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 179-199.

Marcus, George – Fischer, Michael (2000): *La Antropología como crítica cultural*, Buenos Aires: Amorrortu.

Mardones, José María (1991): *Filosofía de las ciencias humanas y sociales. Materiales para una fundamentación científica*. Barcelona: Anthropos.

Marfany, Joan Lluís (1997): "Notes per a l'estudi de la festa a les terres catalanes". Dins Capdevila, Joaquim.- García Larios Agustí (eds.), *La festa a Catalunya. La festa com a vehicle de sociabilitat i d'expressió política*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 19-50.

Mariana, Juan de (1950): *Tratado contra los juegos públicos. Biblioteca de Autores Españoles*, Vol. XXXI. Madrid: Ediciones Atlas

Marin, Louis (1987): "Notes on a semiotic approach to parade, cortège and procession". Dins Falassi, Alessandro (ed.), *Time out of time*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 220-228

Marín, Miguel Ángel (2002a): *Music on the Margin. Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)*. Kassel: Edition Reichemberger.

Marín, Miguel Ángel (2002b): "Sound and urban life in a small Spanish town during the ancien regime". *Urban History*, 29, 1, 48-59.

Marsden, C. A. (1960): "Entrées et fêtes espagnoles au XVIe siècle". Dins Jacquot, Jean (ed.): *Les fêtes de la Renaissance, II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*. Paris: Centre national de la recherche scientifique, 389-412.

Martí, Josep (1991): "Etnomusicologia catalana: entre la Literatura, la Musicologia i l'Antropologia". *Aixa*, n.4, 14-34.

Martí, Josep (2001): "La festa a la ciutat: pluriculturalitat i integració", DD.AA.: *Fòrum Barcelona Tradició*, vol. IV. *Les noves tradicions*. Tarragona: El Mèdol, 21-53.

Martí, Josep (2002): "Música i festa : Algunes reflexions sobre les pràctiques musicals i la seva dimensió festiva". *Anuario Musical*, vol. 57, 277-293.

Martín Moreno, Antonio (1976): *El padre Feijoo y las ideología musicales del XVIII en Espanya*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos.

Martínez Gil, Carlos (1996): "Ofrécese compañía de ministriles para tocar en fiestas. (Sobre la formación de una compañía de ministriles en Toledo en 1668)". *Revista de Musicología*, vol. XIX-1/2, 105-132.

Martínez Shaw, Carlos (1985): "La Catalunya del siglo XVIII bajo el signo de la expansión". Dins Martínez Shaw, Carlos et al., *España en el Siglo XVIII. Homenaje a Pierre Vilar*. Crítica: Barcelona, 57-131.

Martorell, Joanot (1990): *Tirant lo Blanc i altres escrits*, ed. Riquer, Martí de. Barcelona: Ariel.

Mas i García, Carles (1988): "La baixa dansa al regne de Catalunya i Aragó al segle XV", *Nasarre*, IV-1/2, 145-159.

Mas i Vives, Joan (2001): "El teatre religiós del segle XVI". Dins Rossich, A.-Serrà, A.-Valsalobre, P.-Prats D. (eds.), *El teatre català dels orígens al segle XVIII*. Kassel: Reichenberger, 17-33.

Massip, Jesús Francesc (1984): *Teatre religiós medieval als Països Catalans*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre-Ed. 62.

Massip, Jesús Francesc (1986a) *Consueta de 1709. Edició crítica del text de la Festa d'Eix*. València: Generalitat Valenciana.

Massip, Jesús Francesc (1986b): "Algunes notes sobre l'escena de la Festa o Misteri d'Eix". Dins DD.AA., *Món i Misteri de la Festa d'Eix*. València: Generalitat Valenciana, 205-217.

Massip, Jesús Francesc (1987a): "Notes sobre les tècniques d'escenificació medieval als Països Catalans". *Revista de Catalunya*, 12, 118-134.

Massip, Jesús Francesc (1987b): "El repertorio musical en el teatro medieval catalán". *Revista de Musicología*, X-3, 721-752.

Massip, Jesús Francesc (1992): *El teatro medieval; cuerpo de histrión, voz de la divinidad*. Barcelona: Montesinos.

Massip, Jesús Francesc (2000): "Le vol scénique dans le drame liturgique. Témoins écrits et plastiques". *Revue de Musicologie*, 86-1, 9-27.

Massip, Jesús Francesc (1997a): "La recerca en la història del teatre: el cas de l'espectacle medieval". Dins Sansano, Biel (ed.), *Actes del I Seminari d'Història de l'Espectacle Teatral*. Alacant: Universitat d'Alacant, 11-45.

Massip, Jesús Francesc (1997b): *La ilusión de Ícaro: un desafío de los dioses*. Madrid: Centro de Estudios y Actividades Culturales de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.

Massip, Jesús Francesc (1998): "La Festa d'Eix (Consueta de 1625)". Dins Castaño i García, Joan-Sansano i Belso, Gabriel (ed.), *Història i crítica de la Festa d'Eix*. Alacant: Universitat d'Alacant, 105-123.

Mata, Francesc Xavier (1988): "Un espectacle musical a Barcelona amb motiu de la visita de Carles de Borbó (1731). Dins *Actes del II Congrés d'Història Moderna de Catalunya. Catalunya a l'època de Carles III, Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, vol. 13-2, 587-590.

Mauss, Marcel (1996): *Las técnicas del cuerpo (1934)*. Dins Crary, Jonhatan-Kwinter, Sanford (eds.): *Incorporaciones*. Madrid: Càtedra.

McClary, Susan (1991): "Introduction: A Material Girl in Bluebeard's Castle". Dins McClary, S., *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 3-34.

- McDannell, Colleen- Lang, Bernhard (1990): *Historia del cielo*. Madrid: Taurus.
- McGowan, Margaret M. (1963): *L'Art du ballet de cour en France 1581-1643*. Paris: Centre national de la recherche scientifique.
- McGowan, Margaret M. (1994): "The Arts Conjoined: A Context for the Study of Music". *Early Music History*, 13, 171-198.
- Medick, Hans (1998): "Els missioners en la barca de remes?' Vies de coneixement etnològic com a repte per a la història social". Dins Colomines, Agustí.-Olmos, Vicent S. (eds.): *Les raons del passat. Tendències historiogràfiques actuals*. Catarroja-Barcelona: Editorial Afers, 147-181.
- Mena Calvo, Antonio (1998): "La música militar española en el siglo XVIII", *Nassarre*, vol. 14-2, 39-70.
- Mercader, Joan (1963): *Els Capitans generals (segle XVIII)*. Barcelona: Vicens Vives.
- Merola, Jerónimo de (1966): *República original sacada del cuerpo humano*, (Barcelona 1587). Dins Tierno Galván, Enrique: *Antología de escritores políticos del siglo de oro*. Madrid: Taurus, 97-136.
- Merriam, Allan P. (1960) "Ethnomusicology. Discussion and Definition of the field". *Ethnomusicology*, iv, 107-114.
- Merriam, Allan P. (1964): *The Anthropology of Music*. Evanston-Illinois: Northwestern University Press.
- Merriam, Allan P. (1977) "Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": an Historical-Theoretical Perspective". *Ethnomusicology*, xxi-2, 189-204.
- Metge, Bernat (1980): *Lo Somni*, ed. Jordà, Marta. Barcelona: Ed.62.
- Michoneau, Stéphane (2001): *Barcelona: memòria i identitat. Monuments, commemoracions i mites*. Vic: Eumo Ed.
- Ministrils del Camí Ral, Els (1998): *Toc d'Inici. Balls del Seguici Popular de Barcelona, Músiques de la Festa Major de Barcelona* [Disc compacte]. Barcelona: TRAM / GMI Records.
- Miró i Baldrich, Ramon (1998): *La processó de Corpus i els entremesos: Cervera, segles XIV-XIX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Molas Ribalta, Pere (1970): *Los Gremios Barceloneses del S. XVIII*. Madrid.
- Molino, Jean (1988): "La musique et le geste: prolégomènes à une anthropologie de la musique ". *Analyse musicale*, 1r. trimestre, 8-15.
- Moore, Sally F- Myerhoff, Barbara, (eds.) (1977): *Secular Ritual*. Assen/Amsterdam: Van Gorcum.
- Moore, Sally F. (1979): *Law as Process*, Londres: Routledge & Kegan Paul.

Muir, Edward (1981): *Civic Ritual in Renaissance Venice*. Princeto: Princeton University Press.

Muir, Edward (2001): *Fiesta y rito en la Europa Moderna*. Madrid: Universidad Complutense.

Mullet, Michael (1990): *La cultura popular en la Baja Edad Media*. Barcelona: Crítica.

Muntaner, Ramón (1979); *Crónica*, 2 vols., ed. Gustà, Marina. Barcelona: Ed. 62.

Narbona, Rafael (2003): "Municipio, familia y poder en las ciudades de la Corona de Aragón durante el Antiguo Régimen", *Actes del VI Congrés Internacional d'Història Local de Catalunya. Sociabilitat i àmbit local*. Barcelona: L'Avenç, 55-75.

Nesti, Arnaldo (1996): "Lo festivo que se dice, lo festivo que se vive. Aspectos de lo festivo en la cultura contemporánea". *Antropología: Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográficos*, Marzo, 11, 69-81.

Nettl, Bruno (1992): "Recent Directions in Ethnomusicology". Dins Myers, Helen, ed.: *Ethnomusicology: An Introduction*. New York: Norton, 375-99.

Newcomb Anthony (1980-81): *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597*, 2 vols. Princeton: Princeton University Press.

Nieremberg, Juan Eusebio (2004): *Oculto filosofía. Razones de la música en el hombre y en la naturaleza*, ed. Andrés, Ramón. Barcelona: Ed. Acantilado.

Nora, Pierre (1984-1992): *Les lieux de mémoire*, 7 vols. Paris: Gallimard.

Noyes, Dorothy (1992): *The Mule and the Giants: Struggling for the Body Social in a Catalan Corpus Christi* (Tesis doctoral, University of Pennsylvania, 1992).

Noyes, Dorothy (1997): "Els performances de façana a la Catalunya moderna: ostentació, respecte, reivindicació, rebuig ...". Dins Capdevila, Joaquim.- García Larios Agustí (eds.): *La festa a Catalunya. La festa com a vehicle de sociabilitat i d'expressió política*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 125-149.

Noyes, Dorothy (2001): "L'espai de convivència i els seus intèrprets: representació i ambigüitat en les societats plurals". Dins DD.AA., *Fòrum Barcelona Tradició*, vol. IV. *Les noves tradicions*. Tarragona: El Mèdol, 55-65.

"Ordinacions fetes sobre l'ofici de cridaner e trompeta de la Ciutat de Barcelona", *Llibre apellat consueta de la Ciutat de Barcelona*, BUB, Ms. 65, ff. 97v-99r.

Palacios, José L. (1995): *El último villancico barroco valenciano*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Palanco Romero, José (1926): *Relaciones del siglo XVII*. Granada: Universidad de Granada.

Palisca, Claude V. (1995): "Interdisciplinary Trends in American Musicology", Pozzi, Raffaele (ed.): *Tendenze E Metodi Nella Ricerca Musicologica Atti del Convegno Internazionale (Latina 27-29 Settembre 1990)*, Firenze: Olschki Editore, 1-10.

Palos, Joan Lluís (1994): *Catalunya a l'imperi dels Àustria. La pràctica de govern (segles XVI i XVII)*. Lleida: Pagès Ed.

Parets, Miquel (1626-1660): *De molts sucesos que han succeyt dins Barcelona y en molts altres llochs de Catalunya, dignes de memòria*, BUB Mss. 224-225.

Parets, Miquel (1989): *Dietari d'un any de pesta : Barcelona 1651 / Miquel Parets ; ed Amelang, James S.-Torres i Sans, Xavier*. Vic: Eumo.

Paterson, Linda M. (1997): *El mundo de los trovadores. La sociedad occitana medieval (entre 1110 y 1300)*. Barcelona: Ed. Península.

Pavia i Simó, Josep (1986): *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajoana.

Pavia i Simó, Josep (1993): "La música a la Parròquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona, durant el segle XVII". *Anuario Musical*, 46, 103-142.

Pedrell, Felip (1919-1920): *Cancionero Musical Popular Español*, 4 vols. Valls.

Pedrell, Felip-Anglès, Higini (1921): *Els Madrigals i la Missa de difunts d'En Brudieu*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans-Palau de la Diputació.

Pelinski, Ramón (1971): *Die Weltliche Vokalmusik Spaniens amb Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero Claudio de la Sablonara*. Tutzing: Hans Schneider.

Pelinski, Ramón (2000): *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.

Pérez Samper, Maria Àngels (1973): *Barcelona, Corte. La visita de Carlos IV en 1802*. Barcelona: Publicaciones de la Cátedra de Historia General de España.

Pérez Samper, Maria Àngels (1988): "Fiestas reales en la Catalunya de Carlos III". Dins *Actes del II Congrés d'Història Moderna de Catalunya. Catalunya a l'època de Carles III, Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, vol. 13-2, 561-576.

Pérez Samper, Maria Àngels (1989): "Les festes reials a la Catalunya del Barroc". Dins Rossich, Albert -Rafanell, August (eds.): *El barroc català. Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*. Barcelona: Quaderns Crema, 345-377.

Pérez Samper, Maria Àngels (2003): "Barcelona corte: las fiestas reales en la época de los Austrias". Dins Lobato, María Luisa-García García, Bernardo J. (coords): *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 139-192.

Perez de Valdivia, Diego (1583): *Platica o lecion de las mascarar : en la qual de tracta si es peccado mortal o no el enmascararse y se ponen en ella principios y reglas generales para juzgar de semejantes obras si son peccado mortal ... Impresa en Barcelona : en casa de layme Cendrat*.

Peters, Gretchen (2000): "Urban minstrels in late medieval southern France: opportunities, status and professional relationships". *Early Music History*, 19, 201-236.

Platter, Thomas (1963): *Journal of a Younger Brother*, trans. S. Jennett, Londres: Muller.

Pozzi, Raffaele (1995): "Premessa". Dins Pozzi, R. (ed.), *Tendenze E Metodi Nella Ricerca Musicologica Atti del Convegno Internazionale (Latina 27-29 Settembre 1990)*, Firenze: Olschki Editore, XVII-XXI.

Prat, Joan - Contreras, Jesús (1987): *Les festes populars catalanes*. Barcelona: Els llibres de la Frontera.

Prats, Llorenç (1988) *El mite de la tradició popular: els orígens de l'interès per la cultura tradicional a la Catalunya del segle XIX*. Barcelona: Ed. 62.

Prost, Antoine (2001): *Doce lecciones sobre la historia*. Madrid: Càtedra.

Pujades, Jeroni (1975-1976): *Dietari*, 4 vols., ed. a cura de Casas Homs, Josep M. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana- Rafael Dalmau.

Pujol, Francesc- Amades, Joan (1936): *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors, vol I: Dansa*. Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera.

Querol, Miguel (1955): "El romance polifónico en el siglo XVII". *Anuario Musical*, 10, 111-120.

Querol, Miguel (1956): "Le Carnaval à Barcelone au début du XVII^e siècle". Dins Jacquot, Jean (ed.), *Les Fêtes de la Renaissance I*. Paris: Centre national de la recherche scientifique, 371-376.

Querol, Miguel (1963): "El Cancionero Musical de Olot". *Anuario Musical*, XVIII, 57-65.

Querol, Miguel (1971): *Cancionero Musical de la Biblioteca Colombina*. Barcelona: CSIC- Instituto Español de Musicología.

Querol, Miguel (1979): *Cançoners català dels segles XVI-XVIII*. Barcelona: CSIC- Instituto Español de Musicología.

Quílez, Francesc-García Cárcel, Ricardo-Saura, Mercè (2001): *La Màscara Reial. Festa i al·legoria a Barcelona l'any 1764*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Quirante Santacruz, Luis (1995): "De les Torres dels Serrans a la Seu y viceversa: relaciones entre teatro religioso y entradas reales en la Valencia del siglo XV", a *Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1994 Los albores del teatro español*, Instituto Almagro de Teatro Clásico. Recuperat 8 maig 2004 a, http://www.uclm.es/ialmagro/Jornadas/5_1994/3.pdf

Quirante Santacruz, Luis (1998): "El espacio escénico en la Festa d'Elx". Dins Castaño i García, Joan-Sansano i Belso, Gabriel (ed.), *Història i crítica de la Festa d'Elx*, Alacant: Universitat d'Alacant, 235-249.

Rameau, Pierre (1725): *Le maitre à danser*, Paris.

Ramos, Pilar (1994): *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII. Diego de Pontac*, 2 vols. Granada: Universidad de Granada.

Ramos, Pilar (1995): "Dafne, una fábula en la corte de Felipe II". *Anuario Musical*, 50, 23-46.

Ramos, Pilar (1998): "Mujeres, música y teatro en el Siglo de Oro". Dins Manchado Torres, Marisa (comp.), *Cuadernos inacabados, 29: Música y mujeres. Género y poder*. Madrid, 39-61.

Ramos, Pilar (2003): *Feminismo y música: introducción crítica*, Madrid: Narcea.

Ramos, Pilar (2005a): "Music and Women in Early Modern Spain: Some Discrepancies between Educational Theory and Musical Practice". Dins LaMay, Thomasin (ed.), *Musical Voices of Early Modern Women : Many-Headed Melodies*. Londres: Ashgate, 97-118.

Ramos, Pilar (2005b): "Música y autorrepresentación en las procesiones del Corpus de la España Moderna". Dins Carreras, Juan José- Bombi, Andrea- Marín, Miguel Ángel, *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. València: Universidad de Valencia, en premsa

Ramos Smith, Maya (1979): *La danza en México durante la época colonial*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México: Alianza Editorial Mexicana.

Rappaport, Roy A (2001): *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Cambridge.

Raynor, Henry (1986): *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*, Madrid: Ed. Siglo XXI.

Rebullosa, Jaime (1601): *Relación de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han hecho, à la Canonización de su hijo San Ramon de Peñafort de la Orden de los Predicadores*, Empremta de layme Cendrat, Barcelona.

Redondo, Augustin (ed.) (1990): *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles*. Paris: Publications de la Sorbonne.

Reglà, Joan (1956): *Els Virreis de Catalunya*. Barcelona : Vicens Vives.

Relacion de las festivas demonstraciones con que se esmerò la ciudad de Barcelona en la proclamacion del rey nuestro señor Don Lvis Primero ... y levantamiento del pendon en su real nombre hecho en onze de marzo de mil setecientos veinte y quatro Barcelona : por Ioseph Texidò ..., [1724 o post.].

Relacion de las fiestas qve se han hecho en la Insigne Ciudad de Barcelona por el feliz nacimiento del Serenissimo Principe Don Carlos Segundo nuestro señor ... En Barcelona : en la empremta de Ioseph Forcada delante del palacio del Rey, 1662.

Relacion del prompto obsequio con que la ciudad de Barcelona solemnizò en los dias 24, 25 y 26 de septiembre de 1759 la real proclamacion del Rey ... Carlos Tercero ... En Barcelona : por Maria Teresa Vendrell y Texidó, 1759.

Relacion de las reales fiestas con qve la civdad de Barcelona obseqvió al ... infante dvqve Don Carlos en los dias qce se digno S.A. honrarla con su presencia Barcelona : por Ioseph Texidò ..., [1731?].

Relacion obsequiosa de los seis primeros dias en que logro la monarchia española su mas augusto principio, anunciandose a todos los vasallos perpetuo regozijo y constituyendose Barcelona un paraíso con el arribo, desembarco y residencia que hicieron en ella desde los dias 17 al 21 de Octubre de 1759 las reales magestades del rey nuestro señor Don Carlos III y de la Reyna nuestra señora Doña Amalia de Saxonia con sus altezas el principe real y demas soberana familia ; escrita de orden del muy ilustre Ayuntamiento de esta Capital En Barcelona : por Maria Teresa Vendrell y Texido, [1759 o post.].

Relacion svccinta del feliz arribo a Barcelona de ... Don Felipe de Borbon y Doña Maria Lvisa Gabriela de Saboya, monarcas de las Españas ... y de sus reales bodas : descrivese como en epilogo la festiva pompa con que fveron festejados sus magestades ... con la sagrada circunstancia de averse hecho la translacion del incorrupto cverpo del glorioso arçobispo de Tarragona, hijo y obispo de Barcelona, San Olgver Barcelona : por Rafael Figveró ..., 1701.

Revilla, Federico (1983): "Las advertencias políticas de Barcelona a Felipe V en las decoraciones efímeras de su entrada triunfal". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, vol. XLIX.

Reynaud, François (1974): "Contribution à l'étude des danseurs et des musiciens des fêtes du Corpus Christi et de l'Assomption à Tolède aux XVIe et XVIIe siècles", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 10, 133-168.

Ricoeur, Paul (2000): "Narratividad, fenomenología y hermenéutica". *Anàlisi. Quadens de comunicació i cultura*, 25, 189-207.

Riera i Fortiana, Enric (1993): "Les festes celebrades a Catalunya durant el viatge i el casament de Felip V (1701-1702)". Dins Rossich, Albert -Rafanell, August (eds.): *El barroc català. Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*. Barcelona: Quaderns Crema, 395-410.

Riera i Fortiana, Enric (1993): "Les institucions catalanes i Felip V durant la seva estada a Catalunya (1701-1702)". Dins *Actes del III Congrés d'Història Moderna de Catalunya. Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, vol. 13-2, 487-494.

Rifé, Jordi (1997): "La música en Girona durante la visita del Archiduque Carlos de Austria". *Revista de Musicología*, vol XX-1, 332-341.

Rifé, Jordi (1999 a): "La música religiosa en romanç en el barroc". Dins Aviñoa, Xosé (dir.), *Història de la Musica Catalana, Valenciana i Balear*, vol. II. Barroc i Classicisme, Barcelona: Ed. 62, 53-96.

Rifé, Jordi (1999b): "Recerca i metodologia". Dins DD.AA.: *Actes del II Simposi de Musicologia Catalana. La Musicologia a Catalunya, propostes de futur*, Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia, IV. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 11-23.

Río Barredo, María José del (2003): "El ritual en la corte de los Austrias". Dins Lobato, María Luisa-García García, Bernardo J. (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 17-34.

Río Nogueras, Alberto del (2003): "Fiesta y contexto urbano en época de los Áustrias, con algunos ejemplos aragoneses", Dins Lobato, María Luisa-García García, Bernardo J. (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 193-209.

Riquer, Martí de (1964): *Història de la Literatura Catalana. Part antiga*. Volum II. Barcelona: Ariel.

Ritzer, George (2000): *El encanto de un mundo desencantado. Revolución en los medios de consumo*. Barcelona: Ariel.

Rivenburgh, Nancy K. (1996): "Television and the Construction of Identity, Barcelona and Catalonia as Olympic Host". Dins de Moragas i Spà, Miguel-MacAloon, John-Llinés, Montserrat (eds.), *Olympic Ceremonies: Historical Continuity and Cultural Exchange*. Laussanne: International Olympic Committee, 333-342.

Robledo, Luis (1989): *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico-Diputación Provincial de Zaragoza.

Robledo, Luis *et al.* (eds.) (2000): *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Madrid: Alpuerto.

Rodríguez de la Flor, Fernando (1989): *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

Rodríguez de la Flor, Fernando (2002): *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Càtedra, Madrid.

Rodríguez de la Flor, Fernando- Galindo Blasco, Esther (1994): *Política y fiesta en el Barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Roig, Jaume (1978): *Espill o Llibre de les dones*, ed. Gustà, Marina. Barcelona: Ed. 62.

Romeu Figueres, Josep (1949): *Cançons nadalenques del segle XV*. Barcelona: Barcino.

Romeu Figueres, Josep (1954): "El cantar paralelístico en Catalunya. Sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla". *Anuario Musical*, IX, 3-55.

Romeu Figueres, Josep (1957): *Teatre hagiogràfic*, III vols. Barcelona: Barcino.

Romeu Figueres, Josep (1958): "Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Uppsala". *Anuario Musical*, XIII, 25-101.

Romeu Figueres, Josep (1963): "Las poesías catalanas del manuscrito musical de Olot". *Anuario Musical*, XVIII, 45-55.

Romeu Figueres, Josep (1991): *Poesía en el context cultural del segle XVI al XVIII*, Vol. I-II. Barcelona: Curial Ed.

Romeu Figueres, Josep (1994-1995): *Teatre català antic I, II i III*, Curial Ed., Barcelona. *Revista de Musicología*, vol. XIX-1/2, 105-132.

Ros-Fábregas, Emilio (1993): "Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: *Se canta al tono de ...*". Dins *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. "Culturas musicales del Mediterraneo y sus ramificaciones, Madrid 3-19, IX, 1992*, vol. 3, *Revista de Musicología*, vol. XVI-3, 1505-1514.

Ros-Fábregas, Emilio (1995): "Music and ceremony during Charles V's 1519 visit to Barcelona". *Early Music*, XXIII/3, 375-391.

Rossich, A.-Serrà, A.-Valsalobre, P.-Prats D. (eds.) (2001): *El teatre català dels orígens al segle XVIII. Actes del II Coloqui Problemes i Mètodes de la Literatura Catalana Antiga: "Teatre català antic", Girona, 6 al 9 de juliol 1998*, Kassel: Reichenberger.

Rossich Albert (2001): "El teatre Barroc (segle XVII)". Dins Rossich, A.-Serrà, A.-Valsalobre, P.-Prats D. (eds.), *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Kassel: Reichenberger, 57-79.

Rouget, Gilbert (1990): *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris: Gallimard.

Ruix i Bombardó, Joan (1988): "El control de les diversions populars a la Barcelona de Carles III". Dins *Actes del II Congrés d'Història Moderna de Catalunya. Catalunya a l'època de Carles III, Pedralbes, Revista d'Història Moderna*, vol. 13-2, 633-640.

Rubin, Miri (1991): *Corpus Christi: The Eucharistic in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ruiz Mayordomo, María José (1999): "De la Edad Media al siglo XVIII". Dins Amorós, Andrés; Díez Borque, José María (coords.), *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 273-318.

Ruiz Mayordomo, María José (2000): "La Baja del manuscrito de la Real Academia de la Historia. Una aproximación coreológica". *Revista de Musicología*, vol. XXIII-1, 75-102.

Rusell, Tilden A. (1992): "The Unconventional Dance Minuet: Choreographies of the Menuet d'Exaudet". *Acta Musicologica*, LXIV-II, 118-138.

Russell Major, J. (1994): *From Renaissance Monarchy to absolute monarchy: French kings, nobles and estates*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Sahlin, Margit (1940): *Etude sur La Carole médiévale: l'origine du mont et ses rapports avec l'église*. Uppsala: Almqvist & Wiksells Boktryckeri, A.B.

Saconomina, Jeroni (1991): "Memòries de Jeroni Saconomina (1572-1602)", ed. Simon i Tarrés, Antoni: *Cavallers i ciutadans a la Catalunya del Cinc-Cents*. Barcelona: Curial Ed., 189-253

Sánchez de Badajoz, Diego (1985): "Farsa del juego de cañas". Dins *Farsas*, ed. Pérez Priego, Miguel Angel. Madrid: Cátedra, 233-259.

Sánchez de Badajoz, Diego (2002): "Farsa racional del Libre Albedrío". Dins *Farsas*, ed. Pérez Priego, Miguel Angel. Madrid: Cátedra, 139-167.

Sánchez Ekiza, Karlos (1999): *Del danbolin al silbo: Txistu, tamboril y danza vasca en la época de la Ilustración*, Pamplona. Euskal Herriko Txistularien Elkarte.

Sainz de la Maza, Regina (1991): *L'Ordre de Sant Jordi d'Alfama (1201-1450)*. Lleida: Pagès Ed.

Saura Matallana, Jordi (2003): "Ordenar la ciutat, ordenar la societat: l'entrada de Felip II a la Barcelona de 1564". Dins *Actes del VI Congrés Internacional d'Història Local de Catalunya. Sociabilitat i àmbit local*, Barcelona: L'Avenç. Versió electrònica recuperada 4 maig 2005, a www.lavenc.com/actes6congres

Schneider, Robert A. (1995): *The Ceremonial City: Toulouse Observed, 1730-1780*. Princeton: Princeton University Press.

Schutz, Alfred (1974): *Estudios sobre teoría social. Escritos II*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Ed.

Seroussi, Edwin (2002): "La musica e il trascendente". Dins Magrini, Tullia, *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Torí: Einaudi, 255-271.

Seugón, Rafael (1630): *El magestoso recebimiento, y famosas Fiestas que en la insigne Ciudad de Barcelona se han hecho a la Magestad de la Serenissima Reyna de Vngria doña Maria de Austria, que Dios guarde (...)* En Barcelona, por Estevan Liberòs, año 1630.

Seugón, Rafael (1915): "La insigne, entretenida, y celebrada fiesta que en servicio de su Alteza del Señor Infante Cardenal se hizo en Barcelona, a los 31. de enero de 1633", ed. Mas Givanel, J.: *Una Mascarada Quixotesca Celebrada a Barcelona l'any 1633*, Barcelona, 11-29.

Serrà Campins, Antoni (1995): *Entremesos mallorquins*. Barcelona: Barcino.

Shergold, Norman David (1967): *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford: Clarendon Press.

Shiloah, Amnon (2002): *La Musique dans le monde de l'islam. Une étude socio-culturelle*. Paris: Fayard.

Simon i Tarrés, Antoni (1991): *Cavallers i ciutadans a la Catalunya del Cinc-Cents*, Barcelona: Curial Edicions.

Simon i Tarrés, Antoni (2001): "La identitat de Barcelona i dels barcelonins a l'època moderna". *Manuscrits*, 19, 137-153.

Sirera, Josep Lluís (2001): "Teatre profà del segle XVI: entre la festa i l'assimilació". Dins Rossich, A.-Serrà, A.-Valsalobre, P.-Prats D. (eds.), *El teatre català dels orígens al segle XVIII*. Kassel: Reichenberger, 35-56.

Solórzano y Pereira, Juan de (1972): *Política indiana*, BAE, 256. Tomo I, Madrid: Atlas.

Staro, Placida (2001): *Il canto delle donne antiche. Con garbo e sentimento*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.

Stein, Louise K. (1986): "Music and the Calderonian Court Play, with a transcription of the songs from *La Estatua de Prometeo*". Dins Greer, Margaret R. (ed.): *Pedro Calderon de la Barca. La estatua de Prometeo*. Kassel: Reichenberger.

Stein, Louise K. (1993): *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press.

Stein, Louise K. (1998a): "Eros, Erato, Terpsí chore and the hearing of music in early modern Spain". *The Musical Quarterly*, 82-3/4, 654-677.

Stein, Louise K. (1998b): "Al seducir el oído ...'. Delicias y convenciones del teatro musical cortesano". Dins DD.AA., *Teatro Cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 169-189.

Stein, Louise K. (2001). "Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos, 1590-1648". Dins 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, 251-275.

Strohm, Reinhard (1985): *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford: Clarendon Press.

Strohm, Reinhard (1993): *The Rise of European Music, 1380-1500*. Cambridge: Cambridge University Press.

Strong, Roy (1988): *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento (1450-1650)*. Madrid: Alianza Ed.

Suetoni Tranquille G. (1964): *Vides dels dotze Cèsars*, ed. bilingüe, Icart, Joaquim. Barcelona: Fundació Bernat Metge-Editorial Alpha, S.A.

Supičič, Ivo (1986): "Court music: means and symbol of power: some tentative elements for discussion". Dins Honnegger M.- Meyer C. (coords.): *La musique et le rite sacré et profane, Actes du XIIIe. Congrès de la Société Internationale de Musicologie*, vol. I, Strasbourg.

Tambiah, Stanley J. (1985): *Culture thought and social action. An anthropological perspective*. Cambridge: Harvard University Press.

Tagell, Francesc (1720): *Tomo primer de las obras, de la Musa Cathalana dessocupada : poema anaphoric : descripció dels dotse celebres festins ab que la diversio de Carnestoltes en lo any 1720 â solemnizat la conformitat mes vnida q[u]e per perpetua memoria â impulsos de superior precepte, refereix lo Dr. Fran[cis]co Tagell baix nom de una Musa dessocupada y dedica â las señoras que en ells concorregueren*, Barcelona, B.U.B, Ms. 5.

Tarr, Edward H. (1977). *La Trompette. Son histoire de l'Antiquité à nos jours*, Paris: Editions Payot Lausanne.

Thompson, Edward P. (1995): *Costumbres en común*. Crítica: Barcelona.

Titcomb, Caldwell (1956): "Baroque Court and Military Trumpets and Kettledrums: Technique and Music". *The Galpin Society Journal*, IX, 56-81.

Titon, Jeff Todd (1997). "Knowing Fieldwork". Dins Gregory F. Barz - Cooley Timothy J. (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York & Oxford: Oxford University Press, 87-100.

Tomlinson, Gary (2001): *Canto metafísico. Un ensayo sobre la ópera*. Barcelona: Idea Books.

Torras i Ribé, Josep M^a (1993): *Els municipis catalans de l'Antic Règim, 1453-1808*. Barcelona: Curial Ed.

Torras i Ribé, Josep M^a (2003): *Los mecanismos del poder: los ayuntamientos catalanes durante el siglo XVIII*. Crítica: Barcelona.

Torrente, Álvaro(2003): "La música en el teatro medieval y renacentista", a Huerta Calvo, Javier (dir.) (2003): *Historia del Teatro Español*, I. Madrid: Gredos, 269- 299.

Torrione, Margarita (2000): "El Real Coliseo de Buen Retiro: Memoria de una arquitectura desaparecida". Dins Torrione, M. (ed.): *España festejante. El siglo XVIII*, Màlaga: Servicio de Publicaciones-Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 295-322.

Treitler, Leo (1993): *Music and the Historical Imagination*. Cambridge: Harvard University Press.

Treitler, Leo (1995): "Can We Reconcile the Social and Scientific Functions of History?". Dins Pozzi, Raffaele (ed.): *Tendenze E Metodi Nella Ricerca Musicologica Atti del Convegno Internazionale (Latina 27-29 Settembre 1990)*, Firenze: Olschki Editore, 39-59.

Trexler, Richard C. (1980): *Public Life in Renaissance Florence*. New York: Academic Press.

Turner, Victor W.-Bruner, Edward M. (eds) (1986): *The Anthropology of Experience*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press.

Turino, Thomas (1989): "The coherence of social style and musical creation among the Aymara in southern Peru". *Ethnomusicology*, 33-1, 1-30.

Turino, Thomas (1993): *Moving away from silence*, Chicago: Chicago University Press.

Turino, Thomas (1995): "Struttura, contesto e strategia nell'etnografia musicale". Dins Magrini Tullia (ed.), *Uomini e Soni. Prospettiva antropologiche nella ricerca musicale*, Bolònia: Clueb, 311-326.

Varela, Francisco J.- Thomson, Evan- Rosch, Eleanor (1992): *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa.

Vazquez García, Francisco-Moreno Mengíbar, Andrés (1997): *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*. Madrid: Akal.

Vecchione, Bernard (1991): "Musique et modèles. Vers une typologie des modèles en musique". *Analyse Musicale*, 1r. trimestre 1991, 13-29.

Vendrix, Philippe (2004): "Les conceptions de l'histoire de la musique". Dins Nattiez, Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. 2: Les savoirs musicaux*. Paris: Actes Sud/Cité de la Musique, 628-648.

Vegetius Renuat, Flavius (1535): *De Re Militari libri quatuor, ex officina C. Wecheli, Parisiis*. Receuperat 14 octubre 2005, a <http://cnum.cnam.fr/ILL/fY29.html>.

Velasco, H.-Cruces, F.-Díaz de Rada, A. (1996): "Fiestas de todos, fiestas para todos". *Antropología: Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográficos*, Marzo, 11, 147-163.

Vicens Vives, Jaume (1969): *Els Trastàmars : segle XV*, Barcelona: Vicens-Vives.

Vilar, Josep Maria (1991): "Sobre la música barroca per a xeremies a Catalunya i la seva evolució posterior". *Eusko Ikaskuntza. Cuadernos de Sección Música*, n. 5., 113-153.

Vilar, Josep Maria (1998): "The Symphony in Catalonia, c. 1768-1808". Dins Boyd, Malcolm- Carreras, Juan José (eds.), *Music in Spain During the XVIIIth Century* Cambridge: Cambridge University Press.

Vilar, Pierre (1979): *Catalunya dins l'Espanya moderna: recerques sobre els fonaments econòmics de les estructures nacionals*, vol. I. Barcelona: Curial-Ed. 62.

Vilanova Perot de (1991): *Memòries per a sempre*, ed. Simon i Tarrés, Antoni. . Dins Simon, A., *Cavallers i ciutadans a la Catalunya del Cinc-Cents*, Barcelona: Curial Edicions, 25-88.

Villancico a 12, a la exaltación de Felipe Quinto en el trono del rey de España BC, Ms. M. 699/22.

Villena, Isabel de (1987): *Protagonistes femenines a la "Vita Christi"*, ed. Cantavella. Rosanna –Parra, Lluïsa. Barcelona: La Sal.

Voltes, Pedro (1953): *El Archiduque Carlos de Austria, Rey de los catalanes*, Barcelona: Editorial Aedos.

Vovelle, Michel (1996): "La fiesta en el campo de la historia de las mentalidades". *Antropología: Revista de Pensamiento Antropológico y Estudios Etnográficos*, Marzo, 11, 21-38.

Wagstaff, Grayson (1998): "Music for the Dead and the Control of Ritual Behaviour in Spain, 1450-1550". *The Musical Quarterly*, 82-3/4, 551-553.

Watzlawick, Paul (1988): *La realidad inventada*. Barcelona: Gedisa.

Zabala, Iris M. (1991): *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialògica*. Madrid: Espasa Calpe.

Zabaleta, Juan de (1977): *El día de fiesta por la tarde*, ed. Díez Borque, José María. Cupsa: Madrid.

Zak, Sabine (1982): "Das Tedeum als Huldigungsgesang". *Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 102, 1-32.

Zayas, María de (1993): *Desengaños amorosos*, ed. Yllera, Alicia. Madrid: Càtedra.

Zumthor Paul (1987): *La Letra y la voz : de la "literatura" medieval*. Madrid: Càtedra.

