



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TESIS DOCTORAL

Título
<b>El paisaje sonoro en Zamora durante la Edad Moderna</b>
Autor/es
<b>Alberto Martín Márquez</b>
Director/es
Pablo Lorenzo Rodríguez Fernández y Francisco Javier Lorenzo Pinar
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Ciencias Humanas
Curso Académico

Existen circunstancias excepcionales que impiden la difusión de la versión íntegra de esta tesis. Por este motivo se difunden únicamente los contenidos que no están sujetos a confidencialidad



**El paisaje sonoro en Zamora durante la Edad Moderna**, tesis doctoral de Alberto Martín Márquez, dirigida por Pablo Lorenzo Rodríguez Fernández y Francisco Javier Lorenzo Pinar (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia

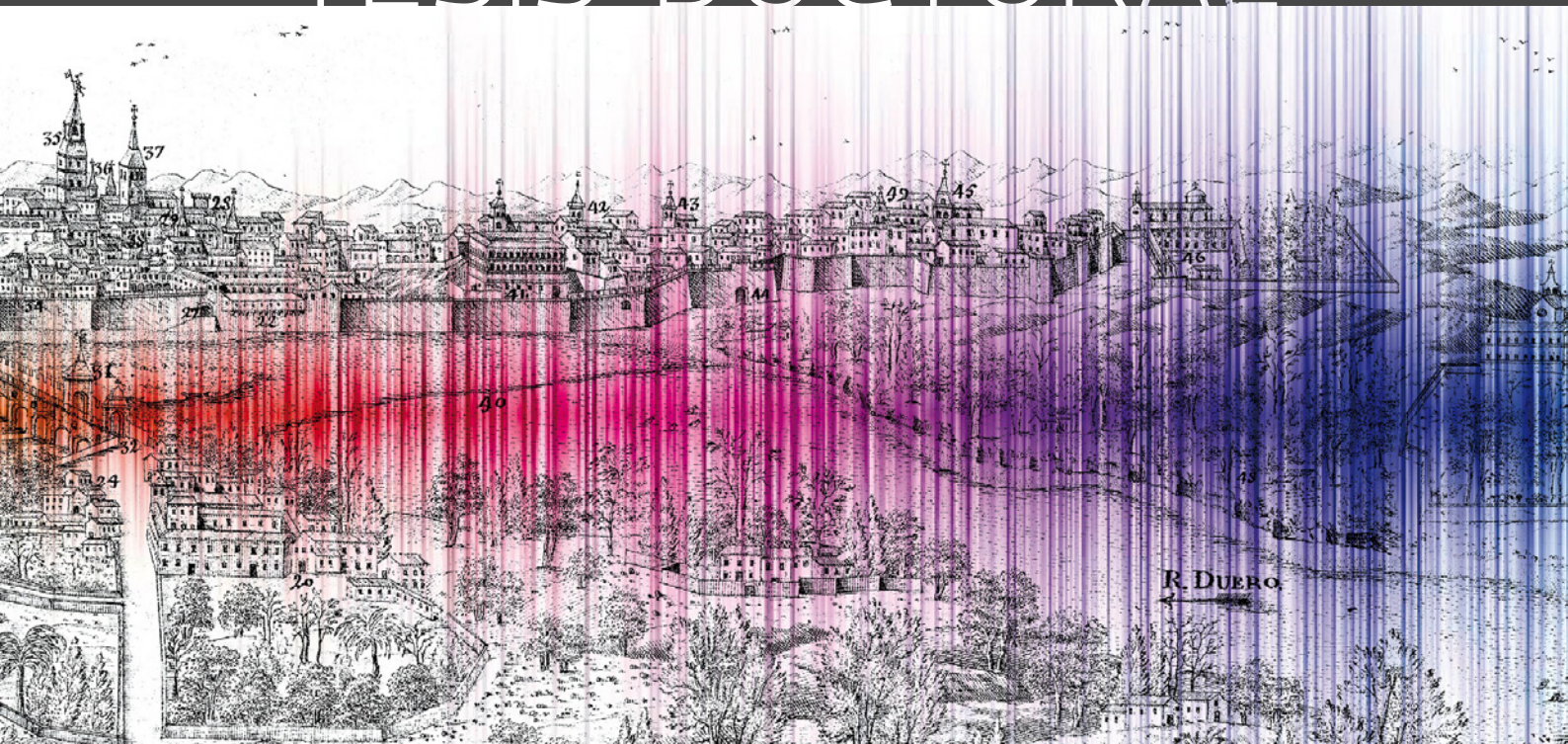
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los  titulares del copyright.



UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA

# TESIS DOCTORAL



## EL PAISAJE SONORO EN ZAMORA DURANTE LA EDAD MODERNA

Alberto Martín Márquez  
2015

DIRECTORES: PABLO L. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ Y FRANCISCO JAVIER LORENZO PINAR

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA  
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HUMANAS

# EL PAISAJE SONORO EN ZAMORA DURANTE LA EDAD MODERNA

ALBERTO MARTÍN MÁRQUEZ

TESIS DOCTORAL

Directores:

Pablo L. Rodríguez Fernández

Francisco Javier Lorenzo Pinar

LOGROÑO  
DICIEMBRE 2015



**UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA**

## ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS.....	1
ÍNDICE DE ABREVIATURAS .....	3
ÍNDICE DE FIGURAS .....	4
ÍNDICE DE TABLAS .....	6
INTRODUCCIÓN .....	7
<b>Capítulo primero</b>	
EL PAISAJE SONORO: LA NECESIDAD DE UN HORIZONTE CULTURAL.	17
<b>Capítulo segundo</b>	
LA CULTURA DEL GRITO .....	39
1. La voz y la palabra .....	41
2. La representación sonora del poder.....	61
3. La pobreza y su manifestación sonora .....	90
4. La transgresión del orden sonoro.....	110
<b>Capítulo tercero</b>	
LA PERCEPCIÓN DEL PAISAJE .....	127
1. Lo sonoro como parte de la Leyenda Negra española.....	129
2. La música religiosa: estética versus funcionalidad.....	142
<b>Capítulo cuarto</b>	
ESPACIO, DEVOCIÓN Y MÚSICA.....	167
1. La importancia del espacio: la catedral de Zamora .....	174
2. El protocolo como factor determinante: el pleito por el asiento del maestro de capilla .....	212
3. Un caso práctico: espacio, ceremonia y música en la festividad del Domingo de Ramos en Zamora.....	218

## Capítulo quinto

UNA ESCENIFICACIÓN SONORA: CENSURAS, ROGATIVAS Y PROCESIONES .....	239
1. La censura eclesiástica y su influencia en el paisaje .....	248
2. Un combate sonoro: la rogativa pública y el canto de letanías.....	258
3. La iconografía como fuente de estudio .....	277
3.1. El cuadro “Hallazgo de la Virgen de la Concha”: una posible escucha.....	280
4. La procesión de las santas imágenes: ejemplo de escenificación.....	290

## Capítulo sexto

LA ARTICULACIÓN SONORA DEL ESPACIO.....	309
1. La importancia del sacristán y el canto del “gori gori” .....	311
2. La realidad parroquial.....	327
3. En el corazón del paisaje: campanas y relojes .....	341

## Capítulo séptimo

UN PAISAJE SONORO IMAGINARIO.....	363
1. Lo infernal y lo celeste como representación sonora.....	368
2. El manuscrito inédito de Isidro Aldaba: el tarantismo como <i>performance</i> .....	387
CONCLUSIONES .....	411
FUENTES MANUSCRITAS.....	421
FUENTES IMPRESAS .....	422
BIBLIOGRAFÍA:.....	425
APÉNDICE DOCUMENTAL.....	441
Documento nº 1	
Acuerdo del Regimiento de Zamora por el que se contrata al flamenco Juan Voteler como trompeta de la ciudad. ....	443
Documento nº 2	
Testamento de Francisco Conde Enríquez, trompeta de la ciudad de Zamora .....	445

Documento nº 3	
Obligación para cumplir con los misereres de San Juan que otorgó doña Ana Girón como madre y curadora de don Joseph Montesino. ....	447
Documento nº 4	
Declaración de testigos en el pleito suscitado entre el cabildo catedralicio de Zamora, por un lado, y el maestro de capilla, cantores y músicos, por el otro, sobre el asiento que éste debía ocupar en las funciones a las que acudiera fuera de la catedral. ....	449
Documento nº 5	
Acta capitular sobre la rogativa de las “santas imágenes”. ....	475
Documento nº 6	
Noticias de la rogativa de las “santas imágenes”, escritas por el maestro de ceremonias de la catedral de Zamora. ....	477
Documento nº 7	
Noticia de la rogativa de las “santas imágenes”, escrita por el maestro de ceremonias de la catedral de Zamora. ....	479
Documento nº 8	
“Forma y régimen que se ha de observar en tocar las campanas y las horas en que debe ser, para todo género de funciones de esta santa iglesia de Zamora” .....	481
Documento nº 9	
<i>De presagios por sueños; Adivinación astrológica natural; Tres tratados contra las artes sofisticas, pésimas y falaces.</i> .....	489

## ÍNDICE DE ABREVIATURAS

A.C.A.	Archivo de la Corona de Aragón
A.C.Bu.	Archivo Catedral de Burgos
A.C.Pa.	Archivo Catedral de Palencia
A.C.Sa.	Archivo Catedral de Salamanca
A.C.To.	Archivo Catedral de Toledo
A.C.Va.	Archivo Catedral de Valencia
A.C.Za.	Archivo Catedral de Zamora
A.G.P.	Arhivo General del Palacio Real
A.G.S.	Archivo General de Simancas
A.H.D.Za.	Archivo Diocesano de Zamora
A.H.N.	Archivo Histórico Nacional
A.H.P.A.	Archivo Histórico Provincial de Álava
A.H.P.Sa.	Archivo Histórico Provincial de Salamanca
A.H.P.Za.	Archivo Histórico Provincial de Zamora
A.H.U.Sa.	Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca
A.R.Ch.Va.	Archivo de la Real Chancillería de Valladolid
BICAM	Biblioteca de Castilla La Mancha
L.C.E.	<i>Libro de casos extraordinarios de la catedral de Zamora</i>



## ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURAS	DESCRIPCIÓN	PÁG.
1	Recreación virtual de la “Cruz de San Paul” realizada para el proyecto del sermón de Donne. Joshua Stephens	51
2	Ministriles durante un torneo (S. XV). Giacomo Jaquerio. Sig-H62-B16 UB Erlangen-Nurnberg	77
3	<i>El ciego músico</i> . Ramón Bayeu y Subías (ca.1786). Museo del Prado	106
4	<i>San Pedro Mártir exhorta al silencio</i> . Fra Angélico (1441). Convento de San Marcos de Florencia	112
5	<i>El Correo de Zamora</i> . 21-03-1923	117
6	Retrato de Samuel Pepys. John Hayls, 1666. National Portrait Gallery	137
7	Diario de Antonio Moreno de la Torre. (1673-1679). AHPZa. Notariales. 2999B. 1673-1679	152
8	Claudio Coello. <i>La Sagrada Forma</i> . 1685-90. Sacristía San Lorenzo de El Escorial	163
9	Coro de la catedral de Zamora (1502-1505). Obra del taller de Juan de Bruselas	177
10	Altar de Nuestra Señora de la Majestad de la catedral de Zamora	184
11	Plano de la planta de la catedral de Zamora	185
12	Altar portátil (siglo XVIII). Museo Catedral de Zamora	189
13	Capilla de San Bernardo de la catedral de Zamora	192
14	Recorrido catedralicio de la “Misa de san Bernardo”	196
15	Memoria fundada por los Condes de Benavente para el cabildo de San Vicente de la misma villa	202
16	Disposición de los prestes en el túmulo para los responsos. Ilustración perteneciente al <i>Caermoniale Episcoporum de Clemente VII</i> . Lib. II, p. 261	205
17	Planta de la catedral con la antigua ubicación de la pila bautismal	207
18	<i>El Emperador Maximiliano en misa</i> . Weiditz. 1519	215
19	Cerrojo de la capilla mayor de la catedral de Zamora	252
20	“ <i>Non sumus digni</i> ”. Consueta de la catedral de Valencia (1705). A.C.Va. Manuscritos, nº 71. Fol. 121	267
21	<i>Rogativa de Nuestra Señora de San Lorenzo</i> . Martín Blasco (1621). Iglesia de San Lorenzo (Valladolid)	278
22	<i>Hallazgo de la Virgen de San Antolín</i> . Atribuido a Antonio Hernández y Antonio Sánchez (finales del siglo XVII-comienzos del XVIII) Iglesia de San Antolín (Zamora)	281

23	Grupo de cantores. <i>Hallazgo de la Virgen de San Antolín</i> (Detalle). Iglesia de San Antolín (Zamora).	288
24	Grupo de cantores. Códice alemán, s. XV	288
25	Grupo de música corsa	288
26	<i>Fiesta de la Resurrección en Piazza Navona</i> . Domenico Barriere, 1650	297
27	Itinerarios de las tres procesiones participantes en la rogativa de las santas imágenes	300
28	<i>Rogativa con el Santo Crucifijo de San Agustín</i> . Sevilla, 1737.	305
29	Torre de la iglesia de San Juan de Puerta Nueva	348
30	Antigua torre del reloj de la catedral de Zamora. Rudy, Charles: <i>The Cathedrals of Northern Spain</i> . Boston: L.C. Page & Company, 1906. p. 239	354
31	Grabado del antiguo Ayuntamiento de Zamora. Colección Familia Pastor Ramos	360
32	<i>Beato Morgan</i> , ca. 945. Pierpont Morgan Library (Nueva York). Ms. M. 644, fol. 133r.	371
33	Representación del infierno. Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Toro (Zamora)	378
34	<i>Infierno</i> . Jardín de las Delicias (El Bosco)	380
35	<i>Il Ballarino Mondano; Tripudiator Mundanus</i> . Roma, 1608	384

## ÍNDICE DE TABLAS

TABLAS	DESCRIPCIÓN	PÁG.
1	“Lo que se ha de cantar a la ‘publicación del anatema’ del Santo Oficio y cómo”. A.H.D.Za. Mitra. Impresos, nº 19	255
2	Motetes para rogativas conservados en el Archivo Catedral de Zamora	276
3	Participación del cabildo catedralicio en la rogativa de las santas imágenes durante los siglos XVII y XVIII	295
4	Organistas en la parroquia de San Adrián (Salamanca). A.H.D.Sa. Parroquia de San Adrián. L- 412/6. Cuentas de Fábrica (1609-1663)	334
5	Memorial de lo que sabe de órgano y de canto doña Josefa Becerra y Lorençana. A.H.P.Za. Notariales. Leg. 1270. 01-05-1629. Fols. 416 y ss.	335
6	Libros de canto de la parroquia de San Ildefonso. A.H.P.Za. Parroquiales. San Ildefonso. 281-14. Libro de Visitas, L-10. Visita de 128, fol. 259	338
7	“Estado que manifiesta el número de iglesias, santuarios y capillas que actualmente existen en Zamora y sus alrededores, con expresión del número de campanas” (1868). Fernández Duro, Cesáreo: <i>Memorias históricas de la ciudad de Zamora y su Obispado</i> . Madrid: Ribadeneyra, 1882, vol. III, pp. 377-378	343
8	“La entonación y puntos de solfa que tienen las campanas y el peso de cada una de ellas”. Consueta de la catedral de Valencia (1705). A.C.Va. Manuscritos, nº 71. Fols. 719 y 720	358

## INTRODUCCIÓN

En el mes de octubre de 1933, Federico García Lorca desembarcó en Buenos Aires. El poeta había sido invitado al país argentino con motivo de la extensa gira programada de *Bodas de Sangre*. Pero la estancia fue también aprovechada por la Asociación “Amigos del Arte” para invitar al granadino a pronunciar una serie de conferencias literarias ante un público expectante. En una de estas disertaciones, a la que había titulado *Cómo canta una ciudad de Noviembre a Noviembre*, García Lorca evocaba el alma de Granada. Tras unas frases de presentación, el poeta lanzaba al auditorio la siguiente reflexión:

Un granadino ciego de nacimiento y ausente muchos años de la ciudad sabría la estación del año por lo que siente cantar en las calles. Nosotros no vamos a llevar nuestros ojos en la visita. Vamos a dejarlos sobre un plato de nieve para que no presuma más santa Lucía.

¿Por qué se ha de emplear siempre la vista y no el olfato o el gusto para estudiar una ciudad? (...) Mientras que una catedral permanece clavada en su época, desmoronando su perfil, eterna, sin poder dar un paso al día próximo, una canción salta de pronto de su época a la nuestra, viva y temblorosa como una rana, con su alegría o su melancolía recientes, verificando idéntico prodigio que la semilla que florece al salir de la tumba del faraón. Así pues, vamos a oír a la ciudad de Granada<sup>1</sup>.

Federico comenzó entonces a describir los sonidos y la música que podían escucharse en las distintas estaciones de su Granada natal: desde el ritmo del agua de los ríos y el repicar de sus campanarios hasta los villancicos y cantos que se entonaban en calles y paseos. El poeta no se valió solo de la palabra hablada, sino que cantó, tocando sobre un piano, aquellas estrofas populares. El éxito fue clamoroso y esa misma conferencia la repitió poco más

---

<sup>1</sup> Conferencia “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”. 1933. García-Posada, Miguel (ed.): *Federico García Lorca. Prosa 1*. Madrid: Akal: 1994, pp. 314-327.

tarde en Montevideo y Barcelona, provocando que el auditorio, según la prensa que se hizo eco de la noticia, “se imaginara estar viviendo en la ciudad del Generalife y la Alhambra”<sup>2</sup>.

El texto de Lorca es realmente sorprendente no sólo por la calidad literaria, sino por su original planteamiento: el poeta proponía a sus espectadores escuchar una ciudad, dando prioridad al sentido del oído sobre el de la vista. Durante los últimos años, la investigación musicológica ha tomado como puntos de inflexión en el estudio del paisaje sonoro la definición que sobre este concepto formuló Murray Schafer<sup>3</sup> y las propuestas de Richard Strohm planteadas sobre la ciudad de Brujas en el ocaso de la Edad Media<sup>4</sup>, sin saber que mucho tiempo atrás García Lorca, con aquellas palabras dictadas al público argentino, había abierto de forma inconsciente una nueva línea de conocimiento. El hecho de que Lorca describiera los sonidos y cantos de Granada no era lo novedoso. Numerosos viajeros extranjeros dejaron en sus crónicas y relatos apuntes similares tras visitar España durante toda la Edad Moderna, aunque con menos detalle y brillantez literaria. En mi opinión, el acierto del poeta está en la propuesta de percibir la vida de una ciudad desde el ámbito de lo sonoro y ser capaz de narrarla de una manera tan expresiva, combinando palabra y canto. Máxime si tenemos en cuenta que la conferencia de Lorca tuvo lugar casi siete décadas antes de que Simon Schama describiera el Amsterdam de los “cinco sentidos” en la que vivió Rembrandt<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Así aparece referido en *La Vanguardia* tras la conferencia de Barcelona. 21-12-1935.

<sup>3</sup> Schafer, R. Murray: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1977. De esta obra de Schafer existe una edición en castellano: *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio, 2013.

<sup>4</sup> Strohm, Reinhard: *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford: Clarendon, 1985.

<sup>5</sup> Schama, Simon: *Los ojos de Rembrandt*. Barcelona: Plaza y Janés, 2002.

La trayectoria científica del “paisaje sonoro” ha ido conformando el concepto en una etiqueta compleja y no exenta de crítica, tal y como veremos. El avance de estudios y categorías ha desembocado incluso en su domesticación. De hecho, en el *Amsterdam Historical Museum* se “exponen” varios paisajes sonoros del pasado de la ciudad, a los que es posible acceder a través de tres historias narradas al visitante por los auriculares. Las imágenes dispuestas en la sala decoran en este caso los sonidos mostrados y no a la inversa, como hubiera sido tradicional. Sin salir de Amsterdam, el *Hermitage* llevó a cabo una experiencia singular: el cuadro de Francois Flameng “El baño de las damas de la corte”, realizado en 1888, fue el escogido para desarrollar un sistema que permitía escuchar no sólo el paisaje sonoro general de la obra, sino que el sonido variaba según la posición de quien contemplaba la pintura, así que el visitante podía espiar las conversaciones de los protagonistas que conforman la escena y las diferentes situaciones representadas de forma individualizada. Iniciativas, por tanto, muy distantes en su concepción a las aplicadas, por ejemplo, en las galerías del *Great North Museum* de Newcastle en las que el ruido de animales que ambienta la sala sirve tan solo para acompañar y reforzar la exposición de fauna mostrada en las vitrinas.

Han pasado ya años desde que Jacques Attali afirmara que el saber occidental llevaba veinticinco siglos intentando ver el mundo, sin haber aún comprendido que el mundo no se mira, se oye; no se lee, se escucha; argumentos que defendía bajo la convicción de que nuestra ciencia había siempre pretendido castrar los sentidos<sup>6</sup>. Es cierto que la historiografía más tradicional ha cerrado la puerta al ámbito sensorial, a pesar del auxilio que pueden prestar en la investigación de las ciencias sociales y humanas, pero también cabría señalar que dentro de esa marginalidad han surgido, por

---

<sup>6</sup> Attali, Jacques: *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la escucha*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1995, p. 10.

ejemplo, historias de los sentidos, como las diseñadas por David Howes o Alain Corbin, con notable éxito y repercusión. Desde mi punto de vista, el acierto de estos “nuevos” enfoques está en su dimensión cultural. Ambos autores demostraron que era mucho más rentable para la comunidad científica analizar cómo el olfato o el oído habían influido en la articulación de sociedades y en la construcción de identidades.

El estudio del paisaje sonoro no debe perder de vista estas perspectivas. Categorías como “sonido escenificado”, “evento sonoro” o “*performance*”, derivado de los estudios teatrales, son combinadas en este trabajo para tratar de comprender el ámbito sonoro dentro de la actividad y el pensamiento del hombre, sin perder nunca la referencia del espacio en el que desarrolla su vida y la comunidad a la que pertenece. El problema surge cuando el objeto de estudio es un período histórico del que no conservamos registro sonoro alguno. Las fuentes siguen siendo la base de cualquier investigación, aunque de un tiempo a esta parte se haya puesto de moda en algunos foros -con cierto grado de snobismo- un aparente rechazo a las mismas, cuando lo esencial sería más bien potenciar la crítica que debe practicarse a cualquier información recogida en todo lo que consideramos como “documento” y abrir nuevos frentes.

La ciudad de Zamora cuenta para el estudio de la Edad Moderna con una riqueza documental extraordinaria. En el período comprendido, por ejemplo, entre 1673 y 1679 un acontecimiento de relevancia sucedido en esta capital puede aparecer registrado en fuentes diferentes, permitiendo la comparación y cotejo de la información descrita. De este modo, una rogativa trasciende la clásica documentación institucional seriada de actas y cuentas para formar parte de los apuntes de un diario personal o ser tratada como una función extraordinaria por el maestro de ceremonias catedralicio. Este aspecto es sumamente interesante, puesto que, además de aportar un mayor

conocimiento, nos está descubriendo una realidad que creíamos silenciada. La rogativa por la lluvia de 1679, a la que me refiero en el capítulo quinto, es despachada en apenas seis líneas en el acta capitular correspondiente, una escueta reseña que sirve tan sólo para designar a los comisarios del cabildo. Sin embargo, la lectura de esta misma rogativa en las otras fuentes conservadas revela una cuidada puesta en escena con el despliegue de un importante y rico dispositivo sonoro.

No es mi intención en este trabajo hacer un análisis formal de las composiciones que pudieron escucharse en Zamora durante la Edad Moderna. Muchos de los protagonistas del paisaje sonoro que irán apareciendo a lo largo del estudio, como los músicos callejeros, trompeteros o sacristanes, no tuvieron en cuenta el texto musical. Es probable que algunos de ellos hubieran recibido algún adiestramiento que les permitiera conocer los rudimentos de la música, pero el repertorio que más conocen se encuentra en su cabeza y el ejercicio de la memoria es puesto en práctica en cada interpretación vocal o instrumental. Esto no quiere decir que haya desestimado las obras conservadas, puesto que dicha omisión hubiera provocado una inclinación injusta del otro lado de la balanza. Pero lo que sí es cierto es que cuando me refiero en el estudio a composiciones concretas he intentado sobrepasar la escritura fijada en un soporte para intentar adentrarme en una dimensión mucho más amplia. Nicholas Cook, en su *Beyond the Score*, considera que en el contexto del *performance* cultural los textos musicales deben ser interpretados más como guiones teatrales que como obras cerradas que deban ser tomadas literalmente<sup>7</sup>. En mi opinión, al margen de la mayor o menor destreza de una composición musical, su verdadero significado se alcanza cuando es escenificada por la comunidad de donde parte y para la que ha sido escrita.

---

<sup>7</sup> Cook, Nicholas: *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.



Los límites cronológicos de un trabajo siempre son arbitrarios, extremos de un puente que permiten al investigador deambular de un lado a otro para que la exposición de sus argumentos no caigan al vacío o sobrepasen la frontera. La propia periodización en edades históricas del mundo occidental, Antigua, Medieval y Moderna, marcadas por el alemán Cristóbal Cellarius en el último tercio del siglo XVII, continúan en vigor como marcadores temporales, aunque para muchos investigadores dicha división haya caído en barrena desde hace ya tiempo. No es de extrañar que la última obra que terminó de escribir el gran investigador Jacques Le Goff antes de su fallecimiento se dedicara a afrontar dicha problemática<sup>8</sup>. La historia del arte fijó sus propias demarcaciones y el traspaso de estas al campo musicológico han sufrido una obligada revisión, como la preferencia que muestran algunos por la denominación de etapa o período del “bajo continuo” a la etiqueta genérica de “Barroco”. El título de este estudio se enmarca bajo la Edad Moderna en afán de respetar el consenso, pero haré incursiones en el tiempo tanto hacia atrás como hacia adelante. Podrá intuirse que no hablaré de una evolución de sonoridades. El hecho de que en una rogativa participe una chirimía y que años, décadas o siglos más tarde lo haga un violín no es relevante en este trabajo. El *performance* o la escenificación sonora de la rogativa de los siglos XVI al XVIII responden a un mismo patrón social basado en la creencia y el miedo, al igual que lo fueron la lealtad y la anexión política en la manifestación pública de un suceso insertado en el ciclo vital de la familia del monarca. Pero no cabe duda que el intento por (re)construir el repertorio de una determinada celebración o evento ayuda a profundizar en el *performance* del mismo, a pesar de que nuestros parámetros de interpretación y recepción sean muy diferentes a los que debieron imperar en el pasado.

---

<sup>8</sup> Le Goff, Jacques: *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?* Paris: Seuil, 2014.

A mi entender la gran fractura del paisaje sonoro con los criterios que he ido comentando no se producirá hasta bien entrado el siglo XIX y los albores del XX. Si fue el mismo Le Goff quien años atrás habló sobre una “larga Edad Media”, tal vez habría que referirse a una “larga Edad Moderna” en el ámbito del paisaje sonoro. La concentración de vendedores de alimentos en un espacio cerrado en beneficio de una mayor inspección fiscal e higiénica será el principio para que los gritos ambulantes que llevaban siglos recorriendo las calles de Zamora comiencen un retroceso. Pero, sobre todo, será con la invención de la fonografía y la radio cuando se modifiquen los tradicionales hábitos de escucha.

Esta tesis se mueve entre la musicología urbana y la historia cultural y pretende un acercamiento al paisaje sonoro de Zamora en su dimensión social. Sin embargo, las referencias y ejemplos de fenómenos sucedidos en otros lugares, así como la exposición de planteamientos generales superan el concepto de historia local con el fin de presentar un modelo válido de estudio. El trabajo que presento a continuación es fruto del análisis de fuentes escritas, iconográficas y musicales, pero sobre todo se configura como el resultado de una reflexión, que irá desarrollándose desde el ámbito más descriptivo hasta el análisis de un objeto de estudio más abstracto, ejemplarizado, en especial, en el “paisaje sonoro imaginario”. La idea de dotar a los diferentes capítulos de un discurso narrativo, cuya ligazón entre uno y otro puede recordar a la escritura literaria, se aproxima a los nuevos paradigmas históricos, como al neohistoricismo de Stephen Greenblatt<sup>9</sup>, evitando a su vez una excesiva división en partes en beneficio de una estructura más sencilla vertebrada en siete capítulos.

---

<sup>9</sup> Un ejemplo significativo de su obra puede encontrarse en: Greenblatt, Stephen: *El Giro*. Barcelona: Crítica, 2012.

En el primero de ellos, se presenta un rápido recorrido por la definición y crítica que la historiografía ha realizado sobre el concepto de paisaje sonoro, desde los argumentos de Shafer hasta las revisiones de Kelman o Tin Ingold. El texto introduce la visión tradicional de las ciudades del pasado como “ciudades del silencio” y de qué manera se han aportado algunas ideas para la reinterpretación del estudio del espacio sonoro urbano. Los análisis realizados de la Inglaterra de Shakespeare, auxiliados en gran parte por los estudios teatrales, han ayudado al desarrollo de iniciativas de trabajo. Por otro lado, se insiste en la necesidad de buscar nuevos horizontes más allá del textocentrismo para la comprensión óptima del paisaje sonoro y se incide de nuevo en el porqué haber escogido la ciudad de Zamora como modelo de estudio.

El capítulo segundo se inicia con la importancia de la voz y el lenguaje, bases fundamentales del paisaje y su constitución en lo que podría interpretarse como una auténtica “cultura del grito” presente en la plaza pública. Veremos el rol esencial que desempeñaron pregoneros y trompeteros de la ciudad, así como el discurso sonoro de los estamentos más pobres frente a los recursos utilizados por las capas más acomodadas para su reafirmación y perpetuación. Asimismo, se expondrá de qué manera un colectivo particular, como fue el de los ciegos, llegó a monopolizar el canto y la práctica instrumental del mundo de la mendicidad.

La percepción del paisaje sonoro es la pieza clave del capítulo tercero. Los viajeros extranjeros que recorrieron la península durante la Edad Moderna describieron qué oyeron y cómo lo oyeron, configurándose como una fuente de inestimable valor. Al margen de los relatos foráneos, se plantean algunas cuestiones sobre el gusto, la estética y la funcionalidad de la música religiosa y de qué manera puede entrar en conflicto con la visión historiográfica tradicional.

El capítulo cuarto pone de relieve dos importantes aspectos. En primer lugar, se plantea que la catedral debe ser entendida como un espacio sonoro amplio, frente a los estudios más tradicionales que redujeron el objeto de análisis al desarrollo musical en el interior del coro catedralicio. Expondré cómo la práctica devocional y la propia ceremonia condicionaban una interpretación mucho más amplia del espacio que alcanzaba a todo el recinto catedralicio. En segundo lugar, sin perder la perspectiva del espacio religioso, se expone la importancia que tuvo el protocolo y la jerarquía eclesiástica en el espacio hasta el punto de determinar dónde debía ubicarse la capilla de música cuando asistía a distintas funciones celebradas en parroquias y capillas de la ciudad.

Algunos historiadores ya advirtieron que las colectividades y las civilizaciones mismas están embarcadas en un diálogo con el miedo. Si tuvo alguna influencia el miedo en el paisaje sonoro de la sociedad moderna es la cuestión que se plantea en el capítulo quinto. Para ello tomaré como ejemplo algunas rogativas organizadas por las sequías o la salubridad pública y de qué manera su escenificación contaba también con elementos musicales ligados a las mismas que ratificaban la identidad del vecindario. Intentaré demostrar de qué manera el ceremonial, el texto musical, la iconografía y las fuentes literarias pueden combinarse para una escucha del paisaje urbano.

El capítulo sexto focaliza su atención en la parroquia, un centro que había articulado el espacio urbano desde la Edad Media. Los vecinos acudían a ella para la celebración de los cultos, así que su presencia en la catedral fue más bien excepcional. En este contexto de cotidianidad, el sacristán representaba una de las piezas esenciales en el paisaje sonoro, a pesar de que la parquedad de las fuentes y la monopolización que han ejercido las catedrales en los estudios musicológicos han provocado que dicho oficio haya pasado

desapercibido para los investigadores. Intentaré argumentar cómo el canto que el vecindario escuchaba de forma más habitual correspondió al que entonaba “su” sacristán, cuya interpretación estaría muy alejada del practicado en el entorno catedralicio. Las campanas de la parroquia, junto con los relojes de la ciudad, marcaban la vida urbana y expondré la preocupación mostrada respecto a que su toque guardase un orden musical.

En el capítulo séptimo, se argumenta cómo muchos sonidos y músicas transgredían el mundo material para formar parte de una dimensión imaginaria. La representación de antiguos arquetipos en la mentalidad del hombre moderno se acompañó de su propio paisaje sonoro. De este modo, planteo cómo eran escuchados los espacios y habitantes de la geografía ultraterrena, cielo, infierno y purgatorio, valiéndome de fuentes literarias e iconográficas. Los relatos de místicos servirán para poder establecer los distintos significados o valores que denotan los aspectos sonoros que acompañaban las visiones. Por último, el fenómeno del tarantismo abordado desde la óptica de los “estudios de *performance*” demuestra hasta qué punto una dimensión imaginaria podía devenir en una construcción social de fuerte raigambre.

## CONCLUSIONES

En los últimos treinta años, el sonido y su percepción han ocupado el protagonismo de un gran número de estudios culturales. El concepto de “paisaje sonoro” ha sido abordado desde distintos enfoques y ámbitos científicos: entre otros, la antropología, la historia y la musicología. Este desarrollo ha provocado también que se haya criticado una adaptación excesiva del término a los intereses de los investigadores, desvirtuando los valores originales con lo que surgió como área de conocimiento. El presente trabajo demuestra cómo el estudio del “paisaje sonoro” puede seguir siendo válido, siempre que no se pierda su horizonte cultural.

Esta dimensión, planteada a lo largo de toda la tesis, aclara que el paisaje sonoro no puede basarse en una relación de sonidos o en la mera descripción de unos acontecimientos históricos, sino que exige afrontar su estudio desde una óptica mucho más amplia. Las fuentes institucionales seriadas –libros de actas y cuentas- los protocolos notariales, así como los textos musicales conservados tienen que ser utilizados para su estudio, pero no deben hacerse con el monopolio del paisaje sonoro, evitando con ello planteamientos reduccionistas. Asimismo, se demuestra que la combinación de metodologías propias de la musicología histórica con otras del ámbito antropológico y etnográfico, incluso la aplicación de herramientas tecnológicas, como el desarrollo de programas informáticos de recreación virtual, son importantes puntos de apoyo para afrontar una investigación sobre el paisaje sonoro de sociedades preindustriales. Una práctica combinada permite al investigador plantearse una serie de reflexiones que le obligan a revisar argumentos que parecían cerrados, ofreciéndole la posibilidad de explorar nuevos caminos.

Desde esta perspectiva, se demuestra cómo la historiografía tradicional musicológica, centrada especialmente en el estudio institucional, en la figura de los maestros de capilla y en el texto musical, aporta una visión sesgada del fenómeno musical religioso. La figura de los sacristanes parroquiales ha sido obviada, cuando en realidad formaban parte esencial del paisaje. Frente a la catedral, a la que los vecinos acudían excepcionalmente, la parroquia representaba cotidianidad. Si se tiene en cuenta que del importante número de iglesias que había en Zamora durante la Edad Moderna sólo la catedral contaba con una plantilla estable de músicos, puede concluirse que a quien el vecindario escuchaba con mayor frecuencia no era a la capilla catedralicia, sino al sacristán parroquial correspondiente. Su canto se denominaba en la época “gori gori”, derivación onomatopéyica de lo que debió ser una práctica recitativa rápida y carente de toda retórica. La importancia era aún mayor al demostrarse que en ocasiones enseñaba canto a los niños de la parroquia o desempeñaba también el oficio de organista en aquellos templos que podían permitirse contar con un instrumento. Un cotejo de la documentación concluye que estos sacristanes, salvo el caso de la parroquia de San Ildefonso, no tuvieron una relación profesional con la catedral, por lo que el grupo de personas ligadas con la práctica musical religiosa en el ámbito urbano debe ser ampliado.

El ejercicio de la memoria marcado por la costumbre fue una práctica esencial dentro del paisaje sonoro. El sacristán trabaja con su memoria, en su cabeza están los diferentes cantos, los toques de campana, el rito y la ceremonia y, probablemente, el acompañamiento al órgano de la misa y vísperas. Uno de los ejemplos más concluyentes, se demuestra en las correcciones que el campanero de la catedral de Zamora hace al directorio del toque de campanas de la institución (un manual inédito que se presenta en este trabajo), corrigiendo alguno de los contenidos de su articulado. La tesis también incide en cómo los trompeteros, tanto agrupados en compañías privadas como los

empleados al servicio de los regimientos municipales, y los pregoneros recurrían a la práctica memorística para el desempeño de sus labores.

Por otra parte, hay otro aspecto tratado que provoca cierta controversia con los estudios más tradicionales: la existencia de un valor estético en la música religiosa. La historiografía ha venido resaltando el carácter exclusivamente funcional que tuvieron las composiciones que se escuchaban en iglesias y catedrales. Una afirmación basada en gran parte en los tratados teóricos de la época, donde se recordaba a los cantores la obligatoriedad de cantar solamente “para mayor gloria de Dios”, obviando cualquier tipo de componente que representara vanidad personal. Sin embargo, se demuestra el valor estético con el que debió contar la música religiosa a través de la valoración de algunos testimonios. Las opiniones que vierten los cronistas Samuel Pepys y Antonio Moreno de la Torre sobre lo que escuchan en las distintas funciones a las que acuden, en Londres el primero y en Zamora el segundo, ponen de manifiesto de qué forma eran evaluadas tanto las obras como las interpretaciones. A los comentarios, se suman las descripciones que dejaron escritas los viajeros extranjeros que visitaron España durante la Edad Moderna. En estos relatos no sólo quedó constancia también de ese criterio estético sino que revelan hasta qué punto existió una visión del paisaje sonoro español en consonancia con la Leyenda Negra, que enturbiaba la imagen del país en Europa.

El análisis del espacio es otro de los pilares que sustenta este estudio sobre el paisaje sonoro. Una lectura de los ceremoniales y disposiciones de algunas fundaciones privadas revela que no sólo pudo escucharse música y canto en el coro catedralicio sino en gran parte del recinto. El traslado de uno de los órganos medianos del coro al altar mayor en un momento comprendido entre 1561 y 1578, y que aparece asentado como un mero apunte en un inventario, sirve de pista para constatar cómo en la capilla mayor se fue



configurando un importante desarrollo devocional debido a dos condicionantes. En primer lugar, el culto a la imagen de la Virgen de la Majestad, situada en un altar lateral, el cual se había ido dotando con fundaciones de particulares, caso de la misa sabatina a canto de órgano. En segundo lugar, por la colocación en la gradería de la capilla de un altar portátil, denominado en la documentación como “altar del medio”, cuyo uso aparece documentado, al menos, desde los primeros años del siglo XVII.

En ambos cultos, devoción mariana y altar portátil, es probable que la capilla alternara con el órgano allí ubicado cuando fuese necesario, pero en ámbitos espaciales distintos; eso sí, unidos musicalmente, capilla y coro, por una práctica devocional. Algunas costumbres, como el “oficio de la pila”, o las fundaciones de particulares, en especial de carácter funerario, exigían el canto y la música en capillas y naves. Como ejemplo de combinación de música, espacio y ceremonia en el ámbito catedralicio se analiza el proyecto realizado en 2010 con motivo del trescientos aniversario del fallecimiento de Juan García de Salazar -maestro de capilla de Zamora entre 1668 y 1710-, en el marco del Festival de Música “Pórtico de Zamora”. Se concluye a este respecto que dicho trabajo centrado en las composiciones del alavés para la celebración de un Domingo de Ramos, no buscaba la “autenticidad” o la “reconstrucción”, sino un encuentro con la música del pasado, basándose en la escenificación que marcaba el ceremonial y en función de las características espaciales del entorno.

Del mismo modo, no sólo se ha tenido en cuenta el espacio catedralicio sino también el de las parroquias, demostrando cómo el protocolo y la etiqueta, presentes en una sociedad altamente jerarquizada, podían influir e incluso determinar el lugar donde tenía que situarse la capilla de música cuando acudía a diferentes funciones celebradas en los templos de la ciudad. El pleito abierto en 1720 entre el maestro de capilla Alonso Tomé de Cobaleda y el cabildo

parroquial de Zamora prueba que, al menos en el último tercio del siglo XVII y las primeras dos décadas de la centuria siguiente, el maestro podía ocupar un lugar destacado en el entorno del presbiterio, junto con el resto de prestes y detrás del facistol. Lugar que ocupaban también cantores e instrumentistas, por lo que en numerosas celebraciones la capilla intervenía desde ese punto y no desde las tribunas de las iglesias.

El estudio del espacio traspasa los muros catedralicios para presentar el ámbito urbano como núcleo del paisaje. El texto se reflexiona sobre la clásica visión de los gritos de los vendedores ambulantes. La historiografía se ha acercado a ellos tomando únicamente como referencia su presencia en la literatura o el teatro musical y la imagen plasmada en las diferentes estampas costumbristas. Sin embargo, se plantea un nuevo tipo de enfoque proponiendo métodos de historia comparada; en este caso, los pregones de los vendedores de la ciudad de Medellín (Colombia). El resultado de esta comparación demuestra que la venta pública no exige solamente el voceo del pregón sino otra serie de elementos performativos para llamar la atención de los transeúntes, tales como palmas, golpes y expresiones corporales de todo tipo. Asimismo, las rimas con las que ofrecen sus productos exigen un alto componente de originalidad e improvisación, interactuando con el paisaje en un continuo proceso de préstamos e intercambios. Con ello no se quiere afirmar que en el pasado las prácticas fueran idénticas, pero sí al menos implica pensar si el papel estereotipado que se nos ha transmitido del grito de los vendedores no contaría con una dimensión mayor. Esta visión sólo es introducida en la tesis a la espera de futuros desarrollos.

Otro colectivo protagonista en la calle y que desempeñó un rol relevante en el paisaje sonoro fue el de los ciegos, quienes debían contar con habilidad de improvisación no sólo en sus pregones y rimas, sino también en la práctica

instrumental. El trabajo expone cómo entre ellos seguían una organización de aprendizaje similar al de los gremios artesanales, pero sobre todo se demuestra de qué manera se beneficiaron del beneplácito de las autoridades para establecer un monopolio de la mendicidad hasta el punto de prohibirse que no se pudieran cantar coplas ni romances en las calles madrileñas a quienes no fueran invidentes. El mendigo o el desdichado contribuían a su manera con el paisaje urbano, gritando sus miserias o implorando limosna al transeúnte. Las disposiciones legales sobre el control de la mendicidad, como la ley pionera de 1540 dada en Zamora, provocarían una disminución de esos pregones públicos de mendicidad callejera, y lo que era aún más importante: lograrían que se acallaran muchas de las voces que pedían limosna a la puerta de las iglesias y estorbaban la debida atención a los sermones y oficios divinos. Estos apuntes son destacados en la tesis, puesto que ponen de manifiesto la identidad sonora de colectivos sociales. Si los grupos más desfavorecidos utilizan el grito o el canto para llamar la atención de los transeúntes, las elites contaron con un dispositivo sonoro a su alcance con el que reafirmar una posición preeminente. En este último caso, se exponen algunos ejemplos, como la colocación de una campana para anunciar los aniversarios ordenados en mandas testamentarias, invadiendo con ello el orden y la identidad sonora de la parroquia; o la dotación de misereres cuaresmales ligados a un oficio tan relevante como una regiduría.

La importancia de identidad y espacio se manifiesta, del mismo modo, en la antífona de la Transfiguración, constatándose que tuvo para el cabildo catedralicio unas fuertes señas de identidad. Debía cantarse, obligatoriamente y modo a de salutación a la iglesia matriz, al regresar de todas las procesiones y rogativas que implicaran una salida formal de la institución capitular. Su canto también estaba presente, junto con las antífonas de los santos locales, en la toma

de posesión de nuevos obispos, lo que representaba que el prelado entrante asumía la devoción local de forma completa.

Sobre el trazado urbano había una minuciosa puesta en escena. Una representación y *performance*, que en determinadas ocasiones se ligaban de forma estrecha a puntos concretos del espacio a través del rito y la ceremonia. En el texto se estudia la relación e importancia que algunos lugares de la ciudad de Zamora tuvieron en manifestaciones civiles y religiosas. El principal análisis se realiza tomando como ejemplo las rogativas y procesiones. La crisis política, las catástrofes naturales o las epidemias que jalonaron la Edad Moderna con carácter endémico propiciaron este tipo de funciones públicas. Representaban el miedo del hombre ante un medio hostil, pero también supusieron una oportunidad para demostrar la lealtad y la adhesión política. Este contexto general tuvo una clara repercusión en el paisaje sonoro, puesto que significó la organización de rogativas y procesiones con la consiguiente escenificación sonora. La posibilidad en el caso de Zamora de contar con hasta tres fuentes diferentes que informan sobre un mismo acontecimiento, combinadas con la lectura de ceremoniales, ha permitido comprobar la dramatización que se ponía en marcha sobre las calles y plazas de la ciudad.

El estudio de las fuentes revela que las letanías fueron los cantos religiosos con mayor presencia en la calle, demostrándose en ellas la convivencia de los tradicionales “géneros” interpretativos, canto llano, canto de órgano, fabordón y *alternatim*. La presencia en la procesión de una imagen devocional favorecía en las letanías el canto polifónico y el uso del fabordón, en consonancia con una mayor solemnidad del cortejo. Del mismo modo, se han podido identificar los templos en los que se realizaba estación y la correspondiente “conmemoración” durante el itinerario procesional: un acto religioso en honor del titular de la iglesia y en la que se seguía el esquema de

motete-verso-oración. La plaza mayor se configuró como el epicentro de muchas de estas manifestaciones públicas con la colocación de un tablado en su centro, en el que se situaba el cabildo, ratificando su imagen de poder, ya que de dicha institución dependía la autorización y sanción de la propia salida procesional.

La aplicación de los estudios de *performance* y la manera en que pueden ser utilizados en el análisis de algunos fenómenos de sociedades preindustriales es otra de las conclusiones de esta tesis. En el texto se demuestra cómo los diferentes usos de la voz contribuían al paisaje sonoro teniendo en cuenta su *performance* y las audiencias, siguiendo en el análisis algunas pautas marcadas por la historiografía anglosajona. Se defiende la idea de que en la predicación de un sermón una de las claves correspondía a la concordancia entre voz y gesto, analizando la expresión corporal que debía ponerse en marcha en el momento de la prédica en función de la retórica del texto. Los comentarios expresados por algunos manuales de predicadores, como la *Retórica eclesiástica* de fray Luis de Granada (1576), revelan la existencia de todo un marco teórico gestual que debía ser desplegado desde el púlpito. A la expresión corporal, se unía una acertada pronunciación que el propio fray Luis expone en sus escritos, dotando a cada figura literaria de un determinado uso de la voz. La configuración del auditorio asistente a las predicaciones vino marcada por una complacencia y gusto determinado, dirigidos por los patronos que promovían la celebración.

El *performance* es también la óptica con la que se aborda el fenómeno del tarantismo. La tesis presenta un tratado inédito sobre los atarantados escrito en Zamora en 1683. El manuscrito aparece sin firmar, pero puede atribuirse con total certeza a Isidro Aldaba Garcerán, un doctor argelino que estuvo al servicio del cabildo catedral de la ciudad entre 1669 y 1686. Se comprueba que este

documento excepcional y los trabajos de campo realizados por un equipo de antropólogos a finales de los años cincuenta del siglo XX son coincidentes en la descripción del fenómeno. Con estas bases, puede concluirse que el ritual consistía de forma clara en una transmisión de saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas; esquema de trabajo definido por Diana Taylor para los estudios de *performance*. Los músicos, muchos de ellos vecinos del enfermo, conocen por tradición qué melodías son las más apropiadas y efectivas a cada caso y practican el ritual dentro de una comunidad que confía y cree en sus poderes. Los brotes de tarantismo surgidos en Madrid a finales del siglo XVIII, provocaron un debate en la prensa de la villa entre defensores y detractores de la terapia musical, planteando en su transcurso algunos aspectos de identidad importantes de señalar. En primer lugar, de identidad social, al insinuarse si las melodías de sanación debían ser interpretadas a los enfermos pertenecientes a una condición social baja con gaitas o flautas, en vez de utilizar para su ejecución guitarras y violines. En segundo lugar, se debatió sobre si la música de cada país, como el fandango español, tendría o no los mismos efectos beneficiosos que las tarantelas italianas, llevando la discusión al campo de la identidad musical nacional.

Por último, se ha introducido la categoría de “paisaje sonoro imaginario” en la que se definen los sonidos y músicas que transgredían el mundo material para formar parte de una dimensión, cuyos fenómenos tienen como denominador común el predominio de lo imaginario en su esencia, así como en su praxis y desarrollo. Un acercamiento a la geografía ultraterrena compuesta en la Edad Moderna por cielo, infierno y purgatorio demuestra que la representación de cada una de ellas contaba también con un arquetipo sonoro. El cielo se identificaba con el orden y la armonía, marcados en la Antigüedad por la música de las esferas y más tarde, fruto del pensamiento teocéntrico, por la música angélica. El infierno, por el contrario, se presentaba como un espacio

oscuro en el que la ausencia de gracia divina provoca el caos y el desorden sonoro. Una comparación entre los textos de Dante y la tabla del infierno de “El Jardín de las Delicias” de El Bosco, revela cómo en la Edad Moderna continuó firme la idea de que en el reino de Lucifer los elementos sonoros eran cacofónicos, alejados de cualquier posibilidad de discurso musical. Del mismo modo, se detallan los valores que la música podía adquirir en las visiones místicas (mero acompañamiento de la escena, sanción y revelación). El fenómeno más analizado corresponde al tarantismo, pues representa un ejemplo de cómo una dimensión imaginaria puede llegar a convertirse en una construcción social de fuerte raigambre.