

EL PAISAJE SONORO FÚNEBRE EN ESPAÑA EN LA EDAD MODERNA: EL CASO DE SEVILLA

CLARA BEJARANO PELLICER
Universidad de Sevilla

RESUMEN. Este artículo determina los elementos que caracterizan la transformación del paisaje sonoro habitual en luctuoso en la ciudad española de la Edad Moderna, con el objeto de conocer cuál era la contribución de lo auditivo al aparato fúnebre del Antiguo Régimen, qué connotaciones llevaba aparejadas y qué mentalidad colectiva reflejaba, en comparación con los recursos sonoros típicamente festivos.

Palabras clave: paisaje sonoro, campanas, música, silencio, instrumentos, viático, funeral.

ABSTRACT. This paper determines the elements that characterize the transformation of usual soundscape into a painful one in the Spanish city in Early Modern Age, with the objective of knowing which was the contribution of sounds to funeral poms, which connotations involved and which collective mentality reflected, compared to typically festive sound resources.

Keywords: soundscape, bells, music, silence, instruments, viaticum, funeral.

EN CUALQUIER época y lugar, el duelo posee su propio registro sonoro. Se expresa mediante recursos auditivos específicos creando un clima inequívocamente lúgubre. Las características de lo luctuoso no son unívocas, ni siquiera han de ser necesariamente austeras, porque aunque todos los individuos comparten la misma capacidad de sentir dolor anímico, su expresión tiene mucho de cultural y, por tanto, convencional. El sonido del luto que nos disponemos a recrear y analizar es el que se producía en las ciudades españolas del Antiguo Régimen, centrándonos en el caso de Sevilla.

Recibido: 11 diciembre 2012 ▪ Aceptado: 16 octubre 2013

Necesariamente este paisaje sonoro tuvo que encerrar un significado cultural preciso de acuerdo con el código auditivo vigente. El objetivo es descubrir el lenguaje sonoro con el que se representaba el duelo en el Antiguo Régimen y sus connotaciones asociadas, en comparación con las directrices que regían el paisaje sonoro festivo. Esta caracterización sonora del clima fúnebre es susceptible de ser complementada con los estudios sobre el aparato visual e iconográfico y puede enriquecer nuestro conocimiento sobre la idea moderna de la muerte.

Los rituales de la Edad Moderna en torno a la muerte han gozado de buena salud historiográficamente hablando, dentro de la corriente de la Historia de las Mentalidades y la metodología serial aplicada a los documentos notariales¹. En cuanto a la muerte real, la historiografía, en especial la del arte, nos describe el aparato funerario correspondiente a la muerte del rey con gran detalle². El tema de la muerte real ha sido objeto de estudio durante mucho tiempo, aunque desde los años 80 del siglo XX parece haber disminuido el interés. Los aspectos que han suscitado mayor investigación han sido las relaciones manuscritas sobre exequias reales, el aparato fúnebre, la iconografía y los artistas que lo tradujeron a la materialidad³.

No sucede lo mismo con lo relativo al paisaje sonoro, el cual recibe poca atención por parte de fuentes primarias y secundarias. Desde los años 80, dentro de las corrientes de la Nueva Musicología, se viene estudiando la historia de la recepción

¹ MARTÍNEZ GIL, F.: *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI, 1993. LORENZO DEL PINAR, F. J.: *Muerte y ritual en la Edad Moderna*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991. PASCUA SÁNCHEZ, M. J.: *Actitudes ante la muerte en el Cádiz de la primera mitad del siglo XVIII*, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, 1984. GONZÁLEZ CRUZ, D.: *Religiosidad y ritual de la muerte en la Huelva del siglo de la Ilustración*, Huelva, Diputación de Huelva, 1993. DE LARA RÓDENAS, M. J.: *Ceremonia y sociabilidad funeral en Huelva durante el siglo XVIII*, Huelva, Universidad de Huelva, 1999. AGUADO DE LOS REYES, J.: *Fortuna y miseria en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, Biblioteca de temas sevillanos, 1996. RIVAS ÁLVAREZ, J. A.: *Miedo y Piedad: testamentos sevillanos del siglo XVIII*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1986.

² ALLO MANERO, M. A.: "Las exequias reales de la casa de Austria", en GARCÍA GARCÍA, B. J. y LOBATO, M. L. (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 117-135. ALLO MANERO, M. A.: "Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos mejicanos y limeños", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1, 1989, pp. 121-137. ALLO MANERO, M. A.: "Origen, desarrollo y significación de las decoraciones fúnebres. La aportación española", *Lecturas de Historia del Arte*, 1, 1989, pp. 87-104. ALLO MANERO, M. A.: "Honras fúnebres de Felipe IV en Salamanca", *Cuadernos de Investigación: Historia*, 8, 1982, pp. 33-52. SOTO CABA, V.: *La ceremonia de la muerte en los Borbones. Un estudio de arquitectura efímera en el barroco español*, Tesis Doctoral, UNED, 1987. VARELA, J.: *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española 1500-1885*, Madrid, Turner, 1990. LÓPEZ LÓPEZ, R. J.: "Exequias reales en Oviedo durante el Antiguo Régimen", *Hispania sacra*, 45, 1993, pp. 27-50.

³ Un espléndido estado de la cuestión y de la bibliografía existente puede encontrarse en el trabajo de ALLO MANERO, M. A.: "Las exequias reales de la casa de Austria", en GARCÍA GARCÍA, B. J. y LOBATO, M. L. (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 117-135.

musical, de la audición y de la percepción, también aplicada al mundo urbano de la Edad Moderna⁴, pero en España todavía no está lo bastante desarrollado como para atender a paisajes sonoros tan específicos como el fúnebre desde una perspectiva cultural. Lo sonoro ha recibido un tratamiento marginal en los estudios que se dedican a la historia cultural de la muerte. El paisaje sonoro es un concepto mayoritariamente aplicado a las ciudades actuales, aunque hay recientes estudios españoles de caso que dan fe de su historicidad⁵.

Se trata de un objeto de estudio arduo por carecer de fuentes directas de análisis (el propio sonido), por lo tanto los presupuestos de esta línea de investigación son muy diferentes de la Etnomusicología desarrollada desde la invención del fonógrafo y el registro sonoro. No obstante, aunque no pueda ser enteramente reconstruido en su perspectiva formal, el paisaje sonoro con sus implicaciones culturales es susceptible de ser historiado a través de fuentes narrativas como elemento integrante de la vida urbana de la Edad Moderna, dentro del marco de la Nueva Historia Cultural y de las mentalidades colectivas. De hecho, las fuentes escritas son ideales para este propósito en tanto que son en buena parte inocentes sobre la información sonora que suministran: las relaciones periodísticas de la etapa moderna constituyen un instrumento para determinar la conciencia, apreciación e impacto de ese paisaje sonoro, mientras que toda suerte de documentación de archivo desvela una parte significativa de su composición formal.

El fúnebre se trata de un clima sonoro muy concreto, compuesto de diversos elementos que desgranaremos a continuación y que todavía hoy reconocemos como tales porque están enraizados en lo más profundo de nuestra cultura occidental cristiana. Es preciso hacer hincapié en que estos elementos interactúan entre sí. Su acción conjunta es la que conforma el paisaje sonoro del duelo en la Modernidad, un

⁴ STROHM, R.: *Music in late medieval Bruges*, Oxford, Clarendon, 1990. CORBIN, A.: *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX siècle*, Paris, Albin Michel, 1994. SMITH, B. E.: *The Acoustic World of Early Modern England*, Chicago, Chicago University Press, 1999. MARÍN, M. A.: *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth century Jaca (Spain)*, Kassel, Reichenberger, 2002. CARRERAS, J.J.: “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, en BOMBI, A., CARRERAS, J.J. y MARÍN, M.A. (coords.), *Música y cultura urbana*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005. BIJSTERVELD, K.: “Shifting Sounds: Textualization and Dramatization of Urban Soundscapes”, en BIJSTERVELD, K. (ed.): *Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, Bielefeld, Reihe, 2013.

⁵ FERNÁNDEZ CORTÉS, J. P.: “El paisaje sonoro en la villa de Benavente en una celebración festiva del siglo XVIII”, *Brigecio*, 16, 2006, pp. 17-25. BEJARANO PELLICER, C.: “El paisaje sonoro del hospital de las Cinco Llagas de Sevilla durante la Edad Moderna”, *Chronica Nova*, 35, 2009, pp. 223-246. DIEGO PACHECO, C.: “Ciudad y corte. El paisaje sonoro en Valladolid a principios del siglo XVI”, en VICENTE DELGADO, A. y TOMÁS, P., *Tomás Luis de Victoria y cultura musical y poder en la España de Felipe III*, Valladolid, 2012, pp. 123-158.

código de señales inteligible. Individualmente estos factores no son lo bastante potentes para determinar el estado de ánimo colectivo.

Tan importante como su complementariedad es la frecuencia y la gradación con la que se manifiestan. Distinguímos varios contextos en los que se produce la atmósfera sonora luctuosa, de naturalezas y frecuencias distintas. Observamos tres niveles en los que la muerte se manifiesta auditivamente en el panorama ceremonial del Antiguo Régimen: a nivel familiar en la muerte cotidiana de los ciudadanos anónimos, a nivel público en la muerte de las personas reales y muy especialmente de las máximas autoridades terrenales (léase reyes, emperadores y Papas)⁶, y a nivel cósmico en la pasión y muerte de Cristo conmemorada a través de la Semana Santa. Naturalmente, la repercusión de la muerte en el paisaje sonoro de la ciudad moderna va *in crescendo* conforme ascendemos esta escala, pero observamos un sistema de recursos común dado que subyace la misma mentalidad y el mismo concepto de la muerte como preludeo a un renacimiento.

En la historiografía del fasto público se contempla a la muerte como una fiesta⁷. Esto no pretende ser un contrasentido, puesto que la muerte no desmerece frente a otros motivos por los que celebrar un rito colectivo que reafirme la conciencia cívica. La muerte se celebra en el Antiguo Régimen con el mismo fervor que las alegrías porque forma parte de la existencia, del ciclo que lleva a la renovación, y por añadidura es el preludeo de la eternidad celestial. La fiesta luctuosa representa un consuelo ante la muerte, lo cual supone la forma más atenuada de gozo.

Por añadidura, el ritual fúnebre viene a ser una transición entre el tiempo ordinario y el tiempo extraordinario. Por un lado, la muerte y sus rituales se clasifican como un hecho cotidiano, porque exceptuando las exequias reales y de personajes ilustres, no hace al ritmo de la ciudad salir de su rutina, sino todo lo contrario, puesto que la contempla a diario. La Semana Santa no deja de ser una fiesta ordinaria puesto que se produce con una frecuencia fija, una periodicidad anual, pero también supone una ruptura de la vida cotidiana por las manifestaciones sociales exteriores que comporta. Por su parte, la muerte real se convierte simbólicamente en una cesura o interrupción del flujo normal de la vida ciudadana en la medida en que el sistema político se resiente ideológicamente de este vacío en la cabeza del cuerpo político.

Del mismo modo que el júbilo tiene una influencia en el paisaje sonoro urbano, empleando un abanico de manifestaciones y transformaciones sonoras que

⁶ La mayoría de las fuentes sobre las cuales podemos estudiar con detalle el despliegue sonoro funeral se refieren a la muerte real.

⁷ Ya Reyes Escalera introdujo su acertado epígrafe "También morir es fiesta". ESCALERA PÉREZ, D. R.: *La imagen de la sociedad barroca andaluza: estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza: siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga, 1994, p. 99.

caracterizan a la fiesta con respecto a la vida cotidiana, la atmósfera sonora fúnebre también define su propia personalidad mediante una serie de recursos auditivos. La atmósfera acústica habitual se veía transformada simultáneamente en dos medidas: por exceso y por defecto.

a) *El silencio*

El segundo de estos parámetros es el que más fácilmente salta a la vista: la ausencia o amortiguación del sonido cotidiano. Se trata de una manifestación común a cualquier tipo de muerte, sea divina, real o anónima, aunque las dos primeras afectan al conjunto de la sociedad urbana mientras que la última sólo al entorno inmediato. En este punto hay que hacer notar la asociación entre luto y silencio. A cualquier nivel, a la llegada de la muerte el espacio doméstico se sacralizaba con una serie de signos externos como el luto. La muerte no era un hecho privado sino público, de ahí que se recurriera al ritual, que se exhibiera el cuerpo amortajado en un hábito monástico y rodeado de cirios en la mejor y más accesible sala de la casa. Los parientes y vecinos participaban de la agonía y de la vigilia por razones religiosas⁸. La vigilia era un acto eminentemente laico, familiar y vecinal. El vestido de luto, lejos de constituir un signo de mortificación o recogimiento, constituyó un signo de ostentación que comenzaba a desempeñar su función desde el mismo momento del óbito⁹.

Los signos sonoros de luto, encarnados en el silencio, comenzaban a hacerse patentes en el cortejo fúnebre. Las demostraciones de dolor, tan típicas del Medioevo, en la Edad Moderna debían ser contenidas, aunque no del todo eliminadas. La Iglesia tridentina exigió moderación en el duelo. Las constituciones sinodales de toda España en el siglo XVI se hicieron eco de la costumbre de los *plantos* con objeto de prohibirla¹⁰. Las mujeres, que tradicionalmente estaban más identificadas con la expresión ruidosa del luto, fueron desplazadas en estos cortejos fúnebres por clérigos seculares, religiosos, cofradías, pobres, niños de la Doctrina (expósitos y huérfanos) con velas, en actitud respetuosa y silente.

Cuando se pregonaba mediante cauces oficiales (los pregoneros) un luto general, el mensaje no sólo aludía a la vestimenta, ni tan siquiera acompañada de las entoldaduras. En un luto general se prohibían los cantos, bailes y diversiones públicas.

⁸ GONZÁLEZ CRUZ, D.: *Religiosidad y ritual de la muerte en la Huelva...*, p. 200.

⁹ VARELA, J.: *La muerte del rey. El ceremonial funerario...*, p. 85.

¹⁰ MOLL, J.: "Música y representaciones en las constituciones sinodales de los reinos de Castilla del siglo XVI", *Anuario Musical*, 30, 1975, pp. 238-239.

(...) pues el trompeta mayor de la Ciudad, en altas voces pregonó el infeliz suceso que lloravan, prohibiendo juntamente de parte de la Ciudad desde entonces, hasta la celebración de las exequias, la menor demostración de regozijo todo género de personas, ni tañer instrumento alguno músico, ni manifestar júbilos y placeres (...) ¹¹.

Estas especificaciones nos suministran información acerca de la cotidianeidad que precisamente era el objetivo a batir. El tiempo festivo, en aras de su excepcionalidad, necesitaba incidir en la conducta de los ciudadanos de una manera u otra. El tiempo fúnebre no constituía una excepción. De ello se deduce que la música y la danza no estaban reservadas para las festividades públicas en la vida del común de los sevillanos, sino que se encontraban presentes en las calles con tanta frecuencia como las diversiones públicas. Esta frecuencia necesariamente debía de ser diaria en las metrópolis de tan gran escala como por ejemplo Sevilla, hogar de tal cantidad de población flotante. Incluso en ocasiones se citan grupos sociales de los que *a priori* no puede esperarse silencio, pero que enmudecen en circunstancias luctuosas, para exaltar la solemnidad de la ocasión. Es el caso de los estudiantes salmantinos en 1619:

Las campanas de setenta y más iglesias se oían ahora con notable confusión. (...) Sacados los enfermos no quedarían veinte personas en sus casas sin asistir a este acto. Casi no es creíble el poco ruido de los estudiantes: pondéranlo personas de continua y larga asistencia en la universidad. (...) ¹².

Los ritos funerarios no sólo restringían la conducta del común en sentido negativo, sino que reunían a todos los habitantes de la ciudad y los sometían a la exteriorización de una jerarquía y una disciplina ceremoniales. El carácter excepcional de la situación, las distracciones y concesiones a la curiosidad que ofrecían los actos de aquellas horas hacían que la población no añorase los elementos más lúdicos de su rutina, puesto que en cualquiera de los casos un luto general no dejaba de ser una fiesta.

Las autoridades, con su proscripción del canto, el baile y las diversiones, perseguían que la ciudad en su conjunto adoptase una compostura acorde con los sentimientos luctuosos. Añadamos las connotaciones que el silencio posee relacionadas

¹¹ LÁZARO DE VELASCO, A.: *Funesto geroglífico, enigma del mayor dolor, que en representación manifestó la muy noble, antigua, leal, insigne y corona ciudad de Valencia, en las honras de su rey Felipe el grande, IV, en Castilla, y III en Aragon*, Valencia, Gerónimo Vilagrasa, 1666.

¹² ANÓNIMO: "Noticia de la traslación del cuerpo del duque de Alba desde el convento de San Leonardo de Alba de Tormes al de San Esteban de Salamanca", en SALVÁ, M., *Colección de documentos inéditos para la Historia de España* (CODOIN), Madrid, viuda de Calero, 1859, tomo XXXV, p. 367.

con el respeto¹³. Es un rasgo común a todas las religiones como símbolo de respeto. En algunos contextos monásticos, el silencio era la norma, como penitencia¹⁴. Sin embargo, esta imposición de luto también en el espacio acústico conducía inevitablemente a una modificación del paisaje sonoro, deseable desde el punto de vista de las autoridades. La eliminación de las notas lúdicas que destacaban por el registro agudo, contribuyó, a nuestro entender, a la homogeneización sonora. El silencio, que es el estado sonoro deseable en el tiempo fúnebre, se producía con nitidez en la escena de los actos públicos y se extendía por el conjunto de la ciudad en la medida de sus posibilidades. En cambio, algunos textos nos revelan que el silencio no siempre se lograba, sino que las honras fúnebres eran un espectáculo generador de más de un comentario: el arzobispo de Sevilla excusó su asistencia a las de Felipe IV en 1665 por el dolor de cabeza que le causó el ruido del bullicio de la gente¹⁵.

Puesto que el negro enlutado (esto es, la ausencia del color como símbolo de la vida) no deja de ser un color, forzoso es que reconozcamos que el silencio no deja de poseer propiedades cromáticas. El silencio es un sonido que puede distinguirse donde no existe la polución acústica, como en la etapa preindustrial. El luto público influía poderosamente en el paisaje de una ciudad desde la Edad Media, según dice Hui-zinga¹⁶. Las exequias eran las fiestas que, sin lugar a dudas, estaban más carentes de agentes sonoros. Apenas hay alguna crónica o relación que haga mención a la realidad auditiva. Y sin embargo estimamos que debieron de ser uno de los períodos extraordinarios más intensos en ese sentido. El silencio formaba parte de la experiencia cotidiana de los habitantes de la ciudad, aunque no de manera continuada y generalizada. Abundaban los motivos por los que producir un estruendo en el calendario festivo; escaseaba lo contrario, por lo que probablemente no sería mal recibido por la población. Muy al contrario, el efecto en sus conciencias sería mayor. El impacto emocional del silencio puede ser tan fuerte como el del estruendo, puesto que es bien sabido que provoca la misma llamada de atención y un sobresaliente aguzamiento de los sentidos... que son el cauce por el que habla la sensibilidad barroca a la conciencia.

¿Por qué asociar la muerte con el silencio? ¿Por qué no se tenía en consideración que la música y la danza podían, como efectivamente pueden, contribuir eficazmente a la exteriorización del dolor? ¿Por qué no parece existir un repertorio fúnebre? ¿Acaso la gloria que acoge al difunto no está preñada de coros celestiales

¹³ ARRANZ GUZMÁN, A.: "El clero", en NIETO SORIA, J. M. (dir.), *Orígenes de la monarquía hispánica. Propaganda y legitimación (1400-1520)*, Madrid, Dykinson, 1999, p. 167.

¹⁴ BURKE, P.: *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*, Barcelona, Gedisa, 1996, pp. 155-157.

¹⁵ Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), Sec. III, Liturgia, Libro de ceremonial 60, 1665.

¹⁶ HUIZINGA, J.: *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1945, p. 72.

jubilosos? La respuesta a estas preguntas no es fácil, y rebasa los límites de la cultura europea y del Antiguo Régimen. El silencio pudo ser un símbolo del duelo, y como tal arbitrario. Si fue escogido ese modo de exteriorizarlo, quizá fue como contraste frente al más desenfrenado gozo, ilustrado con el atronador sonido de los instrumentos musicales, las salvas y la pirotecnia. La cultura del Antiguo Régimen parece opinar que más efectiva que la música fúnebre es la ausencia de la misma. Algunos textos reflejan una contraposición consciente de la música propia de otras horas con el silencio o el sonido amortiguado que se debía guardar en período de exequias reales.

(...) llegó a la Iglesia el Excelentísimo Señor Marqués de Astorga, y san Román, no con la pompa y aparato, que otras veces, cuando entonces los clarines que se oyeron eran, no los que en otras ocasiones, sonoramente en repetidos ecos retumbaban; sí los que suspiros su corazón lançava lastimosos, con que la calidad asseguava de la pena, que amargamente por la muerte de su Rey sentía¹⁷.

De hecho, se hace algo más que prohibir el bullicio: el silencio también tiene su representación gráfica. En el cortejo de un entierro principesco o noble, no falta la presencia de los músicos habituales. Sin embargo, no estaban allí para tocar. ¿Para qué, pues? Para representar y evocar el propio silencio, paradójicamente. No dejaban de cargar con sus instrumentos a la espalda, para que su presencia recordase a todos el imperativo de callar, como recrea esta relación de 1546.

(...) con dos trompetas que yvan delante con lobs de luto y capirotos en las cabeças: estas trompetas yvan a pie con las trompetas echadas en las espaldas con vanderetas negras con las armas de su excelencia. (...) Tras destes seys atambores con los mismos mantos como los alemanes y caperuças altas a la Española, de luto, cubiertos los atambores de velos negros puestos a las espaldas¹⁸.

Es un fenómeno que se observa en los funerales reales del Antiguo Régimen en el conjunto de Europa¹⁹. Los instrumentos aparecen ataviados con vestiduras enlutadas, e incluso pueden ser barnizados de negro, como es el caso de los clarines en

¹⁷ LÁZARO DE VELASCO, A.: *Funesto geroglífico...*, p. 23.

¹⁸ ANÓNIMO: *EL ENTERRAMIENTO Y OBSEQUIAS / DEL YLLUSTRISSIMO SEÑOR MARQUÉS DEL GASTO / La orden que se tuvo en Milán en el enterramiento del Yllustrissimo señor Marqués del Gasto capitán general de su Magestad y en acompañar su cuerpo desde el monasterio de sancto eustorgio de la orden de los predicadores hasta la yglesia mayor: y el dia siguiente en las honras que allí se hizieron lunes a XI de abril de MDXLVI*, en PAZ Y MÉLIA, A. (ed.), *Series de los más importantes documentos del archivo y biblioteca del excelentissimo señor duque de Medinaceli, elegidos por su encargo y publicados a sus expensas*, Madrid, s/e, 1922, p. 345.

¹⁹ McGRATTAN, A.: "The trumpet in funeral ceremonies in Scotland and England during the 17th century", *Historic Brass Society Journal*, 7, 1995, pp. 168-184.

el funeral de Felipe V en El Puerto de Santa María²⁰. Otro interesante ejemplo nos presenta las boquillas de las trompetas manipuladas para demostrar su inutilidad con un deliberado sentido teatral: “(...) Trompetas con las bocas de las Trompetas bueltas, y Vanderas plegadas (...)”²¹. Los instrumentos que suenan aparecen ensordecidos.

De la contribución del silencio a un paisaje sonoro instrumental de textura más sutil, baste este fragmento: “(...) siendo mayor la turbación con el silencio, pues ésta motivava más ruydoso el llanto, el llanto más triste el son de los clarines, y los clarines más confuso el eco de las trompetas y caxas. (...)”²². La música más deseable para un trance así, era el coro de llantos colectivos, y la identificación entre ambos conceptos es expresada sin tapujos: “(...) Desde luego convirtiera yo la proposición del título: poniendo, en lugar de Música convertida en llanto, el llanto en Música convertida. (...)”²³. El silencio potenciaba, asimismo, el dramatismo de sonidos desacostumbrados: “Tres Clarines a cavallo, cubiertos de luto, assí ellos, como los Cavallos y Trompetas: los quales tocavan a pausas la sordina, cuyo clamor tan triste como fúnebre, ocasionava con el silencio de la noche, terror, y asombro en los coraçones”. Cabalmente, el silencio actuaba en pro de la teatralidad. No debemos olvidar que el silencio no supone la nada por sí mismo, sino al servicio de otras percepciones. El primer sentido beneficiado es el de la vista, como se deduce del dramatismo que ganan determinadas ceremonias extraordinarias sumidas en el más denso silencio:

Luego que su Magestad espiró, el Gentilhombre de Camara que servía de Semana, dio aviso a los Capitanes de las Guardas, como el Rey avía fallecido: y éstos la dieron a los Soldados que asistían. Los quales entraron luego en la Recámara, con gran inquietud, y silencio, guardando cada uno la antigüedad de su oficio. Y después de averle conocido el Cadáver, y héchole todos una profunda cortesía, dixeron los capitanes a sus soldados: *amigos, ya murió el Rey Don Felipe Quarto, nuestro señor, a quien guardávamos*. Y entonces volvieron las Cuchillas a la tierra, y arrastrando las Vanderas pasaron todos por su orden a el Quarto del Príncipe

²⁰ TIRRI, G.: *TRISTE SEPULCRAL ZENOTAFIO, / FUNERAL ELOGIO, / SUMPTUOSA PARENTACION, / FUNEBRE SOLEMNIDAD, / que en la inopinada, quanto deplorada muerte / de el mayor de los Monarchas / EL MUY ALTO, PODEROSO, Y MAGNANIMO / SEÑOR DON PHELIPE V / EL ANIMOSO REY DE LAS ESPAÑAS, / Y EMPERADOR DE LA AMERICA, / celebró la constante fidelidad de la Muy Noble y Muy Leal / Ciudad de el gran Puerto de Santa María, / los días 17 y 18 de Agosto de 1746*, El Puerto de Santa María, Roque Gómez, 1746, fol. 7v.

²¹ ANÓNIMO: *Relación verdadera del solenissimo acompañamiento, y particulares ceremonias del entierro de Enrique quarto rey de Francia, que duró tres días desde veynte y nueve de iunio, hasta primero de iulio, que quedó el cuerpo en san Dionys. Y últimamente la aclamación del pueblo al nuevo rey Luis tercero deste nombre*, Sevilla, viuda de Alonso de la Barrera, 1610.

²² LÁZARO DE VELASCO, A.: *Funesto geroglífico, enigma del...*, p. 109.

²³ TERRERO, fray M. J.: *MUSICA / EN FALSA, CONVERTIDA EN LLANTO, / EN LA MUERTE DEL GRAN / MONARCHA / DE LAS ESPAÑAS / DON PHELIPE V*, Sevilla, Imprenta de la calle Génova, 1746.

nuestro Señor (...) hincada la rodilla en tierra les dixeron: *Compañeros, véis aquí a el Rey don Carlos Segundo, nuestro Señor, a quien avemos de guardar* (...) ²⁴.

El reino visual cobra mayor atención por parte de los individuos en esos momentos que la negrura de los lutos elimina las distracciones y homogeneiza el paisaje. De la misma manera que todo se torna más oscuro para que resalte con más fuerza el reguero de llamas del camino fúnebre y la explosión de luz del túmulo, así se silencia la vida cotidiana para que llegue a los sentimientos, más profundamente y con más intensidad, el tañido de las campanas, como si de repetidos aldabonazos a la conciencia se tratase.

b) *Las campanas*

El sonido más característico del tiempo fúnebre es la campana de las torres parroquiales. Si no es mediante el argumento de la atención y el interés que suscitaba en la población como código de señales, no se puede explicar de otra manera la compleja jerarquización a la que se atenía el tañido. Resulta paradójico que éste no se encargara tanto de orar por el alma del difunto como de proclamar con total exactitud qué puesto había desempeñado en la escala social. No por haber dejado de existir, el difunto dejaba de merecer el tratamiento adecuado a su dignidad por parte de aquella ritualizada sociedad, de manera que lo más adecuado era informar a la población con toda precisión sobre él.

El tañido de las campanas a muerto recibía el nombre de clamoreo. Representaba la luz de la resurrección de Cristo, por lo tanto un sonido de esperanza ²⁵. Estaba regulado por las constituciones sinodales. Servía para poner en marcha la solidaridad entre cristianos y para espantar a los demonios ²⁶. La introducción de un tratado de fabricación de campanas de 1630 expresa con estas palabras la consideración en que se las tenía, como benefactoras civiles y no exclusivamente como objetos religiosos. Para los hombres de la Edad Moderna tenía la mayor de las utilidades si facilitaba la salvación del alma.

(...) a su insigne imbentor rindirle infinidad de gracias, y reconocimientos, por aver sacado a luz, tan grandiosa imbención; parto felice de un preclaro ingenio; tan agradable, menesteroso e importante, al servicio de nuestra sancta madre Igle-

²⁴ ANÓNIMO: *RELACION / DE LA ENFERMEDAD, / MUERTE, Y ENTIERRO DEL REY / Don Felipe Quarto nuestro Señor, (que está en el / cielo) sucedida Iueves 17 de Setiembre / Año de 1665*, Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1665.

²⁵ BAENA GALLÉ, J. M.: *Exequias reales en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992, p. 26.

²⁶ MARTÍNEZ GIL, F.: *Muerte y sociedad en...*, p. 415.

sia, y al bien común de sus fieles, pues por medio de sus sonoras voces no sólo son llamados juntos y consagrados, a oír sus santos sacrificios, pero les manifiesta el tránsito y muerte de los prógimos para que rueguen a Dios por sus Almas, y a sus cuerpos junto con honra den sepultura (...)»²⁷.

Lobera y Abio a fines del siglo XVIII afirmaba que el sonido de la campana ahuyentaba a los demonios y a los turcos, las tempestades y los malos nublados, excitaba los ánimos de los fieles a la devoción, simbolizaba al prelado que llamaba a la unión de la Iglesia, y su tono lúgubre y melancólico impeliría a los fieles a la compasión y la memoria de los fallecidos²⁸. El repiqueteo de la campana sin impulso humano era interpretado como presagio de buena muerte²⁹. El sacristán habitualmente no esperaba a que se produjese el óbito para comenzar a tañir, pues de esta manera se hacía al moribundo tomar sensible conciencia de la proximidad de la muerte³⁰.

El ejemplo, más literario, de Granada en las exequias de la reina Isabel de Borbón en 1644, utiliza un vocabulario musical para aludir a las campanas y al efecto que causa en los sentimientos de los ciudadanos. Aplica valoraciones estéticamente negativas a su sonido, lo cual nos lleva a entender en qué medida los diversos toques estaban cargados de connotaciones.

Apenas se avía acabado de pronunciar el último acento de el pregón, quando comenzaron las campanas de la Matriz a clamorear, y a su imitación todas las demás de las Parroquias, Conventos, Hospitales, y Hermitas que tiene esta Ciudad, con tan tristes y destemplados ecos, con tan desacordadas y funestas voces, que pudieron ablandar obstinados montes, y enternecer duros pedernales, sacando dellos (en vez de activo fuego) vivas lágrimas. Qué empero harían en dispuestos coraçones, en ya tiernos ánimos; que compassivamente advertían, que aquel lamentable sonido, y dessabrido dexo, era un diestro compás que repetidamente les llevaba la consonancia para entrar la letra al sentimiento en el facistol de tanta causa. Duró el doble con breves pausas toda la noche en peso, hasta las ocho de la mañana del día siguiente³¹.

²⁷ BIEDMA, A.: *Arte de hacer campanas*, Écija, s/i, 1630.

²⁸ LORENZO DEL PINAR, F. J.: *Muerte y ritual en la Edad Moderna...*, p. 158.

²⁹ *Ibidem*, p. 161.

³⁰ GONZÁLEZ CRUZ, D.: *Religiosidad y ritual de la muerte...*, p. 268.

³¹ SÁNCHEZ DE ESPEJO, A.: *RELACION HISTORIAL DE LAS EXEQUIAS, TUMULOS, Y POMPA FUNERAL QUE EL Arçobispo, Dean y Cabildo de la Santa, y Metropolitana Iglesia, Corregidor, y Ciudad de Granada HIZIERON EN LAS HONRAS DE LA REYNA nuestra señora doña Ysabel de Borbon, en diez las de la Santa Yglesia, y en catorze de Diziembre las de la Ciudad, Granada, Baltasar de Bolívar, y Francisco Sánchez, 1645.*

Sobre el código de las campanas catedralicias, mencionemos el paradigmático caso de Sevilla, afortunadamente documentado con prolijidad. El toque de las campanas de la catedral por los difuntos de la casa era gratuito; no así por los fieles. A este respecto, la catedral funcionaba como una parroquia cualquiera, asumiendo sus funciones respecto a los feligreses de su collación. Por supuesto, como cualquiera de los ingredientes de unas honras fúnebres, había varias posibilidades de elección por parte del “consumidor”, en función del caudal que estuviese en condiciones de gastarse. Cuantas más y mejores campanas hubiese solicitado el difunto, más se incrementaba el importe. Los que no pertenecieran a la parroquia no podían aspirar más que a los esquilonos de la torre de San Miguel. Por los hombres se tocaban tres dobles y sólo dos por las mujeres³². El tañido funerario difería en el caso de un rey, una reina, un miembro de la familia real, un prelado, un dignatario de la catedral, una autoridad municipal o judicial, un noble con título, un segundón de una casa nobiliaria, un caballero de hábito, un mercader (con distinción de nacionalidad), un veinticuatro, un jurado, un familiar de prebendado, un clérigo de la veintena, un capellán de coro...³³ El entierro también tenía un toque característico, mostrando las mismas distinciones. Los prebendados difuntos merecían 24 dobles, los canónigos 20, los racioneros 15 y los medio racioneros 10.

El doble por el Papa consistía en 60 golpes muy despacio en una campana sola, tan despacio que se tardaba una hora (esto es, a golpe por minuto), tres dobles todas las campanas a la vez, rematados por un solo toque de la mayor. Se doblaba todo el día como en el día de los Difuntos. Por el emperador, la emperatriz, el rey propio o extranjero y el príncipe heredero se daban 50 golpes con la campana mayor igual de despacio, seguidos de tres golpes (dos en el caso de las mujeres) de las cuatro campanas menores. Para las personas reales y dignidades de menos rango, esto es, reina, tío, sobrino o primo del rey, cardenal, arzobispo, legado o nuncio, estaban estipulados 45 golpes. Las relaciones literarias sobre las muertes reales y las honras fúnebres no se olvidaban de mencionar tales dobles:

Los extremos de sentimiento que hubo en san Lorenço hazían eco en Madrid, donde a un tiempo començaron las campanas desde prima noche en veintiquatro horas a hazer clamores funestos, melancolizando las almas, derritiendo los coraçones, y haziendo fuentes los ojos, como si en cada casa huviera muerto el padre della³⁴.

³² RUBIO MERINO, P. (ed.): *Reglas del tañido de las campanas de la Giralda de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1533-1633*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 1995, p. 20.

³³ La misma realidad encontramos en Brasil, en Minas Gerais, a finales del Antiguo Régimen. PAULA, R. T.: *Música e Representação nas Cerimônias de Morte em Minas Gerais (1750-1827). Reflexões para o estudo da memória sonora na festa*, Minas Gerais, Universidad Federal de Minas Gerais, Trabajo de investigación inédito, 2006, pp. 128-135.

³⁴ ANÓNIMO: *RELACIÓN / A LA MUERTE, Y HON / RAS DE LA REYNA NUES / TRA SEÑORA*, S/I, s/i, s/f.

En el rito de sustitución del Dogo en Venecia, durante la Edad Moderna las campanas gozaban de la mayor importancia teatral. La procesión fúnebre se detenía ante la basilica y el cadáver era alzado nueve veces sobre las andas, mientras que el acompañamiento exclamaba “*iddio habbia misericordia*” y las campanas doblaban nueve veces³⁵.

La calidad del toque informaba asimismo si el óbito de autoridades terrenales se había producido dentro o fuera de la ciudad. En el caso de que tan insignes personalidades se muriesen o enterrasen en la ciudad, no cesaría el doble hasta que no estuviesen enterrados, aunque el rito se alargase durante dos o tres días. Tan sólo cejaban mientras tenía lugar el sermón. Después de las primeras veinticuatro horas, se permitiría doblar más despacio o con pausas más largas por la noche, con objeto de permitir el descanso a los ciudadanos³⁶. No obstante, la actividad de las campanas en aquellos días rozaba el paroxismo, comenzando temprano: “Viernes a 30 de Octubre, antes que amaneciese el día, madrugaron las campanas a continuar los clamores”³⁷.

En el caso de la muerte de los prelados, la campana grande de la catedral daba 30 dobles espaciados entre sí por el rezo de un padrenuestro lento, acto seguido tocaban otras campanas de la catedral, para terminar de nuevo la grande, durante dos horas. El primer día de las honras de prelado se doblaba desde el día antes después de las doce hasta acabado el oficio de las honras, sin parar por la noche, excepto durante el sermón. Por los arzobispos de Sevilla, el rito de las campanas se volvía mucho más solemne. Para llevar el Viático a don Pedro de Tapia en 1657, que en el caso de cualquier otro sevillano hubiese supuesto el tañido de una campanilla,

se iço señal desde el altar mayor a la torre para que se tañese a esta proçesion el qual tañido fue con todas las campanas a media buelta conforme se açe las proçesiones de letanias y para este tañido y todo lo demás desta function suspendió el entredicho que está puesto (...) mientras todo esto estubo cantando la música el Creo a medio tono, y esto fue desde que decía su yllustrissima *Domine non sum dignus* y en la torre así como entró el Santíssimo dentro de las casas de palacio pararon todas las campanas, y solamente se estuvo haciendo plegaria con la campana grande de quando en quando, como en las estaciones de Nuestra Señora de agosto, y así como bolbió a salir la procesión de palacio, bolbió a tañer como antes con todas las campanas, y después de aver acabado la procesión³⁸.

³⁵ FENLON, I.: “Ritos de paso. Música, ceremonia y dinastía en Florencia y Venecia durante el Renacimiento”, en CARRERAS LÓPEZ, J. J. y GARCÍA GARCÍA, B. J. (eds.): *La capilla real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, p. 58.

³⁶ RUBIO MERINO, P. (ed.): *Reglas del tañido de las campanas...*, pp. 33 y 238.

³⁷ LÁZARO DE VELASCO, A.: *Funesto geroglífico, enigma del...*, p. 113.

³⁸ Biblioteca Capitular (BCC), tomo 59-6-25, doc. 14, *Forma que se guardó en dar el biático a el yllustrissimo señor don Pedro de Tapia Arçobispo de Sevilla*.

Al margen de los golpes iniciales con la campana Mayor, el doble continuado podía ser realizado con seis, cinco, cuatro o tres campanas de pendiendo de la jerarquía social del individuo en cuestión. El tañido de campanas se convirtió en un elemento de ostentación social tan exagerado que las constituciones sinodales tuvieron que regularlo: en Sevilla, a partir de 1604, se limitó una hora por la mañana y otra por la tarde³⁹ y todo el tiempo que durase el enterramiento, desde que salía la cruz de la Iglesia para recoger el cadáver hasta que quedase sepultado⁴⁰. Las constituciones sinodales del cardenal Rodrigo de Castro en 1586 ya habían precisado la hora:

Por ningún difunto se doble sino del amanecer hasta las diez del día y de las dos de la tarde hasta las nueve de la noche, y no en otro tiempo, excepto mientras están enterrando al tal difunto en qualquiera hora que fuere, porque de hazer lo contrario resultan inconvenientes⁴¹.

Por lo general, sólo tañía la campana de la parroquia implicada; en Salamanca, para los sacerdotes, caballeros y docentes de la universidad, tañían todas las que estuviesen en el recorrido del cortejo funerario⁴².

Además de la función que las campanas desempeñaban en la jerarquización social, teniendo en cuenta el sentido público que tenía la muerte en el Antiguo Régimen, las campanas a su vez desempeñaban ese papel publicitario anunciando a la vecindad la noticia. Ayudaban a distinguir el momento de la agonía, el de la presencia del Viático, y el duelo posterior al óbito, ofreciendo información pública a través de un cauce fiable y universal⁴³. En ocasiones, la población confundió los toques, influenciada por los deseos y las esperanzas, lo cual nos da una pista de que el código no era infalible y de que lo subjetivo jugaba un papel fundamental:

Prosiguieron a una las campanas de todos los Monasterios de esta Ciudad, y casi todas las parroquias della. Y pudo tanto la opinión concebida en el pueblo de la santidad del difunto, que con ser clamores de tristeza, les parecieron a muchos que lo afirmaron assí, campanas de regozijo, y fiesta; y que era solemnidad de beatificación, que funéreos clamores de difunto⁴⁴.

³⁹ LARA RÓDENAS, M. J.: *Ceremonia y sociabilidad funeral...*, pp. 72-73.

⁴⁰ RIVAS ÁLVAREZ, J. A.: *Miedo y piedad...*, p. 113.

⁴¹ V.V.A.A.: *Constituciones conciliares y sinodales del arzobispado de Sevilla. Años 590 al 1604*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, p.209.

⁴² MARTÍNEZ GIL, F.: *Muerte y sociedad en la...*, p. 416.

⁴³ LARA RÓDENAS, M. J.: *Ceremonia y sociabilidad funeral...*, pp. 71-72. CASEY, J.: “Queriendo poner mi ánima en carrera de salvación: la muerte en Granada (siglos XVII-XVIII)”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, 1, 2001, pp. 17-43.

⁴⁴ PONCE DE LEÓN, fray B.: *Relacion de las honras, que del M. F. Augustin Antolinez arçobispo de santiago, se celebraron en el monasterio de s. Augustin de Salamanca*, S/1, s/1, s/f.

Asimismo debemos medir su valor estético. En nuestra opinión, el lúgubre tañido a muerto poseía una profundidad poco corriente, un poder sobre las emociones acentuado por la atenuación del bullicio o, en el mejor de los casos, el deseado silencio. Sin interferencias, la voz de las campanas podía convertirse mejor que nunca en música. Este sonido resulta un creador de atmósferas de primera magnitud. Sacralizaban el espacio, en palabras de Teófanos Egido tonificaban el ambiente⁴⁵. Representaban para el oído el elemento subyugador que para la vista constituía la cera amarilla (de carácter luctuoso)⁴⁶ y las luces, que simbolizaban la fe.

Las campanas no sólo estaban relacionadas con la muerte en el momento del óbito y el entierro, sino también en las ulteriores fiestas conmemorativas que los donantes encargasen a su elección. Un ejemplo de ello es el siguiente:

En el nombre de Dios amén sepan quantos esta carta vieren como nos el prioste y cofrades del ospital cofradía de san Salvador el viejo desta ciudad de Sevilla ques en la collación de sant Salvador en la calle de la Ballestilla conbiene a saber (...) ospital e cofradía estando ayuntados en nuestro cabildo otorgamos e conoscemos a vos Rrodrigo de Palma cortidor vezino desta çiudad de Sevilla en la collación de san Bartolomé que estáys presente (...) tenéys acordado queste dicho ospital (...) para siempre jamás vos fagamos dezir y cantar por vuestra anima (...) una fiesta de la Encarnación del hijo de Dios con sus bísperas y misa cantada con diácono subdiácono e órganos y sermón en conmemoración e que se diga en cante la dicha fiesta en la yglesia de san Nicolás desta çiudad de Sevilla donde tenéis vuestro entierro saliendo a las bísperas e a la misa con su responso e agua bendita e *doble de campanas* y su cruz alta estando presentes a todo ello nos los dichos cofrades y los que después de nos fueren en el dicho ospital con candelas encendidas (...)⁴⁷.

En dicho contexto, el doble de campanas siempre constituye el contrapunto a los demás elementos, no sólo porque afecta al reino del sonido sino también porque trasciende del ámbito privado a la esfera de lo colectivo. Las ceremonias de la parroquia y de la cofradía se incorporan a la vida, a la atmósfera de la ciudad, la hacen partícipe de ella. Se incorporan a su universo sonoro. De acuerdo con la teoría de la comunidad entre vivos y muertos en el imaginario moderno, la motivación de estas disposiciones para después de la muerte no era únicamente la salvación del alma, sino a su vez alcanzar de alguna manera la inmortalidad: seguir viviendo entre los habitantes de la ciudad en su recuerdo. El cauce más efectivo para ser recordado no podía ser otro que el de los estímulos sensoriales.

⁴⁵ EGIDO LÓPEZ, T.: “La religiosidad colectiva de los vallisoletanos”, en *Valladolid en el siglo XVIII*, Tomo V de *Historia de Valladolid*, Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1984, pp. 169-172.

⁴⁶ LORENZO DEL PINAR, F. J.: *Muerte y ritual en la Edad Moderna...*, p. 165.

⁴⁷ Archivo Histórico de la Diputación de Sevilla (AHDS), Hospital del Espíritu Santo, leg. 4.

Por debajo de las campanas de las torres, en el clima sonoro funeral hay que tener presentes a las campanas de mano, tañidas por los muñidores. En los cortejos fúnebres se sitúan a la cabeza estos lúgubres personajes que van llamando la atención del público, abriendo paso y generando un clima de recogimiento. En los cortejos fúnebres reales también asistían muñidores que tañían campanillas, contribuyendo con su tintineo y con la propia voz de su garganta, en actitud panegírica, al recogimiento colectivo:

Seguían veynte y quatro muñidores de la villa, teniendo las armas del Rey, en las espaldas, y delante con sus campanillas sonándolas a vezes diziendo: Rogad a Dios por el ánimo del muy alto, muy poderoso y muy virtuoso, y magnánimo Príncipe Enrique velicoso, amador de sus estados, lleno de bondas, prompto y liberal socorro de los afligidos, y de todo valor⁴⁸.

El ritmo con el que tañen estas campanillas trata de imitar al toque fúnebre de los grandes cuerpos de campanas. A veces su sonido se desfigura conscientemente, al igual que se hace con los instrumentos de los que luego hablaremos, tal vez para acentuar la diferencia entre el toque alegre de la campana y el luctuoso: “Iban delante los Muñidores de las Parroquias, y Cofadrías de dos en dos, tañendo las campanas, que en actos semejantes acostumbran, cuyo clamor destemplava la bayeta que las cubría”⁴⁹. La campanilla que tañía al comienzo del cortejo significaba, para el portugués Alonso de la Natividad, la trompeta del Arcángel llamando a los muertos⁵⁰. Este objeto iba tan relacionado con la figura y la función del muñidor que no se concebían separados: en la regla de la Hermandad y Cofradías de la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora la Virgen María del Convento de Regina de Sevilla, que data de 1549, se dice que “Y así mismo se le dé una canpanilla mañera con la qual siempre ande muñendo y ande con ella siruiendo en los entierros, so pena de una libra de çera cada vez que en los entierros o muñendo anduuiere sin la dicha canpanilla”⁵¹.

En la mayoría de las reglas de las cofradías y hermandades, se recogen las funciones del muñidor, entre las cuales la más importante era la publicidad de la muerte. Como tal pregonero, llevaba un uniforme y unos atributos:

⁴⁸ ANÓNIMO: *Relación verdadera del solenissimo acompañamiento, y particulares ceremonias del entierro de Enrique quarto rey de Francia, que duró tres días desde veynte y nueve de iunio, hasta primero de iulio, que quedó el cuerpo en san Dionys. Y últimamente la aclamación del pueblo al nuevo rey Luis tercero deste nombre*, Sevilla, viuda de Alonso de la Barrera, 1610.

⁴⁹ ANÓNIMO: *AUGUSTO LLANTO, / FINEZAS DE / TIERNO CARIÑO, / Y REVERENTE AMOR / DE LA IMPERIAL CIUDAD DE ÇARAGOÇA / EN LA MUERTE DEL REY SU / SEÑOR FILIPE EL GRANDE / Quarto de Castilla, y Tercero / de Aragón*, Zaragoza, Diego Dormer, 1666, p. 221.

⁵⁰ MARTÍNEZ GIL, F.: *Muerte y sociedad en la España de los Austrias...*, pp. 402-403.

⁵¹ SÁNCHEZ HERRERO, J. (ed.) y PÉREZ GONZÁLEZ, S. M. (coord.): *CXIX reglas...*, X, p. 194. Regla de la Hermandad y Cofradías de la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora la Virgen María del Convento de Regina. Sevilla, 1549.

Iten, que aia un munidor que vaia por las calles acostumbradas con vna ropa y caperuça verde vestida, la qual se le a de dar de dos a dos años, y lleue vna vara Cruz en la mano y vna campanilla, e a quien le preguntare por quién tañe sea obligado a dezirlo⁵².

Otro ejemplo muy gráfico es el que recoge la regla de la Hermandad y Cofradía del Dulce Nombre de Jesús de Marchena, en 1599:

Así mismo, se nombrará vn muñidor, el qual todas las vezes que le fuere mandado muñirá y apellidará la Cofradía, el qual traerá quando muñiere vna opa de paño morado y vn escudo en los pechos y en él esculpido el Nombre de Jesús, y quando por difunto muñiere tañerá vna campana⁵³.

No sólo tañía la campanilla, sino que instaba a la población a orar por las ánimas del Purgatorio, en un rito nocturno propio del paisaje sonoro urbano: “Que cada noche ande el munidor por las calles del lugar tanendo vna campanilla, trayendo a la memoria de los fieles las Ánimas de Purgatorio”⁵⁴. Además de tañer la campanilla, los muñidores podían desempeñar otras funciones: en la Real Congregación de Luz y Vela de Sevilla a fines del siglo XVIII, el muñidor era el hermano encargado de procurar la caja, la mortaja y la colocación del altar⁵⁵.

Algunas cofradías reforzaban el tañido de la campanilla del Viático con un toque peculiar de campana de la iglesia que les servía de sede: “Todas las veces que oviere de salir el Santísimo Sacramento para comulgar enfermos se haga señal antes con las canpanas en la forma que sienpre se ha acostumbrado, que es dando cinco golpes con la campana maior de la dicha yglesia”⁵⁶. El tañido de la campanilla poseía más connotaciones: de hecho, era el primer signo de la proximidad de la muerte, y el último sonido que oía el moribundo. Durante la agonía, en el tránsito en el que el objetivo primordial era obtener una buena muerte, el único sonido lícito era la cam-

⁵² SÁNCHEZ HERRERO, J. (ed.) y PÉREZ GONZÁLEZ, S. M. (coord.): *CXIX reglas...*, XLIII, p. 738. Regla de la Hermandad y Cofradía de la Vera-Cruz. Carmona, 1545.

⁵³ SÁNCHEZ HERRERO, J. (ed.) y PÉREZ GONZÁLEZ, S. M. (coord.): *CXIX reglas...*, LXXVIII, p. 1167. Regla de la Hermandad y Cofradía del Dulce Nombre de Jesús. Marchena, 1599.

⁵⁴ SÁNCHEZ HERRERO, J. (ed.) y PÉREZ GONZÁLEZ, S. M. (coord.): *CXIX reglas...*, XLIV, p. 749. Regla de la Hermandad de la Misericordia o Hermandad de la Santa Caridad. Carrión, siglo XVI.

⁵⁵ ANÓNIMO: *BREVE REGLAMENTO / ESTABLECIDO / PARA HACER EL FUNERAL / A LOS HERMANOS / QUE FALLECIEREN / EN LA REAL CONGREGACIÓN / LLAMADA DE LUZ Y VELA, / ERIGIDA EN ESTA CIUDAD / DE SEVILLA (...)*, Sevilla, Imprenta Mayor, 1797.

⁵⁶ SÁNCHEZ HERRERO, J. (ed.) y PÉREZ GONZÁLEZ, S. M. (coord.): *CXIX reglas...*, LXIV, p. 1004. Regla de la Hermandad y Cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de Santiago. Écija, 1590.

panilla del Viático, que se prolongaba durante toda la visita sacramental⁵⁷. Cuando el médico estimaba que la enfermedad no tenía curación, ponía en marcha el protocolo de la buena muerte, cuyo primer paso era la administración del Viático, que servía de defensa contra los redoblados embates del diablo en el momento del arrepentimiento. Junto con el Viático, la Extrema Unción, el testamento y la asistencia religiosa eran los protocolos que se imponían en el lecho de muerte. El fallecimiento súbito era el castigo por errores cometidos⁵⁸. Antes de que el Viático saliese de la parroquia, la campana lo anunciaba con siete toques para congregarse a los vecinos que iban a precederlo con velas. Cuando el Viático salía de la parroquia, la campana tañía tres badajadas y se iba tocando una campanilla para invitar a los transeúntes a acompañar al sacerdote, ataviado de sobrepelliz, estola y capa, con el Sacramento guardado en un relicario o en el cáliz. Todos los viandantes debían acompañarlo o arrodillarse o desmontar a su paso, abandonando sus tareas. Después de Trento, los clérigos eran los responsables de asistir al moribundo y de asegurarse de que el Viático llegaba a tiempo⁵⁹. Se convocaba a los fieles piadosos, parroquianos y cofrades, para que acompañaran al Santísimo⁶⁰.

Precisamente era el tañido de la campanilla el que obligaba a la población a adoptar públicamente la postura del arrodillamiento, que no es más que la expresión del sometimiento del alma a través del cuerpo⁶¹. En casos como éste, el sonido estaba íntimamente ligado con el lenguaje corporal. Como ejemplo insuperable del poder del sonido, la campana del Viático lograba paralizar la vida hasta extremos insospechados con su tenue tañido. Aquel inconfundible sonido sugería a los ciudadanos la presencia de la divinidad, de ahí que adoptaran la actitud correcta: silencio, inmovilidad, oración, respeto extremo... En 1775, el viajero Henri Swimburne relata:

Por la tarde asistimos a una ópera italiana muy mala. En la mitad de la canción, todos los actores y la audiencia se arrodillaron sobre el suelo al sonido de una campana sagrada, que les avisó de que el Santísimo estaba pasando. Y en menos de un minuto, el cantante retomó su cancioncilla amorosa⁶².

⁵⁷ LORENZO DEL PINAR, F. J.: *Muerte y ritual en la Edad Moderna...*, p. 47.

⁵⁸ PASCUA SÁNCHEZ, M. J.: *Actitudes ante la muerte en el Cádiz...*, p. 67.

⁵⁹ MARTÍNEZ GIL, F.: *Muerte y sociedad en la España de los Austrias...*, pp. 184-188.

⁶⁰ CAMPA CARMONA, R.: "Las procesiones eucarísticas pascuales de impedidos de las Sacramentales sevillanas", en LABARGA GARCÍA, F., *Festivas demostraciones. Estudios sobre las cofradías del Santísimo y la fiesta del Corpus Christi*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 537-555.

⁶¹ PELLEGRIN, N.: "Cuerpo del común, usos comunes del cuerpo", en CORBIN, A., COURTINE, J.J., VIGARELLO, G. (coords), *Historia del cuerpo. Del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Santillana, 2005, p. 141.

⁶² SWIMBURN, H.: *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. Carta XV, 11 de diciembre 1775, London, 1779, p. 130.

Por asociación a la temática mortuoria, la campana del muñidor encabezaba todos los cortejos penitenciales de las hermandades y cofradías de Semana Santa, con la función de un anuncio sonoro. De hecho, servía para convocar a los hermanos: “Que el Lunes Sancto por la tarde, desde las quatro, tenga cuidado el mayordomo de cera de esta nuestra Cofradía de hazer tañer la campana de la dicha yglesia del señor San Gil, para que se junten los hermanos para hazer la dicha procesión”⁶³. Había hermandades que se conformaban con una simple campanilla en su desfile de Semana Santa, como por ejemplo la actual hermandad de las Siete Palabras, solemnizando al estandarte.

Y en la dicha procesión yrá un estandarte o seña colorada, el qual lleuará nuestro escriuano de mesa y la persona que por los nuestros alcaldes y mayordomo fuere señalado. Y junto dél yrá la campanilla, la qual lleuará el escriuano de penas y cargos⁶⁴.

El muñidor no era otro que un auxiliar de la Junta de Gobierno de la Hermandad⁶⁵. Durante toda la Edad Moderna, esta figura batiendo sus esquilas de plata a intervalos se mantuvo en todas las cofradías⁶⁶. La cofradía de la Macarena, desde su fundación puesto que así lo recogen sus reglas de 1595, llevaba en cabeza al muñidor y un coro de música delante de cada imagen⁶⁷. A fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, el Santo Entierro incluía en su cortejo un muñidor flanqueado por sordinas con traje de damasco negro galoneado de plata, igual que la campanilla, una copia de ministriles delante del paso del Triunfo, varios cantores entonando un canto fúnebre, ángeles infantiles portando instrumentos musicales destemplados cubiertos con paño negro, y una música de capilla cantando motetes a la Pasión de Cristo, el *Stabat Mater* y otras piezas adecuadas para la ocasión⁶⁸.

⁶³ SÁNCHEZ HERRERO, J. (ed.) y PÉREZ GONZÁLEZ, S. M. (coord.): *CXIX reglas...*, LII, p. 965. Regla de la Hermandad y Cofradía de la Coronación de Nuestro Señor Jesucristo, San Marcos y San Roque. Écija, 1581.

⁶⁴ SÁNCHEZ HERRERO, J. (ed.) y PÉREZ GONZÁLEZ, S. M. (coord.): *CXIX reglas...*, p. 524. Regla de la Hermandad y Cofradía de los Sagrados Clavos, Virgen María de los Remedios y Glorioso San Bautista. Sevilla, 1595.

⁶⁵ ROMERO MENSAQUE, C.: “La Semana Santa en la Sevilla del Barroco”, en *Semana Santa en Sevilla: sangre, luz y sentir popular. Siglos XIV al XX*, Sevilla, Gemisa, 1986, p. 109.

⁶⁶ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la ciudad de Sevilla*, Sevilla, Giralda, 1994, p. 18.

⁶⁷ PÉREZ PORTO, L. C.: *Relación e historia de las cofradías sevillanas desde su fundación hasta nuestros días*. Sevilla: s/e, 1908, pp. 81-82.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 90. MESTRE NAVAS, P. A.: *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla: del colegio de san Laureano al de san Gregorio de los Ingleses*, Sevilla, Real Hermandad Sacramental del Santo Entierro, 2010, pp. 279-280.

Si hablamos de campanas, el paisaje sonoro de la Semana Santa era completado por la matraca o carraca, que en palabras de Paolo Giovio en 1561 era “cierto instrumento mecánico que tiene muchos martillos y una rueda, que haze gran ruido, que se pone en las torres de las iglesias en los días sanctos de las tinieblas para llamar con el pueblo a los divinos oficios en lugar de las campanas”.⁶⁹ Técnicamente, se trata de un eje dotado de manivela con pomo para mover una rueda dentada dentro de una caja de madera alargada, abierta por arriba y por abajo. En torno a la rueda se alinean dos lengüetas que inciden sobre ella produciendo un tableteo entre los dientes de la misma. Eran obra de ebanistas y carreteros. Su uso en Semana Santa obedecía a la sustitución de las campanas, produciendo una atmósfera característica. En virtud del contexto en el que se utilizaba, se la denominaba “matajudíos”. La explicación litúrgica de semejante sustitución era la siguiente: las campanas pretendían representar la voz de Dios, el cual durante el Triduo Sacro de la Semana Santa estaba muerto.⁷⁰ No sólo se utilizaba en la catedral, sino en cualquier iglesia o colegio, como por ejemplo en el de los jesuitas de Sevilla.⁷¹ En cualquier caso, el ritual del estrépito de los instrumentos de madera era un símbolo que venía a representar muchas cosas, desde el punto de vista del folclore: el crujido de la Tierra cuando Cristo expiró, Su flagelación, el rumor de los judíos cuando Él fue capturado...⁷². Indiscutiblemente, venía a teñir el paisaje urbano de una coloración peculiar indudablemente lúgubre por cuanto venía a subrayar la atmósfera de muerte no sólo mediante la omisión (de las campanas), sino también con la adición.

c) *Las voces y el órgano*

El tercer elemento característico del paisaje sonoro fúnebre son las preces por el difunto: el funeral como conjunto de operaciones que se realizan desde que el difunto sale de su domicilio hasta transcurrido un año, cuando se celebra un oficio por su alma. El testamento y el ceremonial fúnebre tienen como finalidad la reafirmación del rito católico para caracterizarse de otras religiones. La solicitud de misas y boato fúnebres aumenta en el tránsito del siglo XV al XVI y llega a su esplendor en el Barroco⁷³. El

⁶⁹ ROBLEDOS ESTAIRES, L.: “El clamor silencioso: la imagen de la música en la literatura emblemática española”, *Edad de Oro*, 22, 1999, pp. 373-423.

⁷⁰ DÍAZ, J. y DELGADO, L.: *Instrumentos musicales en los Museos de Urueña*, Urueña, Colección de la fundación y museo de la Música, 2002, p. 54.

⁷¹ ANÓNIMO: *Instrucción para el distributario del noviciado de Sevilla*, s/l, ms., s/f. Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), provincia Baetica, 24, p. 58.

⁷² GRASSI, L.: “Strepiti della settimana santa in età posttridentina”, en MELE, G. y SASSU, P. (eds.): *Liturgia e paraliturgia nella tradizione orale*, Cagliari, Universitas, 1992, pp. 137-142.

⁷³ ZOZAYA MONTES, L.: “El ceremonial fúnebre como medio de adscripción a la religión católica: otras fuentes”, en NÚÑEZ ROLDÁN, F. (coord.), *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico en la Edad Moderna*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 353-357.

tercer cuarto del siglo XVII supone el máximo desarrollo y generalización del recargamiento ceremonial fúnebre. A partir de 1680, comienza un proceso de simplificación. Naturalmente, el contraste típicamente barroco implica que encontremos casos de rechazo radical del boato funerario, eligiendo un ritual de la mayor sencillez⁷⁴.

No sólo se celebraban misas después de la muerte, sino también durante la agonía⁷⁵. La música vocal no tenía que esperar al funeral para hacer su aparición: durante el traslado del féretro ya era frecuente su presencia. El cadáver se llevaba en andas, camillas o ataúdes pero al descubierto. Solían llevarlo a hombros sus iguales (amigos y parientes) o pobres. En trayectos largos, se recurría a la litera tirada por mulos. Para dar solemnidad y pausa al traslado, se solían realizar posas, paradas en las que se cantaban responsos, sufragios y oraciones, que alimentaban la exhibición, la congregación y la participación vecinal. Cada posa era cobrada aparte por los clérigos que la protagonizaban. Al entierro asistían las cofradías que el testador había seleccionado, así como los clérigos, los pobres y los niños de la Doctrina que pudiera pagarse⁷⁶. En casos de moribundos ilustres como el prelado, la música vocal hacía su aparición en la misma procesión del Viático: el sochantre era secundado por el coro de la capilla musical sin ministriles cuando entonaba el *Pange lingua*, además de la campanilla que tañía un acólito a la cabeza de la procesión⁷⁷.

Entre las misas y sufragios que se dedicaban a cualquier difunto, las más solemnes son las de cuerpo presente, con gran ostentación de túmulo y cera. Antes del Barroco, el oficio de difuntos constaba de tres lecciones o nocturnos de maitines o laudes. En el siglo XVII se prefería una misa cantada de Réquiem, acompañada con vigilia, responso y diáconos. A ésta se añadía otra misa cantada de Nuestra Señora. En el siglo XVIII se reduciría a una sola misa. En el funeral, en que el cuerpo se ponía sobre el túmulo, se le cantaba la misa, se incensaba y rociaba con agua bendita. A veces se decían a la vez misas rezadas en otros altares. El ceremonial solía incluir un sermón fúnebre. Finalmente, se rezaba el responso. Había testadores que añadían al conjunto varias misas rezadas de cuerpo presente, y que duplicaban las cantadas para que se celebrasen simultáneamente⁷⁸. Los precios de las misas estaban fijados por aranceles parroquiales⁷⁹. El ritual funeral proseguía después de enterrado el cuerpo. A la inhumación le seguía un novenario de misas con responsos, de las cuales

⁷⁴ LARA RÓDENAS, M. J.: *Ceremonia y sociabilidad funeral...*, pp. 183-205.

⁷⁵ GONZÁLEZ CRUZ, D.: *Religiosidad y ritual de la muerte...*, p. 303.

⁷⁶ MARTÍNEZ GIL, F.: *Muerte y sociedad en la España de los Austrias...*, pp. 402-403.

⁷⁷ Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS), sec. III, Liturgia, 53º libro de ceremonias, cuaderno 12, *Quaderno de los entierros, y cosas tocantes al funeral del Prelado*, fol. 3v.

⁷⁸ LARA RÓDENAS, M. J.: *Ceremonia y sociabilidad...*, pp. 293-305.

⁷⁹ LORENZO DEL PINAR, F. J.: *Muerte y ritual en la Edad Moderna...*, pp. 101-146.

algunas cantadas, rematado con las honras fúnebres en que se recreaba el entierro más solemnemente, sustituyendo el cadáver por el túmulo. Posteriormente, tenían lugar las misas *pro remedio animae*.

Las Constituciones Sinodales describían los pasos de los que constaba un funeral, que podían llevarse a cabo con mayor o menor lujo⁸⁰. Precisamente uno de los factores que incrementaban el precio y la distinción era la entonación más o menos musical. Los tres responsos que ejecutaba el clero, así como la misa, el oficio de sepultura y la oferta, podían ser rezados o cantados, con capa o sin capa, con diácono o sin ellos, con solemnidad o sin ella. Todo ello se repetía en las honras, que se realizaban después del entierro⁸¹. Había cinco tipos de exequias: honras enteras (con asistencia de todos los curas y capellanes, vigilia, misa cantada con ministros y capas), medias honras (idénticas, pero sin ministros ni capas), de cruz alta, de cruz baja, (en que estaban un cura y un sacristán presentes por lo menos) y de caridad⁸².

El oficio de difuntos se decía en canto llano despacio, sin instrumentos, al igual que sus vísperas y maitines. Una manera de solemnizar el canto gregoriano sin que perdiera su gravedad era la técnica del fabordón, que consiste en realizar cierto contrapunto sobre el repertorio gregoriano, acercándolo al canto de órgano. Un ejemplo se puede apreciar en 1597:

Hizo cabo de año Pedro Martín Moreno y Alonso Martín, clérigo, de su muger y madre. La vigilia fue cantada a punto de órgano fabordón. Y la primera lección ansimesmo, y los quiries de la misa de requiem y el responso porque, avía unos frayles cantores en el Carmen que lo hizieron con lo más clérigos que acá avía. Muy solemne todo y notado por tal⁸³.

Como se observa en la valoración, el recurso a la polifonía o a sus parientes lejanos conducía a la solemnidad del acto. A veces, incluso, se introducía un motete (canto polifónico) en el momento de Alzar y en los responsos de la procesión. A partir de los años 60 del siglo XVII comenzó a incorporarse la polifonía en mayor medida, pero no se compuso un nuevo repertorio sino que se recurrió a lo conservado⁸⁴.

⁸⁰ LÓPEZ LÓPEZ, R. J.: “Las disposiciones testamentarias sobre misas y fundaciones de misas en Asturias en los siglos XVI al XVIII”, en ÁLVAREZ SANTALÓ, C., BUXÓ, M. J. y RODRÍGUEZ BECERRA, S. (coords.), *La religiosidad popular. Volumen III. Hermandades, romerías y santuarios*, Sevilla, Fundación Machado, Anthropos, 1989, pp. 244-260.

⁸¹ RIVAS ÁLVAREZ, J. A.: *Miedo y piedad: testamentos sevillanos...*, p. 159-161.

⁸² PASCUA SÁNCHEZ, M. J.: *Actitudes ante la muerte en el Cádiz...*, pp. 163-164.

⁸³ ANÓNIMO: *Memorias y sucesos notables de Europa, especialmente de Aracena y de sus intermediaciones (anales de 1558-1611)*, PÉREZ-EMBED WAMBA, J. (ed), Huelva, Diputación de Huelva, 1999.

⁸⁴ SUÁREZ MARTOS, J. M.: *Música sacra barroca en la catedral hispalense*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Tesis doctoral inédita, 2007, vol. I, p. 172.

Las misas de sufragio que los donantes disponían en conventos y parroquias, ya fueran fiestas y remembranzas simples o solemnes, podían ser rezadas o cantadas. Cada una de éstas podía dedicarse a una advocación, frecuentemente la de la Encarnación y la de la Concepción. En caso de ser cantada, la intervención del órgano o su ausencia también estaba a elección del comitente. Lo mismo sucedía con los siguientes complementos: sermón, responso de difuntos, doble de campanas, agua bendita, vísperas... Todos eran ingredientes de un conjunto configurado enteramente al gusto del donante. La asistencia de varios ministros o diáconos también dotaba de mayor solemnidad al acto religioso. Introducimos un ejemplo de los más suntuosos que caben para un particular: el caso de Francisco García Toruno, donante del hospital de la Hiniesta de Sevilla, en 1587.

en San Gil una fiesta de la Concepción de nuestra Señora, solene y con vísperas y órganos y responso y agua vendita sobre la sepultura y doblas de campanas por el ánima de Francisco García Toruno. Otra fiesta de la Encarnación solene con vísperas y órganos y responsos y agua vendita e doble de campanas por el ánima de Francisco García Toruno⁸⁵.

En los protocolos en los que se fundaban las capellanías se comprueban con mayor exactitud las características elegidas para la ceremonia. Por ejemplo, la de Ambrosio Rodríguez, datada en 16 de agosto de 1573:

En el nombre de Dios amén sepan quantos esta carta vieren como yo Ambrosio Rodríguez vezino desta çiudad de Sevilla en cal de Gimios cofrade que soy del ospital e cofradía de san Lucas e sancta Catalina la nueva desta çiudad de sevilla que bulgarmente se dize el ospital de los carniceros otorgo e conosco al dicho (...) me haga decir e diga por mi ánima y de mis difuntos la dicha fiesta de la Encarnación del berbo debino la qual se me diga e cante en la dicha yglesia de la Madalena desta ciudad en el día en que haze la dicha fiesta ques veinte e çinco de março de cada un año quinze días antes quinze días después diziendo y que se diga sus bísperas cantadas con sus órganos e otro día misa cantada con sus ministros, diácono e sudiácono e órganos y sermón solenemente y salgan con su rresponso sobre mi sepultura (...) ⁸⁶.

A través de la documentación de los hospitales sevillanos, se puede colegir el precio que a fines del siglo XVI correspondía a cada una de las modalidades de remembranza o capellanía, y la relación jerárquica entre ellas. La misa rezada no costaba más de dos reales; la cantada, con o sin órgano, seis. La fiesta solemne, por el

⁸⁵ Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPdS), Hospital del Amor de Dios, leg. 5B.

⁸⁶ AHPdS, Hospital del Espíritu Santo, leg.4.

contrario, exigía 12 reales; pero si se requería sermón, era preciso sumarle 11 más. Es necesario reconocer que los placeres de la música, en el imaginario colectivo, se relacionaban poco con la muerte: las misas encargadas con órgano estaban en franca minoría. La tendencia hacia la pompa formal favorecía el recurso al órgano como elemento musical hacia 1660, pero fue la primera víctima de la tendencia a la simplificación del ritual funerario que tuvo lugar a partir de esas fechas⁸⁷.

No hay que recurrir a los miembros de la familia real para encontrar música en contexto fúnebre, si bien la música propiamente dicha sólo formaba parte de los sepelios de las personas más acomodadas. Su rechazo por parte de los sectores pudientes se ha interpretado como un signo de humildad impidiendo gastos y ostentaciones superfluas. Durante los siglos XVI y XVII el concurso de los músicos no suele aparecer en los testamentos⁸⁸. Los miembros de la capilla musical del Salvador de Sevilla reconocen en la segunda mitad del siglo XVII que no es frecuente que una familia solicite sus servicios como coro polifónico para los entierros, sino que lo normal es que la labor recaiga en los capellanes de coro, cantores de canto llano: “atento de que los entierros que nosotros tenemos de acompañados son raros porque como los más son de pocos acompañados y nosotros no entramos sino es a número grande y por esta causa los entierros en general sólo son para los capellanes de coro (...)”⁸⁹.

Con todo, se pueden rastrear ejemplos sevillanos. Doña Inés de Nebreda, esposa de un veinticuatro de Sevilla, disfrutó de unas exequias en 1606 en las que se pagaron 3.434 maravedíes a los clérigos de una parroquia de acompañamiento, 8.976 a los clérigos de otra parroquia con la misma función, 1.700 por el doble de las campanas de la iglesia mayor, 544 a los Niños de la Doctrina por llevar hachas, y 1.496 a los cantores que actuaron el día del entierro. Un tal Luis Núñez Pérez tuvo músicos en su entierro por valor de 7.480 maravedíes, en 1605, lo mismo que el capitán Antonio Lorenzo de Andrade en 1655. El jurado Juan Jiménez Delgado, boticario, pagó 6.800 maravedíes a los músicos de la iglesia mayor en su entierro en 1623. En 1629, el comerciante Simón Fernández tuvo en su entierro a la música de la catedral, por el precio de 6.800 maravedíes. También el artesano Cristóbal de Peñalosa tuvo músicos en su entierro en 1647, por el precio de 2.244 maravedíes. A Pedro Jalón en 1641 le costó que cantaran en su responso 150 reales (5.100 maravedíes); para que intervinieran en sus honras en San Pablo tuvo que pagar 248 reales (8.432 maravedíes). El caballero regidor Martín de Auñón Camacho tuvo en su entierro a la música

⁸⁷ LARA RÓDENAS, M. J.: *Ceremonia y sociabilidad funeral...*, p. 304.

⁸⁸ LORENZO DEL PINAR, F. J.: *Muerte y ritual en la Edad Moderna...*, p. 171.

⁸⁹ “Biblioteca Capitular y Colombina (BCC), Fondo Gestoso, Papeles manuscritos, tomo XXXIII, f. 291”.

del convento de la Merced, por el módico precio de 4.930 maravedíes⁹⁰. Si bien era un lujo que no estaba al alcance de cualquiera, podía comprarse con dinero porque la capilla musical, como todas, estaba ávida de trabajos extraordinarios. El repertorio más citado para los oficios de difuntos se compone del responsorio *Ne recorderis* y el verso *Requiescant in pace*⁹¹.

En el siglo XVIII se asiste a cierta extensión social del componente musical en el entierro, y no sólo de órgano sino también de capilla. Conservamos una reclamación de los músicos de la capilla de la colegiata del Salvador de Sevilla, que reza así, revelando que el volumen de entierros con música era económicamente relevante:

El Maestro de capilla y cantores de esta santa yglesia del señor san salvador decimos que una de las mercedes que vuestra señoría nos hiço quando nos admitieron en su serviçio fue que goçaremos de todas las obençiones y emolumentos asi de entierros como de fiesta que en esta yglesia se hiçieren (...) ⁹².

Para disfrutar de la participación de los músicos de la catedral en las exequias, no era necesario ser de sangre real. Las excepciones existen y de su importancia habla las súplicas de la capilla para que no se les restrinja la participación:

(...) vuestra señoría tiene mandado que la capilla de música no pueda ir a ningún entierro si no es que baian todos los de el coro (...) atento de que nuestro salario es tan tenue y poco suficiẽte para poder pasar que si no fuera con la merced que vuestra señoría nos haçe y con la que nos promete su buen ánimo fuera impoçible, (...) pido y suplico a vuestra señoría se sirva de mandar que quando la parte quisiere llevar la capilla de múçica con pocos y muchos acompañados no se le estorve ni se le haga torçedor ni a nosotros se nos quite este alivio pues save mas bien nuestra señoría que éste solo tenemos fuera del corto salario con que servimos; y todo junto vera vuestra señoría que es poco y los capellanes, señor, son dueños todo el año de las obençiones y nosotros no tenemos otra sino esta yglesia como en la yglesia mauor se haçe teniendo maiores porçiones (...) ⁹³.

⁹⁰ AGUADO DE LOS REYES, J.: *Fortuna y miseria en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, Biblioteca de temas sevillanos, 1996, pp. 326-336.

⁹¹ ANÓNIMO: *COMPENDIO / DE LAS OBLIGACIONES QUE / DEBEN CUMPLIR LOS MINISTRILES, / Y CAPILLA DE MÚSICA / DE LA SANTA / PATRIARCHAL / IGLESIA DE SEVILLA, / EN EL DISCURSO DE TODO EL AÑO, según el Culto, Pompa, Magestad, y Grandeza / con que en ella se celebran los Oficios / Divinos en las Festividades de / todo el año*, Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1760, pp. 55-59.

⁹² Biblioteca Capitular y Colombina (BCC), Fondo Gestoso, Papeles manuscritos, tomo XXXIII, f. 292.

⁹³ BCC, Fondo Gestoso, *Manuscritos*. Papeles Varios, tomo XXIII, fol. 291.

Las honras fúnebres dedicadas a reyes y señores no difieren de las del común, salvo en la adición del sermón y la procesión de capitulares y celebrantes⁹⁴. No necesariamente constaban de un gran despliegue musical. Para unas exequias reales como las de Felipe IV, la catedral de Zaragoza canta cinco responsos y sólo uno de ellos se hizo a canto de órgano. Las vísperas de difuntos se ejecutaron “solenísimamente, aunque a Canto llano, y Fabordón”⁹⁵. La etiqueta exigía la mayor solemnidad, y por ello los oficios se decían y cantaban muy despacio⁹⁶. Por el contrario, los funerales celebrados en Italia por los reyes y duques, aunque no se conserva la música, se cree que tuvieron partes polifónicas⁹⁷. Un ejemplo documentado es el de las pompas mediceas en Florencia, con el concurso de instrumentos de cuerda y de viento⁹⁸. En Inglaterra existía el género musical polifónico elegíaco para las grandes figuras, a cargo de voces, laúdes y violas⁹⁹.

Cuando llevaban música, las exequias reales españolas disfrutaban de las mejores capillas musicales, las de las catedrales. Los músicos del Cabildo secular sevillano durante la ceremonia se situaban a la derecha del túmulo, bajo el arco que comunicaba el coro con la capilla mayor, detrás de las autoridades municipales y escribanos¹⁰⁰. En las del príncipe Baltasar Carlos en Lima, la música logra efectos pasmosos sobre sus oyentes y constituye un alargamiento del brazo de la Iglesia para acoger a los fieles.

(...) la música lo fue a los más apartados, que armonía tan sonora, por no haber en tan recopilado espacio, se salió a lo esparcido, y se entró por los oídos a los coraçones de todos los que en la plaça servían con propiedad de circunstancias. Reduzido a sosiego el rumor de los que pretendían el ingreso de la Iglesia, como si cupieran más, y lleno el coro de los más escogidos, y excelentes músicos de la Catedral, y Conventos (que el gusto con que vinieron se conoció llano, en su

⁹⁴ LARA RÓDENAS, M. J.: *Ceremonia y sociabilidad funeral...*, p. 318.

⁹⁵ ANÓNIMO: *AUGUSTO LLANTO, / FINEZAS DE...* p. 231-240.

⁹⁶ FLORES RODRIGO, S.: “La música en las exequias reales de la ciudad de Barbastro durante el siglo XVII”, y CARRERAS, J. J.: “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, en BOMBI, A., CARRERAS, J. J. y MARÍN, M. Á. (coords.), *Música y cultura urbana*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005, pp. 295-305.

⁹⁷ FENLON, I.: “Ritos de paso. Música, ceremonia y dinastía en Florencia y Venecia durante el Renacimiento”, en CARRERAS LÓPEZ, J. J. y GARCÍA GARCÍA, B. J. (eds.), *La capilla real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, p. 63.

⁹⁸ GARGIULO, P.: “Música *pro defunctis* en San Lorenzo”, en VVAA, *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Valladolid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 119-122.

⁹⁹ DUCKLES, V.: “The English musical elegy of the late Renaissance”, en LaRUE, J. (ed.), *Aspects of Medieval and Renaissance music*. Nueva York. Norton, 1966, pp. 134-153.

¹⁰⁰ Archivo Municipal de Sevilla (AMS), Sec. XIII, tomo 3, p. 227.

organizado canto) combidió a suspensión el imbitatorio, en que tuvieron principio los Maitines de difunto a tres Coros las voces, y a una voz la consonancia (sólo el oído puede ser intérprete desta narrativa, no la pluma)¹⁰¹.

En las exequias de Felipe V en Ceuta, el responso contó con la colaboración no sólo de la capilla de música, sino también de campanas y salvas de artillería.

Empezó el Responso de que hicieron señal, y lúgubre evidencia los profundos clamores de todas las Campanas, y los replicados estruendos de la Artillería y Fusilería de Mar, y Tierra, siendo una confusión harmoniosa de ternura la mixtura de llantos, y crugidos, que se notaba: entonó el Pater Noster su Ilustrísima (...) y porque penetrado de el más vivo dolor apenas podía proseguir, a tiempo, y sin él, dizo la Música con gravedad: Requiescat in pace. Amén¹⁰².

Para enriquecer los efectivos musicales de la Iglesia mayor de El Puerto en las pompas fúnebres de Felipe V, el cabildo no dudó en recurrir a los profesionales de la sede más cercana, la gaditana: “(...) empezó la Vigilia, y Nocturnos, cantados con grave solemnidad, y pausa por la Capilla de Música de la misma Iglesia, y otras Voces, que de la Cathedral de Cádiz se le agregaron, con razonable golpe de todos Instrumentos de cuerda, y viento”¹⁰³.

d) *La música instrumental*

En las exequias reales, el silencio decretado era impuesto en la ciudad mediante una ceremonia colmada de estruendos. Los lutos se anunciaban mediante comitivas que recorrían las calles al son de tambores, clarines, trompetas y cajas destempladas que desfilaban en primer lugar, despertando la atención de la concurrencia¹⁰⁴. Se trata de las actuaciones de los pregoneros que mejor se nos han transmitido, por su excepcionalidad.

¹⁰¹ ÁLVAREZ DE FARIA, P.: *RELACIÓN / DE LAS FU / NERALES EXEQUIAS / QUE HIZO EL SANTO, Y / APOSTÓLICO TRIBUNAL DE LA IN / QUISIÓN DE LOS REYES / DEL PERÚ / AL SERENÍSIMO PRÍN / CIPE DE LAS ASTURIAS / jurado de las Españas Don Baltasar / Carlos de Austria Nuestro Señor*; Lima. Julián Santos de Saldaña, 1648.

¹⁰² CARRASCAL VELLI, J. A.: *RESUMEN / DE LAS LÚGUBRES EXPRESIONES, / Y EXEQUIAS FUNERALES, / QUE A LA GLORIOSA MEMORIA / DE EL YNCLITO INVICTISSIMO / EMPERADOR DE LAS INDIAS, / PHELIPE DE BORBÓN V / REY DE ESPAÑA, (...) CONSAGRÓ / LA FIDELÍSIMA MUY NOBLE, Y MUY LEAL CIUDAD DE ZEUTA (...)*, Sevilla. Florencio Joseph de Blas y Quesada, 1746, pp. 51-52.

¹⁰³ TIRRI, G.: *TRISTE SEPULCRAL ZENOTAFIO, / FUNERAL ELOGIO...*, s/foi.

¹⁰⁴ Díez Martínez, M.: *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Universidad y Diputación de Cádiz, 2004, p. 68.

Si bien es cierto que los instrumentos musicales citados frecuentemente acompañaban al pregonero en su función, se aprecia cierto matiz en la adjetivación empleada por los cronistas, que diferencia esta música de la propia del regocijo. Sin emplear términos musicales de ningún tipo (no podemos saber en qué se diferenciaba este repertorio del más frecuente), los autores tienen la habilidad o el descuido de transmitirnos valoraciones de gran sentido cromático. Marcelino Díez nos transmite esta narración del pregón del luto en Cádiz por la muerte de Felipe V: “Como a las tres de la tarde, al toque de roncadas sordinas y cajas destempladas hizo notorio a las puertas de las Casas Capitulares el fallecimiento (...)”¹⁰⁵.

Los instrumentos de viento eran tocados con sordinas; los de percusión destemplados. El sonido de los instrumentos fragorosos se adulteraba y atenuaba para representar teatralmente la frustración de la vida segura. La sordina es una pieza que se coloca en los instrumentos musicales para modificar o disminuir su sonoridad. Concretamente en los de viento, se trata de conos de madera o cartón que se deslizan dentro del pabellón del instrumento. Desde la época de Monteverdi (primera mitad del siglo XVII) se usa sordina en todos los instrumentos de viento. En ocasiones, a las trompetas y la percusión se podían sumar los pífaros, por la vinculación tan estrecha que tienen con las cajas, y según en qué casos, por sus connotaciones militares, como fue en las exequias de Francisco I de Francia¹⁰⁶. Por su parte, una caja destemplada es aquella cuyo parche está flojo, escasamente tenso, y frecuentemente a la que se le ha desconectado el bordón. Éste consiste en una malla metálica que se adhiere al parche que no se golpea, preferentemente el de abajo, y que restalla cuando es percutido el parche superior, añadiendo un efecto muy colorista al sonido y elevando la tesitura y la intensidad considerablemente.

Tanto aplicar la sordina a un instrumento de viento como destemplar uno de percusión tiene similares efectos, aunque timbres dispares. En ambos casos, el sonido resultante pierde tanto volumen como altura. La proyección sonora de estos instrumentos nunca deja de ser significativa, precisamente por eso son los más adecuados para los actos al aire libre y para atraer la atención de los ciudadanos, pero el carácter que imprimen a la música, (aun cuando fuese, en un caso hipotético, la misma de siempre), contrasta vivamente con la cotidianeidad y conecta el sistema de alarma de los oyentes. Aunque siga siendo música, y procedente de los mismos instrumentos, supone una disminución del estruendo que va en consonancia con la exigencia de silencio colectivo. Puesto que es el detonante que inaugura el período de luto, esta

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ MALACARNE, G.: *Le feste del principe: giochi, divertimenti, spettacoli a corte*, Módena, Il Bulino d'arte, 2002, p. 269.

música constituye una transición, una gradación entre el ruido cotidiano y el silencio que le sigue, y que por tanto ayuda a hacer más suave el cambio.

Esto respecto al volumen. No menos repercusión tiene la modificación del sonido en cuestión de altura. Un parche flojo o un pabellón metálico ocupado por un cuerpo de madera o cartón necesariamente producen un sonido no sólo de timbre peculiar, sino también mucho más grave. El estudio de los fenómenos físicos y armónicos nos demuestra que el registro grave del sonido tiene considerable influjo sobre el sistema nervioso humano, superior cuanto más grave sea. Estos efectos se extienden por el extremo subsónico del espectro sonoro, esto es, el que el oído humano es incapaz de percibir pero que indudablemente existe, afectando al sistema nervioso y a ciertos animales. El sonido grave posee más armónicos, más vibración, a gran volumen provoca el movimiento de las entrañas. Es el pilar sobre el que se construye la armonía de las composiciones musicales, el que posee más poder emotivo. Es natural que se asocie a los conceptos ominosos y lúgubres. Los cronistas de los acontecimientos luctuosos no sólo se refieren en estos términos al sonido de los instrumentos musicales, sino a cualquier otro de los que componían el paisaje sonoro: “(...) acompañando el ronco estruendo de la Artillería (...)”¹⁰⁷.

Aun teniendo en cuenta simplemente estos aspectos fundamentales, comprobamos que el paisaje sonoro correspondiente a la muerte también tenía una personalidad ineludible, características fácilmente reconocibles para la población, que se traduce no sólo en información extraverbal, lo cual ya es fundamental en una sociedad iletrada y formada en simbología, sino también en empatía. Por razones simplemente físicas, esta música provocaba el contagio emocional.

Esta intervención de los agentes sonoros, que complementaba a la voz del pregonero con objeto de destacarla, también se veía arropada y contrastada por otros elementos sonoros bien conocidos por los ciudadanos. Campanas y salvas de artillería se sumaban a la atmósfera con todo su vigor, como si se hiciesen eco de aquellas otras ocasiones en que fueron símbolo de gloria y vida para el difunto, como efectivamente actuaron. Su violencia tenía el efecto de sobrecoger a los presentes sumidos en el incipiente silencio: “(...) A el instante de concluir la publicación rompió su clamor la campana de la Ciudad, a la cual siguieron las de la Catedral, parroquias, conventos, hospitales y ermitas, acompañando el ronco estruendo de la Artillería (...)”¹⁰⁸.

Si al espectáculo sonoro añadimos un espectáculo visual, incluyendo las vestiduras de luto de los músicos y también de sus instrumentos, conseguiremos hacer mella en la psicología de los presentes. El luto que se pregonaba ya había sido puesto

¹⁰⁷ TIRRI, G.: *TRISTE SEPULCRAL ZENOTAFIO*,..., s/fo1.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

en práctica por la propia comitiva anunciadora, de manera que también se convertía en un cauce de transmisión de la información que reforzaba la primera impresión recibida por el oído. Puesto que los agentes emisores del sonido iban a ser los que atrayeran más miradas, como es natural, el pregonero y los músicos eran los primeros en vestir de riguroso luto.

(...) en alta voz por la de Joseph Carnero, que estaba a pie con capuz y gorra de bayeta negra. (...) A el triste eco de todo este confuso tropel de lúgubres sonidos comenzó la marcha, yendo delante a pie con el Tambor Mayor seis tambores y dos pífanos con divisas de luto y cubiertas las caxas de bayeta negra; seguían después a caballo los clarineros de la ciudad con ropones del mismo género y de lo propio vestidos de golilla con capas largas ocho ministros, (...) ¹⁰⁹.

En nuestra modesta opinión, lo que se persigue con la proclamación de la noticia mediante pregón no es la información de los ciudadanos, “la pública lamentable noticia”, sino principalmente el acato de una orden, “la promulgación de Lutos”. El luto podía prolongarse seis meses, o quizá un año.

Todos estos elementos contribuían a generar una expectación previa al pregón, de manera que la atención llegase a su punto culminante durante el mismo. Y no sólo se trataba de obtener atención de los ciudadanos, sino de que fueran más allá: se aspiraba a su adhesión completa, a su emotividad más irracional. La deseable participación de las masas en aquella suerte de glorificación de la monarquía se traducía en llanto y demostraciones de dolor. Con la intención de provocarlo por doquier se ordenaban los recursos de la manera que se ha dicho más arriba:

Las ocho apenas serían de la noche, quando el despertador del sentimiento que se repetía doblando el cimbaillo de la Iglesia, con lúgubre sonido hizo señal, para que Valencia publicasse la muerte de su rey. (...) Ivan los primeros de a cavalllo tres tambores, que las caxas hiriendo destempladas, tantos motivar pudieron sentimientos, quantos assi mismo, las que después trompetas roncadas se seguían, ocasionaban llantos. (...) Apenas se escucharon los últimos acentos de pregón tan triste, quando segunda vez la melancólicas voces de las trompetas, y caxas, aumentaron el dolor, dando motivo a los hombres para que llorasen tan amargamente, (...) igual este llanto, ni el repetido clamor de las campanas en todas las Iglesias, nunca más continuo. (...) ¹¹⁰.

A los sonidos instrumentales correspondía el mayor poder emotivo. Una vez informados los ciudadanos por el pregonero, eran ellos los que arrancaban la respuesta

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ LÁZARO DE VELASCO, A.: *Funesto geroglífico, enigma del mayor dolor...*, s/ fol.

emocional, que era lo que interesaba, mucho más que el estado de información del común. Las palabras del licenciado Collado lo definen más propiamente: “Fue mandada publicar su muerte en todo el Reino con trompetas y atabales para que viniese a noticia de todos, y todos y cada uno de por sí, sintiese la muerte de su Rey y Señor como era justo, y como quien tan grande pérdida perdía”¹¹¹. En este tipo de textos encontramos expresiones alusivas a un llanto que el clima sonoro está estimulando. La expresión medieval del *planto* no se ha abandonado: simplemente se ha estilizado trasladándose el oficio de plañidera a los instrumentos musicales, cuyo sonido es más penetrante, más sobrecogedor y más estético.

La muerte real era uno de aquellos acontecimientos que contribuían a la consolidación del orden social. Por dicha razón se consideraba tan fundamental incitar a los ciudadanos a la participación. Incluso en este caso, en que el motivo de los rituales es luctuoso, la unidad de los vecinos y el desgarramiento de su dolor supone una exaltación de la organicidad de la sociedad. Suficientemente elocuente al respecto es la frase con la que comienza el relato de las exequias de Felipe V en El Puerto de Santa María: “Dexen, en buena hora, que llore el Puerto de Santa María: que sienta: que suspire, y gima; pues razón tiene: (...) quando el motivo de su dolor es el más poderoso, y mayor, que el de todos”¹¹². Con estas palabras entendemos que para la veneración de la monarquía, que es uno de los principales objetivos al servicio del sistema, es igualmente efectivo el dolor que la alegría. Aunque son sentimientos muy opuestos, son válidos en tanto que engendren manifestaciones muy emotivas, de gran carga irracional, y que supongan cohesión para el conjunto humano.

No obstante, esta atmósfera de efervescencia devocional *quasi* celestial reflejada en la literatura contrasta con las referencias que se obtienen por otras fuentes, entre las que cabe destacar la obligación bajo pena de cárcel a revestir y decorar el rostro de la ciudad con una epidermis de fastuosidad. Las que los relatos interpretan como manifestaciones de la emoción colectiva no son otra cosa que los efectos de un mandato por parte del poder municipal. El objetivo, por supuesto, era persuadir a los habitantes de que la ceremonia, ya se consagrara a una causa monárquica o religiosa, estaba plenamente justificada y merecía la mayor de las entregas.

Todos estos sonidos descritos, el acompañamiento del que gozaba el pregonero para anunciar el luto, se transmitía al cortejo de traslación del cadáver real. El cortejo fúnebre urbano, señalado por Ariès como el auténtico reflejo del clima funeral¹¹³, estuvo regido por la etiqueta: en época Austria tenía más concomitancias con el traslado

¹¹¹ COLLADO, F. G.: *Descripción del túmulo de Felipe II*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2005, p. 2.

¹¹² TIRRI, G: *TRISTE SEPULCRAL ZENOTAFIO, / FUNERAL ELOGIO...*, s/foi.

¹¹³ ARIÈS, P.: *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1983, p. 139.

de reliquias, mientras que en la era borbónica se tornó más militar y se incorporaron, junto a los timbales y las sordinas, los músicos y cantores de la capilla de música¹¹⁴. Trompetas y atabales también formaban parte del cortejo fúnebre propiamente dicho, cuando se trataba de un personaje real o principal. En los entierros de niños o doncellas, las trompetas y los clarines se sustituían por flautas, porque esta tipología de instrumentos siempre conllevaba unas connotaciones militares adecuadas para los varones reales o nobiliarios, en quienes se da por hecho su valor en la batalla, pero no para otros individuos¹¹⁵. De todas formas, las fuentes permiten albergar dudas de que las trompetas fueran efectivamente tañidas: es posible que se llevaran por razones ceremoniales, pues eran instrumentos relacionados con la liturgia del poder, y para hacer patente el silencio derivado del luto. Por su parte, las cajas se tocaban sólo una baqueta, lo cual nos inspira la idea de que sólo marcaban el paso pero sus tañedores quedaban imposibilitados para vistosos o elaborados toques¹¹⁶.

El caso del difunto Papa Inocencio XI en su trayecto desde el Quirinal a la Basílica Vaticana en 1689 es descrito de la siguiente manera:

Precedía la Vanguardia de cavallos ligeros a reconocer el puesto con sus Trompetas sordas. Seguía la guardia de Esguizaros con Mosquetes, y Alabardas. (...) Finalmente cerraban al Fúnebre Aparato las Compañías de Corazas, y Cavallos ligeros, ambas con Trompetas sordas, y los Estandartes bueltos a las astas. Los Corazas llevaban los Timbales destemplados, y los Soldados las espadas en las manos, y tras ellos muchas carrozas¹¹⁷.

No sólo en este caso, sino también en otros muchos, el ritual italiano presenta los mismos elementos musicales que el español: a la cabeza de la procesión fúnebre de Cosme de Médicis marchaban seis trompetas con ropas de color escarlata¹¹⁸. En el sepelio de Camilo Ursino, gobernador de palacio del Papa en 1559, tenemos constancia de que marchaban

¹¹⁴ SOTO CABA, V.: “Los cortejos en los funerales reales del Barroco: notas en torno a su origen y configuración”, *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, 10, 1989, pp. 121-139.

¹¹⁵ COVARRUBIAS OROZCO, S.: *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611, Barcelona, Horta, 1943.

¹¹⁶ GOLDRING, E.: “The funeral of sir Philip Sidney and the Politics of Elizabethan festival”, en MULRYNE, J. R. y GOLDRING, E. (eds.), *Court festivals of the European Renaissance*, Aldershot, Ashgate, 2002, p. 209.

¹¹⁷ ANÓNIMO: *Relación de la última enfermedad, y muerte de nuestro santísimo padre Inocencio Onzeno, Pontífice Máximo*, Madrid, Sebastián de Armendáriz, 1689.

¹¹⁸ FENLON, I.: “Ritos de paso. Música, ceremonia y dinastía en Florencia y Venecia...”, p. 55.

20 huomini a cavallo con lunghe trombe all'antica in mano tutte di taffeta nero guernite, sonando a morto con flebile e mesto suono (...) Poi venivano i Suizzeri della guardia del Papa armati con lor insegna strascinoni, sonando con lor tamburi a morto (...)¹¹⁹.

Puede que no sólo interviniese en el cortejo la música instrumental, sino también la vocal. El cortejo fúnebre de Felipe IV en 1665 incorporaba a todos los integrantes de la Capilla Real a lomos de mulas, aunque no se especifica si durante el desplazamiento ejecutaron piezas: “y después la Cruz de la Capilla Real, y su música entera, todos a mula, y con capuzes largos (...)¹²⁰.”

Conclusión

Si bien el denominador común de todas las transformaciones del paisaje sonoro urbano con motivos jubilosos reside en una estética de adición, en un enriquecimiento de la densidad y la variedad sonora, este mismo código de señales asigna al clima fúnebre una estética de empobrecimiento. Lejos de emitir sonidos inusuales, de incrementar la diversidad sonora, en el caso de la muerte la consigna consiste en recortar la gama auditiva propia de la vida cotidiana. La limitación y prohibición de ruidos habituales y el imperativo de silencio como traducción sonora del luto vienen a transformar el paisaje sonoro cotidiano, pero en el sentido contrario al que lo haría una festividad del Antiguo Régimen.

Este bullicio anormalmente atenuado constituye un marco privilegiado para el protagonismo de las campanas, que en otras fiestas son un elemento sonoro más, mientras que en este caso se convierten en un instrumento especialmente indicado para la transmisión de información social relevante y para el reforzamiento de la jerarquización social.

La música propiamente dicha gozó de poco predicamento en el contexto fúnebre, puesto que sólo alcanzó a la élite de la sociedad y parcialmente. Puesto que siempre llevó consigo connotaciones de prestigio social, el ascetismo de los últimos momentos aconsejaba evitarla. Cuando hizo acto de presencia, generalmente fue bajo

¹¹⁹ ANÓNIMO: *LE SOLENNI POM / PE, I SUPERBI, ET GLORIOSI AP / PARATI, I TRIONFI, I FUOCHI, ET GLI ALTRI / splendidi, & dilettevoli spettacoli, fatti alla venuta dell'In / vittissimo Imperadore Ferdinando primo, dal Sere / nissimo suo Figliolo l'Archiduca Ferdinando, / nella Real città di Praga l'ottavo giorgo di No / vembre, 1558*, Praga, Giorgio Melantrichio da Aventino, 1559, s/fo. “Veinte hombres a caballo con largas trompetas a la antigua en la mano, todas guarnecidas de tafetán negro, tocando a muerto con flexible y mixto tono (...) Después venían los suizos de la guardia del Papa armados con sus enseñas, tocando a muerto con sus tambores”.

¹²⁰ ANÓNIMO: *RELACION / DE LA ENFERMEDAD, / MUERTE, Y ENTIERRO DEL REY / Don Felipe Quarto nuestro Señor...*, s/fo.

una forma que revestía poca solemnidad, el fabordón, y con un instrumento de carácter inequívocamente religioso, el órgano. La tendencia en las fiestas no luctuosas va en la dirección contraria: el canto solía ser polifónico, incluso policoral, y los instrumentos variados, de carácter versátil y muy sonoros.

En los pregones y cortejos, esto es, en las salidas al exterior, los instrumentos musicales que se emplearon en contexto fúnebre tuvieron un carácter heráldico, excluidos los propiamente festivos como la chirimía, pero su tono triunfal quedó ensombrecido por el ensordecimiento de su sonido.

En definitiva, diríase que la estética sonora del duelo persigue una restricción del paisaje sonoro habitual, subrayando doblemente el distanciamiento con el festivo. La muerte ajena exigía un paréntesis de las distracciones y el bullicio de la vida cotidiana, un marco espaciotemporal en el que centrar la reflexión colectiva en dos aspectos: por un lado la identidad social, que acompaña al difunto más allá de la muerte, y por el otro la futilidad de las glorias terrenas representadas en la música, que quedan ensombrecidas momentáneamente por lo trascendente.