

LA IMAGEN SONORA

Clara Bejarano Pellicer
Universidad de Sevilla

Frecuentemente se juzga en la actualidad que la sociedad en la que vivimos otorga un papel privilegiado a lo que denominamos “la imagen”, entendida como aspecto externo o consideración que se ofrece de uno mismo ante la colectividad social. Tratamos de exteriorizar nuestras cualidades -o las que pretendemos poseer- a través de una apariencia cuidadosamente trabajada de la forma más racional posible. Parece lógico pensar que este fenómeno se ha desarrollado espectacularmente en los últimos tiempos, porque los medios audiovisuales de comunicación han hecho una feroz utilización de los recursos de la apariencia que han socavado nuestro modo de contemplar el mundo, a los que nos rodean y a nosotros mismos. También habrá quien pueda pensar que estos medios han sido los primeros en profundizar en el estudio racional y sistemático de los efectos que las impresiones sensoriales causan en el hombre. Un vistazo por la Historia del Arte, siempre relacionado con el poder, nos disuadirá de atribuirles semejante paternidad. La época que nos disponemos a tratar, el Barroco, es pródiga en la utilización deliberada de los recursos que componen el arte de la apariencia.

Se suele atribuir una especial relevancia a aquello que las personas captan a través del canal de la vista, por razones lógicas: es el sentido que más nos subyuga, porque ofrece una información notablemente más rica y detallada que el resto, porque es una fuente inagotable de curiosidad y variedad y porque *lo que se ve* es una experiencia más compartida. Solemos pensar que ver es una prueba concluyente que nos pone en íntimo contacto con la más rigurosa realidad, con menor margen de riesgo o menor espacio para la interpretación personal que el resto de los sentidos. Las personas nos sentimos más unidas a través de lo que vemos que a través de lo que oímos, tocamos, olemos o degustamos. Lo visto se considera una experiencia más fácilmente comunicable y retratable. El vocabulario que las lenguas nos suministran para describir lo visto es infinitamente más variado y rico que el que nos asiste para referirnos a lo percibido por otros canales.

Sí, decididamente la sociedad occidental tiene un sentido favorito. Esta exaltación de la vista entraña sus peligros. La infalibilidad que le atribuimos es fácilmente desenmascarable. A causa de ese protagonismo tan exacerbado, nuestra vista ha recibido una educación inconsciente pero muy intensa que la ha domesticado hasta reducir sus posibilidades, mal que bien. Los medios audiovisuales han profundizado en las opciones que existen para atraerla, moldearla, subyugarla y endurecerla, aunque hemos de ser optimistas y pensar que en la actualidad ya todos somos conscientes de nuestra debilidad por ese flanco.

El resto de los sentidos afecta mucho menos a nuestra percepción del mundo. Exceptuando tal vez al gusto, hemos aprendido a ignorarlos y adolecemos de cierta falta de educación sobre la información que pueden suministrarnos. A pesar de que pueden ponernos en contacto con los instintos más naturales y animales de nuestro ser, tales sensaciones nos incomodan y solemos clasificarlas en grandes grupos muy poco definidos de sensaciones, que se resumen en última instancia en dos: estéticos y antiestéticos. Mientras que en la vista el sentido de la estética es infinitamente diverso y admite tantas posibilidades como personas, el resto de los sentidos muestra una considerable uniformidad en la valoración positiva o negativa de los estímulos.

El objetivo de esta comunicación es abordar el que más informativo y aséptico se considera después de la vista: el oído. Pudiera describirse la historia de nuestras experiencias como un debate de raíz inmemorial entre uno y otro. De él habla el propio José Antonio Maravall en su obra magna, *La cultura del Barroco* (Maravall, 1975: 503), refiriéndose a la Edad Moderna. Podríamos pensar que generalmente la información que suministran es complementaria, de manera que no debería haber rivalidad entre ellos. La rivalidad no reside en el mensaje, sino en la supremacía ejercida sobre el intelecto. La impresión recibida, la que cobra validez y se procesa como experiencia, con la proporción que fuere entre razón y emoción, ¿se debe más a lo percibido por la vista o por el oído?

Nuestra intención no es enzarzarnos en un debate de corte pueril sobre la predominancia entre ellos, porque es obvio que todos los sentidos son necesarios y que debemos mucho a cada uno de ellos de manera que, de faltarnos, nuestra experiencia se distorsionaría en gran medida. Lo que pretendemos es destacar el papel que recibe lo auditivo en la conformación de la imagen de una persona o una institución, tanto la que se proyecta como la que se recibe. Nuestro campo de estudio es el período de los siglos

XVI, XVII y XVIII, aunque salta a la vista que sería interesante aplicar estos parámetros a cualquier momento de la vida de la humanidad.

Es de dominio público, y mucho más desde que Maravall analizase de manera tan profunda e inspirada los entresijos de la cultura del Barroco, que en el siglo XVII y gran parte del XVIII los poderes recurrieron a toda clase de recursos, más intelectuales en un ámbito y más sensoriales en otro, para atraerse la adhesión de las masas sociales. El arte desempeña un papel fundamental, como manifestación de una sociedad con una vocación tan mediática como es posible. Pintura, poesía y novela adaptan su ética a la coyuntura social (Maravall, 1986: 139). Maravall definió a la sociedad barroca como “dirigida”, puesto que para él la cultura de la época era un conjunto de medios reunidos para conducir a las personas y mantenerlas integradas en el orden social, previniendo usos perturbadores o revolucionarios (Maravall, 1986: 132).

Otras voces más recientemente han discrepado de la necesidad que los poderes tenían de procurarse una favorable opinión pública. Conceptos como éste último cobran su sentido en un régimen democrático, no en el absolutista (Rodríguez de la Flor, 2002). No obstante, hay que tener en cuenta que en esta época los asuntos religiosos están en íntima relación con los político-sociales porque se interpreta como un orden establecido y mantenido por Dios. El fervor religioso de la población no puede alimentarse con absolutismo ni con opresión: necesariamente tiene que pasar por el convencimiento íntimo y emocional. Así es como se entiende que la favorable predisposición de la población sea un asunto de tan capital importancia, en el que se inviertan tantos recursos.

El ceremonial público constituye un ámbito privilegiado para la escenificación y difusión de estos mensajes persuasivos. De hecho, en él se inserta un gran despliegue hoy llamaríamos artístico pero que en su momento no tenía una función meramente estética, sino profundamente mediática, en tanto transmitía una interpretación ya profundamente elaborada de la realidad, del orden social, político y religioso. Rodríguez de la Flor entiende que la fiesta en el Barroco es una metáfora, un discurso continuado del poder, el único capaz de producir representaciones. En la fiesta se produce el metadiscurso de la sociedad sobre sí misma, que realiza la reconstrucción mediática de los acontecimientos, pues es el ámbito ideal para evocar la dimensión trascendente. Para superar el vértigo de su desaparición, concibe un progreso histórico que encamina a los pueblos a la parusía (2002: 162-164).

La fiesta barroca es un claro producto del poder. Éste no tiene sentido fuera de su representación exhibitoria. Es inherente a él la pompa, el rito, el aparato

representacional, la organización del evento. Se constituye en la representación, se genera allí su único modo de visibilidad (Rodríguez de la Flor, 2002: 163). En este contexto de exhibición, los poderes recurrían a todos los cauces a través de los cuales pudiesen inspirar admiración o al menos envidia al resto de componentes de la sociedad urbana.

De la misma manera que se utilizaba el arte efímero, el vestuario fastuoso, el medio de locomoción más llamativo y las manifestaciones más o menos teatrales, con objeto de atraer la atención del público y convencerlo de la magnificencia y generosidad de quien incurría en estos gastos, había otros elementos que contribuían a formarse una idea sobreelevada. Defendemos una relación muy estrecha entre los ciudadanos de la España del Antiguo Régimen y los estímulos sonoros propios de aquel medio urbano. El fenómeno musical no estaba tan presente en la atmósfera como haya podido estarlo en la etapa Contemporánea, y con la era de la música ligera grabada no admite posible paralelismo. La menor saturación acústica de estos siglos, a nuestro juicio, actúa en favor de una mayor sensibilidad hacia los estímulos sonoros. Alimenta esta opinión el estudio de José Antonio González Alcantud sobre la pirotecnia y el ruido en el medio rural granadino: él afirma que cuando más silencioso es un lugar, más se agudizan las capacidades auditivas, que se rigen por una acústica educada y codificada conforme a él. (González Alcantud, 1987: 63-78).

Si algo caracteriza a la música, es precisamente ese carácter universal, esa capacidad de incidir en las emociones. Pensamos que en esta época en la que la música estaba considerablemente alejada de la vida cotidiana de las personas, ese influjo sería muy fuerte. Por supuesto, ésa era una de las razones por las que se recurría a ella tan frecuentemente en el aparato ceremonial de la Edad Moderna. Se trataba de integrar al ciudadano en la representación festiva de la realidad, hacerlo partícipe, convertirlo en miembro de un todo del que se sintiese ciegamente partidario. La sensibilidad emocional que puede producir y de hecho producía la música y otros sonidos emparentados, estimulando sentimientos como la euforia, el dolor o la rendida admiración, es uno más de los recursos con los que contaba el poder y la aristocracia, (que vienen a ser lo mismo, con intereses generales y personales bastante armonizados).

La otra razón por la que la música está presente en la sociedad barroca no es el mero placer, sino la idea de que la degustación de este deleite constituía un artículo de lujo. Atención: no estamos hablando de la música popular, al alcance de cualquiera en cualquier época y lugar y elemento imprescindible en la vida de una colectividad de

cualquier especie. De lo que hablamos es de la que hoy podríamos entender como música culta. Los servicios de los músicos eran entendidos como un objeto de prestigio, si se permite la expresión. Por consiguiente, cuanto mayor dedicación tuviesen dichos profesionales a un particular o institución, mayor tiempo de placer se le atribuía y por tanto mayor distinción social. El *desideratum* de esta forma de medir la posición social era tener una capilla musical o conjunto de cámara mantenida permanentemente con un salario.

Pocas instituciones eran las que se podía permitir semejante dispendio, y aún menos particulares. La mayor parte de la aristocracia recurría a los servicios de los ministriles en las ocasiones en que era necesario. Pocas casas nobiliarias, necesariamente ducales (a saber, los de Arcos, los de Medina Sidonia, los de Medinaceli, los de Alba, los de Béjar, los de Osuna...) mantenían a profesionales de la música a su servicio, y no sólo españoles, sino también africanos (*negros y moros*), como objeto de prestigio. Moreno Ollero mantiene que en 1535 el VI duque de Medina Sidonia mantenía una capilla musical completa en la Iglesia de la O de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda, con 10 capellanes, cuatro mozos de capilla y 24 músicos (12 voces y 12 instrumentos). También tenía asalariados en su guardia de escuderos a ocho músicos, de los que se conocen sus nombres, tres cornetas y ocho trompas, pagados con ración y 16.000 maravedíes de sueldo anual cada uno, aparte de un organista de la casa. (Moreno Ollero, 1983). En la casa de Pilatos, palacio sevillano ocupado por los Ponce de León, duques de Medinaceli, fueron agasajadas varias personas reales con gran profusión de música (González Moreno, 1993: 133). El tercer duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo (1508-82), en 1447-1574 conservó nóminas y asignaciones de más de sesenta cantores y músicos de Capilla españoles, flamencos y franceses (Subirá, 1927: 24). Incluso mientras se daba cuenta de la colación se desgranaban canciones: “(...) adonde comieron su Excelencia y el Príncipe de Bozolo, regalándoles muchas veces de sus platos, y cantándose entre tanto villancicos espirituales (...)” (Anónimo, 1639).

Debemos entender que el mayor fruto que obtenían de tal gasto era el placer privado, pero los testimonios que tenemos de su existencia son fundamentalmente públicos, en contexto festivo. En 1624 se casó el Condestable de Castilla, noble de la familia de los Guzmanes, con la señora doña Isabel de Guzmán, hermana del Marqués de Toral y Marqués de Liche. Don Álvaro Enríquez de Almansa, Marqués de Alcañizas, tuvo parte muy activa en los festejos y convidó a su casa a los invitados en la víspera de la boda. En el cortejo desfilaron

“cincuenta de acavallo entre atabaleros, trompetas y menestriles con sayos vaqueros, y sombreros de librea azul, blanca, verde y noguerado, y con ellos muy galán Leonardo, trompeta mayor de su Magestad, persona que no suele salir sino quando va su Magestad en la fiesta que se haze” (Anónimo, 1624).

¿Qué sentido tenía semejante despliegue musical? No se registraban cincuenta músicos reunidos, y mucho menos montados, ni siquiera acompañando al Cabildo municipal. No obstante, esta nobleza emplea el mismo tipo de instrumentistas que las autoridades civiles: atabales, trompetas y chirimías. Este golpe de efecto no sólo se producía a través de la vista, que ya era de por sí impactante, teniendo en cuenta la espectacularidad de los ropajes. Ante todo, era una cuestión auditiva. Cuanto más sonido y más diversificado, se atribuía más poder y distinción al patrón porque significaba que podía pagar a semejante ejército. Aunque no tocasen al mismo tiempo, en conjunto, porque los ministriles tañían instrumentos que no combinaban exactamente con las trompetas y los atabales, más heráldicos y simples, el volumen de sonido tuvo que salirse de los límites de la experiencia del común. Los ciudadanos tuvieron que sentirse reclamados por el sonido a salir de sus casas y contemplar el cortejo, porque mediante estos instrumentos era como se anunciaba el pregonero del Cabildo municipal. Por medio del sonido, la nobleza se formaba una imagen pública con pretensiones de competir y superar a las autoridades públicas.

El periodista Andrés de Mendoza, a propósito de esta boda, cuenta la máscara relacionada, en la que intervinieron aún más instrumentistas:

“Empeçávala Leonardo trompeta mayor, sin librea, con su instrumento de plata, tres copias de atabales, tres de trompetas, y tres de chirimías, por todos cincuenta y quatro, de librea verde, blanca y carmesí, y encubiertas de tirelas de la misma librea las cavalgaduras” (Mendoza, 1624).

Cada una de las copias no se componía de cuatro miembros, como es lo habitual, sino de seis, superando las expectativas del público. Las trompetas y los atabales solían hacer un buen conjunto, pues eran instrumentos de gran potencia sonora, de carácter heráldico, de sabor medieval (lo cual remitía a la antigüedad del linaje nobiliario), de

tintes heroicos (lo que venía a subrayar la identificación de la nobleza con lo caballeresco, recordando que disfrutaba de su status de privilegio gracias a sus hazañas bélicas). Eran instrumentos muy urbanos, muy recurrentes en las liturgias del poder municipal, y cuya música no se caracterizaba por sus valores estéticos ni su complejidad tanto como por su efectividad a la hora de impresionar a la población. Por el contrario las chirimías se empleaban en la capilla musical eclesiástica, por ejemplo. Poseían connotaciones más festivas, más elegantes, y también más cultas, porque producían música más compleja. La nobleza exhibía las dos caras de la música urbana para hacer hincapié en tanto en su poder y bravura como en su exquisitez.

El colmo de la exquisitez fue exhibir al Trompeta Mayor no por sus servicios, por su música o como profesional, sino como auténtico objeto de prestigio, tanto como su instrumento de metal precioso, mucho más ostentoso que útil, exclusivo del estrato más encumbrado de la sociedad, relacionado íntimamente con la cúspide, que es el rey. La nobleza subraya su aristocracia y su situación jurídica de privilegio demostrando su acceso a los más cotizados y exclusivos músicos.

Uno de los ámbitos favoritos en que la nobleza utilizó a la música como carta de presentación tampoco fue privado, sino público. Hablamos de los torneos. Contrariamente a lo que podríamos pensar, los ejercicios caballerescos no eran tan militares y rudos en la Edad Moderna como en la Edad Media. Adaptáronse los torneos a los nuevos ideales de comportamiento aristocrático mediante la teatralidad. La fiesta se barroquiza con estructuras escénicas y construcciones literarias ficticias, ganando en espectacularidad (Strong, 1988: 26-30). Por otro lado, casi siempre se ponían en escena espectáculos de naturaleza netamente teatral previamente a la celebración del torneo propiamente dicho, como preparaciones del espíritu. La atmósfera deseada era más cercana a las novelas de caballerías que a los enfrentamientos bélicos, de manera que convenía preparar psicológicamente a los espectadores para que se conformaran con un paso de armas galante, edulcorado, carente de violencia. Buena parte de las puestas en escena eran cosecha de los propios caballeros que tomaban parte en el ejercicio. Constituía una popular tarjeta de presentación, una forma de llamar la atención sobre sí y ganarse al público, aparecer precedido y rodeado de un cortejo digno de las más fantasiosas novelas.

En ellos no podía faltar el elemento musical, por razones estéticas. Mascaradas y danzas eran las formas en las que se insertaba la música, aunque lo corriente es que los ministriles emergiesen sin disfraces, precediendo al caballero al que representaban,

heroizando su figura con toques de instrumentos de viento y percusión, con un marcado matiz militar medievalizante, fácilmente audibles en espacios abiertos y enardecedores de los ánimos. Constituían un factor no sólo de heroización, sino sobre todo teatralizador. Citemos trompas, clarines, atabales, cajas, pífanos...

Sin embargo, el patrón más recurrente de los músicos, a lo largo de toda la geografía española, es la Iglesia. Todas las catedrales y colegiatas contaban con una capilla musical, y algunas de las iglesias parroquiales más importantes. Suele decirse que se trata de una necesidad litúrgica, pero las actividades culturales se llevaban a cabo de la misma forma en cualquier otra iglesia sin asistencia musical o contando con ella excepcionalmente. Pensamos que el papel de la música en las catedrales y colegiatas era precisamente de prestigio: elevar su categoría distinguiéndolas de los templos de otro nivel. En el Renacimiento, que es cuando nacieron las capillas musicales propiamente dichas, contar con una de ellas suponía un signo de modernidad y proyección hacia el futuro. Los mejores músicos eran disputados por las diversas sedes, la mayoría de las veces ofreciendo jugosos honorarios a la manera de una puja o un club deportivo de nuestros días, y a veces con artimañas más heterodoxas. No hay más que comprobar las cantidades que las catedrales estaban dispuestas a sacrificar para atraerse al mejor personal, para darse cuenta de que la equipación musical influía en la jerarquización entre ellas. En el siglo XVIII, avanzado el Barroco, los órganos y la decoración artística de su caja alcanzaron la predominancia en consideración de objeto de prestigio para los templos.

La verdadera función de la música en las iglesias no era enteramente litúrgica. Como elemento de prestigio, actuaba como señuelo para las masas de fieles. La fascinación que la música ejercía sobre una población musicalmente indocta pero de cierta sensibilidad auditiva era una jugosa baza a la hora de atraer feligreses y devociones. Son célebres los desórdenes que se producían a raíz de la asistencia masiva al *Miserere* de Semana Santa o a los villancicos de Maitines de Natividad. El *Miserere* era un salmo que ha experimentado diversas formas musicales a lo largo de la Historia y que se celebra en el triduo de Semana Santa, esto es, Miércoles, Jueves y Viernes Santo por la noche, después del Oficio de Tinieblas. Por su parte, los villancicos eran las composiciones poético-musicales, género de origen castellano, que se producían para sustituir a los tres nocturnos del oficio de Maitines en la víspera de cada Navidad. Estas canciones en lengua vernácula podían llamarse villancicos, chanzonetas, letras y romances. La forma musical era de tonada (una o pocas voces), responsión (coro) y

coplas (solista). Eran compuestos en letra y música expresamente para aquella noche, y se renovaban anualmente. Incorporaban textos referentes a la actualidad (García de Enterría, 1996). La mera intervención de la música era suficiente para provocar una gran afluencia no siempre devota. Cuando la Iglesia quiso atajar aquellos desórdenes, es significativo que su primera medida siempre fuese la de moderar el contenido musical y la diversidad de instrumentos (Martín Moreno, 1985: 231).

Más allá de la seducción que ejerce sobre un espectador la música, por las connotaciones de diversión y goce estético que comporta, lo cierto es que las fuentes narrativas de la época, en su mayoría relaciones de fiestas, nos dan a entender que la música cumplía un importante papel en las ceremonias religiosas a la hora de penetrar en los sentimientos. No en vano podemos leer recurrentes expresiones de aquella emoción colectiva en diversas relaciones de fiestas, convirtiéndose casi en un lugar común. Aquí tenemos un ejemplo procedente de Madrid en 1601:

“(...) se cantava en el coro el Cántico de Benedictus, y el Psalmo de Miserere, en música Italiana de falsetes con tanta variedad de instrumentos de la qual nunca yo tenía noticia. Las bozes eran regaladísimas, y tan a propósito desta santa devoción, que ocasionava a muchas lágrimas de sentimiento y consuelo espiritual (...)” (Luque, 1601).

Cuando hablamos de poderes, no necesariamente nos referimos a la monarquía o la Iglesia. Cualquier ciudadano del Antiguo Régimen procuraba insertarse en algún tipo de corporación para dar lustre a su propia persona con el prestigio y la gloria que había ido almacenando una colectividad. En dichas corporaciones, cuyo mayor vínculo solía ser el religioso, el profesional o ambos a la vez, se ponían en común los méritos de un cierto número de personas y de sus antecesores para que todos sus miembros pudiesen gozar del prestigio que el conjunto representaba. Estas corporaciones se veían impelidas a cuidar de su imagen ante la sociedad porque su razón de ser estaba en la admiración que ésta le tributase.

En última instancia, la corporación a la que pertenecía un ciudadano del Barroco era su propia urbe, la que habitaba, lo cual no era poco. Las ciudades, a través de su Cabildo, desplegaban toda una retórica de su propia preeminencia. El cabildo municipal, como institución definitivamente representante de la urbe, contaba con los servicios consagrados de varios tipos de instrumentistas de viento y percusión, entre los que

suelen encontrarse atabales (los antecesores de los actuales timbales sinfónicos), trompetas, clarines, chirimías (los antiguos oboes). No es el momento de dar detalles sobre estos funcionarios y sus obligaciones, pero baste con decir que para cualquier desplazamiento o ceremonia oficial en forma de institución, el cabildo formado de regidores, jurados y los funcionarios subalternos era precedido de sus propios ministriles, cuyos timbres heroicos anunciaban a los espectadores que estaban a punto de ser testigos de un espectáculo excepcional. Cuando este despliegue no se dirigía al pueblo sino al personaje ilustre que visitaba la ciudad, el efecto de grandilocuencia trataba de encumbrar no sólo al Cabildo municipal, sino a toda la ciudad. Tenemos un ejemplo en el pregón de las fiestas de proclamación de Carlos IV en Sevilla:

“Seguían a caballo también los seis Músicos que sirven a la Ciudad en sus funciones; a saber, dos con clarines, dos con obúes, uno con fagot y otro con timbales: los caballos con aderezos de grana encarnada y galón ancho de plata al canto, y encintados de colonia blanca. Los Músicos vestidos con casaca de grana encarnada, guarnecida con alamares y galon ancho de plata, chupa y vueltas blancas con la misma guarnición que la casaca y calzón igual a ésta, medias blancas de seda y sombreros con galón y presilla de plata” (Gil, 1790).

Ya hemos comprobado que la música como sonido era un elemento más del mosaico de las artes que se configuraba en las fiestas del Antiguo Régimen, y que contribuía a la imagen de manera eficaz. Sin embargo, tal como hoy se cotiza y disfruta más la música en vivo porque se contempla quién y cómo la produce, en los siglos de los que hablamos sucedía lo mismo. Aunque era una cultura muy impregnada por la espiritualidad, demostraba un lazo muy fuerte con lo material. La propia manera de entender la religión era muy poco amiga de vaguedades e idealismos. La Contrarreforma hizo especial hincapié en la traducción de las creencias a la materialidad, en forma de objetos y también demostraciones públicas como procesiones, ritos y penitencias. Tal vez debido a ese sentido de la demostración, de enorgullecimiento público, también las fuentes de la música -los músicos y sus instrumentos- se convirtieron en trofeos de la vanidad de ineludible exhibición.

Tal vez lo más comentado en las relaciones de fiestas en relación a la música no sea lo que se oye, sino lo que se ve. Los cronistas, que se diría están faltos del más

elemental vocabulario para la descripción sonora, en cambio se explayan sobre las fuentes del sonido, en la que derrochan no poco arte literario. De ello deducimos que el sonido actuaba como un reclamo, un estímulo que alcanzaba al mayor número de personas, para que fijaran su atención no sólo en el número de personas a quienes se había pagado para producir música, sino también en su apostura, su vestuario, su medio de locomoción. Los instrumentos musicales reclaman tanto protagonismo como quien los tañe, puesto que ellos también lucen vistosas indumentarias.

Puesto que los músicos solían ocupar la cabeza del desfile, se les otorgaba una apariencia espectacular para que el público se sintiese atraído y se formase una idea fastuosa de lo que se ofrecería a sus ojos conforme avanzase el cortejo. El caso que nos disponemos a ofrecer no correspondía a un rey, sino a un embajador español que hizo su entrada en Francia:

“Delante de todo el séquito iban dos Trompetas, que las llevaban de Plata, vestidos de escarlata, con guarnición tan espesa de galones de Oro, y Plata, que apenas se percibía el fondo, y sombreros adornados de hermosos Penachos de Plumas de varios colores” (Anónimo, 1679).

No es novedad en la actualidad el hecho de que tocar música culta merezca una actitud que transmite el mayor de los respetos y elegancia en el vestir. Puesto que el músico ofrece un producto de lujo, él mismo se convierte en tal. Las prendas que solemos encontrar en sus descripciones son casacas, sombreros y medias frecuentemente renovados, libreas, penachos de plumas, vaqueros decorados con pasamanería, sayos, ropillas... Entre los tejidos, los más citados son la lama y el tafetán. Los colores se convierten en la clave: permiten distinguir para qué institución o particular trabajan y atraen la atención del público.

Aunque el fasto público comporte un escenario eminente para la exhibición de la propia gloria, acreedora de admiración y adhesión, la vida cotidiana no dejaba de ofrecer oportunidades para labrarse una imagen cuidadosamente favorable. La mayoría de los particulares en el Antiguo Régimen no tenía medios para acceder a los placeres de la música más que a través de las fiestas públicas. Por supuesto, no podía utilizarla como elemento de prestigio excepto en un caso. Este caso es la muerte. Una vez que acontecía el óbito, los rituales funerarios podía cargarse de sonidos que, cuando más abundantes y armónicos fuesen, más posición social revelaban. Las Constituciones

Sinodales describen los pasos de los que consta un funeral, que pueden llevarse a cabo con más o menor lujo (Rivas Álvarez, 1986). Precisamente uno de los factores que incrementaban el precio y la distinción era la entonación más o menos musical. Los tres responsos que ejecuta el clero, así como la misa, el oficio de sepultura y la oferta, pueden ser rezados o cantados, con capa o sin capa, con diácono o sin ellos, con solemnidad o sin ella. Por ejemplo, en el hospital del Espíritu Santo de Sevilla la misa rezada costaba 2 reales a fines del siglo XVI; la cantada, con o sin órgano, el triple. Lo mismo sucede con las misas de sufragio *pro remedio animae*. Eran más representativas de la posibilidad social y económica que del sentido religioso, y su acumulación era proporcional a la riqueza (De Lara Ródenas, 1999: 339-383).

Quizá los sonidos más preponderantes en el ámbito funerario sean el órgano y las campanas. La intervención del instrumento musical eclesiástico por excelencia fue haciéndose más recurrente conforme fue avanzando la Edad Moderna, pero siempre estuvo en minoría. Por el contrario, el tañido de las campanas constituía un ingrediente esencial en el ritual funerario. El tañido de las campanas a muerto recibe el nombre de clamoreo. Representaba la luz de la resurrección de Cristo, por lo tanto un sonido de esperanza (Baena Gallé, 1992: 26). Resulta curioso reparar en que éste no se encargaba 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 (De Lara Ródenas, 1999). Cuantas más y mejores campanas hubiese solicitado el difunto feligrés de la collación, más se incrementaba el importe. 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 tarde (De Lara Ródenas, 1999: 72-73).

Por los hombres se tocaban tres dobles y sólo dos por las mujeres. 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, un Papa, 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... (Rubio Merino, 1995: 20). En los casos en que fallecía un personaje importante, las campanas tañían durante 24 horas sin interrupción, incluso por la noche, y más espaciadamente en los días sucesivos,

hasta que se producía el entierro. La calidad del toque informaba asimismo si el óbito se había producido dentro o fuera de la ciudad. El entierro también tenía un toque característico, mostrando las mismas distinciones.

De esta manera es cómo la música, y los músicos a través de ella, contribuyeron a la imagen social en la vida y en la muerte, de una manera peculiar y limitada, es cierto, pero indudable. El concepto de imagen, a pesar de las connotaciones visuales que inspira, se halla impregnado de lo auditivo, como podría estarlo de cualquier otro sentido. Así es cómo puede ser sonora una imagen. Esto no representa ninguna novedad en un mundo tan saturada acústicamente como aquel en el que vivimos; es confortador contemplar cómo es un hecho que está, como todo lo esencialmente humano, por encima de la cronología. Es plausible teniendo en cuenta que la música es una realidad intrínsecamente humana.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO (1624), *ELOGIO DE / LA ILUSTRÍSIMA / FAMILIA DE LOS / GUZMANES / Y / RELACIÓN DE LAS / fiestas, máscara, y acompañamiento que se hizieron en / esta Corte en los casamientos del señor / Condestable de Castilla*, Madrid.

ANÓNIMO (1639), *Relación, y carta muy copiosa de la solenne entrada que hizo en Roma el Excelentissimo señor Duque de Cremau Príncipe de Ecchemberg, Embaxador extraordinario del Emperador Fernando Tercero, a la Santidad de nuestro Señor Padre Urbano Octavo: El recibimiento que le hio su Santidad, y ceremonias que se guardaron en ello*, Madrid.

ANÓNIMO (s/f), *RELACIÓN / VERDADERA, DONDE SE DA / QUENTA DE LA OSTENTOSA ENTRADA QUE / hizo en Francia el Excelentissimo señor Príncipe de Melito Du / que de Pastrana, conde de Saldaña, etc, acompañado de los / señores (...) Refiérese el Aparato / y grandeza con que se executó esta función el día / 14 de Septiembre deste presente año / de 1679*, s/l.

BAENA GALLÉ, J. M. (1992), *Exequias reales en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII*, Sevilla.

DE LARA RÓDENAS, M. J. (1999), *Ceremonia y sociabilidad funeral en Huelva durante el siglo XVII*, Huelva.

GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C. (1996), “Relaciones de sucesos en pliegos de villancicos del siglo XVII”, en *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del primer coloquio internacional*, Alcalá de Henares.

GIL, M. (1790), *Relación de la proclamación del rey nuestro señor don Carlos III, y fiestas con que la celebró la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Madrid.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (1987), “Territorio y ruido en la fiesta”, en *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Granada, pp. 63-78.

GONZÁLEZ MORENO, J. (1993), *Los secretos de la casa de Pilatos*, Sevilla.

LUQUE, F. (1601), *Copia de una carta, que el licenciado Francisco de Luque clérigo de Sevilla escribió a la congregación de clérigos y sacerdotes de la misma ciudad, estando en la villa de Madrid (20 mayo 1601)*, Madrid.

MARAVALL, J. A. (1975), *La cultura del Barroco*, Barcelona.

MARTÍN MORENO, A. (1985), *Historia de la música andaluza*, Granada.

MENDOZA, A. (1624), *RELACIÓN DE ANDRÉS / DE MENDOZA, CAPITULACIONES / de los señores Marqueses de Toral, y boda del señor / Condestable de Castilla, máscara, y acompañamiento de su Magestad*, Madrid.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2002), *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid.

RUBIO MERINO, P. (1995), *Reglas del tañido de las campanas de la Giralda de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla 1533-1633*, Sevilla.

STRONG, R. (1988), *Arte y poder*, Madrid.

SUBIRÁ, J. (1927), *La música en la casa de Alba*, Madrid.