

MUSICA Y ESCULTURA EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL: INTERRELACIONES AL SERVICIO DEL ARTE FUNEBRE

Si se repasan las historias de la música al uso y se comparan las clasificaciones de sus grandes etapas —atendiendo a denominaciones y cronologías— con las barajadas habitualmente en la historia de otras manifestaciones artísticas, cabría dar por sentado que la música accede a los grandes movimientos con un sensible retraso. Esto, que es fácilmente investigable respecto al Barroco, Clasicismo o Impresionismo, por poner algunos ejemplos, también ha sido admitido corrientemente respecto al Renacimiento. Durante mucho tiempo los historiadores de la música han sostenido que no se podía hablar con propiedad del Renacimiento musical hasta el siglo xvii. Se argumentaba que el redescubrimiento del hacer musical griego en el teatro y el acercamiento a los temas clásicos no se producían hasta prácticamente finalizado el siglo xvi, en torno a la pionera “Camerata Fiorentina”. Pese a ello, el reconocido musicólogo Henry Lang salió al paso de tal opinión alegando, en apoyo a la lógica, que era “inconcebible que quien supiese de memoria sonetos de Petrarca y cuyos ojos estuviesen educados en la contemplación de pinturas de Rafael, habría de tornarse medieval de pronto al sentarse frente al clavicordio o al apoyarse la viola en el brazo; o que Leonardo da Vinci se sintiera medieval al cambiar el pincel por el laúd, su instrumento favorito”¹. En realidad, aquella idea generalizada se nutría de un insuficiente conocimiento de todas las facetas e implicaciones del humanismo en torno al quehacer musical.

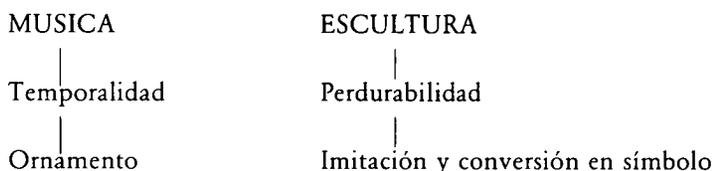
Frente al papel fundamental que se le asigna a lo largo de la Edad Media dentro del pensamiento religioso y “científico”, la música desempeña, dentro de la mentalidad racionalista del Humanismo, unas funciones desconocidas hasta entonces, más en la escala del hombre. Entre los siglos xiv y xvi los teóricos más innovadores empiezan a considerarla como un arte dirigido esencialmente a producir placer al oído humano y, en consecuencia, a observar sus leyes como derivadas de la experiencia sensorial, no de planteamiento metafísico alguno². En tal contexto no resulta sorprendente que el propio Leonardo da Vinci —también acreditado como compositor y músico— se expresara en los siguientes términos comparativos: “La pintura (podríamos sobreentender sin reparo la escultura) aventaja a la música y sobre ella señorea, porque no muere fulminada tras su creación, como la música desventurada, sino que permanece en su ser y te muestra como vivo lo que, de hecho, es tan sólo superficie”³, continuando más adelante: “Con la pintura se

¹ LANG, H., *La Música en la Civilización Occidental*, Buenos Aires, Eudeba, 1963, p. 139.

² FUBINI, E., *L'Estetica musicale dell'Antichità al Settecento*, Torino, 1976, pp. 97-148.

³ LEONARDO DA VINCI, *Tratado de la Pintura*, Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 66 (Artc. 32: URB. 16a, 16b). Para situar las réplicas de Leonardo en defensa de los pintores frente a los músicos ha de tenerse en cuenta la situación privilegiada de la música en el “quadriuvium” a lo largo de la Edad Media, como herencia del pensamiento filosófico griego, sobre todo en los círculos pitagóricos. Los teóricos de la música eran de ordinario los propios filósofos, apartados evidentemente del despreciado trabajo manual y mecánico. Ha de precisarse, pues, que las alusiones de Leonardo, aunque apropiadas para polemizar con estos teóricos, poco tenían que ver con el oficio musical (composición-interpretación), que estaba sometido a los mismos criterios desdeñosos —ahora se empezaban a poner en tela de juicio— que

hacen simulacros de los dioses, y en su torno se constituyen los divinos cultos, que la música hermosea"⁴. En el pensamiento del Da Vinci cabe subrayar dos grandes ideas, de gran interés para centrar el objeto de nuestro estudio. Por un lado, la perdurabilidad de la pintura-escultura frente a la música. Y por otro, la capacidad imitativa —hasta convertirse en símbolo— que atribuye a las artes plásticas, mientras a la música le asigna el papel de mero ornato. De acuerdo con ello, éste podría ser el esquema del pensamiento leonardesco:



Es obvio que simplificar de este modo los papeles característicos de ambas manifestaciones artísticas podría inducir a un juicio meridianamente equívoco. No obstante, para el tema que nos ocupa este esquema expresa y recoge, con más que probable exactitud, la situación y destino encomendado a ambas en los ceremoniales fúnebres de la época.

El deseo de *perdurabilidad*, de "immobiliser la devenir, faire disparaître la temporalité qui introduit la différence et l'altérité au coeur d'un rêve de continuité"⁵ es, probablemente el pensamiento más sobresaliente a deducir de los testimonios y vestigios escultóricos funerarios que nuestro Renacimiento nos ha legado. Lo que no es óbice para que, junto a este papel de salvaguardia de lo efímero, este género de escultura cumpla la función de representación —con su máxima expresión, ya de antiguo, en el retrato y en las mascarillas—, que ahora, en contacto con las filosofías humanistas, perseguirá una mayor idealización expresiva, hasta llegar el personaje representado a suplantar al propio difunto. En este sentido convendrá recordar con Philippe Ariès que la devoción de los peregrinos no se dirige exclusivamente a las tumbas y relicarios donde yacen o se muestran los restos de los santos, sino también a las imágenes que los muestran en su lecho mortuorio, como si acabaran de abandonar la vida y dando la ilusión de incorruptibilidad⁶.

A la música, en cambio, marcada por su leve aprehensión del tiempo y por su lenguaje "característicamente abstracto"⁷, se le permitirá únicamente —en opinión de Leonardo— la función de "hermoear". Es evidente que la sociedad era consciente de la frágil perdurabilidad de la música y de la palabra, como testimonian las costumbres y los encargos explícitos a la procura del mayor número de repeticiones posibles, con el fin de asegurar su persistencia. Ahí está la prolongada presencia del

el resto de los trabajos manuales. Respecto a sobreentender "escultura" donde dice "pintura" el propio Leonardo da pie para esta interpretación en el Artc. 34c (URB. 17a, 17b) cuando dice que "tras la pintura viene la escultura".

⁴ LEONARDO, *op. cit.*, 34a (URB. 17b, 18a), en la p. 68 de la edición que manejamos.

⁵ DIDIER URBAIN, J., *La société de conservation*, París, Payot, 1978, p. 11.

⁶ ARIÈS, P., *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus, 1983, p. 147.

⁷ Conviene no extrapolar estas opiniones fuera del contexto concreto del siglo XVI, pues, de lo contrario, incurriríamos en la polémica suscitada en torno a las mismas en los dos siglos siguientes.

doblar de campanas⁸ o de los gritos y lamentaciones de pobres y lloronas⁹ a lo largo del pasaje funerario, desde el momento del fallecimiento hasta la finalización del ritual de las exequias. Como también está ahí, para confirmar esta consciencia, el afán y preocupación testamentaria de los personajes importantes por disponer legados específicos para la celebración de cantidades ingentes de oficios y misas cantadas y rezadas, seguidas de responsorios, después de su muerte¹⁰. Todo permite pensar que la acumulación es la fórmula imaginada para solventar la dificultad de permanencia del sonido. De todos modos digamos —aunque pese a Leonardo— que sería excesivamente reduccionista restringir el papel de la música y del sonido en estos casos a lo meramente ornamental: sería demasiada superficialidad entender que, por ejemplo, las campanas sólo suenan durante el ceremonial funerario como forma de solemnización¹¹ o que las misas se hacían cantadas únicamente por razones similares.

No hemos de olvidar, sin embargo, que en esta sociedad, humanista pero ligada al pasado medieval en sus creencias más profundas, persiste, entre otras cosas, la creencia en los simbolismos herméticos, la magia, lo esotérico y las explicaciones acientíficas. Las apreciaciones del cronista López de Hoyos sobre la muerte de la tercera esposa de Felipe II, Isabel de Valois, el 13 de octubre de 1568, son una buena muestra de este género de reminiscencias: "...a este tiempo fue cosa de ver, que con hazer el día harto claro hasta aquel punto, en un instante se cubrió de nublado bien grande que escureció harto el día, y no es maravilla pues que Aristóteles y Plinio, tratando de los cometas, dicen, que ordinariamente hacen más impresión en los cuerpos de los Reyes y Príncipes por la delicadeza de sus humores,

⁸ En las honras fúnebres por Carlos I en México, se mandaron tocar las campanas de todas las iglesias y monasterios tres veces al día, desde veinte días antes de la celebración: "Tanta multitud de campanas, tocadas a un tiempo, movían a tristeza y memoria de la muerte al que como era razón paraba en ello" (Cfr. ESPINOSA, A., *Túmulo imperial de la Gran Ciudad de México*, 1560, recopilado por GARCÍA IZCABALETA, *Bibliografía Mexicana del siglo XVI*, Méjico, 1866, p. 100).

⁹ Higinio Anglés ha detectado (Cfr., *La música en la Corte de Carlos V*, p. 52) la costumbre de reparar limosna y ropas a los servidores para acompañar a la difunta Emperatriz Isabel en su último viaje, en el Archivo de Simancas, Casa Real, Leg. 19: *Lutos que se dieron a los criados y oficiales y dueñas y mujeres de la casa de su Alteza*. "El llanto que toda la gente del pueblo hizo —comenta López de Hoyos a la muerte de Isabel de Valois... las damas y toda la gente que en palacio quedava, dieron tantos gritos y hicieron un llanto tan sentido y notable que se oya lexos..." (Cfr. LÓPEZ DE HOYOS, *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito y sumptuosas exequias de la serenísima Reyna de España doña Ysabel de Valoys, nuestra señora...*, 1569, p. 27). Cuando el funeral de México por Carlos I, Espinosa cuenta que el Virrey hizo el "sentimiento que era obligado", al enterarse de la triste noticia, y ya cuando se celebró el oficio "los naturales, con altos suspiros y sollozos hizieron tan gran sentimiento, que demás de la tristeza que los nuestros tenían, les provocaron a lágrimas" (Cfr. ESPINOSA, *op. cit.*, en IZCABALETA, p. 117). La reincidencia en determinados esquemas de inicio y cadencias a lo largo de un llanto fúnebre es estudiable desde parámetros musicales (Cfr. LABAJO, J., "Paisaje sonoro de un entierro en Galicia", *Alcaveras*, Madrid, n.º 4, diciembre 1984, p. 13).

¹⁰ LÓPEZ DE HOYOS (Cfr., *op. cit.*, p. 25) cuenta, a propósito de los funerales por doña Isabel de Valois, que concurrió "grandísimo número de capellanes de su Majestad", siguiendo posteriormente muchas otras celebraciones litúrgicas, entre las que merecen destacarse Nocturnos y Misas cantadas, que dijeron a un tiempo representantes de diversas órdenes religiosas (Cfr. también p. 27). El funeral de Méjico por Carlos I fue, según Espinosa (Cfr. IZCABALETA, *op. cit.*, p. 111), "cosa de ver... cuatrocientos sacerdotes que habían de decir misa el día de las Obsequias: cada orden... en sus diez altares y así lo hizo en los suyos la clerecía". Contabilicense, además, los legados en forma de limosnas a monasterios y las fundaciones específicas para celebrar "memorialmente" misas y oficios por el alma del donante.

¹¹ Sobre esta cuestión Cfr. FRAZER, J. G., *El Folklore en el Antiguo Testamento*, Madrid, F.C.E., 1981, particularmente el capítulo titulado "Las campanillas de oro". También LLOP I BAYO, F., ALVARO, M. C., *Campanas y campaneros*, Salamanca, Diputación, 1986.

los cuales están más sujetos a las alteraciones e influencia de los cielos¹². No es, pues, extraño que antiguas y nuevas filosofías coexistan también ambigualmente en las artes del espacio y del tiempo y se traduzcan en revisiones críticas del pasado, oposición-complementariedad-solapamiento de nuevos y viejos lenguajes, armonías y disonancias interartísticas que remiten, en definitiva, a la actitud del siglo ante la muerte, es decir, a su valoración más auténtica de la vida.

“ESCULTURA SONORA” Y “ESCULTURAS SONORIZADAS”.

Para adentrarnos con mayor conocimiento de causa en las complejidades y tanteos de la mentalidad humanista, puede sernos de utilidad tomar como punto de partida el programa iconográfico inscrito en la bóveda de la capilla de los Benavente, en Medina de Rioseco¹³. Reiteradamente estudiada desde distintas perspectivas¹⁴, creemos que admite alguna más, que proponemos desde una consideración estrictamente musical, que nos permite reflexionar sobre las interrelaciones existentes en la época entre música y escultura.

Coincidimos con Santiago Sebastián¹⁵ en relacionar el estudio de esta bóveda con las filosofías pitagóricas. Cabe, no obstante, profundizar en esa línea. En primer lugar, habría que poner en relación su esquema iconográfico con la armonía musical de las esferas celestes. Toda la cosmografía pitagórica —basada en la unidad del número, capaz de dar armonía al universo— está íntimamente relacionada con las mediciones intervállicas, hasta el punto de que la “armonía de las esferas” del macrocosmos produce una música que, por razones diversas —modo suave, diversidad de leyes, etc.—, no es susceptible de ser oída por los hombres. En su momento, la mentalidad racionalista de Aristóteles puso en tela de juicio estas afirmaciones, pero para San Agustín, cristianizador de la concordia de los números pitagóricos, el universo volvería a ser “un inmenso y perfectísimo canto de inefable modulación”¹⁶. Tal teoría tuvo una amplísima difusión y, acordemente con ella, el propio Alberti llegó a manifestar que “las reglas para determinar las proporciones del edificio debemos sacarlas de los músicos, que son los más grandes maestros de esta clase de números”¹⁷.

Dentro de esta misma perspectiva, otro aspecto a tener en cuenta es el de la elección del octógono para la estructuración de esta bóveda. Al margen de la potencialidad de esta figura geométrica para “simbolizar la regeneración espiritual... ya que es intermediaria entre el cuadrado y el círculo”¹⁸, es imprescindible no perder de vista tampoco el carácter mágico-místico del número ocho para los pitagóricos. Acorde con ello, esta representación cristianizada de la esfera celeste reproduce tres

¹² LÓPEZ DE HOYOS, *op. cit.*, p. 22.

¹³ El esquema iconográfico de la bóveda de esta capilla de los Benavente puede verse en la p. 305 del libro de SEBASTIÁN, S., *Arte y Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1981.

¹⁴ Entre los últimos estudios cabe citar a REDONDO CANTERA, M.ª J., “Aportaciones al estudio iconográfico de la capilla de los Benavente”, *BSAA*, Valladolid, 1981, pp. 245-264.

¹⁵ SEBASTIÁN, S., *op. cit.*, pp. 301-308.

¹⁶ Citado por MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, C.S.I.C., 1974, tomo I, p. 160.

¹⁷ ALBERTI, *De re aedificatoria*, Roma, 1485, Libro IX.

¹⁸ SEBASTIÁN, S., *op. cit.*, p. 306.

veces este número. Ocho son las figuras elegidas del Antiguo Testamento: David, Isaías, Job, Jonás, Daniel, Eliseo, Moisés, Salomón. Ocho son los planetas dispuestos: Júpiter, Mercurio, Marte, Venus, Luna, Ophiulcus, Sol, Saturno. Y ocho son las virtudes representadas: Prudencia, Caridad, Esperanza, Bondad, Fortaleza, Templanza y Justicia. De todos modos, por encima de las especificaciones de los nombres de los personajes, planetas y virtudes escogidos para su representación —cuestión importante, sin duda, pero en la que no todos los autores clásicos estarían de acuerdo—¹⁹ lo inevitable es el número ocho. ¿Por qué su elección? Para nosotros la clave última de esta cuestión también está en la música. El ocho significa en el lenguaje musical la concordia perfecta: la relación 2/1, que produce que una cuerda puesta en tensión, al ser pulsada en su mitad haga sonar el mismo sonido una octava más aguda, como ya mostrara Pitágoras en su “Monocordio”. La octava es, por tanto, la “identidad”, la “unidad”, de las que parten todas las proporciones que rigen el universo.

Un tercer aspecto a considerar, desde esta lectura musical, es el de que la cúpula —equivalente de la bóveda celeste— no carece tampoco de sonidos, sino que expresa calladamente su armonía, convirtiéndose en “escultura sonora”. Son muchas las equivalencias que entre los planetas y los sonidos establecieron los iniciados en el saber hermético, recapitulado en el siglo renacentista. Las variaciones posibles que permite la complejidad de estos razonamientos especulativos, no facilitan una traducción aplicable rápida y directamente a la cúpula de los Benavente que aquí nos ocupa, pero no debieran eludir su detenido estudio desde este punto de vista, que apuntamos como sugerencia. Cicerón y Boecio, entre los antiguos, Bermudo, Ramos de Pareja o Thomas Morley, entre los teóricos del siglo, tuvieron presente esta dimensión en sus aproximaciones “científicas”. Para Cicerón, por ejemplo, las equivalencias musicales —discutidas y criticadas por otros estudiosos— eran éstas: TIERRA = Silencio; LUNA = LA; MERCURIO = SI; VENUS = DO; EL SOL = RE; MARTE = MI; JUPITER = FA; SATURNO = SOL; ULTIMO CIELO (estrellas fijas) = LA²⁰.

Volviendo al número ocho y a la consideración de su implícita armonía con ésta que transmiten los planetas, no debieran quedar al margen de toda atención ni la serie de los ocho ángeles, de los elementos que rodean el octógono central, ni la de los ocho medallones blasonados, ni la de los otros ocho medallones con ángelesniños portando cintas, como tampoco los ocho florones que adornan el entrecruzamiento de los nervios delimitadores del octógono matriz. De la interrelación de estos cuatro ochos con los otros tres ya reseñados anteriormente, emerge reforzada la intencionalidad de los constructores de la cúpula de hacer patente la armonía interna de las distintas partes del universo y su confluencia en el hombre²¹. En el

¹⁹ Entre los personajes del A. T., precursores de Cristo, no faltan testimonios de los Santos Padres destacando a otros; podrían, por tanto, ser otros ocho diferentes, nueve, doce o cualquier otro número cabalístico. En cuanto a los planetas, podría decirse algo parecido: Boecio, por ejemplo, cuenta siete, Cicerón nueve y otros autores dan otras cifras. Algo similar podría decirse de las virtudes.

²⁰ CICERÓN, *República*, Libro VI: “Sueño de Escipión” (Cfr. FLUDD, R., *Escritos sobre Música* (edición de Luis Robledo), Madrid, 1979, p. 48). Otras equivalencias propuestas por otros autores, Cfr. *ibidem*, pp. 48-55.

²¹ Podría, incluso, imaginarse que esas series de ocho buscan intencionalmente el número siete, símbolo del hombre: “El hombre, admirable animal, posee en su fábrica una armonía divina y mundana, pues en primer lugar es gobernado por la autoridad y el mandato de los tres superiores; después por

estudio plural de todos estos elementos aparecerán con toda probabilidad las claves de la “melodía” y “sinfonía” cristianas, las consonancias e influencias que introducen en las esferas de los elementos las esferas del cielo etéreo y, asimismo, las “resonancias armoniosas” que todo ello ha de tener en las acciones de los hombres. Nicolás de Cusa, parafraseando el Libro de la Sabiduría (11, 21), lo expresaba del siguiente modo: “...Los elementos han sido constituidos en admirable orden por Dios, quien creó todas las cosas en número, peso y medida: el número atañe a la aritmética, el peso a la música, la medida a la geometría”²².

Toda esta exposición y perspectiva de análisis nos debieran llevar a enjuiciar con cautela el carácter moderno o “humanista” del programa iconográfico funerario de esta cúpula. Mientras el pensamiento platónico y aristotélico constituyen el núcleo central renovador de que se nutre el Humanismo, no sucede lo mismo con Pitágoras, cuyo pensamiento perdura a lo largo de la Edad Media y es justo en el siglo XVI cuando empieza a ser puesto en entredicho, a la luz del racionalismo aristotélico²³. Añádase a ello la obiedad de la concepción geocéntrica ptolemaica que reproduce la cúpula, marginando el nuevo planteamiento heliocentrista del siglo, y habrá que convenir en la presencia de un fuerte y significativo componente medieval en su diseño iconográfico. En cualquier caso, una perspectiva musical para el estudio de esta capilla de los Benavente no debiera olvidar la presencia de otros símbolos estrictamente musicales que también son “escultura sonora”. Nos referimos, principalmente²⁴, a los dos ángeles cantores que puntean sus instrumentos

los otros siete, de donde estos siete son llamados números o medidas de fábrica. Asimismo, está compuesto por los elementos, por lo que rinde obediencia a los influjos de los superiores. Del mismo modo, se habrá de observar atentamente que el alma del hombre representa la unidad y su materia o multitud y diversidad de cosas la dualidad; y que por la división de los números en impares y pares son designados los varones como más perfectos y las hembras como menos perfectas... Sucede de aquí que si la unidad de la luz, que es el alma, se une con la dualidad de la materia, produce el número impar que está lleno de armonía; y, del mismo modo, si la trinidad del alma, que es ella misma esencia con la unidad, se añade a la cuadruplicidad de la materia, produce entonces el número septenario, en el que se observa que suena la consonancia más perfecta de todas, compuesta de diapente y diatessarón; y, de modo maravilloso, consonante lo que antes fue disonante... De donde hallamos que el hombre no es otra cosa que la unidad y diversidad unidas justamente en admirable armonía...” (Cfr. FLUDD, R., *op. cit.*, pp. 159-160).

²² NICOLÁS DE CUSA, *De docta ignorantia*, Libro II, Cap. XIV, Basilea, 1565.

²³ De modo semejante a lo que sucede en el campo de la estricta renovación de la Filosofía Escolástica, en el ámbito puramente musical—tan ligado a ella—empiezan a aparecer, desde el siglo XIV, críticas continuadas a las cosmogonías pitagóricas, con teóricos como Grocheo o Joannes de Tinctoris (Cfr. FUBINI, E., *op. cit.*, pp. 102-103).

²⁴ Aparte de estos dos ángeles cantores—los más humanizados—, existen en la capilla otros ángeles músicos tocando trompas, tubas o cornos (uno en la enjuta izquierda de la puerta de acceso a la sacristía, 10 en el relieve del Juicio Final, dos en sendos frisos de los cuerpos laterales del altar de la Virgen, varios en la plementería almadrada en que se disponen las virtudes y también aparece este motivo en la pintura de Resurrección del sepulcro izquierdo). La mayoría parece tener connotaciones prioritarias—alguno podría referirse a la Fama—con la simbología apocalíptica y claras referencias al viejo himno del “Dies irae, dies ille... Tuba mirum sparget sonum per sepulcra regionum...”. Por otro lado, la simbología musical—una guitarra—acompaña a la simbolización de la muerte en el relieve del Paraíso. En este caso parece persistir, más claramente, el viejo tema de la “danza de la muerte”, que todavía permanecerá en la iconografía durante largo tiempo. (A través del grabado puede verse mejor la larga duración de esta temática simbólica. Es ilustrativo en este sentido el libro de GARCÍA VEGA, B., *El grabado en el libro español de los siglos XV-XVII*, Valladolid, 1984, sobre todo en el Tomo I, las láminas 116, 179 y 362. También en la exposición de la Biblioteca Nacional—Madrid, diciembre 1981—: *Estampas: Cinco siglos de imagen impresa*, había buenos ejemplares. Hay buenas referencias al tema y a sus implicaciones literarias en SAUGMEUX, J., *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, París, 1972). Contemplada, pues, en su conjunto esta simbología musical, parecería congruente entender que—también desde esta perspectiva—existe en la capilla una clara mixtificación de lenguajes antiguos y modernos, características importantes de sociedades en transformación.

junto al Cristo Rey del retablo de entrada a la sacristía. Su presencia, unida a la existencia de un espacio real para coro en esa misma zona, podría ser entendida como elemento intermediario “armonizador”: la presentación protectora de las virtudes de los donantes difuntos como su arma más convincente en el “Más allá”, “...quia opera illorum sequuntur illos... nec solum opera liberalitatis sequuntur eos, sed etiam sapientiae, opera fidei, opera spei, opera charitatis, opera timoris Domini, opera temperantiae, opera fortitudinis, opera castitatis, opera religionis...”²⁵. Estos ángeles músicos, presentes también en otras obras funerarias —como el tabernáculo para las reliquias de Santa Leocadia, en Toledo—²⁶, son quienes cantarán, abogados defensores del difunto, sus virtudes en el Supremo Juicio. Ellos son sus más preciados compañeros: “...Un hermoso mancebo... cantó con suavísima voz...: cantaré su belleza y su desgracia... y aún no se me figura que me toca / aqieste oficio solamente en vida; / mas con lengua muerta y fría en la boca / pienso mover la voz a ti debida. / Libre mi álma de su estrecha roca, / por el estiquio lago conducida, / celebrándote irá, aquel sonido / hará parar las aguas del olvido”²⁷.

Sin cuestionar su modernidad técnica, cabe, pues, establecer que en el conjunto funerario de Medina de Rioseco puede hablarse de una “escultura sonora”, cuya música inaprehensible a los oídos humanos aparece manifiesta a través de proporciones numéricas y símbolos que expresan la armonía del universo, expresión que, por las razones apuntadas, parece más ligada al pasado que a la modernidad. Hay que tener presente, sin embargo, que, a medida que el Humanismo vaya penetrando en las mentalidades de los teóricos, artistas y músicos de la época, tal idea de la música, como armonizadora del universo con la tierra y el hombre, va a entrar progresivamente en crisis. La música pasará a convertirse en un mero elemento más de los rituales que se modelan en la tierra. Su característica será el “hermosear” y servir de ornato, en este caso al ritual funerario. Ahora ya no será la célula esencial y fundante del arte, sino que será ella quien rodee al túmulo o sepulcro y le adornará desde fuera. Música y escultura pasan ahora por una nueva relación, de modo tal que cabría hablar de “escultura sonorizada”. Ello no impide el que ambas caminen parejas en la evolución de sus lenguajes específicos, aunque con características peculiares en España respecto a otros países.

Frente al horror y amargura del tránsito que, todavía en pleno siglo xv, es perceptible en algunas manifestaciones de carácter funerario, poco a poco la España renacentista se deja penetrar por los deseos de perennidad y de gloria: reyes, prelados y señores rivalizan entre sí por borrar el carácter efímero de sus vidas y admiten en sus sepulcros unos programas escultóricos que “responden a una idea de la muerte en la que la serenidad y el reposo tratan de superar cualquier sentimiento de patetismo y expresividad”²⁸. Las primicias de esta tendencia escultórica pueden

²⁵ “Porque sus obras les siguen..., no sólo las obras de liberalidad, sino también las de sabiduría, de fe, de esperanza, de caridad, de temor de Dios, de templanza, de fortaleza, de castidad, de religión...” (CARDENAL BELARMINO, *De arte bene moriendi Libri duo*, Milán, 1620, p. 308).

²⁶ “Al traer a España su cuerpo, se fabricó en Toledo un tabernáculo para albergar las reliquias” (Cfr. HERNÁNDEZ, M., *Vida, Martirio y Traslación de la Gloriosa Virgen y Martyr Santa Leocadia*, Toledo, 1591; citado por DAVILA, M.^a P., *Los Sermones y el arte*, Universidad de Valladolid, 1980, pp. 94-95).

²⁷ La última octava forma parte de la segunda égloga de Garcilaso. El conjunto pertenece a las “estancias” escritas por Cervantes en el Cap. LXIX, parte II del Quijote.

²⁸ CHECA, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 164.

apreciarse ya en el sepulcro encargado por Alfonso II de Fonseca a Diego Siloé. Los propios sepulcros de los Benavente no dejan de ser una buena manifestación de esta tendencia.

La fundamentación teórica de la nueva mentalidad puede encontrarse en el erasmismo y en el propio Lutero, para quien la muerte es como “un sueño profundo, fuerte y dulce y la tumba un dulce lecho de reposo”²⁹. Constantes y similares alusiones al sueño permanente de la muerte van a llenar metáforas alusivas los sermones de los predicadores: “El corazón tranquilo duerme como si estuviera armado”, dirá Santiago Hernando, en 1559, en sus *Consideraciones sobre todos los Evangelios*³⁰. Y en un *Ars moriendi*, dedicado al Obispo Sforza, se dirá: “Sic de Sancto Stephano moriente scripsit Sanctu Lucas, *obdormuit in Domino*, id est, coniunctus Domino, ut membrum capiti... In morte sanctorum, finem imponi laboriosis operibus omnibus, et inchoari requiem sempiternam; nec solum cessare labores omnes, sed etiam inchoari vitam felicissimam, plenam omni genere voluptatis...”³¹.

Similar transformación es observable también dentro del ámbito estrictamente musical, a través de los “plancti” o elogios fúnebres que se dedican a los grandes personajes en el momento de su fallecimiento. Poco tienen que ver ya los epitafios halagatorios y ejemplarizantes expresados a la muerte de Carlos I, con el planto que escribiera Juan de la Encina a la muerte del joven príncipe don Juan en 1497: “Triste España sin ventura”, cargado de lamentaciones desesperanzadas, que para nada pretenden sobrepasar el instante de dolor y compuesto con una música más austera si cabe que la habitual en este compositor³². Pero todavía es más discernible el cambio de orientación a través de las innumerables celebraciones litúrgicas que siguen al óbito de los grandes personajes. En ellas, y más particularmente en las misas cantadas, destaca el mismo estilo “severo y sencillo”, señalado por Checa para las tumbas escurialenses³³. A este respecto dice el musicólogo P. Samuel Rubio que “todas las misas españolas *pro defunctis* de este período poseen las mismas notas de seriedad y gravedad, reflejadas en los largos acordes que comentan la melodía gregoriana y la envuelven en una sonoridad de resonancia ultramundana”³⁴. Para ratificar mejor sus afirmaciones, el P. Rubio cita las opiniones de Ambros acerca de Cristóbal de Morales: “...todo en ella es sencillo y austero; ante la vista de la muerte palidecen los colores de la vida y desaparece su decoración abigarrada..., es como si en sus oscuros panteones entrara un rayo de luz celestial y el implacable mensajero de un desconocido más allá, se convirtiese en un ángel severo... pero de dulce mirada”³⁵. Según el propio P. Rubio, “comparado el estilo de Morales con el de sus

²⁹ Citado por DIDIER, *op. cit.*, p. 48.

³⁰ HERNANDO, S., *Consideraciones sobre todos los evangelios de los domingos y ferias de Cuaresma*, Madrid, 1599, citado por DAVILA, M.^a P., *op. cit.*, p. 96.

³¹ “San Lucas escribe a propósito de la muerte de San Esteban, que durmió en el Señor, es decir, unido a El como un miembro a su cabeza... Cuando mueren los santos, se acaban todos sus trabajos, comenzando entonces una vida felicísima, llena de todo género de dicha...” (Cfr. BELARMINO, *op. cit.*, pp. 306-307).

³² JUAN DEL ENCINA, *Poesía lírica y Cancionero musical* (edición de R. O. Jones y Carolyn R. Lee), Madrid, 1975, pp. 212-213 y 292-293.

³³ CHECA, F., *op. cit.*, p. 387.

³⁴ RUBIO, S., *Desde el Ars Nova hasta 1600* (en *Historia de la Música Española*), Madrid, Alianza, 1983, p. 80.

³⁵ AMBROS, *Geschichte der Musik*, III, p. 590 (Cfr. RUBIO, *op. cit.*, p. 70), refiriéndose a la “Misa pro defunctis” de Morales.

contemporáneos Gombert, Clemens non Papa y Festa, llegamos a la conclusión de que el español es más rígido y más limitado en el uso de los grupos de cuatro corcheas con salto entre alguno de sus componentes³⁶.

Quizá sean los rasgos de personalidad, apuntados por Martín González en el sentido de que “los artistas más famosos suministran pruebas de identificación con el sentido cristiano de la vida”³⁷, los que, en cierta manera, permiten explicar estas afinidades que detectamos como existentes entre los artistas españoles, particularmente entre escultores y músicos. “La elección de los textos para los motetes, obra libre y personal del autor, es un exponente sumamente indicativo de las preferencias espirituales y afectivas. Morales ya se distingue en este punto... de tantos otros autores cuyos motetes no guardan tan estrecha relación con la liturgia”³⁸. Es significativo en este aspecto que el Polifonista Hispalense fuera de los primeros en renunciar a la composición de misas sobre canciones profanas, como era habitual por entonces en Europa³⁹.

EL “MÁS ALLÁ” Y EL “MÁS ACÁ”: LOS LENGUAJES COMPLEMENTARIOS Y CONTRAPUESTOS DE LA MÚSICA Y LA ESCULTURA.

La presencia de contaminaciones entre las diversas manifestaciones artísticas desborda ampliamente a estas dos que aquí consideramos. Incluso ciñéndonos al fasto y a las solemnidades que presiden los ritos funerarios de los grandes señores en la época de este estudio, aparecen muy interrelacionadas también las arquitecturas efímeras de los túmulos⁴⁰, las arquitecturas propiamente funerarias, la pintura, la orfebrería, el bordado, la literatura..., como también juegan un destacado papel el esplendor litúrgico, el olor del incienso, el protocolo social y el boato procesional⁴¹. Desde que un egregio señor agonizaba hasta bastante después de su entierro, se producía un momento fuerte de confluencia interartística destinada a

³⁶ RUBIO, S., *Cristóbal de Morales*, El Escorial, 1969, p. 59. Cristóbal de Morales (1500-1553) es el músico español más alabado entre sus compatriotas por los contemporáneos y, en lo que aquí nos concierne, el autor de las músicas interpretadas al menos durante una parte de las exequias celebradas en Méjico por el Emperador Carlos I (Cfr. ESPINOSA, *op. cit.*, p. 119).

³⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 270.

³⁸ RUBIO, S., *Cristóbal...*, *op. cit.*, p. 310.

³⁹ RUBIO, S., Cfr. *ibidem*.

⁴⁰ A estas facturas provisionales en la época se ha referido MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *op. cit.*, p. 118. También S. SEBASTIÁN (*op. cit.*, pp. 308-317) les ha prestado atención. De su permanencia posterior y del interés de otros elementos adicionales concurrentes en los momentos de su utilización se ha hecho un tratamiento amplio en un Seminario de la U.I.M.P. (Sevilla, 1985), coordinado por J. M.^a Díez Borque: Cfr.; DÍEZ BORQUE, J. M.^a y otros, *Teatro y Fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, Barcelona, Del Serbal, 1986.

⁴¹ Refiriéndose particularmente al luto —al que ya hemos aludido con anterioridad— ESPINOSA (*op. cit.*, p. 116) relata el boato que presidió las exequias de Méjico por Carlos I: “el luto que en los hombres y mujeres había, especialmente en los caballeros y ciudadanos, y en los señores y mujeres, de suerte que parecía imposible haber tantos sastres en la ciudad, que en tan breve tiempo puedan hacer tanto y tan sumptuosos lutos: porque hubo caballero que en ellos gastó más de mil pesos”. El contraste y complementariedad de estos cortejos lo indica ARIES, Ph., *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Age à nos jours*, Paris, 1975, p. 95: “Un difunto era considerado rico y poderoso en la proporción de los sacerdotes, monjes y pobres que hubiera en su cortejo: la multiplicación de pobres correspondía al de las misas y oraciones... La pobreza debía de estar presente, no sólo para ser socorrida y un poco borrada, sino para ser al contrario, muy visible, como el espectáculo de una compensación necesaria”.

crear una especial sensibilidad, acorde con la concepción dominante del “Más acá” y del “Más allá” y válida para configurar la tan ansiada perennidad⁴². Aunque Bossuet se asombrara “de la extremada locura de los hombres que erigen tan magníficos trofeos a un puñado de cenizas y a unos viejos huesos”⁴³, no era tanta locura: la presencia de tantas y tan variadas creaciones artísticas trataba de conspirar contra la muerte, intentando probar que los hombres —o, al menos, algunos favorecidos hombres— pueden ser inmortales, amortales, eternos. No obstante, si ceñimos nuestra reflexión en torno a la escultura y a la música es porque la interacción de ambas nos permite observar, de modo suficientemente fiable, las preocupaciones y obsesiones fundamentales de los testadores del siglo XVI en el trance de la muerte. Ambas se complementan y subrayan de suerte tal que las demás artes no vienen sino a complejizar la urdimbre de funciones detectables desde estas dos.

Si pudiéramos definir en lenguaje geométrico el papel de la música ante la muerte en esta época, habría que concederle la dimensión vertical: ella proporciona lazos de unión entre el “Más allá” y el “Más acá” a través de la armonía de sus proporciones. Su duración, por otra parte, sería la del punto, esto es, la del presente temporal. La escultura, sin embargo, habría de ser definida, más bien, dentro de las dimensiones de la horizontalidad: los atributos con que se enriquece su estructura cumplen más el oficio de proteger al difunto⁴⁴ que el de relacionarle íntimamente con la Divinidad, mientras, por otra parte, los materiales de que se nutre —grávidos e incapaces de sugerir, como la música, el vuelo libre hacia el “Más allá”— por su dureza y dificultad de alteración, tratan de asegurar la durabilidad e inmanencia en este mundo.

Cabe pensar, sin embargo, que el sepulcro, individualizador de la personalidad del muerto —mediante la representación, incluso, de sus rasgos fisionómicos, a veces— y protector de la perdurabilidad de su cuerpo, pertenece y está sujeto a los imprevisibles avatares de la Fortuna —a través de saqueos, incendios, olvidos, deterioros, etc.—, mientras los impresionantes “Requiem” y “Misas pro defunctis” no están sujetos a tales desventuras, al no estar constituidos por materiales deleznales y quebradizos. Con lo cual parecería que la música goza de una posición más ventajosa.

De todas las maneras, la relación entre ambas artes se puede complicar un poco más si la observamos desde otra óptica. Está comprobado que no todas las músicas referidas a celebraciones exequiales tenían un carácter impersonal. Ahí están los “plancti”, en los que se personalizaban situaciones, acciones o virtudes del difunto. Ello, unido a ese carácter efímero en el tiempo a que hemos venido aludiendo, parece conferir a la música exequial un marcado carácter “ocasional”, no difícil sin embargo de repentizar por compositores y cantores acostumbrados a su oficio. En contraposición cabría detenerse en el largo trabajo y en el complicado

⁴² Lo realmente nuevo en las diversas manifestaciones artísticas —dentro de las reminiscencias del pasado— es su alejamiento de las tristezas y horrores, el afán de sobrepasar el sentimiento de la muerte como recordatorio de las contadas horas del hombre, hasta la proscripción de toda alusión a las huellas de la muerte en el rostro y en el cuerpo. Palabras, símbolos, imágenes, construcciones y sonidos son los grandes aliados del difunto en este mundo para franquear con dignidad, y sin perderse en el olvido, las puertas del otro mundo.

⁴³ BOSSUET, *Sermon sur la mort pour le Samedi Saint*, citado por ARIES, Ph., *El hombre...*, op. cit., p. 279.

⁴⁴ SEBASTIÁN, S., op. cit., p. 304. Esta atribución es polémica si se toma como exclusiva. También la música, a su manera, cumple esta función.

planteamiento simbólico implícitos en muchos programas escultóricos de carácter funerario. Desde esta perspectiva parecería, pues, que, mientras la música tratara de atender —en el rito procesional y a lo largo de las celebraciones litúrgicas subsiguientes, valorables también por el número de concurrentes, sacerdotes, pobres, pompa, etc.—, a la demostración ostentosa del rango, poder y dignidad personal, el arte escultórico se preocupara, más calladamente, por la reflexión individualizada sobre la muerte y por la defensa del difunto frente a ella. Las manifestaciones del compositor Cristóbal de Morales acerca de las cualidades de la música para suscitar emociones —tan propicias a aparecer en primer plano en tales circunstancias— vendrían a avalar este punto de vista: “Inter ingenuas artes liberalesque disciplinas Musicam ipsam principem locum obtinere non ambigitur. Vel quod et animis et corporibus nostris maxime cognata est; animum enim ita oblectat et conmovet, ut quaevis alia; ita corpus, ut nulla alia”⁴⁵.

En cualquier caso, esta dimensión tampoco es definitiva. ¿Acaso la fábrica de túmulos, ágiles y colosales —mezcla de escultura y arquitectura—, que se colocaban en el centro de las naves de los templos o en plena plaza pública, no eran también efímeras y ocasionales facturas, en las que penetraba la búsqueda de provocación de sentimientos y sensaciones deslumbrantes y propagandísticas? ¿Acaso no sucedía también —por lo que a la música respecta— que, elevando la palabra y cargándola de mayor poder y significación, venía a cumplir el papel de guardiana del alma, mientras el sepulcro, por su parte, era en muchos casos fruto de búsquedas dirigidas a la demostración de originalidad y a la fascinación de los contemporáneos?⁴⁶ Y hay más: ¿Acaso esa pretendida incapacidad de la música para la imitación, a que alude Leonardo⁴⁷, es coherentemente sostenible a la luz de los elementos empleados por Jenequin en sus “chansons” —tan características de este siglo—, o de las polémicas posteriores entre los teóricos⁴⁸, cuando, por otra parte, se habla de la música como capaz de “imitar sentimientos” que, en estos casos, se describen siempre como de “harta tristeza” y de “singular suavidad”⁴⁹.

Parece razonable concluir que la confusión y distinción de papeles existentes en esta época entre música y escultura no demuestran sino una verdad: su perfecta complementariedad de funciones, que redundaba en una utilización ingeniosa de ambas artes para la búsqueda de la proyección del individuo, tanto hacia el inaprehensible “Más allá” como hacia el preciado “Más acá”.—JOAQUINA LABAJO VALDÉS.

⁴⁵ MORALES, C., *Missarum Liber Secundus* (dedicado a Paulo III), citado por RUBIO, S., *Cristóbal...*, op. cit., p. 307.

⁴⁶ Valga de ejemplo el conjunto funerario de la capilla de los Benavente, que hemos comentado parcialmente.

⁴⁷ Acerca de la defensa de la Pintura frente a la Escultura, véase el detallado desarrollo histórico de MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., op. cit., pp. 77-84.

⁴⁸ “Los conceptos de imitación y de naturaleza varían extremadamente de significado según el contexto en que éstos estén insertados, y, en el curso de los siglos XVII y XVIII, adquieren incluso valores opuestos” (Cfr. FUBINI, E., *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, Barral, 1971, p. 17).

⁴⁹ “Las damas, en las tribunas de donde oyeron Misa con hartos suspiros y sollozos, llevaban el contrapunto a la *suave, triste y contemplativa música*, con que empezaron el officio la Capilla de su Majestad” (Cfr. LÓPEZ DE HOYOS, op. cit., p. 25). Son múltiples los ejemplos descriptivos que emplean similares palabras.