

John Griffiths
Javier Suárez-Pajares (eds.)

Políticas y
prácticas musicales
en el mundo de
Felipe II



Colección
MÚSICA HISPANA
TEXTOS. Estudios

SONIDOS EN EL SILENCIO: MONJAS Y MÚSICAS EN LA ESPAÑA DE 1550 A 1650

LAS MUJERES Y LA MÚSICA: EL PAPEL DE LAS RELIGIOSAS

Luis Vives dejó escrito en su *Institutione Foemina Christiana*: "se puede decir, sin lugar a dudas, que la mujer es fuente de todas las buenas y malas acciones del mundo"¹. Es de suponer que la música estaría también representada entre ellas, con independencia de su cualificación, bien porque fueran quienes la inspiraran o impulsaran, o bien porque la practicaran. Lo que parece indispensable para comprender el significado que alcanzó la práctica musical en el ámbito femenino de la España de los primeros tiempos Modernos, es conocer, siquiera someramente, algunos de los aspectos que con respecto a la concepción de la mujer se tuvo en aquella sociedad. Es, en definitiva, lo que los estudiosos de las mentalidades llaman "tono de época", el perfil cultural característico que presentaba la sociedad una vez que los antecedentes dejan de serlo y emergen, generalizándose, al plano de la cultura asumida, primero por las elites y después por el común de la sociedad.

Es sabido que con el advenimiento del mercantilismo en el s. XVI el estatus de la mujer española se vio deteriorado². Claro ejemplo dan de ello los escritos de la época, entre los que además del ya citado de Luis Vives, se sitúan los de Fray Luis de León -*La perfecta casada*-, o Fray Cristóbal de Fonseca -*Tratado del Amor de Dios*-³. Estas y otras narraciones hablan repetidas veces de la idea del encerramiento, lo que para el profesor Sánchez Lora revela y confirma que "junto a las tareas domésticas y de procreación, la mujer está obligada a algo aún más importante: la defensa de su honestidad", de su honra, que ella por sí sola no podía preservar. Siendo esto así nos debemos plantear cuáles son las salidas que quedarían para las mujeres solteras o viudas. El citado investigador lo expresa con claridad:

¹ *Instrucción de la mujer cristiana*, Buenos Aires: Austral, 1940. Vives creó el libro para Catalina de Aragón, la primera esposa de Enrique VIII. La más temprana traducción al castellano se imprimió en Valencia en 1528.

² Milagros Ortega señala que la mujer de Castilla y León desde la Edad Media a principios de la Edad Moderna, participaba de una igualdad con el hombre que no ha sido hallada en otros países europeos en materias de economía y trabajo. Los documentos muestran cómo la mujer podía comprar, vender, donar o tratar, e incluso heredar de sus padres bajo la regla de la absoluta igualdad establecida en el *Liber Judiciorum*. Incluso enseñaron en la Universidad. Al menos conocemos dos casos: una hija de Nebrija, docente de elocuencia en la Universidad de Alcalá de Henares y María de Medrano, profesora de latín, en la de Salamanca. Mientras en Francia no enseñaron hasta la década de 1620 y en Alemania sólo después de 1717. Milagros Ortega Costa: "Spanish Women in the Reformation" en Sherrin Marshall (ed.): *Women in Reformation and Counter-Reformation Europe*, Bloomington: Indiana University Press, 1989, pp. 89-119.

³ J. L. Sánchez Lora: *Mujeres, Conventos y Formas de la Religiosidad Barroca*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988, pp. 42-51.

para toda mujer sin dueño, cualquiera que sea la causa, no existe cauce de vivir honorable, a salvo su fama de las murmuraciones, que el claustro. Viudedad y soltería fueron, en la mujer, dos estados colocados siempre en el punto de mira de la sospecha porque, ¿quién garantiza su honra? ¿quién pone riendas a su "natural torcido"? Aquí aparece el convento, ofertando encierro, salvaguarda pública de la honra (la honra siempre es pública) y sustento material. Una mujer, de mente tan preclara y tan lúcida como Sor Juana Inés de la Cruz, relata así las razones de su entrada en religión: "Entréme religiosa, porque [...] para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respecto [...] cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertiniencias de mi genio, que eran de querer vivir sola"⁴.

El claustro aportaba la posibilidad de un vivir honorable, algo que no fue ni mucho menos desaprovechado. En 1591 existían al menos 20.369 religiosas en las diócesis castellanas sobre una población laica de 6.543.098, sumados varones y hembras, lo que traduce un nada despreciable porcentaje⁵. Pero no todas las féminas de entonces podían permitirse "el lujo" de preocuparse por su honra, ni aún menos contaban con los recursos necesarios para pagar las altas dotes que en todos los casos, aunque en distinta medida, implicaba el ingreso en el convento como monja corista⁶. Sin embargo, las dotes conventuales, principal y a veces único medio de subsistencia de estas casas, suponían un desembolso menos cuantioso que las de casamiento en proporción al rango de cada familia. Es por ello que hubo en los monasterios femeninos una representación anormalmente elevada de mujeres procedentes de clases altas y medias, grupo en el que se encontraban la mayoría de las llamadas "educadas"⁷.

Nuevamente es Luis Vives quien nos aporta pautas para conocer las cualidades esperadas en una mujer "de rango". Aconseja que sea "educada" con el fin de saber comportarse en sociedad y en familia, aunque no debería mostrarse presuntuosa en cuanto a su formación y, por todo ello, era recomendable que no se dedicara a la enseñanza⁸. Pero entre las materias que sí conocían, e incluso practicaban, se encontraba la música, como alabanza divina a la vez que medio de distracción para reconfortar su espíritu. Se hallarán así no pocas mujeres que la ejercitaron. Un ejemplo significativo lo encontramos en María Vela y Cueto, sobrina nieta del primer virrey del Perú, Blasco Núñez de Vela. Nacida dentro de una familia noble, había recibido una educación acorde a su nivel social, de tal forma que aprendió "no sólo bordado y música, sino también Latín y las Sagradas Escrituras"⁹. En 1576, a la edad de quince años, ingresó en el convento cisterciense de Santa Ana de Ávila. Entonces había 70 señoras monjas en la casa, que era grande y señorial por

⁴ *Carta a Sor Filotea de la Cruz*, México, 1691. Sánchez Lora: *Mujeres, Conventos...*, p. 148.

⁵ F. Ruiz Martín: "Demografía Eclesiástica" en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid: CSIC, 1972.

⁶ El resto de las integrantes debían realizar labores domésticas al servicio de las coristas, siendo consideradas de rango inferior.

⁷ Decía Fr. Hernando del Castillo: "Son una grandísima parte de la nobleza de España, adonde los señores que de seis o cuatro hijas no pueden casar más que a una, meten las otras hermanas". Extraído de Antonio Domínguez Ortiz: "Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVII y XVIII" en A. Mestre Sanchís (ed.), *La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*, R. García-Villoslada (dir.), Historia de la Iglesia en España, vol. IV, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979, p. 42.

⁸ Vives: *Instrucción de la mujer*, pp. 10, 11, 13, 14, 19.

⁹ Olegario González Sánchez (ed.): *Autobiografía y Libro de las mercedes de Doña María Vela y Cueto*, Barcelona: Juan Flors, 1961, p. 14.

haber sido construida como residencia de mujeres nobles. Su obligación fundamental era el rezo de las horas litúrgicas¹⁰.

Con este modelo de vida y en lo que corresponde al desarrollo de sus aspectos intelectuales, era posible gozar de mayor libertad en el claustro que fuera de él, donde dicha preparación no fue, ni mucho menos, impulsada o defendida salvo honrosas excepciones. Consecuencia de ello será que una gran parte de las mujeres interesadas en el perfeccionamiento de sus capacidades creativas, a las que podemos calificar como instruidas, se encontraran en los conventos¹¹. El claustro, también para este menester, les sirve de refugio, pues proporciona un lugar en el que estudiar, escribir e incluso enseñar, al menos de puertas adentro¹². Dichas circunstancias, entre otras que se irán comentando, ayudan a explicar por qué ha llegado hasta nosotros una gran cantidad de referencias que nos hablan de monjas músicas, que inducen incluso a estimar que existían más mujeres intérpretes "profesionales" dentro que fuera de los monasterios.

D^a Isabel Pacheco, abadesa en 1545 del renombrado convento de Santa Clara de Montilla (Granada), tía de la duquesa de Arcos y "mecenas por derecho propio", impulsó a fray Juan Bermudo a escribir su excelente libro didáctico *Comiença el arte Tripharia*¹³. En sus páginas se puede entrever otra de las razones que justifican la presencia de religiosas músicas. La vida retirada les brindaba una real disponibilidad de tiempo de ocio que podía resultar "problemática" al inducir, como sucedió, a la relajación de costumbres. Era necesario, por tanto, ofrecer alternativas apropiadas a estas hermanas para ocupar tales momentos y una de las más valoradas, junto con el rezo y la meditación en ciertas órdenes, fue la música. Con este interés se manifestó doña Isabel Pacheco con respecto a su sobrina doña Teresa, que en breve sería novicia: "Como a sobrina deseays (pues ha de ser monja) que en breve tiempo supiesse cantar para el servicio del officio divino, y tañer para su santo exercicio"¹⁴.

Es posible, y así lo apunta Stevenson, que Cristóbal de Morales fuera su profesor en algún momento¹⁵. Otra serie de consideraciones de índole religioso-espiritual e íntimamente relacionadas con la anterior, apuntan también hacia la intensificación de la formación musical entre las religiosas, si bien de forma más evidente en el periodo postrentino. Es conocida la vigencia que tuvo desde la época medieval la creencia eclesiástica, de origen pitagórico, de que la armonía de ciertas músicas humanas, en especial las litúrgicas, reflejaba la armonía cósmica, manifestación

¹⁰ "No olvidemos que los conventos españoles valoraban más el enclaustramiento para las mujeres... que sus servicios públicos en la sanidad, la educación o la caridad", en P. Ramos: "Los estudios de género y la música Ibérica del siglo XVII", *IV Congreso de la Sociedad española de musicología (Madrid, 1997)*, *Revista de Musicología*, 20 (1997), p. 239.

¹¹ M. T. Annoni y K. E. Nuccio destacan que la pedagogía de la época sugería que podía enseñarse gramática a las mujeres, pero no aconsejaba que aprendieran las restantes materias del *trivium*, lógica y retórica. "Gender as Text and Subtext: The case of Renaissance Music Pedagogy", *XV Congreso de la SIM (Madrid, 1992)*, *Revista de Musicología*, 16 (1993), pp. 2210-28.

¹² Margaret L. King: *Women of the Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 1984, p. 88. Los estudios literarios, por delante de los musicales en España, demuestran que un desproporcionado número de religiosas fueron escritoras.

¹³ Juan Bermudo: *Comiença el arte Tripharia*, Osuna: Juan de León, 1550, fol. 3. El autor afirma haber predicado en el convento de Montilla en la Cuaresma de 1549, "época en la que recibí tantos favores de usted que le estaré eternamente agradecido". Evidentemente éste fue un libro escrito teniendo en mente que algunos de sus lectores serían monjas músicas, por lo que representa una base esencial para comprender los conocimientos que pudieron alcanzar estas mujeres. Véase al respecto Annoni y Nuccio: "Gender as Text...".

¹⁴ Bermudo: *Comiença el arte...* f. 3v

¹⁵ Robert Stevenson: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid: Alianza Música, 1993, p. 49.

y obra de la divinidad. Se entendió que en el mundo celeste era la jerarquía de los ángeles la encargada de reproducir dichas consonancias, músicas que eran cantadas por voces blancas. El timbre de estos coros tenía difícil asimilación con un grupo masculino, pero no así con el femenino y particularmente si éste se dedicaba a la alabanza divina y estaba compuesto por vírgenes¹⁶. No es extraño, por tanto, localizar en los textos literarios e iconográficos alusiones que asocian la música celestial con el cantar de las religiosas, plasmación terrestre de los ángeles coristas. Tal es el caso de la colección de villancicos intitulada *Minerva sacra*, publicada en 1616, y dedicada a D^a Alfonsa González de Salazar, religiosa en el convento de Constantinopla de Madrid. El libro presenta un grabado de la imagen de la monja cantando las palabras *In conspectu Angelorum psallam tibi*, versículo del salmo 137, y entre sus preliminares se halla un soneto de Miguel de Cervantes, cuyo primer terceto reza: "En fin, vos conuertís el suelo en cielo, / Con la voz celestial, con la hermosura, / que os hacen parecer Ángel divino"¹⁷.

Siguiendo estos razonamientos, su música, que era audible en el mundo humano, ayudaba a la formación y salvación del alma y, como tal, su práctica fue defendida e impulsada antes, durante y efectivamente después del Concilio de Trento (1545-1563)¹⁸. Resulta indiscutible, por tanto, que esta visión simbólica de la música ligada a las religiosas acrecentó el prestigio de sus interpretaciones a la vez que fomentó su práctica.

Pero las consideraciones que explican el valor de sus cantos exceden el espiritual, adentrándose en otra serie de ámbitos. Es conocido que en aquella sociedad la idea de religiosidad impregnaba todos los aspectos de la vida, manifestándose en cualquier evento público: funerales de pompa, confesiones de herejes, entradas reales, inauguración de iglesias y, por supuesto, festividades eclesíásticas, etc. Los monasterios femeninos, como cualquier otra de las instituciones religiosas de la época, participaban en estas ceremonias cubriendo muchos de los momentos celebrativos de las poblaciones, especialmente aquéllos ligados a la economía local. Y en todo evento que se preciara la música debía estar presente, puesto que ayudaba a crear solemnidad. A este respecto las composiciones a varias voces fueron especialmente valoradas¹⁹. Evidentemente las monjas no desaprovecharon sus potencialidades, satisfaciendo las demandas esperadas. Sir-

¹⁶ Vives: *Instrucción...*, p. 35: "no hay cosa con que nuestro señor más se huelgue que con la virginidad, ni tampoco hay con quien más placer tomen de conversar los ángeles que con las vírgenes, porque ellos también son vírgenes con su señor".

¹⁷ Miguel Toledano: *Minerva sacra*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1616. Colleen R. Baade: "La 'música sutil' del Monasterio de la Madre de Dios de Constantinopla: aportaciones para la historia de la música en los monasterios femeninos de Madrid a finales del siglo XVI-siglo XVII", *Revista de Musicología*, 20 (1997), pp. 221-30. También María Isabel Pinel, monja en la Encarnación de Ávila comenta: "Sería cosa sumamente culpable no procurar sonar a los oídos de Dios con la suavidad que a los de las criaturas; y los labios menos puros, y corazón tibio pronunciar los himnos que la Iglesia consagra, deseando acompañar a aquella Capilla, que sin cesar entona el canto nuevo del Sanctus, Sanctus, Sanctus, procurando ser ángeles en la perfección como lo son los de la naturaleza". Véase M. Pinel: *Retablo de Carmelitas*, Madrid, 1981, p. 200, citado en Alfonso de Vicente: *La música en el monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII)*. Catálogo, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989, p. 15.

¹⁸ Isaac Vázquez: "Las controversias doctrinales postridentinas hasta finales del siglo XVII", en *La iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*, pp. 429-55.

¹⁹ Acerca de la solemnidad y la música se discutió en el Congreso Internacional *Poder, Mecenazgo e Instituciones en la Música Mediterránea. 1400-1700*, celebrado en Ávila en los días 18 al 20 de abril de 1997. Véase igualmente Pilar Ramos López: *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVIII: Diego de Pontac*, 2 vols., Granada: Diputación Provincial, 1994, vol. 1, p. 270.

va de ejemplo lo acontecido en la población de Lerma en 1617, cuando tras finalizar la gran procesión organizada en honor al Santísimo Sacramento a la que acudieron Felipe III, sus hijos y muchos grandes de España, cuando se llegó a la Iglesia de San Pedro, las religiosas del convento de San Blas "cantaron algunos motetes, acompañando las bozes con instrumentos"²⁰.

El aprecio que los hombres del momento demostraron hacia las músicas conventuales a veces también concierne a consideraciones artísticas, hasta el punto de que en relación con ciertas congregaciones, se puede llegar a afirmar que casi más que fieles tenían "audiencia". De tal forma lo deja entrever el interés por obtener buenos villancicos que manifestaba D^a María Isabel Pínel de Mombroy, religiosa del convento de la Encarnación de Ávila en 1656, cuando relata al compositor Miguel Gómez Camargo:

[quedé] muy gustosa con las letras. q[ue] son muy buenas, y me parece no son menos ventajosas las solfas, con q[ue] ya me prometo una excelente octava, y la ciudad la espera con tanta ansia q[ue] parece no oyen en todo el lugar otra cosa que les dé gusto²¹.

La fama de las mujeres músicas de este monasterio es comentada al menos desde finales del s. XVI, al igual que las de los aludidos conventos de Santa Ana de Ávila o "Constantinopla" de Madrid. También obtuvo una excelente reputación desde principios del s. XVII el de San Blas de Lerma, tal y como lo señala el cronista Pedro de Herrera: "ha juntado [el Duque de Lerma] en ella tan excelente Capilla de Religiosas, eminentes voces, é instrumentos, que en número, y calidad (excediendo a muchas) es igual con las mayores"²².

El hecho de que el "público" estuviera dispuesto a adjudicar una alta valoración a esta música no pasó inadvertido ni para las moradoras del convento ni para sus familiares. Como cualquier otra institución eclesiástica, los conventos pretendían hacer notar a la sociedad su rango, el cual se encontraba íntimamente conexo por un lado con la gradación social de la familia fundadora, si es que el tiempo de fundación no era muy lejano y todavía se mantenía el vínculo²³, y por otro y principal, con la procedencia social de las integrantes de la comunidad monástica que en última instancia traducía el de sus parientes. Los padres elegían las casas claustrales en función de

²⁰ Douglas K. Kirk: "Churching the Shawms in Renaissance Spain: Lerma, Archivo de San Pedro, Ms. Mus. 1", 2 vols., tesis doctoral, McGill University (Montreal), 1993, vol. 1, p. 44.

²¹ Carmelo Caballero Fernández-Rufete: "Miguel Gómez Camargo (1618-1690). Biografía, Legado Testamentario y estudio de los procedimientos paródicos en sus villancicos", tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1994, vol. II-1, carta 40. Debo agradecer al profesor Caballero el haberme permitido consultar este trabajo así como las informaciones que me ha facilitado procedentes tanto del Archivo Musical como Capitular de la Catedral de Valladolid.

²² P. de Herrera: *Traslación del Santísimo Sacramento a la Iglesia Colegial de San Pedro de la villa de Lerma*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1618, f. 9 (Madrid, Biblioteca Nacional, R. 15.880). A lo largo de estas páginas se recurrirá a abundantes referencias relacionadas con los cuatro monasterios citados: Constantinopla, San Blas, la Encarnación y Santa Ana. Ciertamente estas casas ocuparon un lugar de primer orden dentro de la vida musical femenina, y posiblemente por ello han atraído el interés de los investigadores. Pero existieron otras con semejante prestigio sobre las que es muy poco lo conocido, tal es el caso de la Piedad en Guadalajara o Santa Inés de Granada, sobre el que Fray Alonso de Torres, religioso de la orden franciscana, señala: "no pasa persona de autoridad y grandeza que primero no le lleven a oír la música de S. Ines". Véase Fray Alonso de Torres: *Crónica de la provincia franciscana de Granada*, Madrid: Juan García Infanzón, 1683, Trat. 4, Cap. VII, p. 422.

²³ El origen de estas numerosas fundaciones solía ser la donación de territorio hecha por un señor o señora en una ciudad o villa a una orden, juntamente con algunas rentas, con obligación de darle en ella sepultura y proporcionar sufragios perpetuos a la familia del fundador, a veces también con la obligación de acoger a las hijas de sus descendientes.

la dote que podían pagar y también en función de la espiritualidad que buscaban para sus hijas. Así pues, el prestigio del linaje estaba en juego y los medios para expresarlo eran de variada índole: la arquitectura de sus casas e iglesias, las piezas de altar, la posesión de ciertas reliquias, el boato alcanzado en los rituales, etc. Todo ofrecerá un lugar para la manifestación de sus valores espirituales y económicos, por supuesto también la música, y las familias les ayudarán a conseguirlos.

Aumentar la solemnidad de la celebración suponía para las religiosas además un recurso económico en la medida en que se incrementaban las posibilidades de ser visitadas por un mayor número de fieles, y especialmente, de los de mayor rango, lo que se traducía en más limosnas, mayores encargos de cantos de sepelios, etc. Como contrapartida, la práctica de la música figurada también acarrea un considerable gasto, a pesar de lo cual muchas casas insistieron en utilizarla. De hecho, la mejor constatación del aprecio mostrado hacia la ejecución musical queda evidenciado al comprobar que la única merced que permitía evitar la dote como requisito de entrada a la vida monástica era la posesión de conocimientos musicales²⁴. Sirva de ejemplo la información recogida en Santa Clara de Morón desde 1597 donde se indica: "sin dote por organista", sin dote "por tocar el bajón", "porque entró por habilidad de bajón y órgano", etc²⁵. Incluso son tan estimadas que con carácter exclusivo estas monjas, por el cumplimiento de su función, a menudo serán recompensadas con salarios o prebendas²⁶. Dichas circunstancias concurren en las últimas décadas del s. XVI, pero no podemos aseverar que fueran semejantes a lo largo de todo el siglo. Antes bien, nos inclinamos a considerar que una serie de directrices surgidas a partir de los designios de Trento son las verdaderas impulsoras de esta situación²⁷.

Es sabido que el ministerio de religiosa conllevaba en la gran mayoría de los casos un régimen de vida en clausura, el cual, no obstante, estaba lejos de cumplirse en muchos de los monasterios españoles del s. XVI. Muestras de ello dan los escritos de los movimientos reformistas de la época que persiguieron su cumplimiento como uno de sus objetivos. Pero las exenciones de las que gozaron ciertos monasterios, el hecho de que determinadas congregaciones no hu-

²⁴ Sin olvidar que, a veces, también estaban exentas las descendientes de los patronos. Fuera de estos casos, la legislación canónica no contempla ningún otro eximente. Fray Luis de Lozano apunta: "De ninguna otra forma, puedan las Monjas, aunque sean con consentimiento de todas: recibir Novicia alguna, a la profesión de Chorista, sin que traiga Dote; sino es, que entre en alguna plaza del Patrón, ó se reciba por Cantora, Música u Organista. Assi lo determinó la Sagrada Congregación". Fray Luis de Lozano: *Claro Espejo de Religiosas*, Madrid, 1699, Tratado I, Punto VI, p. 61.

²⁵ Sánchez Lora: *Mujeres, conventos...*, pp. 111-112.

²⁶ Los pagos pueden ser eventuales como aconteció en el convento de Constantinopla en 1594, cuando se da a D^a Ana del Montalvo, religiosa música, 60 reales "para que diese a las cantoras de dos fiestas del Santísimo Sacramento" (Baade: "La música sutil...", p. 229). Pero también se les retribuía con un sueldo, tal y como se observa en una epístola enviada a Camargo en 1652 donde se especifica que pagaron 6 ducados por año a una religiosa (Caballero: "Miguel Gómez...", II-1, carta 19). Ramos apunta que una organista en 1620 cobraba el mismo sueldo fijo que tres años antes el organista de la catedral de Granada (Ramos: "Los estudios de género...", p. 237).

²⁷ Desconozco si con anterioridad al Concilio de Trento tal rebaja financiera estuvo legislada, aunque parece que algunas casas la practicaran sino total, al menos parcialmente. Hacia esta situación apunta el interés mostrado por la mujer "de noble linaje y, para hacerse religiosa, quiso aprender a tocar el órgano. Como ella sabía muy bien latín y vivía en nuestra casa, me enseñó gramática a la vez que yo [Francisco de Salinas] le daba lecciones de órgano", aunque quizá buscara sólo incrementar sus méritos para ser admitida en el convento. Nótese que Salinas (*De Musica Libri septem*, 1577) no nos da su nombre. Véase Francisco de Salinas: *Siete libros sobre la música*, traducción de Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid: Alpuerto, 1983, p. 7.

bieran aceptado tal norma monacal, o simplemente la relajación en la que vivía la Iglesia, fueron motivos que impidieron su consolidación²⁸. A pesar de ello, o precisamente por ello, se fue dictando toda una normativa que tras Trento vio su culminación con la Constitución Apostólica de Pío V, denominada *Circa pastoralis*, de 29 de mayo de 1566, donde se decretó su cumplimiento estricto para todas las reglas y órdenes femeninas²⁹. Es entonces cuando se exhorta a los obispos y a los "príncipes" a que así lo propugnen puesto que, sin su apoyo, lo dicho en Roma podía convertirse en mero "papel mojado". Felipe II, que había desempeñado un papel muy activo en el concilio, consideraba que intervenir en los aspectos temporales y disciplinarios de la Iglesia española no sólo era un derecho, sino su estricto deber como protector y responsable que era de ella. Habiendo iniciado la reforma regular en 1561, nombró en Madrid una junta para "corregir" aquellas órdenes que hubiesen degenerado en su espíritu primitivo y los miembros que la integraban se propusieron terminar con los conventuales reduciéndolos a la observancia³⁰.

No obstante, la clausura siguió constituyendo un problema, principalmente porque muchas de estas mujeres, y apoyándolas sus poderosas familias, no aceptaban tal decreto³¹. Se valieron entonces de los vacíos de poder existentes, entre otras cuestiones por los enfrentamientos entre Roma y Madrid, para demorar su observancia³². Evidentemente ante estas circunstancias, no todas las casas impusieron la clausura de forma generalizada, y de hecho, hasta la época de Felipe IV, no se puede considerar que fuera una norma seguida en la inmensa mayoría de los cenobios³³.

²⁸ J. García Oro: "Conventualismo y Observancia", en J. L. González Novalín (ed.): *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, Historia de la Iglesia en España, vol. III-1º, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1980, p. 332 y ss.

²⁹ En Trento la discusión sobre la vida monástica de hombres y mujeres sucedió durante la sesión XXV, casi al final del Concilio, en 1563. La actitud de los rigoristas, liderada por Giovanni Morone, no era sólo combatir escándalos o abusos, sino ante todo la de luchar contra los "conventuales", es decir, aquellos que desarrollaban una vida abierta. Pero el ambicioso plan de Giovanni Morone provocó una apasionada oposición, y la vaguedad de las reglas finales, incluyendo las prescripciones para las monjas, marcó las afiladas diferencias que continuaron existiendo después del Concilio, cuando las responsabilidades recayeron sobre los sínodos provinciales y los reyes.

³⁰ Felipe II insistió mucho en la renovación moral y espiritual de la cristiandad considerando que la mejor muralla contra la revolución religiosa estaba en la reforma del clero y de los órganos eclesiásticos. Sus ideales coincidieron con los de la Curia Romana tras el Concilio, ya que sus intentos de reformar a las religiosas estuvieron enfocados "desde el punto de vista exclusivo y obsesivo de la honestidad... Puede considerarse como rasgo típico de una mentalidad que los reyes de España, agobiados con los múltiples problemas del gobierno de la más vasta Monarquía existente, consagraran atención a la reforma de las monjas". Pero no se trataba de "reforma espiritual como la que Santa Teresa y San Juan de la Cruz patrocinaron [con anterioridad], sino de una reforma impuesta desde el exterior, referida a detalles materiales de la existencia conventual". Véase R. García-Villoslada: "Felipe II y la Iglesia Española" en J. L. González Novalín (ed.), *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, Historia de la Iglesia en España, vol. III-2º, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979, pp. 20-27.

³¹ Debido a que las familias eran en gran medida las responsables de que muchas de estas mujeres sin vocación hubieran ingresado como religiosas, se mostraron muy activas en la lucha contra la clausura. Fueron tantas las féminas obligadas que en el propio concilio de Trento se tomaron cartas en el asunto dedicándose todo un capítulo a esta cuestión, estableciéndose la excomunión para quien obligara a una mujer a tomar el hábito (Sesión XXV, cap.18).

³² Uno de los factores esenciales para lograr tal reforma consistía en establecer claramente bajo qué tutela en hallaban las religiosas, pero en este punto chocaron los intereses de los prelados con los de los frailes, que pretendían gobernar, con frecuencia de forma abusiva, los conventos de religiosas de su misma orden. Roma era favorable a la autoridad episcopal mientras la Corte de Madrid prefería ver las comunidades femeninas sometidas a los frailes. De hecho cuando en 1623 llegó un breve sometiendo las monjas a los ordinarios de sus diócesis, Felipe IV suspendió su aplicación.

³³ Fue este monarca y junto a él, el pontífice Urbano VIII (1623-1644, el teólogo dogmático de Trento) quienes abordaron efectivamente el tema de la clausura. Hasta entonces se fue retrasando la toma de decisiones. Pero tampoco los monjes se

En paralelo a ello, y retornando al Concilio trentino, conviene aclarar que la muchas veces proclamada opinión de que en él se decretó la prohibición de la práctica musical polifónica para todos los conventos de mujeres es una afirmación infundada. Dichas opiniones mantienen que según el *Decretum de reformatione monialium* las monjas debían abstenerse muy especialmente de utilizar la música figurada, es decir, la polifónica, justificándose a través de un párrafo extraído del "Exhibitum examinandum patribus" del día 20 de noviembre de 1563³⁴. El error parte de considerar dicha propuesta como decreto, cuando en realidad no fue más que la opinión defendida por un sector de los Padres allí presentes, encabezados por Gabriele Paleotti. Tal proposición sufrió una intensa refutación, que provocó que se pospusiera toda decisión a los sínodos provinciales, al igual que ocurrió con otras tantas proposiciones. Así el decreto final, conformado los días 3 y 4 de diciembre de 1563, evita toda mención al uso de la música en las comunidades religiosas³⁵.

Hasta donde hemos podido investigar no parece que exista ningún estudio que aborde lo acontecido con respecto a la música conventual en los numerosos concilios provinciales españoles que se celebraron³⁶. No obstante se puede intuir que su práctica no se prohibiera, aunque sí se pusieran límites a su uso. Al menos eso parece deducirse de la propia actitud mostrada por Felipe II frente al empleo generalizado de la polifonía religiosa, así como de los teólogos españoles que estuvieron presentes en Trento y en algunos sínodos diocesanos³⁷. Una opinión que se acentúa si tenemos en cuenta la cantidad de claustros que desarrollaron la actividad musical polifónica en el periodo postrentino, incluso impulsados desde los altos estamentos eclesiásticos y civiles.

Con estas premisas, cuando la clausura se implanta, la música alcanzó un lugar privilegiado en las casas monásticas al convertirse en el único modo retórico de comunicación directa, y por lo tanto cambiante, que con el exterior podían mantener estas mujeres y a través de ella expre-

mostraron muy diligentes al respecto. Así por ejemplo, dentro del ámbito franciscano se dictaron unas Constituciones en Toledo en 1583 en las que se buscaban los mismos fines pero no será hasta junio de 1639 cuando el Capítulo General de la orden franciscana, reunido en Roma, apruebe las ya citadas Constituciones Generales para todas las monjas de su orden y la clausura quede establecida.

³⁴ "Divina autem officia ab eis [monjas] alta voce peragantur, non a mercenariis ad id conductis, et in missae sacrificio ubi chorus quidem respondere solet, respondeant; partes vero diaconi vel hypodiaconi in sacri Evangelii vel canonicae Epistolae aut alterius sacrae lectionis recitatione non usurpent. Vocis modulatione atque inflexione aliove cantus artificio, quod figuratum vel organicum appellatur, tam in choro quam alibi abstineant". ("Decretum de reformatione monialium, exhibitum examinandum patribus die 20, novembris 1563" en S. Ehses (ed.): *Concilii Tridentini Actorum, Pars Sexta*, Freiburg y Breisgau, 1924, n° 357, pp. 1040-44).

³⁵ Las cuestiones musicales fueron abordadas como material disciplinario y, por lo tanto, enfocadas prioritariamente a corregir "actitudes" y "excesos". Desde este punto de vista se puede entender por qué la música en sí no fue uno de los principales objetivos y tampoco parece que lo fuera de los sínodos españoles, preocupados también insistentemente por la moralidad práctica de los integrantes de la Iglesia.

³⁶ Sobre los concilios españoles véase: J. S. Aguirre: *Collectio maxima Conciliorum omnium Hispaniae et Novi Orbis*, ed. J. Catalán, 6 vols., en fol. (Ro 21735-55), Roma, 1693-94 y J. D. Mansi: *Sacrum Conciliorum nova et amplissima collectio*, 31 vols. Florencia y Venecia, 1759-98.

³⁷ De hecho entre los representantes españoles en Trento se encontraban algunos músicos como Francisco Bustamante, Pedro Martínez, o el Obispo de Tortosa, que además de poseer una sólida formación musical teórica, tañía el órgano con destreza y dirigía el coro. Su actitud cuando en la sesión XXIV trentina se puso en duda la validez de la música polifónica como alabanza divina, fue que el decreto "se limitara a la exclusión de lo profano y lo molicioso", pero no de la polifonía en sí.

sar su identidad social y espiritual. Es de suponer que entonces su importancia aumentaría, a la vez que intensificó su papel como entretenimiento espiritual en la vida conventual. Ello me lleva a considerar que existiera cierto paralelismo entre la eclosión del desarrollo musical en los monasterios y el establecimiento del claustro, pues la cronología de la consolidación de ambos fenómenos así parece apuntarlo. Máxime teniendo en cuenta que las condiciones económicas de estas casas habían empeorado de manera generalizada³⁸. Esto no quiere significar que anteriormente no se practicara en ciertas casas, especialmente si en ellas se encontraban mujeres preparadas, sino que dicho fenómeno impulsó un uso más generalizado e indirectamente que un cambio significativo en la estructuración y características de sus capillas.

Pero lógicamente la variedad de situaciones y actitudes, así como la ambigüedad de las normas y decretos que se dictaron sobre la vida conventual, fomentaron una gran diversidad de ambientes musicales, también durante el s. XVII. *A priori* podría considerarse que los monasterios o las reglas más elitistas, como Calatrava, Descalzas o Encarnación, tendrían que haber sido las casas más fructíferas al respecto³⁹. Pero la situación resulta más compleja, incluso circunscribiéndonos exclusivamente a los aspectos financieros. Las disponibilidades monetarias de cada claustro cambiaban con el tiempo y conventos de no muy elevado estatus, ante por ejemplo la presencia de una monja con fama de santidad, alcanzaban un nuevo rango, permitiéndoles gozar de manifestaciones artísticas antes impensables⁴⁰.

Otro factor que influyó en la diversificación del ambiente musical conventual fue la regulación que cada orden y regla marcó acerca de la música desde sus orígenes⁴¹. Por ejemplo, Santa Clara dictó para sus franciscanas que: "Sorores litteratae faciant divinum Officium secundum consuetudinem fratrum minorum, ex quo habere poterunt breviaria, legendo sine cantu"⁴². De acuerdo con ello, las clarisas no podrían practicar ni la monodía ni el canto de órgano, y así ha sido man-

³⁸ Es conocida la situación de crisis que se vivió en el s. XVII español, autores como Maravall, Domínguez Ortiz, Pierre Vilar o Bartolomé Bennassar, han dejado escritas muchas páginas al respecto. Pero los conventos de mujeres fueron uno de sus más directos sufridores. Se habían quebrantado los soportes financieros tradicionales de la vida religiosa y la mayoría de las casas vivían pobremente de fincas mal administradas, de censos que se cobraban mal, de juros que quedaron reducidos a menos de la mitad cuando la Real Hacienda fue incapaz de pagar íntegros sus intereses. Y en pocos casos pasaban no sólo estrecheces, sino hambre física, que tenían que paliar los donativos del rey, si eran de patronato regio, o de los obispos y personas caritativas. Como señala Domínguez Ortiz, incluso el de las Huelgas de Burgos, uno de los más ricos, tenía dificultades económicas (contaban con 30 monjas en 1654, y unos ingresos de 2.738.234 mrs frente a unos gastos de 3.697.285 mrs). De hecho las Cortes insisten "repetidas ocasiones, en que no se otorguen más licencias de fundaciones, dada la calamidad del país". De ahí sobre todo la necesidad de aportar una dote, de la cual debían prescindir si aceptaban a una novicia música. Véase Sánchez Lora: *Mujeres, conventos...*, pp. 97-138.

³⁹ En 1591 sólo había en Castilla "55 [monjas] calatras, 12 descalzas, 330 de la Encarnación, contra 2.845 clarisas, o 1.761 de la Concepción" Sánchez Lora: *Mujeres, conventos...*, pp. 155-6.

⁴⁰ Este es el caso del convento de Santa Clara de Carrión de los Condes (Palencia) y su renombrada Sor Luisa de la Ascensión (1565-1636). Sobre el convento, sus monjas y su música, véase Soterraña Aguirre Rincón: *Un manuscrito para un convento. El "Libro de Música" dedicado a Sor Luisa en 1633. Estudio y edición crítica*, Valladolid: Las Edades del Hombre, 1998.

⁴¹ Recordemos que cada convento está adscrito a una orden eclesíástica -benedictina, dominica, franciscana, etc.-, y que dentro de cada orden existen distintas reglas, así por ejemplo las franciscanas podían seguir la Primera o Segunda regla de Santa Clara; la Concepcionista, etc.

⁴² I. Omaechevarría (ed.): *Escritos de Santa Clara y documentos complementarios*, Madrid: Biblioteca Cristiana, 1982, p. 7. "Las hermanas que pudieren leer, hagan el Oficio Divino según la costumbre de los frailes menores, pudiendo tener Brevarios, rezando sin canto" (trad. de la autora).

tenido por numerosos historiadores. Pero la realidad es muy otra. Entre la documentación consultada son muchos los conventos que la practicaron, también debido a que fue la regla de mayor implantación en España, de tal forma que entre sus comunidades hallamos ejemplos desde las más humildes a las más adineradas. Lo cierto es que a veces las reglas indican muy poco o nada, y algunas de ellas que sí se ocupan del tema fueron a lo largo de la historia transformadas, reinterpretadas u obviadas, dependiendo de las circunstancias particulares de cada convento⁴³.

Mucha más relevancia tuvieron como controladoras de las prácticas musicales las particulares Constituciones que para la fundación de cada convento se daban, especialmente si no tenían siglos de existencia. Sirva de ejemplo y en contraposición con los casos comentados, el de las Franciscanas Descalzas de Valladolid, convento de prestigio fundado por doña Juana de Austria, hermana de Felipe II, que intentando revivir la antigua regla de Santa Clara en toda su pureza, prescribe expresamente el rezo cantado⁴⁴.

Cabe considerar otros factores que intervinieron en el desarrollo de la música monástica, entre ellos destacan las concretas iniciativas de las monjas músicas, las verdaderas dinamizadoras de la actividad y las responsables últimas de la vida musical diaria. El conjunto de circunstancias enunciadas ayudará a comprender que conventos pobres como los citados de Carrión de los Condes (Palencia), o el de Morón (Sevilla), ambos de clarisas, practicaran la música figurada, mientras que otras congregaciones de la aristocracia, como las Descalzas de Valladolid, se abstuvieron de utilizarla.

Como ejemplos de claustros que contaban con monjas músicas en la primera mitad del s. XVII podemos citar: Santa Ana (cisterciense), Encarnación (carmelitas descalzas) y Santa María de Jesús (clarisas llamadas "Gordillas") de Ávila; al menos el de Madre de Dios de Constantinopla en Madrid (clarisas); San Blas (dominicas), la Ascensión (clarisas) y el monasterio de la Madre de Dios (carmelitas descalzas), todos en Lerma (Burgos); Santa Paula (jerónimas), Santa Inés (clarisas) y el convento de Madre de Dios (comendadoras de Santiago) en Granada. Los monasterios de Santa Clara ubicados en Toledo, Valladolid, Tordesillas, Calabazanos (Palencia), Montilla (Córdoba), Morón de la Frontera (Sevilla), Córdoba y Granada. También en San Pedro de Salvatierra, Santa Cruz de Vitoria, la Concepción en Málaga, las Comendadoras de San Juan en Zamora, el Corpus Christi de Valladolid, Santa Isabel (Segovia)... No son, ni mucho menos, los únicos, pero nos servirán para ofrecer un panorama general sobre esta música conventual que poseyó significación tanto intra como extramuros.

⁴³ Por ejemplo la segunda regla de Santa Clara, también llamada de Urbano IV, mandaba "que las que saben leer y cantar celebren el oficio según la costumbre de los frailes menores, mas con gravedad y modestia", lo que debe entenderse como una aceptación de su práctica. Los propios franciscanos, conscientes de que incluso muchas de las hermanas de la Primera Regla hacían uso de la música, y no sólo de la monódica, reinterpretaron la norma con justificaciones del tipo: "No puede decirse sin más, por este artículo, que Santa Clara excluyera absolutamente el canto de la Liturgia de las Horas", de hecho "la cláusula *legendo sine cantu*, sin dificultad puede entenderse también en sentido concesivo: *siendoles permitido leer o hacer las lecturas sin canto*, es decir, sin necesidad de adquirir los costosos libros corales o cantorales, en cuyo lugar se disponía el uso del Breviario al modo de los Frailes Menores". Omaechevarría: *Escritos...*, pp. 9-10.

⁴⁴ Reiteran que "Las Sorores que pudiesen leer, hagan el Oficio divino, según la costumbre de los frayles Menores, pudiendo aver breviarios, y rezando sin canto. Y las que no saben leer, digan veynte y quatro vezes el Pater noster por Maytines". Título y ed. perdidos (Salamanca, 1630), f. 7. Valladolid, Biblioteca de los PP. Filipinos, SA 3095, R. 9763.

La práctica musical en los conventos españoles (1550-1650)

Los comentarios precedentes ratifican que uno de los caminos más provechosos para abordar el estudio de la mujer y la música en el s. XVI y particularmente en el XVII, es la observación del mundo monacal. Sin embargo, son todavía escasas las publicaciones que versan sobre el tema en España, si bien van apareciendo referencias cada vez de forma más constante, aunque muy dispersas y en las más variadas ediciones⁴⁵. El asunto demanda, por tanto, una labor de investigación prolongada y llevada a cabo por diversos estudiosos, lo cual excede con mucho lo pretendido en estas páginas. El principal objetivo buscado a partir de estas líneas será el de articular y organizar lo conocido sobre las músicas –en el sentido anfibológico de la palabra: mujeres y obras– de los cenobios femeninos, mostrando un panorama general que se extienda predominantemente entre 1550-1650⁴⁶. Intentará a su vez plantear ciertas hipótesis o interrogantes acerca del cómo y el dónde de dicha práctica, todo ello restringido al ámbito de las composiciones para varias voces y/o instrumentos⁴⁷.

MONJAS Y MÚSICAS

La presencia de polifonía dentro de las casas monásticas en los reinos de España está constatada desde los más tempranos ejemplos musicales conservados. Baste recordar el famoso Códice de las Huelgas (MS VIII *olim Hu.T*), datado en el s. XIII, cuyas composiciones se acepta que fueron interpretadas por hombres. Sin embargo el manuscrito posee un "exercice de solfège à deux voix", cuyo texto en la línea 12 dice "Ut, re mi ut re mi [...] et huius modi cetera voce resonare, vos virgines Cartucenses, moniales [...] apte, quia nate, organizare curate"⁴⁸.

Pero lo que nos interesa aquí es dibujar el perfil general de las características musicales que la práctica monástica poseía desde aproximadamente 1550 a 1650 y un buen medio para descubrirlo es conocer las cualidades de las mujeres que fueron calificadas como "músicas" o, mejor aún, de aquellas que entraron sin dote en los conventos por su preparación musical. Para que tal rebaja financiera se produjera, su formación no debía desmerecerla, de tal manera que se les exigirá una gran cantidad de habilidades. Los datos más precisos al respecto proceden de los epis-

⁴⁵ Algo más se conoce acerca de los conventos "asistidos" por compositores y músicos, si entre éstos se hallaban figuras de primera relevancia. Así, por ejemplo, la presencia de Tomás Luis de Victoria en las Descalzas de Santa Clara de Madrid atrajo enseguida el interés de los estudiosos, dando como fruto trabajos como el de José Subirá: "La música en la capilla y monasterio de las Descalzas Reales de Madrid", *Anuario Musical*, 12 (1957), pp. 147-166

⁴⁶ El estadio en que se encuentran los estudios sobre la música en los conventos femeninos no nos posibilita circunscribirnos exclusivamente al periodo cronológico sugerido en este libro y prescindir de la más abundante información localizada para el s. XVII. No obstante se prestará especial atención a las transformaciones acontecidas en el tránsito entre el s. XVI y el XVII.

⁴⁷ Dejaremos para mejor ocasión las cuestiones referentes al canto monódico litúrgico. Tan sólo constatar que estaba presente de forma continua en la vida conventual, siendo practicado diariamente en sus numerosos rezos.

⁴⁸ "Ut, re mi ut re mi... y de este modo continúen sonando las voces, vosotras vírgenes Cartucenses, monjas [...] de manera apropiada, como olas, organizadas con esmero". Sobre mujeres y música en la España Medieval véase entre otros: Judith R. Cohen: *The Role of Women Musicians in Medieval Spain, (in the Christian, Jewish and Moslem Communities)*, Memoire of Maitre des Arts, Université de Montreal, 1980, y Carmen J. Gutiérrez: "De monjas y tropos. Música tardomedieval en un convento mallorquín", *Anuario Musical*, 53 (1998), pp. 29-60.

tolarios conservados de los maestros de capilla Miguel Gómez Camargo (1618-1690) y Miguel de Irizar (1635-1684). Estos interesantes y poco usuales legados recogen informaciones que no se han encontrado en otras fuentes y, aunque muchas de las cartas estén datadas en la segunda mitad del s. XVII, no podemos prescindir de su contenido.

Martín de Barasoáin, organista de Pamplona y maestro de monjas, en su carta a Irizar del 1 de febrero de 1674 comenta la necesidad de admitir en un convento a una novicia, la cual

a de tener voz, [ser] organista, arpista, a de enseñar a algunas de esas señoras, y las fiestas o lo que se canta a de correr por su cuenta. Estos son muchos oficios para una mujer, y aunque me diçe que que [sic] la otra yba con todas estas obligaciones. Las habilidades no son menos con la que yo me empeno, y quizá más berdaderas⁴⁹.

Siguiendo esta descripción, requerían a una mujer que poseyera buena voz –seguramente para que cantara dirigiendo el coro–, tocara el arpa y la tecla, y además fuera maestra de otras monjas y compusiera. Ciertamente no son pocas las cualidades exigidas, “demasiadas para una mujer” a ojos del organista. Si tratáramos de encontrar una figura masculina de la época cuya formación fuera semejante, no sería tampoco fácil de localizar. No obstante, Barasoáin propone para el puesto a otra con cualidades “más berdaderas” que:

tañe sus obras de partidos altos y bajos así bien de lleno versos de todos los tonos; acompaña qualquiera cossa en pasadondos [sic] el papel unas cuantas beçes; así bien tañe sus pasitos de fantasía, que los saca de un día para otro, que con el exerciçio y tiempo se adquiere todo; en el arpa tañe los sonos de palacio y algunas otras cosas curiosas; acompaña como en el órgano de música; canta su parte, echa sus contrapuntos, conciertos a tres y a cuatro a sobre bajo y sobre tiple, y compone a cinco suelto, que es lo que basta para que ella sea buena tañedora⁵⁰.

Comparando ambas informaciones se observa que la diferencia entre la reclamada y la propuesta estriba en que la segunda, aunque “buena tañedora”, no estaba preparada para crear música para conjuntos vocales y/o instrumentales, si bien e indiscutiblemente era compositora de música para instrumentos polifónicos. Dominaba diversos estilos: la fantasía, el contrapunto sobre una melodía dada y contrapunto libre⁵¹. También desarrollaba acompañamientos, cantaba, tañía el órgano –del que conocía un amplio repertorio–, y el arpa –en la que tocaba además sonos de palacio–.

⁴⁹ Matilde Olarte Martínez: “Miguel de Irizar y Domenzain (1635-1684?): Biografía, Epistolario y estudio de sus lamentaciones”, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1992, vol. III: Epistolario, Carta 84 [63], p. 69. Agradezco a la profesora Olarte que me haya permitido la consulta de este trabajo.

⁵⁰ Olarte: “Miguel de Irizar...”, Carta 84 [63], pp. 69-70. Otro ejemplo interesante está recogido en la correspondencia de Camargo cuando el organista Antonio de la Cruz Brocarte le solicita busque acomodo a una monja en Valladolid, y para ello hace relación de la formación musical de la aspirante a la plaza: “Las habilidades son las que voy a decir: ella toca excelentísimamente arpa de dos órdenes, sabe contrapunto sobre bajo y sobre tiple a 4 muy bien; toca órgano también. La voz no es de mucho cuerpo, pero sola es buena para capilla; no es abultada; diestra en el cantar y acompañar”, Caballero: “Miguel Gómez...”, carta 117, p. 198 (1676).

⁵¹ Resulta ambiguo el empleo del término “concierto”, quizá pretenda significar “música instrumental”, pero también es posible que se refiera a un estilo compositivo más vertical.

No todas las mujeres que entraron sin dote poseyeron tal grado de preparación. El propio Barasoáin recomendó un mes después y para el mismo convento a otra intérprete ya que era una casa donde no había "tampoco mucha música ni se ofrece acompañamiento". Con respecto a la muchacha elegida sostiene que:

lo que es acompañar papeles en el órgano ni en el arpa no los hace; [...] que otras que ay de habilidades de compositoras y acompañadoras quieren ir también adonde puedan lucirse, y aquí se ha dicho que el conbento es muy bueno, pero como he dicho que no se necesita acompañamientos⁵².

Ésta también domina ciertas técnicas compositivas puesto que "echa sus contrapuntos, conçiertos a tres y a cuatro sobre bajo, o sobre tiple sobre el canto llano, lo mismo a tres que a cuatro". Sin embargo el organista no la considera ni "acompañadora", ni "compositora", de lo que puede deducirse que a las anteriores sí podría adjudicárseles dicha categoría aunque no crearan obras para conjuntos vocales y/o instrumentales, y a pesar de que Barasoáin prefiera calificarlas como "buenas tañedoras". Concluyendo según lo expuesto, la única formación que sería "demasiado para una mujer" era componer para conjunto. Por tanto, no se debe afirmar que no existieran mujeres compositoras –como viene siendo habitual–, aunque sí parece evidente que no buscaron que sus creaciones perdurasen.

La profesora Ramos, siguiendo las investigaciones de Annoni y Nuccio sobre los tratados de Bermudo, y poniéndolos en relación con la *Escuela de Música* de Nassarre, deduce que se persiguieron distintos objetivos en la enseñanza musical de niños y niñas: "la diferencia crucial es la insistencia en las cualidades digamos racionales que debe tener el organista varón, mientras que al hablar de las niñas organistas sólo menciona [Nassarre] habilidades... [porque] a las mujeres no les enseña *inteligencia del canto, y de la composición*"⁵³. El argumento evidencia que la pedagogía de la época no buscaba instruir sobre los fundamentos musicales a las mujeres, y ello explicaría por qué habitualmente no compusieran para conjuntos, y si lo hacían, es posible que evitaran difundir o constatar su autoría mediante la copia, puesto que era una cualidad que no estaba "bien vista" y aún menos –recordemos a Vives– manifestarla.

Las citas comentadas aluden en conjunto a la ambivalente formación de estas religiosas cantantes e instrumentistas, que leían sin dificultad tablatura, y en algunos casos notación mensural. Pero la lectura no fue el más usual sistema seguido para la interpretación, ya que un vasto repertorio fue ejecutado recordándolo, tal y como atestiguan las referencias dadas. La memoria musical fue esencial para todos los ámbitos musicales, baste recordar que era el sistema tradicionalmente empleado por los intérpretes desde hacía siglos, y por supuesto atañía tanto al aprendizaje como a la reproducción⁵⁴. Se enseñaba fomentando la memoria y se aprendía no sólo a reproducir composiciones, sino también a crear otras de forma improvisada –principal, pe-

⁵² Olarte: "Miguel de Irizar...", carta 94 [12], pp. 76-7. La niña "sabe doce o treçe obras de partidos altos y bajos, y de lleno con sus berssos de todos los tonos; entiende la cifra; de música echa [...] y tiene muy linda voz, que canta sus tonos al arpa y se los acompaña".

⁵³ Ramos: "Los estudios de género...", p. 233-234.

⁵⁴ "Aún en el s. XVIII persiste la práctica, como lo atestiguan algunos teóricos y, por supuesto, también e incluso en mayor medida en los conventos. Sirve de ejemplo lo comentado por Francisca de Herrera monja en Santa Cruz de Vitoria 'Ya sabe vmd. que [e]stas señoras todo lo cogen de memoria". Olarte: "Miguel de Irizar...", carta 58 [131], p. 49 (1673).

ro no exclusivamente, si eran para instrumentos polifónicos-, mediante la reproducción de una serie de esquemas, patrones o normas aprendidos. De hecho ciertas monjas, especialmente las cantantes de los monasterios menos patricios, eran capaces de interpretar *canto figurato* e incluso improvisarlo nemotécnicamente, sin saber escribir ni en castellano, ni en latín, ni en notación mensural o tablatura.

Evidentemente los contenidos sobre los que fueron instruidas variaron a lo largo de los siglos XVI y XVII, entre otras razones porque el repertorio no requería ciertas prácticas que después se impusieron, tales como el desarrollo de acompañamientos sobre bajo continuo. La voz y la destreza en la tecla fueron cualidades muy apreciadas en el XVI, pero no será hasta los últimos años de la centuria cuando se interesen por el dominio del bajón y el arpa. A partir de entonces se vislumbra una creciente versatilidad en su preparación, circunstancia en la que seguro tuvo mucha influencia la difusión de la exención de la dote. Ser organista o bajona era considerada una cualidad esencial, pero dominar la vihuela, ser guitarrista, o tocar violas u otros tipos de instrumentos de viento al margen de los ya citados, era una formación que por lo general se consideraba complementaria, no prioritaria para la rebaja financiera.

Las fuentes consultadas sugieren además que en la mayor parte del s. XVI la formación musical de estas mujeres estaba más relacionada con su elevada procedencia social. Sin embargo, cuando la música se generaliza como eximente económico, muchas familias de origen medio o medio bajo (burgueses, pequeña oligarquía local, ciertos artesanos cualificados, y por supuesto músicos...) instruyeron a sus hijas con el fin de ofrecerles una forma de vida honorable, de tal manera que en el s. XVII parecen abundar las religiosas músicas no pertenecientes a las clases más poderosas. En cierto modo la música "democratizó" el claustro.

Encontraremos, por supuesto, monjas parientes de músicos que les sirvieron como maestros, entre ellas D^a Bernardina, hija de Clavijo del Castillo⁵⁵, o Teresa Camargo, hermana del citado compositor⁵⁶. También pagarán sus responsables a profesionales para que las instruyan, tales como maestros de capilla e intérpretes, principalmente bajones y organistas, supuesto en el que se establece un contrato, donde se estipulan las condiciones del aprendizaje⁵⁷. Pero las relaciones con sus maestros excederán el ámbito doctrinal: ellos se encargarán en muchos casos de buscarles casas donde ser recibidas y posteriormente les servirán de enlace con el mundo musical exterior.

Su formación no tenía necesariamente que acabar una vez ingresadas en el convento. Un caso particular lo hallamos en Mariana de Jesús que amplió sus conocimientos en el cenobio leyendo a Montanos, aunque parece que a escondidas por tratarse de un libro que enseña "inteligencia del canto y compostura"⁵⁸. Más usual fue que mujeres y hombres traspasaran los muros

⁵⁵ Sobre doña Bernardina Clavijo escribió el poeta Vicente Espinel en sus *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* (Madrid, 1618, relación 3^a, descanso 5^o): "llegado a oír al mismo maestro Clavijo en la tecla, a su hija doña Bernardina en el arpa y a Lucas Matos en la vihuela de siete órdenes, imitándose los unos a los otros con gravísimos y no usados movimientos, es lo mejor que yo he oído en mi vida. Pero la niña. —que ahora es monja en Santo Domingo el Real— es mostruosa de naturaleza en la tecla y arpa". Véase la edición de Samuel Gili Gaya, Madrid: Espasa-Calpe, 1969-1970, vol. II, p. 157.

⁵⁶ Véase Caballero: "Miguel Gómez...", vol. II-1 y Aguirre: *Un manuscrito...*, pp. 110-18.

⁵⁷ Como ejemplos sirvan los siguientes: Ynés de Párraga se autodenomina "Discípula" de Camargo (Caballero: "Miguel Gómez...", carta 52 (1659), p. 128); Andrés de Abadía, ministril en la catedral de Palencia, educó al menos a cuatro niñas que después profesaron (Palencia, Archivo Capitular, *Actas Capitulares de 1670-1682*, fol. 16v).

⁵⁸ Dicha religiosa del convento de Santa Clara de Vitoria, ofreció como pago a Irizar "el libro de Montanos, [que] le tengo

del claustro con el fin de ejercer como docentes, tal como sucedió en los conventos de Constantinopla, de La Madre de Dios y de Santa Inés en Granada, o de Santa Isabel en Segovia, etc.⁵⁹. Entonces la instrucción no estaba destinada tanto al perfeccionamiento de lo conocido, como a la formación bien de nuevas intérpretes, bien de aquellas que iban a diversificar su práctica mediante el dominio de otros instrumentos anteriormente no presentes en sus capillas. Los profesores aparecen así principalmente cuando el convento comienza a desarrollar su capilla musical, o cuando se decide introducir nuevas sonoridades. Solía acontecer por lo general durante un breve periodo de tiempo, y seguramente no sólo por los costos que acarrea, sino también por lo problemático que resultaba para la clausura⁶⁰.

Existía otra vía de enseñanza, la más generalizada, que además de evitar la intrusión en la vida claustral, permitía sanear los costes musicales: la educación llevada a cabo por las propias religiosas quienes desempeñaban una labor de pupilaje sobre sus hermanas monásticas, enriqueciendo así la capilla musical, e incluso, en algunos casos, conformándola. Sucedió en todas las casas, pero de forma más intensa en aquéllas más humildes que por no poder permitirse admitir a varias religiosas sin dote, requerían una de gran formación para que instruyera a las restantes. El primer ejemplo citado en este epígrafe sirve como parangón. Recordemos además que el cenobio parece ser el único contexto en el que el ejercicio de la docencia por mujeres sí estaba bien visto⁶¹.

Indiscutiblemente el talento musical de las novicias fue valorado en gran medida por su habilidad de enseñar a sus compañeras y tal labor solía recaer en la "vicaria de coro". No se puede precisar todavía cuándo se consolidó dicha figura y tampoco la cronología de la implantación del término, aunque se empleó al menos desde las últimas décadas del s. XVI. Su función, además de la enunciada, era la de gobernar la capilla y por ello se apreciaba particularmente que tuviera buena voz, aunque entre ellas además encontraremos no pocas organistas que incluso tañían el arpa. Solía ser, por tanto, la de mayores conocimientos musicales⁶². Otra de sus funciones era

dado a una persona para que me le guardase, porque es mui secreto". Olarte: "Miguel de Irizar...", carta 144 [235], p. 112-13 (1676). La explicación plausible de este hecho nos remite nuevamente a la innecesaria formación de la "inteligencia del canto, y de la composición" en las mujeres.

⁵⁹ En 1596 y 1597 pagan en Constantinopla a un bajón y a una maestra (Baade: "La 'música sutil'...", p. 10) y en 1609 se hace un descargo de 20 reales en el convento de la Madre de Dios de Granada para "vn maestro que dio lición dos meses de tañer órganos" (J. Ruiz Jiménez: "La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada", tesis doctoral, Universidad de Granada, 1995, p. 170). Agradezco a mi amigo Juan la información que me ha facilitado.

⁶⁰ En el año 1628 en el convento de Santa Inés se hace una petición para que "fuesen músicos a dar lección de cantar a las monjas entre la puerta reglar y la principal", pero al poco se revoca y "mandó que no se admitan músicos a dar lición a las monjas". Ruiz: "La colegiata del Salvador...", p. 360.

⁶¹ Esta forma de enseñanza estaba tan consolidada que se crearon situaciones tan particulares como la vivida en "Santa Clara de Villa-frechós, [...] se ha tenido hasta estos tiempos de cantar por las letras de los signos, y en lugar de ut, re, mi, fa, sol, la, pronuncian Ge, A, Be, Ce, De, E, Fe, lo cual según las señoras monjas dizen ha venido por tradición de unas a otras desde que el Monasterio se fundó". Anónimo: *Arte de Cantollano, Órgano y cifra*, Madrid: Imprenta Real, 1649, f. 14 v. Citado en Higinio Anglés y José Subirá: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional*, Barcelona: CSIC, 1946-51, vol. II, p. 235.

⁶² En Santa Isabel de Granada, al referirse a Sor María de Bobadilla, muerta en 1581, se comenta: "era la voz peregrina y porque sabía el cantollano y de órgano con gran destreza gobernaba continuamente el coro y su capilla". Pero cuando muere en 1601 Sor Catalina de Luçon, ya se emplea el término: "reconociendo después de profesas sus relevantes prendas de música y buena voz, la hizieron vicaria de coro [...] Hallábase la comunidad sin música en aquel tiempo". Torres: *Crónica de la provincia*, Trat. 5. Cap. I, pp. 492 y 495.

nutrir de música al grupo. Quizá en algunos casos pudieron ser ellas mismas las creadoras de las composiciones para conjuntos, pero en otros muchos se ocuparon de conseguirlas mediante compras de libros o a través de encargos de obras. Es aquí donde sus "maestros" desempeñaron un papel esencial al que aludiremos posteriormente⁶³.

No es necesario justificar la temprana y generalizada presencia de organistas en la clausura, incluso anteriores a la creación de la capilla, al igual que acontecía en las restantes instituciones religiosas. Los más tempranos ejemplos localizados, aunque seguro no son los primeros, proceden del monasterio de San Clemente de Toledo en el que existía un órgano con anterioridad a 1403, y al menos desde mediados del s. XVI, fue tañido por religiosas⁶⁴. También fueron ellas las intérpretes del instrumento conservado en la Encarnación de Ávila: un órgano positivo fechado en el s. XVI que parece ser el más antiguo conservado en España. Sobre él Antonio Baciero dijo: es un "instrumento puente entre el órgano de cámara renacentista y el tipo de órgano gótico anterior, del que prácticamente sólo tenemos datos documentales"⁶⁵. En un instrumento parecido al comentado debió de ejecutar y componer "Gracia Baptista, monja" su himno de adviento titulado *Conditor alme*, publicado excepcionalmente en la edición de Venegas de Henestrosa⁶⁶.

Si bien en los siglos XVI y XVII el título de teclista abarcaba tanto el dominio del órgano, como el del clave, la presencia de este segundo instrumento no parece tan generalizada, seguramente porque su interpretación no se hallaba ligada estrechamente con la liturgia⁶⁷. Su principal ámbito de ejecución era de puertas adentro, como distracción en los ratos de asueto, por lo que el clave estaba destinado a lo que podríamos llamar su "música de cámara". Tal es la función que le adjudica Sor Luisa de la Ascensión, monja en Santa Clara de Carrión de los Condes y nieta del ilustre Antonio de Cabezón, la cual ocupaba ratos de sus recreos "cantando y tañendo al clave"⁶⁸. Hallamos también en algunos claustros monocordios, instrumento para la enseñanza musical y sobre el que, por ejemplo, tenemos noticias que existía en Constantinopla⁶⁹.

La carencia de voces graves dentro de las capillas femeninas es sin duda la principal causa responsable de la presencia en estas casas del bajón (y a veces, de bajoncillos), junto con la circunstancia de que fuera el instrumento preferido en la España de finales del s. XVI y principios del XVII para interpretar tal registro. De hecho son las únicas ministriles habituales en los mo-

⁶³ Ynés de Párraga escribe a Camargo "[que] me an echo bicaria de coro, por cuia cuenta corren los billançicos de Nabidad i Corpus" y le pide se los envíe, así como villancicos para las profesiones. Caballero: "Miguel Gómez...", carta 52, p. 128 (1659).

⁶⁴ François Reynaud: *La polyphonie tolédane et son Milieu. Des premiers Témoignages aux environs de 1600*, París: CNRS, 1996, p. 193.

⁶⁵ Órgano de 42 notas de octava corta, cuyos registros divididos, con un flautado obligado, se distribuyen en: mano izquierda (Flautado, 4'- Octava, 2'- Docena, 1 1/3'- Címbala) y en la derecha: (Flautado, 4'- Octava primera, 2'- Docena, 1 1/3'- Octava segunda, 2'- Címbala). A. Baciero: *El órgano de cámara del convento de la Encarnación de Ávila*, Madrid: Consejo General de Castilla y León, 1982.

⁶⁶ Luis Venegas de Henestrosa: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares, 1557, índice y f. 56v. Véase al respecto J. L. Arribas: "La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas" en M. Manchado Torres (ed.): *Música y Mujeres. Cuadernos Inacabados*, 29, España: Edition Peters, 1995, pp. 19-34.

⁶⁷ Ejemplos de conventos con clave eran el de San Blas, el cual fue regalado en 1612 por el duque de Lerma (Kirk: "Churching the Shawms...", p. 218) y el de Constantinopla.

⁶⁸ Aguirre: "Un manuscrito...", pp. 83-90 y 110-18.

⁶⁹ Baade: "La 'música sutil'...", p. 228.

nasterios. Baade, en su trabajo sobre el convento de Constantinopla, señala que uno fue adquirido a finales de 1595 o principios del 96, lo cual

representa la primera noticia que ha surgido del empleo de este instrumentos en una capilla de religiosas [...]. En el Monasterio de las Descalzas Reales, por ejemplo, se calcula que el primer bajonista de nombre conocido en esa capilla de músicos masculinos empezó a servir en su oficio alrededor de 1594, aunque hasta 1600 no se estableció en esta institución prestigiosa un puesto para un bajón asalariado⁷⁰.

Un ejemplar temprano de bajón se conserva en el convento de carmelitas descalzas de Ávila -Encarnación-, construido por Bartolomé de Selma (o quizás por su hijo y sucesor, Antonio) que sirvió a la capilla real hasta su muerte acaecida en 1616.

Siguiendo con la jerarquización en la valoración de las instrumentistas nos encontramos con las ejecutantes de arpa, aún cuando en muchos casos su función principal fuera la de organista, quienes, además, habitualmente poseían una voz educada. Es por ello que suelen aparecer registradas como cantoras o teclistas, siendo difícil discernir cuándo se comenzaron a introducir en los conventos. Como muestra diremos que a principios del s. XVII ya estaba presente en tres de los conventos femeninos granadinos: la Madre de Dios (comendadoras de Santiago), Santa Paula (jerónimas) y Santa Inés (franciscanas)⁷¹ y seguramente a finales del XVI no son raros los monasterios que lo poseían, aunque no podamos confirmarlo a través de noticias precisas⁷². Debemos aclarar, no obstante, que el arpa posibilitó a estas mujeres la interpretación de repertorios para diversos coros, tal y como señalará María Isabel Pinel a Camargo⁷³.

La existencia de vihuelistas, guitarristas, violistas y de intérpretes de otros instrumentos de viento al margen del órgano y bajón, también está constatada en los monasterios. El caso conocido más paradigmático y que sirve para ejemplificarlo, es el acontecido en la prestigiosa capilla musical de San Blas de Lerma donde contaban con tañedoras de arpa, bajones, bajoncillos, cornetas, violones, violines, y un juego de chirimías⁷⁴. Sus violas *da gamba* eran los famosos violones que la Emperatriz María Barbieri trajo a España⁷⁵. Con respecto a las "ministriles", no parece que tal uso fuera muy extendido, aunque desde luego confirma una práctica sobre la que se dudaba. Incluso estas mujeres, al menos durante los años 1612 y 1614, leyeron de un manuscrito para ministriles prestado por la colegiata de San Pedro⁷⁶.

La diversidad existente en la preparación de las monjas, así como entre los rangos y pretensiones de los conventos, también se reflejaba en las tipologías de capillas que poseían, tanto en calidad -ya comentada- como en el número de sus integrantes. Una excelente capilla en la primera mitad del s. XVII podía contar con no más de 5 ó 6 músicas preparadas y versátiles, a las

⁷⁰ Baade: "La 'música sutil'...", p. 224.

⁷¹ Ruiz Jiménez: "La colegiata del Salvador...", pp. 360 y 264.

⁷² A modo de referencia diremos que en la catedral de Palencia la primera noticia de la utilización del arpa data de 1568, refiriéndose al año anterior, aunque ello no significa que se utilizara con regularidad.

⁷³ Caballero: "Miguel Gómez...", carta 24, p. 92 (1653).

⁷⁴ Kirk: "Churching the Shawms...", pp. 47.

⁷⁵ Fue el duque quien compró las cinco vihuelas de arco que estaban en San Blas en 1612. También contaban con violas por las mismas fechas las religiosas de Santa Isabel de los Reyes de Toledo.

⁷⁶ Este manuscrito es el objeto sobre el que versa la tesis de Kirk: "Churching the Shawms...", p. 218.

que podrían sumarse cierto número de cantantes formadas dentro de la clausura⁷⁷. Un buen ejemplo nos lo ofrece la descripción que María Isabel Pinel de Mombroy da al maestro Camargo en 1653 acerca de sus músicas :

Emos reçibido [en la Encarnación de Ávila] (...) quatro tiples grandes q[ue] son el asombro de esta çiudad: una organinta (sic) exçelente, hija de Estevan Tomás, y una bajona, discipula de Arroyo y si la hallámos buena recibiéramos otra bajona por tener dos buenas; tocan harpa todas las quatro boçes, pero la una de ellas acompaña muy diestramente con ella, y así suele haçer coro de por sy una u dos voçes con el harpa y las demás otro con el órgano y el bajón; otra toca muy bien guitarra de rasgueado y punteado y canta con ella todo lo q[ue] se ofreçe⁷⁸.

En este sustancioso párrafo podemos observar que incluso con tan sólo cuatro monjas de semejante preparación se podía interpretar música a dos coros. Pero los requisitos musicales dominantes en la segunda mitad del XVI eran otros, incluso en lo que corresponde a la necesidad de instrumentistas, ya que el estilo vocal polifónico contrapuntístico *a priori* no los exigía, aunque se emplearan. Sin embargo, en el XVII los gustos estéticos habían cambiado marcadamente. La aparición del bajo continuo demandó la presencia obligada de otros instrumentos polifónicos tales como arpa, e incluso guitarra⁷⁹, así como de bajones y/o vihuelas de arco. A la par los nuevos repertorios consolidaron la práctica de cantar a varios coros requiriendo mayor número de voces o la posibilidad de suplir éstas con instrumentos. Junto a ello se acrecentó la práctica de voces solistas, especialmente para la interpretación de villancicos, tal y como señala Barasoáin⁸⁰. La presencia de variadas instrumentistas en el claustro y su versatilidad interpretativa responde en gran medida a tales circunstancias y, ante su nada desdeñable preparación, se les puede calificar de "profesionales", aunque nunca fueran calificadas como tales.

Otra característica que identifica a estas mujeres y sus capillas –así como a las de los monasterios masculinos– era su estabilidad. En estos grupos, a diferencia de los restantes, sus integrantes no contaban con la promoción externa. Las monjas músicas una vez hecha su profesión, pasaban el resto de su vida dentro de los muros del convento, salvo escasísimas excepciones, lo que favorecía, en términos generales, una mejor compenetración en la interpretación, pero

⁷⁷ Un ejemplo de capilla mucho más numerosa, aunque de cronología algo más tardía, era la de Santa Inés en Córdoba que en 1683 contaba con "18 aventajadas voces, 6 arpas, tres baxones, con muchas vihuelas y demás instrumentos muy singulares" (Torres: *Crónica de la provincia franciscana*, Trat. 4. Cap. VII, p. 422). Collet ofrece otro confuso ejemplo procedente del convento de la Piedad de Guadalajara donde "plus vingt-six religieuses préparées à la Chapelle, et dont la plupart sont instrumentistes" ("más de 26 religiosas preparadas en la Capilla, y de las cuales la mayoría son instrumentistas") pero no sabemos si su cronología es simultánea o consecutiva (Henry Collet: *Mysticisme Musical Espagnol au XVIIe siècle*, París: Libraire Félix Alcan, 1913, reimp. París: Editions D'aujourd'hui, 1978, pp. 170-71).

⁷⁸ Caballero: "Miguel Gómez...", carta 24, p. 92.

⁷⁹ Con el desarrollo del bajo continuo, la policoralidad y la proliferación de cierto tipo de repertorios en lengua vernácula en el s. XVII, especialmente el villancico, la guitarra, el considerado instrumento sustitutivo de la vihuela, alcanzó un nuevo papel dentro del ámbito religioso. Su presencia, si no generalizada, parece que fue un acicate digno de tener en cuenta dentro de la formación de estas mujeres. En el propio convento de la Encarnación se conserva un ejemplar de guitarra de cinco órdenes dobles que parece data del s. XVII, una de las guitarras más antiguas preservadas en España.

⁸⁰ "En orden a la niña [...], voz no es para villancicos, pero para el coro es lo que basta". Olarte: "Miguel de Irizar...", carta 94 [12], pp. 76-77.

también limitaba la incorporación de nuevas participantes: es más sencillo y menos comprometido contratar a un músico que aceptar a una nueva novicia sin dote. Lo que sí existió fue la promoción interna: las de mejor preparación llegaban a ser vicarias de coro.

Algunos ejemplos de religiosas particularmente activas en el desarrollo musical de sus casas fueron: Sor Ana, fallecida en 1650 "que aprendió harpa, vajón y vihuela y todas las demás músicas (sic) y a componer para que con el órgano que sabía desde el siglo ocupase todos los ratos del día en divinas alabanzas"⁸¹; D^a Mariana Rosa (1602-1652/3), cantora, organista, arpista, guitarrista y citarista, y D^a Isabel de Velasco (1602-1669) cantora, hermanas e ingresadas en el convento de la Encarnación de Ávila, al igual que D^a Eugenia Clara (1591-1646), bajonista, y D^a Clara Eugenia († 1652-3), organista, arpista, y cantora⁸². Dirigiendo el coro, al menos entre 1652 y 1656, se hallaba D^a María Isabel Pinel de Mombroy. En la misma ciudad, pero en el claustro de Santa Ana, encontramos a María Vela (1561-1617), quien "había aprendido música y tecla en su casa y luego en el convento cantó y tocó el órgano toda su vida". M. González Vaquero dejó escrito sobre ella: "Dotola Dios de todas las zienzeis muy perfeta, assí en entender la escritura i salterio, como en la grazia del canto llano i de órgano, tan diestra asta maestra en todo como lo fue en birtuz. Componía por el Santo Nacimiento muchas coplitas al Niño i se las cantaba con arta grazia que oi día duran i se tienen en beneración"⁸³. La presencia de dos monasterios de tanta fama musical en una ciudad de provincias puede sugerirnos lo que significó la interpretación de las religiosas en el contexto del mundo urbano, con la particularidad de que para los fieles eran las únicas ocasiones en que podían escuchar música litúrgica cantada por mujeres.

En estos cenobios de elevada calidad musical, la procedencia de sus intérpretes es muy variada, seguramente porque la elección de tales integrantes era más selectiva y no siempre podría cubrirse con "ofertas" locales.

LOS REPERTORIOS

Dónde y cuándo se interpretaba el repertorio musical es otra de las cuestiones que interesa conocer, así como qué tipo de composiciones ejecutaban. Existían dos contextos interpretativos: uno de puertas afuera, dentro de celebraciones litúrgicas o festivas ligadas a ambientes religiosos de variada índole –misas, vísperas, procesiones, profesiones, fiestas en honor de la Inmaculada Concepción, etc.– que tenían lugar prioritariamente en la iglesia. El otro de puertas adentro, es decir, en sus ambientes privados, cuya música podía ser litúrgica —por ejemplo durante la elección de abadesas—, pero que por lo general estaba destinada al "entretenimiento", en muchos casos con mensajes educativos⁸⁴.

⁸¹ Torres: *Crónica de la provincia*, Trat. 5. cap. XIX, (Santa Clara de Montilla, Córdoba).

⁸² El investigador A. de Vicente da como fecha de defunción de dos de ellas 1650, pero María Isabel Pinel de Mombroy en carta a Camargo fechada en 1653, al solicitar los villancicos para ese año relata que "no hiçiesen falta la s[eñor]a d[ña] M[aría] ordóñez y la s[eñor]a d[ña] Clara Eugenia y la s[eñor]a d[ña] Mariana Rosa, q[ue] a todas tres las llevó N[uestro] S[eñor] en cosa de diez meses y menos" (De Vicente: *La música en el monasterio de Santa Ana...*, p. 14, y Caballero: "Miguel Gómez...", carta 24, p. 92).

⁸³ M. González Vaquero: *La mujer fuerte, por otro título la Vida de doña María Vela*, Madrid, 1618, tomado de De Vicente: *La música en el monasterio de Santa Ana...*, p. 17.

⁸⁴ Recuérdese que siempre existen "excepciones que confirman la regla", de tal forma que quizá en las casas de mayor permisividad dichas composiciones pudieron estar abiertas al público, interpretándose en claustros, salas de visitas, patios, etc.

En el primer contexto se ejecutaba polifonía los días de mayor solemnidad para ampliar el boato de la fiesta. Entonces satisfacía el ritual católico común y el propio de la orden y la casa. Días como Corpus Christi, las Ascensión, Navidad, etc. recurrirían a ella, pero también el día de Santa Clara o de San Francisco las clarisas, o el día de Santa Teresa, las carmelitas. Es ésta una de las ocasiones en las que la pertenencia a una regla más influencia efectiva ejercía dentro del contexto musical. Pero las composiciones litúrgicas se interpretaban tanto en días prefijados de sus calendarios festivos, como en fechas "eventuales" de especial relevancia: visitas de personajes ilustres –obispos, embajadores, monarcas, etc.–; defunciones de grandes o no tan grandes personajes –sus fundadores, reyes, nobles, burgueses de la ciudad, las propias religiosas, etc.–; celebraciones organizadas para el pueblo con motivo de algún evento religioso que se quisiera solemnizar, etc. Y sobre todo el día de la profesión de religiosas, una de las fiestas que más las identificaba y distinguía puesto que cada orden poseía determinados usos litúrgicos que marcaban su ritual. Así por ejemplo clarisas, dominicas y benedictinas contaron con ceremonias específicas para profesiones, y otra índole de festejos⁸⁵. Teniendo en cuenta lo enunciado se podría considerar que las casas que contaban con capilla musical recurrirían al canto figurado para sus celebraciones religiosas en torno a cien días al año. Evidentemente sus músicas eran ante todo una oración, una forma de comunicación con lo divino, aunque también, como ya se ha enunciado, una manera de comunicarse, de expresarse hacia el exterior.

¿De dónde procedían las composiciones interpretadas? Ya conocemos cómo ciertas creaciones fueron obra de las propias religiosas, al menos gran parte de las interpretadas al órgano y en otros instrumentos polifónicos, aunque pocas veces escritas y aún menos conservadas. Otras composiciones penetraban tras los muros de estas casas con la admisión de una nueva novicia que llevaba repertorio aprendido y seleccionado, no sólo para su ejecución individual, sino también para servir al conjunto musical de la comunidad. Era posible que portaran "papeles musicales" consigo e incluso que éstos fueran creados *ex professo* con el fin de enriquecer su "ajuar", como lo demuestra la carta enviada a Camargo por el canónigo Juan Caçado, quien le demanda un salmo y un magnificat "que [e]s para monjas bernardas, a donde está para entrar vna discípula bajona del s[ñor] Ju[an] de Robles, y porq[ue] no baya sin algo nuevo"⁸⁶.

Pero muchas de las composiciones litúrgicas, comunes para todas las capillas eclesiásticas (misas, salmos, himnos, lamentaciones, motetes, etc.), procedían de los usuales impresos y manuscritos que circulaban por aquel entonces en parroquias, catedrales o colegiadas. Éstos llegaban a ellas por variados caminos: como regalos, por medio de compras, a través de préstamos

⁸⁵ A través del ritual ellas establecen también su identidad social y espiritual. Por ejemplo, los benedictinos –hombres y mujeres– continuaron utilizando 4 salmos en vez de los 5 prescritos por Roma para las vísperas. Pero en lo que corresponde exclusivamente a las benedictinas y su toma de hábito, las músicas cantadas eran abundantes. Poseían dos ceremonias: la recepción de la novicia y su profesión final de votos. En la primera, al iniciarse se cantaba el salmo *Laetatus sum* y el *Te Deum*, y se continuaba con la *Misa*. Tras la tonsura de la mujer, el himno *Veni Creator Spiritus*. Pero el verdadero boato era reservado para la ceremonia de toma de hábitos. La todavía novicia cantaba "recibe me Señor" (*Suscipe me Domine secundum eloquium tuum, et vivam, et non confundas me ab expectatione mea*) y después la capilla o el coro, el *Kyrie* y el *Pater noster*. Mientras se bendecía a la postulante con agua bendita se entonaba *Veni Creator Spiritus* y tras la misa, en la velación de la novicia, gran cantidad de textos, muchos de ellos escogidos de las vírgenes mártires eran interpretados, entre otros la antífona *Veni, sponsa Christi*. Aguirre: *Un manuscrito...*, pp. 90-97.

⁸⁶ Caballero: "Miguel Gómez...", carta 14, pp. 78-79 (1651).

que a veces las propias monjas se encargaban de copiar para enriquecer sus fondos musicales⁸⁷. Ejemplos claros de este tipo de repertorios son las obras cedidas al convento de San Blas o las que integran los siete impresos y los manuscritos numerados del 8 al 11 de Santa Ana de Ávila, todos ellos copiados o editados entre finales del s. XVI y principios del XVII⁸⁸. En ellos se observa una preponderancia de la forma motete, e imperan los creados para cuatro o cinco voces mixtas, pero no exclusivamente.

Los epistolarios conservados de Miguel Gómez Camargo y Miguel de Irizar nos informan de otros medios para cubrir sus necesidades musicales: el encargo a maestros de capilla que trabajaban en otras instituciones. Estos repertorios corresponden, por tanto, a creaciones del momento, en latín o castellano, que fueron compuestas *ex profeso* o adaptadas para una casa religiosa y sus celebraciones: misas, motetes, salmos, magnificats, lamentaciones y sobre todo villancicos⁸⁹.

Las vicarias de coro, como responsables, intentaban conseguir las principalmente a través de los que fueron sus maestros de música, aunque existieron otros caminos⁹⁰. Curiosamente no sólo componían o adaptaban para ellas "maestros de capilla", sino también otra serie de músicos de segundo rango, generalmente ubicados en la misma ciudad donde se hallaba el convento. Al menos esto es lo que se deduce del repertorio musical conservado en Santa Ana de Ávila⁹¹. Por el intercambio epistolar sabemos que las comitentes les envían sus peticiones, detalladas en mayor o menor medida, indicando la obra que deseaban, el grado de dificultad esperado, sugerencias con respecto a su estilo, etc. A cambio pagaban a los maestros cantidades en especie o moneda de vellón⁹². Se conservan bastantes ejemplos, algunos de los más significativos por su especificidad son:

⁸⁷ Ejemplo de un regalo es el *Libro de música* dedicado a Sor Luisa en 1633, manuscrito polifónico que contiene obras en latín procedentes, en la mayoría de los casos, de creaciones preexistentes que fueron seleccionadas, adaptadas y copiadas *ex profeso* para el convento de Clarisas de Carrión de los Condes. (Véase Aguirre: *Un manuscrito...*). Cita de una compra aparece en Constantinopla, donde se pagó en 1596 por "un libro que se compró de misas apuntado" (Baade: "La 'música sutil'...", p. 230). Y como referencia de copia de repertorios litúrgicos por parte de estas mujeres sirven al menos algunas de las obras contenidas en el manuscrito 9 de Santa Ana de Ávila.

⁸⁸ Los inventarios de la colegiata de San Pedro de Lerma, fechados el primero entre 1607-9, con añadidos de 1612, y el segundo de 1615-30, muestran que algunos de sus libros fueron dejados a las monjas de San Blas. Estos fueron: Juan Navarro: *Psalmi, hymni, ac Magnificat* Roma, 1590; los "cinco libros de motetes de Guerrero", *Sacrae cantiones*, Venecia, 1555; "Cinco madrigales de Andrés Gabriel" (Andrea Gabrieli), *Madrigali et ricercare a quatro voci*, Venecia, 1589; de Tomás Luis de Victoria: *Motecta festorum totius anni*, Roma, 1585; un libro llamado de "Felipe Ruger [Philippe Rogier] para ministriles", *Canciones y motetes de a quatro y a cinco y a seis voces de Philippe Rugier... y de otros* ahora una parte en la colección de la Hispanic Society of America en Nueva York, MS 392-298 y otra en Archivo de San Pedro, Ms. Mus. 1 (Kirk: "Churching the Shawms...", pp. 213, 216-17). Los impresos numerados del 1 al 7 de Santa Ana son: Tomás Luis de Victoria: *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alis octonis vocibus*, Venecia, 1572; Orlando di Lasso: *Sacrae Cantiones*, Venecia, 1578; Francisco Guerrero: *Motecta*, Venecia, 1597 y de Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Magnificat octo tonum*, 1591; *Motectorum quinque vocom. Liber Quartus*, 1593; *Motectorum quique partim Quinis, Senis, Octonis... Liber Secundus*, 1594; *Motectorum pro festis totius anni. Liber Primus*, 1595. (De Vicente: *La música en el monasterio de Santa Ana...*, pp. 43-65).

⁸⁹ Comendadoras de Zamora piden al maestro Camargo los "billancicos para esta fiesta de San Ju[an] Baptista"; de Santa Clara de Medina de Rioseco "un billanzico mui de mano de Umd. para la Aszensión, q[ue] lo agradezeré infinito"; desde Santa Clara de Tordesillas le dan "las graçias de la lamentación, q[ue] a estado mui buena y a (a) parecido mui bien". Caballero: "Miguel Gómez...", carta 2, p. 62; carta 36, p. 111; y carta 118, p. 199.

⁹⁰ Véase Caballero: "Miguel Gómez...", carta 33, pp. 107 (1654).

⁹¹ Aparecen obras de Melchor Ruiz o Alfonso Vaz de Acosta.

⁹² Pagan a Camargo 100 reales "por lo que les a mandado", que al menos son 3 villancicos. Caballero: "Miguel Gómez...", carta 11, pp. 74-75 (1649).

vna s[eño]ra monja a quien tengo toda obligación me a mandado la remita vn motete para cantar esta quaresma, y q[ue] también pueda seruir para entre año; [...] La orden es dificultosa [...]: tres tiples y vn contralto, de modo que entre el primer tiple solo y luego, a tiempos, aguarden pausas las tres voces y se quede también solo, y la composición no dificultosa, porque no lo requiere la brevedad de tiempo. Acompañamiento de esta voz es escusado porque, como Vmd. verá, no ai contrabajo [bajón], y el mismo tiple primero diçe con vna harpa la misma voz de tiple.

me aga una lamentación de mucho arte i de su buen i gran çiençia [...], i tenga mucho de garganta, [...] fio de Dios saldré io con todo luçimiento.

nos ynbié vn salmo *Dixi Dominus* a 4 y una *Magnifica* a 4 con esta disposición: vn contrabajo de caña [bajón], tres tiples que cante[n] todo lo más bajo q[ue] puedan, y el más bajo aga ofiçio de contralto, que [e]s para monjas bernardas, [...] advierto a Vmd. q[ue] apenas saben cantar 4 puntos muy fáciles sin fuga⁹³.

Los villancicos ocupaban gran parte del repertorio de encargo, debido tanto a que se interpretaban con gran profusión, como a la “moda” de que fueran renovados anualmente –al igual que acontecía en las restantes instituciones eclesiásticas–. Se ejecutaban predominantemente en las festividades habituales –Navidad y Corpus– y al menos para las primeras, preferían aquéllos con temática divertida, de “chanza” y “gracejo”, entre los que se encontraban los de “personajes”⁹⁴. El número solicitado era variable: tres, cuatro, uno, etc. Sin embargo éstas no eran las únicas ocasiones en las que aparecían: también en celebraciones marianas –Concepción, Ascensión–, para San Juan, San Miguel ..., y muy especialmente en las ceremonias dedicadas a sus santos o santas patronos/as y en las profesiones de religiosas⁹⁵. En estos últimos casos no fue extraño que junto con las necesidades musicales, las comitentes les enviaran los textos a los que deseaban se les pusiera música o, en su defecto, demandaban que se introdujeran en textos preexistentes alusiones específicas a las religiosas y/o a las circunstancias de la profesión⁹⁶.

Una vez llegada la petición a manos del maestro, éste optaba por dos principales caminos para satisfacerla: crear las obras *ex profeso* para ellas o, el más generalizado, adaptar trabajos a las

⁹³ El editor informa que la primera obra es el salmo *Laudate Dominum de caeli* para tres tiples y un alto, copiado en el reverso de la carta. Caballero: “Miguel Gómez...”, carta 6, p. 67 (1648), nota 25; carta 116, p. 197; carta 14, p. 78 (1651).

⁹⁴ “y sean a lo morisco, que con eso serán alegres, porque aquí para aquella noche queremos toda alegría” [Olarte: *Miguel Irizar*, carta 128 [8], p. 102 (1674); “i si me quiere inbiar alguno de Nabidad q[ue] sea de los de graçejo, del Niño, q[ue] no tengo ninguno q[ue] alegre la fiesta, i como sea de su mano yrá mui bueno; si tiene algún negro o de qualquiera letra de chança lo estimaré en mucho”. Caballero: “Miguel Gómez...”, carta 171, p. 254; véase también carta 178, p. 261.

⁹⁵ Véase por ejemplo Caballero: “Miguel Gómez...”, carta 2, p. 62 (1644); carta 168, p. 251; carta 30, p. 102 (1654).

⁹⁶ En el legado literario de Miguel Gómez Camargo, se conserva un pliego enviado por Ana M^a de Campo, religiosa en Santa Clara de Carrión, que cuenta: “Miguel aqui ban las dos letras de aqui al miercoles me las as^a de azer el de nuestra S^a si sale bueno me le saca dos papeles es una para mi y otra para tu ermana y a de ser cuatro, el rromanze a tres y el estribo a cuatro”. Uno de los textos es *Con la guirnalda de gloria* (–Copla–, “i con esta belleza” –estribillo–) (Archivo capitular de Valladolid, legajo de textos poéticos de los siglos XVII y XVIII; Caballero: “Miguel Gómez...”, Catálogo de textos de villancicos n^o 411, p. 405-406). Otro ejemplo significativo: “le suplico a Umd. me enbié un billanzico mui de mano de Umd. para la Ascension, [...] i también pido a Umd. si puede benir en él un par de coplas q[ue] bengan a propósito de una rrelijiosa q[ue] profesa”. Caballero: “Miguel Gómez...”, carta 36, p. 111 (1655). Reitero mi agradecimiento a Carmelo Caballero por esta información.

necesidades demandadas. Muchas veces el "arreglo" no implicaba una transformación musical, sino tan sólo un cambio de texto parcial o total. Las religiosas designan estas modificaciones con el término de "trova"⁹⁷. Se realizaron abundantes trovas para las profesiones que partían tanto de villancicos originariamente creados para tal fin, como de villancicos destinados a otras festividades. Pero cuando las peticiones eran para Navidad o Corpus, en la mayoría de los casos los compositores aprovechaban los villancicos interpretados uno o dos años antes en su lugar de trabajo, sin variar los textos, aunque muy a menudo redujeran el número de partes a la vez que evitaban las graves, al menos el tenor o el bajo. Suelen ser, por tanto, reelaboraciones consistentes principalmente en reducciones de los villancicos policorales. Un ejemplo es *De los cuidados del mundo*, villancico al Santísimo creado en 1667 por Camargo a 8 voces (SSAT, SATB) y arpa para el coro I, y enviado al año siguiente adaptado en una versión a 4 voces (SSAT)⁹⁸. Por supuesto, la obra musical previa no siempre procede del maestro adaptador, de lo cual los circuitos de intercambio dan marcada evidencia⁹⁹.

Entre los borradores de villancicos de Navidad y Corpus Christi de Miguel Gómez Camargo, el profesor Caballero ha localizado 50 composiciones destinadas a conventos de religiosas, mayoritariamente para el Santísimo Sacramento. Su configuración oscila entre 5 y 3 voces, excepto cuatro villancicos que son para dos tiples y acompañamiento, ninguno para solo¹⁰⁰. Al igual que en *De los cuidados del mundo*, en éstos domina la combinación de varios tiples con una voz más grave: bien sea un alto o un bajo. Tan sólo tres presentan la voz de tenor, todos en la siguiente distribución: SSAT. Es posible que dicha parte fuera ejecutada por bajoncillo, instrumento presente en estas casas, pero no tan habitual como el bajón.

Cuando las religiosas recibían las composiciones, si no estaban satisfechas con los resultados, pedían a los maestros que las corrigieran¹⁰¹. Tras ser aprendidas e interpretadas, solían devolverlas a su lugar de procedencia, aunque excepcionalmente en algunos conventos previamente se pasaran a papel. Dicha excepcionalidad no respondía a que las monjas no supieran copiar música, sino a que ésta era una norma preestablecida en el intercambio¹⁰². Se solía "comprar" el uso, pero no la posesión¹⁰³. Sin embargo no parece que aconteciera lo mismo con las letras. Mientras

⁹⁷ Aunque no siempre trova defina exclusivamente un cambio de texto, éste es su empleo más generalizado, tal y como señala Ynés de Párraga: "El q[ue] estaba trobado para la profesión es mui sazonado i por tener en este conbento dentro de dos meses otra q[ue] se nombra también Teresa suplico a Vmd. me la aga de inbiarme la troba de las coplas, q[ue] el estribo bien se entiende". Caballero: "Miguel Gómez...", carta 59, p. 136 (1661).

⁹⁸ Valladolid, Archivo Musical de la Catedral, la introducción y el estribillo policoral –no las coplas– en el borrador de villancicos del Corpus de 1667 de Camargo –71/15, ff. 6v-7v–; y la versión a 4 en el citado borrador –71/17, ff. 1v-2–. Caballero: "Miguel Gómez...", vol. 1:2, legado 56/52, p. 400 y transcripción policoral, vol. III-1, pp. 239-254. Otro ejemplo de contrafacta donde el resultado es SS, ac. es *Dime, rustico pastor*, también de Camargo.

⁹⁹ Se trató el tema extensamente en el Congreso *La catedral como institución musical (1500-1800)*, Ávila, 10-12 de mayo, 1996.

¹⁰⁰ Caballero: "Miguel Gómez...", vol.1:1, pp. 199-200.

¹⁰¹ Ejemplo en Caballero: "Miguel Gómez...", carta 118, p. 199, (1678?).

¹⁰² De hecho, cuando alguna vez los copian, piden permiso para ello. Véase como ejemplo, Caballero: "Miguel Gómez...", carta 33, p. 107 (1654) y carta 121, p. 202 (1679).

¹⁰³ Así se deduce del epistolario de Camargo, y muy probablemente dicha costumbre respondiera a las demandas de los "maestros" que no estarían dispuestos a renunciar al "sobresueldo" que el alquiler de sus composiciones les aportaba. Esta circunstancia explica en gran medida la conservación en los archivos catedralicios de villancicos, por ejemplo de profesiones, que además fueron reutilizados en diversas casas.

que el intercambio musical se producía tan sólo en una dirección, los textos circulaban entre maestros y religiosas¹⁰⁴. Todo ello constata que el repertorio interpretado por las capillas musicales femeninas de puertas para fuera "era similar al de las grandes catedrales en cuanto a los géneros musicales, esto es, al repertorio litúrgico en latín sumaban el repertorio en romance, los villancicos, que se introducen con gran fuerza en los conventos y de los que son particularmente devotas las monjas"¹⁰⁵.

Los villancicos también se ejecutaron en el interior de las casas, ligados a distintos contextos interpretativos, uno del que aún no hemos hecho alusión, es el teatral, y ello desde épocas tempranas. Ya eran habituales dentro de las obras dramáticas que sirvieron de puente entre las ideas medievales y la nueva sociedad conformada a través de la influencia humanista. Este primer teatro en castellano, creado por autores como Gómez Manrique, Sánchez de Badajoz, Juan del Enzina, Lucas Fernández, Gil Vicente, Torres Naharro, etc., en sus manifestaciones religiosas, solía estar destinado mayoritariamente a Navidad: el llamado "Officium Pastorum". Un ejemplo de los primeros es *El Auto de Nacimiento* o también conocido como *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique, escrito para el monasterio de religiosas de Calabazanos (Palencia), a petición de su hermana María, vicaria en el convento¹⁰⁶. Fueron las monjas quienes lo representaron e interpretaron la música. En él un coro de ángeles –mujeres– glorifica a Cristo mediante un villancico polifónico inserto en el texto, y para concluir el auto, se cantaba una canción de cuna que duerme al niño, la cual quizá fuera monódica. La citada composición a voces es la primera referencia conocida acerca de la ejecución de un villancico polifónico dentro de un cenobio.

La obra titulada *La huida a Egipto* es otro ejemplo. Ésta, además del villancico final –lo más habitual–, contenía otros: uno de ellos enunciado con la frase "Oyendo Joseph al ángel va cantando este villancico"¹⁰⁷. José Subirá sugiere que probablemente las composiciones fueran creación de maestros de capilla conocidos, aunque no hayan llegado hasta nosotros. A mi entender, esta música pudo proceder también de la habitual práctica de cantar villancicos polifónicos de forma improvisada nemotécnicamente, basándose en patrones conocidos que utilizaban melodías "a la manera de", algunos de los cuales fueron pasados a papel y pueden observarse en los cancioneros musicales de la época. De hecho, el propio Lucas Fernández sugiere en uno de sus trabajos: "diálogo para cantar sobre ¿quién te hizo Juan Pastor?", título de una canción muy difundida en su tiempo, y conservada en el Cancionero de Palacio, a tres voces¹⁰⁸.

La práctica de insertar villancicos polifónicos dentro de representaciones llamadas propiamente "teatro" parece que decreció desde mediados del s. XVI, sin embargo es posible que si-

¹⁰⁴ "Esa letra del p[adre] m[ae]str[o] se cantó la Navidad pasada mui pocas bezes, y así por nueba puede cantarla Vmd.". Se envía desde convento de Corpus Christi de Valladolid. Caballero: "Miguel Gómez...", carta 174, p. 257.

¹⁰⁵ Caballero: "Miguel Gómez...", vol. I, p. 184.

¹⁰⁶ De dicho autor, que sirvió a los reyes castellanos desde Juan II a Isabel la Católica, se conocen tan sólo dos piezas teatrales, la que nos ocupa data entre 1467 y 1481. Véase N. D. Shergold: *A History of the Spanish Stage from Medieval times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford: Clarendon Press, 1967, pp. 39-40.

¹⁰⁷ Texto que también procede de un convento de clarisas, cuya localización es próxima al de Calabazanos. Subirá sugiere que posiblemente también sea obra de Gómez Manrique (José Subirá: *Historia de la Música Teatral en España*, Barcelona: Labor, 1945, p. 26). Otros ejemplos en Shergold: *A History of the Spanish Stage...*, pp. 86-87.

¹⁰⁸ S. Aguirre Rincón: "Musica e rappresentazione durante la prima entrata trionfale di Carlo D'Asburgo in Spagna: proposta per l'interpretazione dello stilo musicale", *Quarto Colloquio di Musicologia del "Saggiatore Musicale"*. *Convegno Internazionale: La storia della Musica: prospettive del secolo XXI*, 17-19 de noviembre de 2000.

guieran teniendo éxito en otro tipo de escenificaciones menos elaboradas, no consideradas propiamente obras teatrales. Las demandas de villancicos de "personajes" para Navidad parecen sugerirlo, puesto que tales caracterizaciones procedían de contextos representativos¹⁰⁹. Así pues, su ejecución sería actuada en voz y quizás en gestos. Debido a que los villancicos de encargo tenían como fin principal ser insertados dentro de la liturgia, seguramente, si fueron en alguna medida escenificados, sólo podrían ser contemplados por las propias religiosas al estar interpretados en la parte "privada" de la iglesia¹¹⁰.

Pero los villancicos a veces se reinterpretaban en distintas estancias del convento. Junto al contexto escénico, encontramos otros ambientes dentro del vivir cotidiano en los que además de composiciones instrumentales, se ejecutaba un repertorio divino de poesía en castellano e, incluso a veces, también temas profanos del momento (tonos divinos y humanos), aunque estos casos no se consideraban muy apropiados. Sobre Santa Clara de Carrión sabemos que en el convento:

havia una religiosa que cantava bien al clavicordio y cantando un día unas coplas profanas que dicen: *Despertad, Hermosa Celia, si por ventura dormís* [...] de esta las iba trovando [Sor Luisa] a lo Divino [convirtiéndola en *Despertad, Divino Niño*].

[Sobre *Oh, larga esperanza vana*, estando dicha monja] oyendo a un religioso al son de un clavicordio [una copla] se quedó arrobada y delante de él en éxtasis la glosó a lo divino, y cantó en el rrapto su glosa *Oh Rey, bondad soberana*¹¹¹.

La particularidad de contar con información detallada con respecto a esta práctica –siempre improvisada, a veces profana y otras religiosa– en el convento de Carrión, así como con cierto número de los textos que se ejecutaron improvisadamente, es consecuencia indirecta de la fama de santidad que alcanzó la "trovera", y resultado del proceso que la Inquisición le abrió¹¹². El Padre García Barriúso ha realizado un estudio de ellos, llegando a la conclusión de que muchas de las coplas eran creaciones de Lope de Vega o de otros autores, poemas religiosos que la religiosa recordaba total o parcialmente¹¹³. Otras eran glosas a lo divino, algunas de las cuales ella mis-

¹⁰⁹ Desde el convento de Santa Isabel escribe D^a Mayor de Escobar diciendo: "Para q[ue] yo salga con lucimiento de la Pasca e menester q[ue] Vmd. me aga favor de tres villancicos. Tengo gallego y negro; si vbiere portugués o gitana lo estimaré". Caballero: "Miguel Gómez...", carta 178, p. 261.

¹¹⁰ Es sabido que las iglesias de los conventos de clausura contienen dos espacios: el llamado "exterior" donde se encontraban los fieles y oficiantes; y el "interior" ocupado por las hermanas, aunque a veces el ámbito privado es el coro.

¹¹¹ P. García Barriúso: *La monja de Carrión. Sor Luisa de la Ascensión Colmenares Cabezón (Aportación documental para una biografía)*, Madrid: s.e., 1986, pp. 198 y 194 respectivamente.

¹¹² Los primeros responsables de que los textos se copiaran fueron sus confesores, así como las personas que la veneraban y visitaban. Le pidieron que escribiera su biografía, así como que copiara sus inspiraciones. Ella misma narró que la forma de copiar algunos de los textos consistió en que fueron escribiéndose según ella los cantaba, como sucedió con *La malva morenica iba la malva*, *Ángeles del cielo* y *Ángeles que estáis de guarda*. Los versos se conservan en un documento titulado *Coplas orixinales escritas de mi sta. madre y compuesta de su mrd.*, y otras sacadas del libro orixinal que avia en el convento, y otras que por orden de mi sta. madre, yendolas cantando su mrd. delante de mi, las fue escribiendo doña maria de loyola. Sus 21 folios manuscritos se localizan dentro del *Memorial de las cosas q'tengo de mi sta Madre Luisa de la Ascensión*, que realizara su hermano Francisco de Colmenares. Archivo Histórico Nacional, Sec. Inquisición, leg. 3705, caja 2. Sor Luisa, al ser interrogada por la Inquisición, evita citar los textos profanos que cantaba.

¹¹³ García Barriúso: *La monja de Carrión...*, pp. 175-238. Obras de Lope de las que ella extrae sus versos son: *El buen la-*

ma realizó¹¹⁴, y quizá nuevas creaciones debidas totalmente a su propia invención¹¹⁵. Seguramente algunos de los textos y sus músicas los conociera de su etapa madrileña, transcurrida en un ambiente cortesano en cuanto sus progenitores se hallaban al servicio del monarca, pero otros fueron editados con posterioridad a su profesión, lo que refleja la permeabilidad de ciertas clausuras con respecto a las nuevas tendencias literarias y musicales.

Estos textos religiosos abordan temáticas como el sacrificio, la penitencia y la mortificación¹¹⁶, la consagración¹¹⁷, el matrimonio con Dios¹¹⁸, o la perdición del pecado representado por el demonio... Las mismas que las recogidas en los sermones de la época a ellas dirigidos, en sus hagiografías y patentes también, por ejemplo, en las esculturas que adornaban sus iglesias (así en Santa Clara la *Piedad* de Gregorio Fernández regalo de Felipe III o el *Cristo crucificado* del mismo autor; las numerosas imágenes de la Inmaculada Concepción que adornan su casa, etc.). Era una temática plenamente acorde con la pretendida o conseguida experiencia vivencial de estas mujeres¹¹⁹. En este sentido las músicas "a lo divino", no fueron empleadas sólo para recreación del espíritu, sino también como un "renoval" de la vida espiritual que sus directores espirituales no desaprovecharon para forjar su mentalidad y educar su moral. Así pues, muchas de las composiciones que dichas mujeres interpretaron poseían una temática especial, que buscaba impulsar su espiritualidad a la vez que servir a sus particularidades religioso-sociales.

Que las últimas prácticas citadas fueron ejecutadas en la mayoría de los casos de manera improvisada resulta indiscutible. Ya evidenciamos la importancia de la memoria musical al citar los repertorios que ellas llevaban aprendidos antes de entrar en la clausura. Hemos visto además có-

drón cuya primera estrofa comienza "Ángeles que estais de guarda"; *Al lavatorio del falso apóstol* que comienza "Besando está Jesucristo"; *Idilio*, cuya primera estrofa dice "Estábase el alma"; *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* que ella titula *A Cristo Crucificado* y cuya 7ª estrofa es "No sé mi bien que tenéis". De la novela *Pastores de Belén* un villancico y una endecha que comienzan respectivamente "Campanitas de Belén" y "No lloréis, mis ojos". De Juan López de Úbeda toma "Oh, dulce suspiro mío", perteneciente a su *Cancionero y vergel de Flores divinas*, publicado en Alcalá de Henares, en 1588. Como se puede observar, todas son "a lo divino".

¹¹⁴ Un ejemplo es el cantarillo anónimo del romance *Cansada estaba la niña*, impreso en 1592, que tornó a lo divino de dicándose al Niño Jesús y que se inicia con la estrofa "No duermen mis ojos".

¹¹⁵ Así lo trata de demostrar García Barriúso con el poema *Entra en sol soledad*.

¹¹⁶ Se impone recordar que en el s. XVII el "sacrificio" era una gran fuente de merecimiento, así como la penitencia y la mortificación que fueron llevadas casi hasta sus últimas consecuencias. Además estuvieron enfáticamente recomendadas para las religiosas.

¹¹⁷ Un tema candente en la época, especialmente desde la excisión protestante, y que tras su redefinición en Trento, se reafirmó como una de los emblemas distintivos de la Iglesia Católica renovada.

¹¹⁸ Obviamente en especial en las profesiones, pero no exclusivamente.

¹¹⁹ Acerca de las temáticas presentes en las vidas de estas religiosas y los escritos de ellas o a ellas dirigidos véase Coral Ochs: *Women and Spirituality*, New Jersey: Rowman & Allanheld, 1983. Sobre las hagiografías femeninas véase G. Zarrí: "Living Saint: A Typology of Female Sanctity in the Early Sixteenth Century" en D. Bornsyttein & R. Rusconi (eds.), *Women and Religion in Medieval and Renaissance Italy*, Chicago: University of Chicago Press, 1996, pp. 219-91; y Sánchez Lora: *Mujeres, conventos...* Los últimos investigadores citados coinciden en apuntar una serie de patrones persistentes en estas vidas de santas, que concuerdan plenamente con las temáticas desarrolladas en la música, entre otros las duras penitencias y el cultivo de la humildad. Se impuso la ejemplaridad de sus vidas como "Espejos", modelos a imitar dentro de una sociedad en crisis como la del s. XVII. De hecho en gran medida su reputación derivaba de ello. Compartían además una considerable resistencia al dolor físico, la abstinencia de comida que suplían con la Eucaristía, desarrollaban luchas intestinas con el demonio de las que salían victoriosas, etc. Sus creencias, dirigidas y expresadas en los textos, eran a la vez elegidos y dirigidos por y para ellas también en el plano musical.

mo no era muy común que copiaran las obras encargadas, y aún menos si eran de su propia creación. Todo apunta a la presencia constante de la interpretación no escrita en estas casas, lo que explica en parte la escasez de repertorios musicales dentro de los conventos. A pesar de ello es evidente que existen vías para la localización de dichas obras. Una de las principales, obviamente, es el estudio de los fondos musicales conservados en otras instituciones religiosas, o en otros fondos de plausible vinculación¹²⁰. La búsqueda podría realizarse bien en función de sus textos, atendiendo no sólo a profesiones sino también a temáticas acordes con las prácticas vivenciales de estas mujeres, pero también y relacionándolas con las anteriores, en función de las características musicales de la composición (peculiaridades compositivas como por ejemplo voces blancas).

Es sabido que muchos de los poemas escritos por ellas o dedicados a ellas eran cantados, aunque su música no se conserve. La ya citada edición de *Minerva sacra* es un buen ejemplo. Dedicada a doña Alfonsa González, monja en el convento de Constantinopla de Madrid, es una colección de poemas donde se reúnen 194 villancicos, sonetos, romances y otras obras, ordenadas conforme al calendario litúrgico, más una versificación en castellano del salmo *Domine domine noster*, "traducido a instancia de una devota religiosa para cantarle al harpa"¹²¹. Según reza en la dedicatoria de los versos de Toledano, ahora compilados para ser leídos, originalmente fueron "cantados por boca de doña Alfonsa González de Salazar".

A veces las huellas de la música de religiosas, o también para religiosas, pueden no ser tan evidentes, aunque es factible emplear otros indicios para localizarlas como dedicatorias, anotaciones que las relacionen... Por ejemplo, Sebastián López de Velasco, maestro en las Descalzas Reales de Madrid entre 1619 a 1636, publicó en 1628 su *Libro de missas, motetes, salmos, magnificas y otras cosas tocantes al culto divino*, donde se recogen varios poemas "creados" por monjas y a él dedicados¹²². Uno de D^a Manuela de Robles (religiosa del Convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Madrid), otro de D^a Sebastiana de Villaseñor (monja en Nuestra Señora de la Piedad, conocido vulgarmente entonces como de "las Vallecas"), ambas bernardas. Resulta curioso que eligiera insertar estos poemas dentro de su libro, si bien no tanto considerando que quizás deseara llamar la atención sobre él como elemento práctico para estas comunidades.

La olvidada práctica conventual ha llevado a investigadores a realizar serias y largas conjeturas sobre el origen y destino de ciertas composiciones, que serían más fácilmente explicables contando con la práctica femenina. Ella ayudaría a entender otra serie de cuestiones, como el que *Veni sponsa Christe* sea un caso inusual y muy extendido de antifona compuesta para canto figurado. Es cierto que se usaba contra las plagas o en el común de Vírgenes mártires, pero está especialmente presente en la música para las monjas por ser comúnmente interpretada en polifonía para las profesiones y toma de hábitos¹²³.

Apuntar como conclusión con respecto a los repertorios musicales que utilizaban dos afirmaciones asumibles: 1. Existía una nada despreciable cantidad de composiciones vinculadas a

¹²⁰ Estos trabajos abundan en los catálogos musicales españoles, por ejemplo, en el catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional del s. XVII contamos con 77 dedicados a profesiones de religiosas.

¹²¹ Baade: "La 'música sutil'...", pp. 226-28.

¹²² R. Mota Murillo (ed.): *Sebastián López de Velasco (1584-1659). "Libro de missas, motetes, salmos, magnificas y otras cosas tocantes al culto divino". Estudio biográfico, histórico y analítico*, 2 vols. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1980, vol. I.

¹²³ Véase la nota 85.

estas religiosas, bien porque ellas mismas las compusieran o adaptaran, bien porque otros músicos las crearan o transformaran para ellas, o bien simplemente porque las interpretasen extrañéndolas de los comunes repertorios del momento. En este sentido las dedicatorias que las obras recogen tienen mucho que decir¹²⁴. 2. El hecho de que en algunos casos satisficieran ellas mismas sus demandas y junto a ello autogeneraran sus intérpretes, las sitúa en una posición no tan dependiente como se ha mantenido hasta el presente. Al menos, muchas de estas capillas lo eran en menor medida que las ubicadas en colegiatas o parroquias, instituciones religiosas a las que pueden ser comparadas por su rango medio.

INTERPRETACIÓN MUSICAL

Recordaremos que las capillas conventuales, además de contar por lo general con un no muy amplio grupo de integrantes, se caracterizaban por carecer de voces graves. También sabemos que desde finales del s. XVI el bajo solía ser interpretado por el bajón y, si contaban con bajoncillo o con otros instrumentos de viento como sacabuches, éstos se encargarían de la voz del tenor. Pero vimos que la presencia de estos últimos dentro de los claustros no estaba generalizada. Sería por tanto aconsejable que las composiciones por ellas ejecutadas poseyeran registros del tipo SSAB, SSSAB, etc, los mismos que contenían la mayoría de obras que Camargo les envió¹²⁵.

Muchos de estos villancicos combinan secciones a sólo con otras de conjunto, tal y como se le demandó y especificó en una petición ya citada: "tres tiple y un contralto, de modo que entre el primer tiple solo y luego, a tiempos, aguarden pausas las tres voces y se quede también solo, y la conposición no dificultosa, [...] Acompañamiento de esta voz es escusado porque, como Vmd. verá, no ai contrabajo [bajón], y el mismo tiple primero diçe con vna harpa la misma voz de tiple". Sin embargo, también sabemos que interpretaron repertorio creado para las cuatro voces prototípicas, por supuesto con tenor y bajo, y los impresos y manuscritos conservado en Santa Ana de Ávila lo avalan¹²⁶. Dichas partes graves a veces portaban contenidos esenciales textuales imposibles de interpretar por un coro femenino. Entonces la ejecución instrumental no sería la recomendada y posiblemente fue conveniente desarrollar otro tipo de recursos para resolverlo. Cabe así preguntarse qué modificaciones eran necesarias para convertir este conjunto de obras, por ejemplo creadas por Morales o Guerrero, en un instrumento útil y de fácil manejo para una capilla de música integrada exclusivamente por mujeres¹²⁷.

Podrían sugerirse muchas respuestas, aunque quizá la que de forma más inmediata se nos ocurra sea que elevaran la pieza hacia sonidos más agudos, utilizando los intervalos estandari-

¹²⁴ Por ejemplo, en el Archivo Capitular de Valladolid, entre los legajos de textos de villancicos conservados, algunos están relacionados con el convento de Carrión por haberseles enviado, por anotaciones varias, etc. Así, de Navidad, se encuentran los numerados entre el 295 y el 301 en el "Catálogo de Legajos de villancicos" realizado por Carmelo Caballero: *Linda nueva, linda nueva; Que te cuntale Thome?* (se conserva también un texto de estribillo que comienza *Que te contare, Pascual*, que se interpretó en la catedral de Segovia en 1645 y en la catedral de Toledo en 1641); otro es *Pastores los mis pastores*. Material inédito que el investigador me ha brindado generosamente.

¹²⁵ De ellas 10 eran para SSSAB, 1 SSSA, 9 SSSB o b, 11 SSAB o b, 3 SSAT, 2 SSSA, 2 SSAA, 6 SSB o b, 1 SSA, 4 SS y acompañamiento.

¹²⁶ "En gran parte de las partituras conservadas aparece el nombre de una o varias religiosas a las que estaban dedicadas o, más bien, quienes se encargaban de cantarlas o interpretarlas en algún instrumento". De Vicente: *La música en el monasterio de Santa Ana...*, p. 16.

¹²⁷ Véase Aguirre: *Un manuscrito...*, pp. 119-131.

zados en la época –de 4ª, 3ª o 5ª–, inversiones de las típicas transposiciones descendentes que, a veces, se empleaban en las obras escritas para claves altas. Esta posibilidad podría favorecer un ámbito general más adecuado, pero crearía otros muchos inconvenientes en el registro agudo y no acabaría de resolver los problemas del grave. Además se sumaría la dificultad de adaptar dicha transposición a la afinación mesotónica del órgano que acompañaba en ocasiones a las composiciones o que realizaba los versos en *alternatim*, y que imposibilitaba la elevación de determinadas composiciones por requerir sostenidos o bemoles fuera del sistema¹²⁸. Ante este abanico de impedimentos se debe considerar que el transporte más sencillo era el de 8ª y que éste se podría realizar en las voces problemáticas, las graves: el bajo y/o el tenor.

El recurso de elevar tanto el tenor como el bajo a la 8ª produciría demasiados unísonos y eliminaría una de las características consideradas cruciales al menos desde finales del s. XVI: la presencia de una voz "grave" que funcionara como bajo armónico o como bajo *segunte*¹²⁹. Así pues, parece más lógico considerar que partiendo de un repertorio polifónico, se intentaría mantener tres de los ámbitos sonoros originales, elevando tan sólo una de las voces a la 8ª y dejando la otra grave para ser interpretada por un instrumento. De esta forma se compaginarían los nuevos gustos con las tradicionales técnicas, sin desvirtuar en exceso el estilo de la composición. En este caso existirían dos posibilidades: eliminar el ámbito del tenor o el del bajo, si es que esta opción era libre y no condicionada por las exigencias textuales. Por lo que hemos estado examinando acerca de las composiciones para religiosas, al menos en el s. XVII, existe una predilección por preservar la voz del bajo¹³⁰.

En el *Libro de Música* dedicado a Sor Luisa en 1633, el "arreglista", transporta en la mayoría de los casos sólo el tenor a la 8ª ascendente, aunque a veces incluso el alto si poseía sonidos muy graves, permaneciendo el bajo como en la obra primitiva, que fue tocado por un bajón. No cabe duda que el códice, localizado en el monasterio de Santa Clara de Carrión de los Condes, fue creado *ex profeso* para su capilla. De la investigación y análisis del manuscrito se puede constatar que el copista y "arreglista" observa y comprende los antiguos repertorios creados siguiendo las reglas modales, como el *Pange Lingua* de Urrede, en virtud de una nueva perspectiva: la de un ministril bajón del s. XVII. El repertorio del *Libro de música* se nos muestra así como un ejemplo para examinar los sistemas de adaptación de repertorios para mujeres. Nos habla de prácticas que se intuía eran ejecutadas por las propias hermanas de manera improvisada y que a través de él pueden ser confirmadas.

Como sabemos, una de las características más generalizadas en el s. XVII dentro de estas capillas, fue la versatilidad de sus intérpretes, aunque el número de sus integrantes fuera reducido. El hecho de que muchas de sus composiciones que a ciencia cierta ejecutaron estén escritas para pocas voces, induce a considerar que habitualmente no interpretaran repertorio policoral.

¹²⁸ El rango Fa 1- Re 4 es habitual en las composiciones escritas para las claves Do1/Do3/Do4/Fa4. Un ámbito de este tipo, aunque pudiera transportarse, no solucionaría los problemas de las voces graves.

¹²⁹ Ya Montanos consideraba que "en la compostura a quatro, lo que llaman voces yguales, es lo que mexor se dexa entender, y así haré principio por ello. En común son dos tiple, contra alto y tenor" (Francisco de Montanos: *Arte de Música Theórica y Práctica*, Valladolid, 1598: "Compostura, Exemplo de Clausula substenida a quatro", fol. 18v).

¹³⁰ Véase Aguirre: *Un manuscrito...* Otro ejemplo lo encontramos en los tres libritos manuscritos del convento de Santa Ana de Ávila catalogados como manuscrito 8. Constituidos inicialmente por 4 cuadernillos para las voces de tiple 1, tiple 2 –hoy perdido–, tiple 3 y bajo, contienen entre otras, obras polifónicas de Guerrero.

Sin embargo, aunque estas piezas no fueran habituales, en ciertos casos sí estuvieron destinadas a capillas de comunidades monásticas. Por ejemplo, desde Santa Ana de Ávila le escriben a Camargo, si bien en una fecha ya tardía (1679), pidiéndole “se sirba de faborezirme con alguno [villancico] de Corpus, de bozes de las q[ue] Vmd. gustare, como no pase de oc[h]o”¹³¹.

Muchos archivos musicales españoles, entre ellos el de la catedral de Valladolid, conservan entre sus villancicos policorales algunos, no pocos, dedicados a profesiones de religiosas. En concreto en el vallisoletano se han localizado en torno a veinticinco, que además suelen tener acompañamiento y varias voces graves, siendo algunos de ellos creaciones de Camargo¹³². Comparando las composiciones que este autor envió con seguridad a religiosas –ya citadas y ninguna policoral–, con las conservadas en partecelas en la catedral destinadas a profesiones, se observan evidentes diferencias que sugieren diversas capillas de intérpretes. Es probable que las policorales fueran ejecutadas por la propia capilla catedralicia al ser contratada para un evento tan significativo como es la profesión. De hecho, en uno de estos villancicos se especifica que es “para el velo de la hija de Señor conde de Mora en el convento de Santa Brígida de Valladolid”¹³³. Una mujer de rango cuya familia sin duda podría cubrir los gastos que esta actuación suponía¹³⁴.

No fue extraña, de hecho, la contratación de músicos para festividades especiales por aquellas casas que no contaban con capilla o que consideraban la suya insuficiente, de igual manera que se hacía en las instituciones religiosas masculinas¹³⁵. Éstos procedían tanto de otras instituciones religiosas que enviaban a cantantes, instrumentistas, e incluso a sus capellanes¹³⁶, como de grupos profesionales independientes que desempeñaban su tarea en virtud de contratos escritos o verbales¹³⁷. Lo cierto es que tales agrupaciones presentaban una gran diversidad respecto

¹³¹ Caballero: “Miguel Gómez...”, carta 121, p. 202 (procedente de Santa Ana de Ávila).

¹³² Quiero agradecer de nuevo al profesor Carmelo Caballero el haberme brindado esta información extraída de su catalogación de los fondos musicales del citado archivo. La cronología del repertorio se extiende desde el s. XVII, hasta principios del XVIII. De los destinados a profesiones 22 son policorales y 19 llevan acompañamiento. De entre los pertenecientes a Camargo, ejemplos son *Avecillas veloces*, (1659) a 8 voces: SAT, SATB y arpa. (una voz perdida) [68/29]; *De Inés amante y fina*, que en realidad son dos villancicos, uno para la misa y otro para la víspera interpretado con distintas coplas (1685), 8 vv: SSAT, SATB, arpa I [68/39]; otros ejemplos de trovas son *De María Teresa/glorias publico* a 8 (SSAT, SATB y arpa para I coro) cuya copla “A las bodas de María” se adaptó para las profesiones en general, y también su estribillo sirvió para la profesión de otra religiosa llamada Juana: *Hoy de Juana dichosa* [64/20]; algo semejante sucede con *Graciosísima Anarda que hoy te desposas*, 8vv: SSAT, SATB y arpa (1673) [68/32].

¹³³ *A la unión que enlaza/ tiernos dos afectos*, 7vv: SAT, SATB, violón o bajón y arpa para coro I, (1682) [68/6].

¹³⁴ *A la unión que enlaza/ tiernos dos afectos*. Véase la nota anterior.

¹³⁵ F. Reynaud señala que “en Toledo, donde los conventos abundaban, son renombradas las profesiones, pero todas no dan lugar a que sus ceremonias requieran la presencia de *cantores* polifónicos. Es necesario que la novicia sea de buen linaje o emparentada con un canónigo de la catedral para que el cabildo consienta en desplazar a sus *cantores* para la ceremonia”. Así fueron autorizados a cantar en la profesiones de la sobrina de un vicario y canónigo de la catedral en 1543. Al año siguiente el mismo canónigo los demanda para otra pariente. El maestro de escuela los solicita para su hermana en 1563. También se contrataron en el convento de la Madre de Dios para la profesión de la hermana del Duque del Infantado. Reynaud: *La polyphonie tolédane...*, p. 44

¹³⁶ Sobre este tema me limitaré a señalar ciertas cuestiones ya que un capítulo de este libro se dedicará a ello.

¹³⁷ Para abordarlo se han tomado como referencias principales lo acontecido en la catedral de Toledo –gracias a la minuciosidad del estudio realizado por F. Reynaud (*La polyphonie tolédane...*)–; así como en la catedral de Palencia, sirviéndose de sus Actas Capitulares publicadas por López-Calo y consultadas por la autora. En la catedral de Palencia en 1552 “mandaron que los cantores fuesen a Santa Clara”, y en 1584 “Que el maestro de capilla, capellanes y ministriles que el canónigo Paredes quisiere llevar a Santa Clara, vayan todos” (José López-Calo: *La música en la catedral de Palencia*, Palencia:

a su número de integrantes. Son ininidad los testimonios que lo confirman y sirva de ejemplo uno referente al convento de Santa Isabel de Granada en 1601: "Hallábase la comunidad sin música en aquel tiempo, traía a su costa la de la cathedral"¹³⁸.

Un análisis cronológico nos permite observar que estas contrataciones son muy tempranas y abundantes¹³⁹. Los músicos intervenían para solemnizar días festivos de primer rango común –Navidad, Corpus Christi, Encarnación, etc.– o propio de su orden –San Francisco, Santa Clara, etc.–, así como profesiones, inauguraciones de iglesias, traslados de reliquias, etc. Acuden para Vísperas (primeras y segundas), misas, procesiones, salves¹⁴⁰. Los abundantes testimonios no deben llamar a equívoco induciéndonos a pensar que las contrataciones se realizaban usualmente, puesto que sus costos eran altos. Por ejemplo, sabemos que en el convento de San Clemente de Toledo en 1590, para la fiesta patronal, el organista de la catedral fue llamado junto con los cantores y ministriles, pagándoseles por su música 10.000 maravedíes¹⁴¹. Ciertamente la capilla catedralicia toledana era numerosa y gozaba de un prestigio casi inigualable en España, pero su coste era altísimo ¡y tan sólo para un día!¹⁴². Indiscutiblemente existía la posibilidad de contratar a otros grupos más económicos aunque de menor calidad, o simplemente reducir el número de participantes. Pero la consecución de una mayor solemnidad en la celebración estaba relacionada con el número y variedad de integrantes musicales, y además si se deseaba interpretar un repertorio inusual al que ellas ejecutaban, necesitaban una capilla amplia¹⁴³. Pode-

Diputación Provincial, 1980. pp. 202 y 645 respectivamente). En el convento de Constantinopla, ya en 1595, se contrató a ministriles para el día de la Encarnación (Baade: "La 'música sutil'...").

¹³⁸ Los llamados músicos "extravagantes" competían con las capillas fijas por obtener estos contratos. Unas gozaban de prestigio pero topaban con rígidas restricciones impuestas por los cabildos, las otras estaban más disponibles y parece que podían ser más baratas. Juan Ruiz Jiménez: "Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): Funcionamiento 'Extravagante' y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad", *Anuario Musical*, 52 (1997), pp. 39-75.

¹³⁹ Torres: *Crónica de la provincia*, Trat. 5. Cap. I, p. 495. Por ejemplo en el convento de San Clemente de Toledo, poseían un órgano que era tocado por una de las monjas a lo largo del año pero en la fiesta patronal, el organista de la catedral era llamado junto con los cantores y los ministriles. Así sucedió por ejemplo en 1590. Reynaud: *La polyphonie toledane...*, p. 194.

¹⁴⁰ Los citados casos de mediados de siglo lo confirman. Reynaud resume que los cantantes de la catedral toledana visitaron los siguientes conventos: las Descalzas 11 veces entre 1590 y 1601; la Madre de Dios 5 veces entre 1566 y 1593; la Reina en 1600 y 1601; Santa Clara en 1603; Santa Catalina en 1591; San Clemente 13 veces entre 1573 y 1603 (Reynaud: *La polyphonie toledane...*, p. 42, nota 310). Las reglas que los demandaban eran de lo más variopinto, por ejemplo, a la música de la catedral de Palencia recurren las Descalzas Reales al menos desde 1596, las Recoletas Agustinas (1611) o las de Santa Clara (1588).

¹⁴¹ En la catedral de Palencia se decide que los músicos vayan a Santa Clara el sábado a vísperas y el domingo después de credo "atenta la fiesta que se celebra" (8-VIII-1565, p. 303); licencia a los músicos para ir a Las Descalzas el día de San José (16-III-1596, f.12v); licencia a los músicos a la fiesta del S. Sacramento a las Recoletas Agustinas (27-VI-1611, f. 26v); que los músicos vayan a Santa Clara a la procesión del Corpus, el viernes "que es su día" (14-VI-1588, p. 726); licencia a la música a que vaya a Valladolid a la consagración de la iglesia de unas monjas, que va el obispo –es el monasterio de monjas de Belén (11-X-1612)–; licencia a músicos y "menestriles" para ir a las Madres Descalzas a la fiesta de S. José (17-III-1615, f. 9v); licencia a músicos y ministriles para ir a las Descalzas Reales a vísperas y misa de San José (15-3-1616, f. 8v); que vayan a una canonización a las Recoletas del Santo Tomás de Villanueva, arzobispo de Valencia (1659, f.8), etc. Pero debemos tener en cuenta que a veces algunas de estas salidas no se debían a requerimientos de las religiosas, sino de ciertas cofradías ubicadas en sus casas.

¹⁴² Reynaud: *La polyphonie toledane...*, p. 194.

¹⁴³ Así en Santa Isabel de los Reyes de Toledo, "Compráronse baxones para enseñar a tocarlos a tres relixiosas lo qual se

mos considerar, no obstante, otra posibilidad que economizaba costes: que la capilla de religiosas se viera complementada con algunos músicos venidos de fuera, algo que se revela evidente cuando los llamados eran tan sólo uno o dos instrumentistas¹⁴⁴.

Resulta interesante apuntar que muchas de estas asistencias se refieren exclusivamente a ministriles, como sabemos un grupo poco presente dentro de estas casas con la excepción de las bajonjas. Es posible que ello no se debiera a que las citadas intérpretes no supieran ejecutar otros instrumentos de viento, como era usual en la época, sino a que ante el coste de los instrumentos y su eventual uso, se prefiriera no adquirirlos. Se podría sugerir entonces que la reducida presencia de estos instrumentos dentro de las casas era principalmente económica, máxime teniendo en cuenta que con su presencia la ejecución de composiciones policorales sería más sencilla.

En ciertos casos parece claro que las obras se ejecutarían de forma conjunta, y posiblemente con todos los intérpretes reunidos en una misma estancia, sin descartar tampoco la posibilidad de que unos intervinieran desde la iglesia exterior, mientras que las otras se hallaran en la interior o en otros ámbitos privados de la iglesia. Si esto fue así se plantea un nuevo problema, ¿Cómo mantenían el pulso de la obra o realizaban una ejecución de forma homogénea? Seguramente la respuesta no sea unívoca. Probablemente debamos interrogarnos antes acerca del grado de "perfección" que se buscaba en cada una de estas interpretaciones, recordando a la vez que los músicos contratados estaban habituados a participar en situaciones semejantes¹⁴⁵.

Hasta el momento presente tan sólo se ha considerado el movimiento de músicos desde la sociedad externa hacia las casas conventuales. Sin embargo, y aunque resulte excepcional, el intercambio también se producía en la dirección inversa a pesar de la clausura decretada. Al menos así sucedió en Lerma con las religiosas de San Blas. El investigador Kirk señala que, a partir de 1608,

el duque aparentemente intentó otras maneras de conseguir instrumentistas. Aparentemente, la solución más satisfactoria incluía la participación de las monjas del convento dominico de San Blas [...] Las monjas gozaban eran muy alabadas por sus dotes musicales. Prestaban, y presumiblemente copiaban, música de la colección musical de la biblioteca de San Pedro. Cantaban con el coro de la iglesia y participaban como instrumentistas¹⁴⁶.

pagó de la orden y se ahorran por año muchos dineros por que toda la Otava del Santísimo traían cada día dos puntos de ministriles, que costava cada punto dos ducados, y en fiestas de Nuestro Señor y Nuestra Señora y San Juanes se traían para las calendas y otros puntos y día de Santa Ysabel de modo que en menos de tres años se saneó lo que costaron los bajonjas y maestros y aviendo tantos años que se exerçita viene a ser muy grande el ahorro" (Libro de profesiones de religiosas, f. 231-231v). Agradezco a la investigadora Baade haberme enviado personalmente esta información.

¹⁴⁴ Sirva de parangón que las razones aducidas en la catedral de Sevilla para la contratación de ministriles fueron, entre otras, que su inclusión redundaría en la alabanza del culto divino, que haría aumentar la devoción del pueblo y que además elevaría la honra de la iglesia, al no quedarse atrás en una práctica que se extendía por todas partes. Robert Stevenson: *La música en la catedral de Sevilla, 1478-1606. Documentos para su estudio*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1985, p. 40.

¹⁴⁵ Por ejemplo, en el monasterio de Constantinopla se paga a un ministril en 1595 por acudir el día de la Encarnación. Baade: "La 'música sutil'...", p. 230.

¹⁴⁶ Es posible que la cuestión no plantee demasiados problemas si recordamos que existen numerosos concertistas ciegos que a través de distintos métodos consiguen subsanar su falta de vista, aunque ciertamente las condiciones no son semejantes, sugieren ideas al respecto.

EPILOGO

La práctica musical conventual se había ido generalizando cada vez en mayor grado desde finales del s. XVI hasta al menos 1650, prueba de lo cual son también las reiteradas críticas que por parte del sector más ortodoxo de la Iglesia se realizaron¹⁴⁷. Podría suponerse que su proceso de consolidación era equiparable al que se produjo en colegiatas o parroquias, las instituciones religiosas con las que mejor pueden ser comparadas en rango. La hipótesis que como colofón deseamos dejar sobre la mesa es la que se deriva de una presumible diferencia entre el crecimiento musical en colegiatas y parroquias frente al de las casas monásticas femeninas. Si el de estas últimas, como parece, fue significativamente mayor, ello se debería no tanto a causas de carácter generalizado, que también habrían ejercido influencia en aquellos otros ámbitos, cuanto a circunstancias intrínsecas y propias de la vida cenobítica. En este sentido indudablemente la clausura habría desempeñado un papel trascendental.

III. PARA TECLA Y VIHUELA

¹⁴⁷ Kirk: "Churching the Shawms...", pp. 45 y 47. En la celebración del Traslado del Santísimo Sacramento en 1617 aconteció "que entre los músicos della [capilla de San Pedro], y las Religiosas se hizo el oficio a cinco coros, duplicado el que me nos: y como cosa particular puede advertirse, que ningún cantor, ni instrumento de fuera llegó a los facistoles en algún día de las fiestas [que duraron tres semanas], si bien de la Capilla Real, y otras partes se juntaron muchos señalados".

¹⁴⁸ A modo de ejemplo véase *Inconvenientes y gravísimos daños que se siguen de las religiones tengan música de canto de órgano de las puertas adentro*: "porque las religiones que hacen profesión deste género de canto para tener bastante número de cantores y capilla formada, es cosa forzosa que tomen y reciban muchos sujetos indignos, como hacen de ordinario; porque como para echarles el hábito y admitirles a la profesión se mueven solamente por la voz y habilidad que tienen para la música no miran ni reparan en otras faltas...". Anónimo: fechado primera mitad del s. XVII, en E. Casares (ed.): *Documentos sobre Música Española y Epistolario (Legado Barbieri)*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986, vol. 1, n. 540, p. 284.