



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Morales, Luisa
Ángeles y anónimas: la profesión de monja música y sus límites espacio-sonoros en conventos y monasterios femeninos castellanos (siglos XVI a XVIII)
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 9, núm. 2, 2021, Julio-Diciembre
Instituto de Estudios Auriseculares
Pamplona, España

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.02.25>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517569474024>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Ángeles y anónimas: la profesión de monja música y sus límites espacio-sonoros en conventos y monasterios femeninos castellanos (siglos XVI a XVIII)

Anonymous Angels: The *Metier* of Nun Musician and their Soundspace Boundaries in Castilian Female Monasteries and Convents during the Early Modern Period

Luisa Morales

<https://orcid.org/0000-0002-4941-0540>

Universitat de Lleida

FIMTE

ESPAÑA

fimteinfo@gmail.com

luisa.morales@udl.cat

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.2, 2021, pp. 327-343]

Recibido: 01-03-2021 / Aceptado: 28-04-2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.02.25>

Resumen. Las monjas músicas han formado parte del contingente de músicos profesionales, procurando sus servicios tanto en el espacio rural como en el espacio urbano. La abundante documentación archivística, así como referencias literarias, sobre la actividad musical en conventos y monasterios femeninos de Castilla, permite hacer un seguimiento de las prácticas de las monjas músicas desde los inicios de la Edad Moderna. Sin embargo, sus nombres no forman parte de la historia de la música, confinadas así no solo en la clausura física sino también en el anonimato intelectual. Las monjas músicas evolucionaban naturalmente entre diversos géneros y estilos musicales adaptando el repertorio a la ocasión, según el fin (oficio divino, recreo, festividades), el espacio (iglesia, interior del cenobio,

portería, locutorio), e instrumentos disponibles. En este estudio, realizamos una introducción a los espacios sonoros del monasterio, sus respectivos repertorios, intérpretes e instrumentos. Examinamos la formación de las monjas músicas, sus deberes como intérpretes, compositoras y educadoras, así como su consideración e influencia en algunos de los tratados musicales más relevantes del siglo xvi. Por último, discutimos el fenómeno de descorporeización de las monjas músicas a través de las crónicas y literatura contemporáneas, con ejemplos del género «Vidas de monjas», además del soneto que Miguel de Cervantes dedicara a la monja cantora Alfonsa González de Salazar, incluido en el libro de Miguel Toledano *Minerva sacra*.

Palabras clave. Monjas músicas; descorporeización; anonimato; monasterios femeninos; Miguel de Cervantes; *Minerva sacra*.

Abstract. In Castile, during the Early Modern period, nun musicians constituted a large part of the contingent of professional musicians providing their services in the urban and rural space. Nun musicians became expert in different musical styles and genres, adapting the repertoire to the occasion (Divine Office, festivities, leisure) the space (church, home, entrance, parlatory) and the instruments at their disposition. Although the activity of these female performers and composers is well documented through archival documentation and literary references, their names are mostly absent from the history of music. In this study, we examine the education of nun musicians, their duties as performers, composers and teachers as well as their consideration and influence on relevant sixteenth-century music treatises. Finally, we analyse the phenomenon of nuns' disembodiment through contemporary chronicles and literary manifestations, such as the «Vidas de monjas» genre, together with Miguel de Cervantes's sonnet dedicated to the renowned nun singer, Alfonsa González de Salazar, included in Miguel Toledano's book *Minerva sacra*.

Keywords. Nun musicians; Disembodiment; Anonymity; Female monasteries; Miguel de Cervantes; *Minerva sacra*.

Los conventos y monasterios femeninos han ocupado un lugar muy significativo en la circulación, difusión, ejecución y enseñanza de la música, especialmente de la música para tecla, a inicios de la Edad Moderna. El sobresaliente número de monjas músicas, su formación y responsabilidades, así como los instrumentos a su disposición, muestran la importancia de estas músicas profesionales en el desarrollo de la actividad de su institución, además de su contribución a la vida musical de la ciudad o medio rural en que estaban ubicadas.

A principios de la Edad Moderna, los conventos y monasterios femeninos fueron los centros que albergaron la mayor cantidad de mujeres músicas del mundo hispano¹. En el primer censo de la población eclesiástica de Castilla, datado en 1591, se contabiliza una población total de 6.617.241, con 33.087 clérigos, 20.697 monjes y 20.369 monjas².

Los tratados y libros de música más influyentes publicados durante el siglo xvi en España son obra de clérigos y están dirigidos a proporcionar la formación musical necesaria para desempeñar la función de músico, y específicamente de monja música, en monasterios y conventos. No es una coincidencia que territorios con una sustancial población eclesiástica, como Valladolid, Madrid, Toledo y Sevilla, fueran, a su vez, los lugares de publicación de cuatro relevantes libros de música: el manual para aprender el arte del canto llano, *Arte Tripharia* (Osuna, Juan de León, 1550) de Juan Bermudo, y los tres libros para tecla, *Arte de tañer fantasía* (Valladolid, Francisco Fernández de Córdova, 1565) de Tomás de Santa María, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (Alcalá, Juan de Brocar, 1557) de Luis Venegas de Henestrosa y *Obras de música* de Antonio de Cabezón (Madrid, Francisco Sánchez, 1578).

Arte Tripharia de Juan Bermudo está dedicada a doña Isabel Pacheco, abadesa de Santa Clara de Montilla. Bermudo publica «estas tres artecicas» en respuesta a la necesidad, por parte de la abadesa, de un breve manual con el que educar a las monjas en los principios elementales de la música. Según las propias palabras de Bermudo, *Arte Tripharia* ha sido diseñado para enseñar «mayormente a religiosas»³.

El libro de Luis Venegas de Henestrosa es la publicación más temprana de repertorio de música para tecla en España. Esta incluye no solo la primera obra conocida de una monja compositora, Gracia Baptista⁴, sino que, además, señala como destinatarias a las aspirantes a monjas. Así en la introducción se lee:

Bien tengo entendido que, a dilatar un año o dos la impresión de este libro, fuera más perfecto; pero tengo en mucho más provecho que en este tiempo podría sacar el otro que está recogido tañendo, u oyendo tañer un salmo, para levantar su espíritu a Dios, o del otro sacristán que por no saber tañer un poco no lo reciben, o de la otra que quiere ser monja, etc. Reciba este servicio la república, para gloria del Sacramento del Altar y culto divino⁵.

1. Morales, 2011, p. 19.

2. Ruiz Martín, 1972, p. 690. El censo incluye los territorios de Zamora, León, Burgos, Toro-Palencia, Valladolid, Salamanca, Soria, Segovia, Ávila, Guadalajara, Madrid, Cuenca, Toledo, Granada, Jaén, Córdoba, Sevilla and Murcia, excluding Navarra, Vascongadas, Aragon, Catalonia and Valencia.

3. Bermudo, *Arte Tripharia*, fol. 2; citado en Otaola González, 2000, p. 25. Ver también Mazuela-Anguila, 2012, pp. 193-194.

4. Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, fol. 56v. Sobre esta obra ver Lorenzo Arribas, 2011.

5. Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, fol. 3v.

Asimismo, las *Obras de música para tecla, arpa o vihuela de Antonio de Cabezón*, publicadas por su hijo Hernando, son dedicadas «especialmente» a «religiosos y religiosas»:

Si algunas faltas hubiere, pido que se suplan y se resciba mi voluntad, que es deseosa de que todos se aprovechen, especialmente los religiosos y religiosas, los cuales no tendrán escusa para no trabajar en este arte para loar a nuestro Señor⁶.

En definitiva, la población femenina constituía una importante clientela para los libros de música. Por un lado, era habitual que los monasterios femeninos acogieran a pupilas y educandas —a menudo pertenecientes a familias pudientes— a las que se enseñaba música, además de otras materias. Por otro, era obligación de las monjas invertir una parte de la jornada en aprender, ensayar y tocar música, según consta en los ceremoniales y reglas de estas instituciones:

Ordenamos, que la Vicaria de coro de lección de cantar, o la Maestra dos veces al día, una en saliendo de Prima, y otra de Vísperas, por espacio cada vez de media hora; y a estas lecciones mandamos acudan todas las monjas mozas que tuvieran voz⁷.

LA CAPILLA MUSICAL

Los monasterios femeninos eran instituciones económicamente independientes con una organización interna bien establecida y similar para las diferentes órdenes. Las donaciones y dotes que las aspirantes a monjas estaban obligadas a entregar a su entrada, representaban una parte importante de su economía. El importe de la dote dependía parcialmente de la posición que la novicia ocuparía y esta era negociada antes de su entrada. Las monjas de velo negro aportaban la totalidad de la dote, mientras que las monjas de velo blanco abonaban solo la mitad. Con frecuencia, cuando la familia no podía asumir el total de la dote, entregaba a cambio una propiedad al monasterio⁸. Aquellas que entraban al monasterio con «reserva de oficios» pagaban el doble de la dote. Sin embargo, las aspirantes que entraban con el oficio de música estaban exentas del pago, o bien su aportación se veía considerablemente reducida. Mariana de Carvajal y Saavedra en *La industria vence desdenes*, alude a esta práctica:

Pareciéndole a don Fernando que no tenía dote igual a su calidad para casar a su hija, la enseñó todo el arte de la música para que, a título de corista, gozara en un convento las conveniencias acostumbradas⁹.

6. Cabezón, *Obras de Música para tecla, harpa y vihuela de Antonio de Cabezón*, fol. 11.

7. *Reglas de las sorores y monjas de la Gloriosa Madre Santa Clara... con las Constituciones del muy Religiosísimo Convento de San Juan Evangelista, de la Orden de Santa Clara de la villa de Cienpuzuelos*, Madrid, s. i., 1624, fols. 37v-38r; citado en Baade, 2001, capítulo 2.

8. Sanz de Bremond, 2004, p. 1204.

9. Carvajal y Saavedra, *La industria vence desdenes*, p. 1.

La reducción o exención de la dote, tenía consecuencias directas sobre la economía de los monasterios y subraya la importancia del papel que desempeñaban las monjas músicas, un trabajo que podía llegar a ser abrumador al punto que, algunas monjas, tras años de servicio como cantoras y organistas, solicitaban ser libradas de su cargo, aún a costa de tener que pagar el resto de la dote¹⁰.

La capilla musical de los monasterios femeninos estaba formada por las monjas de velo negro, también llamadas coristas, bajo la dirección de la vicaria de coro. Las monjas de velo negro constituían la élite: habían abonado la dote entera y por lo tanto estaban liberadas de los trabajos manuales, su principal deber era cantar la liturgia de las horas. Solo ellas tenían derecho a votar en las elecciones del monasterio cuya abadesa era sometida a votación cada tres años. Los cargos de vicaria de coro y organista eran ocupados por las músicas mejor preparadas. La vicaria de coro representaba el nivel más alto de la jerarquía musical: su deber era dirigir y proveer al coro de la música apropiada para las distintas celebraciones. Dos cantoras, con sus respectivas sustitutas, tenían el deber de dirigir el coro, entonar el canto y cuidar de la biblioteca del coro. La cantora principal o cantora mayor se encargaba del ala izquierda del coro, la cantora segunda, del ala derecha¹¹. El cargo de maestra de capilla parece haber existido en pocas instituciones. En esos casos, era la líder y responsable de toda la actividad musical, a excepción de la práctica del canto llano que estaba a cargo de la vicaria de coro. Solo raramente el puesto fue ocupado por un hombre, como ocurrió en el Real Monasterio de Santa Ana de Ávila y en las Descalzas Reales de Madrid. En este último, Tomás Luis de Victoria fue *maestro de capilla interino* desde 1586 hasta 1603 y organista mayor desde 1604 hasta su fallecimiento en 1611¹².

Otra posición importante en la capilla musical de los monasterios femeninos era la de monja bajona. Esta aparece citada con frecuencia en la documentación, al menos, desde el siglo xvii. Las monjas bajonas tocaban el bajón, un antecesor del moderno fagot, imprescindible para sustituir a las voces graves en el coro.

Encargamos a la abadesa y al vicario que implementen la modificación mencionada para dar el hábito de monja a una bajona para celebrar el Oficio Divino en el coro con la debida solemnidad¹³.

En los libros de cuentas de los monasterios femeninos, encontramos pagos a monjas organistas tanto por sus actuaciones esporádicas en eventos señalados —por ejemplo, para la celebración de la toma de hábito— como por el ejercicio co-

10. Ver Morales, 2011, p. 3, y Chaves, 2009, p. 238.

11. *Ceremonial monástico conforme al Breviario, y Misal que la Santidad de Paulo V concedió a todos los que militan debajo de la santa Regla de nuestro gloriosísimo Padre y Patriarca de las Religiones San Benito*, Salamanca, Imprenta de Pedro Marín, 1635, pp. 57-72.

12. Ver Vicente, 2008, p. 11. La posición de organista en las Descalzas Reales fue establecida por Felipe II en 1577.

13. Doc. 15, 752 *Libro de Actas de Visitas realizadas por los abades del Monasterio de Sahagún al Monasterio de San Pedro de las Dueñas*, Archivo Documental de San Pedro de las Dueñas Año 1711, p. 26.

tidiano de su oficio por el que recibían un estipendio fijo anual¹⁴. Los apuntes en libros de cuentas también dan crédito de pagos efectuados a las músicas para la compra de cuerdas, papel y música. En este sentido, la vicaria de coro era la encargada de procurar cada año, nuevos villancicos a la capilla musical¹⁵. A menudo se encargaba nueva música al organista o bien a miembros de la capilla musical de la catedral o iglesia vecina¹⁶, otras veces, obras compuestas originalmente para voces masculinas, eran adaptadas a las voces femeninas. Sobre la ingente cantidad de obra anónima —villancicos, cantadas, sonatas, versos...— que se encuentra en los archivos musicales de los monasterios femeninos, cabe especular si se trata, en realidad, de obras de autoría de las monjas músicas. Las músicas y muy especialmente las que ocupaban las plazas de organista, vicaria de coro o cantora mayor, habían sido formadas tanto en el arte de la composición como en el de la improvisación. En este sentido, el monasterio benedictino de San Pedro de las Dueñas (Sahagún) es un buen ejemplo. En su archivo se encuentran siete cuadernos de música para instrumentos de tecla datados entre 1762 y finales del siglo XVIII. Estos pertenecieron a las monjas organistas, entre las que hemos podido identificar a María Antonia de Madrona (1758-1814) y Manuela Gutiérrez (†1803). Los cuadernos contienen un total de 240 obras para tecla, de las cuales, 169 son anónimas¹⁷. Ninguna firmada por las músicas del monasterio. Y no es un caso aislado. En el monasterio cisterciense de Santa Ana de Ávila, cuyo archivo también cuenta con un importante catálogo de cuadernos para tecla del siglo XVIII, tampoco consta música alguna como autora¹⁸. Una de las explicaciones posibles se encuentra en la retórica barroca postridentina y particularmente, en el discurso de Luis Vives, según el cual la mujer cristiana podía aprender y saber, pero disimulando sus conocimientos y sin comunicarlos al exterior¹⁹.

Ya entrado el siglo XIX, y a pesar de las brechas que las mujeres lograron abrir en la sociedad patriarcal, continuaron en el monasterio las prácticas anteriores. Así podemos señalar a las monjas músicas Gertrudis de Godos (1834-1914) y Manuela Salvador Panero (1844-1914) recordadas hoy por la comunidad del monasterio de San Pedro de las Dueñas como compositoras. En sus cuadernos de música, las obras no aparecen firmadas, si bien hemos podido ubicar en el archivo unas pocas obras sueltas con sus respectivos nombres²⁰.

LA MONJA ORGANISTA: SU FORMACIÓN, INSTRUMENTOS Y REPERTORIO

Desde el siglo XVI hasta la actualidad, el cargo de organista se ha manifestado como fundamental para el desarrollo regular de las actividades musicales monás-

14. Ver Olarte, 1992, pp. 274-287.

15. Ver Baade, 2001, p. 101.

16. Es el caso de los monasterios de Santa Ana de Ávila, San Pedro de las Dueñas (León) y Santa Cruz en Jaca.

17. Morales y Kenyon de Pascual, 1996, 1997, 1999 y 2002.

18. Vicente, 2000, p. 512.

19. Vives, *Instrucción de la mujer cristiana* [1527]; citado en Alabrús, 2017, p. 101.

20. Morales y Skyrn, 2011, pp. 176-177.

ticas. Un sustancial número de documentos referentes a monasterios femeninos y conventos en Castilla, Lima, Cuzco, Santiago de Chile y Caracas, muestra que la capilla musical estaba formada por monjas tañedoras de instrumentos de teclado, así como de bajón, violín, flauta, arpa y salterio, además de las monjas cantoras²¹. Pero cuando el monasterio era de condición humilde o bien, en períodos críticos en que los ingresos se veían reducidos —v. g. durante el proceso de independencia americana o la desamortización de Mendizábal en España— la monja organista se convertía prácticamente en la única instrumentista, ejerciendo, además, de vicaria de coro. Es común encontrar en los libros de cuentas el estipendio anual dedicado a las organistas, una práctica todavía en uso en la actualidad. Era deber de la monja organista acompañar tanto a la capilla musical como al coro, además de asistir a su vicaria, lo que en la práctica se manifestaba en que la organista hacía las veces de vicaria de coro, como hemos comentado. Con estos antecedentes, es fácil comprender la exigencia y el cuidado que los monasterios ponían en el proceso de selección. Según el compositor y tratadista Pablo Nassarre, la monja organista debía ser competente en el tañido de instrumentos de teclado y saber cantar tanto canto llano como polifonía²². Se le exigía tener buena voz y la capacidad de cantar una tercera parte acompañándose al mismo tiempo y de memoria; debía ser experta en el arte de la variación o glosa, componer contrapunto a cuatro partes sobre un bajo o tenor, así como obra libre a cinco partes acompañando todas las partes, además de improvisar versos y tientos. También debía saber tocar el arpa²³. Los cuadernos de tecla de las monjas organistas que se encuentran en los archivos monásticos de San Pedro de las Dueñas y Santa Ana de Ávila, confirman este repertorio²⁴.

Era común que las candidatas a monja organista recibieran su formación musical antes de entrar al convento. Las estudiantes a menudo eran preparadas por el organista de la iglesia más cercana, por un músico catedralicio o bien por las monjas organistas de la institución a la que aspiraban²⁵. Dos músicos prominentes, Francisco de Peraza (1564-1598) y Francisco de Salinas (1513-1590) impartieron clases a alumnas aspirantes a la plaza de monja organista.

La función de la organista en los oficios estaba normada y así es minuciosamente descrita en los ceremoniales monásticos, entre ellos citemos el *Ceremonial de la misa* (Valladolid, Juan de Rueda, 1622) de Juan de Alcocer, el *Ceremonial monástico conforme al Breviario y Misal...* de San Benito (Salamanca, Jacinto Tabernier, 1635) y el *Ritual Romano Seráfico* (Pamplona, Josef Joaquín Martínez, 1739). Una reimpresión de 1774 del *Ceremonial monástico conforme al Breviario y Misal... de San Benito* se encuentra en la biblioteca del monasterio de San Pedro de las Dueñas. Este ejemplar perteneció a la monja organista Benigna Tomasa Mateo (†1866). El capítulo 6 de la sección 5, titulado «Del órgano y organista», ofrece una descripción detallada sobre el uso del órgano en la liturgia. En síntesis, el órgano

21. Era frecuente que algunas monjas fueran hábiles en varios instrumentos.

22. Pablo Nassarre, *Escuela Música, Segunda Parte*, pp. 483-484.

23. Ver Baade, 2010, pp. 270.

24. Ver Morales y Kenyon de Pascual, 1996, 1997, 1999 y 2002; Vicente, 1989.

25. Baade, 2010, pp. 263 y 265.

se tocaba la mayoría de los domingos y en todas las fiestas, pero estaba prohibido los domingos de Adviento y Cuaresma (a excepción del tercer domingo de Adviento y el cuarto de Cuaresma) así como el séptimo, sexto y quinto domingo antes de Semana Santa. En Nochebuena y fiestas de primer y segundo orden, el órgano se tocaba «a todas horas». También se describe la práctica *alternatim* para las antífonas marianas y la misa.

Los monasterios femeninos de Santa Ana de Ávila y San Pedro de las Dueñas conservan un extenso archivo musical datado desde el siglo xvi hasta el siglo xx. Particularmente interesantes para nuestro estudio son sendas colecciones, ya comentadas, de cuadernos de tecla del siglo xviii pertenecientes a las monjas organistas. Estos cuadernos de uso personal, con frecuencia manuscritos de las propias organistas, contienen un repertorio misceláneo de obras litúrgicas (versos y fabordones), danzas (fandangos, contradanzas, minuets), canciones con acompañamiento (boleros, seguidillas, arias), así como música puramente instrumental (tientos, sonatas, tocatas)²⁶. Las formas musicales más numerosas son sonatas y versos, a menudo escritos en estilo galante. Ambos géneros formaban parte del repertorio de la misa, como muestra la colección de *Sonatas y versos para Magnificat et Benedictus, Sonatas para Elevación* —conservada en el archivo de San Pedro de las Dueñas (SPD6)²⁷.

MÚSICA, LITURGIA Y FIESTA

La presencia de música de danza así como los relatos sobre su práctica en los monasterios femeninos, puede sorprender en un primer momento. Sin embargo, recordemos que las actividades musicales de los cenobios no se limitaban exclusivamente al acompañamiento de la liturgia. Las monjas músicas evolucionaban naturalmente entre diversos géneros y estilos musicales adaptando el repertorio a la ocasión, según el fin (oficio divino, recreo, festividades), el espacio (iglesia, interior del cenobio, portería, locutorio), y fuerzas musicales disponibles. Así, la música «para la iglesia», incluía el repertorio de la misa, las horas canónicas y las festividades religiosas. La música «para la casa» era el repertorio que las monjas tocaban para su recreo privado en casa, así como en la portería y el locutorio.

Según las *Constituciones*, las reglas por las que las comunidades monásticas se gobernaban, la principal función de las monjas consistía en la celebración del oficio Divino y de la misa²⁸. En los monasterios femeninos castellanos, la interpretación del repertorio litúrgico contaba con diferentes praxis que coexistían: cantar sobre una nota («cantar en tono» o «cantar sin punto»), canto llano y polifonía. La prohibición de cantar polifonía es una constante en los documentos castellanos,

26. Algunos de estos cuadernos contienen además de obras para tecla, obras para violín y salterio.

27. Morales, 2007, p. 316.

28. «La Primera obligación del estado religioso, es la del culto divino, a quien pertenece el Oficio de las Horas Canónicas» (*Constituciones propias del convento de Santísimo Sacramento de Monjas Recoletas Bernardas de la villa de Madrid*, 1656, fol. 1r; citado en Baade, 2001, appendix B).

demostrando pues, su práctica, también constatada por Nassarre en *Escuela música*. Como ha apuntado Iain Fenlon, «las prohibiciones ocurren como un gesto retórico y parecen haber tenido poco efecto en la práctica»²⁹. Por otro lado, Colleen Baade ha sugerido que esta prohibición específica pudo tener un origen económico, el de evitar que los monasterios femeninos gastaran grandes sumas en la actividad musical³⁰. Lo cierto es que, a pesar de las reglas escritas en las constituciones sinodales de las órdenes religiosas, en las que se especifica la actividad musical y el repertorio que debía interpretarse en los distintos espacios del cenobio, en la práctica, estos límites espacio-sonoros se difuminan. Los ejemplos son numerosos:

Ordenamos que en el dicho monasterio no se representen comedias profanas, ni las monjas se vistan en hábito de hombres, ni se quiten el de su religión; y en las fiestas y honestas recreaciones que hicieren, no sean en presencia de seglares, y la abadesa no lo consienta, so pena de suspensión de oficio por un año; ni en la iglesia de el dicho monasterio haya comedias de seglares, y se guarde la Constitución sinodal, que sobre esto hable, so pena de excomunión³¹.

[...] que no tengan trato ni comunicación con seglares, mandamos que las dichas religiosas no pueden pedir, ni pidan atavíos, ni colgadura, ni otra cosa alguna para adorno de las fiestas [...] ni puedan traer música de cantores, ni órgano, ni chirimías, ni otra alguna en ningún caso, ni por ninguna solemnidad³².

El canto sea siempre grave y devoto, y el que comúnmente se usa, y si alguna se atreviere a cantar alguna letra villancico que provoque más a lascivia y liviandad que a devoción, sea castigada³³.

A pesar de las prohibiciones, la polifonía y la música instrumental fueron una constante en las principales festividades y celebraciones, como Corpus Christi, Navidad, las ceremonias de profesión de monja y de elección de abadesa, así como en las fiestas patronales. Con frecuencia, músicos de la capilla catedralicia y ministriles se unían a las celebraciones donde la distinción entre sacro y secular perdía significado. La fiesta era cuidadosamente organizada para saturar los cinco sentidos: música, fuegos artificiales, representaciones teatrales, mascaradas, gigantes, delicados postres, comida y bebida. En el siglo xviii, los conventos de Santa Clara y Santo Domingo en Toledo organizaron las fiestas de su patrón con fuegos artificiales y ministriles tocando tambores y chirimías³⁴. En 1618, el monasterio de La

29. «The prohibitions occur almost as a rhetorical gesture and seem to have little practical effect» (Fenlon, 2009, p. 204).

30. Baade, 2008, p. 85.

31. *Regla de las Sorores y monjas de la Gloriosa Madre Santa Clara*, Madrid, s. i., 1624, fol. 47r; citado en Baade, 2001, Appendix B.

32. *Constituciones y estatutos... para las religiosas del Monasterio de S. Bernardo*, Madrid, Luis Sánchez, 1625, fol. 35v; citado en Baade, 2001, Appendix B.

33. *Constituciones y decretos para conservar la vida regular y perfección religiosa del convento de la Encarnación de Monjas de N. Señora del Carmen de la ciudad de Ávila*, Salamanca, Josef Gómez de Cubos, 1662, p. 26; citado en Baade, 2001, Appendix B.

34. Baade, 2011.

Piedad Bernarda de Madrid, llamado «las Vallecas», pidió permiso para organizar *corridas de vacas* en celebración de la recolocación de la Virgen de los Peligros en su nueva capilla³⁵.

Por consiguiente, en la práctica, el Concilio de Trento parece haber tenido poco impacto en los estilos de música que se interpretaba y esto es especialmente cierto en el ámbito de las instituciones monásticas, cuyas raíces se hunden en la tradición monástica tardo-medieval, con un concepto de la música sacra distinto³⁶. Es abundante la documentación que marca claramente el fracaso de la política tridentina de restricciones en la vida de las monjas. Como ejemplo, la reiterada prohibición de bailar e interpretar música profana que los monjes de Sahagún trataron de imponer sobre las monjas de San Pedro de las Dueñas, prohibición que no parece haber tenido impacto en las prácticas musicales del cenobio:

[...] que monja alguna o lega, profesas o novicias, ni seglara, que viva dentro o fuera de la clausura, baile, cante ni taña instrumentos en la portería o en locutorio alguno por ser indecentes e indecorosos al estado religioso³⁷.

Las danzas y canciones contenidos en los cuadernos de las monjas organistas, como seguidillas y tiranas, forman parte del repertorio teatral secular que probablemente fue interpretado en las representaciones de comedias durante las fiestas y celebraciones del propio monasterio. En un documento proveniente del convento carmelita de Nuestra Señora de Loreto en Peñaranda de Bracamonte, se describe a la monja Josefa de la Cruz interpretando entremeses durante el recreo de las monjas:

Aunque era seria, en las horas de recreación era quien más las recreaba [a las novicias], así con las gracias de tocar los instrumentos en que era diestra y su voz, que parecía un ángel, como con gritos y entremezos [sic] muy de aquel lugar, y siempre mezclaba lo útil con lo entretenido, que no saliesen menos aprovechadas que entretenidas³⁸.

Por otro lado, tenemos constancia de que ese repertorio teatral y de danza era acompañado por los claves que las monjas tenían «en casa», es decir, en sus estancias de clausura. En este sentido, cabe señalar que seis de los claves españoles datados con anterioridad al siglo XIX que hoy se conservan, provienen de monasterios femeninos, esto significa alrededor del cincuenta por ciento del total conocido.

35. AHN, Cons. Lib. Gob. 1204 (año 1618), fol. 342; citado en Río Barredo, 2005, p. 258.

36. Ver Fenlon, 2009, p. 204.

37. *Libro de Actas de Visitas realizadas por los abades del Monasterio de Sahagún al Monasterio de San Pedro de las Dueñas*, 18 de septiembre de 1779 (Archivo Documental de San Pedro de las Dueñas, carpeta 15, núm. 752).

38. *Protocolo de este nuestro Convento de N. Señora de Loreto de Carmelitas Descalzas*, año de 1791, fol. 23v [de la hermana Josefa de la Encarnación, que murió el 15-VIII-1673]. Olarte, 2004, pp. 287-288.

ANÓNIMAS VOCES CELESTIALES, ÁNGELES DIVINOS: LA DESCORPOREIZACIÓN DE LAS MONJAS MÚSICAS

Como ya hemos comentado, es una paradoja que, en relación con las numerosas monjas músicas que desde el siglo xvi han ejercido en los monasterios y conventos castellanos, conozcamos los nombres de poquísimas intérpretes y aún en menor medida, de compositoras. El censo de 1768 arroja un total de 1026 conventos y monasterios femeninos³⁹. Teniendo en cuenta que cada cenobio contaba entre sus fuerzas musicales, como mínimo, con una monja organista —la mayor parte de ellos, con tres o cuatro, además de las coristas y de otras instrumentistas— el anonimato de esta colosal comunidad de músicas resulta sorprendente. Una de las claves para entender este fenómeno se encuentra en los relatos biográficos y autobiográficos denominados «Vidas de monjas». Se trata de un género literario de tipo hagiográfico con un discurso edificante que pretendía representar retóricamente modelos de vidas ejemplares. En las «Vidas de monjas» se emplean tropos retóricos —humildad, obediencia, devoción y sacrificio— como estrategias narrativas. Este género tiene la particularidad respecto a su homónimo masculino, de que solo podía llegar a ser publicado tras ser sometido a la revisión y edición del confesor-biógrafo quien firmaba y transformaba el texto según el canon: relato de la infancia de la monja, sus virtudes —humildad, devoción, obediencia, mortificación, penitencia, ayuno y pobreza— y su muerte, a menudo tras una larga y dolorosa enfermedad o una vida de salud quebradiza⁴⁰. Este género literario es prácticamente un modelo «con piezas intercambiables donde sólo el nombre, las fechas y algunas circunstancias especiales las diferencian»⁴¹.

Comentaremos aquí dos casos muy ilustrativos de «Vidas de monjas» músicas: el de doña Micaela Aguirre —monja dominica que vivió en el Monasterio de San Blas de Lerma, cuya vida es reportada por Fray Alonso del Pozo en *Vida de la Venerable doña Micaela de Aguirre* (Madrid, Antonio de Bedmar, 1718)— y el de doña María Vela (1561-1617), cantora y organista en el Monasterio de Santa Ana de Ávila, cuya vida es relatada por Miguel González Vaquero en *La mujer fuerte. Por otro título La vida de doña María Vela, monja de San Bernardo, en el convento de Santa Ana de Avila* (Barcelona, Pedro Lacavallería, 1640).

Doña Micaela de Aguirre,

[...] tenía voz cuando moza muy agraciada para cantar. Gustaban las religiosas de oírla; y previniendo los inconvenientes que de esto podían seguirse, ya de perdimientos de tiempo, empleándole en entretenimientos escusados, ya de vanidad, que suelen tener en cantar los que tienen buena voz, para huirlos, procuró enronquecerla, para cuyo fin hizo otra penitencia, aplicando a su pecho una plancha de hierro para que con ella se enronqueciese, y fuese saltando lo sonoro de su voz, y a las monjas el apetito de oírla⁴².

39. Ruiz Martín, 1972, p. 733.

40. Díaz, 2007.

41. Torres, 2007, p. 592.

42. Pozo, *Vida de la Venerable Madre doña Micaela de Aguirre*, p. 165; citado en Baade, 2001, p. 14.

En cuanto a doña María Vela, «tenía muy lindas manos, y como se las veía tañendo el órgano debía reparar en ello, y muy ordinario daba garrotes con un cordel en las manos, y en los dedos»⁴³.

Observamos aquí el proceso de descorporeización a que fueron sometidas ambas monjas músicas. Por un lado, la brutalidad contra el propio cuerpo descrita en estos dos fragmentos requiere de su lectura en el contexto del género biohagiográfico, basado en la retórica barroca postridentina, donde la pérdida del mundo como desgarramiento corporal es un elemento esencial en la experiencia mística⁴⁴. Por otro lado, la descorporeización de las monjas músicas está cargada de sentido cultural y de género. En las «Vidas de monjas», las visiones son descritas como un abandono del mundo y del cuerpo, que se identifica como detestable:

[Los ángeles] tenían representación de cuerpos humanos, mas aquella carne era como glorificada, transparente o resplandeciente sin fastidio; mas de un color tan agradable, claro y puro, que por más que diga, antes será oscurecerlo que darlo a entender⁴⁵.

Se añade a este proceso de descorporeización la identificación de las monjas músicas con ángeles, *topos* muy extendido en la literatura e imaginario barroco. En efecto, los monasterios femeninos fueron considerados Jerusalén en la tierra y sus cantoras ángeles terrestres⁴⁶. En este sentido, la crónica del poeta Luis Díez de Aux (1562-c. 1630) describiendo los eventos que tuvieron lugar en Zaragoza para festejar la beatificación de Santa Teresa en octubre de 1614 es paradigmática:

Estos ángeles dieron increíbles muestras de gozosa alegría: y extraordinariamente aquellas ejemplares religiosas de Jerusalem y Santa Catalina; pues la mayor parte de aquella noche, que a fuerza de luces era día claro, la pasaron en las más altas vistas de sus famosos alcázares: cantando con celestiales voces, en concertados coros, motetes, y villancicos proporcionados con su alegría y nuestra: de manera cantaban, que con el sosiego que el cielo puso en aquella noche, se oía de muy lejos su melodía. Señaladamente una voz de las mejores, o quizá la mejor que hoy se sabe en España, cantó en santa Catalina a solas, *Veni sponsa Christi*, tan celestialmente, que parecía imposible no ser de ángel aquella voz⁴⁷.

De monjas-ángeles-músicas están repletas no solo las crónicas, sino también la literatura del Siglo de Oro. De entre ellas, ha alcanzado fama literaria doña Alfonsa González de Salazar, monja profesa en el monasterio de Nuestra Señora de Constan-

43. González Vaquero, *La mujer fuerte. Por otro título La vida de doña María Vela, monja de San Bernardo, en el convento de Santa Ana de Ávila*, Barcelona, Pedro Lacavallería, 1640; citado en Vicente, 1989, p. 17 y Baade, 2001, p. 14.

44. Borja Gómez, 2002, p. 114.

45. Francisca Josefa del Castillo y Guevara, *Su vida: Escrita por mandato de sus confesores*, p. 185; citado en Borja, 2002, p. 113.

46. Kendrick, 1996, p. 162. Ver también Monson, 1995.

47. Díez de Aux, *Retrato de las fiestas que a la beatificación de la Bienaventurada Virgen y Madre Santa Teresa de Jesús...*, p. 44; citado en Mazuela-Anguila, 2020, s. p.

tinopla de Madrid, a quien Miguel de Cervantes dedicó un soneto⁴⁸. Este fue incluido en *Minerva sacra*, colección de poemas sobre la vida de Cristo y algunos santos publicada por Miguel Toledano en Madrid en 1616. En el prefacio, Toledano explica que publica en este volumen los poemas cantados por doña Alfonsa González:

[...] pareciéndome pues que habiendo salido celebrados de voz tan divina, era como una cosa contra su misma naturaleza de ellos no volverlos al principio de donde salieron, para que en la parte donde cantados se celebraron fuesen celebrados leídos⁴⁹.

El soneto de Cervantes es el siguiente:

En vuestra sin igual, dulce armonía,
hermosísima Alfonsa, nos reserva
la nueva, la sin par sacra Minerva
cuanto de bueno y santo el cielo cría.
Llega el felice punto, llega el día
en que, si os oye la infernal caterva,
huye gimiendo al centro y, de la acerva
región, suspiros a la tierra envía.
En fin, vos convertís el suelo en cielo
con la voz celestial, con la hermosura
que os hacen parecer ángel divino;
y así, conviene que tal vez el velo
alcéis, y descubráis esa luz pura
que nos pone del cielo en el camino.

En efecto, Cervantes describe a doña Alfonsa como ángel divino, imagen subrayada por la ilustración que acompaña al poema en que aparece doña Alfonsa tocando el arpa y cantando el salmo 137: «... in conspectu angelorum psallam tibi»⁵⁰.

Podemos concluir que las representaciones patriarcales de la clausura femenina durante la Edad Moderna han determinado la recepción de la obra de las monjas músicas, marcando un hiato no solo espacial sino intelectual entre autora y público. Las autoridades eclesiásticas añadieron a los límites físicos de la clausura, la construcción de una retórica para las monjas en general y las monjas músicas en particular, una de cuyas manifestaciones, su descorporeización, fue utilizada como artefacto cultural y en última instancia, ha resultado en el anonimato de una formidable comunidad de músicas.

48. Ver Baade, 2001, pp. 16-20 y Baade, 1997, pp. 225-228.

49. Toledano, *Minerva sacra*, pp. [XI-XII].

50. Toledano, *Minerva sacra*, p. [X].

BIBLIOGRAFÍA

- Alabrús Iglesias, Rosa María, «Los confesores y los relatos autobiográficos de monjas en la transición del siglo xvi al siglo xvii. Hipólita de Rocabertí y Ana Domenge», *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 37, 2017, pp. 95-114.
- Alcocer, Juan de, *Ceremonial de la misa*, Valladolid, Juan de Rueda, 1622.
- Baade, Colleen, «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 mediados del siglo xvi-siglo xvii», *Revista de Musicología*, 20, 1997/1, pp. 221-230.
- Baade, Colleen, *Music and Music-making in Female Monasteries in Seventeenth-Century Castile*, Ph. D. diss., Durham, Duke University, 2001.
- Baade, Colleen, «Music and Misgiving: "Attitudes towards Nuns" Music in Early Modern Spain», en *Female Monasticism in Early Modern Europe*, ed. Cordula van Wyhe, Aldershot, Ashgate Press, 2008, pp. 81-95.
- Baade, Colleen, «Nun Musicians as Teachers and Students in Early Modern Spain», en *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, ed. Susan Forscher Weiss, Russell E. Murray y Cynthia J. Cyrus, Bloomington, Indiana University Press, 2010, pp. 262-283.
- Baade, Colleen, «Dos siglos de música y fiesta en los monasterios femeninos de Toledo», en *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, ed. Luisa Morales, Barcelona, LEAL 2011.
- Bermudo, Juan, *Arte Tripharia*, Osuna, Juan de León, 1550.
- Borja Gómez, Jaime Humberto, «Cuerpos barrocos y vidas ejemplares: la teatralidad de la autobiografía», *Fronteras de la historia. Revista de historia colonial latinoamericana*, 7, 2002, pp. 99-115.
- Cabezón, Hernando de, *Obras de música para tecla, harpa y vihuela de Antonio de Cabezón*, Madrid, Francisco Sánchez, 1578.
- Carvajal y Saavedra, Mariana, *La industria vence desdenes* [1663], ed. Domingo García Morràs, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 [consultado el 2 de febrero de 2021].
- Ceremonial monástico conforme al Breviario y Misal... de San Benito*, Salamanca, Jacinto Tabernier, 1635.
- Ceremonial monástico conforme al Breviario y Misal que la Santidad de Paulo V concedió a todos los que militan debajo de la santa Regla de nuestro gloriosísimo Padre y Patriarca de las religiones San Benito. Con los usos y costumbres loables de la Congregación de España. Nuevamente dispuesto por el Capítulo*

General que se celebró el año de 1633. Siendo General el Reverendísimo P. M. E. Alonso de San Victores, predicador de S. M. y Calificador de la Suprema y General Inquisición. Reimpreso por orden del Capítulo General celebrado en 1773, Madrid, Pedro Marín, 1774.

Chaves, Matilde del Tránsito, *La vida musical en los conventos femeninos de Alba de Tormes*, Tesis Doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009.

Díaz, Mónica, «Biografías y hagiografías: la diferente perspectiva de los géneros», en *Las dos orillas. Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Blanca Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña, Monterrey, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, vol. 3, pp. 535-546.

Fenlon, Iain, «Varieties of Experience: Music and Reform in Renaissance Italy», en *Forms of Faith in Sixteenth Century Italy*, ed. Matthew Treherne y Abigail Brundin, Aldershot, Ashgate, 2009, pp. 215-232.

González Vaquero, Miguel, *La mujer fuerte. Por otro título La vida de doña María Vela, monja de San Bernardo, en el convento de Santa Ana de Ávila*, Barcelona, Pedro Lacavallería, 1640.

Kendrick, Robert, *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

Lorenzo Arribas, Josemi, «Gracia Baptista y otras organistas del siglo xvi ibérico», *Revista de Musicología*, 34, 2011/2, pp. 263-284.

Mazuela Anguita, Ascensión, «Women as Dedicatees of *Artes de canto* in the Early Modern Iberian World: Imposed Knowledge or Women's Choice?», *Early Music*, 40, 2012/2, pp. 191-207.

Mazuela Anguita, Ascensión, «[Las monjas de los conventos de Jerusalén y Santa Catalina de Zaragoza celebran con música la beatificación de Teresa de Ávila \(1614\)](#)», *Paisajes Sonoros Históricos*, 2020, s. p. [consultado el 20 de septiembre de 2020].

Monson, Craig, *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*, Berkeley / London, University of California Press, 1995.

Morales, Luisa, «Clavichords and Harpsichords in Cloisters: A New Approach to the Eighteenth-century Keyboard Repertoire in Spanish Convents», en *De Clavichordio VI. Proceedings of the International Clavichord Symposium, Magnano 10-13 September 2003*, ed. Bernard Brauchli, Alberto Galazzo e Ivan Moody, Magnano, Musica Antica a Magnano, 2005, pp. 75-82.

Morales, Luisa, «Eighteenth-Century Keyboard Music from the Spanish Female Monastery of San Pedro de las Dueñas: Secular Music inside the Cloisters», en *Five Centuries of Spanish Keyboard Music*, ed. Luisa Morales, Barcelona, LEAL 2007, pp. 307-322.

- Morales, Luisa, «Keyboards, Feast and Liturgy in Castilian Female Monasteries and Convents during the Early Modern era», en *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, ed. Luisa Morales, Barcelona, LEAL 2011, pp. 1-28.
- Morales, Luisa, y Kenyon de Pascual, Beryl, «Música instrumental del siglo XVIII en el archivo de música del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)» (1.ª parte), *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, 12, 1996/2, pp. 283-314; (2.ª parte), 13, 1997, pp. 123-146; (3.ª parte), 15, 1999, pp. 515-555; (4.ª parte), 18, 2002, pp. 479-502.
- Morales, Luisa, y Skyrn, Susanne, «Nineteenth-Century Keyboard Music Manuscripts in the Archives of the Female Monastery of San Pedro de las Dueñas: A General Survey», en *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, ed. Luisa Morales, Barcelona, LEAL 2011, pp. 167-186.
- Nassarre, Pablo, *Escuela música* [1723], ed. facsímil, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1980.
- Olarte, Matilde, «Retribución económica de la enseñanza musical de la mujer en los conventos femeninos de clausura», en *La mujer, creadora y transmisora de culturas en el área mediterránea: el Mediterráneo como ágora de encuentro*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1992, pp. 275-287.
- Olarte, Matilde, «Músicas, cantoras y ministriles en el convento de Loreto de Peñaranda de Bracamonte», en *Estudios multidisciplinarios de género*, Salamanca, Cervantes / CEMUSA, 2004, vol. I, pp. 287-299.
- Otaola González, Paloma, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- Pozo, Alonso del, *Vida de la Venerable Madre doña Micaela de Aguirre*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1718.
- Río Barredo, María José del, «Cofrades y vecinos. Los sonidos particulares del Madrid Barroco», en *Música y cultura urbana en la edad moderna*, ed. Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, Valencia, Universitat de València, 2005, pp. 255-278.
- Ritual Romano Seráfico*, Pamplona, Josef Joaquín Martínez, 1739.
- Ruiz Martín, Felipe, «Demografía eclesiástica hasta el siglo XIX», en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, ed. Quintín Aldea Vaquero, Tomás Martín y José Vives, Madrid, CSIC, 1972, pp. 682-783.
- Santa María, Tomás de, *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernandez de Córdova, 1565.

Sanz de Bremond, Ana, «Aproximación documental a la economía clariana aragonesa: los documentos del Archivo Histórico Nacional», en *La clausura femenina en España*, ed. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2004, vol. II, pp. 1185-1212.

Toledano, Miguel, *Minerva sacra*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1616, edición digital [consultado el 2 de septiembre de 2020].

Torres, Guadalupe, «Sigüenza y Góngora, el convento, la pobreza y el poder», en *Las dos orillas. Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Blanca Mariscal y María Teresa Miaja de la Peña, Monterrey, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, vol. 3, pp. 591-600.

Venegas de Henestrosa, Luis, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá, Juan de Brocar, 1557.

Vicente, Alfonso de, *La música en el monasterio de Santa Ana de Ávila (Siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1989.

Vicente, Alfonso de, «La actividad musical en los monasterios de monjas en Ávila durante la Edad Moderna. Reflexiones sobre la investigación musical en torno al monasterio de Santa Ana», *Revista de Musicología*, 23, 2000, pp. 509-562.

Vicente, Alfonso de, *Tomás Luis de Victoria. Cartas (1582-1606)*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2008.