

LA MÚSICA EN LOS CONVENTOS FEMENINOS
AGUSTINOS DEL SIGLO XVII
A TRAVÉS DE SUS VIDAS EJEMPLARES¹

CLARA BEJARANO PELLICER
Universidad de Sevilla

RESUMEN:

Este trabajo reúne y analiza las alusiones a la música que se pueden encontrar en la literatura producida por la Orden religiosa de San Agustín en dicho período, concretamente las descripciones de vidas de sus miembros ejemplares, con el fin de determinar el concepto y el papel que el discurso teórico le asignaba a este arte en la vida conventual femenina.

PALABRAS CLAVE:

Música, convento, monja, agustina, hagiografía, biografía.

ABSTRACT:

This paper collects and analyzes mentions to music that appear in literature by Augustinian religious order in that period, in particular its exemplar members' biographies, in order to determine the concept and the role that the theoretical speech assigned to musical art in female conventual life.

KEY WORDS:

Music, convent, nun, Augustinian, hagiography, biography.

¹ Trabajo que se inscribe en el Proyecto I+D «Andalucía en el mundo atlántico: actividades económicas, realidades sociales y representaciones culturales (siglos XVI-XVIII)». HAR2013-41342-P. Dicho Proyecto está financiado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad.

La biografía de modelos de virtudes y la hagiografía fueron de los géneros de literatura más característicos de la población monacal española durante el siglo XVII. En los compendios, que solían presentar yuxtapuestas varias vidas ejemplares, se refleja un sistema de valores que configuraba la identidad ideológica de una orden religiosa y la difundía. Era obra de miembros de la propia congregación, no necesariamente pertenecientes al mismo centro ni al mismo sexo, que utilizaban como material escritos autobiográficos procedentes de la propia orden². El propósito era tan pedagógico como propagandístico, pues sus destinatarios estaban tanto en el interior como en el exterior del claustro. La población clerical tenía acceso a estas lecciones de conducta mediante la lectura individual o la colectiva (a través del oído durante las colaciones en el refectorio); la sociedad secular consumía este género literario como producto editorial. El fin que estas obras perseguían era doble, pues: marcar las líneas preferentes de perfeccionamiento para los profesos y exaltar la imagen de la orden a los ojos de la población, de la que se esperaban reconocimiento social, nuevas vocaciones, dotes, donaciones, e incluso procesos de beatificación. Estos libros fueron frecuentes en los siglos de la Contrarreforma, constituyendo no sólo una manifestación de la vitalidad de la historiografía en el seno de las congregaciones religiosas, sino también un vivo ejemplo de la Historia al servicio de la propaganda.

Este tipo de biografías repetía incansablemente unos modelos precisos y prestigiaba unas conductas y cualidades muy determinadas. Lo cual no impide que en sus narraciones se filtren informaciones secundarias sobre los pormenores de

² J. Jaime García Bernal, «Flores de la montaña cordobesa: la biografía ejemplar en la memoria de los monasterios jerónimos de Sierra Morena y valle del Guadalquivir (siglos XVI-XVII)», en *Franciscanos, místicos, herejes y alumbrados*, Córdoba, Universidad de Córdoba, Séneca, 2010, pp. 401-415. Isabelle Poutrin, *Le voile et la plume. Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne Moderne*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, *passim*. Alison Weber, «Autobiografías por mandato: ¿Egodocumentos o textos sociales?», *Cultura escrita y sociedad*, 1, 2005, pp. 116-119. Beatriz Ferrús Antón, *Discursos cautivos: vida, escritura y convento*, Valencia, Quaderns de Filologia-Anejos, 2004. Margarita Peña, «Manipulación masculina del discurso femenino en biografías de monjas», en Monika Bosse, Bárbara Potthast y André Stoll (eds.), *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Kassel, Reichenberger, 1999, t. II, pp. 597-610. Rosalva Loreto López, «Leer, contar, cantar y escribir. Un acercamiento a las prácticas de la lectura conventual. Puebla de los Ángeles, México, siglos XVII y XVIII», en *Estudios de Historia novohispana*, 23, 2000, pp. 67-95. Asunción Lavrin y Rosalva Loreto López (eds.), *Diálogos espirituales: manuscritos femeninos hispanoamericanos siglos XVI-XIX*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad de las Américas, 2006.

la vida cotidiana en los conventos barrocos. Estas transmisiones no se pueden calificar de inocentes, en tanto que esta literatura estaba cuidadosamente estudiada para causar una impresión deslumbradora y a veces sobrecogedora, pero leyendo entre líneas podemos alcanzar cierto conocimiento de los entresijos de un ritmo de vida que se daba por sentado. No olvidemos que recreaban la vida de personajes medievales sin renunciar a las ideas y vivencias del Barroco³. Entre los elementos que rodeaban a las monjas, ejemplares o no, se encontraba la práctica musical. Y la manera de referirse a ella en esta literatura define la perspectiva ideológica bajo la cual tenía lugar.

El objetivo de esta comunicación, pues, será el rastreo de las vidas ejemplares de las fundadoras y religiosas de los conventos agustinos a través de una de sus crónicas del siglo XVII, con el fin de registrar la presencia del elemento musical en su vocación, virtudes y obra. Nos consta que la música desempeñaba un papel en los cultos internos conventuales y que las religiosas con formación musical recibían una consideración especial, pero falta una inserción de la música en el discurso entonces vigente. Se trata de reunir datos para poder ponderar la estética, las connotaciones y la función que se atribuían a la música en la vida religiosa. La caracterización del arte musical a nivel ideológico nos ayudará a valorar su papel en la práctica conventual femenina y comprender sus limitaciones.

Estas preguntas no son ociosas, puesto que hasta el momento carecen de respuestas concretas fundamentadas en descripciones verídicas. El papel de la música en la vida monacal ha sido abordado a través de fuentes legislativas relacionadas con las reglas monásticas, las cuales ofrecen una visión sesgada si no se contrastan con su aplicación en la práctica. El tema de la música en los conventos femeninos ha atraído a musicólogos de nueva generación, parcialmente desvinculados de la exaltación de la figura del compositor consagrado⁴, que se han centrado funda-

³ Clara Bejarano Pellicer, «Santas medievales a los ojos barrocos», *Tiempos modernos*, 25, 2012, s.p.

⁴ Destaquemos entre los ejemplos más recientes y en una relación no exhaustiva a María Julieta Vega García-Ferrer, *La música en los conventos femeninos de clausura en Granada*, Granada, Universidad de Granada, 2005. Alejandro Vera Aguilera, «Música vocal profana en el convento del Carmen de Madrid. «El libro de tonos humanos» (1656)», en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín, *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005, pp. 367-381. Colleen Reardon, *Holy concord with sacred walls. Nuns and Music in Siena, 1575-1700*, Oxford, Universidad de Oxford, 2002. Salvador Campos Zaldienas, «Música y mujer: el convento de la Concepción de la villa de Pedroche, renacer cultural de principios del siglo XIX», en *IV Jornadas de Historia Local de Pedroche*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 133-159. Luisa Morales (coord.),

mentalmente en la reconstrucción del repertorio y en la organización de personal e infraestructuras, sin profundizar en visiones de índole ideológica. Por lo demás, no existen aportaciones sobre la orden agustina en particular.

Este trabajo se estructura en tres epígrafes, amén de las conclusiones. Las fuentes nos permiten distinguir entre tres tipos de realidades musicales: la cotidiana y rutinaria, la artística que tenía lugar en ocasiones extraordinarias, y la trascendental. Intentaremos presentar las diferentes músicas del discurso conventual de forma escalonada, sin perder el hilo conductor, hasta desembocar en unas conclusiones que se apoyen en todas ellas para trascender a la ideología que les daba origen. Por razones de espacio, en este trabajo nos hemos limitado a analizar una sola crónica agustina compuesta de cuatro tomos. Se trata de un calendario que cada día conmemora a un personaje ilustre de la historia de la orden agustiniana, hombre o mujer. Fue compuesto por el cronista Sebastián de Portillo, el prior del convento de Salamanca y el de Burgos, en 1651, pero hasta 1731 no fue impreso⁵.

Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas, Asociación Cultural LEAL, 2011. Colleen Baade, «Nun musicians as teachers and students in Early Modern Spain», en Russell Murray, Susan Forscher Weiss y Cynthia Cyrus (eds.), *Music education in the Middle Ages and the Renaissance*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1992, pp. 262-283. R. L. Kendrick, *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Italy*, Oxford, Universidad de Oxford, 1996. Craig A. Monson, *Disembodied Voices. Music and Culture in an Early Modern Italian convent*, Berkeley, Universidad de California, 1995. Colleen Baade, «Monjas músicas y música de monjas en los conventos franciscanos de Toledo, siglos XVI al XVIII», en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (dir.), *La clausura femenina en España. Actas del Simposium (I)*, Madrid, Estudios Superiores de El Escorial, 2004, pp. 545-562. Lidia Guerberof Hahn, «El archivo musical del convento franciscano de Celaya (México)», *Anuario Musical*, 65, 2010, pp. 251-268. Alberto Aguilera Hernández, «La música en el convento de Santa Clara de Borja (Zaragoza)», *Cuadernos de estudios borjanos*, 52, 2009, pp. 105-135. Gustavo Sánchez López, «La música en los monasterios de monjas jerónimas a la luz de las Actas Generales de la Orden», en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (dir.), *La clausura femenina en España. Actas del Simposium (I)*, Madrid, Estudios Superiores de El Escorial, 2004, pp. 945-958. María Julieta Vega García-Ferrer, «La música de los conventos rurales femeninos de Granada», en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (dir.), *La clausura femenina en España. Actas del Simposium (I)*, Madrid, Estudios Superiores de El Escorial, 2004, pp. 293-319. Soterraña Aguirre Rincón, «Sonidos en el silencio: monjas y músicas en la España de 1550 a 1650», en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004, p. 288. María Sanhuesa Fonseca, «Música de señoras: las religiosas y la teoría musical española del siglo XVII», en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (dir.), *La clausura femenina en España. Actas del Simposium (I)*, Madrid, Estudios Superiores de El Escorial, 2004, pp. 167-180.

PAISAJE SONORO CONVENTUAL

El clima sonoro de las biografías conventuales agustinas se pinta bastante apagado en la mayor parte de los casos. Si bien conocemos el protagonismo de las campanas y los órganos en la vida conventual del Barroco, poco reflejo tiene en las fuentes literarias⁶. Se habla de rezos y de coro en el marco del Oficio Divino u Horas Canónicas, puesto que era una de las obligaciones de la vida religiosa conventual, pero no siempre se emplea el verbo cantar, y en cualquier caso su utilización no implica una entonación exactamente musical. Al hablar de la infancia de Mariana de San Joseph, las crónicas destacan la actividad en el coro como el elemento definitorio del *oficio* de la religiosa, pero los términos no aluden claramente al canto propiamente dicho:

«En este convento de Santa Cruz se fue la venerable Mariana aficionando a las cosas de la Religión. Seguía el coro con las demás religiosas, y ellas gustaban mucho de oírla decir los versos, y lecciones, por ser tan niña. De esta afición nació el aprender muy presto a rezar, cantar, y todo lo demás que se requería para ser religiosa»⁷.

De hecho, la biografía del beato Paráclito de San Ángel, hombre de principios del siglo XVI que reorganizó el convento femenino agustino de Santa Magdalena de Siena, nos da a conocer cómo todavía los monasterios femeninos no practicaban el canto de órgano o polifonía en el coro: «Dexó el monasterio aumentado, así en el número de religiosas, como en observancia regular. Introduxo en aquel monasterio el canto eclesiástico, siendo así, que antes cantaban en tono los oficios, o los rezaban»⁸.

Sabemos que las comunidades religiosas se limitaban a interpretar canto llano en sus obligaciones litúrgicas habituales, dejando la compleja polifonía a los ex-

⁵ Sebastián de Portillo y Aguilar (O.E.S.A.), *Chronica espiritual Augustiniana: vidas de Santos, Beatos, y Venerables Religiosos, y Religiosas del Orden de su gran Padre San Agustin [...] / escriviólas en quatro tomos, cada uno à tres meses, año de 1651 [...]*, Madrid, Imprenta del Venerable Padre Fray Alonso de Orozco, 1731. Biblioteca de la Universidad de Sevilla [BUS], A 275/097-100.

⁶ Clara Bejarano Pellicer, *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2013, pp. 410-412. Clara Bejarano Pellicer, *Los sonidos de la ciudad: el paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*, Sevilla, ICAS, 2015, pp. 63-65.

⁷ Sebastián de Portillo y Aguilar (O.E.S.A.), *Chronica espiritual Augustiniana...*, *op. cit.*, t. 2, p. 80.

⁸ *Ibidem*, t. 3, p. 398.

ertos, y más desde que el concilio de Trento se decantara a favor de la primacía de una voz sobre las demás. La instrucción musical más difundida por los conventos fueron los manuales de canto llano o gregoriano. En el coro había un facistol en el que leía la comunidad, dirigida por la cantora, vicaria de coro o salmista⁹. En el repertorio musical conventual, las crónicas tan sólo mencionan el género de los himnos y los salmos. Especial protagonismo detenta el himno triunfal de acción de gracias *Te Deum laudamus*, tan empleado en las ceremonias urbanas de fasto públicos para exaltar a la monarquía católica o a las señas de identidad del Catolicismo. Los conventos agustinos se vanagloriaban de que San Agustín en su bautismo hubiera sido el primero en pronunciar la frase *Te Deum laudamus* y de que este himno fue compuesto por San Agustín y San Ambrosio. Se lo clasificaba como un himno para actos heroicos y honorables como la propia profesión religiosa. En palabras de Sebastián de Portillo, «podemos decir que es el himno de los himnos, y el cántico de los cánticos»¹⁰.

DISPENDIOS MUSICALES

A despecho de la monotonía habitual, nos consta que en las funciones extraordinarias los conventos solemnizaban el culto con música polifónica. Era corriente que contrataran a personal externo, de lo cual quedan huellas en la documentación de archivo. Sin embargo, algunos conventos contaban con intérpretes consumadas de polifonía entre sus propias profesas. Sin ir más lejos, en la Historia del convento de la Madre de Dios de Antequera que se entrefiera entre las biografías de hombres y mujeres ejemplares de la orden de San Agustín, encontramos una alusión como ésta: «Ay en él excelentes voces de música, y capilla fundada, y quatro religiosas, que tañen bajón, corneta, sacabuche, harpa y vihuelas de arcos, y otros instrumentos, con que se celebran las fiestas solemnísimamente, a que asiste de ordinario lo más ilustre de la Ciudad»¹¹.

Nótese que distingue entre las cantoras, la institución de la capilla musical propiamente dicha, y las instrumentistas. Aunque muchos conventos contaran

⁹ Alberto J. Álvarez Calero, «La música litúrgica y profana en los antiguos conventos», *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, 4, 2011, pp. 301-330.

¹⁰ Sebastián de Portillo y Aguilar (O.E.S.A.), *Chronica espiritual Augustiniana...*, *op. cit.*, t. 2, p. 135.

¹¹ Sebastián de Portillo y Aguilar (O.E.S.A.), *Chronica espiritual Augustiniana...*, *op. cit.*, t. 1, p. 459.

con buenas voces entre sus miembros, no todos formaban una capilla o conjunto musical estable para interpretar polifonía. Una capilla musical en ámbito extraconventual constaba necesariamente de un maestro o director, varias voces clasificadas en cuerdas y varios instrumentistas o ministriles, frecuentemente entre tres y cinco, que tañían instrumentos de viento, a saber chirimías, sacabuches, cornetas y bajones. Por lo tanto, el hecho de que se describa así a los efectivos musicales del convento antequerano nos está transmitiendo una fuerte asimilación con los modelos externos, con preferencia por los catedralicios.

También se puede observar cómo las cuatro instrumentistas no se restringen a los instrumentos propios de ministriles catedralicios, sino que amplían su gama desde los aerófonos hasta los cordófonos. La mención del arpa y la vihuela de arco nos introduce en el íntimo mundo de la música de cámara, de cuerda pulsada y cuerda frotada, asimiladas con frecuencia a la práctica diletante. Los aficionados, en particular las mujeres, solían decantarse por instrumentos de cuerda, sobre todo pulsada como el arpa, por ser polifónicos¹². A su vez, el arpa tenía buena acogida en las capillas musicales eclesiásticas del Barroco desempeñando la función de bajo continuo. Por lo tanto, el polifacetismo de estas cuatro monjas intérpretes tiene sus raíces en el fenómeno de diletancia de las doncellas pudientes, y su punto de referencia en la música profesional eclesiástica. De resultas, la música conventual femenina viene a ser un encuentro entre dos ambientes musicales diversos pero propios de la Modernidad.

Tampoco olvidemos resaltar que esta alusión a las virtudes musicales del convento historiado viene al hilo de una extensa relación de méritos. La narración la introduce en una cadena de objetos de valor que atesoraba el convento o «alhajas de grande estima», entre ellos una imagen mariana milagrosa, varias reliquias, el cuerpo de San Mauricio... La inserción de un conjunto musical en el patrimonio material del convento puede parecer chocante a primera vista, pero se comprende bajo la perspectiva del afán de coleccionismo que mostraban todas las instituciones religiosas —y aun sociales— del período,

¹² Clara Bejarano Pellicer, «Las mujeres y la práctica musical en el Siglo de Oro: ficción y realidad en Sevilla», *Janus*, 3, 2014, s.p. Pilar Ramos López, «Mujeres, música y teatro en el siglo de Oro», en Marisa Manchado (comp.), *Música y mujeres: género y poder*, Cuadernos inacabados, horas y HORAS la editorial, 1995, pp. 39-62. Ana Vega Toscano, «Mujeres en la música hispánica de los siglos XVII y XVIII», en Antonio Álvarez Cañibano (coord.), *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2008, pp. 43-54.

interesadas en atesorar objetos *raros*, únicos y originales, que les atribuyesen prestigio por encima de sus iguales.

Precisamente el propio texto nos da las claves para interpretar correctamente su propia vanagloria: se preocupa de contextualizar la exhibición de su capilla musical en el marco de las funciones solemnes a las que asistían las autoridades locales y la élite de la sociedad. Aquellos de los que el convento podía esperar algún reconocimiento o algún beneficio. La música de lujo se reservaba para cuando se contaba con la presencia de aquellos miembros de la sociedad acostumbrados a contrastar placeres musicales de toda procedencia, lo cual nos inspira la idea de que el despliegue musical no estaba dirigido preferentemente a honrar a Dios.

Los propios textos coetáneos confiesan que éste no era el único objetivo que perseguía la música conventual. La biografía de fray Thomé de Jesús, quien fundó la práctica de la polifonía en el convento de nuestra Señora de Gracia de Lisboa hacia 1582, reconoce que «además de ser el principal intento alabar al Señor por aquel modo, servía también de combidar a la gente seglar a la frequentación de la Iglesia, y oficios divinos, y de tener ocupados los religiosos que no estudian, en el oficio de cantar»¹³. Así, queda revelado que la música polifónica se usaba para atraer e impresionar a los laicos y como reemplazo sensorial de la actividad intelectual.

Esta afirmación es coherente con otras noticias, que nos informan de que el canturreo de repertorio musical bíblico era utilizado como una técnica para santificar o dotar de sentido al trabajo manual. Juana Guillén del convento de Orihuela en torno a 1607 «después de vísperas se iba a su celdilla, donde trabajaba de manos una hora: y mientras trabajaba, cantaba en tono bajo muchos versos de psalmos, himnos, y otros lugares de la sagrada escritura, que sabía de memoria»¹⁴. A su vez se amenizaban los desplazamientos a pie rezando himnos y psalmos, como hicieron fray Laureano Hibáñez y Fray Bartolomé Álvarez en el camino que les llevaría al martirio a manos de los indios chunchos en 1629¹⁵. De todo esto se desprende que cantar era considerado una forma de orar para aquellas personas de menor capacidad espiritual, una concesión pedagógica a los débiles.

¹³ Sebastián de Portillo y Aguilar (O.E.S.A.), *Chronica espiritual Augustiniana...*, *op. cit.*, t. 2, p. 100.

¹⁴ *Ibidem*, t. 2, p. 405.

¹⁵ *Ibidem*, t. 3, p. 102.

Veamos otra anécdota, procedente de la vida del agustino Fray Agustín de Coruña, que nos confirma la impresión de que el rezo era preferente a la música a fines del siglo XVI:

«El culto de la Iglesia era todo su cuidado de este santo varón: y la puntualidad, que afectó en los oficios divinos, fue grande, no permitiendo que se atropellase cosa del altar, ni del coro. Una vez el sochantre, cantando el credo, lo dexó en el Homo factus est, y tañó el órgano. Llamóle, con muestra de enojo, y le dixo: Ángel de Dios, no me parta otra vez el Credo, que me partió el alma. Confesemos a voces todo lo que creemos»¹⁶.

Esta valoración condescendiente del arte de la música no es frecuente, puesto que sabemos que los conventos masculinos y femeninos buscaban y cuidaban los talentos musicales de sus componentes. La biografía de fray Juan del Monte Casiano dice que en 1568 fue enviado por el general a Fermo para formarse en filosofía y en música instrumental, puesto que en los conventos italianos los instrumentos se llevaban al coro con asiduidad:

«Aquí hizo el Siervo de Dios grandes progresos, porque no sólo aprendió con primor Filosofía, sino Música, y a tocar varios instrumentos: cosa muy practicada en Italia, principalmente en nuestros monasterios, donde todos los que saben tocarlos, acuden al coro con ellos»¹⁷.

Y no se trata de un caso exclusivamente italiano, pues el padre fray Elías de la Eternidad, hijo del convento de san Felipe de Madrid y prohijado en la provincia del Perú en la primera mitad del siglo XVII, por las noches «cantaba con gran destreza, y dulzura, en voz baja, algunos hymnos y psalmos acompañando algunas veces su regalada voz con una cytara vihuela, tañéndola con mucha destreza, y consonancia tal, que suspendía a los que le escuchaban»¹⁸. Como modelo, los agustinos tenían a San Guillermo de Tolosa del siglo XIV, quien se sometió a un régimen de ayuno perpetuo con el fin de preservar la voz:

«Era San Guillermo de Tolosa gran músico, y de excelente voz, y para conservarla, y no alterar la disposición de los órganos de donde depende, le dieron por remedio la abstinencia, que es soberano preservativo para conservar las voces: y así juzgaba, que siendo abstinentes, adquiriría dos grandes virtudes, la de la abstinencia y la de conservar la voz, para con ella servir y alabar a Dios: y vino a ser tan abstinentes que le era

¹⁶ *Ibidem*, t. 2, p. 521.

¹⁷ *Ibidem*, t. 3, p. 234.

¹⁸ *Ibidem*, t. 3, p. 110.

.....

martyrio el aver de comer o beber, y le sabía la comida y bebida tan mal, como a los enfermos las purgas y píldoras amargas»¹⁹.

Nótese que los esfuerzos por preservar la capacidad musical no venían dictados por la vanidad, sino porque el canto era un instrumento para el culto divino.

MÚSICA CELESTIAL

Las referencias a todo lo que hasta aquí se ha dicho son minoritarias en las biografías ejemplares conventuales. En una abrumadora mayoría, la música interviene en las narraciones con una sólida conexión con lo maravilloso. Las músicas de procedencia invisible surcan las vidas de las monjas y frailes más virtuosos. En estos casos, la música viene de otras esferas y se les concede como distinción, como favor divino, y no sólo para su goce, como adelanto de la gloria que se está mereciendo, sino a los oídos del resto de la comunidad para que cunda el ejemplo. Para los biógrafos es importante señalar explícitamente que la percepción de esta música era estrictamente sensorial, no una ensoñación. La música, como placer puramente sensorial, constituye un elemento idóneo para vehicular esa transgresión entre los mundos natural y sobrenatural que señalaba a los elegidos por Dios.

Estos episodios de musical rompimiento de gloria se caracterizan por la pasividad de los mortales. En raras ocasiones, las religiosas interactúan con los músicos celestiales. Una de las más prolijas excepciones es la de la beata Verónica de Vinasco, del monasterio de Santa Marca de Milán a fines del siglo XV. Esta monja lega, por tanto iletrada, no se consideraba digna de rezar el Oficio Divino con las profesas y su humildad fue recompensada por la divinidad porque cuando las demás estaban en el coro ella llevaba a cabo las preces con un ángel en su celda²⁰. Su falta de formación fue suplida por el emisario de Dios, el cual le dio lecciones para que aprendiese los salmos y todos los conocimientos de que se preciaban las monjas profesas²¹. Incluso en una ocasión se sugiere que Cristo y su corte celestial prefirieron recibir su homenaje en su celda mejor que

¹⁹ *Ibidem*, t. 2, p. 279.

²⁰ *Ibidem*, t. 1, p. 100.

²¹ *Ibidem*, t. 1, p. 92.

el del resto de religiosas en el coro, y este homenaje tuvo lugar, a petición divina, a través de la música:

«En entrando echó la aldaba por de dentro, y como en la Iglesia avían acavado de cantar los maytines, y sólo faltaba cantar el Regina coeli laetare, La mandó Jesu Christo, a quien vio con ojos corporales cercado de gran multitud de Ángeles, que cantase en alta voz la dicha Antífona Regina Coeli»²².

Esta participación de la beata Verónica en el rito del cual estaba excluida, fue recompensada por el propio Cristo también mediante un milagro sensible hartamente simbólico:

«la qual cantó suavísimamente, siendo elevado su cuerpo de la Beata Verónica hasta la bóveda de la celda, y allí Christo la enseñó, y dio a ver debajo de imágenes corpóreas, el misterio de su Resurrección, como se apareció a la Virgen».

Se diría que la música logró elevar el espíritu de la religiosa hasta lo trascendente de la misma forma que su cuerpo hasta el techo, para que participase de las mieles de la gloria. Para que esta distinción fuese convenientemente pública, para que el biógrafo pudiera haber tenido noticia de ella, otra de las monjas del convento sorprendió un día una sesión musical privada entre la beata Verónica y su maestro ángel. Nótese las connotaciones que rodean a la escena, que encajan netamente con lo asignado al cielo:

«Vio Tadea que la celda de Verónica estaba toda llena de luz del Cielo, y en medio de ella a Verónica cantando con tanta suavidad, y armonía, que suspendía: su voz no parecía humana, sino celestial. (...) el rostro de la Beata Verónica estaba hermosísimo, risueño, y que bañado de gozo decía (...) La suavidad del canto de Verónica, dixo Thadea, que la avía tenido tan gozosa y llena de alegría celestial, como absorta, sin poder entender lo que decía».

Se trata de una escena en la que se aúnan las perfecciones para elevar la figura de la beata. En ella, la protagonista era la única persona desenvuelta, mientras que la testigo permanecía deslumbrada y con las capacidades perceptivas mermadas debido al efecto de la música. En definitiva, la moraleja de esta historia reside en que la beata fue recompensada y distinguida por su humildad y su ignorancia, y que el objeto de la pedagogía angélica fue precisamente la música. Por tanto, se subraya el carácter de este arte como medio de acercamiento a la religión para las personas más sencillas.

²² *Ibidem*, t. 1, p. 101.

La abadesa Santa Clara del convento de Santa Cruz de Montefalco también tuvo como recompensa por sus activas oraciones musicales una visión celestial: «estando la dicha noche en los maytines cantando como un ángel, vio por merced de Dios y favor singular, que quiso hacerla, el misterio inefable de la Encarnación del Hijo de Dios»²³. Otro ejemplo de participación musical activa lo encontramos en la historia del beato Pedro de Eugubio, doctor y general de la orden, que participaba en el canto del himno *Te Deum laudamus* en el coro incluso desde la tumba, que estaba situada en la bóveda de la iglesia²⁴. En esta biografía, el religioso vuelve a ser un agente musical, pero también lo es por mediación divina. Es Dios quien le concede la capacidad de entonar a través de medios sobrenaturales, haciéndole de este modo una distinción que a su vez sirve como edificación para los religiosos testigos.

Mucho más frecuentes resultan los episodios en los que la religiosa recibe la música celestial de forma pasiva. Es el caso de Juana Guillén, del convento de San Sebastián de Orihuela en 1607, la cual «en el coro un sábado a la salve, vio a la Virgen Madre de Dios, y a todos los Cortesanos de la Gloria, que la cantaban la salve: y oyendo aquella celestial música, parece que se transfiguró, y puso el rostro hermosísimo, y no pudo encubrir el regocijo de su alma»²⁵. La religiosa no hizo nada para atraer semejante favor, como no fuera encomendarse a san Juan Evangelista, y aunque fue la única en tener la visión y oír la celestial música, su rapto fue público debido a la expresión visible de su rostro.

Otro de los tópicos más recurrentes son las sesiones diarias de música angélica durante el período previo al fallecimiento de la religiosa, enferma o no, como una suerte de anuncio, de período de transición, entre el mundo terrenal y el celestial que le espera en breve plazo. A veces este período estaba marcado por la enfermedad, y en contados casos la música celestial podía tener un efecto terapéutico que sanase a la enferma. Idea que no resultaba chocante para la mentalidad de la época, que había rescatado de la Antigüedad las teorías terapéuticas sobre la música²⁶.

²³ *Ibidem*, t. 3, p. 300.

²⁴ *Ibidem*, t. 1, p. 574.

²⁵ *Ibidem*, t. 2, p. 409.

²⁶ Las cualidades curativas de la música eran un tópico procedente de la Antigüedad, íntimamente relacionado con la teoría de los afectos. Las enfermedades más susceptibles de recibir tratamiento musical eran las psicológicas. Aunque durante el Humanismo se tendió a hacer hincapié en la armonía música-texto, en 1650 Atanasius Kircher en *Musurgia universalis* teorizó los ocho afectos que la música podía lograr con elementos técnicos-formales precisos. Lucía Díaz Marroquín, *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger, 2008, *passim*. Lorenzo Bianconi, *Historia de la música. El siglo XVII*, Madrid, Turner, 1986, p. 52.

Fue el caso de Juana de Montefalco, fundadora y priora del monasterio de santa Cruz de Montefalco en el obispado de Espoleto, a la cual Dios envió un «celestial paraninfo» durante su enfermedad mortal: «La melodía de esta música fue tal, que obligó a suspender los sentidos a la enferma: y quando volvió en sí, como quien despierta de un sabroso, y dulce sueño, se halló la vendita Juana tan sana, como si no hubiera tenido enfermedad alguna»²⁷. Otra monja del mismo convento, la abadesa santa Clara de Montefalco, experimentó similar milagro²⁸.

No obstante, lo más frecuente es que la música sea preludio de muerte en gracia. En algunos casos, la aparición de los ángeles músicos se ofrecía tanto a los ojos como a los oídos, como le sucedió a San Nicolás de Tolentino, el primer santo agustino: «Apareciéndosele en forma de hermosos y resplandecientes mancebos, que después de averle saludado, tañían, y cantaban, haciendo suavísima armonía»²⁹. En otros casos, las voces angélicas no carecen de cuerpo, sino que Dios canta a través de la voz de las presentes, que actúan como sujetos pacientes, sin voluntad por su parte, como sucedió en el óbito de la portuguesa Isabel de san Andrés, monja del monasterio de Villaviciosa también en 1604:

«Al quinto día de su enfermedad se preparó para morir (...) y se quedó inmoble, como quien estaba elevada en contemplación: y entonces todas la estaban encomendando el alma; sino es una de ellas, que sin saber cómo, ni qué espíritu la movió, comenzó a cantar *Te Deum laudamus*, y las otras prosiguiendo *Te Dominum Confitemur*, dio su espíritu al Señor con aquel cántico de alegría, en señal de que iba a gozar de la eterna»³⁰.

Como tercera opción, la música podía manifestarse sin una fuente visible. El tránsito de Justina de Milán, monja en el monasterio de santa Marta de Milán en 1604, tuvo como preámbulo un coro angélico que tan sólo se mostró a los oídos, no a los ojos de la comunidad:

«Poco antes de su muerte oyeron las monjas claramente, que resonaba por los ayres una inexplicable armonía de voces angélicas, que les causaba gran maravilla, no sabiendo a qué atribuirlo, porque no sabían tampoco que la muerte de Justina, a quien tenían por santa, se acercaba. (...) Quando llegaron a su celda, se oía más claramente aquel canto suave, y armonía de cielo, el cual quando la Bienaventurada Jus-

²⁷ Sebastián de Portillo y Aguilar (O.E.S.A.), *Chronica espiritual Augustiniana...*, *op. cit.*, t. 2, p. 437.

²⁸ *Ibidem*, t. 3, p. 291.

²⁹ *Ibidem*, t. 3, p. 502.

tina espiró, sentían juntamente que la música se iba poco a poco levantando en alto, hasta que se dexó de oír»³¹.

Por si fuera poca señal de preferencia divina, a una religiosa vieja se le ofreció la interpretación correcta de aquellos coros a través de una voz incorpórea que le dijo que Justina recibía tratamiento celestial de mártir. Otro caso también aparece explicado en la propia biografía: el narrador asegura que la presencia de los ángeles músicos quería decir que las virtudes del agraciado le convertían en un ser consustancial a los ángeles, por lo que tenía derecho a recibir la visita y parabienes de sus iguales³². En otras ocasiones, el carácter de héroe vencedor del demonio convertía al agraciado en merecedor de músicas de exaltación de su figura³³.

Podemos esbozar otras interpretaciones más sociales a este reiterado fenómeno en las biografías ejemplares. La capacidad de producir música polifónica en la sociedad del Antiguo Régimen se asociaba a las autoridades, a los poderes religiosos y civiles, pues no en vano eran las catedrales, colegiadas, aulas regias y cortes ducales las que podían permitirse el lujo y tenían necesidades representativas para costear una capilla musical. Es natural que los discursos de la época razonasen de acuerdo con su experiencia mundana, de forma que asociasen la gracia divina de la música angélica al comportamiento de un gran señor paternalista y espléndido que concede una merced principesca a un inferior:

«Ay favor y privilegio que con éste se iguale? Gran cosa es que un Rey embíe a visitar a un privado, y mayor que le embía de su casa alguna compañía agradable que le asista; pero que le embíe su capilla real para que le dé música alegre y entretenga es el mayor favor que el Rey hace a un vasallo»³⁴.

De la misma forma se expresa la biografía de fray Alonso de Orozco, del convento de Salamanca a fines del siglo XVI, al que se le cuentan más de ocho revelaciones divinas mientras dormía, tres de las cuales de naturaleza musical. Este testimonio identificó abiertamente el coro de los ángeles con la Capilla Real española³⁵. No en vano muchas referencias utilizan el verbo *servir* para hablar del arte musical de los ángeles³⁶, signo de que ofrecer música se entendía como algo

³⁰ *Ibidem*, t. 4, p. 181.

³¹ *Ibidem*, t. 4, p. 287.

³² *Ibidem*, t. 3, p. 502.

³³ *Ibidem*, t. 2, p. 164.

³⁴ *Ibidem*, t. 3, p. 502.

³⁵ *Ibidem*, t. 3, p. 571.

³⁶ *Ibidem*, t. 2, p. 164.

propio de inferiores, como un homenaje a un superior. Lo cual explica por qué la música se considera en estas fuentes un instrumento de oración para los más humildes, y por qué recibir la música de los ángeles ennoblecía y honraba a su destinatario.

En cuanto a la estética de estas músicas divinas, aunque el objetivo de estas biografías no es la descripción formal, se filtran informaciones sobre las características de lo que los religiosos de la época entendían por música excelsa. Teniendo en cuenta que su punto de referencia confeso era la Capilla Real, no nos debe extrañar que los coros angélicos actuaran con periodicidad, incluso tres veces al día (amanecer, mediodía y anochecer). De ellos se valoraba la masa de voces, «con tanta suavidad, y tantas voces juntas, que de toda la capilla del cielo no parece, que faltara alguno», pero también el contraste con los solos: «A mediodía le cantaban el Credo, y al llegar al Homo factus est, cantaba uno solo, con tan linda voz, y tantos compases en ella, que de oírle se quedaba elevado»³⁷. El estilo antifonal también aparece reflejado en las visiones musicales de sor Juana Guillén: «en aquella salve, el glorioso evangelista San Juan, y Santa Catalina Mártir cantaron a solas los dos versos: o Clemens! O pia! Y todos los santos respondieron: o dulcis, Virgo María!»³⁸. Estos contrastes entre masas sonoras responden al gusto barroco del momento. Las visiones de fray Alonso de Orozco aluden también a prácticas polifónicas en tanto que ensalzan la diversidad de registros y consonancia de voces: «a media noche oyó una música de dos voces, una más alta que la otra», «vio una procesión misteriosa, y oyó una música de excelentes voces, que hacían maravillosa consonancia», «oyó entonces otra música de muy dulces, y diferentes voces, que cantaban el cántico de los ángeles: Gloria in excelsis Deo». En referencia a la música camerística, en la vida de santa Juana de Montefalco el único ángel tañía «un sonoro, y bien acordado instrumento, que parecía semejante a vihuela»³⁹, lo cual nos remite a la práctica privada de los diletantes, que había arraigado en la sociedad española desde el siglo XVI, enriquecida por prestigiosos vihuelistas que editaron sus repertorios, y que en Barroco aún pervivía aunque con mayor protagonismo de la guitarra.

³⁷ *Ibidem*, t. 2, p. 164.

³⁸ *Ibidem*, t. 2, p. 409.

³⁹ *Ibidem*, t. 2, p. 437.

CONCLUSIONES

A la luz de las fuentes, la vida cotidiana de un convento no se deleitaba en placeres musicales, sino que empleaba la música con unos fines concretos que se caracterizaban más por la practicidad que por la experiencia estética. Para el canto diario de los salmos e himnos se presume una entonación poco musical, pues los esfuerzos musicales de los conventos en lo que a técnica y variedad se refiere estaban orientados a la evangelización de los laicos por la vía de la obnubilación. Destinatarios preferentes de esta música polifónica, compleja e instrumentalmente diversa eran las autoridades urbanas y notables de la sociedad. En la regla de las monjas agustinas de Juan de Montoya, las hermanas rederas y no otras tienen estipulado «que no se canten, ni tañan instrumentos músicos sin urgentísima necesidad, para enseñar a las monjas que aprenden, para servir en el coro»⁴⁰, lo cual armoniza a la perfección con la filosofía que se refleja en las fuentes literarias: la música era un medio para conseguir fines concretos, no un medio de expresión ni un objetivo *per se*.

Analizando los repertorios de vidas ejemplares de la Edad Moderna, la principal mención a la música en las vidas monacales aparece vinculada a lo maravilloso. Raras veces se la nombra como una práctica común: está ligada a la excelencia, al favor divino. Las menciones a la técnica y calidad de la música celestial contrastan con el carácter plano de las manifestaciones sonoras ordinarias y terrenales, y aunque no sean muy precisas en su descripción, hacen hincapié en la subyugación que produce en los absortos oyentes. La música se revela como una de las voces de Dios a través de sus criados los ángeles para elogiar a sus más leales servidoras, y también como una ofrenda propia de la realeza o las élites sociales, que a su vez honraba a su destinataria.

En definitiva, la música en este tipo de fuentes aparece tratada con condescendencia, como una actividad propia de sirvientes, que por el contrario honra a quien la recibe y puede utilizarse pragmáticamente como instrumento de evangelización, tanto para gentes sencillas como para notables. De lo que se deduce que escuchar música se consideraba socialmente honorable, pero no así ejecutarla.

⁴⁰ Juan de Montoya (OSA), *LA REGLA / DE SAN / AGUSTIN Y CONS / tituciones de las monjas de Santo Domingo, / con sus declaraciones, y un tratado de los tres / votos de la Religión*, Córdoba, Andrés Barrera, 1600, p. 67.