

Madres sabias, musas y monjas cantoras: transmisión musical y magisterio femenino en la Edad Media

Wise mothers, muses and singing nuns: musical transmission and female education in the middle ages

Josemi Lorenzo Arribas

Universidad Complutense de Madrid

Recibido el 20 de abril de 1998.

Aceptado el 18 de junio de 1998.

BIBLID [1134-6396(1999)6:1; 5-29]

RESUMEN

Las madres nos han ido socializando desde la primera infancia al son de canturreos; la mitología recoge poderosos referentes simbólicos de mujeres transmisoras del arte musical. La música, en realidad, ha sido una práctica eminentemente femenina en las sociedades tradicionales, hasta que su academización (sinónimo siempre de patriarcalización) relegó a las mujeres de su ejercicio. No obstante, durante el Antiguo Régimen se pueden reconstruir varias líneas de transmisión musical en el *entremujeres*. De los distintos ámbitos en que éste se manifiesta voy a centrarme en el monástico, especialmente en la figura de la cantora, oficio que comprendía tanto la interpretación de la música como su magisterio.

Palabras clave: Musicología feminista. Edad Media. Monjas. Antropología. Magisterio.

ABSTRACT

Right from beginning of time, since early childhood mothers have introduced the sound of humming into society. Even mythology provides powerful and symbolic examples of women transmitting music as an art. In traditional societies music was always a predominantly female practice, until its shift to academies (typical of a patriarchy), relieved women of their duty. Nevertheless, during the old regime one is able to reconstruct various musical transmission links. Of the various environments where this is apparent I shall concentrate on the monastic, especially on the figure of the female singer, a job which involved the interpretation as well as the teaching of music.

Key words: Feminist musicology. The Middle Ages. Nuns. Anthropology. Teaching.

SUMARIO

1.—Las madres: primeras instructoras en los principios de la música. 2.—“*Et dicta Musica per derivationem a Musis...*”: una genealogía femenina para la música. 3.—La Música, entre el *ars* y el *artificium*. 4.—Los claustros: espacios de creación y espacios también de libertad. 4.1.—Las monjas músicas. 4.2.—Conocimientos musicales de las monjas músicas. 4.2.1.—Un apunte sobre la inevitable Hildegarda de Bingen. 4.2.2.—Ejercicios de solfeo y libros de teoría.

Si pensamos en mujeres músicas sabias, intérpretes o compositoras, que hayan sido capaces de transmitir su arte, seguramente habremos de realizar un denodado esfuerzo para recordar alguna figura que nos sirva de referente válido. Las consecuencias de esta infructuosa búsqueda pueden dar lugar a dos conclusiones distintas: por un lado, la postura tradicional defenderá que no ha habido mujeres lo suficientemente diestras en el arte musical como para que trascendieran, y menos todavía para que transmitieran sus —inexistentes— conocimientos; por otro lado, desde una perspectiva feminista, diremos que las mujeres han sido mayores usuarias de la música que los varones en las sociedades tradicionales, preponderancia que comienza a ser oscurecida cuando la música se va codificando ritualmente y metamorfoseándose en un saber cada vez más academizado. Entre estas dos posturas, cual si de acusación y defensa se tratase, se mueve la práctica de la investigación histórica y musicológica, que en su mayor parte continúa *omitiendo* a las mujeres de sus estudios, perseverando en la ignorancia de toda una constelación de nuevos problemas que la musicología más progresista comienza a tematizar.

La relación de las mujeres con la música puede ser equiparada, sin forzar el ejemplo, a la mantenida con artes como la culinaria, la de sanar, la confección de vestidos o la peluquería, ámbitos tradicionales de expresión femenina de los que desaparecen cuando este saber adquiere público reconocimiento. Mucho tiempo ha tenido que pasar, parte del cual nos ocupará estas páginas, para que una mujer accediera a la universidad en calidad de enseñante musical. Y lo hizo Yvonne Rokseth (Maisons-Laffitte 1890-Estrasburgo 1948) en 1937 en la universidad de Estrasburgo en calidad de musicóloga¹. Todavía hoy es infrecuente, como en el resto de los saberes una vez más, que las mujeres ocupen las cátedras y titularidades de la enseñanza superior de la música, en el conservatorio o en la universidad. El necesario vacío bibliográfico que esta situación ha provocado se comienza a ver superado con las aportaciones de la musicología feminista, joven todavía pero de producción ya copiosa y diversificada².

1. SCHRADER, Leo: "Yvonne Rokseth. In memoriam". *Journal of American Musicological Society*. II/3 (1949), 171-174. Curiosamente —o no tan curiosamente—, esta mujer fue una de las pioneras en considerar a las mujeres músicas medievales como *sujetas* de estudio, dedicándoles un artículo: "Les femmes musiciennes du XIIe au XIVe siècle". *Romania*. LXI (1935), 464-480.

2. Para profundizar más en el tema de las mujeres y la música entre los siglos IV-XVI remito a estos dos libros de reciente aparición: LORENZO ARRIBAS, Josemi: *Una relación disonante. Las mujeres y la música en la Edad Media hispana, siglos IV-XVI*. Ayto. de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1998, primera monografía que aborda este tema a partir de presupuestos feministas, incluyendo un estado de la cuestión del tema y nuevas interpretaciones de algunos hechos insuficientemente estudiados hasta el momento. La otra obra propuesta, también mía, es *Musicología feminista medieval*. Madrid, Cuadernos de Investigación Medie-

1.—*Las madres: primeras instructoras en los principios de la música*

Las mujeres han cantado siempre y todavía hoy cantan más que los varones, circunstancia absolutamente incontestada por la antropología y fácilmente demostrable contabilizando por sexos las nóminas de informantes en monografías donde se haya recurrido al trabajo de campo. Es un *topos*, y fundamentado, afirmar que las mujeres tradicionalmente han sido las guardianas y transmisoras del acervo cultural musical de un pueblo³. Una cantiga tradicional gallega lo expresa de una forma muy bella:

Si queres oír cantar
vai a casa de *quen cría*
que queiras ou que no queiras
cantas de noite e de día⁴.

Efectivamente, nuestra primera socialización se encuentra estrechamente ligada a la música, ya desde el periodo de lactancia, y seguramente desde antes de nacer porque el feto en las últimas semanas de gestación es capaz de percibir estímulos acústicos. Las madres han acunado a niñas y niños al son de balanceos, onomatopeyas y melodías pausadas y recurrentes (nanas⁵), pero también con ellas ha convivido la prole los primeros años de vida, teniendo ocasión de ir escuchando, gustando y aprendiendo los cantos que las mujeres entonan realizando las múltiples tareas que tienen encomendadas. Ellas nos han abierto de un modo completamente natural la puerta al mundo de los sonidos acordados, ese mundo que más tarde llamaremos música, enseñándonos más de lo que un examen superficial podría concluir⁶. No sólo incorporamos algunos textos y algunas líneas melódicas más o menos memorizadas; con ellas integramos los principios de un sistema modal o tonal, un sistema de articulación de frases musicales, un modo de emisión vocal, un ritmo y una agógica... Todas estas funciones tradicionalmente han quedado excluidas del magisterio al entender, en el mismo sentido en que venimos insistiendo, que sólo el magisterio es tal cuando se convierte en *ciencia*, (concepto

val, 1998, donde se ordenan y sistematizan más de doscientas entradas bibliográficas y discográficas para el estudio de las mujeres y la música medieval, con detenimiento en cuestiones teóricas y metodológicas.

3. GREEN, Lucy: *Music, Gender, Education*. Cambridge University Press. 1997, 49.

4. PÉREZ VIDAL, José: *El Arrorró*. Las Palmas de Gran Canaria, Mancomunidad de Cabildos, 1983, 13.

5. LÓPEZ RODRÍGUEZ, Amada Elsa: "Símbolo y realidad en la canción de cuna", *Revista Internacional de Sociología*. XLII/51 (1984), 629. Interesante artículo donde la nana se analiza desde cuatro niveles: musical, sociológico, psicológico y simbólico.

6. *Ibidem*, especialmente 631-5.

talismán que sanciona lo que se debe saber y cómo), se pauta y se codifica de arriba a abajo, desautorizando el modo de transmisión de conocimientos tradicional (cultura oral) y, en algunos casos, hasta anatematizándolo. No obstante, esa verdadera instrucción, clave en el proceso de socialización, es la base que permite las que más tarde vendrán, ya en manos de varones. Al igual que ocurre con casi todas las relaciones sociales, la que vincula mujeres y música también tiene su correlato especular en las explicaciones míticas del origen de este arte. Vamos a verla.

2.—“*Et dicta Musica per derivationem a Musis...*”: una genealogía femenina para la música

Esta afirmación fue recogida por Isidoro de Sevilla en el III libro de las *Etimologías*⁷, afirmando con ella que el propio nombre de tan noble arte proviene de las musas. Si bien más abajo expone diferentes teorías sobre los inventores de la música, ahora ya masculinizados (Túbal, Pitágoras, Orfeo, Mercurio...)⁸, el hecho de hacer derivar la palabra de estos seres femeninos aporta un significativo valor simbólico, ya que “cuando se ha visto de dónde viene un nombre, se comprende más rápidamente su valor, porque el estudio de las realidades es más fácil una vez conocida la etimología”⁹. Evidentemente, no fue el primero en hacerlo ni el único. Mucho antes la tradición antigua había vinculado a la poetisa griega Safo con la invención del plectro de los instrumentos de cuerda¹⁰, pero la extraordinaria difusión de la magna obra isidoriana en toda la Europa medieval colaboró a que esta genealogía femenina no quedara del todo olvidada, al menos en la teoría¹¹. El privilegiado

7. III-15-1.

8. *Ibidem*, III-16-1.

9. *Ibidem*, I-29-1-2.

10. IRIARTE, Ana: *Safo (siglos VII/VI a.C.)*. Madrid, Ediciones del Orto, 1997, 19. Esa tradición se transmite a la Edad Media, haciéndose eco de ella Cristina de Pizan (en Mercè OTERO Y VIDAL (ed.): *La Ciutat de les Dames*. Barcelona, Edicions de l'Eixample, 1990, cap. XXX, 89). En una preciosa miniatura inserta en el *De claris mulieribus* de Boccaccio la poetisa lesbica aparece tañendo un arpa en una estancia donde, sobre una mesa, reposan un órgano portativo y un salterio, en perfecta alegoría de la música (lámina reproducida en NEULS-BATES, Carol (ed.): *Women in Music. An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*. Boston, Northeastern University Press, 1996, 2ª ed., 31).

11. Por ejemplo en los reinos peninsulares. El franciscano Juan Gil de Zamora (siglo XIII) recoge en su *Ars musica* varias etimologías de “música”, pero se extiende en la del enciclopedista visigodo: “A su juicio, música proviene de las musas, porque la tradición antigua les atribuye el descubrimiento de las reglas y del poder de los cantos y el descubrimiento de la modulación de los sonidos” (cit. en CATTIN, Giulio: *Historia de la música*, ‘2: El medioevo. Primera parte’. Madrid, Turner Música, 1987, 188). La hipótesis de que Juan

soporte de legitimación “académica” que supusieron las *Etimologías* colaboró en este caso al atisbar unos referentes sexuados en femenino que pudieran autorizar la práctica musical a las congéneres carnales de las fantásticas musas¹². La mayor parte de los autores sólo recogen referentes masculinos en este proceso, llegando incluso a musicarlos, como J. Alanus (s. XIV) cuyo motete “Musicalis scientia-Scientie laudabilis” recoge en su *duplum* una historia de la música en miniatura con ordenación cronológica¹³, ejemplo extraído de entre las innumerables otras fuentes que nada hablan de las musas¹⁴.

Esta creación de genealogía femenina tiene mucho que ver con el magisterio musical. La invención de un arte en la Antigüedad comprendía además de su descubrimiento la transmisión del mismo a la humanidad, pues si no de nada valdría, la invención no sería tal. Musas, dimórficas sirenas y oraculares sibilas serán parte del legado griego (que reelabora cosmogonías anteriores) que autoriza, de algún modo, la práctica musical femenina, por más que las codificaciones del mito, y por supuesto su transmisión escrita, sean obras de varones, que peyorativizan y distorsionan el relato mítico para reducirlo a sus propios parámetros de comprensión del mundo¹⁵. Defiendo en este punto una hipótesis aplicable con carácter general a la interpretación de cualquier periodo histórico: que a pesar de la apropiación de un referente femenino éste

Gil pudiere haber conocido en persona la esplendorosa liturgia del monasterio de las Huelgas (reseña bibliográfica de ASENSIO, Juan Carlos al libro *Medieval Liturgical Music of Zamora*, de NELSON, Kathleen. *Revista de musicología*. XXI/1 (1998), 326) hace más sugerentes las interpretaciones de cada texto suyo que se refiera a autoridad musical femenina.

12. Práctica musical femenina que también se producía en la Europa del siglo VII, a pesar de la parca información que las fuentes nos ofrecen y siempre *sensu contrario*. Valerio del Bierzo arremete contra las danzarinas, a su parecer lujuriosas, que cantan mientras se “entregan a una diabólica sensualidad” (cit. en FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Historia de la música española*, ‘I: Desde los orígenes hasta el *Ars nova*’. Madrid, Alianza Música, 174), o el concilio de Châlons, que nos informa de la práctica de grupos de mujeres que se unían para entonar canciones obscenas y procaces (cit. en VÁRVARO, Alberto: *Literatura románica de la Edad Media*. Barcelona, Ariel, 1988, 2ª ed., 138). Es clásico el libro de OTTO, Walter F.: *Las musas. El origen divino del canto y del mito*. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1981. Más recientemente: MARSHALL, Kimberly (ed.): *Rediscovering the Muses. Women’s Musical Traditions*. Boston, Northeastern University Press, 1993.

13. Cit. en GALLO, Alberto: *Historia de la música*, ‘3: El medioevo. Segunda parte’. Madrid, Turner Música, 1987, 78.

14. Tinctoris en su prólogo a *Proportionale Musices* (ca. 1475) etc...

15. Me he acercado a la patriarcalización que se produce en la Edad Media en torno a la potente figura simbólica de la sibila, proceso también perceptible incluso en el ámbito musical: “De la autorización femenina y su cancelación simbólica: la sibila en la Edad Media”. En CERRADA, Ana I. y LORENZO, Josemi (eds.): *De los símbolos al orden simbólico femenino (siglos IV-XVII)*. Madrid, Laya, 1998, 123-136.

**Aquí fabla dela música 7 de su vtilidad. E dize de sus inu-
ventores: 7 de su manera.**



Aldada la sexta jornada fuerō subidos ya en como
de toda la altura del mōte. E comēçarō a oyr sones
de armonja muy melodiosa. tãto q̄ bien p̄cebieron
ser allí el parayso terrenal. Del q̄l avian auido las
nuevas. E estando maravillados dela meliflua dulçura de
tãta diversidad de sones. 7 tãta concordia de bozes. subitamēte
les apareçio vna donzella con tãta exçelēcia de alegria en
la cara que representava el lugar de donde venja. Aquesta
donzella era clavera de vna puerta: por la q̄l entravan al sa-
grado monte. E la çelica donzella tenja en la mano vna vis-
tula. et en la otra mano vnos organos manuales. E desque

Alegoría de la Música (representada por una mujer) en el Renacimiento.

continúa funcionando como propio, y válido por tanto, para muchas mujeres, que resignifican desde otra perspectiva (en muchas ocasiones desde otro orden simbólico) la misma figura, demostrando la polisemia que ciertas/os personajes han tenido en la cultura occidental. La secular sedimentación simbólica de todas estas referencias femeninas no pasarán desapercibidas al cristianismo, que acultura forzosamente la tradición pagana de mujeres músicas en la figura de una mujer, santa Cecilia, que se erige en patrona de la música¹⁶, ofreciendo la misma cobertura simbólica que conocemos pero adap-

16. Forzosamente porque se produce por una mala lección de la hagiografía de la santa en época tardía. Como señala acertadamente Rosario ÁLVAREZ: "Este error ha originado,

tada al nuevo paradigma. Este proceso es mayormente interesante si tenemos en cuenta que se impone a otras tradiciones genealógicas por vía masculina, como la que hacen a David/Cristo un Orfeo redivivo¹⁷, que no llega a cuajar con tanta fuerza en las artes plásticas como su competidora. En otro sentido, pero también de modo significativo, la virgen María, reina de los ángeles, aparecerá recurrentemente representada desde finales del siglo XII rodeada de música vocal e instrumental, interpretada por ángeles (hasta que se demuestre lo contrario, son seres sexualmente indefinidos, aunque tan sospechosamente orientados que hay quien los hace remedo musical de las antiguas musas¹⁸) Si la figura simbólica femenina más poderosa del paradigma cristiano aparece halagada por cantos y tañidos está legitimando dicha práctica, tanto cuando de ella se trata (las cuatrocientas cantigas marianas de Alfonso X, por ejemplo), como cuando es tomada como referente de una mujer de carne y hueso (la *senhor* de la lírica trovadoresca). Este nuevo paralelismo mujeres-música, que también esconde, a mi juicio, una interpretación tendenciosamente sexuada¹⁹ supone una nueva manifestación del mismo fenómeno que, en latencia siempre, aprovecha coyunturas todavía mal estudiadas para expresar esa poderosa relación.

Pero no serán las corporativas musas la única atribución femenina del origen de la música dentro del campo mítico. El teólogo Martín de Córdoba se atreve a escribir en un manual destinado a Isabel, antes de ser reina *Católica*:

E della [de Minerva] dizen los poetas que del hueso de una çanca de una ave halló los albugues. Otros dizen que no de hueso, más de caña fizo el primero instrumento para tañer; aunque, según nuestra Escripura, Júbal fue el primero que començó a tañer en cithara & en órgano²⁰.

paradójicamente, el que una santa que deseaba ser sorda a la música, según la leyenda, se convirtiera en su patrona" (en *Las Edades del hombre. La música en la iglesia de Castilla y León*. León, 1991, 287). Para un recorrido de esta figura en la iconografía occidental se puede consultar a MIRIMONDE, Albert de: *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical*. Genève, Éditions Minkoff, 1974.

17. PANYAGUA, Enrique: "El influjo de la figura de Orfeo en la iconografía de David músico". *Helmántica*. 136-138 (1994), 332-334.

18. EMBER, Ildikó: *Music in painting. Music as symbol in european renaissance and baroque painting*. Budapest, Corvina, 1987, 20-1.

19. Como expuse en: "Música y simbología sexual en el programa iconográfico de un tímpano del monasterio de Santa María de Carracedo (León)". [Revista electrónica] *Mnemosyne*. 4 (1997), 43-75.

20. En GOLDBERG, Harriet (ed.): *Jardín de nobles donzellas, fray Martín de Córdoba: a critical edition and study*. Carolina del Norte, 1974, 243.

Creo percibir un tono de resignado escepticismo en esta última frase, introducida por la conjunción adversativa *aunque*. Esta débil sospecha sí se ve reafirmada al contextualizar la cita en la obra en que se inserta, el *Jardín de nobles donzellas* (ca. 1467), manual de comportamiento en que se atribuye una significativa autoridad a los saberes y acciones de mujeres²¹. Por tanto, en la áulica cultura castellana del prerrenacimiento hay quien hace a la diosa Minerva inventora y maestra del arte musical, atribución bastante fácil de mantener a la luz de las cada vez mayores noticias que tenemos sobre el protagonismo musical de las mujeres en esos círculos cortesanos²². No era, de este modo, una propuesta conflictiva o inasumible para la sociedad de finales del siglo XV.

Una de las citas más hermosas que hemos encontrado en los prólogos de los libros musicales del Siglo de Oro se la debemos a Hernando de Cabezón, que en el de su célebre recopilación *Obra de Música para tecla...* se extiende sobre el particular que tratamos de este modo tan bello y tan favorable a las musas:

[los gentiles] atribuyeron a Mercurio la invención della [de la música], y hizieron coro y capilla de las nueve Musas, las cuales se precieron tanto deste exercicio, que aunque professavan las artes y sciencias que llamamos liberales, cuyas inventoras son, no tomaron por insignias sino solos los instrumentos músicos, por los quales son conocidas, y como cosa tan propria suya, la llamaron música. Y si estas pruebas pareciesen fabulosas, dévese mirar el origen y fundamento que tuvieron, que fue la estremada astucia del demonio, el qual queriendo parescer Dios en la gentilidad, no supo hallar mejor disfraz para su mentira, que el uso desta divina arte, y cubriendo con ella las respuestas que dava en los oráculos y por boca de las Sybillas, que, para que pareciesen divinas, quería que fuessen en verso y cantadas, como de Virgilio parece²³.

Las sibilas salen peor paradas. Un poco más abajo, refiriéndose a la capacidad de la música para arrebatar a los hombres y acercarlos a Dios, da esta interpretación exculpatoria de las sirenas:

21. No todos los *specula* que se escribieron en el contexto de la *Querrela de las mujeres* entre los siglos XV y XVI en la Península Ibérica fueron misóginos. Un interesante artículo sobre este particular lo desarrolla Ana VARGAS: "La autoridad femenina en Cristóbal Acosta: una cuestión de orden simbólico". En CERRADA, Ana I. y LORENZO, Josemi (eds.): *De los símbolos al orden simbólico femenino (siglos IV-XVII)*. Madrid, Laya, 1998, 95-103. Martín de Córdoba es uno de los autores que podríamos considerar filofemeninos o insertos bajo una denominación que he utilizado en otras ocasiones: feminismo sereno.

22. LORENZO, Josemi: *Una relación disonante...*, op. cit., 161-172.

23. CABEZÓN, Antonio de: *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo (Madrid 1578)*. I, ANGLÉS, Higinio (ed.), Barcelona, CSIC, 1982, 16.

Y si no me engaño, esto quiso dar a entender Homero debaxo de aquella figura de las sirenes (sic), con cuyo canto se olvidaban los hombres de sí mesmos, aunque comúnmente es de otra manera interpretado²⁴.

Estas legitimaciones de la labor cultural de las mujeres, en nuestro caso en relación con la música, son interesantes porque volverán a ser nuevamente obviadas en el siglo XVII, y no por ignorancia. Sólo Nasarre reconocerá la relación etimológica musas > música, pero ya muy rebajada, en consonancia con la misoginia que demostrará en su obra teórica²⁵. Lejos del ontologismo etimológico isidoriano, para el aragonés el origen del vocablo “no aprovecha sino para curiosidad”²⁶.

3.—*La Música, entre el ars y el artificium*

El arte musical tenía en la Edad Media, merced a las codificaciones boecianas, una doble vertiente, teórica y práctica, radicalmente separada. De la primera (*musica mundana, musica humana*) se encargaba el *musicus*; de la segunda (*musica instrumentalis*) el *cantor*. Es decir, las reglas musicales compositivas constituidas a partir de intervalos y proporciones se convirtió en un arcano de cuyas claves sólo unos pocos pudieron participar. Lo de menos es que sonara, pues tampoco percibíamos la música más excelsa producida por el universo y el propio cuerpo humano²⁷. La música interpretada, activi-

24. *Ibidem*, 17. Como no podía ser de otro modo, también se ve en la tesis de recoger el relato del origen de la música por Túbal, que figura en Génesis IV-21 (*Ibidem*, 19).

25. ZALDÍVAR, Álvaro: “Unos dicen, otras hacen: de la misógina teoría histórica española renacentista y barroca a la relevante práctica de las compositoras dieciochescas”. En *La otra historia de la música. Actas del 8º Congreso internacional de mujeres en la música*. Bilbao, 159-167. Otros autores, más tardíos, captaron la importancia que tenía esta conexión musas-música-mujeres, pero la interpretan a través de una simplificadora y tópica interpretación patriarcal que desactiva el poder simbólico que pudiera mantener dicho relato mítico. Por ejemplo, Asenjo Barbieri decía en 1869 en el transcurso de una conferencia titulada *La música y la mujer* cuando se refería a las musas: “esta personificación que hicieron los griegos prueba por sí misma de la manera más poética y elocuente la íntima relación que existe entre el divino arte de la música y el corazón tierno y apasionado de la mujer” (cit. en CASARES, Emilio (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri*, ‘2: Escritos’. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 287).

26. Cit. en RAMOS, Pilar: “Los estudios de género y la música ibérica del siglo XVII”. En ‘Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología: la investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones’. *Revista de Musicología*. XX/1 (1997), 236.

27. PAGE, Christopher: “Musicus and cantor”. En KNIGHTON, Tess y FALLOWS, David (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance Music*. London, J.M. Dent & Sons, 74-8; FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, 9ª reimp., 92-95.

dad manual que no es *ars* sino *artificium*, sería cometido de gente de baja condición, en estricta aplicación platónica de la teoría, ya que músico sería “el que ha adquirido la ciencia del canto asimilada racionalmente, sin experimentar la esclavitud de la práctica, con la guía de la especulación”²⁸. Esta teoría de aplicación presuntamente “general” de la regla boeciana nos permite averiguar la consideración que las mujeres que cantan o tocan instrumentos tendrán durante cerca de mil años. Puesto que el conocimiento teórico fue negado a las mujeres por las instituciones medievales que lo impartían a lo máximo que pudieron aspirar es a la interpretación de la música. Pero aún aquí todavía hay una posibilidad magisterial consistente en el traslado de los conocimientos técnicos, improvisatorios etc., necesarios para interpretar música. Salvando pues el escollo elitista de Boecio podemos rescatar espacios, femeninos muchos de ellos o feminizados otros, donde las mujeres acceden al magisterio musical y enseñan a otras, e incluso a otros. Espacios que las mujeres hubieron de defender, porque la opinión de los Padres de la Iglesia fue mayoritariamente adversa hacia la utilización de instrumentos y porque es éste temprano periodo del cristianismo el primero que produce una verdadera sistematización de la misoginia, abandonando el igualitarismo del espíritu evangélico. De este modo, San Jerónimo al aconsejar a Leta en su carta 197 cómo debe educar a su hija le invita a que “sea sorda para los instrumentos. Ignore la flauta, la lira y la cítara..., guste de una compañera que no sea vanidosa y bella y que cante dulces canciones con voz melosa, sino que sea seria...”²⁹.

Éste es por tanto el marco doctrinal en que las mujeres se van a tener que desenvolver durante un periodo que podríamos encuadrar entre la Patrística y el concilio de Trento: por un lado la condena al silencio, emitida por el apóstol Pablo y recogida en la Sagrada Escritura: “mulieres in ecclesia taceant”. Por otro lado, la recomendación de la sordera ante los sonidos acordados. Afortunadamente no todas las mujeres permanecieron ni mudas ni sordas, como se verá con estos apuntes que pretender recuperar parte de esta resistencia.

28. BOECIO: *De institutione musica*, lib. I, cap. XXXIII, cit. en FUBINI, Enrico: *op. cit.*, 94. De una manera más grosera, aunque más rítmica, expondrá Guido d'Arezzo (s. XI) esta misma interpretación:

“Musicorum et cantorum magna est distantia:

isti dicunt, illi sciunt quae componit Musica.

Nam qui facit quod non sapit, diffinitur bestia”.

(Hay una gran distancia entre los cantores y los músicos; / éstos dicen, ellos conocen de qué se compone la Música. / Pues el que hace lo que no sabe, se le llama bestia) (cit. en ROWELL, Lewis: *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona, Gedisa, 1990, 2ª reimp., 71. La traducción es mía).

29. Cit. en QUEROL, Miguel: “Notas sobre la música en la Iglesia Latina de los siglos III-VI”. *Anuario Musical*. 19 (1964), 160.

4.—*Los claustros: espacios de creación y espacios también de libertad*

En los monasterios medievales se hallaban poderosamente semantizados tiempo y espacio, los dos vectores a través de los cuales transcurría la vida de las monjas. Ambos parámetros se anudaban en torno al culto a la divinidad, articulándose mediante la liturgia, mediación idónea para poner en relación el mundo terreno con la trascendencia, la divinidad.

El oficio divino era la principal obligación de las religiosas, la que les ocupaba más tiempo. Eran los momentos en que la comunidad se unía para elevar a Dios su plegaria conjunta en alta voz, elevación que con frecuencia se metafORIZABA con la propia elevación del tono vocal, mediante el canto o la cantilación. Desde una mentalidad actual, el *opus Dei* consistía en hacer música práctica gran parte del día, ya que así se expresaba la oración comunitaria. La plegaria que se hacía en el coro implicaba la interpretación musical, remedo pues de la labor del *cantor*, máxime en unos cenobios donde el igualitarismo vocacional de la regla benedictina abolió las diferencias de excelencia entre la labor artesanal y la intelectual³⁰ (*ora et labora*). No obstante, dicha palabra quedó asociada a la persona encargada de dirigir los cantos del oficio, dar su entrada...³¹. La Regla no ofrece ninguna información adicional de las responsabilidades de quien desempeñase este oficio que, como tal, sólo aparece una vez en la Regla³². Si sabemos que eran designados por el/la abad/esa entre quienes tuvieran las suficientes cualidades para edificar a los oyentes³³.

30. PAGE, Christopher: *op. cit.*, 75-6.

31. A ella van dirigidas las "letras significativas" que se apuntan en los manuscritos acompañando a los neumas, bien con sentido melódico (l=levate, a=altius), bien con sentido rítmico (t=tenete, c=celeriter) etc... (CARDINE, dom Eugene: *Semiología gregoriana*. Abadía de Silos, 1994, 145-147) o comentarios a las piezas que se deslizan, debidos muchas veces a los copistas, como en el códice burgalés del monasterio de las Huelgas, donde aparecen expresiones que orientan a las cantoras: "a mi cantarme con la tenura que Iohan Rrodrígues me enmendó" (f. 106v); o directamente que las retan: "yo so muy fermoso, mas non me saben todos cantar..." (f. 108r), "a los que poco sabedes en mí non cantedes, si non errar me hedes que yo so condutz e fuerte de cantar, e los que me non saben a?na me erraran mas primero me aprendet que ex inproviso fallitur omnis homo" (f. 140v) etc...

32. El resto de las ocasiones se introduce con otras expresiones ("qui cantat", "a cantante"). *Regla de San Benito* IX,6-7: "Dos de estos responsorios se dicen sin gloria, y en el que sigue a la tercera lectura, *el que canta dice gloria*. Todos se levantarán inmediatamente cuando el *cantor* comienza el gloria"; XI,3: "Pero solamente en el cuarto responsorio dirá gloria *el que lo cante*". Cuando se compone la regla el abad todavía tenía cierto protagonismo musical, entonando los primitivos himnos que el propio estatuto regular menciona (XI,8,10).

33. *Regla de San Benito* XLVII: "De significanda hora operis Dei".

4.1.—Las monjas músicas

Desde antiguo, por tanto, quedó instituido este oficio de cantora³⁴, aunque no hemos podido, por el momento, encontrar referencias anteriores al siglo XIII que documenten su existencia real, es decir, con nombres y/o apellido. En esta época, la principal fuente de información nos la suelen proporcionar los escatocolos de los diplomas, por lo que dependemos de las colecciones diplomáticas para su rastreo, fuentes que suelen ser fragmentarias e incompletas de por sí. Búsqueda decepcionante por otra parte, ya que la única información que nos aporta, cuando así ocurre, es el nombre de la susodicha cantora, consignada en el monótono registro notarial de confirmantes o testificantes. Es sintomático no obstante que la noticia más antigua de que tengo constancia se deba al monasterio cisterciense de Las Huelgas de Burgos. En esta abadía se desarrolló en torno a las ilustrísimas residentes una lujosa vida traducible en una liturgia muy elaborada y rica, testimonio de la cual puede ser el famosísimo código polifónico que todavía hoy sigue custodiado tras los austeros muros que separan la claustra del siglo. Ese protagonismo de la liturgia hubo de necesitar una responsable dedicada a ello en exclusiva. Así, sabemos que la recién nombrada abadesa Sancha García dejaba en 1204 su oficio de cantora para alcanzar la más alta dignidad de la vida regular: el abadiato³⁵. Esta fecha aislada cobra más significado puesta en relación con la fundación del monasterio, escasos quince años antes, y demuestra la necesidad de la existencia de dicho cargo, presente casi con seguridad desde los primeros días de vida monástica en esta institución real asentada a las afueras de la ciudad de Burgos.

Sólo cuatro años separan ésta primera de la segunda referencia hispana a dicho oficio en un cenobio femenino. Le corresponde al benedictino monasterio leonés de Carrizo, ya que en un convenio sobre riegos de 1208 aparece confirmando la “cantor domna Sophia”³⁶. En 1212, en una extensa nómina de confirmantes de sendas donaciones (un verdadero catálogo de oficios monásticos) incluye a la abadesa, priora, cillera, portera, sacristana, sopriora, subcillera, otras cuatro sin especificar cargo y el formulario “resto del convento”, pero, además de éstas, incluye en quinto lugar a la citada cantora Sofía y en décimo

34. En la documentación latina suele aparecer denominado “cantora” o “cantor”. Otras expresiones (“cantore”, “cantrix”, “precentrix”), aunque existen, son más inusuales en los reinos hispanos.

35. ANGLÈS, Higini: *El Códex musical de las Huelgas, (música a veus dels segles XIII-XIV)*. Barcelona, Institut d'estudis catalans, 1931, II, xi.

36. CASADO LOBATO, M^a Concepción: *Colección diplomática del monasteiro de Carrizo, “I: (969-1260)”*. León, Centro de estudios e investigación ‘San Isidoro’, 1983, p. 96, doc. 83.

a "María Froile, subcantore"³⁷. Esta temprana ayudantía viene a mostrar los seguros problemas que podía llegar a tener una sola persona en el desarrollo de este cometido. Todavía encontramos en el cargo a la veterana cantora en 1229³⁸, mientras que desaparecen de la documentación las referencias no ya a María Froile, sino a la propia subcantoría. Todavía en 1235 doña Sofía confirma un pacto entre la abadesa y unos particulares sobre una casa, si bien en esta ocasión no aparece asociada a ningún cargo (cuando sí lo hacen la abadesa, priora, subpriora, 2 cilleras, portera y sacristana)³⁹. De abril de 1209 es un documento de permuta entre Alfonso IX y el tenente de Lena, merced al cual sabemos que en el monasterio de San Pelayo (Asturias) ya María Sancho ocupaba el oficio de cantora⁴⁰, quien todavía desempeñaba el mismo cargo once años después⁴¹. Finalizando estas tempranas referencias al oficio de maestra musical de un monasterio de monjas, citemos también otro monasterio leonés y también benedictino, el de Santa María de Carvajal, donde encontramos a otra cantora en 1213. Aunque cadenciadamente, las referencias serán cada vez más abundantes.

No sabemos la prelación jerárquica *real* entre los diferentes oficios de un monasterio, exceptuando, claro está, a la abadesa, si la hubiere, y a la priora (en la teoría benedictina los oficios son equivalentes, representando los cargos "superiores" un/a *primum/a inter pares*). Algunos autores, apoyados en un cierto entusiasmo y en un prudente sentido común magnifican la importancia de la cantora⁴², situándola inmediatamente por debajo de la priora⁴³, algo así como un tercer lugar en el orden de prelación monástica. Sólo cuando se realicen sistemáticamente estudios monográficos de los *cursus honorum* de las monjas en sus respectivos centros podremos interpretar la importancia de cada oficio en general, y particularmente en cada uno de los centros monásticos. A falta de ellos, podemos aducir algunos ejemplos del monasterio cisterciense de San Clemente (Sevilla), a través del curriculum de sor Beatriz González de Valdés. Esta mujer comenzó siendo cantora en 1455, tarea que compatibilizaría con la sacristanía entre 1456-8. En este último año la vemos aparecer en los

37. *Ibidem*, p. 102-3, docs. 88-9.

38. *Ibidem*, p. 192, doc. 175.

39. *Ibidem*, p. 219, doc. 200.

40. FERNÁNDEZ, F.J., TORRENTE, I. y NOVAL, G. de la: *El Monasterio de San Pelayo de Oviedo. Historia y fuentes, 'I: (996-1325)'*. Oviedo, Monasterio de San Pelayo. 1978, p. 99, doc. 45.

41. *Ibidem*, p. 115, doc. 55. La siguiente referencia a una cantora es de 1230, cuando ya es doña Miasol la encargada de la capilla musical (*ibidem*, doc. 55, p. 115).

42. ANGLÈS, *op. cit.*, II, xi.

43. Es cierto que esta afirmación proviene de un estudioso de la música en Las Huelgas de Burgos, monasterio atípico donde la liturgia, y consiguientemente el canto, mantuvo un protagonismo especial.

escatocolos como cantora (sin otros cargos) para figurar en 1466 como cantora y mayordoma. Dos años después sólo como cantora, en 1475 como sopriora y, finalmente, llega a la cúspide jerárquica de San Clemente en 1480, cuando es nombrada abadesa⁴⁴. María de Ayala tiene una ascensión más significativa: es ya monja en 1492 y mayordoma en 1496. Como socantora figura en documentos de 1500, 1504, 1505, 1507 y 1508. Accede a la cantoría en 1513 para ocupar el oficio de sopriora al menos entre 1514-1519. Tras un breve tiempo en que no tenemos noticias suyas firmará como priora entre 1523-1524⁴⁵.

Siempre los monasterios fueron centros donde se enseñaba, de una manera más o menos codificada. En las instituciones regulares femeninas el magisterio se ejerció desde tiempos remotos al calor del *entremujeres* que en ellos se producía, transmitiendo saberes de una a otra generación, e impelidas a esa solución por la vocación de clausura a que intentó sometérselas, sin éxito, durante la Edad Media. El monasterio catalán de Santa María de Vallbona (cisterciense) desde el siglo XIII contó tanto con escuela monacal como, seguramente, *scriptorium*, todo ello dirigido por mujeres⁴⁶, siendo un centro, además, del que tenemos constancia documental de la práctica polifónica⁴⁷. Las novicias se educaban principalmente en lectura, canto y liturgia. La educación de las mismas quedaba al cargo de la maestra de novicias, que la instruía en las observancias monásticas. Si no sabían música, lo más habitual, contarían con otra preceptora, la cantora, que se hacía cargo de transmitir los rudimentos de su especializado arte para dignificar la oración. La cantora tenía una doble función: dirigir todas las cuestiones relativas al canto durante la celebración del oficio divino⁴⁸ y, la que más nos interesa aquí, una misión

44. BORRERO, Mercedes: *El Real Monasterio de San Clemente. Un monasterio cisterciense en la Sevilla medieval*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 142. Si bien no por mucho tiempo, pues en sendos documentos de 1481 y 1486 vuelve a aparecer como priora, pero es un tema que se sale del objeto de este estudio.

45. *Ibidem*, 144. En parecidas circunstancias está Ana de Coronado, que parece que va ocupando los oficios que a continuación ostentará su compañera María de Ayala. El *cursus* de Ana de Coronado, deducido de los escatocolos documentales, es: monja (1492), cantora (1507-9), sopriora (1513), priora (1519-1520) y, por fin, abadesa (1521 (*idem*)).

46. GÓMEZ MUNTANÉ, M^a Carmen: "Deux nouveaux fragments polyphoniques antérieurs à l'*Ars nova* dans un manuscrit du monastère de Santa María de Vallbona". En MEYER, Christian (ed.): *Aspects de la musique liturgique au Moyen Age*, Paris, Éditions Créaphis, 1991, 178.

47. GÓMEZ MUNTANÉ, M^a Carmen: "El manuscrito Ibis del monasterio de Santa María de Vallbona. *Recerca musicològica*. IX-X (1989-90), 59-72.

48. "Dirige el coro, enseña a cantar, da el tono, pero ella puede hacer más, vigilar el buen funcionamiento del coro y repartir los asientos, organizar el orden de las lecturas, guardar los libros litúrgicos, controlar su buen estado y su buena colocación" (PARISSE, Michel: *Les nonnes au Moyen Age*. Le Puy, Christine Bonneton éditeur, 1983, 124-5).

magisterial con respecto al resto de la comunidad. Se encargaba de enseñar al resto de la comunidad los rudimentos musicales necesarios para desarrollar con dignidad y decoro la función principal de la vida monástica; además, profundizaba en la enseñanza musical con un grupo reducido de hermanas (las mejores dotadas para el canto) que conformaban un núcleo musicalmente letrado que soportaba el mayor protagonismo en la ejecución de las melodías de los rezos. De este pequeño grupo nacerán posteriormente las capillas musicales de cada monasterio. No obstante, hay órdenes que recogen la necesidad de instruir a todas aquellas monjas cuyo ingenio lo permita en canto y oficio divino⁴⁹. Si la principal lectura de aprendizaje fueron las respectivas Reglas de cada orden, no es muy arriesgado suponer que los libros sobre los que aprenderían a solfear, la notación..., serían los cantorales de cada convento, muchos de los cuales todavía se custodian *in situ*⁵⁰. La infravaloración que la investigación académica ha presupuesto en las obras creadas o recreadas en contextos femeninos ha provocado que hasta la fecha apenas se le haya dedicado espacio al estudio de los códices y manuscritos que las monjas cantaban⁵¹.

“Organizar el coro, nombrar solistas, escoger los cantos correctos para cada celebración litúrgica, cuidar los libros litúrgicos, establecer el organigrama de los turnos de rotación semanal y la de montar la música para cada celebración, como los días de santos locales” (BAGNALL YARDLEY, Anne: “Full weel she soong the service dyvyne”: The Cloistered Musician in the Middle Ages”. En BOWERS, Jane y TICK, Judith (eds.): *Women making music. The Western Art Tradition, 1150-1950*. Urbana and Chicago. University of Illinois Press, 1987, 20. Ambas traducciones son mías).

49. Como la dominica (RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Clara: *Los conventos femeninos en Galicia: el papel de la mujer en la sociedad medieval*, Lugo, Servicio de Publicaciones-Diputación Provincial de Lugo, 1993, 157). No se contemplaba tan loable deseo de instrucción para las iletradas (generalmente hermanas externas o legas), que se habrán de contentar con el rezo de un número prefijado de padrenuestros (idem). En 1500 se dispuso que al menos dos tercios de las freilas santiaguistas debían ser aptas para leer y cantar en el coro (ECHÁÑIZ, María: *Las mujeres de la orden militar de Santiago en la Edad Media*. Junta de Castilla y León, Salamanca, 1992, 211).

50. El ejemplo más sobresaliente que podemos aducir seguramente sea el famoso Códice polifónico de las Huelgas (Burgos), perteneciente a esta abadía cisterciense. El manuscrito, una de las más preciadas fuentes musicales medievales, copiado hacia 1300, contiene una colección de piezas de una variedad extremada. Muchas de ellas tienen una fuerte impronta local, constituyendo *única* en la tradición musical medieval.

51. No hay catálogos generales y apenas los hay particulares (la excepción más cercana al periodo medieval que confirma la regla es: VICENTE, Alfonso de: *La Música en el Monasterio de Santa Ana de Avila (siglos XVI-XVIII)*. Catálogo. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1989). De este panorama escapa el imprescindible Códice de las Huelgas, que cuenta con el monumental estudio de HIGINI ANGLÈS: *El Códex musical de las Huelgas, (música a veus dels segles XIII-XIV)*. Barcelona, Institut d'estudis catalans, 1931, 3 vols. Este preciado manuscrito lo editó más recientemente: ANDERSON, Gordon A.: *The Las Huelgas*

La cantoría llegará a adquirir una importancia nuclear en el organigrama monástico, coherente con la centralidad de la propia liturgia. Para documentar este éxito debemos abandonar el periodo que venimos trabajando y adentrarnos en los siglos posteriores. Es un hecho demostrado que desde el siglo XVI hasta el XIX, y en prácticamente todas las órdenes monásticas femeninas, las aspirantes que acrediten tener conocimientos musicales quedarán eximidas del pago de la dote, incluso cuando ésta se instituye en obligatoria y fuente principal de financiación de los conventos femeninos⁵². Esta posibilidad facilitará el acceso de mujeres músicas a la vida conventual, que profesarán bien en calidad de cantoras, bien como instrumentistas, aportando en ocasiones sus propios instrumentos. Lo más frecuente es que entrasen como organistas, o tañedoras de arpa o bajón. También estas monjas no “dotadas” asumirán el magisterio musical de la comunidad a la que se incorporan⁵³. De hecho la mayor parte de ellas asumen el compromiso *sine qua non* de enseñar canto llano, o solfeo o a tañer un instrumento musical (o varios)⁵⁴, tarea comple-

Manuscript, Burgos, Monasterio de las Huelgas. Corpus Mensurabilis Musicae 79, Hänssler Verlag, American Institute of Musicology, 2 vols. Actualmente se prepara una tercera versión a cargo de Juan Carlos ASENSIO (para la parte musical) y mía (con la primera traducción íntegra de sus textos) dentro de la colección Patrimonio Musical Español. También esta preciada fuente ha sido objeto de un Simposio internacional: *El código de Las Huelgas y su tiempo*, cuyas Actas se recogen en la *Revista de Musicología*, XIII /2 (1990). Recientemente el gregoriano Herminio GONZÁLEZ BARRIONUEVO ha defendido su Tesis, dedicada a *El código polifónico de Santa Clara la Real de Carrión de los Condes. Antología de obras para la misa y el oficio*, copiado en 1633 (reseñada en la *Revista de Musicología*. XXI/1 (1998), 291-295). Sobre este mismo código: AGUIRRE RINCÓN, Soterraña: “El manuscrito polifónico de Santa Clara de Carrión de los Condes: Un repertorio para un convento”. En ‘Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología: la investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones’. *Revista de Musicología*. XX/1 (1997), 185-198.

52. LORENZO, Josemi: *Una relación...*, *op. cit.*, 127-132. Un tratado de 1699, el *Claro espejo de religiosas* de fray Luis Lozano afirmaba taxativamente: “De ninguna otra forma pueden las monjas, aunque sean con consentimiento de todas, recibir novicia alguna a la profesión de chorista sin que traiga dote; si no es que entre en alguna plaza del patrón, o se reciba por cantora, música u organista” (cit. en OLARTE, Matilde: “Retribución monetaria de la Enseñanza musical en los conventos femeninos de clausura”. En *La Mujer, Creadora y Transmisora de Cultura en el Área Mediterránea: el Mediterráneo como Ágora de Encuentro*. Institut valencià de la Dona-Generalitat valenciana, Valencia, 1992, 280 nota 9).

53. Algunos ejemplos del siglo XVII: 1614 en el monasterio dominico de Santa Ana (Murcia); 1662 en el monasterio benedictino de San Pelayo de Antealtares (Santiago de Compostela) (muchos más en LORENZO: *Una relación...*, *op. cit.*, 128-9).

54. El tenor documental suele ser de este tipo: de Antonia de San José, una aspirante al ingreso en el monasterio de benitas alcarreño de Valfermoso a mediados del siglo XVIII, se dice que es “música y organista, capaz de instruir en el canto llano a las novicias y junioras que oy son y fuesen en lo subcesibo” (MEDINA, Ramón: *Las Señoras de Valfermoso. Datos para la biografía de una Comunidad benedictina alcarreña*. Guadalajara, Aache ediciones, 1996, 367).

mentaria a la de dirección. En el coro y durante el desarrollo de los cantos a ellas les competía en exclusiva la amonestación correctora hacia sus compañeras cuando se equivocaran⁵⁵. Pero esta responsabilidad, cantar, dirigir y acompañar durante el oficio coral, enseñar y ensayar con las nuevas generaciones de novicias en los ratos libres..., debía ser un duro cometido que no todas aguantaron, aun a cambio de aportar la dote *a posteriori*, una vez producida su dimisión del oficio cantoral⁵⁶. La gran consideración que en algunos monasterios llegaron a adquirir estas maestras de música se traduce en la asignación de un sueldo anual, más “cama, hábito y celda compuesta” para ensayar, es decir, una antecámara suficiente que precedía a la propia celda donde docente y discentes pudieran reunirse para sus fines⁵⁷. Si el convento no podía autoabastecerse en este sentido había de recurrir a maestros/as de fuera, a los que también había que retribuir, como ocurrió en el de la Madre de Dios de Constantinopla (Madrid), que hubo de pagar seis ducados a una doña Francisca que “estuvo en el convento enseñando a las cantoras”⁵⁸.

Pero además de la enseñanza de las monjas entre sí, los monasterios femeninos también fueron espacios donde se transmitía la sabiduría y los conocimientos monacales a las niñas de familias acomodadas que acudían allí a formarse y aprender. En los cenobios masculinos la fundación de estudios generales o universidades ofreció una alternativa educativa para los jóvenes varones de los linajes poderosos, más orientada a unos saberes que se estaban demandando con el auge de la vida urbana. Ello hizo que la educación monacal masculina perdiera protagonismo. Pero la prohibición generalizada

55. Un obispo advierte en el siglo XVII que “[s]i en el canto o rezo herrare alguna monja, no se entre a corregir otra alguna que aquélla a quien tocara por oficio y ésta sólo corrija los errores que no puedan disimularse” (MEDINA, Ramón: op.cit., 222).

56. Como doña Micaela de Lemos, dominica en Valdeflores de Viveiro (Lugo), que en 1710 entrega a la comunidad 800 ducados en calidad de dote para poder permanecer en el convento, dote que no había entregado al entrar como cantora y organista (RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Clara: *El monasterio de Nuestra Señora de Valdeflores de Viveiro*. Ferrol, 1994, 42).

57. Este caso es el de una monja que ingresa sin pago de dote en 1799 en el convento de Santa Clara de Palencia “por razón de su oficio de cantora”. Esta mujer, además, aporta un monacordio, una vihuela y un violín, y se le asignan 55 reales al año por su labor (VIRGILI, M^a Antonia y CABEZA, Antonio: “La música y las órdenes religiosas en Palencia”. En *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia*, Palencia, Universidad de verano “Casado del Alisal”, 1990, 225).

58. BAADE, Colleen R.: “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-XVII”, En ‘Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología: la investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones’. *Revista de Musicología*. XX/1 (1997), 230.

de acceso a estos centros de enseñanza secularizados hizo que los mismos espacios de intercambio de experiencia y saber entre mujeres continuaran existiendo con el mismo protagonismo que antes. La música no fue una excepción. En un monasterio toledano de clarisas se enseñaba canto, ya en el siglo XIV, tanto a las religiosas nuevas como a las educandas nobles que acudían a formarse⁵⁹, y todo esto a pesar de las iniciales reticencias de este orden a la interpretación cantada del oficio⁶⁰. De 1500 y referida al monasterio santiagoista salmantino del Sancti Spiritus es la siguiente noticia:

Por quanto ay de costunbre que en los monesterios de monjas se críen ninnas, de las quales muchas vezes salen buenas religiosas y en el estado de su ninnes aprenden a leer y cantar o buenas costunbres para después estar en la religión, tolérase por agora en tal que se haga atenpladamente y non aya muchas⁶¹.

Ya hemos apuntado que las necesidades de la práctica musical de las monjas conllevaban que la maestra de coro supiera, y enseñara también, además de canto, el uso de algún instrumento acompañante para la liturgia. Como es sabido, el órgano fue el instrumento menos contestado por la jerarquía a la hora de apoyar las voces, especialmente cuando se cantaba polifonía. Constancia de monjas organistas tenemos ya demasiadas como para considerarlas anecdóticas. A finales del siglo XV en el mencionado convento santiagoista de Sancti Spiritus una religiosa del mismo tañe “unos hórganos de palo [de] su coro, muy buenos”⁶². A partir del siglo XVI estas referencias serán constantes, añadiendo información suplementaria muy interesantes de vez en cuando. En el dominico cenobio lucense de Valdeflores de Viveiro la cantora y organista debía dar una hora diaria de clase de canto a todas las novicias y monjas con menos de cuatro años de profesión⁶³. Un siglo después a esta referencia, en el siglo XVIII, la maestra franciscana de Santa Clara de Palencia tenía la obligación de enseñar, incluyendo dos horas de estudio y ejercicio, además de arreglar musicalmente los villancicos y otras piezas de repertorio a las posibilidades de su capilla⁶⁴.

59. PÉREZ DE TUDELA Y BUESO, M^a Luisa: “El convento del monasterio de Santa Clara la Real de Toledo (1247-1993)”, *Archivo Ibero-Americano*, LIV (1994), 490.

60. En realidad, todavía es un punto no aclarado por la investigación. La confusión se debe a las propias palabras que santa Clara escribió en su Regla, de 1253, donde pauta que el oficio divino se lea sin canto. Para una hipótesis sobre este particular remito a mi libro *Una relación disonante...*, *op. cit.*, 113-122.

61. ECHÁNIZ, María: *op. cit.*, 209.

62. *Ibidem*, 248.

63. RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Clara: *El monasterio de...*, *op. cit.*, 42.

64. VIRGILI, M^a Antonia y CABEZA, Antonio: *op. cit.*, 225. Más relajada era la jornada en Valfermoso (Guadalajara), donde en 1701 se establece que se enseñe a cantar el

Pero no sólo el instrumento-rey sonó en los monasterios femeninos al menos desde el siglo XVI. También arpas, salterios y bajones acompañaron el canto llano o figurado, bien doblando las voces, bien con mayor protagonismo en las piezas interpretadas *alternatim*⁶⁵. Pero el ámbito litúrgico no fue el que monopolizó la práctica instrumental de las monjas que, al igual que las juglaresas del siglo XII, no desdeñaron los cantares profanos y los instrumentos tradicionales, extra-litúrgicos, por supuesto, como las guitarras, violas, violines, percusiones diversas y sencillas etc. Todo este instrumentario necesita de personas que los supieran tañer y que pudieran transmitir sus conocimientos a otras monjas, habida cuenta de que los instrumentos, aunque entraran como dote de alguna monja, solían quedarse como patrimonio de cada institución, estando disponibles para las siguientes generaciones. A falta de evidencias documentales hemos de suponer que dicho trasvase de conocimientos se daría en una relación directa entre enseñante y enseñadas, donde los rudimentos técnicos precederían al ingreso en el convento, ya que las monjas que aportan instrumentos es porque los saben tocar. Muy vívida es la escena que Ana de Jesús transmite sobre Teresa de Ávila en su proceso de beatificación:

Particularmente en la noche de Navidad cantando en los maitines el Evangelio de San Juan, fue cosa celestial de la manera que sonó, no teniendo ella naturalmente buena voz. En estas fiestas hacía muchos regocijos y componía algunas letras en cantarcicos a propósito de ellos y nos los hacía hacer y solemnizar con alegría. Cansábanla personas encapotadas y oraciones estrujadas, que así las llamaba ella⁶⁶.

4.2.—Conocimientos musicales de las monjas músicas

4.2.1.—Un apunte sobre la inevitable Hildegarda de Bingen

La única incursión que haremos en estas páginas fuera de la Península Ibérica será para acudir a la famosa abadesa alemana del siglo XII. Esta mujer, a pesar de ser la persona con más obras musicales compuestas y de autoría conocida hasta su siglo, no aparecía en *ninguna* historia de la música medieval hasta hace bien poco, y a principios del siglo XX también ella pasó

oficio divino a novicias y junioras por lo menos media hora al día" (MEDINA, Ramón: *op. cit.*, 304).

65. LORENZO, Josemi: *Una relación disonante...*, *op. cit.*, 122-126.

66. *Santa Teresa y su tiempo*. Madrid, Comisaría General de Exposiciones-Dirección General de Bellas Artes-Ministerio de Educación y Ciencia, 1970, pieza 269, p. 123.

por el brete de ser negada como autora de su inmensa producción intelectual⁶⁷. Su presencia aquí se justifica porque es un buen ejemplo de invención y docencia de la música. Compuso decenas de nuevas melodías *para* sus hermanas benedictinas, enseñándoselas y haciendo, de esta forma, una liturgia *ad hoc*, feminizada y de increíble belleza. Lo más sorprendente del caso radica, según sus palabras, en que lo hizo “sin haber recibido enseñanza alguna; y sin embargo las cantaba y no había aprendido nunca de nadie la notación musical”, por más que aparezca transcribiendo las melodías que el Espíritu Santo le inspira en las miniaturas medievales⁶⁸.

No se le ha sabido dar más sentido a estas palabras que una nueva expresión de la *excusatio benevolentiae* de alguien que, aún consciente de su poder, se definía a sí misma como “paupercula foeminea forma”. Aventuro aquí otra hipótesis: quizá Hildegarda pretende la clausura de referentes masculinizados que fundamenten su saber musical (seguramente vinculados a los orígenes de sus probables conocimientos de música) para hacerlos derivar directamente de la inspiración divina. Hildegarda era una mujer poderosa, con orgullo y con visión estratégica. Cuantos menos “estorbos” entre ella y la divinidad hubiera, mejor, como demostró en vida. La búsqueda de ese contacto sin mediaciones lo debemos relacionar con la particularísima concepción feminizada de la divinidad⁶⁹ que se trasluce a lo largo y ancho de su obra y, a mi entender, también con la creación de una *lingua ignota*, críptica, que pienso que puede apuntar a un campo referencial semejante al que he dibujado, así como a la ausencia de seguidores o epígonos de su obra musical. No sé si el estilo de Hildegarda es inimitable, pero hasta donde sabemos sí fue inimitado, a pesar de la fuerte impronta que dejó en la zona renana, donde vivió. Quede esta hipótesis como una posible línea de investigación de quien fue una de las figuras magisteriales más importantes desde múltiples campos, incluyendo el musical.

4.2.2.—Ejercicios de solfeo y libros de teoría

Es difícil saber con exactitud cuánta música sabían las monjas medievales, y tampoco sabemos cuál era el grado de excelencia interpretativa dentro

67. No nos podemos extender en cuestiones generales. Remitimos a: LORENZO, Josemi: *Hildegarda de Bingen (1098-1179)*. Madrid, Ediciones del Orto, 1996, especialmente 44-9. Más información y análisis sobre el quehacer musical de la abadesa en LORENZO, Josemi: “‘Omnes ecclesia in symphonia sonet’: canto y conflicto en Hildegarda de Bingen”. En MUÑOZ, Ángela: *De leer a escribir II. La escritura de las mujeres*. Madrid. Laya, en prensa.

68. Todo este campo de problemas lo abordo en: “Omnes ecclesia...”.

69. Común a gran parte de la tradición mística femenina europea, cuyo comienzo se puede rastrear en las tempranas corrientes gnósticas.

de los propios espacios monásticos (ni para mujeres ni para varones), referencia con respecto a la cual se midan dichos conocimientos. Las líneas que siguen son, por tanto, una tentativa aproximación, casi un esbozo, de un largo y hermoso camino que nos queda por recorrer.

Por su propia naturaleza no contamos con los materiales pedagógicos de que se sirvieron las maestras medievales para enseñar música. Sabemos que con la invención y extensión de la notación musical (y especialmente con la diastemática) cambia radicalmente la manera de entender la música y, por supuesto, su enseñanza, no dependiendo ya de la memoria como único recurso para conservar las melodías, pero, por otro lado, la asunción de un sistema notacional cada vez más complejo y críptico que necesitaba de una sólida formación para interpretarlo correctamente fue excluyendo a las mujeres de su interpretación, al carecer de la dicha instrucción.

Como hoy día, llegar a interpretar correctamente una partitura requería un largo y progresivo adiestramiento. También como ahora, las/os principiantes habían de enfrentarse a ejercicios vocales de finalidad pedagógica. Conocemos algunos de estos *exercitia vocum* de la región centroeuropea para una sola voz escritos a partir del siglo XIII⁷⁰. Son silabizaciones que en ocasiones llegan a alcanzar una extraordinaria longitud y virtuosismo, con extensiones superiores a las dos octavas, abundancia de escalas ascendentes y descendentes, prácticas de solmisación... Con pruebas parecidas también estudiarían las monjas aspirantes a cantoras, pero estos ejercicios se anotarían en soportes perecederos y no tendrían más funcionalidad que la coyuntural, razón de su escasez en los archivos de hoy día. De hecho, también se conserva un salterio del monasterio benedictino británico de Wherwell con un ejercicio vocal destinado a las monjas que lo poblaban, aunque éste de un ámbito melódico más reducido (basado en el hexacordo) y también con una clara misión pedagógica⁷¹.

Por lo tanto, las cantoras sí entendieron de neumas, y lo suficiente como para transmitirlo a las otras monjas especialmente capacitadas para el canto. Y cuando nos referimos al aprendizaje del canto no sólo contemplamos el monódico. Las evidencias nos descubren la práctica del, entonces llamado, canto de órgano. Mucho más novedosa que las anteriores es la pieza que encontramos en el *vuelto* del folio 154 del código polifónico de las Huelgas, sin parangón en Europa⁷². Es un ejercicio de solfeo en forma de conductus a dos voces, radicando aquí la novedad de este *unicum*, en su polifonía. Sabe-

70. Tres buenos ejemplos en: HUGLO, Michel: "Exercitia vocum". En SZENDREI, Janka y HILEY, David (eds.): *Laborare fratres in unum. Festschrift László Dobszay zum 60. Geburtstag*. Weidman, Spolia Berolinensia, 1995, 117-123.

71. BAGNALL, Anne: *op. cit.*, 23.

72. Facsímil en ANGLÈS, Higinio: *op. cit.*, II.

a fa mi fa mi re mi ut re mi ut re mi ut re mi re

mi sol re mi ut fa fa fa re fa fa re ut re mi ut re mi

fa re ut re mi ut re mi (Et fa) Inno madjorem uox relan

naum sperne re quia uox uirginel caritatis

milia ha rebe phi monales de aunte ad lre ap

I septa quam sci rore de re q' nate organizare aunde

Ejercicio de solfeo del código de las Huelgas (f. 154v). Polifonía a dos voces.

mos de su finalidad pedagógica porque antes del texto propiamente dicho de la composición (bastante críptico, por cierto) incluye en ambas voces la propia dicción del nombre de las notas que se están solfeando: “[F]a fa mi fa mi re mi ut mi sol re mi ut fa fa fa re fa fa re ut re mi ut re mi” y “[U]t re mi ut re mi ut mi re fa mi sol fa la sol ut fa fa”. Entre otras peculiaridades notacionales que diferencian esta pieza del resto, es la única de los 188 folios del código que está escrita a dos columnas (una para cada voz), posiblemente

para facilitar la lectura a principiantes, de lo que se puede deducir también que sería insertada en otro momento distinto a la redacción del mayor cuerpo del texto.

A partir del siglo XVI, con la extensión de las obras impresas se distribuyen los tratados teóricos de música entre un público mucho más amplio que el que los venía disfrutando a través de copias manuscritas. Es interesante el caso de Juan Bermudo, que publica dos tratados didácticos musicales: en 1549 *El libro primero*, para varones (por omisión); el segundo, *El arte tripharia* (1550) expresamente para el monasterio de clarisas de Montilla (Córdoba). El sesgo genérico, clarísimo, provoca que éste sea una reducción del primero a lo más elemental, sin profundizar en ningún tema, fruto de lo cual se verá reducido a la tercera parte del tratado *bueno*⁷³. Después de Bermudo, son más conocidas las opiniones crudamente misóginas de alguno de estos teóricos posteriores como Cerone, Nasarre o Correa de Araujo, por lo que nos detendremos demasiado en sus categorizaciones⁷⁴. El primero expone su deseo de que se impida a las mujeres seglares dedicarse a la música, aunque en otro fragmento feminice la práctica musical en un intento denigratorio⁷⁵. Correa, el genial organista, arremete contra sus colegas tañedoras de los conventos femeninos de manera despiadada⁷⁶. Más grave para la educación musical femenina es la programación del aragonés Pablo Nasarre, que en su libro *Escuela Música* equipara la formación que han de recibir las niñas que aspiren a ser religiosas a la de los ciegos “y a sugetos que aprenden por diversión”⁷⁷. Es decir, primero se les negaba un acceso a la instrucción

73. ANNONI, Maria T. y NUCCIO, Kathleen E.: “Gender as text and subtext: the case of Renaissance Music Pedagogy”. En ‘Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología’. *Revista de Musicología*, XVI/4 (1993), 2.210-2.228.

74. LORENZO: *Una relación disonante...*, *op. cit.*, 140-146. Las fuentes transcritas y agrupadas en: ZALDÍVAR, Álvaro: *op. cit.*

75. “Los unos dicen que el cantar es officio de sacristanes y de frayles, no de cavalleros ni de gente hidalga. Los otros afirman que es recreación dañosa para varones esforçados. Otros ay también que dizen que es exercicio de mugeres y de personas afeminadas y holgazanas” (Cit. en RAMOS, Pilar: *op. cit.*, 237).

76. Las tacha de vagas, ignorantes y malas músicas de manera violenta. Olvida que también había monjas que destacaron por sus dotes musicales, a decir de sus propios contemporáneos, como Bernardina Clavijo, de quien dice Vicente Espinel en *Vida del escudero Marcos de Obregón*: “...la niña, que ahora es monja en Santo Domingo el Real [de Madrid], es monstruo de naturaleza en la tecla y arpa” (RUBIO, Samuel: *Historia de la música española*, ‘II: Desde el “ars nova” hasta 1600’. Madrid, Alianza Música, 1983, 69-70). La tradición hace a Espinel el primero que le añadió a la guitarra un quinto orden (LÓPEZ-CALO, José: *Historia de la música española*, ‘III: El siglo XVII’. Madrid, Alianza Música, 1983, 199), por lo que debía entender de música, hecho que hace más subrayable su afirmación.

77. II parte, libro IV, capítulo 19.

musical; las que lo conseguían eran formadas para practicar una música sin ambiciones y sin acceso a la composición⁷⁸ para, finalmente, atribuir a la propia condición femenina el origen de dicha incapacidad musical, fundamentando nuevas deslegitimaciones de las mujeres músicas.

Pero como siempre, no todo es victimismo, ni estamos abocados/as a regodearnos, desde una erudición progresista, en la carencia de referentes. Paralelamente a estas críticas vivía, y componía, la primera mujer española de quien se conserva una constancia material de su obra en forma de tablatura. Se llamaba Gracia Baptista y sólo sabemos de ella que era monja y que su himno *Conditor alme* fue incluido por Luis Venegas de Henestrosa en el primer volumen (y por desgracia único, de los siete que programó) de su antología musical *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (1557), junto a maestros como Cabezón, Mudarra o Narváez, hecho que supone una inequívoca atribución de autoridad⁷⁹. El desconocimiento de cualquier dato biográfico de esta mujer no obsta para que podamos aventurar con un muy pequeño margen de error que sería la cantora de su monasterio y, por tanto, la maestra de música del mismo. Una música a la que hay que suponerle una calidad al menos comparable a la obra de los grandes nombres de la música hispana del renacimiento, junto a quienes se codeó en el índice de la citada obra, que hoy constituye una fuente histórica, una fuente musical y un eslabón de una genealogía que aún está por hacer.

El complemento natural a este artículo sería su contraste con la audición de algunas de las músicas que en su día pudieron haber cantado las mujeres de quienes aquí hemos hablado. Tenemos la suerte de poder sumergirnos en algunas de ellas, merced a una discografía donde poco a poco también el feminismo se va abriendo paso⁸⁰. Su escucha y su disfrute será un nuevo acto

78. En la práctica musical de la música antigua la línea que separaba interpretación de composición no estaba tan marcada como lo está hoy. Saber glosar una melodía, improvisar unas diferencias o disminuir una pieza eran conocimientos que hoy catalogaríamos más cercanos a la creación que a la recreación. Desconociendo la mayor parte de los principios compositivos difícilmente se podía ser un/a gran intérprete.

79. LORENZO ARRIBAS, Josemi: "Gracia Baptista, una compositora española del siglo XVI". *8 de marzo*, 28 (1997), 27-30. Para profundizar en un cúmulo de presuntas casualidades que contribuyen a invisibilizar esta iniciática obra *vid.*: LORENZO ARRIBAS, Josemi: "La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas". En MANCHADO, Marisa (comp.): *Música y Mujeres. Género y poder*. Madrid. horas y HORAS, 1998, 25-28.

80. Estimo que la música de tradición oral es más asequible y conocida que la medieval, por lo que me limitaré a ésta, comentando algunos registros discográficos fiables de música sacra e interpretados por mujeres en su mayoría (un listado de más de cincuenta títulos discográficos de música medieval en relación con las mujeres se puede encontrar en: LORENZO, Josemi: *Musicología feminista...*, *op. cit.*, 89-92): de Hildegarda de Bingen, auténtico *bestseller* discográfico en estos últimos años, baste la referencia al grupo alemán SEQUENTIA,

de reconocimiento de autoridad a las mujeres medievales. Nuevo acto, que no póstumo, porque la mediación es una operación simbólica que no conoce de separaciones temporales a las que tan sujetas/os estamos aquí, en el mundo, dicen, de los vivos.

que ha grabado la integral de la obra de la abadesa en media docena de CD's (Deutsche Harmonia Mundi), todos de una calidad altísima. Otra estética interpretativa también interesante es la lectura de ANONYMOUS 4: *Hildegard von Bingen: 11,000 Virgins, Chants for the Feast of St. Ursula*. 1997, HMU 907200. Al calor del éxito de Hildegarda han surgido originales proyectos que la vinculan a otras místicas igualmente sabias y relacionadas con la música: por un lado el de DISCANTUS, que la une a la también abadesa alemana Herrada de Landsberg (o Hohenburg) en *Hortus deliciarum. Hildegard von Bingen. Herrad von Landsberg*. 1998, OPS. 30-220; por otro lado, LES FLAMBOYANTS hacen lo propio con la mística sueca santa Brígida: *Hildegard von Bingen und Birgitta von Schweden*. 1998, Raumklang, RK 9802. Del códice de las Huelgas, entre el ramillete de versiones recomendables (HUEL GAS ENSEMBLE, SEQUENTIA, DISCANTUS) destacamos, por recientes y por su gran calidad, los dos discos del grupo español VOCES HUEL GAS: *Codex Huelgas. Polifonía inédita*. 1998, Sony Classical, SK 60844 y *Codex Huelgas. Misa Santa Maria la Real*. 1998, Sony Classical, SK 60846. Cautivadoras interpretaciones de distintas tradiciones del canto de la sibila se las debemos a LA CAPELLA REIAL: *Cant de la Sibila*. 1988, Astrée/Audivis, E 8705; *El canto de la Sibila II. Galicia, Castilla*. 1996, Audivis/Fontalis, ES 9900, y el recentísimo *El cant de la Sibila. Mallorca. Valencia. 1400-1560*. 1999, Alia Vox, AV 9806. El himno *Conditor alme* de Gracia Baptista acaba de ser nuevamente grabado (la versión de Antonio BACIERO está descatalogada), al clave en esta ocasión, por ERDAS, Paola: *Lluys Venegas de Henestrosa. Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*. 1998, Stradivarius, STR 33483, corte 22. Para música estrictamente litúrgica (canto gregoriano): AURORA SURGIT: *Paschale mysterium. Gregorian Chant for Easter*. 1996, Naxos, 8.553697, y los trabajos de sor MARIE KEYRUZ, DISCANTUS o ANONYMOUS 4.