



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TESIS DOCTORAL

Título
Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona a través de un fondo musical inédito (ca. 1825–1925)
Autor/es
Francisco Javier Sánchez Puente
Director/es
Teresa Cascudo García-Villaraco
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Ciencias Humanas
Curso Académico



Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona a través de un fondo musical inédito (ca. 1825–1925), tesis doctoral de Francisco Javier Sánchez Puente, dirigida por Teresa Cascudo García-Villaraco (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

- © El autor
- © Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2020
publicaciones.unirioja.es
E-mail: publicaciones@unirioja.es



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

**UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
Facultad de Letras y de la Educación**

**UN SIGLO DE MÚSICA EN EL
CONVENTO DE SANTA CLARA DE CARMONA
A TRAVÉS DE UN FONDO MUSICAL INÉDITO
(ca. 1825 – 1925)**

Tesis para optar al grado de Doctor

FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ PUENTE

**Tutora y Directora:
Dra. Dña. Teresa Cascudo García-Villaraco**

Logroño 2020

ÍNDICE

Agradecimientos.....	7
Permiso y compromiso con la Comunidad de las Hermanas de Santa Clara de Carmona	9
INTRODUCCIÓN	11
Justificación y objetivos de la investigación	11
Antecedentes y estado de la cuestión.....	13
Hipótesis.....	20
Fuentes y metodología	22
Estructura de la tesis	26
<u>PRIMERA PARTE</u>	
1. CARMONA DURANTE EL SIGLO XIX.....	30
1.1. Vida cultural en la ciudad	33
1.1.1. La Sociedad Arqueológica de Carmona como foco cultural	35
1.1.2. La prensa local de Carmona.....	38
1.2. Principales centros religiosos en Carmona.....	47
2. EL CONVENTO DE SANTA CLARA DE CARMONA.....	55
2.1. Historia y contextualización.....	58
2.2. Patrimonio artístico	63
2.3. La vida conventual femenina en los monasterios franciscanos de Santa Clara 71	
2.3.1. Descripción y reglas.....	72
2.3.2. El ingreso en el convento.....	80
2.3.3. Profesiones y jerarquías	83
2.3.4. Situación actual.....	94

SEGUNDA PARTE

1. ANÁLISIS DEL FONDO MUSICAL CONSERVADO.....	98
1.1. Descripción global del fondo	99
1.2. Descripción de la base de datos.....	103
1.3. Análisis de las fichas de la base de datos	107
1.3.1. Manuscrito o impreso	109
1.3.2. Caligrafías	111
1.3.3. Procedencia de la documentación musical	117
1.3.4. Sellos editoriales y marcas de propiedad.....	120
1.3.5. Instrumentación.....	124
1.4. Catálogo de piezas musicales	127
1.4.1. Música religiosa vs. profana	131
1.4.2. Piezas completas e incompletas.....	147
1.4.3. Compositores representados en el fondo	149
1.4.4. Los cuadernos con marcas de propiedad	156
1.4.5. Copias repetidas.....	159
2. EL SONIDO MUSICAL DE LA CLAUSURA	163
2.1. Monjas, mujeres, músicas	166
2.2. Monjas encargadas de la música en el convento de Santa Clara de Carmona	174
2.3. Calendario litúrgico trazado a partir del fondo musical.....	188
2.4. Aproximación a la práctica musical en el convento de Santa Clara a través del fondo musical conservado.....	201
2.4.1. Gregoriano y piezas litúrgicas	202
2.4.2. Misas	215
2.4.3. Coplas, Gozos y Canciones, piezas religiosas no litúrgicas	228
2.4.4. Salves, letanías y otros géneros religiosos.....	247
2.4.5. Villancicos	264
2.4.6. Música instrumental.....	272
2.4.7. Música Profana y misceláneos.....	282

2.4.8.	Teoría y lenguaje, aprendizaje musical y transmisión de conocimientos 303	
2.4.9.	Teatro y poesía.....	322
2.4.10.	Cuadernos y agrupación de materiales	326
2.5.	Procedencia y canales de comunicación.....	338
2.5.1.	Convento de Santa Clara de Utrera (Sevilla).....	347
2.5.2.	Real Monasterio de Santa Clara (Jaén).....	357
CONCLUSIÓN		366
BIBLIOGRAFÍA		373
ANEXOS.....		383
Anexo I.I - Listado de obras por compositores		387
Anexo I.II - Listado de obras sin compositor		401
Anexo II - CD-ROM		

Agradecimientos

Esta Tesis Doctoral es el resultado de varios años de trabajo, en los cuales he combinado la investigación con la actividad docente, estudio de oposiciones y otros aspectos de la vida familiar. En primer lugar, tengo que decir que la realización de este trabajo de investigación no hubiese sido posible sin tener los contactos necesarios que me posibilitaron un acercamiento más personal al convento. Sin esta ayuda, posiblemente no habría tomado este camino, ni me hubiese enriquecido con la documentación a la que he podido acceder. El encuentro con el fondo que constituye el objeto de mi trabajo me atrapó desde el inicio, me hizo sentir unas tremendas ganas de conocer más al pormenor el funcionamiento de estos centros religiosos tan importantes para nuestro patrimonio y que generalmente han sido apartados a un segundo plano, eclipsados por las grandes catedrales y centros religiosos de mayor producción musical y mejor acceso.

Quiero expresar mi agradecimiento a todas las personas que me han ayudado y apoyado, todos tienen un trocito de esta tesis, porque sin ellos no hubiese sido posible. En primer lugar, a todos los profesores y profesoras que han aportado su granito de arena durante mis estudios, ya que mi formación integral es fruto de todos ellos. Le doy las gracias a mi tutora y directora de tesis, la Dra. Dña. Teresa Cascudo García-Villaraco, por su paciencia conmigo, su insistencia, sus críticas siempre positivas y su apoyo anímico, además de su ayuda para atreverme a acometer un proyecto de investigación de estas características, algo impensable para mi antes de conocerla.

Del círculo de Carmona, tengo que agradecer a varias personas que me han guiado por la ciudad, ya sea facilitándome el trabajo, ya sea permitiéndome la consulta y el acceso a los espacios que a continuación se detallan, así como el acercamiento al mundo de la clausura, que no es nada fácil. También han estado siempre respondiendo a mis preguntas, aconsejando y sugiriendo ideas para desarrollar, entre un sin fin de motivos más de agradecimiento que se me escapan. Quiero agradecer principalmente la ayuda de Dña. María Luisa García Valverde, sin la cual no hubiese tenido la cercanía necesaria a la ciudad de Carmona, ni tampoco acceso al convento de Santa Clara. Sin ella no hubiese conseguido llegar a los rincones donde he podido estar. Deseo agradecer también el trato a todas las religiosas del Convento de Santa Clara, que siempre me atendieron con una sonrisa y una amabilidad suprema, ofreciéndome todo lo que estaba en su mano. Le agradezco al profesor y amigo D. Fernando de la Maza Fernández su predisposición para acercarme a varios centros religiosos, así como al archivo municipal, biblioteca y hemeroteca local, acompañándome a cada lugar y presentándome a las personas adecuadas para que me pudiesen ayudar, siempre muy involucrado con mi trabajo y aportándome mucha información bibliográfica, además de estar siempre atento poniéndome al día de las nuevas publicaciones locales que pudieran tener relación con mi trabajo. Para terminar con el círculo carmonense, me gustaría hacer mención a D.

Antonio García Baeza, hijo del historiador carmonense D. Antonio García Rodríguez¹, encargado del archivo de la Iglesia Prioral de Santa María, al que agradezco su disponibilidad siempre que le he requerido para cualquier cuestión, así como los funcionarios encargados de diversos archivos locales como el Archivo Municipal y la Biblioteca y Hemeroteca.

Por último, quiero agradecer toda la colaboración de mi familia, que ha soportado horas de concentración dedicadas a la tesis, así como mis momentos de mal humor y mis charlas sobre conventos y monjas, asintiendo con la cabeza y escuchándome siempre con entusiasmo, aun sin saber nada del tema. Por supuesto, también tiene parte de esta tesis mi pareja, ya que le he robado mucho tiempo, incluso mi hijo, que ha llegado a mi vida en el transcurso de este proyecto. Muchas gracias a todos. Es un placer para mí poder compartir este trabajo con vosotros.

¹ Conocido en el mundo de la investigación histórica como Antonio Lería, gran historiador local, considerado el más importante del siglo XX en Carmona. Realizó en los últimos años de su vida una importante labor de investigación y divulgación, junto a D. Paco Eslava, ofreciendo luz a la historia de Carmona y gran parte de su comarca.

Permiso y compromiso con la Comunidad de las Hermanas de Santa Clara de Carmona

La Comunidad de las Hermanas Pobres de Santa Clara de Carmona (Sevilla), atendiendo a la petición realizada por el profesor y musicólogo D. Francisco Javier Sánchez Puente, le autoriza a:

- Consultar y fotografiar todo el archivo musical que posee el Convento y que se encuentra colocado en dos grandes cajas de madera.
- Consultar la diferente documentación del Monasterio con el fin de localizar cuantos datos sean posibles en torno a la vida musical del mismo, para poder trazar un recorrido por la posible práctica musical de esta Comunidad religiosa.
- Plasmear toda esta información en un trabajo de investigación con el fin de dar a conocer más aspectos relevantes del Convento.

Por su parte, D. Francisco Javier Sánchez Puente, que realiza sus estudios doctorales en la Universidad de La Rioja y es natural de la localidad de Mairena del Alcor (Sevilla), se compromete con la Comunidad a:

- Utilizar los datos y fotografías exclusivamente para su investigación personal, garantizando que no se realizarán publicaciones, grabaciones o sesión de estos materiales a otras personas o instituciones sin la autorización expresa de la Comunidad.
- Entregar una copia del trabajo de investigación realizado para que la comunidad siga conociendo y ampliando su propia historia.
- Facilitar las copias de cuantos estudios, artículos u otras publicaciones se realicen sobre el Convento.
- Pedir permiso para realizar cualquier uso de la información obtenida del convento y que no conste en esta autorización.

En prueba de conformidad y aceptación de los compromisos expuestos, se firma y sella el presente documento por duplicado, en Carmona (Sevilla), a 12 de enero de 2020.

Francisco Javier Sánchez Puente
Profesor de Historia y Ciencias de la Música



Sor Consolata Muenj
*Madre Abadesa del Convento de
Santa Clara de Carmona*

INTRODUCCIÓN

Justificación y objetivos de la investigación

Los conventos de clausura son espacios con unas condiciones muy especiales. Su hermetismo a lo largo de la historia y su difícil acceso han contribuido a que conserven multitud de obras de artes y literatura. La música forma parte de este rico patrimonio que se guarda en estos cenobios femeninos, siendo documentos de un pasado más o menos reciente y valioso, a los cuales actualmente se está pudiendo acceder con relativa facilidad, aunque sigue siendo un lugar peculiar, donde existen normas diferentes según cada comunidad, y donde la Madre Abadesa -máxima responsable del convento- juega un papel fundamental en el acceso a toda la información que se necesita para la realización de cualquier trabajo serio de investigación.

Desde un punto de vista personal, el haberme planteado realizar un trabajo de estas características viene dado por el hecho de haber encontrado un archivo musical hasta ahora inédito en el convento de Santa Clara de Carmona, al que pude tener acceso durante un recorrido por diferentes centros religiosos de la ciudad. Esto me resultó muy atractivo y me motivó a tomar esta línea de investigación. El Convento de Santa Clara de la localidad sevillana de Carmona y, más específicamente, su fondo musical, constituyen, por lo tanto, el objeto principal de estudio en mi investigación doctoral.

Más allá de esta motivación personal, justifica la pertinencia del tema de estudio elegido, el interés por la vida conventual femenina y sus transformaciones; la relevancia de la función del arte dentro de estas instituciones religiosas y sacar a la luz la documentación allí conservada, que puede resultar muy interesante, no sólo en lo que se refiere a nuestra tesis, sino también para posteriores estudios, además del valor patrimonial del fondo encontrado. No menos motivadora es la falta de estudios de investigación en lo que se refiere a Carmona sobre la figura de la mujer dentro de estos espacios y la valoración de sus repertorios.

Nuestro trabajo tiene como finalidad realizar un análisis documental del fondo musical conservado en el monasterio; reconstruir los usos de la música dentro del convento trazando un recorrido por el papel de las religiosas en cuanto a práctica, consumo, magisterio y otros aspectos relacionados con el ámbito musical; y contextualizar estos usos dentro de la vida cotidiana de estas mujeres. Es decir, una vez catalogada y analizada la documentación conservada, pasaremos a una reflexión sobre la misma y propondremos una recreación de la vida musical del monasterio, reconstruyendo el calendario que estructuró la actividad musical dentro del convento. Intentaremos conseguir a través del fondo, cotejándolo con la información recopilada de las otras fuentes archivísticas no musicales que hemos podido consultar en el convento, trazar una imagen de esta comunidad acústica en la época cronológica propuesta.

Son muchas las preguntas que nos planteamos a partir de este fondo, pero, sobre todo, la evidente muestra de actividad musical nos hizo marcar una línea muy clara: encontrar la

funcionalidad de este repertorio tan variado dentro de un centro de estas características y mostrar un posible recorrido por la práctica musical dentro del mismo, a partir del estudio y análisis de su fondo musical hasta ahora inédito, y, en última instancia, dar a conocer este patrimonio musical.

El fondo musical conservado en este convento nos habla de una dilatada historia musical en su vida cotidiana, apareciendo desde libros de facistol con canto gregoriano, hasta copias impresas adquiridas recientemente, o incluso copias de alguna hermana de avanzada edad que aún sigue en el convento, pero, el volumen del material encontrado, nos ha hecho centrarnos en la época mejor documentada en el archivo, siendo siglo XIX y principios del siglo XX los más representativos del fondo. Tomamos la fecha de 1825² como la fecha de partida de nuestro estudio, siendo 1925³ la fecha en la que ponemos el límite cronológico a la investigación, abarcando prácticamente un siglo de recorrido musical en el cenobio. El período coincide además con una época en la que la ciudad de Carmona estuvo inmersa en varios movimientos culturales, así como con el inicio de una notoria corriente de prensa local.

A todas estas cuestiones, y siguiendo las reflexiones de Alonso Fernández⁴, también nos motiva la elección de este marco cronológico el hecho de que la mayor parte de autores hayan rechazado de forma sistemática el legado de música religiosa que abarca el siglo XIX y los primeros años del siglo XX, siendo múltiples las posibilidades que se valoran en torno a esta discriminación del repertorio, quizás por las desamortizaciones eclesiásticas, que acabaron con multitud de patrimonio musical en los centros religiosos, o por la irrupción de público mayormente dedicado a la música profana y los nuevos géneros musicales como la zarzuela o las pequeñas piezas para piano.

² 1925 nos ha parecido un buen año de referencia para el inicio de nuestro estudio, puesto que marca el comienzo del segundo cuarto de siglo XIX, además de que pocos años más tarde, concretamente en 1928, aparece el primer cuaderno importante de partituras, un cuaderno de versos utilizado por la Madre abadesa del convento de Santa Clara de Carmona (Ver Ilustración 2.027).

³ Fecha de la tabla de ingreso y defunciones que nos aclara la procedencia y los años de religiosas de algunas monjas con importante relación musical en el convento, además, coincide con la fecha de traslado de las religiosas de Santa Clara de Utrera al monasterio carmonense.

⁴ Alonso Fernández, Ángeles, "El órgano en la prensa musical del siglo XIX" en *La música española en el siglo XIX*, ed. Universidad de Oviedo (Oviedo: Colección Estudios Sociales Iberoamericanos, 1995), p. 413

Antecedentes y estado de la cuestión

La historia de la música en Carmona, podemos decir que ha sido escasamente investigada, ya que, tras un primer acercamiento a la bibliografía específica de la Ciudad, no pudimos encontrar ningún trabajo en el que la música hubiera sido estudiada en profundidad. Las pocas publicaciones con referencias musicales que hemos podido localizar tratan la misma de forma meramente divulgativa, exceptuando algunos artículos⁵ de la revista *Carel*⁶, que abordan un tema específico, pero en ningún caso estudian el tema musical con la perspectiva que pretendemos aplicar en este trabajo. Incluso en la revista *Carel*, se solicita por parte de algunos colaboradores, como es el caso de González Isidoro⁷, la necesidad de investigar en los diferentes monasterios e iglesias para un mejor conocimiento de la música sagrada en Carmona, para que aparezcan buenos estudios que suplan las lagunas que existen sobre esta desconocida parcela artístico-litúrgica.

Como apunta Reder Gadow⁸, los aspectos lúdicos, música, bailes populares o aficiones artísticas, son aspectos que se han tratado de manera muy superficial en los estudios de los monasterios femeninos de clausura, aportando una serie de sugerencias para posteriores estudios dedicados al monacato femenino, con el fin de conseguir trazar una visión más completa y rellenar los vacíos que encontramos en los estudios de estos centros.

Actualmente, no existe ninguna aproximación desde la musicología haya acometido un estudio del repertorio y la vida musical en el convento de Santa Clara de Carmona, pero, para abordar el estudio de la música en la vida conventual dentro de los monasterios femeninos, hemos tomado como trabajos de referencia los estudios de María Julieta Vega-García Ferrer⁹, Matilde María Olarte Martínez¹⁰ y Colleen R. Baade¹¹ entre otros, que realizan un enfoque del estudio desde la historia de las mujeres, tratando el papel de las monjas músicas como elemento

⁵ Delgado Rodríguez, José Manuel, "Las Coplas de San Teodomiro, Patrón de Carmona", *Carel: Revista de estudios locales*. Carmona, no. 2 (2004), pp. 350 - 402

⁶ Revista de estudios locales editada por la Delegación de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Carmona. Estuvo en activo desde el año 2003 hasta 2008.

⁷ González Isidoro, José, "Aproximación a un análisis funcional de los diferentes objetos litúrgicos existentes en la ciudad de Carmona: finalidad y uso", *Carel: Revista de estudios locales*. Carmona, no. 4 (2006), p. 1681

⁸ Reder Gadow, Marion, "Las voces silenciosas de los claustros de clausura", *Cuadernos de Historia Moderna* 25 (2000), p. 333

⁹ Vega García-Ferrer, María Julieta, "La música en los conventos femeninos de clausura de Granada" (Universidad de Granada, 1998).

¹⁰ Olarte Martínez, Matilde María, "Las Monjas Músicas en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistórica", *Revista de Folklore* 146 (1993).

¹¹ Baade, Colleen R., "Monjas músicas y música de monjas en los conventos franciscanos de Toledo, siglos XVI XVIII", en *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular*: Simposium (XIX Edición) San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre (2011).

principal, utilizando además de las fuentes musicales, otro tipo de documentos como actas capitulares o correspondencia. También en esta línea, aunque centrados en la Edad Moderna y abarcando más ampliamente todo lo referente al mundo conventual femenino, encontramos los trabajos de Ángela Atienza López¹², considerada una autoridad en la materia, los cuales constituyen un gran avance para la historia religiosa y el papel de la mujer en la misma.

En esta tesis, también vamos a utilizar la perspectiva trazada en los trabajos de Gregorio García Ruiz¹³, Cristina Bordas Ibáñez¹⁴ u otros artículos de María Julieta Vega-García Ferrer¹⁵, donde el tema de estudio es abordado desde una perspectiva más archivística o patrimonial, siendo los archivos musicales su principal fuente de estudio y realizando una importante labor de catalogación. Se tratan además de estudios sobre centros conventuales específicos, como es el caso del trabajo que presentamos.

A esta línea archivística y patrimonial, así como a la musicología con enfoque de género, también hay que sumar algunas aproximaciones desde el punto de vista de la etnomusicología, de las que podemos mencionar algunos ejemplos como las de Colleen Baade R¹⁶. o Ana Caramanzana Santamarta¹⁷, además de los estudios realizados por Nere Jone Intxaustegi Jauregi¹⁸, que aunque están centrados en un marco cronológico diferente al de nuestro trabajo, ofrecen grandes aportaciones en esta línea de investigación etnomusicológica.

Aunque en los trabajos que hemos citado la música se entiende como un elemento esencial para el aspecto devocional, también a través del repertorio que encontramos en el fondo podemos documentar otro tipo de actividades musicales que utilizan la música de forma lúdica

¹² Atienza López, Ángela, "El mundo de las monjas y de los claustros femeninos en la Edad Moderna. De lo hecho a los retos", *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, Zaragoza, IFC (2013).

¹³ García Ruiz, Gregorio, "La música en el convento de Santa Clara de Hellín en los siglos XIX y XX. Catálogo del archivo musical", en *Documentos y Bibliografía*: número 22, ed. Instituto de estudios albacetenses "Don Juan Manuel" (Albacete: Excm. Diputación de Albacete, 2007) y "La música en el convento de Santa Clara de Hellín en los siglos XIX y XX a través de su archivo musical", en *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, Asociación Cultural LEAL (2011).

¹⁴ Bordas Ibáñez, Cristina, Domínguez Rodríguez, José María, y Gutiérrez Álvarez, José Antonio, "El archivo de música del convento de las Claras de Sevilla" (ibid.).

¹⁵ Vega García-Ferrer, María Julieta, *Monasterio de Santa Isabel la Real. El archivo de música*, ed. Centro de Documentación Musical de Andalucía (Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2013).

¹⁶ Baade, Colleen R., "Dos siglos de música y fiesta en los monasterios femeninos de Toledo", en *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, Asociación Cultural LEAL (2011).

¹⁷ Caramanzana Santamarta, Ana, "La tradición oral en los conventos de clausura", *Revista de Folklore*. Valladolid: Obra cultural de la Caja de Ahorros Popular de Valladolid 17a, no. 197 (1997).

¹⁸ Intxaustegi Jauregi, Nere Jone, "Celebraciones en torno a la clausura de los conventos bilbainos en el siglo XVII", *Bidebarrieta* 25 (2014) y "Beatas, Beaterios and Convents: the Origin of the Basque Female Conventual Life", *Imago temporis: medium Aevum* 11 (2017).

o para los momentos de ocio. Como apunta Reder Gadow¹⁹, los aspectos lúdicos, música, bailes populares o aficiones artísticas, son aspectos que se han tratado de manera muy superficial en los estudios de los monasterios femeninos de clausura, aportando una serie de sugerencias para posteriores estudios dedicados al monacato femenino, con el fin de conseguir trazar una visión más completa y rellenar los vacíos que encontramos en los estudios de estos centros. La utilización de la música como vehículo de ocio ha sido abordada por Collen R. Baade²⁰ o Chaves de Tovar²¹, quienes mencionan aspectos relacionados con la diversión en el convento, o en los de Mazuela-Anguita²², quien afirma que la música no solo es un medio de alabanza, sino que también es una forma de contribuir a la vida musical de la ciudad, lo cual, se manifiesta en nuestro caso de estudio, en piezas musicales que consolidan estas afirmaciones. Como señala María Leticia Sánchez²³, en un monasterio hay tiempo para todo, siendo compatibles los votos de castidad y pobreza con otro tipo de actividades cotidianas llevadas a cabo en el cenobio.

Por tanto, nos hemos guiado también por la línea marcada por Fernández Gracia, según la cual queda patente que existían momentos más lúdicos en estos espacios de clausura cuando señala la prohibición de algunos villancicos de “chanza” o especialmente festivos en determinados momentos del año, por ejemplo en tiempo de Pascuas de Natividad y Reyes, puesto que se entendía que la música podía estar tomando demasiado aspecto teatral y secular²⁴. Se avisaba así a las religiosas, especialmente a las novicias, para que pusieran más interés y cuidado en el canto llano y figurado por ser el más adecuado para el coro, atendiendo al repaso de las lecciones con la religiosa encargada de su enseñanza, por lo que se manda evitar todo género de canciones burlescas y teatrales, tanto en la noche de Navidad como en el resto del año, así como tocar instrumentos en determinadas zonas, debiendo de utilizar composiciones graves y majestuosas que favorezcan la devoción, tanto con las voces como con el órgano y el arpa. Esta situación se dio a finales del siglo XVIII.

¹⁹ Reder Gadow, p.333

²⁰ 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 - siglo XVII", *Revista de musicología* 20, no. 1 (1997), p. 222

²¹ Chaves de Tobar, Matilde del Tránsito, "La vida musical en los Conventos Femeninos de Alba de Tormes", (Tesis Doctoral Universidad de Salamanca, 2009), p. 190

²² Mazuela-Anguita, Ascención, "Una Celestial armonía: los conventos femeninos en la vida musical de Barcelona en el siglo XVI", *Quadrivium: Revista digital de musicología* 6, no. Institució Milà i Fontanals, CSIC, Barcelona (2015), p. 3

²³ Sánchez Hernández, María Leticia, "Veinticuatro horas en la vida de un monasterio de los siglos XVI y XVII", *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos* 8 (2009), p. 200

²⁴ Fernández Gracia, Ricardo, *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, (Navarra: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra/Fundación Fuentes Dutor, 2018), p. 450

Un aspecto complejo en el estudio de estos cenobios femeninos es el hecho de no que no contamos con estudios generalizados, dándose el caso de que la mayoría de estos trabajos tratan de forma puntual su temática, centrándose habitualmente en un convento específico, y por tanto, como advierte Atienza²⁵, es complicado encontrar aproximaciones más amplias y generales, siendo una tarea compleja el hecho de unificar tantas diferencias, tanto por cantidad como por enfoque, formas e interpretación, algo que añade dificultad este campo de investigación.

Los conventos femeninos constituyen actualmente una atractiva línea de investigación, enfocados desde muy diferentes perspectivas para su estudio. Muchos trabajos pretenden definir y encontrar respuestas desde la perspectiva de la historia social y del poder, insistiendo en la comparación con los cenobios masculinos, acercándose por tanto a un campo que podría ser abordado por la corriente de musicología de género, y aunque bien es cierto que no podemos obviar esta cuestión, no se trata del objeto principal de esta investigación. No se puede dejar de lado la cuestión de la comparativa con los cenobios masculinos puesto que es obvio que estamos trabajando sobre un centro formado por mujeres, dirigido por ellas mismas, como si se tratase de un microcosmo de lo social. Es por ello, como expone Soledad Gómez Navarro²⁶ en sus trabajos, por lo que hay que tener en cuenta varias consideraciones conceptuales²⁷.

En primer lugar, por un lado, hay que considerar que se trata de centros creados por la iglesia²⁸, formando parte de la misma y, aunque están formados y dirigidos por mujeres, también existen figuras masculinas como son el confesor o el visitador, a los que siempre tienen que dar explicaciones, por lo que podríamos decir que viven y funcionan solas, pero no están solas: siempre tienen alguien por encima que las debe de aprobar²⁹.

Por otro lado, al ser un colectivo que está inmerso y participativo en la vida social, se pueden considerar como una pequeña parte de la sociedad, y al igual que la misma, entre sus muros tendrán conflictos, y las mismas diferencias que pueden existir en la sociedad externa. Son por tanto un colectivo, en este caso de mujeres, pero no deja de ser un grupo en sociedad, con sus

²⁵ Atienza López, p. 90

²⁶ Gómez Navarro, Soledad, "Vida cotidiana de monjas y religiosas en la España moderna a través de sus contabilidades. El convento cordobés de santa Ana a fines del Antiguo Régimen", *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 14, no. 2 (2011) y "De rejas adentro: monjas y religiosas en la España moderna. Una historia de diferencias en la igualdad", *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante* 29 (2011).

²⁷ Aunque están centradas en la Edad Moderna y nuestro marco cronológico está encuadrado en la Edad Contemporánea, entendemos que son fundamentales para conocer el funcionamiento de estos centros femeninos en épocas posteriores.

²⁸ Gómez Navarro, "De rejas adentro: monjas y religiosas en la España moderna. Una historia de diferencias en la igualdad", p. 206

²⁹ Reder Gadow, p. 320 y pp. 296 - 305

diferencias y conflictos, además de haber accedido al convento por circunstancias muy variadas, y por tanto no pueden ser entendidos como algo fuera de la sociedad, no se puede excluir y estudiar como un núcleo que nada tenga que ver con lo que ocurre en la sociedad, ya que forma parte de la misma y tiene relación con ella³⁰.

Además, desde el contexto social, también podemos entender estos centros femeninos como auténticos refugios para mujeres, mujeres generalmente de clase alta que acudían a ellos para convertir estos lugares en un retiro para su viudez, así como un algunas jóvenes nobles que eran destinadas al claustro por sus familias, independientemente de cual fuera su vocación, simplemente por una cuestión de poder y de clase social³¹, además de otras muchas otras razones que hacen a estas mujeres abrazar la vida de clausura.

Por último, hay que decir que estos cenobios femeninos son instituciones de poder, al igual que la iglesia de la que forman parte, y por tanto tienen importantes ingresos, siendo grandes núcleos económicos, sobre todo con muchas propiedades³², las cuales dirigen y explotan, además de las importantes dotes que deben de pagar las monjas que deciden abrazar la vida religiosa y formar parte de una congregación, todo ello las hace formar un núcleo importante de poder, sin contar las instituciones que se fundan gracias a la nobleza, como es el caso del convento de Santa Clara de Carmona, lo que supone un mayor poder económico respecto a otras fundaciones conventuales debido en gran parte a las herencias y donaciones recibidas.

Para entender estos centros femeninos desde la perspectiva de la historia social y de poder, es indispensable acudir a los trabajos de Ángela Atienza López³³, que aunque están centrados en la Edad Moderna, nos trazan un importante recorrido sobre la historia social y poder de estos cenobios femeninos que nos ayudan a entender su posterior evolución en la Edad Contemporánea, así como a entender el papel fundamental que juega la nobleza en las fundaciones de muchas de estas instituciones religiosas.

³⁰ Ibid., p. 285

³¹ Domínguez Ortiz, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVII*, vol. 32 (Editorial CSIC-CSIC Press, 1992).

³² Este aspecto era así en la Edad Moderna, sobre todo antes de los procesos de desamortización que se producen desde finales del siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XIX.

³³ Atienza López, Ángela, *Tiempos de conventos: una historia social de las fundaciones en la España moderna* (Marcial Pons, 2008), "Nobleza, poder señorial y conventos en la España moderna. La dimensión política de las fundaciones nobiliarias", *Estudios sobre señorío y feudalismo. Homenaje a Julio Valdeón* (2010), "El mundo de las monjas y de los claustros femeninos en la Edad Moderna. De lo hecho a los retos", *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, Zaragoza, IFC (2013), "Los límites de la obediencia en el mundo conventual femenino de Edad Moderna: polémicas de clausura en la corona de Aragón, siglo XVII" *Studia Historica: Historia Moderna* 40, no. 1 (2018) y "La apropiación de patronatos conventuales por nobles y oligarcas en la España Moderna", *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea* 28 (2008).

En cuanto a los estudios sobre la época de la Restauración en Carmona, tampoco son muy numerosos, pudiendo nombrar algún monográfico realizado para el VI Congreso de Historia de Carmona³⁴, que aborda desde la restauración borbónica hasta la guerra civil. En este trabajo se tratan temas de índole muy diversa, aunque lejana al tema que estamos trabajando, y de la cual podemos extraer algunas reflexiones interesantes sobre todo en lo referente al panorama político y económico de la época. Además, recoge el tema urbanístico, por lo que conforma el desarrollo de la ciudad dando una visión general de lo que supusieron sobre todo los cambios o alternancia política que se produjo en el poder local.

Los diferentes congresos de historia local celebrados en la ciudad de Carmona están suponiendo un importante avance para el conocimiento de la historia de la localidad, aunque cada edición se centra en una temática, nosotros hemos consultado varias actas de diferentes congresos, como puede ser el anteriormente referenciado, así como las actas del IV Congreso de Historia de Carmona³⁵, donde se abarca todo el siglo XIX hasta la fecha de 1874, la cual retoma el VI congreso. Además de estos congresos en los que el tema principal es un marco cronológico, hay otros congresos donde el *leitmotiv* está marcado por un tema concreto, como es el caso del X Congreso de Historia de Carmona³⁶, el cual también ha sido de mucha utilidad para la realización de nuestro trabajo, ya que nos ha aportado una amplia perspectiva en torno a la religiosidad en la ciudad.

La revista *Carel* también nos proporciona algunos artículos, como el de José Manuel Navarro Domínguez³⁷, a través de los cuales podemos tener una perspectiva más clara de la estructura social de Carmona a comienzos del siglo XIX, que, aunque se salga un poco de nuestro marco cronológico, el cual toma fuerza aproximadamente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, nos ayuda a entender los cambios que se produjeron posteriormente.

Para la historia general de Carmona, es indispensable acudir a autores como Manuel Fernández López³⁸, que además de ser un personaje importante de finales del siglo XIX en Carmona, su

³⁴ Sus actas fueron recogidas y publicadas por José Manuel Macarro Vera y María de los Ángeles Piñero Márquez en: Macarro Vera, José Manuel y Piñero Márquez, María Ángeles, *Actas VI Congreso de Historia de Carmona: de la restauración borbónica a la guerra civil 1874-1936*. (Carmona : Ayuntamiento de Carmona, 2009).

³⁵ González Jiménez, Manuel, Sánchez Mantero, Rafael, y Piñero Márquez, María de los Ángeles, *Actas IV Congreso de Historia de Carmona: Carmona en el siglo XIX (1808-1874)*. (Excmo. Ayuntamiento de Carmona. Delegación de Cultura, 2005).

³⁶ González Jiménez, Manuel y Caballos Rufino, Antonio, *Actas del X Congreso de Historia de Carmona: Religión y espiritualidad en Carmona. De la Prehistoria a los tiempos contemporáneos*. (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla. Excmo. Ayuntamiento de Carmona. Delegación de Cultura, 2017).

³⁷ Navarro Domínguez, José Manuel, "La desequilibrada estructura social de Carmona a comienzos del XIX", *Carel: Revista de estudios locales*. Carmona, no. 5 (2007).

³⁸ Fernández López, Manuel, *Historia de la ciudad de Carmona desde los tiempos más remotos hasta el reinado*

obra recoge de manera exhaustiva la historia de Carmona desde los tiempos más remotos hasta el reinado de Carlos I, atendiendo temas de índoles muy diversas. En cuanto la historia social, cultural y de ocio local en el marco cronológico que estamos tratando, hemos localizado algunos artículos específicos que servirán como punto de partida de mi investigación, autores como Antonio García Baeza³⁹, Fernando de la Maza Fernández⁴⁰ o Clara Macías Sánchez⁴¹, han dejado artículos en revistas y monográficos que nos dan datos sobre el movimiento social y cultural que ocurría a finales del siglo XIX en la ciudad. En lo referente a la cultura popular, Celestino Méndez Álvarez⁴² nos habla de la misma en un su libro, siendo una de las primeras aproximaciones locales al tema de la cultura popular. Pedro Romero de Solís⁴³ también aborda en su libro temas como la historia, la cultura y la espiritualidad en Carmona, aspectos que por supuesto nos sirven como punto de partida para nuestra investigación, ya que al tratarse de un convento, tiene un importante componente espiritual y religioso, además del histórico y cultural.

Finalmente, la hemerografía local conservada constituye una fuente primaria fundamental, sobre todo los periódicos de intereses locales conservados⁴⁴, que nos muestran el lado más cercano al pueblo, críticas, eventos importantes tanto religiosos como laicos, y muchos datos que serán de mucha utilidad para nuestra investigación, sobre todo teniendo en cuenta que el mayor movimiento de prensa local llegó a finales del siglo XIX, época en la cual está encuadrado cronológicamente este trabajo.

de Carlos I (Imprenta y Litografía de Gironés y Orduña. Sevilla, 1886).

³⁹ Antonio García Baeza, Doctor en Historia del Arte y divulgador local, especialista en dibujo y pintura barroca, así como en iconografía y didáctica de las artes. Museólogo, documentalista y gestor cultural. Natural de Carmona y preocupado por el patrimonio local, ha realizado una gran labor por ejemplo en el archivo de la Iglesia Prioral de Santa María, además de sus numerosas publicaciones de índole local tales como *Pintura en las clausuras de Carmona* (Diputación de Sevilla, 2017).

⁴⁰ Maza Fernández, Fernando de la, "Las fiestas en Carmona: identidad ciudadana" *Carmona: Ayuntamiento de Carmona* (2007).

⁴¹ Estos estudios están más cercanos a la religiosidad popular de Carmona, pero también tienen mucho que ver con la historia social y cultural de la ciudad, destacamos: Macías Sánchez, Clara, Hernández González, Salvador, y Rodríguez Becerra, Salvador, "Calendario festivo y actos de culto en Carmona: una reflexión acerca de las fiestas en la modernidad", *Revista de Antropología Social* 24 (2015) y Macías Sánchez, Clara, Hernández González, Salvador, y Rodríguez Becerra, Salvador, "La plaza de San Fernando de Carmona (Sevilla): evolución urbana y artística, usos sociales y funciones simbólicas", *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística* 96, no. 291 (2013).

⁴² Méndez Álvarez, Celestino, *La cultura popular de Carmona* (Diputación Provincial de Sevilla, 1974).

⁴³ Romero de Solís, Pedro, *Carmona: historia, cultura y espiritualidad* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992).

⁴⁴ *La Sinceridad, la Verdad, la Revista, el Zurdo o el Pueblo*, son algunos de los periódicos conservados que hemos podido consultar. Todos tratan temas de intereses locales y nos dan mucha información sobre las actividades cotidianas en Carmona a finales del siglo XIX.

Hipótesis

Partimos de la hipótesis de que la música tuvo un papel imprescindible en la vida de las religiosas. Fue un elemento fundamental de la práctica devocional asociada con las prácticas litúrgicas y estuvo además presente de forma constante en los momentos de ocio, con un carácter no sólo devocional, sino también más lúdico. A pesar de que el Convento de Santa Clara era y es un convento de clausura, en principio, cerrado herméticamente con respecto al exterior, nuestra hipótesis contempla la idea de que la música fue un elemento de conexión de este centro religioso con el exterior.

Hemos considerado que el concepto que mejor fundamenta la aplicación del análisis musical y documental del fondo entendiendo el convento como un conjunto social, es el de “comunidad acústica”⁴⁵, expresión acuñada por Barry Truax para abordar, desde una perspectiva espacial y comunicacional, los sonidos que, en principio y en lo que se refiere a nuestro caso de estudio, se restringen a los fijados en las partituras conservadas en el fondo del convento. Aunque intervienen muchos agentes en la recepción de un mensaje sonoro, es importante tomar en consideración que el mensaje que el sonido genera en las personas, tiene mucho que ver con el medio donde éste se reproduce, por lo que, en la línea que marca Truax, hubiéramos podido considerar el convento en cuanto “espacio acústico” más amplio, lo que, sin embargo, al centrarnos en el archivo de partituras, ha quedado fuera de esta investigación. Consideraremos, por lo tanto, el fondo musical del Convento de Santa Clara como la fuente que documenta una “comunidad acústica” centrándonos de forma esencial en la música. En ocasiones, en este trabajo, usaremos igualmente la expresión “paisaje sonoro”. Para terminar con este enfoque, Miguel Ángel Marín utiliza el concepto de “paisaje sonoro” en sus trabajos sobre Jaca⁴⁶, y aunque su perspectiva abarca todo lo que ocurre en una ciudad concreta, entendemos que su enfoque recoge, además de las posibles prácticas musicales, otros elementos externos que influyen en el resultado de ese paisaje sonoro. Sus trabajos recogen tal profundidad, que incluso duda de la imparcialidad de los documentos que podemos encontrar en los archivos, ya que, según Marín, los documentos pueden no ser objetivos, ya que pueden estar realizados bajo intereses personales⁴⁷. En esta tesis, las expresiones “paisaje sonoro”, “espacio acústico” o “comunidad acústica” harán siempre alusión al conjunto de factores que, además de los documentos musicales analizados y que son la fuente principal de nuestra investigación, hacen que nos podamos imaginar un supuesto resultado sonoro en el convento de Santa Clara de Carmona en una época concreta.

⁴⁵ Truax, Barry, *Acoustic communication* (Greenwood Publishing Group, 2001), p. xi

⁴⁶ Marín López, Miguel Ángel, *Music on the Margin: Urban Musical Life in Eighteenth Century. Jaca (Spain)*, vol. 7 (Edition Reichenberg, 2002), p. 19 - 57 y *Antología musical de la catedral de Jaca en el siglo XVIII* (Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002), p. 20

⁴⁷ Bombi, Andrea, Carreras, Juan José, y Marín, Miguel Ángel, *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* (Universitat de València, 2011), p. 115

Coincidimos con Truax⁴⁸ en la idea de que sacar un sonido de su contexto original y utilizarlo en cualquier otro espacio contribuye a que pierda su funcionalidad original, y, quizás, incluso su sentido, puesto que el contexto es fundamental para su comprensión y la correcta recepción del mensaje que pretende transmitir, ya que la forma en que un sonido funciona para el oyente, depende totalmente de su contexto social y ambiental⁴⁹. En esta línea, y continuando con la aplicación del concepto de comunidad acústica propuesto por Truax, podemos decir que todo colectivo está vinculado y definido por sus sonidos, los cuales, para una persona ajena al mismo, pueden parecer novedosos, banales, raros, o incluso pasar desapercibidos, mientras que está claro que, para las monjas que integran una comunidad religiosa, estos sonidos son esenciales y significativos: aportan información útil para su vida, tanto individual como colectiva, incluyendo en este entorno acústico todo tipo de sonidos, no solo la música que estamos analizando en el fondo conservado, sino cualquier sonido, ya sea una campana, un timbre, una voz o cualquier otro aspecto sonoro⁵⁰. Por tanto, en nuestro estudio debemos de entender que los resultados que mostramos, pueden sufrir algunas variaciones si fuesen estudiados desde el interior del entorno acústico para el que fueron destinadas estas obras. Esta perspectiva nos ayuda a centrar a partir de las fuentes documentales estos sonidos dentro de su contexto, a pesar de que tenemos muy presente que, ante la ausencia de otras fuentes como podrían ser cartas o diarios, nunca podremos determinar por completo lo que fueron o significaron en su momento para aquellas religiosas.

Otros autores como Brandon LaBelle, también utilizan el concepto de sonido como parte integrante de la cultura⁵¹, así como José Luís Martín y Santiago Fernández⁵², quienes también aluden a la línea marcada por Truax en cuanto a su manera de definir el pasaje sonoro, entendido como un sistema donde la información sonora tiene un rol determinante en las vidas de los miembros de una comunidad, y el resultado final está constituido por el oyente más el entorno. En el caso de Martín y Fernández, estudian la dimensión acústica de la protesta social, pero el tema en concreto no nos importa, y aunque no tenga nada que ver en absoluto con nuestro estudio musical, simplemente queremos apropiarnos de la forma de aproximarse a todos los agentes externos que influyen en un resultado sonoro final de un entorno concreto.

Estos trabajos nos aportan un importante enfoque para enfrentarnos al análisis sobre el fondo musical que estamos trabajando, aunque muchos de ellos abordan la cuestión desde el propio sonido en sí y no desde los documentos, como es nuestro caso, entendemos que la finalidad es

⁴⁸ Truax, p. xii

⁴⁹ Ibid., p. 24

⁵⁰ Ibid., p. 58

⁵¹ LaBelle, Brandon, *Acoustic territories: Sound culture and everyday life* (Bloomsbury Publishing USA, 2010).

⁵² Martín, José Luis y Fernández Trejo, Santiago, "La dimensión acústica de la protesta social: apuntes desde una etnografía sonora" *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, no. 59 (2017), pp. 108 - 109

la misma: comprender el posible entorno sonoro que marcaba una comunidad o grupo humano concreto, dónde además del sonido en sí que podemos entender desde las partituras, debemos de tener en cuenta otros factores tales como el conjunto de elementos que influyen para que este mensaje sonoro llegue al oyente, así como los documentos encontrados en el archivo.

Puede parecer que la clausura es un espacio muy aislado y hermético, pero no siempre es así, ya que muchas monjas tenían relación con religiosas de otros conventos⁵³, o en algunos casos están emparentadas con personajes de la nobleza o clase alta de la ciudad⁵⁴. También hay que tener en cuenta a las personas que accedían al convento desde el exterior, como podían ser los visitantes, los confesores de las monjas, o los profesores de música que acudían al convento para impartir clases de música a las religiosas, sin olvidar a los profesionales que realizaban las tareas de mantenimiento en el convento y que no podían ser realizadas por las propias monjas, como pueden ser los trabajos de fontanería, albañilería, carpintería, electricidad o médicos entre otros, los cuales necesitaban un especialista, además de un permiso especial solicitado por las monjas para que pudieran acceder al espacio de clausura⁵⁵.

Es indudable que durante la celebración litúrgica debía de haber actividad musical en todos los monasterios, como queda patente por la gran cantidad de material musical que se ha conservado en el fondo y que claramente atiende a este fin, por lo que se entiende que había monjas músicas, y por ende, arte musical.

Fuentes y metodología

Como ya hemos anunciado, el principal eje vertebrador de este trabajo son las fuentes primarias encontradas en el monasterio, un material inédito al que hemos tenido acceso y que ha colmado de posibilidades nuestra investigación, permitiendo realizar el enfoque metodológico interactivo que proponemos, que, guiado de forma coherente y clara, relacionando los aspectos referidos anteriormente, y junto a la bibliografía secundaria, contribuirá al desarrollo de nuestra hipótesis. Son los repertorios musicales encontrados los que van a guiar el recorrido de este trabajo, por lo que la metodología utilizada contempla aspectos que nos vamos a encontrar dentro de nuestra investigación, como pueden ser los sociales, económicos, políticos, así como los habituales en un centro de estas características, la música, la liturgia, la espiritualidad y la

⁵³ Esta afirmación la podemos fundamentar con las numerosas notas encontradas al final de las partituras, donde aprovechaban el espacio para mandar saludos, preguntarse por la salud, además de ponerse al día en cuanto a material musical se refiere. Este aspecto se analizará más adelante, en el espacio dedicado a los diferentes focos de comunicación del convento.

⁵⁴ Como es el caso de la Duquesa de Arcos, pieza fundamental en el nacimiento y florecimiento de este convento, cuya hermana fue incluso Abadesa del mismo como veremos en el espacio dedicado al convento de Santa Clara y su fundación.

⁵⁵ Encontramos, como veremos más adelante, entre los archivos consultados en el convento, documentos que confirman estos accesos al convento, donde se detallan los nombres y las profesiones de los diferentes autorizados para entrar en el cenobio en caso de que hiciera falta.

religión, sin dejar de lado el ocio como aspecto fundamental en cualquier colectivo además de otros aspectos relacionados con la práctica y el aprendizaje musical entre las religiosas.

Las fuentes utilizadas son, por lo tanto, principalmente las estudiadas en el fondo musical al que hemos tenido acceso, pero ciertamente las fuentes utilizadas para la elaboración de este trabajo son mucho más variadas. Unas atienden a aspectos generales, como pueden ser la economía, historia, cultura o el aspecto social del convento de Santa Clara de Carmona, y otros atienden a los aspectos propiamente musicales, como son las partituras. Por un lado, podemos hacer mención a las fuentes no musicales que hemos podido consultar en el propio archivo del convento, las cuales nos han ayudado a dilucidar algunos aspectos importantes en torno al funcionamiento del mismo, por otro lado, hemos utilizado fuentes secundarias a las que hemos accedido a través de bibliotecas públicas y privadas, además de las diferentes bibliografías consultadas. Las fuentes para la historia de Carmona también han sido muy útiles en cuanto a las condiciones de vida generales de la ciudad y sus habitantes, para conocer aspectos fundamentales como lo social, político, económico y religioso del momento. Para esta cuestión ha sido fundamental la bibliografía general de Carmona, llevada a cabo por José María Carmona Domínguez⁵⁶, trabajos que nos han aportado mucha luz a la hora de encontrar documentación sobre la ciudad.

El archivo musical encontrado en el convento es la base de este estudio. Hemos encontrado ahí, desde libros de facistol con escritura gregoriana en color y con ilustraciones, hasta partituras bastante recientes (segunda mitad del siglo XX), además de algunas partituras impresas. Aparecen piezas completas, partes sueltas, pequeñas canciones copiadas en un trozo de papel, entonaciones con notaciones diversas, copias en diferentes tonos, caligrafías buenas y otras no muy ortodoxas, música instrumental o metodología musical, todo ello con un gran desorden que ha supuesto un duro trabajo de ordenación y catalogación del fondo para poder trabajar de forma eficiente con el mismo.

El fondo que vamos a presentar en particular parece ser una parte de lo que habría sido el fondo musical completo, ya que además de faltar muchas partes musicales o estar incompletas algunas obras, parece que el archivo musical no ha sido valorado, sobre todo por el estado de conservación y por las condiciones en las que se ha encontrado. Es decir, que cabe subrayar que el archivo al que hemos tenido acceso fue con seguridad más numeroso y rico en material musical. A pesar de que hemos constatado que no se ha conservado por completo, ha quedado un importante fondo sobre el que podemos trazar una aproximación a la práctica musical dentro del convento, así como a otros aspectos importantes relacionados con la misma, como pueden ser los canales de comunicación por donde llegaba el material musical, así como las labores de

⁵⁶ Carmona Domínguez, José María, *Bibliografía general de Carmona*, (Tocina - Sevilla: S&C ediciones, 2012). y "Bibliografía General de Carmona. Manuscritos, partituras manuscritas y tesis universitarias", *Carel: Carmona: Revista de estudios locales* 2 (2004).

formación musical dentro del convento.

Además del fondo musical, el convento cuenta con mucha documentación importante que nos ha servido para poder reforzar la investigación realizada a través del fondo musical conservado, ya que los documentos como libros de cuentas, libros de profesiones, libros de ingreso y defunciones, correspondencia, solicitudes de ingreso al convento, comunicados con el visitador del convento, junto con las anotaciones encontradas en las partituras, constituyen una herramienta fundamental para poder concretar muchos aspectos que quedaban en el aire tras el estudio del fondo musical. Las fuentes archivísticas de carácter no musical nos van a ayudar a colocar el fondo musical en un contexto, en un ambiente concreto donde se produjo la interpretación de estas piezas, siendo un aspecto fundamental para poder entender el fondo musical, y aunque los aspectos históricos o generales no son el objetivo principal de esta investigación, se antojan indispensables para entender este fondo musical, que estudiado de manera aislada no tendría ningún sentido más que el meramente patrimonial. Los archivos de los conventos nos ofrecen mucha información sobre aspectos que rodean al mismo, tanto de la ciudad, como de la actividad del mismo, el nivel económico o el estatus social, y para ello utilizaremos igualmente sus actas capitulares, libro de cuentas y libro de profesiones, además de otros documentos como correspondencia y notas sueltas que se pueden encontrar, en ocasiones, entre las hojas de las partituras.

En cuanto a otros archivos consultados, hemos podido tener acceso a los archivos musicales de la Iglesia Prioral de Santa María y a la Iglesia del Salvador, ambas con un rico patrimonio musical. En ocasiones, hemos recurrido a la consulta de los catálogos ya elaborados de estos dos centros religiosos, sobre todo para cotejar compositores y aspectos estilísticos o cronológicos.

Para ampliar la bibliografía secundaria, se ha tenido acceso a varias bibliotecas públicas como la Biblioteca Pública Municipal José María Requena (Carmona), Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Biblioteca Pública del Estado-Biblioteca Provincial Infanta Elena de Sevilla, Hemeroteca Municipal de Carmona, Hemeroteca Municipal de Sevilla y Archivo Municipal de Carmona, además de haber realizado una estancia en la Universidad de Sevilla, que nos ha permitido acceder a todas las bibliotecas y trabajos de investigación que se están realizando actualmente en relación a nuestro trabajo, además de facilitar el acceso a algunos conventos y centros religiosos de la ciudad de Sevilla.

Además de las fuentes primarias y secundarias que hemos manejado, podemos citar también algunos testimonios de las religiosas que actualmente habitan el convento de Santa Clara de Carmona, las cuales muy amablemente respondieron a muchas de nuestras preguntas, desde su propia experiencia y atendiendo a lo que las monjas más mayores le han contado sobre cómo era el convento, por lo que podemos sumar estas fuentes orales a este capítulo dedicado a las fuentes, ya que entendemos que son de gran valor para nuestra investigación.

En cuanto a la metodología utilizada, comenzamos con un estudio y descripción pormenorizado de las fuentes principales. Una vez terminada esta primera aproximación pormenorizada, pasamos a un segundo nivel de concreción, al aspecto general, para comenzar a descender desde lo más amplio y general hasta llegar de nuevo a lo particular, ya centrado en nuestro principal foco de estudio: el convento de Santa Clara.

En cuanto a las partituras, documentos y demás figuras referenciadas en la tesis, nos hemos basado en un modelo propio de organización y cita del material documental, ya que al tratarse, en la mayoría de los casos, de fotografías realizadas en el convento, su organización la hemos llevado a cabo con una base de datos de elaboración propia, al igual que ocurre con todo el fondo musical estudiado. Todas las referencias en imágenes que aparecen, las adjuntamos al final del trabajo en un documentario, al igual que el catálogo del archivo. Están reunidas todas en una sección titulada ilustraciones, seguidas de un número que indica la parte de la tesis en la que aparece y la propia numeración de la ilustración. A modo de organización personal, tras ese primer grupo, para entender mejor la clasificación de cada ilustración, y dado que las ilustraciones pueden ser fotos de música, documentos u otros elementos, colocamos otra sigla también numerada, la cual indica el tipo de figura a la que hace referencia:

MUS - Música: para todas aquellas citas con referencias musicales.

DOC - Documentos: documentación de archivo, ya sea del convento de Santa Clara o de otra procedencia.

IMG - Imágenes: utilizado para fotos o imágenes, tanto propias como de algún autor.

MAP - Mapas: para los mapas.

Nuestro trabajo también incluye gráficas y tablas, las cuales hemos organizado atendiendo al mismo criterio aplicado en las ilustraciones, apareciendo en primer lugar la numeración que indica la parte de la tesis en la que aparece, seguido de su numeración natural. Al igual que ocurre con las ilustraciones y para seguir un mismo criterio, a modo de referencia y control personal del material, también añadiremos al final de cada título nuestro código de referencia, que son los siguientes:

TAB - Tablas: para las referencias de cualquier tabla de elaboración propia.

GRF - Gráficas: utilizado para las gráficas de elaboración propia insertadas en el cuerpo de tesis.

Durante la búsqueda de fuentes primarias dentro del convento, fueron éstas las que nos indicaron el marco cronológico sobre el que hemos realizado nuestro trabajo, debido a que la época decimonónica es sobre la que más material musical escrito se ha conservado dentro del monasterio, aunque también hay material de centurias anteriores y posteriores. Sin embargo, en lo referente a los documentos no musicales a los que hemos tenido acceso, ocurre todo lo contrario: el siglo XIX ha salido mal parado en este respecto y nos encontramos con poca

información y muy desordenada.

Claramente, este repertorio es un tesoro de la historia pasada de este monasterio de clausura femenino, donde su contenido es un claro ejemplo de la importancia de la liturgia, de la cultura musical del convento y la importancia de la música religiosa del pasado, así como una muestra de la nutrida presencia musical en todas las actividades del monasterio, incluidos los momentos más lúdicos y el ocio, donde sus religiosas utilizaron la música, además de como un vehículo de expresión para el rezo, como un medio de disfrute y recreación personal.

Estructura de la tesis

La organización del trabajo se presenta en dos partes perfectamente diferenciadas, tanto por el contenido como por la metodología utilizada. En la primera parte se realiza una aproximación a la Ciudad de Carmona en el siglo XIX, su vida cultural, social y espacios religiosos, pasando posteriormente a un segundo nivel de concreción donde nos dedicamos al Convento de Santa Clara, que es el espacio principal donde está encuadrado nuestro trabajo de investigación. En esta parte, se abarcarán algunos aspectos importantes sobre la vida conventual femenina en general, realizando constantemente alusiones y comparaciones con el centro que nos atañe. La segunda parte se centra en el estudio del fondo musical conservado en el convento, el cual ha sido la fuente principal de este trabajo. En este apartado pretendemos proponer una recreación de cómo era la vida musical en el monasterio a través de sus fondos. La práctica musical en estos centros estaba muy presente, tanto en la vida cotidiana como en las celebraciones más elocuentes, como deja patente la gran cantidad de partituras conservadas, además, de haber una gran diversidad en cuanto a géneros musicales se refiere, por lo que hace aún más atractivo el análisis y estudio del mismo.

Esta segunda parte, a su vez, la podemos diferenciar en dos grandes bloques. Por un lado, comenzamos con un análisis cuantitativo de los datos realizando una exposición gráfica muy visual, donde mostramos una primera imagen del fondo, analizando varios aspectos del mismo, para, a continuación, pasar a un segundo bloque donde damos forma a estos resultados científicos, los cuales trataremos de transformar en una reconstrucción de lo que pudo ser la vida musical dentro del convento para estas mujeres, convirtiendo estos datos científicos en la posible vida musical del cenobio. Iremos uniendo los diferentes epígrafes a través de algunos aspectos tales como los posibles enfoques con los que podemos abordar esta cuestión, así como las monjas que hemos podido documentar al cargo de la parcela musical en el cenobio o las diferentes relaciones externas con otros centros de la misma orden o la predilección por algunos compositores en particular, que pudieron influir en el enriquecimiento del material musical. Todo esto con el fin de trazar un posible calendario de actividad musical en torno a las celebraciones litúrgicas, que nos proporcione una visión general de los momentos en los que la música tuvo una mayor presencia. También se incluirán algunas reflexiones en torno al aprendizaje y práctica musical en el convento.

A estas dos partes, les precede una introducción que pretende responder al por qué -objetivos- y al cómo -metodología- de este trabajo, así como el estado de la cuestión entre otros aspectos fundamentales, además de mostrar un recorrido por las fuentes que han hecho posible llevar a cabo esta investigación.

En las conclusiones finales, valoraremos el interés de la investigación realizada, además de fundamentar la hipótesis desarrollada junto con los hallazgos que se aportan, finalizando con un epígrafe dedicado a la bibliografía.

Toda la información recogida y expuesta en este trabajo se complementa con un exhaustivo catálogo en dos anexos, los cuales pueden facilitar el entendimiento de nuestro trabajo y agilizar su lectura. El primero se presenta al finalizar el documento, donde exponemos de manera pormenorizada dos listados que recogen, por un lado, todas las obras del fondo que tienen una autoría localizada, y por otro, aquellas piezas a las que no hemos podido atribuir con certeza ningún compositor, las cuales citamos por orden alfabético. El segundo anexo se presenta en formato digital CD-ROM y recoge todas las gráficas, ilustraciones y tablas que hemos utilizado en nuestro trabajo. Aparece estructurado en dos partes siguiendo la organización lógica del propio trabajo, numerando todo el material con la misma nomenclatura utilizada en el trabajo para poder acceder a cualquier ilustración fácilmente, con el fin de agilizar algunas referencias en pie de página que nos remiten a una reproducción determinada, así como para poder visualizar con mayor detalle algunas imágenes, que por el hecho de estar impresa en blanco y negro la tesis o por la reducción de algún gráfico, pueden haber perdido calidad o deteriorado la percepción de algún detalle importante.

PRIMERA PARTE

1. CARMONA DURANTE EL SIGLO XIX

Si hablamos de historia, cultura y religión, Carmona es una localidad de especial interés, ya que cuenta desde un dolmen de la Edad del Bronce, un conjunto funerario Tarteso, una excepcional necrópolis romana y los restos de una basílica visigoda, así como la constancia de varias mezquitas musulmanas, incluso una supuesta sinagoga judía. A todo esto, hay que añadir varias ermitas y una gran multitud de iglesias y conventos, siendo por tanto Carmona, una ciudad ideal para que cualquiera pueda acercarse a conocer diferentes épocas, así como las diversas creencias de las civilizaciones que han ido habitando la Península Ibérica. La mayoría de estos centros o espacios religiosos, los encontramos en pleno centro histórico, muy cerca unos de otros. Se pueden visitar tranquilamente a pie, lo que claramente muestra una estampa de la gran importancia de la religión y en consecuencia, de la mucha actividad que ha habido en torno a estos centros religiosos, de los cuales muchos siguen teniendo vida en la actualidad, siendo importantes puntos de encuentro para los fieles.

Para entender la situación que vivía Carmona en el siglo XIX, nos ha sido de mucha utilidad el libro que recoge las actas del VI Congreso de Historia de Carmona celebrado en el año 2007⁵⁷, donde se trata el periodo de la Restauración Borbónica, comenzando desde el Caciquismo y llegando hasta la Guerra Civil (1874 - 1936), que dilucida muchos aspectos sobre la Ciudad de Carmona a finales del XIX, aunque también hemos recurrido a las actas del IV Congreso de Historia de Carmona llevado a cabo en el año 2005⁵⁸, donde se realiza un acercamiento a la ciudad desde los primeros años del siglo XIX hasta enlazar con la Restauración Borbónica.

La primera imagen que se percibe es que Carmona es un reflejo de la capital hispalense y por ende, de Andalucía, que según Macarro Vera, catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad de Sevilla, desde que en el siglo XIX el romanticismo puso de moda a España, Andalucía fue una yuxtaposición de la misma, y Sevilla a su vez de Andalucía⁵⁹, por lo que podemos realizar un mayor nivel de concreción y ampliar esta situación para la ciudad de Carmona, que sería un reflejo de Sevilla.

Para comprender con mayor profundidad la situación de la Ciudad en el marco cronológico propuesto, Manuel Moreno Alonso⁶⁰ nos coloca en la perspectiva de Carmona en tiempos del Caciquismo. En Carmona, si hay un nombre de familia ilustre y poderosa es el caso de la

⁵⁷ Macarro Vera y Piñero Márquez.

⁵⁸ González Jiménez, Sánchez Mantero, y Piñero Márquez.

⁵⁹ Macarro Vera y Piñero Márquez, p. 23

⁶⁰ Moreno Alonso, Manuel, "Carmona en tiempos del caciquismo" en *Actas VI Congreso de Historia de Carmona: de la restauración borbónica a la guerra civil 1874-1936*, (2009).

familia Domínguez, que tuvo miembros muy activos en política durante varias generaciones. De esta familia dependerá en buena parte la voluntad del censo electoral⁶¹. Según Guerola⁶², en Carmona había partidarios de todos los partidos nacionales (carlista, moderado, centralista, conservador liberal, a parte de otros), donde el centralista, junto con el partido conservador liberal, eran los más importantes. Lorenzo Domínguez estaba vinculado a éste último⁶³.

1875 fue una mala época para Carmona. Se perdieron muchos cultivos y se produjeron multitud de robos. Al mismo tiempo, en ese mismo año se aprobó el alumbrado público, siendo alcalde otro miembro de familia ilustre, Antonio Quintanilla y Lasso de la Vega. También se dieron los primeros pasos para aumentar las acciones del ferrocarril (Sevilla - Alcalá - Carmona)⁶⁴. Aun con estas mejoras realizadas por Quintanilla y Lasso de la Vega en años malos, como hemos indicado anteriormente la familia Domínguez fue la que mayor protagonismo tuvo en Carmona, siendo varias generaciones las que tuvieron presencia en el poder local, pasando de Lorenzo Domínguez de la Haza⁶⁵ a su hijo Lorenzo Domínguez Pascual⁶⁶ (desde muy joven involucrado en política y emparentado con la familia Ybarra). Desde 1885 hasta 1923 fue diputado por Carmona ininterrumpidamente⁶⁷, con una presencia intensa en los órganos de gobierno centrales (Senado, Congreso y Ministerio)⁶⁸.

Por tanto, en cuanto a política también podemos hablar de un reflejo del panorama nacional, aunque con particularidades respecto a la panorámica general, las elecciones generales y provinciales durante la Restauración en Carmona es un reflejo de lo que ocurre en el País. Ya se ha mencionado el dominio de la familia Domínguez en la ciudad a lo largo de toda la

⁶¹ Ibid., p. 37

⁶² Antonio Guerola, famoso gobernador de Sevilla que ejerció su cargo en dos ocasiones (1863 y 1877), y que está íntimamente relacionado con el Caciquismo histórico en el periodo de la Restauración *ibid.*, p. 37

⁶³ Ibid., p. 44

⁶⁴ Ibid., p. 45-46

⁶⁵ Destacado político natural de Carmona que llegó a su mayor proyección política en el periodo de la Restauración, de la mano de Antonio Cánovas del Castillo, a cuya formación política pertenecía. Cacique conservador desde su distrito carmonense, que pese a lo unido que estaba a su ciudad, ocupó cargos relevantes en la política nacional, llegando a ser vicepresidente del Congreso y Senado. Bernal Rodríguez, Antonio Miguel, "Compras, legados, donaciones...: Lorenzo Domínguez Pascual" en *Fondos y procedencias: Bibliotecas en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla: exposición virtual 2013*, (2013), p. 322

⁶⁶ Fue el miembro de la saga de los Domínguez que alcanzó mayores honores y reconocimientos políticos. Comenzando su carrera en Carmona al igual que hiciera su padre. Ocupó cargos importantes en política nacional, Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes con Antonio Maura en 1903 y 1904, Consejero de Estado permanente en 1908, Secretario del Ministerio de Gobernación en 1913, Gobernador del Banco de España desde 1913 hasta 1916 y en 1917, terminando como Ministro de Hacienda en el Gobierno de Eduardo Dato en 1920 - 1921 *ibid.*, pp. 322 - 323 y Moreno Alonso, p. 48

⁶⁷ Compaginando esta labor con otros cargos importantes en política nacional como hemos mencionado anteriormente.

⁶⁸ Moreno Alonso, p. 47 - 48

Restauración, primero el padre y luego el hijo, dominio conservador por tanto, que les concedió un importante monopolio en cuanto al devenir de la ciudad.

En cuanto al ámbito municipal y los ayuntamientos de Carmona, tuvo diecisiete corporaciones en los veintisiete años que van de 1875 hasta 1902, lo que nos deja entrever la inestabilidad institucional, aunque sí es cierto que hay un alto grado de continuidad en cuanto al personal. Lo que también se puede ver es que hubo claras orientaciones elitistas ya que 50 de los 134 concejales que componían el gobierno, figuraban entre los 100 máximos contribuyentes residentes en Carmona en el año 1889, con más de 400 pesetas. Por tanto, son los grandes contribuyentes los que desempeñaron el mayor protagonismo en la ciudad⁶⁹.

Independientemente de la alternancia de los doce alcaldes que tuvo Carmona en este periodo (nueve del partido conservador y solo tres de los liberales e izquierda liberal), el protagonismo político fue de los conservadores, y en un segundo plano los liberales, quedando excluidos progresistas, centralistas y federales. En definitiva, monopolio político y exclusivismos, enfrentamientos personales e ideológicos dentro de los partidos, dimisiones, destituciones, corporaciones nombradas por autoridades superiores y ratificadas por elecciones, concentración del poder, personalismo y manipulación electoral, inestabilidad institucional... fueron entre otras algunas de las características que muestran el funcionamiento de la administración municipal de Carmona en esta etapa⁷⁰.

Dejando a un lado estas generalidades y siguiendo a Arias Castañón, se podría decir que Carmona pasó por tres etapas diferente; en primer lugar, los primeros años de la Restauración, que es cuando se afianza el sistema; seguidamente, ya en los años 80, nos encontramos frente a una etapa de enfrentamientos y conflictos, llegando a los años 90, cuando comienza la tercera etapa, que se caracteriza por un monopolio prácticamente exclusivo del partido conservador⁷¹.

Atendiendo a Arias Castañón⁷², podemos observar cómo el movimiento político que se daba en la ciudad utilizaba la afluencia importante de la prensa, utilizándola en muchos casos como medio para llegar a los ciudadanos, convirtiéndose algunos periódicos en auténticos órganos de expresión política. A lo largo de la exposición de Arias Castañón, podemos apreciar constantes enfrentamientos indirectos entre partidos locales, utilizando como medio la prensa local, donde rotativos como *La Revista* o el *El Zurdo* hacían de altavoz para llegar al pueblo. Aunque estos periódicos eran de intereses locales, tomaron ciertos tintes políticos en los últimos años del siglo XIX, sin dejar de lado otros temas locales de interés.

⁶⁹ 65 contribuyentes estaban entre 179 y 400 pesetas, en cambio solo aparecen 12 concejales con menos de 100 pesetas de contribución. Arias Castañón, Eloy, "Liberalismo y republicanismo en Carmona durante la primera etapa de la restauración (1874-1898)" (ibid.), p. 60

⁷⁰ Ibid., pp. 61 - 81

⁷¹ Ibid., p. 62

⁷² Ibid.

1.1. Vida cultural en la ciudad

La vida cultural en Carmona fue bastante activa, como muestran los espacios que fueron destinados a la realización de actividades, tales como el Teatro Apolo, el Casino, el Liceo, o incluso espacios al aire libre como el Paseo, además de algunas organizaciones con fines culturales donde reúnen eruditos de la época tales como la Sociedad Arqueológica de Carmona o la Banda Municipal.

Según la prensa⁷³ y demás citas encontradas en la bibliografía carmonense que hemos manejado, la vida cultural de Carmona giró en torno a varios focos o puntos de encuentro, donde la sociedad solía reunirse para asistir a eventos de índole cultural. El casino fue sin duda el espacio donde más público acudió a finales del siglo XIX, y donde mayor actividad cultural se ofrecía, ya que aparece citado en la mayoría de periódicos de intereses locales de la época⁷⁴. Este público consumía cultura y exigía mejoras, como se puede apreciar en algunas columnas de prensa local, donde siempre había un espacio crítico dedicado a los movimientos culturales que ocurrían semanalmente en la ciudad. Podemos destacar conciertos de músicos italianos anunciados en el periódico local *La Sinceridad*⁷⁵, además de otras actividades como baile o teatro⁷⁶.

El Teatro Apolo fue otro referente en la vida cultural carmonense, según se puede apreciar en la prensa local, albergó conciertos, incluso temporadas de abonos⁷⁷, donde cada semana aparecía una crítica⁷⁸ sobre la representación realizada. Además aparecen otros centros

⁷³ Hemos consultado básicamente 5 rotativos de los muchos que salieron a la luz a finales del siglo XIX, entendiendo que son una muestra amplia de las posibles aportaciones culturales y musicales que podía acoger la ciudad. Además, se trata de periódicos de ideologías muy diferentes, por ello hemos seleccionado estos ejemplares como los más representativos. Gavira, Ramón, "El amigo del pueblo: periódico republicano defensor del proletariado y de los intereses morales y materiales del distrito de carmona", Carmona (1893), Rodríguez Cortés, Francisco, "La Revista: Periódico ilustrado, científico, literario y de intereses locales", Carmona (1888), Trigueros y González, Mariano, "La Sinceridad: periódico literario y de intereses locales", Carmona (1861 y 1862), "La Verdad: periódico científico, literario y de intereses locales", Carmona (1887) y "El Zurdo: Periódico político y de intereses locales", Carmona (1884 y 1885).

⁷⁴ En el espacio dedicado a la prensa haremos citas específicas con algunos ejemplos de actividades culturales en torno al Casino, entre otros lugares de interés a los que también haremos referencia.

⁷⁵ Trigueros y González, Mariano, "La Sinceridad: periódico literario y de intereses locales", núm. 29, p. 3 (1862)

⁷⁶ Ibid., núm. 27, p. 3

⁷⁷ Ibid., núm. 32, p. 3

⁷⁸ "La Sinceridad: periódico literario y de intereses locales" o Rodríguez Cortés. En ambos rotativos aparecían diversos asuntos recogidos en un apartado titulado "miscelánea", en el que se mezclaban tanto aspectos culturales como noticias de actualidad y críticas. Solía utilizar prácticamente toda la página 3 del rotativo con esta finalidad.

culturales como el Liceo⁷⁹ o la Banda Municipal⁸⁰, lo cual deja un claro reflejo de que, al menos durante la segunda mitad del siglo XIX, había un gran interés por la vida cultural en el municipio, tanto en centros o espacios cerrados, como en la calle, así como un elevado consumo de cultura, mencionando aspectos tan diversos como la contratación de la Banda del Regimiento de Soria para su participación en la feria de la ciudad, atendiendo a la demanda de los ciudadanos⁸¹.

La arqueología, sin lugar a duda, también propició un fuerte núcleo de vida cultural en la ciudad. Apareció incluso un periódico, *La Verdad*, promovido sobre todo por la Sociedad Arqueológica de Carmona⁸², que nació en 1885 y aglutinó un notable grupo de arqueólogos, eruditos e intelectuales de la época, como los hermanos Fernández López, el presbítero don Sebastián Gómez Muñiz y José Vega Peláez, a los que se sumaron algunos personajes ilustres como Jorge Bonsor⁸³, conocido pintor francés, que, igual que muchos personajes importantes en Carmona, llegó a la ciudad en 1881 atraído por su interés hacia la arqueología, entró en contacto con eruditos interesados en historia y antigüedades con menos recursos y con ellos fundó la Sociedad Arqueológica de Carmona en 1885⁸⁴. A raíz de este acontecimiento, se generó un importante movimiento arqueológico en la ciudad, que condujo al descubrimiento e inauguración de la necrópolis.⁸⁵

Jorge Bonsor, como expondremos más adelante, es un personaje de sumo interés para nuestro trabajo ya que tuvo relación con el convento de Santa Clara, al que realizó una oferta para comprar unos cuadros del pintor cordobés Valdés Leal, ya que antes que arqueólogo de afición, era pintor de profesión, y por tanto estaba al día de la importancia artística y patrimonial de

⁷⁹ Trigueros y González, "La Sinceridad: periódico literario y de intereses locales.", núm. 53, p. 2. Aparecen reunidos diversos artículos en una misma columna, donde termina una crítica y comienza otra, o alguna anécdota local, etc. Todos aparecen con una breve separación y sin título que enuncie el tema.

⁸⁰ "La Sinceridad: periódico literario y de intereses locales", núm. 53, p. 2.

⁸¹ Rodríguez Cortés, núm. XI, p. 3

⁸² Mira Caballos, Esteban, "La Verdad: un periódico en la Carmona del último cuarto del siglo XIX", *Temas de historia y actualidad. Historia de Carmona*. (Blog de Esteban Mira Caballos, 2010), <http://estebanmiracaballos.blogia.com/2010/041603-la-verdad-un-periodico-en-la-carmona-del-ultimo-cuarto-del-siglo-xix.php> (última consulta 12/01/2020).

⁸³ Jorge Bonsor es considerado como una de las figuras más destacadas del movimiento cultural de la Carmona Contemporánea, y fue uno de los encargados de poner el punto de partida a la investigación arqueológica Contemporánea de Carmona. Maier Allende, Jorge, "Jorge Bonsor arqueólogo de Carmona" en *Actas VI Congreso de Historia de Carmona: de la restauración borbónica a la guerra civil 1874-1936*, (Carmona: Ayuntamiento de Carmona, 2009), p. 213.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 214

⁸⁵ La excavación de este importante espacio funerario fue uno de los hitos de la arqueología española de la restauración y hoy en día es el más monumental y mejor conservado de todos los conocidos en España. *ibid.*, p. 220

esta secuencia de cuadros con la vida de Santa Clara realizada por el pintor barroco, además de sentir una especial predilección por la pintura religiosa del siglo XVII⁸⁶.

1.1.1. La Sociedad Arqueológica de Carmona como foco cultural

Uno de los espacios o colectivos más activos, en cuanto a movimiento cultural e intelectual se refiere, dentro de la sociedad carmonense, es la Sociedad Arqueológica, en torno a la cual se reunió un heterogéneo grupo de eruditos que a partir de 1871 en la rebotica de la farmacia de la calle Vendederas⁸⁷. En 1885, pasó a ser la conocida Sociedad Arqueológica de Carmona, el germen de un proceso que culminó con la citada Necrópolis. En un principio los miembros habituales eran:

- Sebastián Gómez Muñiz (Párroco de la Prioral)
- Manuel Fernández López (Médico)
- Juan Fernández López (Farmacéutico)
- Antonio Calvo Cassini (Comisario de la Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla)
- Mariano Trigueros⁸⁸ (Editor)
- José Vega Peláez (Impresor)

Todos ellos eran personajes importantes en Carmona, con un cierto estatus social, y llevaban a cabo unas tertulias interesantes, donde abarcaban muchos temas, pero como es lógico, el más habitual era la arqueología, temas de anticuarios, análisis numismáticos y epigráficos de las piezas que se adquirían. Invitaban incluso a investigadores de ámbito académico para que los ilustrasen con sus comentarios y los ayudaran a seguir formándose⁸⁹. El mencionado Gómez Muñiz llevó a cabo muchas iniciativas, entre ellas la restauración del tríptico de Santa María de la Iglesia Prioral y sufragó los gastos por medio de Dolores de Quintanilla⁹⁰. En los años 80 del siglo XIX, se incorporó a este grupo Jorge Bonsor⁹¹, lo que hace que el grupo doble sus

⁸⁶ Maier Allende, Jorge, *Jorge Bonsor, 1855-1930: un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y la Arqueología Española*, vol. 3 (Real Academia de la Historia, 1999), p. 233

⁸⁷ García Baeza, Antonio, "Aproximación a la Sociedad Arqueológica de Carmona a través de su biblioteca", *Carel: Revista de estudios locales* 5 (Carmona, 2007), p. 2278

⁸⁸ Notario y dramaturgo de la izquierda liberal que dirigió los periódicos locales *La Verdad* y *El Zurdo*. Carmona Domínguez, José María, *Bibliografía general de Carmona* (Tocina - Sevilla): S&C ediciones, (2012), p. 8

⁸⁹ García Baeza, p. 2278

⁹⁰ *Ibid.*, p. 2278

⁹¹ Tal fue su apego a la ciudad de Carmona, que compró el castillo de la localidad vecina de Mairena del Alcor (Sevilla) en 1902: Maier Allende, Jorge, *Jorge Bonsor, 1855-1930: un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y la Arqueología Española*, vol. 3 (Real Academia de la Historia, 1999), p. 197, contrajo matrimonio con la hija del juez de Carmona, Gracia Sánchez Trigueros: *ibid.*, p. 36, y todo esto sumado a una

esfuerzos y comienzan las primeras publicaciones y expediciones. El francés trae frescura al grupo y nuevos métodos más científicos, además de una visión pragmática sobre los bienes patrimoniales y la cultura⁹². Por iniciativa colectiva comienzan a publicar en 1880 el periódico *La Semana*, donde imprimen los primeros estudios históricos y muestran su interés por conservar la iglesia de Santa María, lo que hace que el Ministerio de Gracia y Justicia la declare Monumento Notable de la Nación⁹³. Se consolidó el seno del grupo, compraron parte de los terrenos de la Necrópolis Romana entre Juan Fernández y Jorge Bonsor y comenzaron las excavaciones en 1883, cuando Bonsor aplicó todo lo que había aprendido en Europa. Juan Fernández y Jorge Bonsor fueron los que idearon la constitución del organismo en 1885, dos días antes de la inauguración de la Necrópolis Romana, en una sede del colegio de San Teodomiro, se formalizó tras 15 años de actividad lo que se conocerá como Sociedad Arqueológica de Carmona. Su interés además de la arqueología, radicó en toda investigación histórica local, y donde los temas fueron ampliándose según las necesidades que iban apareciendo⁹⁴.

A partir de aquí hay tres claras etapas que estuvieron marcadas por sus tres presidentes, Sebastián Gómez Muñoz, Manuel Fernández López y José Pérez Cassini, que presidió los últimos cuatro años de decadencia, donde hubo muy pocas reuniones y básicamente se limitó a realizar trámites, diluyéndose la sociedad -al menos en documentos- en el año 1909⁹⁵. Como dato, hay que indicar que Manuel Fernández López asumió la presidencia de la sociedad en 1888 tras la dimisión del cargo por parte de Sebastián Gómez Muñoz⁹⁶.

Atendiendo a Manuel Fernández López⁹⁷ en su *Historia de la ciudad de Carmona*, podemos observar como en la lista de suscriptores de la Sociedad Arqueológica de Carmona que presenta aparecen, además de personajes de la alta sociedad carmonense, otros afiliados que provenían de muchos lugares, destacando de la provincia de Sevilla personalidades⁹⁸ de la talla

intensa actividad cultural en la ciudad, donde apoyó económica e intelectualmente el descubrimiento de la Necrópolis, además de adquirir numerosos objetos de arte en diferentes centros de la ciudad, como por ejemplo los cuadros del pintor sevillano Valdés Leal, los cuales compró al convento de Santa Clara de Carmona: *ibid.*, p. 233. Fue nombrado hijo adoptivo de Carmona en 1927: *ibid.*, p. 281

⁹² García Baeza, p. 2278

⁹³ *Ibid.*, p. 2278

⁹⁴ *Ibid.*, p. 2279

⁹⁵ *Ibid.*, p. 2282

⁹⁶ Rodríguez Cortés, núm. XVII, p. 3

⁹⁷ Fernández López.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 402 - 403

de Fernando Belmonte Clemente⁹⁹, Francisco Mateos Gago¹⁰⁰ o Francisco de Paula Collantes de Terán y Caamaño¹⁰¹, los dos primeros pertenecieron a la Academia de la Historia y todos fueron eruditos de finales del siglo XIX con un marcado interés común por la arqueología. Tal interés suscitó esta disciplina, que incluso se crea una nueva Sociedad Arqueológica en Carmona llamada La Pasionaria, con Juan Zafra como presidente de la misma¹⁰², que a partir de 1888 comenzó a tomar fuerza y a interesarse intensamente por los avances arqueológicos de la ciudad.

En cuanto a la necrópolis romana de Carmona, hemos decidido que tenga un espacio dedicado en este trabajo investigación, ya que fue uno de los acontecimientos más importantes en la historia decimonónica de la Ciudad, y por tanto, consideramos que imprime cierto estatus a la ciudad en cuanto al lugar de prestigio que adquirió a finales del siglo XIX, ayudando con ello a que fuera mucho más conocida y visitada, despertando el interés de muchas personalidades importantes, y quizás ayudara a la comunicación entre conventos e instituciones religiosas, ya que también hubo personajes religiosos¹⁰³ importantes en la época que estuvieron ligados a la Sociedad Arqueológica de Carmona y por ende a este descubrimiento, ya que este grupo fue fundamental junto a Jorge Bonsor para llevar a cabo este proyecto. Muy probablemente, si Bonsor no se hubiese topado con estos personajes locales que forman la Sociedad Arqueológica de Carmona, no se hubiese quedado en Carmona mucho tiempo, siendo las sociedades arqueológicas entidades de gran importancia para el desarrollo y consolidación de la disciplina y uno de los principales focos de desarrollo arqueológico en el siglo XIX.

Las excavaciones que se produjeron en la Necrópolis romana de Carmona fueron quizás el primer proyecto de excavación sistemática llevado a cabo en España, llevados a cabo por Jorge Bonsor y Juan Fernández López. Se puede decir que con estos trabajos comienza una nueva etapa en la Historia de la Arqueología española como concepto científico, antes practicado

⁹⁹ Miembro de la Real Academia de la Historia (1866), ingresó en la Academia Sevillana de las Buenas Letras (1888) y perteneció a diferentes instituciones científicas: Belmonte Clemente, Fernando. Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. <http://dbe.rah.es>. (Última consulta 12/01/2020)

¹⁰⁰ Académico electo de la Academia de las Buenas Letras de Sevilla (1869), miembro fundador de la Sociedad Arqueológica Sevillana (1870) y miembro de la Real Academia de la Historia (1887). Fue un erudito y activo miembro de los círculos intelectuales sevillanos del siglo XIX: Mateos Gago, Francisco. Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. <http://dbe.rah.es>. (Última consulta 12/01/2020)

¹⁰¹ Importante personaje de los círculos literarios e históricos sevillanos del siglo XIX, tenía un importante interés por la arqueología, llegando a ser secretario de la Sociedad Arqueológica Sevillana, con Mateos Gago como presidente de la misma: Collantes de Terán y Caamaño, Francisco de Paula. Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. <http://dbe.rah.es>. (Última consulta 12/01/2020)

¹⁰² Rodríguez Cortés, núm. XVIII, p. 3

¹⁰³ Sebastián Gómez Muñoz era el párroco de la Iglesia Prioral de Santa María, y formó parte de la Sociedad Arqueológica de Carmona desde sus comienzos, de la que fue presidente y estuvo al tanto de todos estos acontecimientos.

entre aficionados y coleccionistas locales, más enfocada a recuperar materiales y realizar colecciones¹⁰⁴.

No tuvieron ninguna ayuda oficial ni financiación, todo costado por los socios -Bonsor y Fernández sobre todo-, siendo por ello mucho más valioso el éxito alcanzado, tanto por el esfuerzo como por el carácter de monumento que adquirió la Necrópolis, única en el ese momento en España. Este hecho desembocó en que, instituciones como la Real Academia de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando¹⁰⁵, los propusiera para ser nombrados académicos de la misma¹⁰⁶.

La arqueología alcanzó un gran interés y aceptación entre el público nacional, y sobre todo a nivel europeo, apareciendo crónicas arqueológicas en los periódicos más importantes a nivel internacional, siendo incluso el propio Bonsor el que escribió algún artículo sobre la Necrópolis carmonense en rotativos tan renombrados como *The Times* y *The Morning Post*¹⁰⁷, colocando a Carmona en un lugar privilegiado y dando un nombre a nivel internacional¹⁰⁸.

1.1.2. La prensa local de Carmona

La prensa no es un punto principal dentro de nuestro trabajo de investigación, no obstante, hemos tenido a bien incluir un espacio dedicado a la misma, puesto que lo contextualiza. Además del marcado carácter político de algunos rotativos, hemos podido encontrar numerosas citas que hacen alusión tanto a la vida cultural de Carmona, como a algunos aspectos musicales, que abarcan desde música al aire libre, hasta programaciones de temporadas de abono para el teatro, bailes y otros momentos donde la música fue importante para la sociedad carmonense. Además, también aparecen algunas alusiones a la actividad musical en torno a la iglesia, hecho que también nos merece atención por tratarse de música en torno al culto, que por supuesto puede influir en la recepción de estas tendencias por parte del convento que estamos trabajando. Por último, en algunos rotativos, podemos apreciar cómo se anuncian todas las festividades llevadas a cabo en los diferentes centros religiosos de la ciudad, lo que también puede suponer una ayuda a la hora de trazar un recorrido por las efemérides más importantes celebradas en los distintos espacios dedicados al culto.

¹⁰⁴ Maier Allende, *Jorge Bonsor, 1855-1930: un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y la Arqueología Española*, 3, p. 40

¹⁰⁵ Institución sobre la que recaía la competencia en materia arqueológica y conservación del patrimonio histórico-artístico.

¹⁰⁶ Maier Allende, *Jorge Bonsor, 1855-1930: un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y la Arqueología Española*, 3, p. 40

¹⁰⁷ El periódico *la Revista* hace eco del extenso artículo publicado por *The Morning Post* referente a la Sociedad Arqueológica de Carmona: Rodríguez Cortés, núm. 47, p. 3

¹⁰⁸ Maier Allende, *Jorge Bonsor, 1855-1930: un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y la Arqueología Española*, 3, p. 67

El desarrollo de la prensa en la segunda mitad del siglo XIX también sigue la tendencia de lo que ocurría en Andalucía y en España, teniendo constancia de su primer periódico en la década de los cuarenta del siglo XIX, acrecentándose la presencia de rotativos a partir de los años cincuenta. Llama la atención precisamente porque solo Sevilla¹⁰⁹ superó en número de periódicos a Carmona en esta etapa de auge periodístico¹¹⁰. Como menciona Antonio Lería, el desarrollo de la prensa en Carmona se corresponde con la dinámica general en Andalucía y España, pero en tal abundancia que incluso sorprende en una provincia con la entidad periodística de Sevilla, donde sólo le superó la capital, le igualó Écija y se le acercó Osuna en cuanto a número de rotativos¹¹¹.

Siguiendo a García Rodríguez¹¹², podemos trazar un breve recorrido por la historia de la prensa carmonense, la cual a finales de la década de los cuarenta contó con su primer periódico conocido, *El Avisador Carmonense*, a finales de los cincuenta ya se editaba *El Pensamiento* y durante los sesenta *La Sinceridad*, rotativo de frecuencia semanal más antiguo conservado en la hemeroteca y que era considerado un semanario importante incluso a nivel autonómico. Se definía como literario y de intereses locales y trataba en cada número noticias de exclusivo interés local. A finales de los años sesenta apareció el semanario de carácter republicano *El Lucero*, seguido a comienzos de los setenta por *El Grito Carmonense*, ambos bajo la dirección de Dionisio Álvarez, miembro de la junta local revolucionaria. Siguieron apareciendo otros rotativos como el semanario *El Demócrata*, también de carácter republicano junto a otros como el obrerista *La Bandera Negra*. Ya en los ochenta se publicaron *La Semana*, y de los hermanos Fernández López *La Verdad*. *El Zurdo* era otro semanario de la izquierda liberal que estaba bajo la dirección del notario y dramaturgo Mariano Trigueros, por su parte, *La Revista* de Francisco Cortés, era otro semanario también con tintes liberales. Se llega a final de siglo con *El Niño*, que era un periódico ocasional, *El Noventa* y *El Pueblo*, nuevos semanarios republicanos, y *El Carmonense*, periódico semanal ilustrado de intereses locales.

A finales del siglo XIX, podemos observar por tanto cómo se produjo un auge de la prensa, en su mayor parte prensa partidista que buscaba convencer al pueblo de unos ideales, aunque en muchas ocasiones, estos periódicos solían contener aspectos culturales y siempre mostraban intereses locales. Era muy usual que aparecieran citados los actos públicos que se realizaban en la ciudad, así como una crítica de los más importantes, siendo por ello la prensa un aspecto

¹⁰⁹ Sevilla cuenta con una gran tradición periodística, y por tanto es llamativo que en la provincia haya un pueblo que se le acerque tanto. Carmona es junto a Écija y Osuna, uno de los pueblos que más movimiento de prensa tiene a finales del siglo XIX: García Rodríguez, Antonio, “Del saber histórico y otros saberes. Cuatro siglos de bibliografía carmonense. La prensa. La fotografía. Los archivos. La bibliografía”, *Bibliografía General de Carmona*, (S&C ediciones, Tocina – Sevilla, 2012), p. 8.

¹¹⁰ Ibid., pp. 7-8

¹¹¹ Ibid., p. 8

¹¹² Ibid., pp. 7-8

a tener en cuenta en nuestro trabajo investigación, ya que nos ha aclarado algunas cuestiones en torno a la importancia que acarreaban los eventos religiosos en la ciudad, así como las fechas y épocas de las celebraciones sacras más relevantes, como veremos más adelante.

Comenzando por *La Sinceridad*, se trata del ejemplar más antiguo conservado, y se titula como periódico literario y de intereses locales que se publica en Carmona bajo la dirección del Señor D. Mariano Trigueros y González, y comprende desde el número 1º, correspondiente al día 11 de agosto de 1861, en que fue creado, hasta el número 73 del domingo 28 de diciembre de 1862. En este periódico se menciona alguna actividad cultural donde la música toma parte. Apareció anunciado, por ejemplo, un concierto por parte de músicos italianos¹¹³ en el Teatro, o el anuncio de la Novena de la Virgen de Gracia, donde se cita una brillante orquesta dirigida por el inteligente profesor D. Mariano Montero¹¹⁴. El casino¹¹⁵ es un lugar que también aparece muy asiduamente en este periódico, por lo que es un lugar a tener en cuenta debido a la nutrida actividad cultural que albergó y con ello se puede entender que asistían personajes a los cuales le interesaba la vida cultural, normalmente pertenecientes a familias con un estatus social alto, que solían utilizar estos encuentros culturales como una actividad social. También el teatro Apolo aparece de forma continuada, incluso contando con temporada de abono¹¹⁶. Tras cada representación, suele aparecer en el periódico una crítica de las obras representadas, así como de las compañías que se encargan de los espectáculos, las cuales generalmente fueron bastante buenas en 1862. Desde este periódico se llama la atención al Señor Arderius (director de la compañía) solicitándole que ponga en escena algunas Zarzuelas, a lo que hizo caso y programó “Lola la Gaditana”¹¹⁷, del autor Mariano Soriano Fuertes. Es muy significativo, que el director del periódico, Mariano Trigueros, aparece como autor de algunas comedias que dirigió la compañía de teatro, las cuales citaba como dignas de alternar con las de artistas de más elevado orden¹¹⁸, lo que nos da más referencias sobre su aportación literaria al archivo de Santa Clara,

¹¹³ Evento que consiste en un concierto y muestra pictórica en el descanso del mismo, llevado a cabo por músicos que han tenido el honor de tocar en presencia de casi todos los soberanos de Europa: Trigueros y González, "La Sinceridad: periódico literario y de intereses locales", Carmona, núm. 29, p. 3, cita el espectáculo como extraño a la vez que novedoso y espera que tenga buena acogida en la sociedad carmonense. Esto indica un aspecto importante de modernidad en cuanto a la programación de eventos sociales en la ciudad.

¹¹⁴ "La Sinceridad: periódico literario y de intereses locales.", Vol. 4, p. 3

¹¹⁵ Aparecen continuamente citas que apuntan a una elevada actividad cultural en el mismo, como por ejemplo los bailes anunciados: "La Sinceridad: periódico literario y de intereses locales", núm. 27, p. 3, los cuales tildaba de dignos de la escogida sociedad.

¹¹⁶ Aparecen los abonos para acudir al teatro. El director de la entidad anima a la sociedad carmonense a asistir y critica a otras compañías que abusaron de los ciudadanos: *ibid.*, núm. 32, p. 3. Aparecen incluso dos producciones por semana, concretamente dos comedias: *Una nube de verano* y *la Cruz del matrimonio*, contando con actores finos y entendidos: *ibid.*, núm. 33, p. 2.

¹¹⁷ Cita la zarzuela como la obra con más perfección que han ejecutado los actores de la compañía de Ardelius: *ibid.*, núm. 35, p. 3

¹¹⁸ *Ibid.*, núm. 39, p. 3

la cual veremos más adelante. Eran además habituales los anuncios de las diferentes efemérides, así como una breve historia de cada uno. Solía aparecer un listado con las celebraciones litúrgicas de cada Iglesia¹¹⁹, destacando por tanto una nutrida actividad religiosa en la ciudad.

Para terminar con este periódico, me gustaría hacer referencia a una cita encontrada en el mismo, donde hace alusión al intento de creación del Liceo¹²⁰ en agosto de 1862 y por iniciativa de antiguos miembros, de cuya junta serían miembros personajes tan ilustres como el propio Mariano Trigueros o Ramón Ponce de León¹²¹. Entendían que era fundamental para la cultura de los jóvenes y para la ciudad la refundación de este colectivo. Además, aparecen menciones a la Banda del Ayuntamiento, la cual, durante las fiestas patronales, tocaba todas las noches en el casino, dejando constancia por tanto de la existencia de una Banda Municipal¹²².

En cuanto a *La Verdad*, periódico decenal científico, literario y de intereses locales, su aparición hay que enmarcarla en la Carmona del último cuarto del siglo XIX, cuando se produjo una efervescencia cultural en la ciudad. Ésta estuvo promovida sobre todo por la Sociedad Arqueológica de Carmona fundada, como hemos expuesto anteriormente, en 1885, así como por la actividad científica derivada de las excavaciones en la Necrópolis. A partir de esta fecha, se acercaron numerosas personalidades a Carmona para conocer los monumentos de la localidad y, sobre todo, atraídos por la tan nombrada necrópolis romana. Quizás el punto culminante de toda esta trayectoria fue la edición, en 1886, de la *Historia de la Ciudad de Carmona* por el historiador, médico y miembro de la Sociedad Arqueológica de Carmona, Manuel Fernández López.

La Verdad debió de fundarse a principios del año 1887, ya que los ejemplares de 1888 figuraban como año II. Se editaba decenalmente, normalmente coincidiendo con días redondos, es decir, el día 10, el 20 y, finalmente, el 30 o 31 de cada mes. En estos momentos desconocemos por cuantos años continuó editándose el rotativo. La redacción y administración estaba ubicada en la calle San Felipe Nº 17, en una casa que todavía hoy se conserva intacta, algo que llama la atención cuando observamos que la casa de justo al lado, el número 15, es el domicilio social de Sociedad Arqueológica, por lo que queda más patente aun si cabe el vínculo que existía entre el rotativo y Sociedad. Disponía de imprenta propia, conocida precisamente como imprenta La Verdad, en la que no sólo se editaba el periódico, sino también otros impresos ajenos al rotativo. Por citar un ejemplo concreto, en 1887 se tiró en sus instalaciones las

¹¹⁹ Concretamente en *la Sinceridad* aparecen estos datos en la última página, donde se ocupaba de anuncios y demás aspectos de intereses locales, habiendo siempre un lugar para los eventos religiosos.

¹²⁰ Trigueros y González, "La Sinceridad: periódico literario y de intereses locales", núm. 53, p. 2

¹²¹ Ibid., núm. 54, p. 2

¹²² "La Sinceridad: periódico literario y de intereses locales", núm. 53, p. 2

Memorias de la Sociedad Arqueológica de Carmona, ya mencionada.

Siguiendo a Mira Caballos¹²³, el periódico, respondiendo a su titulación de científico, daba cabida a un gran número de artículos de historia local, así como abundantes noticias referentes a la Sociedad Arqueológica¹²⁴ y a los descubrimientos en la Necrópolis romana. También tenían cabida en sus páginas los sucesos y las anécdotas locales, el ensayo, así como otras secciones de noticias nacionales e internacionales. El periódico, además, tenía su parte dedicada a la poesía. Era de ideología liberal, pese a que su objetivo era más literario y científico que político. No obstante, se observa un solapado carácter crítico en la publicación. La relativa libertad de prensa existente en la España de la Restauración permitió efectivamente la subsistencia de diarios del partido en la oposición, e incluso, de algunos claramente republicanos. Aunque no se puede afirmar claramente, sí que se puede confirmar que muchos de sus colaboradores eran intelectuales pertenecientes a la Sociedad Arqueológica y de claras tendencias liberales.

En lo referente a *La Revista*, se trata de un periódico semanal que se publicaba los domingos. Aparecen agrupados bajo el nombre de Muestrario de la imprenta *La Revista* y abarca de 1888 hasta 1891 y se conservan todos los números del 1 hasta el 179. Aunque el número I se encuentra en mal estado, cortado y no se puede leer el encabezado del mismo, a partir del número II ya podemos leer el título del rotativo: *La Revista: Periódico Ilustrado, científico, literario y de intereses locales*. Nº II: Carmona 12 de febrero de 1888.

La estructura es similar a la prensa de la época, donde en la primera página nos solemos encontrar un grabado con un personaje ilustre (pintor, poeta, escritor...) y al igual que *La Sinceridad* y el resto de rotativos locales, *La Revista*, en torno a la actividad cultural, continuó la tendencia a realizar constantes comentarios sobre los lugares de mayor actividad, tales como Teatro o el Casino, siendo la dinámica general en la prensa local de finales del siglo XIX. Este aspecto que venimos mencionando, deja entrever que la alta sociedad carmonense estaba al día en cuanto a los movimientos culturales de la ciudad y utilizaba estos espacios como lugar de sociabilidad. Además, seguía comentando en sus páginas la actividad religiosa en Carmona como veremos a continuación.

Aparecen alusiones y críticas a las representaciones de la compañía dirigida por el actor Sr. Barrilaro, director de la compañía¹²⁵. Generalmente, en el apartado denominado notas sueltas,

¹²³ Natural de Carmona y Doctor en historia de América por la Universidad de Sevilla, muy comprometido con la historia local: Mira Caballos.

¹²⁴ Como no podía ser de otra manera, ya que como se ha comentado, existía un fuerte vínculo entre la dirección del rotativo y dicha Sociedad.

¹²⁵ En el apartado llamado notas sueltas, encontramos críticas sobre este actor a cargo de la compañía de teatro,

siguen apareciendo reseñas que hablaban sobre el teatro y sus actores. Solía realizar una crítica semanal a las representaciones, probablemente fueran realizada por una persona con formación académica, ya que utilizaba terminología musical muy específica, la cual sólo puede dominar alguien con conocimientos musicales. Aparecían críticas a la entonación, afinación, modulación, extensión o registros, todos los términos usados con mucha propiedad¹²⁶. Sobre los demás componentes del teatro, como por ejemplo la música o el escenario, especificaba que se encontraban en su mejor momento y animaba a los carmonenses a disfrutar del espectáculo. Posiblemente la música y la escenografía estuviera por encima de los demás aspectos artísticos, incluso por encima de los actores. Destaca el teatro Apolo, con compañías como *la Pasión*, la cual tuvo un mal estreno y la orquesta fue un desastre y donde se hacía eco de las obras que estrenaban los jóvenes carmonenses como por ejemplo Manuel López Domínguez¹²⁷. Además, este teatro también acogía Bailes-Concierto, donde asistía lo más escogido de la ciudad y donde se nombra un listado de las familias ilustres que concurren, el acto fue llevado a cabo por la artista conocida como Sra. Maggiocco y finalizó a altas horas de la madrugada¹²⁸.

Interesantes son las aportaciones literarias realizadas por Mariano Trigueros, de las cuales hace eco este periódico, como por ejemplo la comedia en tres actos y en verso representada por la compañía del Sr. Barrilaro en el teatro Apolo y titulada *Quién mal obra mal fin tiene*, que tiene como autor al citado Mariano Trigueros¹²⁹, lo cual refuerza el interés de este personaje por encontrarse presente en el archivo del convento de Santa Clara con aportaciones literarias. Se sigue haciendo mención al referido Liceo, que ya aparecía en *La Sinceridad* en 1861, el cual prepara con sus antiguos socios un baile de Sociedad en el teatro Apolo con motivo del último día del corpus¹³⁰. Es por tanto interesante el consumo de cultura que existe a finales del siglo XIX en la localidad, creando incluso una compañía de teatro conocida como la Sociedad Dramática, la cual recoge *La Revista* que se trata de jóvenes aficionados que dan representaciones en el teatro Apolo y que van haciendo grandes progresos¹³¹. Este rotativo se ocupa en casi todos los números del progreso de esta entidad, así como de otros jóvenes que se acercan al mundo artístico, como el caso de la comedia estrenada por el carmonense José Roig¹³². Parece tener un importante compromiso socio-cultural, acercando al pueblo todo lo que ocurre en torno al movimiento artístico, incluso cada vez que aparece una nueva compañía

en este caso auguran un buen éxito a la empresa por las buenas condiciones artísticas de la misma, así como por el personal que la compone: Rodríguez Cortés, núm. VI, p. 3

¹²⁶ Ibid., núm. VII, p. 3

¹²⁷ Ibid., núm. X, p. 3

¹²⁸ Ibid., núm. XIV, p. 3

¹²⁹ Ibid., núm. XI, p. 3

¹³⁰ Ibid., núm. XVI, p. 3

¹³¹ Ibid., núm. XXI, p. 3

¹³² Ibid., núm. 52, p. 3

de teatro con representaciones en la ciudad, como el caso de la representación en el Teatro Romea, por parte de una compañía del Viso del Alcor.¹³³

Además de recoger la demanda de la alta sociedad, también hacía eco de lo que solicitaban los jóvenes de la localidad, que pedían que la Banda que dirige el Sr. González tocara de 2 a 4 de la tarde los domingos y festivos, para hacer algo atractivo y crear afición. Eran de clase de artesanos, que pasaban el día trabajando y querían un solaz descanso, amenazando con vengarse si no son atendidos¹³⁴. Recoge también críticas sobre un cambio de lugar que se realiza en las actuaciones de la Banda de Música, que jueves y domingos se coloca en el paseo e interrumpe tránsito, además de las quejas de los vecinos por el ruido¹³⁵. Por su parte, es muy interesante la mención que se realizó en este rotativo a la Banda del Regimiento de Soria, la cual fue la encargada de amenizar los días de feria. Citaba que el alcalde había interpretado bien el gusto de los aficionados, ya que según recogía *La Revista* “tienen hambre de música”, y por ello daban las gracias por el acierto de haber elegido a la grandiosa banda de parte de los Dilettanti¹³⁶.

La vida religiosa y sus actos seguían teniendo un peso importante en este periodo, donde siempre tenía cabida algún anuncio o publicación sobre eventos religiosos, celebraciones o efemérides. Destacamos la crítica realizada a los diferentes septenarios llevados a cabo en tres iglesias: el Salvador, San Bartolomé y San Pedro, donde todos son definidos con grades elogios, describiéndolos como suntuosos, solemnes y magistrales, anunciando con entusiasmo los predicadores elegidos, así como la especificación de que se trataban de misas cantadas, con coro y orquesta en directo¹³⁷. No se puede olvidar las alusiones uno de los actos religiosos más elocuentes de la ciudad, la Novena de la Virgen de Gracia, la cual también aparece referida en otros periódicos como se ha expresado anteriormente. En este caso, *La Revista* cita el comienzo de la misma, con gran lucimiento y devoción como en años anteriores, con el templo engalanado majestuosamente como requiere la solemnidad de la fiesta, contando con la voz del sagrado orador y los melodiosos acordes de la orquesta¹³⁸. Aparecen también recogidas todas las funciones llevadas a cabo en los diferentes centros religiosos, apareciendo el convento de Santa Clara en muchas ocasiones, tanto como celebraciones por parte de las religiosas¹³⁹, como las misas o funciones celebradas en su iglesia¹⁴⁰. Para concluir en cuanto a las referencias musicales en torno a las celebraciones religiosas, tenemos que decir que incluso recoge la

¹³³ "La Revista: Periódico ilustrado, científico, literario y de intereses locales", Carmona, núm. 66, p. 3 (1889).

¹³⁴ "La Revista: Periódico ilustrado, científico, literario y de intereses locales", Carmona, núm II, p. 3 (1888).

¹³⁵ Ibid., núm XXI, p. 3

¹³⁶ Ibid., núm. XI, p. 3

¹³⁷ Ibid., núm. VII, p. 4

¹³⁸ Ibid., núm. 32, p. 3

¹³⁹ Ibid., núm. XXI, p. 4 o ibid., núm. 35, p. 4

¹⁴⁰ Ibid., núm. 48, p. 4

presencia de música fuera de la iglesia de Santa María, con motivo de la terminación de la restauración de la Virgen de Gracia¹⁴¹. Sobre este asunto volveremos más adelante, cuando tratemos del calendario litúrgico y su relación con el fondo. Este rotativo es el que más interés demuestra tener en torno a la cultura en general y donde más apreciaciones referentes a la música hemos encontrado, así como a los eventos religiosos. Es tal la preocupación por la música, que encontramos varios artículos donde se trata de manera extensa la situación de la música en la ciudad, a cargo del crítico local Saturnino Cuesta, del que destacamos *la decadencia musical y sus causas en Carmona*¹⁴².

Los partidos liberales crearon en 1889 una gran coalición anticonservadora formada por liberales, izquierdistas y republicanos entre otros, para luchar contra los conservadores, y establecieron este periódico como su órgano de expresión. Denunciaron a través del mismo, los abusos de Lorenzo Domínguez, a quien denominaban el "Cacique Conservador de Carmona"¹⁴³.

En lo que se refiere al *Amigo del Pueblo*, podemos decir que se titula como periódico republicano defensor del proletariado y de los intereses morales y materiales del distrito de Carmona, está dirigido por Ramón Gavira y también muestra interés por los aspectos culturales, aunque no al nivel de *La Sinceridad* o *La Revista*, pero sigue haciendo mención al teatro Apolo como centro cultural, comentando eventos como por ejemplo una velada artística infantil¹⁴⁴, o el anuncio del estreno de una obra religiosa titulada *La Virgen de Gracia* por parte del Sr. Salvatierra, aprobada incluso por el ilustre sacerdote Sebastián Gómez Muñiz¹⁴⁵ o la compañía de zarzuela que tiene que abandonar la ciudad por culpa de una sociedad a la que tilda de ingrata entre otros adjetivos descalificativos¹⁴⁶.

Para terminar, cerramos esta sección con el periódico *El Zurdo*, que atendiendo a Arias Castañón¹⁴⁷ o Antonio Lería¹⁴⁸ entre otros autores, podemos afirmar que se trata de un periódico con un marcado carácter político. Se trata de un Seminario de Izquierda Liberal que tuvo un periodo de publicación comprendido entre 1884 y 1890. Mariano Trigueros y González, líder de la Izquierda Liberal en Carmona, era el director de este periódico, que

¹⁴¹ "La Revista: Periódico ilustrado, científico, literario y de intereses locales", Carmona, núm. 57, p. 3

¹⁴² Cuesta, Saturnino, "La decadencia musical y sus causas en Carmona," *La Revista: periódico ilustrado, científico, literario y de intereses locales*, núm. 35, (Carmona, 1888), pp. 1 - 2.

¹⁴³ Arias Castañón, p. 67

¹⁴⁴ Gavira, núm. 3, p. 3

¹⁴⁵ Ibid., núm. 5, p. 3

¹⁴⁶ Ibid., núm. 24, p. 3

¹⁴⁷ Arias Castañón, p. 64

¹⁴⁸ García Rodríguez, p. 8

convirtió al mismo en el órgano de expresión de esta tendencia política. Trigueros¹⁴⁹ era miembro de la Junta Revolucionaria de Carmona en 1868 y notario de la ciudad, además era amigo personal de Juan Fernández López y Jorge Bonsor desde que llegó a la ciudad¹⁵⁰, por tanto no es de extrañar que dedicara grandes elogios a sus descubrimientos, así como a fomentar todo lo relacionado con la Necrópolis en particular y la arqueología en general, ya que además, era miembro habitual de la Sociedad Arqueológica desde sus comienzos.

¹⁴⁹ Mariano Trigueros es además un personaje importante en nuestro trabajo ya que aparece, como veremos más adelante, relacionado en algunas obras literarias encontradas en el fondo del convento de Santa Clara.

¹⁵⁰ Maier Allende, *Jorge Bonsor, 1855-1930: un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y la Arqueología Española*, 3, p. 42

1.2. Principales centros religiosos en Carmona

Al trabajar sobre un centro religioso en concreto, y más específicamente sobre su fondo musical inédito, una de las cuestiones que nos planteamos, que además es un objetivo claro de nuestro trabajo, es conocer los diferentes canales de comunicación por donde podría haber llegado el material musical que hemos encontrado en el monasterio. Por ello, consideramos fundamental conocer la localización del cenobio respecto a los demás centros religiosos de la ciudad, así como el flujo de actividad musical en los más importantes.

No hay más que realizar un recorrido por la ciudad de Carmona para poder comprobar la omnipresencia de la religión durante su historia. Basta con realizar un recuento de los espacios religiosos que se encuentran en el centro urbano. Casi todo el núcleo amurallado, como si de un templo fortificado se tratara, que cuenta con varios conventos y parroquias encerradas entre sus muros¹⁵¹, donde hubo una nutrida actividad¹⁵² por parte de hermandades y cofradías, así como por la asistencia asidua de fieles a las diferentes celebraciones litúrgicas, siendo su centro neurálgico la Iglesia Prioral de Santa María¹⁵³.

Romero de Solís también hace alusión a la localización estratégica de Carmona, con su cinturón de murallas que ayudan a custodiar la intensa espiritualidad de la que hoy dan testimonio los templos parroquiales que alberga¹⁵⁴, además de otros centros religiosos, todos en torno a Santa

¹⁵¹ Fernández López, p. 326

¹⁵² Actualmente Carmona sigue siendo una ciudad con una activa vida religiosa, donde sus iglesias albergan hermandades, las cuales ayudan a mantener aún más viva la actividad religiosa a través de sus cultos y funciones principales. También siguen en activo varios de los conventos de la ciudad, como es el caso del convento que estamos trabajando, aunque ciertamente ha disminuido el número de monjas en ellos, algunos han tenido que cerrar, y parece que cada vez son menos las personas que deciden dedicar su vida totalmente a la religión. Con solo acercarse algún día durante la Novena de la Virgen de Gracia, sobra para comprobar que Carmona sigue teniendo una importante vida religiosa, donde la mayoría de sus iglesias siguen abiertas, siendo la Prioral de Santa María la más concurrida e importante de la ciudad. Posiblemente, aunque hay una indudable actividad religiosa, no se puede comparar con la que hubo en el siglo XIX, al menos en el aspecto musical, ya que se encuentran en los diferentes archivos numerosas composiciones como veremos más adelante, con unas instrumentaciones exigentes, escritas para amplias formaciones, difícil de ver en los actos religiosos actuales, solo en contadas ocasiones muy especiales y posiblemente reduciendo la plantilla instrumental. Se pueden aun escuchar algunas piezas dedicadas a la Virgen de Gracia en la Prioral de Santa María durante la Novena, pero la instrumentación está reducida a unos pocos instrumentos de cuerda y algún viento, llevando el órgano el peso de la parte instrumental, nada que ver con la instrumentación que planteaban algunas de estas composiciones dedicadas a la Virgen de Gracia y que se encuentran en el archivo de la Iglesia Prioral de Santa María.

¹⁵³ Conocida como Santa María, o Prioral de Santa María, su nombre completo es Iglesia de Santa María de la Asunción, y es la iglesia principal de Carmona, con características catedralicias en su construcción y donde se celebran las grandes funciones de la ciudad, además de ser el lugar donde se encuentra la devota patrona de Carmona, la Virgen de Gracia.

¹⁵⁴ Romero de Solís, Pedro, *Carmona: historia, cultura y espiritualidad* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992),

María, que ha funcionado como centro cultural desde los albores de la humanidad, siendo Santa María donde se encuentra el foco de mayor intensidad espiritual de la actual geografía religiosa de Carmona¹⁵⁵.

La Iglesia Santa María de la Asunción de Carmona es un complejo templo, con aires de catedral,alzada sobre el mismo sitio donde estuvo la mezquita mayor de los árabes¹⁵⁶, cuenta con un órgano y un coro que aún se conservan, situado en el centro de la iglesia cerrado por unas rejas frontales y rodeados por una sillería de madera tallada con un gran atril de facistol en el centro. Es donde se realizaban las funciones más importantes¹⁵⁷ de la ciudad, donde se encuentra la Virgen de Gracia (patrona de la Ciudad), a la que se le han dedicado multitud de piezas musicales entre otras cosas. Es la imagen más venerada del pueblo, considerada el símbolo religioso de más valor de cuantos han existido, satisfaciendo a los creyentes y llenando el mundo simbólico, ritual y lúdico de los vecinos de Carmona. Ha llegado a ser con ello el rasgo de identidad inequívoco y con mayor fuerza de expresión de la ciudad¹⁵⁸. Como cita Rodríguez Becerra en su trabajo sobre la devoción a la Virgen de Gracia, ha ido ganando fieles desde el siglo XV hasta convertirse en el siglo XIX y hasta el momento, en símbolo indiscutible del pueblo de Carmona¹⁵⁹.

p. 20.

¹⁵⁵ Ibid., p. 40

¹⁵⁶ Fernández López, Manuel, *Historia de la Ciudad de Carmona desde los tiempos más remotos hasta el reinado de Carlos I* (Imprenta y litografía de Gironés y Orduña, Sevilla, 1886), p. 328

¹⁵⁷ Todas las cofradías se dirigen a Santa María en sus procesiones de Semana Santa, entrando por una puerta y saliendo por otra. Además, acoge las misas más importantes del año, así como la Novena de la Virgen de Gracia.

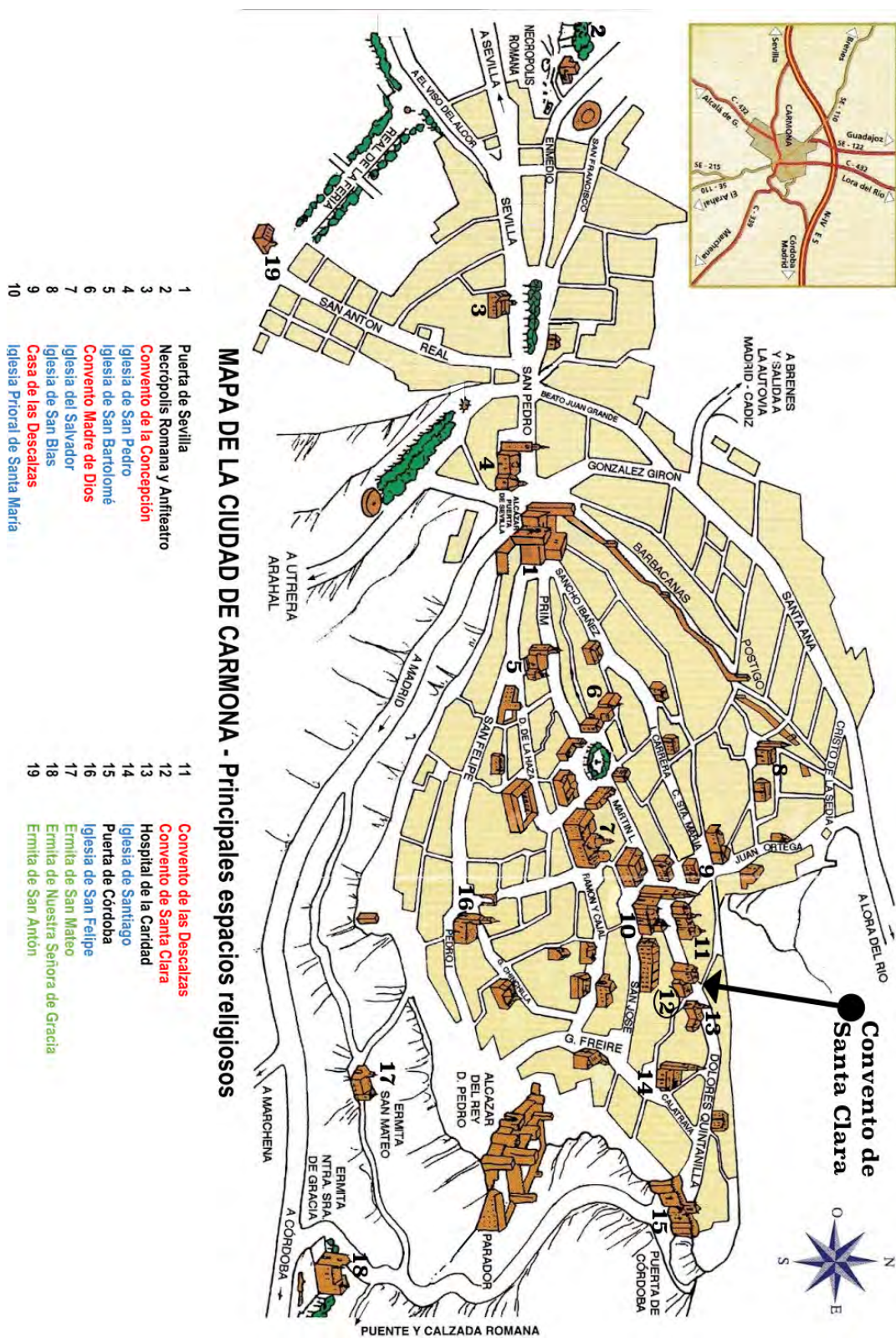
¹⁵⁸ Rodríguez Becerra, Salvador, “Análisis histórico-cultural de la devoción de la Virgen de Gracia” en *Carmona: historia, cultura y espiritualidad*, (Universidad de Sevilla. Museo de Artes y Costumbres Populares, 1992), p. 8

¹⁵⁹ Ibid., p. 11

Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona
a través de un fondo musical inédito (ca. 1825 – 1925)

Ilustración 1.01: Mapa de la Ciudad de Carmona con los principales centros religiosos y otros puntos de interés.

Elaboración propia a través de un mapa del congreso.us.es, 2019



En cuanto a la manifestación del culto en Carmona, solo tenemos que quedarnos con las palabras de Fernández López en su *Historia de Carmona*, para entender la importancia del mismo, junto con la música como vehículo de expresión para llegar al creyente:

Las manifestaciones del culto externo revisten y han revestido siempre en Carmona extraordinarias grandiosidad y magnificencia, y cuanto sobre ellas pudiéramos decir resultaría pálido comparado con la realidad. Es necesario presenciar una cualquiera de las grandes fiestas que la Iglesia celebra para poder apreciar la importancia y valor que allí tienen todos los actos del culto. Dentro del templo, majestad y severidad imponentes, clero numeroso y respetable, profusión asombrosa de luces y ornamentación rica y superior á todo elogio; y en la calle, nubes de incienso embalsamando el ambiente, plantas y flores alfombrando el suelo; el oro, la plata y las piedras preciosas en cruces y pendones; músicas que alternan con los cantos litúrgicos, público recogido y numeroso y cien lenguas de bronce poblando los aires de alegres repiques. Tal es el cuadro que presenta Carmona en alguna festividad religiosa de alguna importancia¹⁶⁰.

Santa María ha sido, es, y posiblemente será, el principal centro religioso de la ciudad, al que acuden cada día multitud de fieles, y donde se acogen una vasta cantidad de celebraciones religiosas, espacio elegido para bodas, además de bautizos, comuniones, funerales, en definitiva, el punto más importante de la religiosidad carmonense.

Su archivo, según hemos podido observar, es muy rico en patrimonio musical, así como en literatura religiosa. Es bastante llamativo, que no haya sido objeto de estudio por parte de la musicología acometer un proyecto de investigación sobre el mismo. Destacan como nombres propios de la música del momento en la localidad compositores como González Merchant, J. M. Roby, Solís o Gómez Muñiz entre otros, casi todos curas importantes o personajes cercanos a ellos, algunos muy comprometidos con la cultura local, como es el caso de Sebastián Gómez Muñiz (párroco de la Prioral), que, como ya sabemos, fue miembro fundador y presidente de la Sociedad Arqueológica de Carmona¹⁶¹.

En definitiva, un rico patrimonio que parece mostrar una intensa actividad musical y que es un ejemplo de los gustos musicales del momento, reflejado también en el resto de centros religiosos que hemos podido visitar y acceder a sus archivos. Esta cuestión puede mostrar que se trató quizás de un centro de difusión musical en la ciudad, pues posiblemente fuera a este lugar donde llegaban los materiales más actuales, y con ello un canal de difusión local o simplemente un espejo que mostraba la estética y los gustos que luego eran extendidos a los diferentes centros religiosos de Carmona. A modo de reflexión, basándonos en una vaga

¹⁶⁰ Fernández López, p. 326

¹⁶¹ Ibid., p. 401 y García Baeza, p. 2278

comparativa realizada entre varios archivos locales, hemos confirmado que el repertorio que hemos estudiado en el convento de Santa Clara, tiene muchas similitudes con los consultados en los centros religiosos cercanos a los que hemos podido acceder. Por tanto, podemos entender que con la actividad que albergaba un centro con las características de Santa María, este material llegara por extensión y cercanía al convento que estamos trabajando.

Con solo una calle de separación, se encuentra la Iglesia del Salvador, importante centro religioso de grandes dimensiones, que también acogió a finales del siglo XIX una notable actividad eclesiástica, como deja entrever su archivo musical, al que volveremos más adelante. Tuvo que contar con riqueza, debido a los muchos enterramientos de familias a cual más ilustre, además de haber sido posiblemente una de las varias mezquitas que había en Carmona¹⁶². Parece que fuera el segundo centro religioso más importante de Carmona, quizás incluso compitiendo con Santa María en cuanto a la ostentación de sus actos, en los cuales realizaban importantes inversiones, tanto en música como predicadores. Este hecho puede mostrar un marcado interés social, para intentar reclutar fieles en sus actos y con ello estar en la cabeza de las diferentes actividades religiosas de la ciudad. Actualmente tiene el rango de iglesia filial de la Prioral de Santa María, y en ella se establece la Orden Tercera de los Servitas, fundada en el siglo XVII, además de servir como sede de otras Hermandades¹⁶³.

El fondo musical del Salvador, que pertenece a la Orden Seglar de los Siervos de María citado por Cabeza Méndez¹⁶⁴, fue el primer archivo que visitamos y donde nos dimos cuenta realmente de la cantidad de música que ha quedado referente al marco cronológico que estamos trabajando. Si realizamos una rápida comparativa entre este fondo y el de Santa María referido anteriormente, encontramos que se encuentra en peores condiciones en cuanto a orden y conservación, y por tanto habría que realizar una labor documental importante, una buena base de datos y un inventario para poder tener los datos de forma más efectiva y realizar una aproximación más objetiva. No obstante, hemos tenido acceso a un inventario realizado a finales del siglo XIX¹⁶⁵, del material musical que se encuentra en el archivo y el cual expondremos más adelante. A través de este inventario hemos podido realizar algunas comparaciones en torno al archivo del convento de Santa Clara y el de Santa María, obteniendo con ello una visión más amplia del repertorio predominante a finales del siglo XIX en la ciudad.

El Salvador, es junto a la Prioral de Santa María, y San Bartolomé, la Iglesia con más actividad en Carmona. Siendo Santa María la primera y más importante. El Salvador contaba con mucha actividad, hecho que se puede evidenciar al comprobar el amplio archivo que posee, así como

¹⁶² Fernández López, p . 341

¹⁶³ Cabeza Méndez, José María, "Iglesia del Salvador", *Estela. Revista cultural e informativa de Carmona* (2005), p. 21

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Fechado el 16 de abril de 1893 y realizado por un Siervo de la Santísima Virgen. Consta de 57 piezas religiosas. Ver Ilustración 2.113.

las amplias instrumentaciones que encontramos, que evidencian un número importante de músicos en las celebraciones litúrgicas principales.

Sin extendernos mucho más y contando con que el convento prácticamente colinda con estos dos importantes centros religiosos, un poco más alejado pero a escasos metros, tenemos otras iglesias importantes, como pueden ser la iglesia de San Bartolomé, seguida por San Blas, San Felipe, San Pedro y Santiago, todas ellas contaron con órganos, que generalmente fueron desmontados y vendidos al peso, o han desaparecido, y en el mejor de los casos, se encuentran en un mal estado de conservación.

El hecho de que en todas hubiese órgano muestra que la actividad musical estaba presente en todas ellas, y que seguramente sonaban muchas de las piezas que marcaban como tendencia la iglesia de Santa María y el Salvador, siendo San Bartolomé la que le sigue en importancia, además de en dimensiones y posiblemente en actividad. Es de las más antiguas de Carmona y, al igual que Santa María y el Salvador, tiene varias entradas¹⁶⁶, lo que muestra que pudo recoger una gran afluencia de fieles durante épocas pasadas, aunque aun hoy en día, sigue habiendo celebraciones que reúnen a multitud de religiosos, llenando estos espacios en sus funciones más importantes.

Aunque fuera de la muralla que encierra el centro histórico de Carmona, muy próximo a la puerta de Sevilla, encontramos otro importante centro religioso: la Iglesia de San Pedro, que ocupa el mismo lugar que un antiguo santuario ya existente en el año 1371¹⁶⁷. Data del siglo XV y cuenta con reformas del siglo XVII y XVIII, como ocurre con la mayoría de espacios religiosos de la ciudad, que comienzan en estilo mudéjar y culminan su aspecto definitivo en pleno barroco, algo muy característico en toda la arquitectura religiosa de Carmona, al igual que ocurre -como veremos más adelante- en el convento de Santa Clara de Carmona¹⁶⁸. Esta iglesia fue sometida a importantes mejoras en 1880, pleno marco cronológico sobre el que centramos nuestro trabajo, convirtiendo el edificio en uno de los mejores y más espaciosos de Carmona¹⁶⁹.

Por su parte, San Blas está situada en uno de los barrios más antiguos de Carmona, en la zona alta del casco histórico, también conocido como barrio de la judería. Hay varias teorías sobre la construcción de esta iglesia, donde unos aseguran que se construyó sobre una antigua

¹⁶⁶ Fernández López, p. 350

¹⁶⁷ Ibid., p. 342

¹⁶⁸ Rodríguez Becerra, Salvador y Hernández González, Salvador, "Las Clarisas en Andalucía: Historia, antropología y arte", en *Congreso Internacional "Las Clarisas": ocho siglos de vida religiosa y cultural (1211 - 2011)*, (M. Peláez del Rosal, 2011), pp. 18-19

¹⁶⁹ Fernández López, p. 342

sinagoga de los judíos, mientras otros sostienen que ocupa el mismo sitio que donde estuvo una mezquita árabe¹⁷⁰. Tiene igualmente características mudéjares, y su suelo es muy característico, ya que es de ladrillo rojo, al igual que las iglesias de San Felipe y Santiago. San Felipe, se encuentra en pleno centro histórico y data del siglo XIV, aunque se le realizaron reformas importantes durante el siglo XV y XVI y se dice que fue construida sobre los restos de una antigua mezquita y que tiene rasgos claramente gótico-mudéjares¹⁷¹. Por su parte, Santiago se encuentra en la parte alta, dentro del perímetro amurallado, pero cercana a la puerta de Córdoba y del alcázar del Rey Don Pedro y se estima su construcción en el siglo XIV, levantada sobre una antigua mezquita y de la que aún se conserva la parte del alminar de su torre. Como viene siendo habitual, cuenta con numerosas reformas durante los siglos XV, XVI y XVII, hasta conseguir su aspecto definitivo¹⁷².

El convento de las Agustinas Descalzas de la Santísima Trinidad, aunque es conocido como convento de las Descalzas, está ubicado muy cerca del convento de Santa Clara, en la misma calle, y por tanto en el interior del casco histórico de la ciudad, en el corazón de su conjunto monumental y justo en frente de la Iglesia prioral de Santa María. Formado por un conjunto de edificaciones, se puede destacar la iglesia y la zona de clausura como partes fundamentales del mismo, que se organizan alrededor de un patio central, donde existen otras dependencias. Tanto el convento como la iglesia han sido catalogados Bien de interés Cultural en su categoría de monumento, según aparece reflejado en la publicación del BOJA, en el año 2005.

Por su parte, el convento Madre de Dios, situado en pleno casco histórico de la ciudad, está ocupado por religiosas dominicas desde el año 1515, donde la parte más interesante del mismo la encontramos en su iglesia, que tiene su inicio en los años centrales del siglo XVI¹⁷³, aunque atiende a los gustos que podrían encuadrarse en el siglo XVII, con el típico modelo conventual barroco sevillano. El claustro es de estilo mudéjar. Tiene un rico patrimonio artístico, donde destaca su retablo mayor, que es obra de Jacinto Pimentel, contemporáneo de Juan Martínez Montañez, y que fue realizado entre los años 1630 y 1632.

El convento de la Concepción se localiza en el Arrabal de San Pedro, en el Paseo del Estatuto. El inmueble se sitúa en la zona de protección del Conjunto Histórico, habiendo sido declarado Bien de Interés Cultural, categoría Monumento¹⁷⁴. Se trata de un convento de monjas Franciscanas concepcionistas y fue fundado en 1510 por bula del papa Julio II, hoy día muy deteriorado y vendido, sin vida religiosa.

¹⁷⁰ Ibid., p. 344

¹⁷¹ Ibid., pp. 349-350

¹⁷² Ibid., pp. 346-347

¹⁷³ Ibid., p. 351

¹⁷⁴ Boletín oficial del Estado número 120 de 20/05/1963, Decreto 1.064/1963 de 25/04/1963 del Ministerio de Educación Nacional

Para finalizar este recorrido por centros religiosos más importantes de la ciudad, fuera de las murallas, encontramos tres ermitas: San Mateo, Nuestra Señora de Gracia y San Antón, que aunque se encuentran bastante alejadas del resto, hemos tenido a bien nombrarlas, para con ello conocer a groso modo todo el entramado religioso de Carmona, y ubicarnos tanto histórica, como espacialmente en la ciudad.

Como último detalle, muy de cerca al convento de Santa Clara de Carmona, encontramos el Hospital de la Caridad, el cual tiene algo en común con el convento. Beatriz Pacheco, conocida como la Duquesa de Arcos, fue la persona que donó parte de su vivienda a la Hermandad de la Caridad, con la condición expresa de que debía de ser utilizada para atender a los convalecientes¹⁷⁵. Este hospital está separado del convento por la calle que lleva el nombre de Paseo de la Duquesa, siendo esta noble la responsable también de la fundación del convento que estamos estudiando y en el cual se encuentran sus restos¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Fernández López, p. 355

¹⁷⁶ Ibid., p. 348

2. EL CONVENTO DE SANTA CLARA DE CARMONA

Los monasterios franciscanos de Santa Clara tienen su origen en Italia, concretamente en la ermita de San Damián¹⁷⁷, lugar donde vivió Santa Clara de Asís y sus hermanas, que junto a San Francisco de Asís fundan esta orden religiosa en el primer cuarto de siglo XIII¹⁷⁸. Las monjas de la Orden de Santa Clara de Asís son conocidas como clarisas, y se establecen en España en 1228¹⁷⁹, extendiéndose a partir de este momento principalmente por el norte de la península, coincidiendo, tal y como cita Rodríguez Núñez, con lo que fue la vía de comunicación más importante de la España medieval, el camino de Santiago, a través del cual las clarisas se irían extendiendo desde el reino de Aragón, donde realizan la mayor parte de las primeras fundaciones, hasta atravesar las tierras castellanas para llegar posteriormente al reino de Portugal¹⁸⁰.

A principios del siglo XIII, como hemos mencionado, hubo una corriente de rápidas fundaciones de un conjunto de órdenes religiosas que se afianzaron durante la primera mitad del siglo, conociéndose como mendicantes. Aunque eran diferentes en cuanto a sus reglas y funcionamiento, todas presentaban aspectos comunes. Entre ellas, las órdenes franciscanas eran uno de los cenobios más representativos. La pobreza voluntaria se convirtió en el eje común de todas estas órdenes, por lo que sus miembros tenían que vivir como mendigos, de ahí su atribución de mendicantes. Un aspecto que podemos destacar es que las instituciones de clarisas se han caracterizado por ser la que mayor número de monasterios y religiosas ha tenido en relación con otras instituciones de religiosas contemplativas¹⁸¹.

En Carmona, hubo que esperar hasta mediados del siglo XV para que apareciera el primer convento: el convento franciscano de San Sebastián¹⁸², fundándose en menos de un siglo desde

¹⁷⁷ La Iglesia de San Damián tenía un monasterio al lado de misma, está situada en la localidad de Asís (comunidad de Perugia, Italia), y fue el primer monasterio de la orden de Santa Clara y en el cual Santa Clara construyó su comunidad. La Ciudad de Asís es, además de sede episcopal de Italia, el lugar donde nació San Francisco (Fundador en 1208 de la orden religiosa de los franciscanos).

¹⁷⁸ Herranz Migueláñez, Julio, "Santa Clara de Asís: apuntes biográficos", *Selecciones de franciscanismo*, no. 122 (2012), pp. 6 - 8

¹⁷⁹ López García, María Trinidad, "Los bienes patrimoniales de los conventos femeninos de clausura de Murcia a través del Catastro de Ensenada" en *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular: Simposium (XIX Edición)*, (San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre, 2011), p. 56

¹⁸⁰ Rodríguez Núñez, Clara Cristela, "El conventualismo femenino: las clarisas" en *VI Semana de Estudios Medievales: Nájera*, Instituto de Estudios Riojanos, (1996), p. 99

¹⁸¹ López García, p. 56

¹⁸² No se tiene una fecha exacta de su fundación, pero se constata que tiene actividad desde 1442: Miura Andrades, José María, "Beatas, eremitas y monasterios de Carmona", en *Actas del I Congreso de Historia de Carmona. Edad*

la aparición del mismo seis conventos, entre masculinos y femeninos. Este ritmo de creación de órdenes religiosas fue vertiginoso, una media de un convento cada diez años, superado en número de conventos en el Reino de Sevilla por tan solo tres poblaciones: Sevilla, Écija y Jerez. Por tanto, Carmona, según la presencia religiosa, sería la cuarta ciudad más importante, aun teniendo en cuenta que Sevilla era centro episcopal y Jerez de la Frontera, núcleo colegial¹⁸³.

Siguiendo a Miura Andrades¹⁸⁴, se necesitan una serie de elementos para la constitución de una orden religiosa: la oportunidad, la necesidad, y los medios materiales para su construcción y mantenimiento. En primer lugar, por mucho que se desee fundar un monasterio, debe de existir una solvencia suficiente para poder mantener el convento y a sus religiosos/as, siendo indispensable para crear la misma. En el caso de Carmona, no se fundó una, sino que fueron seis las fundaciones religiosas en menos de un siglo¹⁸⁵, lo que deja entrever que había un gran número de religiosos para poder mantener estas fundaciones, ya que un convento puede ser creado por una donación concreta, pero seis, debieron de provocar un importante flujo de religiosos que ayudaron a tal consecución. Este hecho pudo coincidir con un auge de la economía, puesto que lo más probable es que la fe fuera la misma que años atrás. Al aumentar posiblemente su poder adquisitivo, fue posible destinar parte de sus ingresos a cuestiones religiosas, algo que también coincidió con un aumento demográfico y poblacional en la Carmona de mediados del siglo XV.

Media, (1997), p. 566

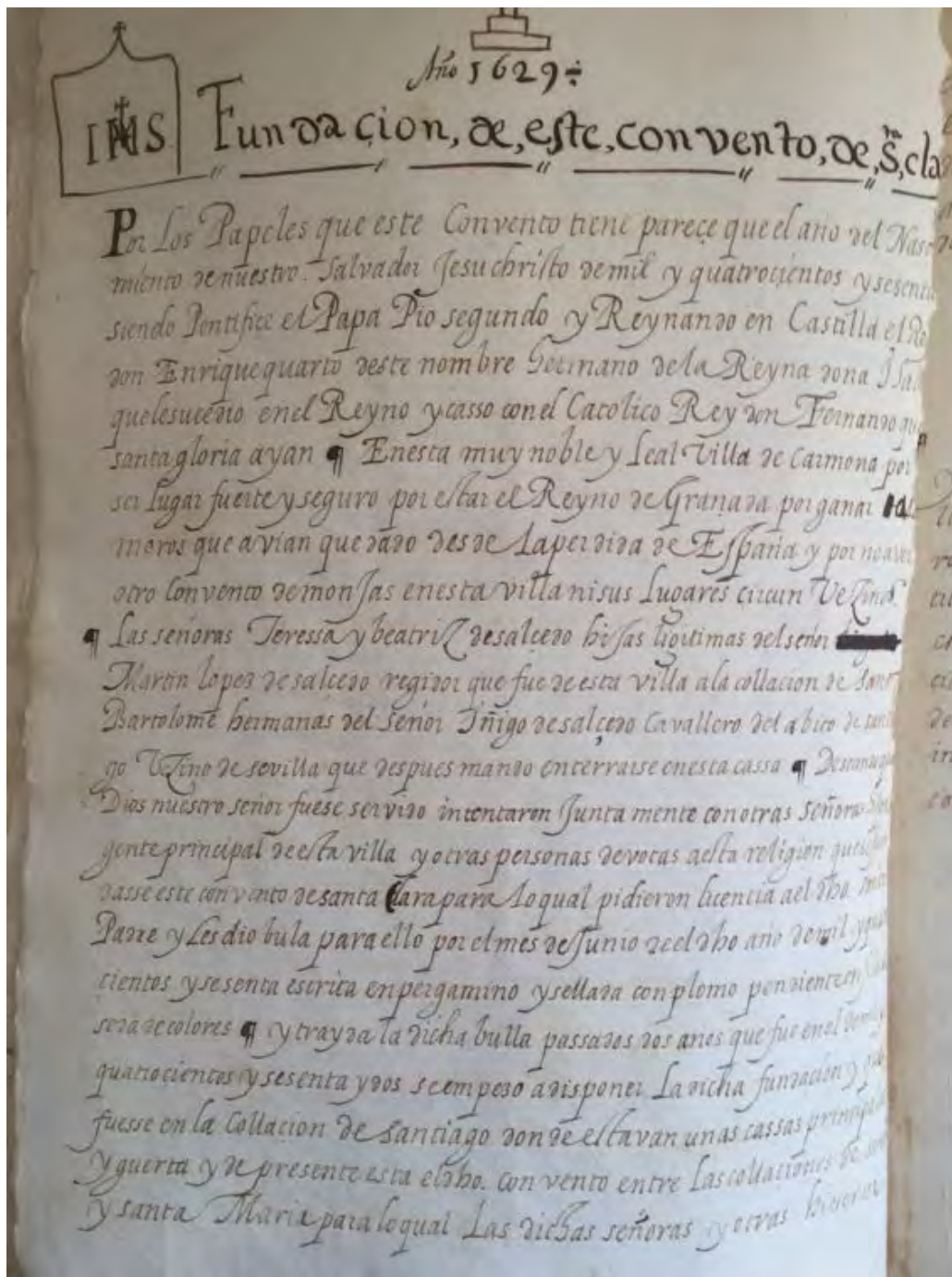
¹⁸³ *Ibid.*, pp. 565 - 568

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 568 - 569

¹⁸⁵ Desde la fundación del primer convento en 1442 hasta 1520, fecha límite que toma Miura Andrades para la elaboración de su trabajo: "Las fundaciones de clarisas en Andalucía del siglo XIII a 1525," *Archivo Ibero-Americano* 54, no. 215, (1994).

**Ilustración 1.02: Descripción sobre la fundación del Convento de Santa Clara de
Carmona, 1629.**

Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC09)



2.1. Historia y contextualización

El convento de Santa Clara fue fundado en 1460, establecido por las terciarias Teresa y Beatriz Salcedo¹⁸⁶, siendo una de las primeras muestras de arquitectura conventual existente en la ciudad. Siguiendo a sus primeros años de existencia, gozó de protección del pontificado y la corona, además de otros privilegios tales como la custodia de las llaves de la ciudad de Carmona en periodos de guerra o la exención de impuestos a los vecinos que estaban al servicio del convento. Además, poseía un gran caudal de fincas urbanas y rústicas, pero su mayor riqueza consistía en los fueros y privilegios de los que disfrutaba, siendo uno de los de mayor importancia sin duda, el concedido por los Reyes Católicos D. Fernando y Dña. Isabel, mediante el cual, la madre Abadesa podía nombrar para el servicio del monasterio a seis vecinos, los que ella quisiera, que simplemente por este hecho, quedaban exentos de todo tributo, corriendo la ciudad con los gastos de estos¹⁸⁷. Tuvo grandes fuentes de riqueza rural en su historia, como por ejemplo la herencia recibida en 1511 tras la muerte de Duquesa de Arcos, que aportó un gran legado al convento¹⁸⁸. Su iglesia y el claustro son claros ejemplos de la arquitectura mudéjar en Andalucía a principios del siglo XVI.

Consultando la fundación de los conventos de la orden Franciscana de Santa Clara en Andalucía¹⁸⁹, se trata del VI convento de ésta orden fundado en Andalucía, precedido solo por Jaén (1246), Sevilla (1260 - 1293) y Úbeda (1290) en el siglo XIII, Moguer (1337) en el siglo XIV y Andújar (1446 - 1451) ya en el siglo XV. De estos conventos solo quedan activos en la actualidad el de Jaén y Úbeda, siendo por tanto el III convento más antiguo de Andalucía aún con vida activa.

Unos años más tarde de su fundación, se convirtió en una comunidad que ejercía una notable atracción sobre las jóvenes de ambientes nobiliarios de Sevilla, obviamente fomentado por la presencia de profesas como las hijas del marqués de Villena¹⁹⁰, y las cuales aportaban una rica dote. En 1486 profesaba ya en el convento Leonor Pacheco¹⁹¹, hermana de Beatriz Pacheco,

¹⁸⁶ Fueron las que obtuvieron la bula papal del Papa Pio II, para fundar este monasterio de clarisas, acogido a la regla franciscana: "Beatas, eremitas y monasterios de Carmona", p. 574

¹⁸⁷ Fernández López, p. 349

¹⁸⁸ Carriazo Rubio, Juan Luis, "Carmona en el testamento de Beatriz Pacheco, Duquesa de Arcos", *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística* 80, no. 243 (1997), pp. 356 - 357

¹⁸⁹ Nos hemos basado en los resultados expuestos por Rodríguez Becerra en su estudio sobre las clarisas en Andalucía: Rodríguez Becerra y Hernández González, pp. 11 - 12, fundamentado en el trabajo de Miura Andrades sobre las fundaciones de clarisas en Andalucía del siglo XVIII a 1525: Miura Andrades, "Las fundaciones de clarisas en Andalucía del siglo XIII a 1525".

¹⁹⁰ Carriazo Rubio, pp. 356 - 357

¹⁹¹ Miura Andrades, "Beatas, eremitas y monasterios de Carmona", p. 577

Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona a través de un fondo musical inédito (ca. 1825 – 1925)

gracias a tal casualidad, Beatriz Pacheco, viuda del Marqués de Cádiz¹⁹², realizó una importante donación, entendiéndose por tanto como fundadora de tal convento, aunque ya en 1460 estaba plenamente establecido por Teresa y Beatriz Salcedo, las cuales habían asentado sus bases por petición al Papa Pío II. Todos estos acontecimientos, permitieron al convento acometer una serie de mejoras y ampliación del espacio, riqueza que llegó en 1511, como recoge el testamento de Beatriz Pacheco¹⁹³.

Beatriz Pacheco, al quedarse viuda se instaló en Carmona, donde falleció en 1511 y cediendo en su testamento sus palacios de Carmona al Hospital de la Santa Caridad y Misericordia¹⁹⁴. A través de su testamento, se puede observar que tuvo donaciones para casi todas las instituciones eclesiásticas de Carmona, pero indiscutiblemente sobresalen dos: el hospital de la Misericordia y el convento de Santa Clara¹⁹⁵, del que puede ser considerada una pieza fundamental para su desarrollo. Como se puede comprobar en el trabajo del profesor Carriazo Rubio¹⁹⁶, en su testamento dispuso ser enterrada en la sala capitular del monasterio, pidiendo que su hermana Leonor -abadesa del convento por aquellos entonces- fuese enterrada a su lado. Con su cuerpo -y como era habitual- realizó una serie de donaciones que hicieron consolidar la economía del convento, dejó parte también para terminar su construcción, para mantener colmenas y que no les faltara la cera en sus actos, así como un gran legado de objetos personales y tierras con olivares, siendo, con mucha diferencia, el convento más rico de Carmona, aspecto que también deja claro Fernández López en su *Historia de Carmona*¹⁹⁷.

Los condes de Arcos, y concretamente Beatriz Pacheco¹⁹⁸, tuvieron una muy estrecha vinculación con el monasterio como hemos expuesto anteriormente. Los Ponce de León tenían unas casas palacio en Carmona, las cuales debieron ser de grandes proporciones en cuanto a espacio urbano se refiere puesto que una parte fue separada de este conjunto palaciego para dar cabida al Convento de Santa Clara, dejando una calle de separación entre el conjunto palaciego y el monasterio, que supuestamente debe de ser el origen de la calle llamada Paso de la Duquesa.

El espacio conventual está situado en el casco antiguo de la ciudad, construido en un espacio que proviene del conjunto palaciego de la familia Ponce de León. Sus primeras construcciones

¹⁹² Rodrigo Ponce de León, conde de Arcos y marqués-duque de Cádiz.

¹⁹³ Para más información sobre el testamento de Beatriz Pacheco, véase: Carriazo Rubio.

¹⁹⁴ Situado justo al lado del Convento de Santa Clara, fue fundado como hospital de pobres en 1510 por bula papal del pontífice Julio II

¹⁹⁵ Carriazo Rubio, p. 353

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Fernández López, p. 348

¹⁹⁸ Mujer de don Rodrigo Ponce de León, conde de Arcos y marqués de Cádiz, e hija de don Juan Pacheco, Marqués de Villena.

responden al estilo mudéjar de finales del siglo XV y principios del XVI, donde destaca su iglesia y el claustro. Considerado como el más capaz, suntuoso y cómodo de cuantos hay en Carmona, cuenta con unas amplias dependencias para la clausura. El interior, en palabras de Fernández López, excede a toda ponderación¹⁹⁹, siendo muestra de esta solvencia económica todas las dotaciones realizadas en el convento a través del papel de la nobleza. Queda patente en algunos aspectos constructivos y elementos artísticos, como por ejemplo el conjunto pictórico que adorna la iglesia realizado por el pintor sevillano Valdés Leal o el retablo mayor, obra de Felipe de Ribas, ambos claros ejemplos de arte barroco.

La iglesia contaba con numerosos lienzos del gran pintor Valdés Leal, que adornaban las paredes del retablo y que mostraban una secuencia pictórica sobre la vida de Santa Clara, que actualmente se encuentran fuera de Carmona²⁰⁰ desde 1910²⁰¹, debido desgraciadamente a los problemas económicos que sufrían las monjas de este convento por culpa de los procesos desamortizadores del siglo XIX²⁰², hecho que podemos comprobar en la ilustración 3, donde queda patente el interés de vender estos lienzos por parte de las religiosas de Santa Clara.

¹⁹⁹ Fernández López, p. 348

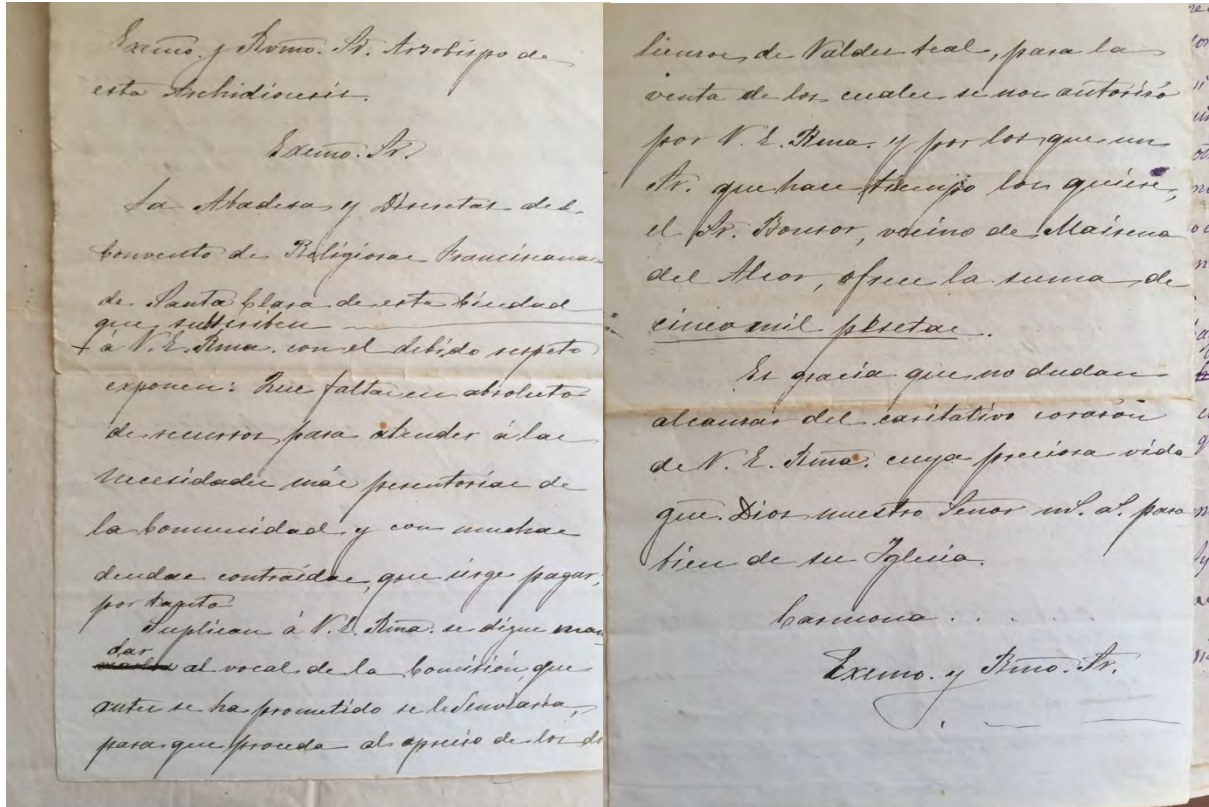
²⁰⁰ Repartidas entre la colección "March" de Palma de Mallorca y el Ayuntamiento de Sevilla: Valdivieso, Enrique, *Juan de Valdés Leal* (Guadalquivir, 1988).

²⁰¹ Fecha en la que Jorge Bonsor las adquirió, procedió a su restauración y regularizó su tamaño recortando algunos fragmentos (que actualmente se han perdido): *ibid.*

²⁰² Hernández Díaz, José, Sancho Corbacho, Antonio, y Collantes de Terán, Francisco, "Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla, tomo II". Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla (1943).

**Ilustración 1.03: Solicitud para vender lienzos del pintor Valdés Leal a Jorge Bonsor
por el precio de cinco mil pesetas, ca. finales del siglo XIX principios del siglo XX,
páginas 1 y 2.**

Archivo del Convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC21 - DOC22)



Página 1 (DOC21)

Página 2 (DOC22)

Estos lienzos han sido tema de multitud de estudios por tratarse de una de las primeras obras del pintor Valdés Leal, además de representar uno de los aspectos artísticos más importantes del convento, que ya hemos aclarado que se tuvieron que vender tras el declive económico al que se vio sometido el convento tras los procesos desamortizadores del siglo XIX. Además de esta cuestión, al dispersarse el conjunto pictórico de seis lienzos, ha perdido su coherencia iconográfica, hecho que recalca Mira Caballos y De la Villa Nogales en su trabajo, fundamentado en los estudios de Valdivieso²⁰³. Entre otros objetos, destaca el retablo mayor (ilustración 4), obra significativa del cordobés Felipe de Ribas, realizado hacia 1645, siendo una pieza fundamental de la retablística sevillana del siglo XVII.

²⁰³ Mira Caballos, Esteban y de la Villa Nogales, Fernando, *Carmona en la Edad Moderna: Religiosidad y arte, población y emigración a América*. (Muñoz Moya editores, Brenes - Sevilla, 1999), p. 130

Ilustración 1.04: Iglesia del Convento de Santa Clara de Carmona, Retablo Mayor de Felipe de Ribas, 1645.

Archivo del Convento de Santa Clara, Carmona. Foto: José Luis Filpo Cabana (Carmona, 2015). (IMG01)



En el Siglo XVIII se construyó la portada con puertas gemelas²⁰⁴ y posteriormente la torre del campanario y la torre del mirador, adquiriendo así el conjunto el aspecto con el que ha llegado a nuestros días.

²⁰⁴ Obras de Juan Antonio Blanco (1705), de estilo Barroco: Saucedo Pradas, Consuelo, "El convento de Santa Clara de Carmona: construcción de su portada", *Atrio: Revista de Historia del Arte*, no. 1 (2018), p. 120.

La espléndida torre que sirve de mirador, cuya construcción data del siglo XVIII, único en su género, y que está alzado junto a la iglesia conventual, siendo uno de los aspectos más emblemáticos del convento ya que ofrece unas magníficas vistas de Carmona y su entorno, poco conocidas hasta hace relativamente poco, ya que es en 2009 cuando esta comunidad de clarisas franciscanas lleva a cabo un acuerdo de colaboración con el Ayuntamiento de Carmona, para abrir al público parte del espacio conventual y que pueda ser objeto de visitas, incorporando este espacio al conjunto patrimonial de la ciudad, pudiendo acceder los visitantes a la iglesia, claustro, coro bajo y torre-mirador.

Actualmente, el Convento de Santa Clara de Carmona está considerado bien de Interés Cultural, catalogado como Monumento, con publicación oficial en el BOE del año 1998²⁰⁵.

2.2. Patrimonio artístico

Siguiendo a Rodríguez Becerra²⁰⁶, podemos afirmar que la presencia clarisa en Andalucía ha dejado un gran legado, de inmenso valor patrimonial, tanto artístico como monumental, que pese a las pérdidas sufridas en la primera mitad del siglo XIX por las desamortizaciones y la Guerra Civil, y los muchos bienes patrimoniales que se tuvieron que vender para poder subsistir en muchos de los conventos, constituye una magnífica representación de cómo evolucionó el arte andaluz desde las primeras fundaciones de clarisas que datan de mediados del siglo XIII²⁰⁷, hasta bien consolidado el Barroco, donde prácticamente la totalidad de los conventos ya estaban formados tal y como han llegado a nuestros días. Además, los conventos de clarisas, continuando con Rodríguez Becerra²⁰⁸, han tenido un papel muy importante, junto a otras órdenes femeninas, para conformar la ciudad conventual andaluza, sobre todo en la Edad Moderna, consolidando grandes inmuebles que fueron de una manera u otra condicionando el espacio urbano y por tanto teniendo que adaptar el crecimiento de las ciudades a estos espacios ya constituidos.

Generalmente estos espacios provenían de donaciones realizadas por personajes de la alta nobleza, como duques, condes y familias importantes, establecidas en una ciudad determinada y normalmente con algún vínculo con el convento, como hemos citado anteriormente, en el caso de Carmona fue la Duquesa de Arcos, doña Beatriz Pacheco, la persona que realizó las

²⁰⁵ DECRETO 294/1997, de 23 de diciembre, "por el que se declara bien de interés cultural, con la categoría de monumento, el Convento de Santa Clara, en Carmona (Sevilla)", *Boletín Oficial del Estado* núm. 54 (1998).

²⁰⁶ Rodríguez Becerra y Hernández González, p. 18

²⁰⁷ El primer convento fundado en Andalucía data de 1246 y se trata del Real Monasterio de Santa Clara de Jaén: *ibid.*, p. 11.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 18

donaciones, siendo su hermana Leonor Pacheco, una de las primeras abadesas de este monasterio franciscano²⁰⁹. Esta misma cuestión, queda definida perfectamente en el trabajo de Atienza²¹⁰, citando por ejemplo ejemplos tan claros como el ocurrido en Constantina²¹¹, donde el convento era concebido como la única solución digna y decente para una viuda, lo cual también se puede aplicar a las hijas huérfanas, donde las nobles se sentían protegidas y encontraban sentido a su estatus social dentro del convento, donde ocupaban cargos importantes²¹².

Las monjas iban construyendo y adaptando sobre estos espacios donados sus dependencias propias, es decir, la iglesia, claustro, celdas, dormitorios, coro, refectorio, locutorios, etc. Al no poder realizarse todas juntas, en muchos casos, hay una mezcla de diversas tendencias artísticas dentro de un mismo espacio conventual²¹³, como puede ser el caso del convento de Santa Clara de Carmona, donde su iglesia y el claustro son claros ejemplos de la arquitectura mudéjar en Andalucía a principios del siglo XVI, su iglesia, posteriormente se adorna con lienzos barrocos del gran pintor Valdés Leal, o como su retablo, realizado por Felipe de Ribas que al final de su carrera muestra claras reminiscencias barrocas. Por su parte, las puertas gemelas²¹⁴, muestran otro ejemplo de arquitectura barroca, realizadas por Juan Antonio Blanco en 1702, y que según González Isidoro, se solían construir en el lado izquierdo si miramos de frente al altar, como ocurre en el caso de Santa Clara²¹⁵, y coincidiendo con una de las hipótesis que plantea Saucedo Pradas, cita que de las dos puertas, la más próxima al presbiterio era utilizada por los señores, quienes ocupaban los primeros bancos, quizás por aquello de su afinidad con el oficiante²¹⁶.

Esta mezcla de épocas y estilos, es una consecuencia muy lógica que viene determinada por el proceso de construcción, realizado poco a poco en el transcurso del tiempo, adaptándose a las necesidades de la comunidad religiosa, y por tanto, durante todo este largo proceso, también hay una adaptación a los gustos y a la estética dominante de cada época. De ahí, que este proceso haya determinado la imagen final de estos espacios conventuales, que cuenta con un

²⁰⁹ A veces, una de las motivaciones que llevaba a la nobleza a realizar estas donaciones, era la de albergar a mujeres de su familia de manera digna, incluso exigiendo en muchas de las veces el caso de Abadesa para la misma: *ibid.*, p. 9

²¹⁰ Atienza López, *Tiempos de conventos: una historia social de las fundaciones en la España moderna*.

²¹¹ *Ibid.*, pp. 327 - 330

²¹² *Ibid.*, p. 331

²¹³ Rodríguez Becerra y Hernández González, p. 19-20

²¹⁴ Sobre las que existen multitud de hipótesis, como el separar la entrada de hombres y mujeres en la iglesia, o para la entrada y salida de procesiones: Saucedo Pradas, p. 120

²¹⁵ Además de en otros conventos de la ciudad de Carmona, como es el caso del convento de la Concepción y el de Madre de Dios: González Isidoro, José, "Aproximación a un estudio iconológico de las representaciones de María en la ciudad de Carmona", *Carel: Revista de estudios locales*, Carmona, no. 2 (2004), p. 704

²¹⁶ *Ibid.*, p. 704

gran acervo patrimonial, además de ser un claro ejemplo de la evolución artística y su recepción en Andalucía²¹⁷.

Así mismo, atendiendo a Rodríguez Becerra²¹⁸, la dotación de muebles y adornos, es igual de representativa, o incluso más si cabe, en cuanto a esta mezcla de épocas y estilos, como ya hemos citado en cuanto a los lienzos de Valdés Leal o el retablo de Felipe de Ribas, pero no solo estas grandes obras son representativas de la totalidad del patrimonio de este conjunto, hay que tener en cuenta el cambio sufrido en los gustos decorativos y ornamentales desde los bienes muebles donados al principio de su fundación en 1460, hasta los adquiridos en la actualidad. Este aspecto también representa un recorrido muy interesante por las épocas y estilos desde mediados del siglo XV, a través del cual se puede observar el cambio de las estéticas del momento y el avance de las artes plásticas, así como el incremento de medios económicos, donaciones y enriquecimiento en algunas épocas de mayor auge, por la adquisición de retablos, pinturas, esculturas. Lógicamente, también se pueden encontrar los momentos de decadencia económica, sobre todo tras las desamortizaciones y en nuestro caso a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, donde se procede a la venta de gran parte de estos bienes patrimoniales para poder sanear sus cuentas y poder mantener el convento²¹⁹. Prueba de ello lo podemos constatar con la multitud de solicitudes que encontramos entre los documentos del convento, donde se suplicaba permiso para vender algunos objetos de valor.

En la Ilustración 1.06 podemos observar cómo se solicitaba permiso para vender unas puertas de capillas pintadas sobre la madera, las cuales ni las propias monjas sabían el valor que podían tener como se deja ver en la petición: "...nos han dicho que tienen mérito por su antigüedad...", solicitando permiso para que accediera un gestor y las apreciara y con ello poder venderlas por un precio justo. Esta ignorancia sobre el valor patrimonial de la venta deja bastante claro que arrancaba a finales del siglo XIX un importante declive económico en el convento, que comenzaba con la venta de pequeñas piezas, como bien cita el documento: "...que hallandose esta comunidad en grave necesidad de intereses y habiendo acordado por toda la comunidad vender por ahora...". Estas afirmaciones de necesidad, así como el comienzo de este periodo de ventas por parte del convento, nos afirma el momento de declive económico que vivía este convento a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, que hasta el momento era una institución muy rica y con una suma importante de propiedades. Al paso de unos diez años aproximadamente, como podemos comprobar en la Ilustración 1.07, las monjas del convento ya tildaban su estado de "extrema pobreza", diciendo que incluso debían dinero, lo cual confirma la decadencia económica que está viviendo este monasterio, que comienza a finales del siglo XIX y se acentúa notablemente a principios del siglo XX. En la solicitud reproducida en la Ilustración 1.08, se puede apreciar perfectamente, confirmando lo que venimos

²¹⁷ Rodríguez Becerra y Hernández González, pp. 18-19

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Ibid., p. 19

exponiendo en cuanto al estado económico de este cenobio. Se puede observar que un señor ofrecía la cantidad de 2.000 pesetas mientras había una señora, que según Jorge Bonsor ofrecía 3.000 pesetas por ese mismo altar, lo que nos hace suponer que la situación de necesidad económica del convento es favorable para las personas que en ese momento tenían poder adquisitivo, así como cercanía con el monasterio, como es el caso de Jorge Bonsor, el señor al que hacen referencias como el “comprador de los cuadros”, ya que fue él quien realizó la compra de los mismos a principios del siglo XX, concretamente en dos veces, una en 1910 y otra en 1914²²⁰.

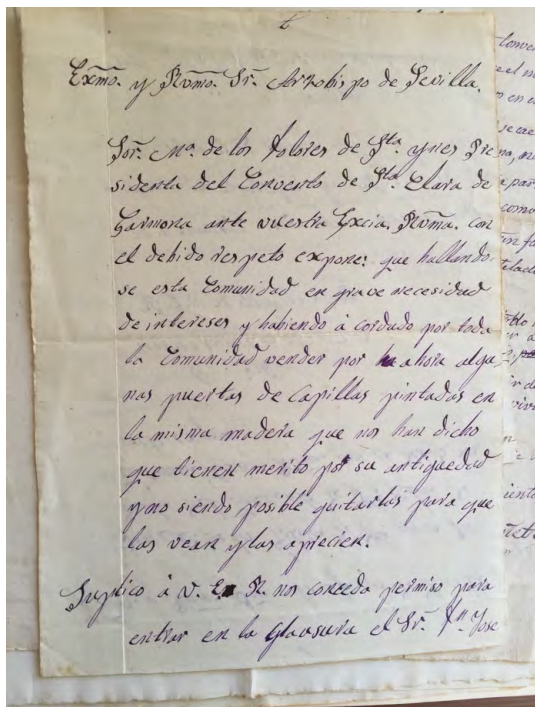
Las monjas pretendían, con lo que recaudaran por esta venta, en primer lugar, poder subsistir y abastecer lo ellas llaman intereses primarios, haciendo referencia a comer y necesidades de vital importancia, y en segundo lugar, querían realizar un fondo y cubrir el hueco que había dejado los cuadros que se habían vendido al Señor Bonsor.

A mediados del siglo XX siguen las ventas de lo que les va quedando en propiedad, como es el caso de la venta de una casa situada en la calle plazuela primera, número dos, al señor D. Manuel Jiménez López, que entregó a cuenta del convento la cantidad de 3.817 pesetas, en el año 1942 como podemos comprobar en la Ilustración 1.09, siendo una de las últimas muestras que aparecen recogidas en el convento en cuanto a ventas se refiere. Aunque seguramente siguieron vendiendo más propiedades y objetos, este aspecto quedaría abierto para futuras investigaciones, ya que además de salirnos del ámbito cronológico de nuestra investigación, no es el objeto de este trabajo, habiendo mostrado ya la tendencia de declive económico que sufrió el monasterio desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX.

²²⁰ Maier Allende, *Jorge Bonsor, 1855-1930: un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y la Arqueología Española*, p. 241

**Ilustración 1.06: Solicitud para vender unas puertas de capillas pintadas en la misma
madera, 4 de junio de 1899, páginas 1 y 2.**

Archivo del Convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC23 - DOC24)



**Ilustración 1.07: Solicitud para vender un palio de plata, 20 de marzo de 1909, páginas
1 y 2.**

Archivo del Convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC25 - DOC26)

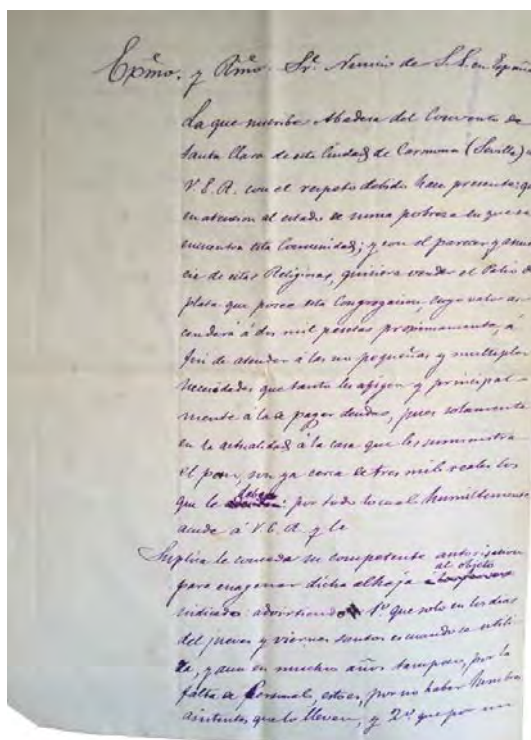


Ilustración 1.08: Solicitud para vender un Altar Salomónico, ca. Principios del siglo XX. Archivo del Convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (DOC27)

S. E. Sr. Inés
Superior y Rector del Convento de Santa Clara de Sevilla.
Sr. M. de los Dolores de Sta. Inés, Presidenta del Convento de Sta. Clara de Carmona a S. S. Illma. con el mayor respeto expono: que habiendome esta Comunidad faltado de recursos económicos, hemos acordado todas las Religiosas unánimemente vender un altar Salomónico que no nos hace falta para nada apreciada por Sr. Jose Gestoso en 2,500 ptas. Si Sr. que compra los muebles de Sr. que a ser si una Srta. que el crucifijo lo compraba en 3,000 pts. esto unido con lo que nos ha quedado de los Cuadros por un fondo que es lo que falta a esta Comunidad, para no estar tan apuradas. Suplico por tanto a S. S. Illma. conceda su licencia para vender dicho altar. Gracias q. espero merecer de la notoria bondad de S. S. Illma. cuya importante vida meiga a Dios conserve en su m. a.

Ilustración 1.09: Venta de una casa propiedad del convento, 11 de abril de 1942. Archivo del Convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (DOC28)

CONVENTO DE SANTA CLARA
CARMONA

He recibido de D. Manuel Jimenez Lopez la cantidad de tres mil ochocientos cuarenta y tres Pesetas a cuenta de la casa que compra a esta Comunidad Calle Plazuela Posuera nro 2. y para que conste lo firmo y sello con sel de este mi Convento
Carmona a 11 de Abril. 1942

3,257	
700	
3,957	

Sr. Anunciación de Sta. Rita Cruz 5,343

3,257
700
3,957

En definitiva, y a pesar del difícil momento que vivieron muchas comunidades religiosas tras las desamortizaciones y en nuestro caso a finales del siglo XIX y principios del XX, muchas de ellas consiguieron sobrevivir guardando su idiosincrasia y forma de vida, manteniendo estos centros en las mejores condiciones posibles, y los que siguen en activo -como es el caso del convento de Santa Clara de Carmona-, siguen manteniendo una nutrida actividad religiosa, donde la música está presente cada día, en sus actividades y sus celebraciones litúrgicas, además de en sus momentos de ocio. Además, continúan realizando labores en otros campos muy importantes para su subsistencia económica, como son la venta de dulces y pan ácimo, el museo, y las visitas a las partes que no forman parte de la clausura como el magnífico mirador ubicado en la torre, el cual ofrece unas exclusivas vistas de la ciudad, manteniendo el conjunto arquitectónico intacto desde su creación, con una primera fase mudéjar, hasta su culminación en pleno barroco.

Así se fueron configurando multitud de espacios conventuales en Andalucía como citábamos anteriormente, aunque es sobre todo en el barroco, cuando estos cenobios femeninos terminaron de configurar su definitiva estética, la que nos ha llegado hasta nuestros días, en nuestro caso y con mucha suerte, en un buen estado de conservación, con gran parte del material en buenas condiciones, con la estructura en buen estado. Muestra de ello es que, en la actualidad, aún sigue en activo este convento de clausura, recibiendo visitas de turistas en sus espacios abiertos al público, así como en su museo.

En cuanto al patrimonio relacionado con la música, debemos de mencionar la sillería, ubicada en el sotocoro, caracterizada por una evidente simplicidad de líneas, acorde con el espíritu de la orden seráfica, la cual se fecha en la segunda mitad del siglo XVII²²¹, además de contar con un atril de facistol en el centro de la citada sillería. Entre los numerosos objetos destinados a la función religiosa, también cabe mencionar unos ciriales que proceden de una donación efectuada por doña Ana de la Milla en el primer cuarto del setecientos, así como un incensario de Juan Ruiz de finales del mismo siglo²²². Además, existen una descripción detallada de otros muchos objetos, perfectamente recogida por González Isidoro, como por ejemplo las cajoneras o conjunto de cajones utilizados para guardar las vestiduras sagradas y las ropas de altar, manteles, y toda clase de tejidos utilizados para el culto²²³, así como cálices²²⁴, hostiarios²²⁵, copones²²⁶ o bandejas²²⁷, todo ello con un importante valor patrimonial, a través de los cuales

²²¹ González Isidoro, "Aproximación a un análisis funcional de los diferentes objetos litúrgicos existentes en la ciudad de Carmona: finalidad y uso", p. 1677

²²² Ibid., p. 1687

²²³ Ibid., 1681

²²⁴ Ibid., p. 1697

²²⁵ Ibid., p. 1692

²²⁶ Ibid., p. 1698

²²⁷ Ibid., p. 1695

podemos entender mejor la situación económica tan buena que atravesó el convento de Santa Clara de Carmona.

Para entender las diferentes representaciones, tanto de imágenes, como de ángeles, santos y alegorías, podemos recurrir a los diferentes trabajos del citado Gonzalez Isidoro²²⁸, en donde nos realiza un recorrido por toda la ciudad de Carmona y sus centros religiosos analizando estos aspectos, que aunque nos aportan información sobre el convento de Santa Clara en muchos casos, no es el objetivo principal de nuestra investigación, aunque nos puede ayudar en ocasiones a entender algunas piezas que encontramos en el fondo, por ejemplo las dedicadas a algunos santos que reciben culto en este monasterio. Muchos de estos bienes muebles mostrados por González Isidoro, se pueden contemplar actualmente en el museo del propio convento, el cual es una de las fuentes de ingresos del monasterio, junto con su cuidada repostería, que es muy afamada y con gran tradición tanto en Carmona como en la provincia.

En la Ilustración 1.15 podemos observar como el atril de facistol junto con un ejemplar de cantoral, están expuestos en el museo del convento de Santa Clara, hecho que evidencia la actividad musical desde los inicios de este monasterio.

Ilustración 1.15: Parte del museo del convento de Santa Clara de Carmona
Fotografía propia (Carmona, 2016). (IMG11)



²²⁸ "Aproximación a un estudio iconológico de las representaciones de María en la ciudad de Carmona" y "Aproximación a un estudio iconológico de los ángeles, santos y alegorías en la ciudad de Carmona", *Carel: Revista de estudios locales*, Carmona, no. 3 (2005).

2.3. La vida conventual femenina en los monasterios franciscanos de Santa Clara

Para entender el funcionamiento interno del convento de Santa Clara de Carmona, en primer lugar, vamos a realizar una aproximación al panorama general de la vida monástica femenina, centrándonos en los conventos de clausura. Esta aproximación la realizaremos desde una perspectiva general, para seguidamente pasar a un segundo nivel de concreción, donde nos centraremos en los conventos de clausura correspondientes a los monasterios franciscanos de Santa Clara. Según Reder Gadow²²⁹, la rama femenina de las Clarisas, que es la segunda orden Franciscana, se inicia gracias a Clara de Asís, que era una mujer de unas características singulares. El primer convento que se funda en España fue el de Santa Engracia (Zaragoza), en 1228 y del que hoy día solo quedan restos, aunque según López García²³⁰, la primera fundación de un convento de clarisas en España fue en Pamplona, también en 1228. Aunque parece haber un poco de desacuerdo en cuanto a la fundación del primer monasterio de clarisas, lo que está claro es que a partir de 1228 se inicia en España una rápida difusión de conventos de esta orden de clausura femenina, comenzando cronológicamente según Rodríguez Núñez por Pamplona, seguido de Zaragoza, Burgos y Barcelona, fundados en la primera mitad del siglo XIII, aún en vida de Santa Clara, y donde también podemos citar los de Calatayud, Valencia, Salamanca, Ciudad Rodrigo, Lérida, Valladolid, Zamora, etc.²³¹ Estos cenobios, por lo común, tienen una clara vinculación con los frailes menores, apareciendo generalmente primero el convento franciscano y después solía aparecer en las proximidades, una comunidad femenina²³².

En la actualidad hay cerca de doscientos monasterios de esta orden, siendo una congregación de las más representativas en número tanto de conventos como de religiosas²³³. Durante la historia, la orden Franciscana ha sido objeto de multitud de estudios, constituyendo actualmente uno de los principales objetivos de los investigadores sobre órdenes religiosas, y donde abundan sobre todo los estudios sobre la Edad Moderna. El estudio de los monasterios de clarisas y de sus aspectos más específicos ha ido en aumento, así como la bibliografía al respecto, donde el Congreso Internacional: "Las Clarisas en España y Portugal", organizado por la Universidad Complutense de Madrid y celebrado en Salamanca en el año 1993, puede quizás considerarse un punto de partida importante para el posterior desarrollo.

Sin embargo, como bien apunta Atienza²³⁴, aunque los estudios sobre monjas y claustros se han hecho hoy día con un hueco importante en la investigación, y están contribuyendo con ello

²²⁹ Reder Gadow, p. 300

²³⁰ López García, p. 56

²³¹ Rodríguez Núñez, p. 99

²³² Ibid., p. 99

²³³ López García, p. 56

²³⁴ Atienza López, "El mundo de las monjas y de los claustros femeninos en la Edad Moderna. De lo hecho a los retos", pp. 89 - 90

a la transformación de la historia religiosa, el terreno ofrece muchas facetas y dimensiones de estudio, con mucha diversidad, lo que complica por tanto la generalización de este campo de estudio, convirtiéndose en algo más complejo si le sumamos la gran cantidad de información que se está acumulando sobre el mismo. Por ello, aunque nuestro trabajo se fundamente en los estudios que actualmente han tratado este campo de investigación, siempre vamos a tratar de pormenorizar y adaptar estos avances a la realidad del cenobio que estamos estudiando, cotejándolo con las fuentes primarias a las que hemos tenido acceso, tratando con ello de ser lo más fieles posible a lo que pudo ser realmente el convento de Santa Clara de Carmona, teniendo como principal herramienta el fondo musical conservado.

Con la siguiente aproximación a los cenobios femeninos franciscanos, pretendemos realizar un acercamiento de lo general a lo particular, para posteriormente centrarnos en el convento de Santa Clara de Carmona, y dentro del contexto generalizado, poder recrear de forma concreta y específica, lo que posiblemente ocurría en el monasterio carmonense a través del análisis y estudio del fondo musical inédito como fuente principal de este proyecto, además de apoyarnos en las fuentes literarias del propio convento, como actas capitulares, libros de cuentas, libros de profesiones, correspondencia y otros documentos encontrados en su archivo.

2.3.1. Descripción y reglas

Todos los monasterios tienen elementos comunes, pero hay que señalar que entre ellos también existen multitud de diferencias, es por lo que cada orden tiene su Regla y constituciones diferentes, y por ello podemos diferenciar a una clarisa de una carmelita o de una benedictina²³⁵. Como recogen los trabajos de Triviño Monrabal o Rodríguez Becerra²³⁶, la fundadora de las Hermanas Pobres, Santa Clara, dio la Regla, que fue la primera y única escrita por una mujer y aprobada por la iglesia. Fue complicado conseguir su aprobación en 1252 y la Bula del Papa Inocencio IV en 1253, pero finalmente se consiguió y el pergamino original se conserva en Asís, en el monasterio de Santa Clara²³⁷. Sus fundadores son San Francisco y Santa Clara de Asís, dieron la Regla a dos órdenes hermanas que llevan sobreviviendo más de ocho siglos. Sus conventos tienen un gobierno autónomo y la constitución de sus reglas se forman a partir de otras que se le asignan, las cuales son modificadas y elaboradas para crear sus propias constituciones y que el grupo pueda instaurar y adoptar una forma de vida religiosa, una vez recogidas estas constituciones, son propuestas para que se aprueben por la Iglesia. Santa Clara

²³⁵ Triviño Monrabal, María Victoria, "El libro que da forma a la vida claustral: la regla de Santa Clara. En los 800 años de la fundación de las clarisas (1212-2012)", en *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular: Simposium (XIX Edición)*. (San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre, 2011), p. 427

²³⁶ Rodríguez Becerra y Hernández González.

²³⁷ Triviño Monrabal, pp. 427 - 428

estableció los votos solemnes perpetuos de *castidad, obediencia, y sin proprio*²³⁸.

En cuanto a la forma de vida, Santa Clara escribió en sus reglas la clave profética de su forma de vida, que se basa en tres pilares que sustentan su espiritualidad: el primado de Dios, la altísima pobreza y la santa unidad²³⁹. Alrededor de estos tres pilares se genera todo lo demás.

- El primado de Dios hace referencia al Señor como prioridad principal, siendo la liturgia de las horas el “reloj” que distribuye el tiempo dedicado a la oración y el que produce el equilibrio entre las horas de rezo y demás actividades. Solo hay que buscar una armonía entre los tiempos que transcurren entre las horas de rezo, donde cita la regla de Santa Clara que el mejor momento para ocuparse del trabajo es tras la hora de tercia. También hay que señalar que la regla de Santa Clara no impone silencio, sabiendo las madres en qué momento se puede hablar, a excepción de entre las horas de Completas a Tercia.
- La altísima pobreza hace alusión a que hasta el estado más amargo se puede transformar en dulzura, prohibiendo por tanto cualquier posesión o renta, siendo pobres materiales pero ricas en virtudes.
- La santa unidad en el amor es la esencia de la vida cristiana. Hay por tanto que fomentar las relaciones humanas siguiendo el modelo de madre e hijo. Se busca en todo momento el amor mutuo y sin diferencias.

Estos tres pilares sostienen el edificio de su forma de vida, que mientras funcione, todo irá bien, pero si no se llevan a cabo, el edificio se tambalea.

Siguiendo a Triviño Monrabal²⁴⁰, podemos encontrar, al igual que en cualquier comunidad o grupo social, los primeros conflictos, en 1263 ocurre un acontecimiento que lleva a momentos de tensión a la comunidad clarisa, se trata de la Regla Urbanística para la orden de Santa Clara, aprobada por el papa Urbano IV en ese mismo año y de ahí su nombre. A diferencia de la Regla de Santa Clara, introduce un cuarto voto de clausura, impone la dote²⁴¹, impone el silencio siempre, admite propiedades y rentas, y realiza algunos cambios en la vestimenta, así como en la forma de dormir. Esto supone la elección entre los valores recogidos en la Regla de su fundadora, o el de una vida monástica donde se pueden asegurar la economía con la posesión común entre ellas. La Regla de Santa Clara utiliza el trabajo para vivir y si no basta, acudir a la limosna, sin permitir rentas ni propiedades, ni de forma particular ni en común y nunca pide

²³⁸ Ibid., pp. 428 - 429

²³⁹ Ibid., pp. 429 - 433

²⁴⁰ Ibid., pp. 436 - 437

²⁴¹ Consiste en una aportación económica o patrimonial que realiza la aspirante que desea adherirse a la comunidad (en este caso clarisa franciscana), generalmente cada comunidad establecía el precio de esta dote.

dote. Este conflicto aparece en un momento de muchas diferencias sociales y económicas, cuando las órdenes monásticas solo recibían a mujeres de un nivel alto, pertenecientes a la nobleza, mientras Clara recibe mujeres de cualquier condición social, donde vivirán en igualdad. Por tanto, con el tiempo, algunos conventos acogidos a la Regla Urbanística favorecieron una discriminación contraria al espíritu con el que fue fundada esta orden clarisa franciscana, llegando incluso a no admitir a ninguna mujer que no procediera de la nobleza. Había mucho interés en que esta orden fuera aceptada por las clarisas. Incluso se encargó una votación, donde no tuvo éxito este interés, estando las clarisas muy firmes con los ideales de su fundadora, aunque desde Roma se daba esta Regla Urbanística a muchas nuevas fundaciones, sobre todo a las que promovía la nobleza. Son muchos los conventos que profesan indistintamente la Regla de Santa Clara y la Regla Urbanística, y han estado conviviendo sin tensiones, siendo mucho más las tensiones y presiones que provenían de los superiores que entre ellas, ya que incluso desde entidades civiles se prohibieron fundaciones de monasterios que no se acogieran a la Regla Urbanística, para poder garantizar su estabilidad económica²⁴², posiblemente para no tener la obligación de ayudar a estas religiosas en la gestión del monasterio o a superar alguna adversidad económica.

Los altercados y el desorden que se produjeron en el siglo XIX provocaron momentos de muchas tensiones, lo que llevó a realizar una inspiración evangélica y que, aunque apartándose un poco de la original Regla de Santa Clara, dio un paso atrás para rescatar en cierta medida la Regla Urbanística, justificando que las primitivas comunidades cristianas prohibían la propiedad individual, pero no la común²⁴³.

Está claro que en ocho siglos han ocurrido muchos acontecimientos, tanto propios como ajenos. La orden ha atravesado crisis que a veces no eran suyas, sino de su tiempo, que afectaban a la sociedad, economía, política y a la iglesia: unas por motivos económicos, otras por cambios de época, y otras que dejaban a estas entidades al borde de la extinción. Por tanto, hay momentos en los que, aunque no sea el deseo principal de la comunidad, deben de tomar decisiones importantes y realizar algunos cambios, reformas o renovaciones en cuanto a su funcionamiento para poder seguir adelante. Todos estos acontecimientos hacen volver a las fuentes, las del punto de partida, para proceder a su revisión, y quizás la actualización de los tres pilares que se recogen en la Regla de Santa Clara²⁴⁴.

Continuando con Triviño Monrabal²⁴⁵, en el siglo XIV, por el Papa Benedicto XII, se estableció vida en común en refectorio y dormitorio, y limitaba el número de monjas a la cuantía de las

²⁴² Triviño Monrabal, p. 436

²⁴³ Ibid., p. 437

²⁴⁴ Ibid., pp. 438 - 439

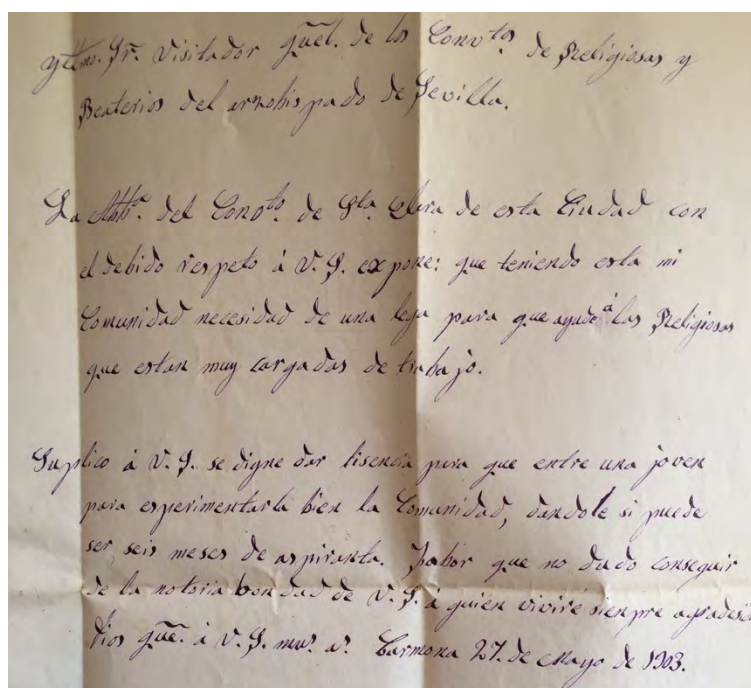
²⁴⁵ Ibid., pp. 439 - 440

Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona
a través de un fondo musical inédito (ca. 1825 – 1925)

rentas, además de imponer la clausura. Aparecieron las hermanas externas, que debían de vivir en clausura como legas²⁴⁶. No todos se identificaban con estas reformas, ya que el número de monjas estaban en relación con la renta, y sobre todo, el hecho de introducir las legas, clase que está en inferioridad de condiciones. Se tardó cinco siglos en abolir a las mismas. En muchos conventos, como es el caso del monasterio de Santa Clara de Carmona, se solicitaban hermanas legas por varias razones, a veces por la avanzada edad de las monjas, y a veces por no poder atender a todas las labores del convento junto con la vida religiosa. Estas hermanas legas, incluso llegaban a abrazar tanto la vida religiosa, que terminaban pidiendo convertirse en novicias, para posteriormente realizar una profesión y convertirse en una hermana más del convento.

Ilustración 1.10: Solicitud de lega para el convento de Santa Clara de Carmona, 27 de mayo de 1903.

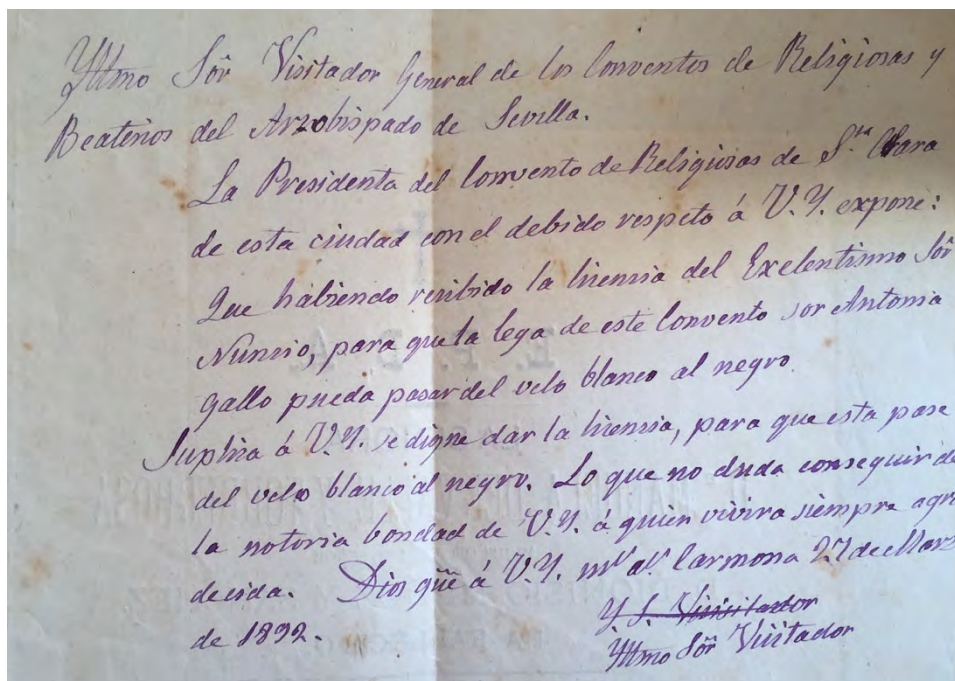
Archivo del Convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (DOC17)



²⁴⁶ Las hermanas legas eran miembros de una orden religiosa, se ocupaban de labores manuales y asuntos seculares de un monasterio, generalmente con el fin de permitir la vida plenamente contemplativa a las monjas que se encontraban en clausura. Eran un apoyo práctico a las tareas de algunas dependencias del monasterio, para dejar con ello libertad a las monjas de coro a su oficio y al estudio. Estas hermanas también eran monjas y dedicaban una parte importante del día a orar. A veces funcionaban como enlace entre las monjas de clausura y el mundo exterior. Llevaban un hábito diferente a las monjas del coro.

Ilustración 1.11: Solicitud para cambiar lega de velo blanco a velo negro, 27 de marzo de 1892.

Archivo del Convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (DOC18)



Almo Sr Visitador General de los Conventos de Religiosas y Beatenos del Arzobispado de Sevilla.

La Presidenta del Convento de Religiosas de S.^{ta} Clara de esta ciudad con el debido respeto á V. M. expone:

Que habiendo recibido la licencia del Excmo Sr Nuncio, para que la lega de este Convento sor Antonia Gallo pueda pasar del velo blanco al negro.

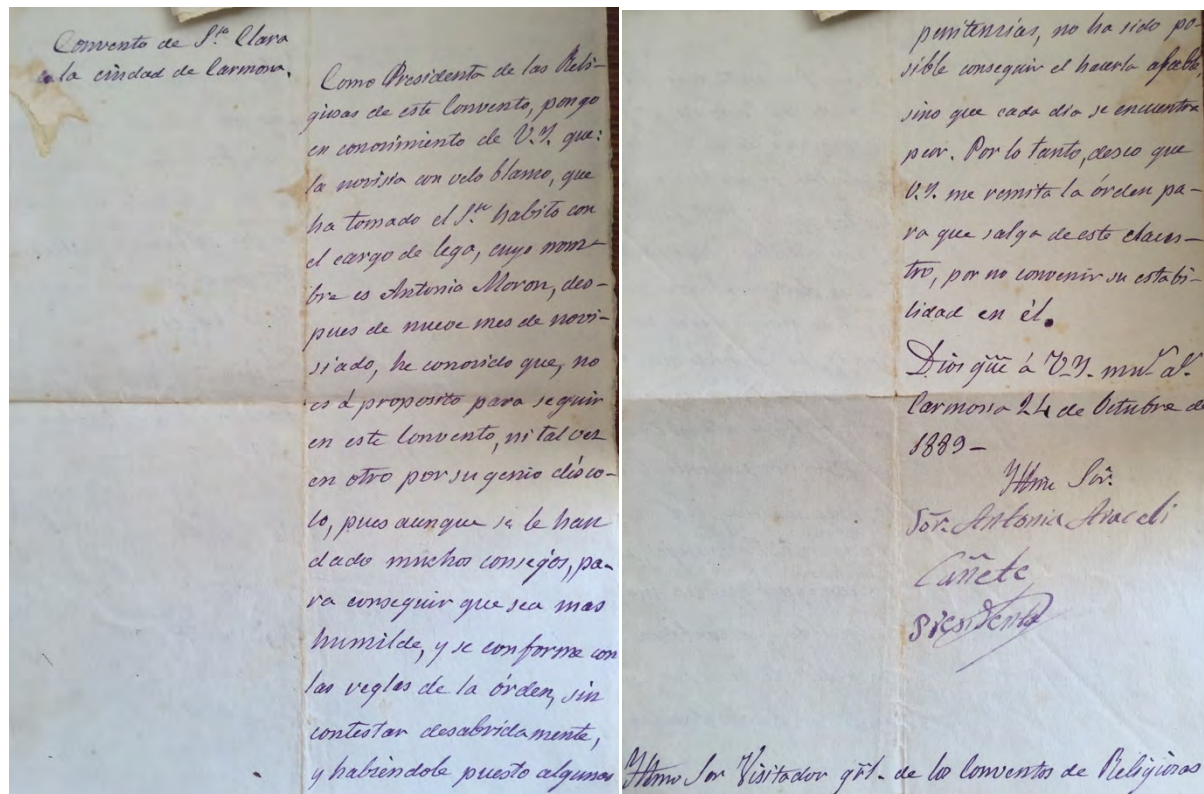
Suplica á V. M. se digna dar la licencia, para que esta pase del velo blanco al negro. Lo que no duda conseguir de la notoria bondad de V. M. á quien vivira siempre agradecida. Dios que á V. M. m.^{da} al. Carmona 27 de Marzo de 1892.

M. J. Visitador
Almo Sr Visitador

Al igual que las Ilustraciones 1.10 y 1.11 muestran como la vinculación con las monjas legas es algo habitual en el convento de Santa Clara, además de incluso llegar a solicitar el ingreso o cambio para convertirse en religiosa de coro como una monja más del convento, otras veces nos encontramos con el caso contrario, donde la monja lega no es del agrado de las religiosas de dicha comunidad y proponen su expulsión, como podemos apreciar en la Ilustración 1.12.

Ilustración 1.12: Solicitud de expulsión de monja lega, 24 de octubre de 1889, páginas 1 y 2.

**Archivo del Convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC15 - DOC16)**



Muchas reformas se siguieron haciendo en torno a la regla de Santa Clara. Por ejemplo, Eugenio IV, en el siglo XV, promulgó 100 estatutos para las clarisas, que se vieron obligadas a cumplirlos bajo pecado grave, algo que nada tenía que ver con lo que buscaba Santa Clara y la idiosincrasia de la comunidad. Los Reyes Católicos, terminando el siglo XV, y autorizados por Alejandro VI, llevan a cabo otra reforma, ayudados por el Cardenal Cisneros, que supuso muchos sufrimientos y escándalos, ya que ordenaron a los visitadores que velaran por su cumplimiento, imponiendo sanciones muy severas a veces, interviniendo incluso la autoridad civil para proteger a las monjas²⁴⁷.

Ya entrado el siglo XVI, las reformas franciscanas, conventuales, descalzos y observantes, tuvieron una influencia directa sobre las clarisas, donde todos a una optaron por el camino de la oración y recogimiento. Los más fervorosos seguían guardando la Regla de Santa Clara, mientras la institución se fundamentaba en la Regla Urbanística²⁴⁸.

²⁴⁷ Triviño Monrabal, p. 440

²⁴⁸ Ibid., pp. 440 - 441

Los frailes de la Observancia se limitaban a vigilar cualquier propiedad individual, y viendo que a principios del siglo XVI había algunos conventos que no tenían estabilidad económica, se acordó no recibir ningún convento de clarisas que no profesara la Regla Urbanística y tuviera suficientes rentas fijas, aunque encontró una fuerte resistencia en las que profesaban la Regla de Santa Clara, que bajo ningún concepto aceptaban el cambio de Regla. Los siglos XVI y XVII son de resistencia por parte de las clarisas, mujeres valientes que sufrieron humillaciones y muchas dificultades para permanecer en la Regla de Santa Clara, soportando presiones de reyes, autoridades locales, e incluso de algunos frailes²⁴⁹.

En los primeros siglos, los conventos de clarisas tenían constituciones propias diferentes, que establecían peculiaridades según su devoción. Esta variedad hizo que los frailes Observantes buscaran una unificación que terminó sobre 1639, no tomando parte las clarisas en esta recopilación. Las constituciones generales de actualizaron en 1930, tanto para las clarisas de la Regla de Santa Clara, como para las de Regla Urbanística, ya que estaban obsoletas. Tras el Concilio Vaticano II en 1983, fueron revisadas de nuevo y aprobadas en 1988²⁵⁰.

Como cita Triviño Monrabal en su trabajo de referencia²⁵¹, el máximo esplendor de las clarisas fue durante los siglos XVII y XVIII, donde la orden alcanzó su mayor cota de expansión en número y fama. Se calcula que en el año 1680 había más de 70.000 clarisas en el mundo, con 814 conventos. En España, a finales del siglo XVI había sobre 34.100 hermanas y 240 conventos, ascendiendo el número en 1680 a 315 conventos. Por tanto, en el Siglo de Oro, los grandes maestros y místicos franciscanos estuvieron muy cerca de las clarisas, y se dejó sentir la proyección artística y literaria, dejando composiciones musicales para órgano, pinturas, y sobre todo escritos. Se estrechó la clausura para que los seculares no pudieran hacer un trato abusivo, aunque la reforma impuesta quería obligarles a vivir de renta, seguían la obligación de la dote y permitía la presencia de legas para el servicio, aunque las auténticas y verdaderas reformadoras vivieron con austeridad y sencillez y defendieron la pobreza. En el siglo XVIII continuó la expansión de clarisas en España y América²⁵².

En España, aun con la multitud de dificultades que había, las exclaustaciones y todos los desgastes que supuso, la vida religiosa estaba fuertemente arraigada y resistió bien, y en la restauración reaparecieron muchos conventos. En la desamortización de Mendizábal, las órdenes acogidas a la Regla Urbanística fueron expropiadas de sus bienes, por lo que la pobreza debía de mantenerse con el trabajo, pasando muchos conventos de la Regla Urbanística a la Regla de Santa Clara a mediados del siglo XX, sin duda un homenaje a la Madre Santa Clara

²⁴⁹ Ibid., p. 441

²⁵⁰ Ibid., pp. 441 - 442

²⁵¹ Ibid., p. 444

²⁵² Ibid., p. 445

en el VII centenario de su muerte (1953), impulsado desde dentro de las propias órdenes y sin ser cuestionado desde fuera. Todo esto denota una clara preferencia de las clarisas españolas por la Regla de Santa Clara, fiel al espíritu de su fundadora, habiendo a finales del siglo XX 189 conventos bajo esta regla, en confrontación con los 25 de Regla Urbanística, algo que también se refleja en otros países como Italia y Portugal²⁵³. Sin embargo, Rodríguez Núñez cita que la regla más generalizada entre las clarisas es la Urbanística, asegurando que se unifica de forma mayoritaria esta regla en los conventos españoles²⁵⁴, por lo que aun en la actualidad y comparando diferentes trabajos, podemos encontrar discrepancias y reticencias en el tema. No obstante, y a pesar de las polémicas y controversias atravesadas en torno a su funcionamiento, podemos decir que la orden clariana ha seguido en pie, ha luchado y ha vivido días de gloria, frente a épocas donde ha superado las crisis más graves de la historia, y ya son más de 800 años de existencia, y aunque muchos conventos no dejaban clara su postura referente a la regla que practicaban, y no se recoge en la mayoría de sus escritos, la orden se ha mantenido viva.

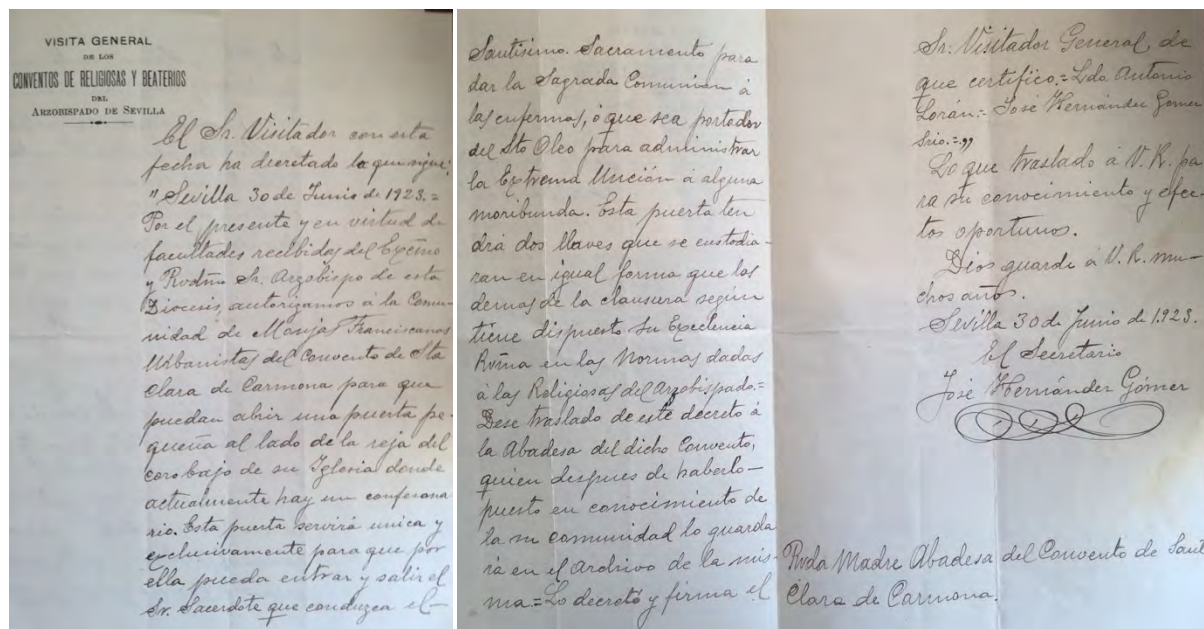
Podemos observar, en la ilustración 1.13, un documento donde certifica que el convento de Santa Clara de Carmona estuvo acogido a la Regla Urbanística, como no podía ser de otra forma si tomamos en consideración los bienes que ha gestionado a lo largo de su historia, y con ello, vemos una vez más del potencial económico que tenía este monasterio hasta entrar en el siglo XX, cuando comenzó un proceso de declive en la economía del mismo, quedando patente en los documentos encontrados donde se suplica poder vender parte del patrimonio que poseen, tales como cuadros, altares, casas, y palios entre otros bienes.

²⁵³ Ibid., p. 445

²⁵⁴ Rodríguez Núñez, p. 92

Ilustración 1.13: Comunidad de monjas Franciscanas Urbanistas, 30 de junio de 1923, páginas 1 y 2.

Archivo del Convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (DOC19 - DOC20)



2.3.2. El ingreso en el convento

Muchas son las circunstancias que hacían que las mujeres abrazaran la vida religiosa, así como muchas las clases sociales que se acercaban a la misma, influyendo en ello el factor económico, entre otras muchas cuestiones. Como cita Reder Gadow en su estudio²⁵⁵, la iglesia reconocía que el matrimonio y la profesión religiosa, responden a una cuestión de libre elección, cuando la joven adquiría una mayoría de edad, pero la realidad es bien distinta. Siguiendo también las palabras de Marchena Hidalgo²⁵⁶, es difícil determinar cuál fue el motivo que hizo a muchas hermanas llegar a la vida conventual, si fue a causa de un clima especialmente religioso en el seno familiar, o una estrategia para colocar a los miembros femeninos de la familia en un sitio seguro, como si de un internado se tratara y funcionando a veces como tal, produciéndose por tanto las mismas estructuras y desigualdades que en la propia sociedad. Según Tenebaum²⁵⁷, los conventos se nutrían de doncellas, viudas y casadas, por lo que se antoja difícil realizar una generalización sobre este polémico tema, y sobre el cual simplemente vamos a puntualizar algunos detalles que nos ayuden a entender la vida en sociedad que podían tener estas

²⁵⁵ Reder Gadow, p. 284

²⁵⁶ Marchena Hidalgo, Rosario, "Las tenues voces del claustro. Las cartas de profesión del Monasterio de San Clemente el Real de Sevilla", *Laboratorio de arte* 28 (2016), p. 339

²⁵⁷ Tenenbaum, Felipe, "La mujer en el convento: Fructus Sanctorum", *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*, 8 (2004), p. 1

religiosas.

Por tanto, aparecían habitualmente las hijas de buenas familias, pero que, por otra parte, no tenían ninguna dote que aportar, juntamente con mujeres viudas de un nivel social alto que buscan un asilo en estos centros. También, siguiendo las palabras de Atienza, aparecen casos donde las mujeres han pasado por alguna situación sentimental difícil o de obligación por parte de sus familias, que generalmente eran cercanas a la nobleza o gente de poder. Estas mujeres terminaban recluyéndose en un convento para acabar sus vidas de forma decente optando voluntariamente por el claustro y rechazando la oferta matrimonial que se les proponía desde su entorno familiar.²⁵⁸ Por último, encontramos los casos en los que simplemente, la mujer que se sentía sola y quiere acabar su vida de forma tranquila. Por tanto, hay que entender que desde el siglo XVII hasta el XIX, llegó a los cenobios femeninos un grupo muy variado de mujeres, con distinta idiosincrasia, de procedencias muy distintas, de niveles sociales diferentes y que acabaron conviviendo allí por muy diversos motivos.

También es cierto que había un gran número de ellas que habían entrado en la clausura por pura vocación religiosa, por fe, buscando un exilio donde dedicarse a Dios y que sinceramente querían estar allí y ser auténticas monjas; en cambio, otras mujeres tienen que acatar órdenes y aparecen allí por cuestiones familiares, o por no tener familia, o simplemente por descarte de otras opciones sociales o por evitar los peligros a los que se tendría que enfrentar en el mundo exterior, ya que un monasterio le daba seguridad.

Aunque, atendiendo por ejemplo al trabajo de Catalán Martínez²⁵⁹, podemos apreciar cómo afirma que la opción religiosa no fue tomada libremente por la mayoría de las mujeres, ya fuera por una cuestión u otra. Sin embargo, Marchena Hidalgo²⁶⁰ cita que además de existir otros motivos como el social, el económico o el político, es la verdadera vocación por abrazar la vida religiosa la que lleva a estas mujeres tras los muros de un cenobio de clausura, aunque otros estudios alerten de otros factores, como la presión familiar.

En suma, es importante entender que no todas las monjas presentes en un colectivo religioso tienen la misma vocación, y que la convivencia entre estas diferencias ideológicas va a suponer en muchas ocasiones un conflicto social en su día a día, donde tendrán que solventar problemas, diferencias y llegar a acuerdos, siendo por tanto un aspecto imprescindible a tener en cuenta, ya que tienen que aprender a convivir mujeres que eligieron voluntariamente su ingreso en este cenobio, con las que fueron obligadas a profesar, así como las que han aceptado este destino

²⁵⁸ Atienza López, "El mundo de las monjas y de los claustros femeninos en la Edad Moderna. De lo hecho a los retos", p. 99 y Reder Gadow, p. 285

²⁵⁹ Catalán Martínez, Elena Natividad, "Una vida de oración y penitencia. El ideal conventual femenino a través de las crónicas franciscanas", *Sémata: Ciencias Sociais e Humanidades*, 26 (2014), p. 251

²⁶⁰ Marchena Hidalgo, p. 339

como una última opción en su vida, convirtiendo el monasterio en un complejo núcleo social, perteneciente a su vez a una sociedad más amplia.

Por otro lado, como bien señala Atienza²⁶¹, hubo mujeres que rechazaron o evitaron el convento, y otras que no pudieron entrar en él, ya que las plazas en los conventos eran limitadas, incluso habiendo mujeres que pudiendo asumir el coste de la dote, se quedaban fuera porque la demanda era superior a la oferta que ofrecía el convento, aunque esta fuerte demanda se fue diluyendo con el paso de los años, siendo bastante menor en el siglo XIX.

A medida que pasaban los años y la economía iba en descenso, la dote para acceder a los conventos aumentaba, y el colocar a las hijas de las familias se iba complicando, sobre todo si eran de clase media, lo que hace que comience a haber cierto favoritismo para llenar el cupo de los conventos. Las hijas de los Ministros, generales, y altos cargos tenían preferencia. Pero en definitiva, esta multitud de clases sociales que conviven en un centro religioso, tenían como principio común acatar la norma de sus fundadores, lo cual era fundamental para poder pertenecer a la orden religiosa.

Curiosamente, como citábamos al comienzo de este espacio, la Iglesia reconocía la mayoría de edad como el momento cuando pueden realizar las mujeres una libre elección, pero, como hemos podido comprobar, la realidad era bien distinta, ya que generalmente estas cuestiones formaban parte de una decisión familiar. Se escogía el devenir de las hijas sacrificándolas, atendiendo a intereses personales, buscando no perder su rango social y el considerable estatus que pudiese tener la familia²⁶².

Esta cuestión hace pensar que, en definitiva, estos centros que parecen tan aislados del mundo exterior, no son más que una extensión a pequeña escala de las estructuras sociales del exterior, pero guardando un cierto hermetismo en su interior de cara a la sociedad. Como afirma Atienza²⁶³, la clausura es por tanto, siempre relativa, ya que en estos centros entra todo tipo de noticias, desde las más a las menos importantes, conociendo desde aspectos serios del exterior, hasta rumores y polémicas locales²⁶⁴.

²⁶¹ Atienza López, "El mundo de las monjas y de los claustros femeninos en la Edad Moderna. De lo hecho a los retos", p. 97

²⁶² Reder Gadow, pp. 283 - 285

²⁶³ Aunque los trabajos de Atienza están centrados en la Edad Moderna, estos hechos se pueden trasladar a cualquier época, ya que en el siglo XIX y XX, también llegaban a los conventos todo tipo de información, y siguen siendo estructuras sociales en pequeña escala de lo que ocurre en el exterior, teniendo su organización interna, sus diferentes jerarquías dentro del cenobio y teniendo una serie de derechos y obligaciones, al igual que ocurre en la sociedad externa.

²⁶⁴ Atienza López, "El mundo de las monjas y de los claustros femeninos en la Edad Moderna. De lo hecho a los retos", p. 102

De igual forma, Gómez Navarro también hace hincapié en este aspecto²⁶⁵. Aclara que la dimensión social de la vida cenobítica femenina es evidente, y que, pese a la clausura, las monjas y religiosas impulsaron un cierto contacto con el exterior a través de medios tan cotidianos como podían ser las visitas familiares y amistades, los tornos y claustros para encargar o comprar trabajos realizados por las monjas, asistencia a nuevas profesiones, la comunicación con monjas o religiosas de otros cenobios -como veremos más adelante-, o en definitiva cualquier actividad para atraer devotos como podían ser las representaciones teatrales o fiestas claustrales en ciertas fechas señaladas, incluso la asistencia a entierros y funerales, y, por supuesto, la misma correspondencia.

Para conocer información de cada monja que accedía al convento, y todos los detalles sobre su familia y procedencia, es fundamental el libro de Profesiones, siendo un elemento indispensable en cualquier convento y en el se recoge de forma rigurosa la vida y obra de todas las profesas que han pasado por el monasterio, describiendo la organización de cada monja, la procedencia de cada una, y la labor que desempeña, permitiendo conocer muchos aspectos de la vida cotidiana del convento. Por tanto, este documento se antoja indispensable para conocer cómo llegaron las monjas a este centro, dejando su entorno familiar, y además conocer la labor que desempeño cada una de ellas dentro de estos cenobios.

2.3.3. Profesiones y jerarquías

La Orden de Santa Clara o de las Hermanas Pobres de Santa Clara, más conocidas como Clarisas, como se ha mencionado anteriormente, tuvo que profesar la Regla de San Benito durante un tiempo²⁶⁶, la cual incluía el título de Abadesa²⁶⁷ y la posibilidad de tener posesiones²⁶⁸. Para evitar esta posibilidad, a través del Papa Inocencio III, Santa Clara obtuvo el privilegio de la pobreza, según el cual nadie podía obligarlas a tener rentas y propiedades²⁶⁹. Fueron muchos los años durante los cuales se intentó conseguir una uniformidad en la Regla de Santa Clara²⁷⁰. Varias órdenes de Clarisas fueron adhiriéndose a una u otra regla concreta²⁷¹.

²⁶⁵ Gómez Navarro, "De rejas adentro: monjas y religiosas en la España moderna. Una historia de diferencias en la igualdad", pp. 224 - 225

²⁶⁶ Triviño Monrabal, p. 428

²⁶⁷ Herranz Migueláñez, p. 11

²⁶⁸ Las posesiones estaban totalmente prohibidas en la Regla de Santa Clara, y ha sido una constante polémica a lo largo del tiempo como se ha expuesto en la descripción y reglas de los cenobios clarianos, ya que había monasterios que no contemplaban en ningún caso, la posibilidad de tener posesiones materiales.

²⁶⁹ Herranz Migueláñez, p. 10

²⁷⁰ Como se ha podido ver en la descripción de la vida conventual femenina en los monasterios franciscanos de Santa Clara, el tema de las Reglas ha tenido bastante controversia a lo largo de los siglos, e incluso aun hoy en día resulta complejo averiguar si una comunidad profesa la regla de Santa Clara o la Urbanística, llegando a veces a producirse un mestizaje entre ambas.

²⁷¹ Clarisas Urbanísticas, Clarisas Coletinas o Descalzas, Clarisas Capuchinas, etc.

Finalmente, y por impulso del Concilio Vaticano II²⁷², en España hay una preferencia de las clarisas por la Regla de Santa Clara según Triviño Monrabal²⁷³, aunque, según otros autores, es la regla Urbanística la más generalizada²⁷⁴. Siendo, por tanto, la interpretación de estas Constituciones comunes lo que más nos interesa, denominaremos “Clarisas” en general a todas estas ramas de la orden franciscana femenina. Aunque siguen existiendo diferentes ramas, como por ejemplo las Coletinas, Capuchinas o Urbanísticas, se trata de unas diferencias más anecdóticas que reales, ya que la reforma promovida por el Concilio de Trento trajo, como hemos expuesto, la vuelta a la pureza de las reglas y constituciones²⁷⁵, y ha hecho que prácticamente existan diferencias imperceptibles en cuanto al conjunto de religiosas que profesan de una manera u otra la regla de Santa Clara, llámese con el apellido que quiera.

Obviamente pueden notarse algunas diferencias, pero pueden ser más apreciables según cada monasterio, sea cual sea la rama a la que pertenece. Se pueden apreciar distinciones en varios aspectos como puede ser el tipo de hábito, la vivencia de la pobreza, la guarda de la clausura o aspectos tan importantes en la historia como el cuidado de la liturgia. Cada monasterio es diferente, cada comunidad es diferente, y los hay tradicionales y también algunos que se han adaptado más a los tiempos modernos, y lo que está claro, como podemos apreciar en palabras de Reder Gadow²⁷⁶, es que aspectos tales como el entorno exterior, influyen de forma directa sobre el cenobio, además de repercutir otros factores como por ejemplo su adecuación al marco urbano o rural donde aparecen, o la procedencia social de las profesas.

En definitiva, el espíritu de las Clarisas no es más que una adaptación del ideal de San Francisco interpretado por Santa Clara y extrapolado al contexto monástico femenino, donde sus principales valores son vivir el Santo Evangelio de Jesucristo en humildad y pobreza, como hicieron Jesús y María.

Como cita Reder Gadow²⁷⁷, en los conventos conviven en sociedad tanto religiosas de coro²⁷⁸, las novicias y las legas, pero eran las monjas que desempeñaban los cargos directivos en el convento las que tenían una mayor responsabilidad, como son el caso de la priora, abadesa o presidenta, junto con la vicaria del convento, la maestra de novicias y la vicaria de coro, mostrando por tanto una jerarquía dentro del mismo y con ello unas ciertas responsabilidades

²⁷² El Concilio Vaticano II invitó a todas las órdenes religiosas a regresar a las fuentes originales: Triviño Monrabal, p. 445

²⁷³ Ibid., p. 445

²⁷⁴ Rodríguez Núñez, p. 92

²⁷⁵ Pérez Baltasar, María Dolores, "Saber y creación literaria: los claustros femeninos en la Edad Moderna", *Revista Cuadernos de Historia Moderna. Madrid*, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense 20, (1998), p. 129

²⁷⁶ Reder Gadow, p. 332

²⁷⁷ Ibid., p. 328

²⁷⁸ Son aquellas que han aportado una dote para acceder al convento, y por tanto eran las que tenían voz y voto dentro del convento.

Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona
a través de un fondo musical inédito (ca. 1825 – 1925)

sobre la gestión de determinados aspectos del convento.

La figura de abadesa es la máxima responsable del convento, ayudada de la vicaria del convento y la maestra de novicias, quienes colaboran en el gobierno del convento, mientras la vicaria de coro, con la ayuda de la sacristana, atiende al culto de la capilla y todas las tareas referentes a las celebraciones litúrgicas. Por su parte, otros oficios también importantes dentro de la comunidad son los de lectoras, que se encargan de la enseñanza dentro del cenobio, las administradoras vigilan la gestión de la economía en el monasterio, además de las archiveras, que ordenan, guardan y custodian todos los documentos del convento. También aparecen otras profesiones como porteras y torneras, las cuales son el enlace con el exterior y con las personas ajenas al convento pero que tienen alguna vinculación con el mismo, como pueden ser los confesores y capellanes que se encargan de atender espiritualmente a las religiosas, sin olvidar a los visitantes de conventos, junto a los procuradores, abogados y administradores, que gestionan toda la documentación y trámites del monasterio. Estos oficios no tienen por qué tener un mismo esquema en todos los conventos, ya que a veces dependía del número de profesas que hubiera en el centro religioso. Concretamente en el convento de Santa Clara de Carmona, la tabla de oficios más habitual suele ser la que se muestra a continuación:

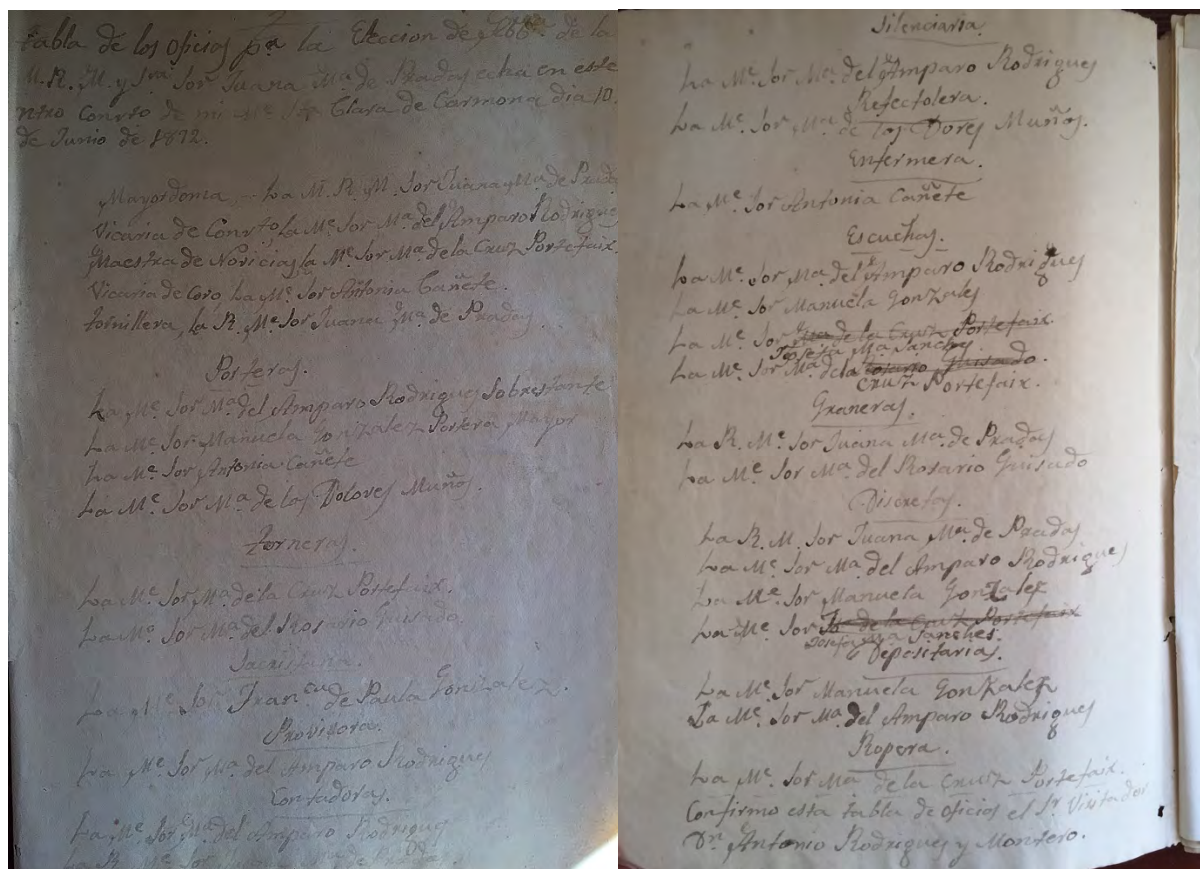
**Tabla 1.01: Tabla de oficios para la elección de la Reverenda Madre Abadesa, 10 de Junio de 1872. (Reproducción en limpio de la Ilustración 1.14)
Elaboración propia (TAB101)**

Tabla de los oficios p^{ra} la Elección de Abb^{sa} de la M. R. M. Y S^{ra} Sor Juan M^a de Pradoy echa en este ntro Convto de mi M^e Sta Clara de Carmona dia 10 de Junio de 1872	
Mayordoma	La M. R. M. Sor Juana M ^a de Pradoy
Vicaria de Convto	La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez
Maestra de Novicias	La M ^e Sor M ^a de la Cruz Portefaix
Vicaria de Coro	La M ^e Sor Antonia Cañete
Tornillera	La R. M ^e Sor Juana M ^a de Pradoy
Porteras	
Sobrestante	La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez
Portera Mayor	La M ^e Sor Manuela González
	La M ^e Sor Antonia Cañete
	La M ^e Sor M ^a de los Dolores Muñoz
Torneras	Escuchas
La M ^e Sor M ^a de la Cruz Portefaix	La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez
La M ^e Sor M ^a del Rosario Guisado	La M ^e Sor Manuela González
Sacristana	La M ^e Sor Josefa M ^a Sánchez
La M ^e Sor Fran ^{ca} de Paula González	La M ^e Sor M ^a de la Cruz Portefaix
Provisora	Graneras
La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez	La R. M ^e Sor Juana M ^a de Pradoy
Contadoras	La M ^e Sor M ^a del Rosario Guisado
La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez	Discretas
La R. M ^e Sor Juana M ^a de Pradoy	La R. M ^e Sor Juana M ^a de Pradoy
Silenciaria	La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez
La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez	La M ^e Sor Manuela González
Refectolera	La M ^e Sor Josefa M ^a Sánchez
La M ^e Sor M ^a de los Dolores Muñoz	Depositarias
Enfermera	La M ^e Sor Manuela González
La M ^e Sor Antonia Cañete	La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez
	Ropera
	La M ^e Sor M ^a de la Cruz Portefaix

Confirmó esta tabla de oficios el S^r. Visitador Dⁿ. Antonio Rodríguez y Montero.

Ilustración 1.14: Tabla de oficios para la elección de la Reverenda Madre Abadesa, 10 de Junio de 1872, páginas 1 y 2.

Archivo del Convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC30 - DOC31)



Como se puede apreciar en la Tabla 1.01, realizada a partir del documento reproducido en la Ilustración 1.14, los oficios más importantes o de responsabilidad²⁷⁹, aparecen colocados al principio, repitiéndose en cada ocasión que se realizan estas tablas el mismo orden. Las tablas de oficio se presentan cada vez que hay una elección de madre abadesa, por lo cual no tiene una fecha ni una duración concreta, al menos en el monasterio que estamos trabajando, y los cargos podían variar o cambiarse por autorización de la madre abadesa, a excepción de las monjas que ocupaban un cargo sin haber depositado la dote, la cual corría a cuenta del estado al igual que su paga, caso que veremos más adelante.

Los oficios que se repiten una y otra vez en el convento de Santa Clara de Carmona son: la mayordoma, que era la monja aspirante a abadesa, la vicaria del convento, la maestra de novicias, la vicaria de coro y la tornillera, siendo estos los cargos de más responsabilidad dentro

²⁷⁹ Se puede decir que estos oficios son los “órganos de gobierno” del cenobio, aunque también podían acometer otras profesiones como ayudantes o incluso como responsables. Una monja podía ejercer como vicaria de coro y también tener funciones de tornera o portera, por ejemplo.

de la comunidad, seguidos posteriormente de otros cargos donde incluso alguna de estas hermanas podía también desempeñar alguna actividad, ya que era bastante usual ejercer varias funciones dentro de las profesiones del monasterio. En el caso del convento de Santa Clara de Carmona, las profesiones que habitualmente siguen a las primeras, son: porteras, torneras, sacristana, provisoras, contadoras, silenciaria, refectolera, enfermera, escuchas, graneras, discretas, depositarias y roperas.

Estas listas de oficios se presentaban al Sr. Visitador, el cual debía aprobar la candidatura para elección de la Madre Abadesa, junto con todo su grupo de hermanas, donde se especificaba la labor que realizaría cada una de ellas, quedando así constituido el funcionamiento del convento durante otro periodo de tiempo.

También hay profesiones que se ejercen en dentro del convento y que no forman parte de la comunidad, los cuales necesitan un permiso especial para acceder al mismo, como pueden ser los médicos, albañiles, fontaneros, vendedores, farmacéuticos y cualquiera que tuviera que entrar a realizar alguna labor dentro del monasterio. Por su parte, las hermanas legas se dedicaban a las actividades domésticas, que a veces eran imposible atender por las hermanas del convento, bien por su edad o por la cantidad de actividades que tenían, por lo que recurrían a estas ayudas externas.

Siguiendo a Chaves de Tobar²⁸⁰, cada Monasterio tiene un orden interno minucioso determinado a las normas de cada Orden, las cuales se denominan Constituciones. Estas normas son veladas por quienes se encargaban de esta tarea. Como en cualquier comunidad, para que sea efectivo y eficiente el ejercicio de gobierno y participe toda la comunidad, hacen falta una serie de jerarquías como hemos podido observar en la exposición anterior, denominadas dentro la comunidad profesiones u oficios, y las cuales ayudan al llevar a cabo el tipo de vida que han elegido y donde la figura principal y máxima responsable del convento es la abadesa.

Para entender estas funciones, voy a realizar una rápida descripción de las profesiones de mayor relevancia, para que nos ayude a comprender con mayor claridad el entramado social y jerarquías dentro de un cenobio de clausura femenino, donde trataremos con especial atención la figura de la Vicaria de Coro, por ser la figura más importante en torno al fin de nuestro trabajo.

Comenzando con la abadesa, y siempre según Chaves de Tobar²⁸¹, hay que decir que tiene absoluto control sobre multitud de tareas dentro del convento, además de los oficios dentro del monasterio, asumiendo gran parte de las funciones, tanto económicas, como de gobierno, además de las espirituales. Es una figura muy relevante dentro del convento, con una gran

²⁸⁰ Chaves de Tobar, p. 114

²⁸¹ Ibid., p. 117 - 119

influencia sobre todas las integrantes de la comunidad. La elección de la misma se hace de forma minuciosa, y actualmente aún se sigue haciendo con bastante rigor, dada la responsabilidad que recae en dicha figura. Por ejemplo, algunas funciones pueden ayudar a cada una de las monjas a que realicen su propia vocación dentro del convento, además, debe fortalecer y conservar el espíritu del monasterio, así como hacer crecer la pasión por el mismo. También debe mantener y afianzar la armonía y caridad entre las hermanas, así como orientar y aprovechar todas las virtudes de sus monjas para que cada cual aporte lo mejor de sí a la iglesia y al mundo.

Debe enseñar e instruir a las profesas a través de su ejemplo, enseñando lo bueno y lo malo, sin distinguir entre personas, siendo muy clara y concisa en sus decisiones, todo ello con rigor pero sabiendo actuar con dulzura y amabilidad, sabiendo que en una congregación hay multitud de temperamentos, muy variados, halagando a unos y corrigiendo a otros, por lo que la labor de guiar estas almas es una tarea muy encomiable, debe adaptarse a todo y mantener la ilusión por la vocación de sus integrantes.

Por todo lo expuesto, queda claro la categoría de este honroso cargo, donde el mérito de su vida es pieza fundamental para su elección, por la responsabilidad que conlleva tanto en lo espiritual como en lo material.

En cuanto a la vicaria del convento o priora, continuando con lo expuesto por Chaves de Tobar²⁸², podemos decir que es el cargo que sucede jerárquicamente a la figura de la abadesa. Este cargo, en cuanto funciones se refiere, parece ser simplemente para realizar tareas encomendadas por la madre abadesa, así como reemplazarla en caso de ésta no poder llevar a cabo sus funciones, pero sin poder tomar decisiones importantes sobre el convento.

Por otra parte, encontramos la maestra de novicias, que como bien apunta Chaves de Tobar²⁸³, se trata de un cargo con mucha relevancia, ya que esta figura forma parte del Órgano Rector del Convento y su función es principalmente la de guiar y formar a las futuras monjas. Por tanto se busca siempre la persona ideal para llevar a cabo esta función por la gran responsabilidad que tiene para el futuro y buen funcionamiento del monasterio. La educación de las novicias es un aspecto muy cuidado en todas las comunidades de religiosas para poder garantizar su estabilidad, se debía de velar hasta por los más mínimos detalles, sobre todo por parte de la maestra, la cual debía de ser un ejemplo para las novicias, ya que ejercía una importante influencia en ellas, sobre todo en los aspectos morales. En los siglos XVII y XVIII en España, las novicias eran poco instruidas, y de ahí la vulnerabilidad de su carácter, siendo fácilmente manipulables²⁸⁴. Abundaba el analfabetismo, donde solo las clases nobles o las

²⁸² Ibid., pp. 121 - 122 y Triviño Monrabal, p. 121

²⁸³ Chaves de Tobar, p. 122

²⁸⁴ Ibid., p. 122

pertenecientes a las clases altas²⁸⁵ sabían algo más que leer y escribir. A partir del siglo XIX, afortunadamente, esta tendencia va en descenso y cada vez son más las monjas que cuentan con al menos una formación básica.

Atendiendo a las palabras de Pérez Baltasar²⁸⁶, podemos apreciar la magnitud de este cargo en el convento, donde las religiosas femeninas de la mayoría de las comunidades, eran puestas a cargo de la maestra de novicias tras la admisión en el convento y el visto bueno de la abadesa. No solo se encargaban de enseñar lo que podemos entender como obvio²⁸⁷, sino también de aspectos tan importantes como pueden ser la formación espiritual y cultural, por lo que las reglas insisten en las cualidades que debía de tener la maestra de novicias, donde una vez asimilada la normal, se pasaba a la enseñanza del trabajo y oficio. Hay que resaltar la importancia de los conventos como focos culturales, siendo centros de instrucción femenina, donde formaban culturalmente a estas mujeres. La mayoría de las profesas no sabían leer, sobre todo las jóvenes, siendo la maestra de novicias la encargada de enseñar tanto lengua romance como latín, imprescindible para llevar a cabo la liturgia. Las más capacitadas aprendían canto y música, mientras otras se especializaban en otras ramas como la Teología. Eran por tanto educadoras de este sector de la población femenina, función que a veces apoyaban las vicarias, como veremos en el caso de la vicaria de coro. Fueron por tanto las encargadas de que tuvieran una formación y de que bajara la tasa de analfabetismo en los cenobios femeninos²⁸⁸.

El cargo que más nos interesa en nuestra investigación, y que, también forma parte de lo que podríamos llamar Órgano Rector del Convento²⁸⁹, es la vicaria de coro o maestra de música o cantora. El hecho de ser música en un convento de clausura era, en cierta manera, una forma de asegurarse la vida, además, con una diferencia muy notable respecto a los maestros de capilla, visto que las monjas músicas no estaban sometidas a una exclusividad, esto es, no tenían que llevar a cabo la labor de componer durante toda su vida o de su trayectoria musical: solo tenían que estar al servicio de los actos que se llevaban a cabo en el convento, sobre todo en la liturgia²⁹⁰.

Como añade Olarte Martínez en su estudio sobre las monjas músicas en los conventos españoles del barroco²⁹¹, desde el siglo XVI se tiene constancia de la retribución de las labores

²⁸⁵ Básicamente las más pudientes, económicamente hablando. Como se ha expuesto anteriormente, hubo una época donde priorizaban las clases altas en el momento de decidir quién entraba en el convento y debido a que había más demanda que oferta, prevalecían las clases nobles.

²⁸⁶ Pérez Baltasar, p. 132

²⁸⁷ Está claro que hay una serie de normas de funcionamiento interno del convento, así como las reglas y las actividades específicas de la profesión que debían de realizar: *ibid.*, p. 132

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 133

²⁸⁹ En la Ilustración 14 podemos comprobar como la vicaria de coro aparece entre los cinco primeros cargos, considerados los de mayor relevancia dentro del convento, formando lo que puede considerarse el órgano de gobierno del monasterio.

²⁹⁰ Chaves de Tobar, p. 126

²⁹¹ Olarte Martínez, p. 3

de enseñanza musical en los conventos femeninos, al menos en las órdenes de las Carmelitas y Santa Clara, y quizás en otras muchas, por lo que se entiende con esto que el trabajo musical es valorado. Además, el no tener que pagar la dote hacía mucho más atractivo este puesto para cualquier mujer que tuviera una clara vocación religiosa, siendo por tanto un privilegio, además de una forma de asegurar su vida.

Se puede deducir por tanto que la música era importante, ya que la dote era la fuente principal de ingresos de las comunidades religiosas, y una de las mayores fuentes de subsistencia económica para el monasterio, y el hecho de no tener que aportar dicha dote, muestra la importancia del cargo que se ostentaba. Son numerosos los trabajos donde podemos encontrar referencias sobre esta cuestión y todos suelen apuntar en la misma dirección, ensalzando el papel de esta función dentro del convento, como podemos comprobar por ejemplo en los estudios realizados sobre los monasterios de Toledo de Colleen Bade²⁹².

También podemos observar en el trabajo de Vega García-Ferrer²⁹³, cómo se refuerza la importancia de esta profesión, y por ende de la música. La autora hace hincapié en que muchas religiosas que sabían música previamente entregaban sus conocimientos como dote, lo cual las posibilitaba para ejercer los cargos de organista o vicaria de coro, además de enseñar al resto de la comunidad. Para demostrar estos conocimientos, debían de pasar un riguroso examen delante de expertos profesores y con la comunidad presente²⁹⁴, siendo otra muestra más de la relevancia de este cargo.

Por tanto, y siguiendo en este punto a Olarte Martínez²⁹⁵, la situación de monja música era considerada socialmente como un privilegio, siendo a veces las abadesas las que se encomendaban a algún maestro de capilla para que les recomendara discípulas que ocuparan dichos puestos, y donde solían solicitarle las características particulares que necesitaban en el convento y que por tanto debía de reunir dicha aspirante. Otras veces eran los propios maestros los que buscaban ubicación para algunas de sus discípulas, escribiendo a los conventos y realizando tales ofrecimientos. Al convento de Santa Clara de Carmona llegaron numerosos ofrecimientos de monjas que pedían acceder a puestos musicales, como veremos más adelante, tales como organista o cantora, solicitando en algunas ocasiones que se les pusiera a prueba si hubiese alguna vacante en uno de esos puestos u ofreciéndose incluso como novicias.

Según Toquica, en el monasterio santafereño de Santa Clara, existía el cargo de vicaria de coro²⁹⁶, al igual que también existe -según aparece recogido en el libro de profesiones- en el

²⁹² Baade, "Monjas músicas y música de monjas en los conventos franciscanos de Toledo, siglos XVI XVIII", pp. 547 - 549

²⁹³ Vega García-Ferrer, "Monasterio de Santa Isabel la Real. El archivo de música"

²⁹⁴ Ibid., pp. 13 - 14

²⁹⁵ Olarte Martínez, p. 4

²⁹⁶ Toquica, Constanza y Restrepo, Luis Fernando, "Las canciones del coro alto de la iglesia del Convento de Santa Clara", *Cuadernos de Literatura* VI, no. 12 (2001), p. 92

convento de Santa Clara de Carmona, apareciendo como una profesión importante, ya que la encontramos entre los primeros oficios del monasterio, justo tras la vicaria del convento y la maestra de novicias, lo que indica la relevancia del mismo. Toquica afirma que el canto de las religiosas era tan relevante que, según las reglas del monasterio, existía el cargo de vicaria de coro, y cuyo deber era:

... el cuidado grande ... de que el Oficio se cante, y el divino culto, y rezo toco con mucha devoción; haziendo se diga con la devida pausa, comenzando todas juntas, y acavando a un mesmo tiempo, para que aya uniformidad y constancia, teniendo gran cuidado, en que las Religiosas, ayuden al Coro, en lo cantado, y rezado²⁹⁷.

La vicaria debía de hacer cumplir todas las normas que había dispuestas para el coro, y también era de su competencia las lecciones, las calendas, elegir la persona encargada de officiar en el coro o altar y las cantoras. La vicaria reunía a las religiosas, a las cuales informaba del proceder en cada función, las cuales ella tenía que estudiar de forma detallada, para poder enseñarlas y ponerla en práctica²⁹⁸. También como cita Alfonso de Vicente en su trabajo sobre los monasterios de monjas en Ávila²⁹⁹, tomando la palabra de la clarisa Santa Inés de Párraga (1659), “la vicaria de coro es la encargada de los villancicos de Navidad y Corpus”.

Por su parte, Vega García-Ferrer también fundamenta en su trabajo sobre el archivo de música del monasterio de Santa Isabel la Real³⁰⁰, que las clarisas eximían el pago de la dote a las novicias que demostraban sus aptitudes y conocimientos para poder tomar el cargo, tanto de cantoras como organistas, por ello recalaban en el convento muchas religiosas que ya sabían música previamente, aportando como dote sus propios conocimientos en estas tareas musicales, siendo también obligadas a enseñar y transmitir los conocimientos al resto de la comunidad, teniendo que pasar unas duras pruebas delante de expertos en el materia y con la comunidad presente en el citado acto.

Solían encargarse estas monjas de la composición o copia de piezas para las distintas fiestas específicas que se realizaban en el convento, recurriendo a los diferentes canales de comunicación³⁰¹ para obtener composiciones de la época. Generalmente las fiestas más

²⁹⁷ Ibid., p. 92

²⁹⁸ Ibid., p. 92

²⁹⁹ de Vicente Delgado, Alfonso, "Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)". (Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2010), p. 515

³⁰⁰ Vega García-Ferrer, "Monasterio de Santa Isabel la Real. El archivo de música", pp. 13-15

³⁰¹ Como trataremos más adelante, podemos decir que se solían dirigir a otros conventos generalmente, aunque también recurrían a antiguos maestros, o profesores de música que acudieran al convento, los cuales podían conseguir materiales actuales. Además, también llegaba material desde los diferentes centros religiosos cercanos, tales como catedrales e iglesias importantes. En otros centros religiosos también se da el caso de algún maestro de capilla o compositor que tuviera una buena relación con el convento, como es el caso del convento de Santa Clara de Utrera, lo cual ayudaba a aumentar el repertorio y tener un mayor abanico de posibilidades musicales.

destacadas y las que llevaban más atención eran la Navidad, el Corpus, la Semana Santa y las profesiones y tomas de hábito, así como la celebración de las misas a los seráficos San Francisco y Santa Clara de Asís, hecho que podemos deducir tras el análisis realizando en el fondo de Santa Clara y sobre el que nos detendremos más adelante. La dificultad de las piezas generalmente venía dada por el nivel musical del convento en cada época, así como por la importancia y el ensalzamiento que se le daba a una celebración determinada.

Con todo esto, queremos hacer hincapié en la importancia de esta profesión, el papel tan activo que desempeñaba una monja música, que puede ser perfectamente comparable al de los maestros de capilla de la época, teniendo un enorme protagonismo en la vida cultural y musical del convento, además de ser el cargo que más nos interesa para analizar y realizar un acercamiento a la vida musical del convento de Santa Clara de Carmona.

Para terminar, y aunque no aparece recogida en las profesiones del convento de Santa Clara de Carmona, nos gustaría mencionar el cargo de la maestra de ceremonias, que siguiendo a Chaves de Tobar³⁰², podemos comprender que posiblemente sus funciones fueran unificadas con las que realiza la vicaria de coro y sacristana, ya que su principal función consiste en dar solemnidad a los actos que constituyen el Oficio Divino, siendo una de las tareas más importantes dentro de una comunidad de religiosas de clausura, donde se alaba a Dios diariamente, siendo por tanto la función principal de este cargo, dar solemnidad a estos actos para que fluyan sin ningún problema, sin nada que se anteponga en su habitual orden. La Santa Misa es el punto central del día en un Convento y en torno a esta se colocan las horas del Oficio. Por tanto, sus funciones son organizar el Culto Divino, sobre todo velando por la puntualidad y rigurosidad de estos actos, así como estudiar y ordenar todos los actos que pudieran presentarse.

Era importante que esta figura tuviera conocimiento de las partes musicales que se interpretaban en cada acto y los momentos donde correspondía, de ahí, que en muchos monasterios, esta labor la llevara a cabo la propia vicaria de coro del monasterio, aunque generalmente esta profesión estaba presente en monasterios más grandes, donde hay un mayor número de religiosas y obviamente una mayor repartición de labores.

En una comunidad religiosa, todas las monjas estaban obligadas a asistir al oficio divino, siendo solamente la Abadesa la que podía ausentarse por razones justificadas. Aunque se trate de un monasterio de clausura, el hecho de que se instalara en el centro urbano, es un aspecto que imprime un importante condicionante social a nuestro trabajo, puesto que hay momentos en los que se produce un contacto con el exterior, y aunque sólo de produzca durante los oficios o las grandes celebraciones litúrgicas llevadas a cabo en el cenobio, es un tema a tener en cuenta, ya que estas monjas comparten su templo con los fieles de la ciudad. Es por ello por lo que la iglesia del convento está estructurada en dos espacios divididos por una reja, conocida

³⁰² Chaves de Tobar, pp. 124 - 125

como celosía, que separa la zona de clausura, de uso exclusivo de las monjas, de la parte pública, en la que escuchan misa los carmonenses aun en la actualidad, siendo por tanto una posibilidad de acercamiento a la sociedad exterior. El torno, espacio a través del cual realizan la venta de dulces al público, es otro lugar de contacto con el exterior.

2.3.4. Situación actual

La vida conventual de clausura femenina tiene en general mucho en común entre todas las órdenes religiosas que podemos encontrar, aunque cada una tiene unas peculiaridades, a grosso modo todas tienen el mismo propósito, incluso muy parecidas también a los monasterios masculinos. De ahí que la mayor parte de conventos se conozca por su nombre, o su denominación, bien por el nombre de su fundador o fundadora, o por algún otro elemento que caracterice el cenobio, pero no por el conocimiento de su forma de vida o por sus reglas. Como menciona Rodríguez Becerra en sus reflexiones finales sobre las clarisas en Andalucía³⁰³, los monasterios de clarisas son los más antiguos conventos femeninos de los pueblos y ciudades de Andalucía, fundados desde el siglo XIII al XV, intensificándose esta creación y fundación de conventos en el siglo XVI y XVII, llegando hasta pequeñas ciudades y fundando incluso más de dos conventos de clarisas en algunas ciudades.

Las reglas a las que estaban acogidos variaban, aunque ya se ha realizado anteriormente un recorrido por las reglas, no queda muy claro en la documentación de los conventos a qué regla estaban específicamente acogidos, siendo la regla de Santa Clara la más defendida en la historia de estos conventos, como hemos podido ver. Poco a poco, los conventos fueron acogiéndose o mezclando aspectos pertenecientes a la regla urbanista, como hemos mostrado concretamente en el caso del convento de Santa Clara de Carmona, el cual aparece mencionado como urbanista.

Ya desde finales del siglo XVIII, como muestra Reder Gadow³⁰⁴, hay un descenso de vocaciones femeninas, por un lado por la dificultad de reunir la dote por parte de las familias, aunque también lo atribuye a la mala gestión del patrimonio monástico, que obliga a las abadesas a restringir el número de novicias en cada cenobio. En el siglo XIX, tras la expansión de los conventos durante los siglos anteriores, no se crean conventos y comenzaran las diferentes crisis, tal y como apunta Rodríguez Becerra³⁰⁵, que justifica la existencia de muchos cenobios por la reagrupación de religiosas en diferentes monasterios, incluso pertenecientes a otras órdenes religiosas, lo que afecta lógicamente al buen discurrir de los diferentes centros religiosos. Desde la mitad del siglo XX hasta nuestros días, se ha producido una crisis de

³⁰³ Rodríguez Becerra y Hernández González, p. 39

³⁰⁴ Reder Gadow, p. 329

³⁰⁵ Rodríguez Becerra y Hernández González, p. 7

Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona
a través de un fondo musical inédito (ca. 1825 – 1925)

vocaciones en la mayoría de las congregaciones religiosas como cita Molina López³⁰⁶, lo que ha repercutido en una numerosa extinción de conventos en Andalucía, y otros muchos que no se han extinguido, sobreviven gracias a las vocaciones foráneas, nutriendo sus conventos con monjas que provienen mayormente de África³⁰⁷, siendo el colectivo más representativo en los conventos actuales, tanto en número como en actividades y en juventud.

Coincidiendo totalmente con las reflexiones de Rodríguez Becerra³⁰⁸, constatamos que esta tendencia ha conducido a que los conventos estén dirigidos por mujeres procedentes no europeas, lo que seguramente traerá cambios en su funcionamiento e incidirá como en aspectos artísticos y de convivencia. Variará el rumbo de la vida conventual actual, y posiblemente conllevará una adaptación de las reglas y forma de vida en comunidad, ya que las reglas y su interpretación deben de ser adaptadas a la realidad social que existe en cada cenobio, junto a la cultura del lugar donde se encuentra. No obstante, la entrada de estas mujeres de otras culturas a estos monasterios de clausura ha servido para mantener vivos estos centros, muchos de ellos abocados a una clara extinción, los cuales han sido salvados por estas mujeres. Aunque cultural y socialmente no volverán a ser lo mismo, se ha podido, de esta manera, conservar aspectos tan importantes como el que nos atañe en este trabajo, un archivo musical inédito en el convento de Santa Clara de Carmona.

Nuestro convento contaba con dieciséis hermanas cuando comencé mis estudios en el año 2015, de las cuales solo cuatro eran españolas y el resto provenían de Kenia, reforzando nuestra reflexión sobre la supervivencia de los conventos femeninos de clausura gracias a las vocaciones foráneas. Infelizmente, las cuatro monjas españolas eran muy mayores. En transcurso de mi investigación falleció una de ellas, la madre Sor Pilar, natural de Hinojosa del Duque (Córdoba), que ingresó en el convento hace 71 años y que ejerció casi todas las profesiones en el mismo. Incluso hay copias de partituras en el fondo con su firma.

El convento sigue en activo hoy en día, con una actividad muy vigorosa, donde las monjas procedente de Kenia son las más jóvenes y cuentan con mucha energía e ilusión, realizando multitud de actividades, mejorando su español y adaptándose en la medida de lo posible a las tradiciones llevadas a cabo dentro del convento, ayudadas por las madres más antiguas, que guían con su experiencia a estas jóvenes, cada vez más integradas en el monasterio, que son fundamentales para la sostenibilidad del mismo, aportando energía, vitalidad, juventud, entusiasmo, y otros muchos valores fundamentales para la convivencia dentro de un centro de estas características, donde la misión principal es contemplar y suplicar al Señor por todo lo que hace cada día, siendo testigos de la esperanza en medio de nuestro mundo, viviendo en obediencia, sin propio, en castidad y en clausura, siendo ésta un medio y no un fin. Todo ello,

³⁰⁶ Molina López, Marciana, "Vida contemplativa y cultura: investigación sobre la vida contemplativa cotidiana y profesional de las monjas clarisas capuchinas de Alicante". Universidad de Alicante, (1997), p. 334

³⁰⁷ Rodríguez Becerra y Hernández González, p. 39

³⁰⁸ Ibid., p. 40

Francisco Javier Sánchez Puente

bajo una gran vocación a los Seráficos Padres fundadores, Santa Clara y San Francisco de Asís, que fueron los que le abrieron el camino para seguir a Jesucristo pobre y crucificado, siguiendo la estela de muchos hombres y mujeres desde hace ocho siglos hasta nuestros días.

SEGUNDA PARTE

1. ANÁLISIS DEL FONDO MUSICAL CONSERVADO

Vamos a pasar a realizar seguidamente el análisis cuantitativo del fondo musical conservado al que hemos tenido acceso en este convento de Santa Clara. Realizaremos un primer acercamiento descriptivo, tanto a nivel de conservación y estado físico del archivo, así como una primera aproximación a aspectos musicales tangibles a través de algunos ítems extraídos de la base de datos que hemos completado durante la primera etapa de este trabajo.

En cuanto a la expresión y términos utilizados, nos referiremos con la palabra copia a todas aquellas entradas diferentes en nuestra base de datos, aquellas que constituyen un nuevo documento registrado. Queremos aclarar este aspecto, ya que la palabra copia puede llevar a la confusión, puesto que no todos los registros que aparecen en nuestra base de datos son copias de documentos, tratándose en unos casos de ediciones impresas, en otros a transcripciones literales y en otros de arreglos o reducciones de piezas o partes. O sea, utilizaremos la palabra copia de forma generalizada para cada entrada documental independiente, sin tener en cuenta los aspectos citados, los cuales iremos aclarando según vayan apareciendo.

1.1. Descripción global del fondo

El fondo musical al que hemos podido acceder se encuentra en unas condiciones poco idóneas para su conservación, así como para su estudio, por lo que en primer lugar hemos tenido que realizar un inventario de todo el material a través de una base de datos, la cual nos ha permitido posteriormente hacer un análisis exhaustivo de todo el material encontrado, pasando por varias fases, hasta poder realizar un estudio detallado del mismo, además de una catalogación objetiva.

Accedimos a la habitación que las monjas tienen habilitadas como archivo, que se encuentra dentro del espacio de clausura del convento, y está situado en la primera planta del claustro. Nos encontramos que el fondo musical se encontraba apilado en dos cajas de madera, sin ningún cuidado y ninguna protección a los diversos agentes externos, encontrando desde papeles rotos, hasta cuadernos soltados de su encuadernación e incluso trozos cortados para escribir otras piezas, aspecto que ha complicado aun más este trabajo. Cuando realizamos la primera aproximación al conjunto documental que se encuentra en la habitación habilitada como archivo, nos damos cuenta que hay una cierta organización y orden en todo el fondo literario que posee el convento, encontrando todo el material en estanterías, bien colocado, aunque con poca protección para una óptima conservación, y sus actas capitulares y libros de cuentas colocadas en archivadores de cartón, dentro de unos muebles que parecen ser antiguos roperos, aunque sin ordenar, pero al menos con alguna protección y cuidado. Sin embargo, la literatura musical no ha corrido con esta suerte, y se encuentra dos cajas, como hemos citado anteriormente, con cientos de papeles desordenados, sin ningún tipo de coherencia aparente en su colocación, siendo el primer problema importante que encontramos, el hecho de cómo comenzar a vaciar todo el contenido que se encuentra en estas cajas.

Al comenzar a sacar el material de las cajas, nos encontramos con una gran cantidad de piezas, de diferentes estilos, caligrafías, géneros, procedencia, cuadernos extraviados, hojas sueltas que se han soltado de alguna encuadernación casera, papeles donde se aprovecha el espacio al máximo para comenzar a escribir otra pieza con una caligrafía diferente, partituras rotas o pegadas con cinta adhesiva, bloques de partituras cosidas con hilo, y hasta varios libros de facistol de diferentes tamaños y grosores, todo muy desordenado y en mal estado de conservación, un auténtico caos que supone uno de los mayores retos de nuestra investigación: la organización del material.

Ilustración 2.001: Archivo literario y mobiliario de la sala de archivo del convento de Santa Clara de Carmona

**Archivo del Convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(IMG02 - IMG03)**



Archivo literario del convento (IMG02)

Archivo literario y mobiliario con documentos
(IMG03)

La mayoría de cuadernos usa alguna protección en su portada, casi siempre un papel más grueso o algún periódico, incluso algunos pliegos de papel de bordar, aunque aparecen una gran cantidad de variopintos materiales utilizados con tal fin. Junto con este conjunto tan variado, aparecen algunos documentos literarios, tales como artículos de revista u oraciones, las cuales hemos excluido del inventario, utilizando solo el material musical y otras aportaciones artísticas en el fondo, que consideramos fundamentales para nuestra investigación. Es importante resaltar el notable vacío musical respecto a los siglos XVII y XVIII. Abundan, al contrario, las piezas copiadas entre la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX.

Aunque no podemos afirmar con total certeza la existencia de una prolífera actividad musical desde los inicios fundacionales de este convento en el año 1460, hay vestigios que nos sugieren que la música estuvo presente desde sus inicios, como por ejemplo, el hecho de que aún se conserve un atril de facistol y algunos cantorales del gran tamaño. No obstante, confirme ya hemos apuntado, hay un importante vacío en cuanto a repertorio musical hasta llegar al siglo

XIX, cuando comienza de nuevo, al parecer, una nueva etapa de crecimiento musical. No se nos escapa que lo que ha quedado en el fondo se deba precisamente a que su proximidad en el tiempo hace que esa documentación sea menos valiosa pecuniariamente e, incluso, menos interesante desde una perspectiva más tradicional de la musicología. Es decir, nuestra perspectiva al respecto no es que haya habido unas determinadas épocas de desinterés musical, o falta de recursos para conservar el material, solo hay que ver la cantidad de patrimonio que adquiere el convento en épocas tales como el siglo XVII y XVIII, por lo que entendemos que hay otras causas de que exista esa falta de material musical antiguo en el fondo de Santa Clara. En la línea de los estudios realizados por Myers Brown³⁰⁹, creemos que los procesos desamortizadores fueron definitivos para la desaparición de las instituciones musicales de los monasterios y conventos, y con ello, sus materiales musicales, que fueron dispersados en muchos de los casos al quedar desprotegidos, llegando a colecciones privadas, archivos y bibliotecas³¹⁰, algo complejo de solucionar y que puede y debería ser un tema de investigación en muchos centros religiosos donde se da esta situación. Es un asunto difícil de tratar, puesto que como cita Martínez Carretero³¹¹, los conventos femeninos no sufrieron el expolio sufrido por los conventos masculinos, y en el caso de Santa Clara de Carmona, no tenemos constancia de tales expolios ya que fue a finales del siglo XIX y principios del siglo XX cuando se producen las ventas de importantes bienes muebles.

En el fondo de Santa Clara, encontramos una gran variedad de documentación musical, donde predominan los manuscritos frente a las partituras impresas, con bastantes marcas de uso, algo que a priori puede entenderse como obvio, ya que si se copiaba un material era porque pretendía ser interpretado y seguramente muy utilizado en una determinada época, ya sea para el culto, o para uso particular de las monjas en otro ámbito, como puede ser la enseñanza, la práctica musical o el ocio, puesto que la copia de determinados materiales suponía una gran inversión de tiempo, algo que fundamenta su uso o su importancia para el fondo. La mayoría de las obras responden a un uso práctico, generalmente utilizadas por las monjas encargadas de las prácticas musicales en el convento, por ello, y confirmando lo que cita Bordas³¹², abundan las piezas instrumentales, además de otras de carácter vocal litúrgico, muchas de ellas monódicas.

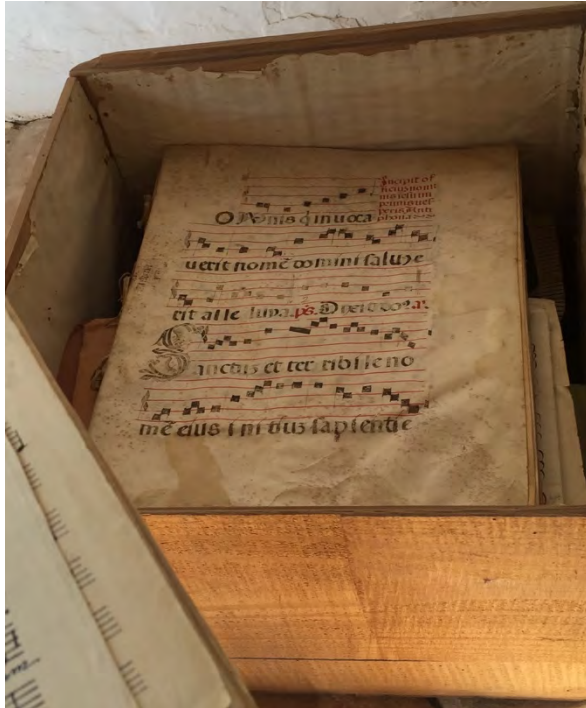
³⁰⁹ Myers Brown, Sandra, "La música desamortizada. Consecuencias del proceso desamortizador en el patrimonio musical eclesiástico en el siglo XIX", en *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium 6/9-IX-2007*, (Ediciones Escorialenses, 2007), p. 80

³¹⁰ Ibid., p. 99

³¹¹ Martínez Carretero, Ismael, "Expolio del patrimonio artístico de órdenes religiosas en Sevilla (1810-1835)". Ibid. Colección del Instituto Escorialense de investigaciones históricas y artísticas, nº 25, p. 143

³¹² Bordas Ibáñez, p. 189

Ilustración 2.002: Cajas con el material musical encontrado en el fondo de Santa Clara Archivo del Convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (IMG04 - IMG05)



Caja de madera con fondo musical (IMG04)



Caja de madera con el resto del fondo musical (IMG05)

En lo que se refiere a los formatos, predomina el bifolio apaisado, en papel basto o grueso, con los pentagramas impresos en su mayoría. También encontramos otros formatos como pueden ser los folios sueltos o incluso otras medidas más pequeñas, aprovechando en la mayoría de los casos cualquier hueco para escribir música, todo un alarde de ahorro y practicidad, casi siempre buscando la funcionalidad para la interpretación diaria del repertorio.

1.2. Descripción de la base de datos

Para poder organizar todo este material y tener una buena herramienta de trabajo, lo primero que nos planteamos fue realizar una base de datos específica, partiendo desde cero y atendiendo a las necesidades que demandaba el fondo que hemos analizado, ya que las bases de datos genéricas suelen mostrar carencias en cuanto a muchos datos específicos que pueden ir apareciendo en un volcado de información de esta magnitud. La realización de esta base de datos ha tenido diferentes fases a medida que iban apareciendo nuevos parámetros que nos parecían útiles para poder cotejar toda la información, y cada aparición de un campo nuevo suponía una nueva vuelta a toda la base de datos, comenzando desde la primera imagen hasta llegar al punto donde nos encontrábamos.

Una de las mayores dificultades que hemos encontrado para la realización de este trabajo ha sido tener que revisar folio por folio cada pieza, ya que los copistas aprovechaban cualquier espacio del papel, escribiendo en los huecos que quedan de otras copias, aspecto que ha dificultado mucho la labor de organización del fondo. Campos como el *incipit* -tanto literario³¹³ como musical- han resultado imprescindibles para localizar las diferentes partes de una obra.

Tras realizar una revisión previa de los modelos de ficha disponibles, tales como las utilizadas por la AEDOM³¹⁴ o RISM³¹⁵, decidimos decantarnos por un modelo propio de base de datos, utilizando muchos campos comunes con estas fichas catalográficas. La razón por la que decidimos utilizar un modelo propio no es otra que adaptar nuestro trabajo de campo a la finalidad del trabajo, dejando un campo abierto para que en futuras investigaciones se pueda acometer un trabajo de características documentales, que utilicen el modelo estandarizado de fichas propuestas por las grandes plataformas antes mencionadas, que presentan, indudablemente, el ejemplo a seguir por cualquier trabajo de documentación musical. Nuestro trabajo en cambio, utiliza la documentación para una finalidad diferente, donde el fondo es una herramienta, por lo que nuestra base de datos propia nos será más útil, en este aspecto, que una ficha catalográfica en sí. Aunque al final del trabajo se presenta un catálogo con el material que se recoge en el fondo, es sólo una aportación informativa y como sustento de nuestras conclusiones, tratándose simplemente de un listado de obras con algunos detalles, quedando pendiente un exhaustivo trabajo de documentación musical sobre el fondo en cuestión.

³¹³ Hay un gran número de piezas que aparecen transportadas a tonos diferentes, suponemos que, según la capacidad musical de cada momento, adaptaban las copias que realizaban de las coplas al registro idóneo de las cantoras.

³¹⁴ Asociación Española de Documentación Musical, organización sin ánimo de lucro fundada en 1993 que aglutina a profesionales de bibliotecas, archivos y centros de documentación y, en general, a todos los interesados en el campo de la documentación musical.

³¹⁵ Répertoire International des Sources Musicales, organización internacional sin ánimo de lucro fundada en 1952 en París con el objetivo de documentar exhaustivamente las fuentes musicales en todo el mundo.

Los campos están divididos en cuatro bloques; el primero es el encargado de recoger la información básica de las piezas en el fondo, tales como título, subtítulo, íncipit literario, compositor y fecha, copista y fecha y arreglista y fecha, pasando a campos como el lugar de procedencia, género, parte, tipo de escritura, número de folios, caligrafía, manuscrito o impreso y editorial, además del número de entrada en la base de datos y la localización de la foto en nuestro archivo personal fotográfico; en un segundo plano analizamos exclusivamente los aspectos musicales de lo que podríamos llamar estribillo, o si la obra es de una sola parte, los datos musicales generales; en un tercer estrato, tenemos estos mismos datos musicales, pero dedicados a la parte de la copla o de aquellas piezas que constan de dos partes, siendo estos campos muy técnicos, tales como clave, compás, tonalidad, íncipit, aire, si comienza en anacrusa o no y si encontramos en la copia alguna marca de propiedad. Para finalizar, proponemos una serie de campos personales, los cuales han sido utilizados por un lado, para vincular fichas dentro de la base de datos, así como para completar hojas sueltas, localizar otras copias de la misma pieza en el fondo, o si la pieza comparte papel con otras piezas -algo muy usual en el fondo- y por tanto aparecen más de una pieza en el mismo folio, y por otro lado, campos exclusivamente de trabajo como pueden ser las observaciones o si falta alguna información importante que haya que volver a mirar en el fondo físico. A través de estos campos, hemos pretendido tener una buena herramienta de trabajo, completa y fácil de manejar para acudir a los detalles que necesitamos en cada momento, pero nunca realizada desde la perspectiva de un trabajo meramente documental, el cual sabemos por las fichas analizadas previamente y a través de toda la bibliografía secundaria consultada, que contempla otro tipo de campos necesarios para tal disciplina.

La ficha catalográfica que ha resultado de este trabajo es por tanto de carácter meramente instrumental de cara a la investigación y trabajo archivístico. Contiene 43 campos de muy diversa índole, y como hemos justificado, además de la descripción de los documentos, aparecen otros campos utilizados para recopilar información, así como para ayudar en el trabajo o simplemente con información personal de organización.

Ilustración 2.003: Ficha catalográfica de la primera base de datos de carácter instrumental
Elaboración propia (IMG06)

ARCHIVO MUSICAL DEL CONVENTO DE SANTA CLARA

TÍTULO N°

SUBTÍTULO ÍNCIPIT LITERARIO L
General o Estribillo

COMPOSITOR AÑO ÍNCIPIT ESTROFA E

COPISTA AÑO C LUGAR

ARREGLISTA AÑO A

PARTE FOLIOS

GÉNERO TIPO DE ESCRITURA CALIGRAFÍA

MANUSCRITO IMPRESO LOCALIZACIÓN FOTO

DATOS MUSICALES GENERALES o ESTRIBILLO

CLAVE

COMPÁS TONALIDAD ÍNCIPIT MUSICAL AIRE
General o Estribillo

ANACRUSA

DATOS MUSICALES ESTROFA o COPLA

Si la pieza tiene dos partes diferenciadas o estructura estrófica

COMPÁS E TONALIDAD E ÍNCIPIT MUSICAL AIRE E
Estrofa o Copla

ANACRUSA E

COMPARTE PAPEL COPIA SELLO

VINCULADA PARTE COMPLETA Sí No PARTITURA COMPLETA Sí No
LIBRO COMPLETO

Incompleta COMPLETADA con

DESCRIPCIÓN DETALLADA EN OBSERVACIONES INFORMACIÓN RELEVANTE

COMPLETAR
 FOTOS
 INFORMACIÓN
 CALIGRAFÍA

OBSERVACIONES

El volumen de fichas acumuladas una vez finalizado el volcado de todas las copias encontradas en el fondo asciende a 1.344, todas ellas con la máxima información que hemos podido extraer de cada documento, además de los campos que se han podido rellenar a través de otras copias, así como unas observaciones a modo personal al final de cada una.

Una vez completadas todas las fichas, el siguiente paso consistía en unificar campos y catalogar las obras existentes en el fondo, ya que muchas fichas pertenecen a una sola obra, es decir, que varias fichas pueden formar una sola pieza al tratarse de diferentes partes de una obra, y con el fin de obtener los resultados más fidedignos posibles, es necesario proceder a un filtrado de esta catalogación exhaustiva para obtener una base de datos resultante donde solo aparezcan los campos necesarios para realizar un listado con todo el material que contiene el fondo a modo de resumen, que recoja el número real de obras completas e incompletas que se encuentran en el fondo, ya que muchos de los campos de la primera base de datos, han servido únicamente para la ordenación de todo el material y por tanto solo han tenido una función práctica.

Al aplicar el filtro y combinar todos los campos relacionados, obviamente el número de fichas resultante ha sido menor y la visibilidad de los resultados obtenidos se puede apreciar con una mayor claridad, pero, antes de aplicar estos filtros y proceder a un estudio de los datos resultantes de este trabajo, vamos a utilizar esta primera base de datos para extraer algunos datos que posteriormente no vamos a poder apreciar y que entendemos que aportan mucha información para el estudio que estamos realizando. Como hemos tratado de explicar, al combinar los campos pertenecientes a una misma obra, el resultado será una sola entrada con los datos de esa pieza, pero no podemos conocer los detalles de cada parte, que a veces no tienen por qué tratarse ni del mismo copista, ni de la misma época o incluso pueden ser de diferente procedencia, y por tanto, vamos a analizar estos valores antes de comenzar el estudio del listado de obras final.

Para terminar, me gustaría volver a subrayar que la elaboración de estas bases de datos y el volcado de toda esta información ha sido un medio, una herramienta para conseguir llegar a unas conclusiones, por tanto, no pretendemos que nuestra investigación se centre en la elaboración de un trabajo de documentación o catalogación musical como tal, dejando abierto este aspecto para futuras investigaciones, donde posiblemente se pueda ampliar aún más toda esta información catalográfica.

1.3. Análisis de las fichas de la base de datos

Para comenzar un primer análisis de todos los datos que tenemos disponibles, vamos a tener en cuenta algunos aspectos que nos darán una información cuantitativa, la cual procederemos a analizar en los diferentes apartados. Consideramos relevante examinar campos tales como el tipo de fuente, si se trata de una fuente manuscrito o impresa, así como las caligrafías predominantes en el fondo, la procedencia de la fuente, los sellos editoriales y marcas de propiedad, además de la instrumentación utilizada.

En cuanto a las fuentes manuscritas e impresas, debemos decir que aunque predominan las fuentes manuscritas, encontramos algunas piezas que aparecen en formato impreso, mientras sus partes son copiadas a mano, por lo tanto, al proceder a realizar la unificación de partes, no será posible distinguir la fuente manuscrita de la impresa, ya que solo aparecerá el nombre de la obra y el autor, por tanto consideramos fundamental realizar esta distinción antes de proceder a la unificación de partes y obras.

Por su parte, las caligrafías de muchas piezas, presentan partes copiadas por copistas diferentes, aspecto que, si no es tratado antes de proceder a la unificación de obras, será imposible analizar posteriormente, perdiendo por tanto una información muy valiosa sobre las copias realizadas, las cuales pueden tratarse de épocas diferentes o simplemente cada parte copiada por una monja diferente. Este campo nos aporta mucha información sobre la fecha de las copias, así como la posible actividad musical concentrada en algunos momentos determinados, pero en cambio, al realizar el catálogo, puede aparecer una parte de tiple copiada cien años antes y posteriormente vuelve a ser copiada por otra monja, así que en el resultado final, estas copias serán parte de una misma obra y por tanto este campo se perderá.

En lo referente a la procedencia del material, es habitual encontrarse en algunos casos, con una parte de acompañamiento que proviene de otro convento, mientras las partes vocales han sido copiadas en uno diferente o incluso sacadas del acompañamiento. Es una práctica generalizada en el fondo encontrarse con un guion que llega de un monasterio, por ejemplo como veremos en el caso del convento de clarisas de la ciudad de Jaén, y que posteriormente sus partes son copiadas en Carmona, y por tanto, al unificar la pieza con las distintas partes, este campo pierde su sentido, puesto que se mezclan los lugares de procedencia de las diferentes copias, quedando como aspecto final el título de la pieza, su autor y partes en el fondo y si está completa o no.

Los sellos editoriales y las marcas de propiedad aportan una información muy valiosa sobre los posibles canales de comunicación y personalidades o entidades cercanas al convento. En el fondo, hay un núcleo de partituras con diferentes marcas de propiedad, incluso partes de una obra con un sello y posteriormente otras partes de la misma pieza sin el mismo y con una caligrafía diferente. Como decimos, tiene mucho que ver con la procedencia de los materiales, aunque además, los sellos editoriales también nos dejan otros aspectos interesantes a tener en

cuenta, como es el caso de los sellos de algunas tiendas musicales donde adquirirían material frecuentemente.

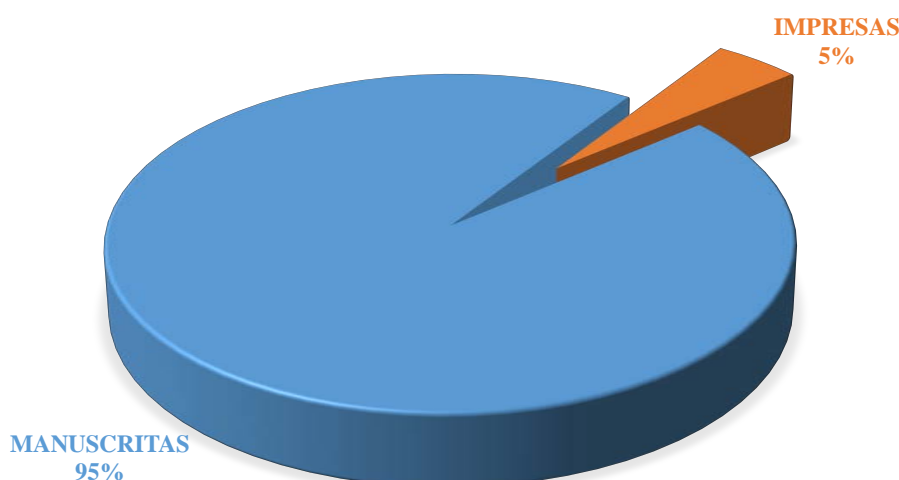
Para finalizar, trataremos la instrumentación como otro aspecto importante, y aunque en la ficha final aparecerán las partes que tiene cada pieza, es mucho más factible analizar este dato en esta primera base de datos, ya que posteriormente este campo quedará resumido y unificado, mientras que ahora cada parte aparece en una ficha diferente y es más fácil de localizar, ordenar y atender aspectos concretos de cada parte. La instrumentación quedará resumida en un solo campo una vez se presenten los resultados, mientras que en esta primera base de datos, de carácter mucho más instrumental, cada instrumento, parte o voz, queda recogida en una ficha diferente, dilucidando información relevante de cada parte y permitiéndonos un acercamiento más profundo a cada una de ellas.

En definitiva, lo que pretendemos es aprovechar al máximo nuestros recursos instrumentales tras el volcado de toda la información, para ir descendiendo en cuanto al nivel de concreción y aportar el máximo de información a través del exhaustivo de campo realizado, pasando posteriormente a un análisis que abandona poco a poco su carácter cuantitativo y objetivo, para pasar a un segundo plano más cualitativo y quizás más subjetivo, aunque intentaremos imprimirle la máxima objetividad posible a través de las fuentes documentales, las cuales fundamentamos con nuestro marco teórico utilizado y basado en la bibliografía utilizada y nuestra propia experiencia.

1.3.1. Manuscrito o impreso

Tras realizar el filtrado de las fuentes manuscritas vs. las fuentes impresas, nos encontramos en el fondo con total de 1.344 copias, de las cuales 1.282 son copias manuscritas y 62 son editadas de imprenta, por lo que podemos confirmar que el 95% del fondo está formado por partituras copiadas a mano.

Gráfica 2.01: Copias manuscritas e impresas en el fondo
Elaboración propia (GRF201)



Este primer filtrado nos muestra el interés del monasterio por obtener materiales y completar un fondo musical con piezas variadas, las cuales, como veremos a continuación, pertenecen en su mayoría al siglo XIX y principios del siglo XX, donde lo más habitual era que cada monja se copiara la parte que iba a interpretar. Además, encontramos anotaciones que muestran la recepción de material de otros conventos, tanto para copiar y devolver como partituras ya copiadas por otras monjas, posiblemente con el fin de intercambiar repertorio para enriquecer sus fondos. Estas cuestiones serán analizadas en posteriores espacios, pero al tratarse de una primera aproximación a las piezas manuscritas, hemos considerado interesante realizar esta apreciación, ya que la mayor parte del fondo está formado por piezas manuscritas.

El predominio de las piezas manuscritas añade un valor importante al fondo, ya que a priori, demuestra que durante la etapa propuesta en nuestro trabajo, hubo formación musical y monjas preparadas musicalmente, las cuales realizarían estas labores de copia para estar al día con los gustos musicales del momento, así como para tener un amplio repertorio tanto litúrgico como profano, además de los documentos manuscritos que muestran una evidente preocupación por

la preparación y formación musical de sus religiosas como veremos más adelante.

Desde el punto de vista de nuestra investigación, las fuentes manuscritas son mucho más interesantes que las impresas, ya que nos pueden aportar muy diversa información sobre aspectos tales como el nivel musical de las copistas y monjas músicas en el convento, capacidad musical para arreglar y reducir obras para una plantilla generalmente formada por dos voces y el acompañamiento, así como la capacidad que podía mostrar una monja organista por el hecho de encontrar partituras copiadas en diversos formatos, los cuales necesitan de unos determinados conocimientos musicales para llevar a cabo su correcta ejecución. Estos aspectos, entre otros, serán tratados en el transcurso de nuestro análisis, pero hemos querido resaltar la importancia de las fuentes manuscritas frente a las impresas, y su importante representación en el fondo.

Dentro de la minoría que forman las copias editadas de imprenta, la mayoría son colecciones como Kyriales, Misas y Responsorios, así como otras piezas de carácter instrumental destinadas al aprendizaje. Aparecen también otras piezas de carácter profano en formato impreso, generalmente sacadas de coleccionables de periódicos o adquiridas en alguna de las tiendas de música que frecuentaban y que analizaremos en el apartado correspondiente.

1.3.2. Caligrafías

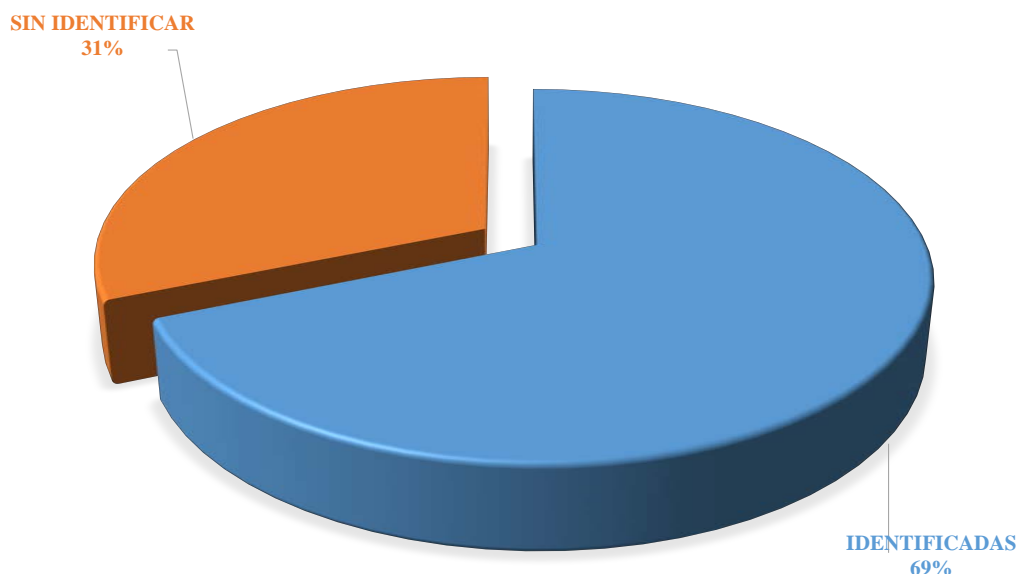
Antes de comenzar a redactar este espacio, conviene aclarar que vamos a utilizar el femenino como género en cuanto a copistas se refiere, ya que damos por supuesto que hablamos de monjas en su mayor parte, a excepción de algunas copias realizadas por personajes externos, pero en general, las copias, arreglos e interpretaciones va siempre de la mano de las monjas, por lo que utilizaremos el femenino como norma general en este espacio.

Cuando realizamos una primera aproximación al fondo, nos encontramos en la situación de que aparecen muchas copias con una caligrafía parecida. A simple vista parece una tarea fácil de reconocer, pero, a medida que vamos avanzando en un fondo de estas dimensiones, cada vez comienzan a aparecer un mayor número de problemas para identificarlas. En un primer momento, realizamos una impresión de las más habituales o repetidas en el fondo, le atribuimos una mano, y esperamos con ilusión que aparezca en algún momento una copia firmada y si puede ser fechada, para localizar a la copista y atribuir un marco cronológico fiable, pero la realidad es que no siempre localizamos el nombre de la copista. A través de la copista se puede deducir la época cronológica siguiendo las vicarias de coro que aparecen en el libro de profesiones del convento y que posteriormente detallaremos.

La manera de proceder para la localización de las manos atribuidas a las copistas fue en primer lugar colocando las que contaban con mayor número de copias, una vez localizadas en su mayoría, pasábamos a otro grupo de copistas menos representadas, y así sucesivamente. En cuanto localizábamos un nombre, se le atribuía a todas las copias de esa mano, y con ello, en muchas de las ocasiones, un marco cronológico aproximado. Obviamente este trabajo se puede seguir mejorando y localizar otras manos, e incluso ampliar las copias con un análisis más minucioso, pero esta tarea ha llevado un gran espacio de tiempo, y seguir en esta línea implicaría realizar un trabajo exclusivamente de documentación, por lo que decidimos parar cuando consideramos que teníamos una importante representación de copistas en el fondo como para poder aplicar unas reflexiones al grueso del archivo conservado.

En un primer balance de todas las copias manuscritas del fondo, podemos observar en la gráfica cómo se ha podido identificar un 69% de las caligrafías que aparecen, quedando un 31% sin identificar.

Gráfica 2.02: Caligrafías identificadas vs. sin identificar
Elaboración propia (GFR202)



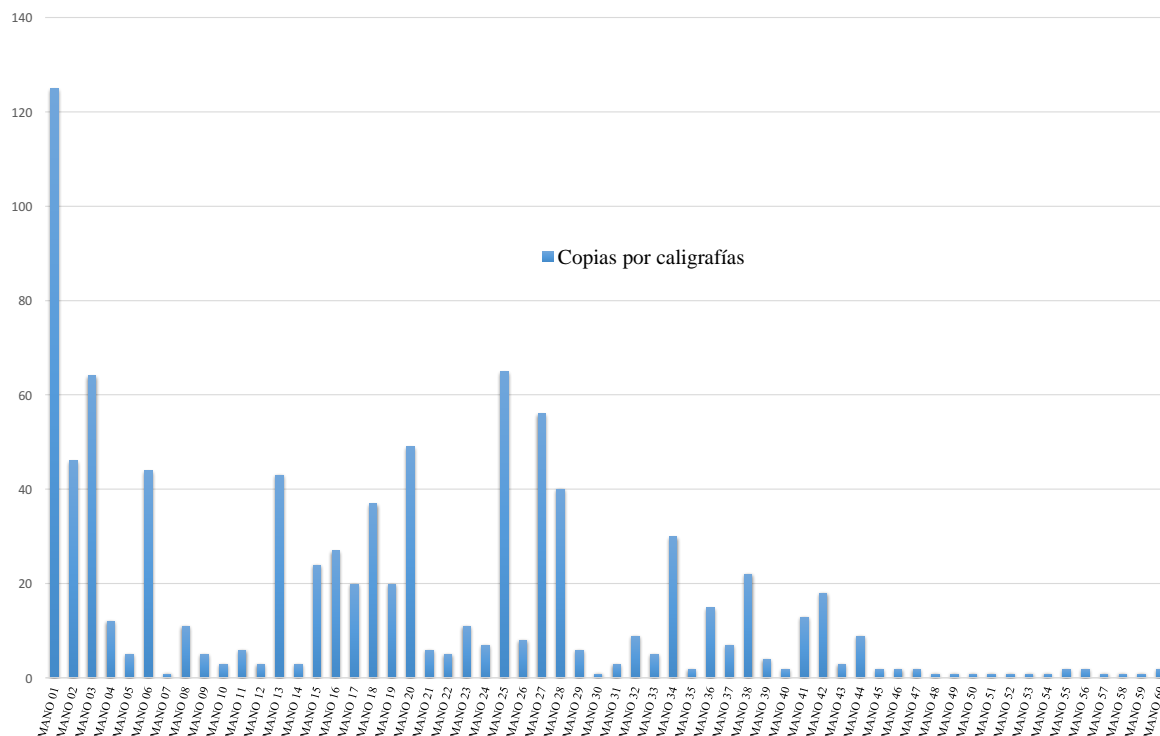
Cuando hablamos de identificar caligrafía, nos referimos a aquellas copias a las cuales se les ha atribuido un copista -con nombre o anónimo-, bien sea porque aparece firmada o porque se ha encontrado un número sustancial de copias realizadas con la misma caligrafía. Por tanto, hay algunas copias realizadas por un mismo copista pero no hemos logrado identificar su autoría, por lo que simplemente atribuimos un número de mano. Sin embargo, hay veces en que aparecen menos copias de una misma caligrafía y sí hemos podido localizar su autoría. Otras veces, no se da ni el primer ni el segundo caso, simplemente se anota una caligrafía por el hecho de tratarse de una pieza característica o de cierta relevancia en el fondo, aunque se hayan encontrado pocas copias con el mismo trazo.

Al resto de piezas, bien por la poca cantidad de copias o por la mala caligrafía, no nos ha resultado relevante atribuir una caligrafía, dejando este grupo como caligrafías no identificadas.

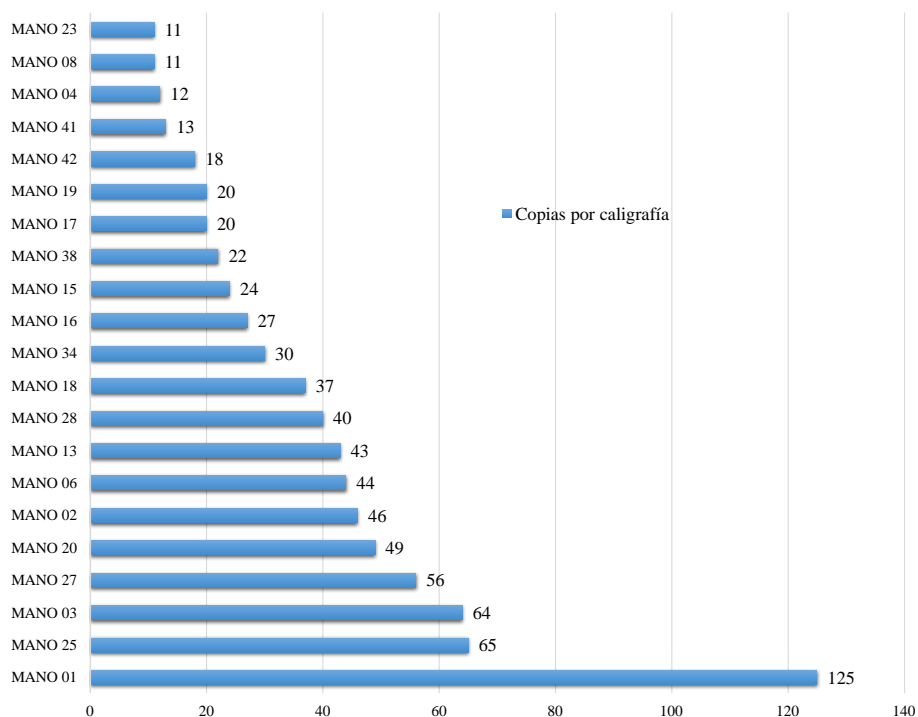
Abordaremos seguidamente el análisis de las copias identificadas, que son concretamente 882, frente a las 400 piezas a las que no se le ha atribuido ningún copista, formando un total de 60 caligrafías identificadas en el fondo. Como podemos observar en la Gráfica 2.03, aparecen muchas caligrafías con un número reducido de copias, frente a una serie de caligrafías predominantes que muestran un mayor número de copias en el fondo, destacando la mano 01, de la que hay prácticamente el doble de copias en el fondo respecto a la segunda caligrafía más representativa. Para analizar más claramente las copistas que realizan un mayor aporte de copias al fondo, vamos a pasar a realizar un filtrado con aquellas copistas que cuentan con más de diez copias en el fondo, para poder centrarnos más claramente en las caligrafías más representativas del mismo.

Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona
a través de un fondo musical inédito (ca. 1825 – 1925)

Gráfica 2.03: Copias por caligrafías identificadas
Elaboración propia (GRF203)



Gráfica 2.04: Caligrafías con más de 10 copias en el fondo
Elaboración propia (GFR204)



Podemos observar en la Gráfica 2.04 que destaca con bastante diferencia la caligrafía perteneciente a la mano 01, que corresponde al músico utrerano D. José María Peña Bermudo, autor del cual hablaremos más adelante por el peso que tiene en el archivo, tanto como copista, como arreglista y compositor. Se evidencia un bloque de caligrafías que abarcan de las 40 a 65 copias en el fondo. Son concretamente 8 copistas, de los cuales algunos están identificados y de otros únicamente tenemos constancia de la procedencia del documento, por tanto, podemos decir que la mayor parte de copias de este bloque corresponde a copistas pertenecientes a Carmona, seguido las copias que llegan de la ciudad de Jaén. Otro bloque intermedio de caligrafías son las que contienen entre 20 y 40 copias en el fondo, formado por 8 copistas y de los cuales hay algunos identificados y otros por identificar. Y finalizando este filtrado de caligrafías, el último bloque correspondería a las copias que abarcan de 10 a 20 entradas en el archivo, siendo en este caso 5 caligrafías las que tenemos localizadas.

Entendemos al analizar estos números de caligrafías predominantes en el fondo, que, por un lado, predominan unas pocas de copistas que son las que tienen el mayor número de copias, siendo, por otro lado, cada vez menos copistas las que aparecen repetidas, mostrando que había una recepción constante de material, pero no en un elevado número, ya que son las copistas más representadas las que forman el grueso del archivo, posiblemente atendiendo a sus gustos e influencias del momento. En la Tabla 2.01. se enumeran los copistas identificados.

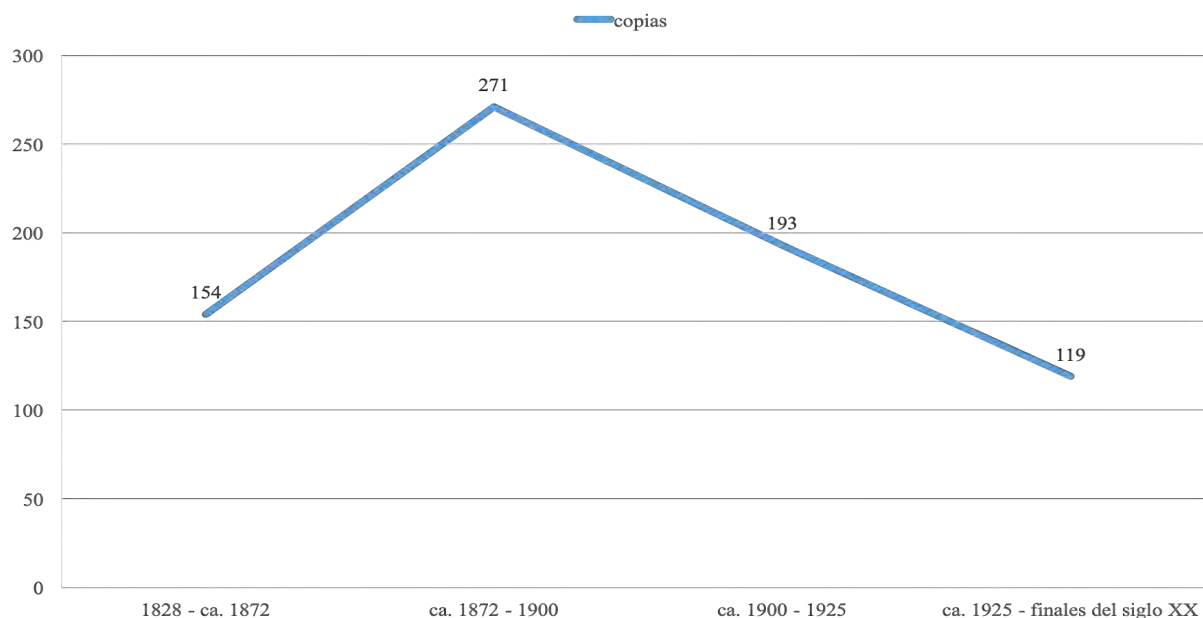
Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona
a través de un fondo musical inédito (ca. 1825 – 1925)

**Tabla 2.01: Caligrafías localizadas en el fondo
Elaboración propia (TAB201)**

CALIGRAFÍA	COPIAS	COPISTA	PROCEDENCIA	MARCO CRONOLÓGICO
MANO 01	125	Peña Bermudo, José María de la	Utrera	Siglo XIX (2ª 1/2)
MANO 02	46	Rodríguez Román, José		Siglo XIX (2ª 1/2)
MANO 03	64	Sor Dulce Nombre de María	Carmona	Siglo XX (2ª 1/2)
MANO 04	12	García García, Juan Alfonso	Granada	Siglo XX (2ª 1/2)
MANO 05	5	Pulido Llaverro, José	Jaén	Siglo XIX (2ª 1/2)
MANO 06	44		Jaén	Final XIX - 1917
MANO 07	1	S. de Torres		
MANO 08	11	Mediancro, Elena	Carmona	
MANO 09	5			
MANO 10	3	Balmisa, Juan María	Utrera	Siglo XX (1ª 1/2)
MANO 11	6	Sor Perales		
MANO 12	3	Medina	Jaén	Siglo XX (1ª 1/2)
MANO 13	43	Sor Concepción del Niño Jesús	Carmona	Siglo XX (2ª 1/2)
MANO 14	3			
MANO 15	24			Final XIX - ca. XX
MANO 16	27	Gámez, María	Jaén	Siglo XX (1ª 1/2)
MANO 17	20			
MANO 18	37	Sor M. Librada del Corazón de J	Carmona	Final XIX – ca. XX
MANO 19	20			
MANO 20	49	Sor Manuela González?	Carmona	1843 – ca. XX
MANO 21	6			
MANO 22	5			
MANO 23	11	Sor María de los Dolores Muñoz	Carmona	1872 – ca. ½ XX
MANO 24	7			
MANO 25	65	Sor Manuela González	Carmona	1843 – ca. XX
MANO 26	8			
MANO 27	56	Madre Abadesa del C. de S.C.	Carmona	Siglo XIX (2ª 1/2)
MANO 28	40	Sor María del Carmen Capitán	Carmona	1843 - 1872
MANO 29	6	Sor Antonia Cañete	Carmona	1872 – ca. ½ XX
MANO 30	1	Díaz, Josefa		
MANO 31	3			
MANO 32	9		Sevilla	
MANO 33	5	San Pedro, María		Siglo XX (1ª 1/2)
MANO 34	30			Final XIX – ca. XX
MANO 35	2			
MANO 36	15	Sor María de la Paz Barbero	Carmona	1916 - XX (2ª 1/2)
MANO 37	7			
MANO 38	22			
MANO 39	4			
MANO 40	2			
MANO 41	13	Arias, Ignacio		
MANO 42	18			Final XIX – ca. XX
MANO 43	3			
MANO 44	9	Sor Carmen González	Carmona	Siglo XIX (1ª 1/2)
MANO 45	2	José Lloyo		
MANO 46	2	Crespo, Manuel		Siglo XIX (2ª 1/2)
MANO 47	2	A. M. D. G	Madrid	Siglo XIX (2ª 1/2)
MANO 48	1	Díaz, Sebastián		Siglo XIX (2ª 1/2)
MANO 49	1	J. Gª. Requena		
MANO 50	1	J.A.C		Siglo XIX (2ª 1/2)
MANO 51	1	Javiera de Torres		
MANO 52	1	Méndez, José	Fuentes de Anda.	Siglo XX (1ª 1/2)
MANO 53	1	Luisa la Cantora		
MANO 54	1	M. D.		
MANO 55	2	M. G. G.		
MANO 56	2	S. A. Sor Antonia		
MANO 57	1	Galluit, Mª Josefa (Organista N)	Utrera	Siglo XIX (2ª 1/2)
MANO 58	1	Damián Martínez	Jaén	Siglo XX (1ª 1/2)
MANO 59	1	E.D.L. y E.B.M.		
MANO 60	2	A. C. C.		

A continuación, vamos a trazar una línea cronológica, donde aproximadamente podemos observar las épocas dónde se realizan un mayor número de copias, lo que, como puntualizábamos anteriormente, nos dará una visión de los momentos más activos en cuanto a material se refiere, visto desde un eje cronológico. Suponemos por tanto que las épocas con más copias suponían una mayor actividad musical, aunque puede darse el caso de épocas donde había una menor fluidez de copias y sin embargo una gran actividad musical utilizando repertorios de otras monjas o épocas, aunque lo habitual suele ser lo primero.

Gráfica 2.05: Eje cronológico con número de copias identificadas
Elaboración propia (GFR205)



Al visualizar la Gráfica 2.05 se puede entender rápidamente que la época más destacada en torno al número de copias y posiblemente a la actividad musical, es el último cuarto del siglo XIX, donde a través de las copias que hemos podido fechar, encontramos un aumento en la actividad, tanto copista como de recepción de material. Posiblemente, esta línea se podría modificar si realizáramos un exhaustivo estudio sobre las caligrafías y las posibles fechas que no hemos podido localizar, pero parece una muestra más que representativa de lo que ocurre en el cenobio durante el siglo XIX y siglo XX.

Hay que aclarar, que los periodos cronológicos tomados como márgenes para delimitar una etapa y otra están colocados atendiendo a factores tales como las monjas organistas o vicarias de coro en cada etapa, así como las fechas que nos marcan algunos de los documentos fechados en el fondo. Además, hay que decir, que muchas piezas que se encuentran catalogadas al final

del siglo XIX, pueden atribuirse también a los primeros años del siglo XX, y viceversa, por lo que el eje cronológico marcado, es una aproximación que muestra la posible actividad copista y de recepción musical en el cenobio, utilizando las fechas marcadas por los ámbitos cronológicos que hemos podido localizar, las cuales pueden tener un cierto margen de error, pero a modo representativo general, son datos que muestran claramente los valores que queremos contemplar, aunque pueda haber algún solapamiento en torno a la fecha concreta de dichos materiales.

Es por ello, por lo que la etapa que conlleva un mayor peso en nuestro trabajo, es el último cuarto del siglo XIX y principios del siglo XX, aunque hayamos trazado un marco cronológico mayor para el estudio, para así poder tener una visión de la actividad musical en el cenobio de al menos un siglo, donde extraemos de dicho periodo la época más atractiva y con mayor actividad musical.

Por último, muchas de las copias que no se han podido ubicar cronológicamente y que cuentan con un número importante de ejemplares de esa misma caligrafía en el fondo, tenemos que decir que posiblemente se puedan ubicar en el marco cronológico de mayor actividad en el convento, puesto que coinciden los compositores copiados, así como los géneros y las formas más representativas de este periodo, y teniendo en cuenta que el material de cada época suele ir ligado a unos gustos determinados tanto por el ámbito social como por el propio de la vicaría de coro, podría aumentar aún más, la línea ascendente en torno a finales del siglo XIX y primeros años del siglo XX.

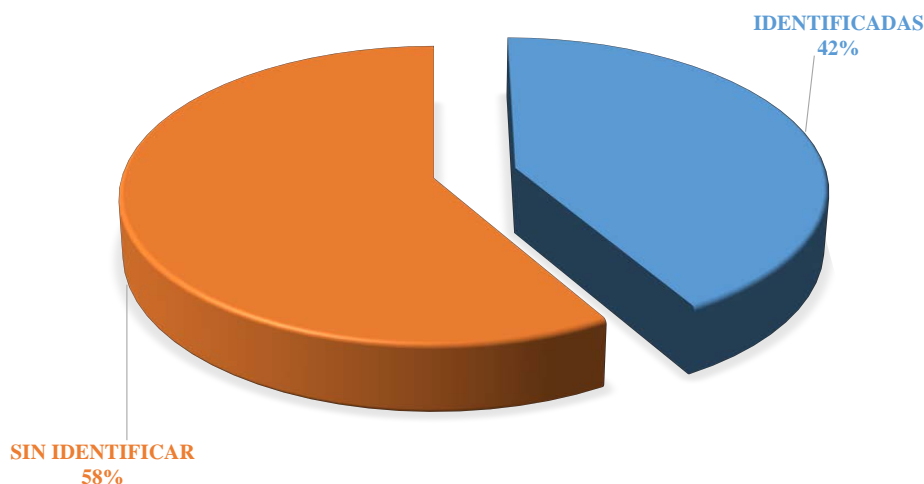
1.3.3. Procedencia de la documentación musical

En cuanto a la procedencia del material, contemplamos dos posibles variantes en el estudio de la misma; por un lado, la procedencia del papel físico, es decir, la copia realizada; y por otro lado, la procedencia en sí de la obra original, que posiblemente fuese devuelta una vez realizada la copia en muchos de los casos. No siempre se puede saber si una copia ha sido realizada en el convento o ha llegado de fuera, pero entendemos, por la cantidad de copias que hay realizadas por las monjas vicarias de coro y otras madres del convento, que la mayoría del material fue copiado en el convento, de piezas que llegaban de los canales de comunicación entre cenobios y maestros de capilla, siendo las propias monjas las que copiaban el material y lo devolvían posteriormente, a excepción de algunas piezas que podemos entender perfectamente que han sido donadas, u olvidadas en el convento, pero en su mayoría podemos confirmar que el material se copiaba en el propio cenobio.

En primer lugar, vamos a detenernos en la procedencia de la copia o documento físico, ya que para el estudio de la procedencia de la obra original, utilizaremos el estudio de los compositores, los cuales abrirán otra perspectiva en el estudio de fondo musical que nos atañe. Tras esta primera aproximación al fondo, tenemos localizada la procedencia del 42% del

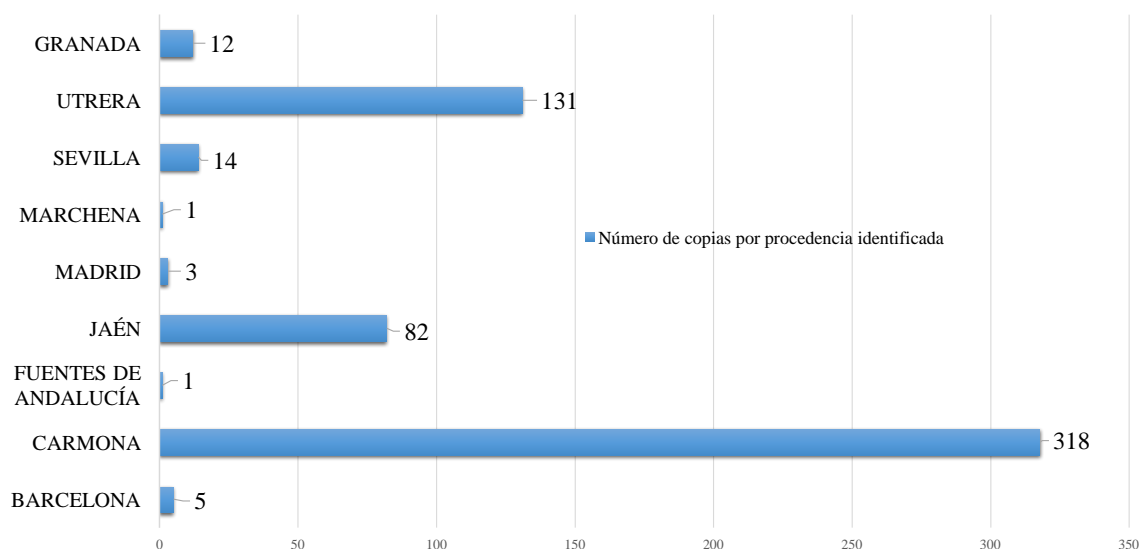
material conservado, mientras el otro 58% restante está por identificar. Posiblemente, gran parte de este 58% sin identificar pertenezca al propio convento de Santa Clara de Carmona, aunque no ha aparecido ningún dato concluyente que nos confirme dicha hipótesis, pero por las dedicatorias de los documentos, por el marco cronológico que estamos trabajando, por el tipo de piezas y la agrupación de las mismas, podemos decir que puede tratarse de material copiado en el convento de Santa Clara, con una clara función práctica y como suele pasar según entendemos de los múltiples comentarios en las partituras, copiadas con prisa. Otra cuestión que suele darse cuando un material tiene una procedencia distinta al propio convento es que, aparece una aclaración que indica su lugar de origen, o al menos, alguna nota al final de la pieza donde manda saludos al convento o realiza alguna aclaración, por lo tanto, intuyo que si no aparecen aclaraciones de este tipo en la mayoría de piezas que forman este bloque sin identificar, puede que sean copias realizadas en el propio convento o por los profesores³¹⁶ que ayudaban a las monjas en sus estudios musicales.

**Gráfica 2.06: Procedencia del material identificada vs. sin identificar
Elaboración propia (GRF206)**



³¹⁶ Sabemos de la existencia de profesores durante esta etapa, puesto que hay piezas en el fondo con sellos de diferentes profesores, así como mucho material teórico. También aparecen algunas piezas donde hay una dedicatoria al profesor de música por parte de una monja, quedando evidente la evidente preocupación por mantener un buen nivel musical en el cenobio. En la actualidad, atendiendo en este caso a las fuentes orales, podemos confirmar que tras atender a los testimonios que nos realizó la Madre Abadesa del convento al comienzo de nuestra investigación en el año 2015, sigue estando presente la figura del profesor de música en el mismo, que ayuda tanto a las monjas coristas a cantar, como a la organista y sus aprendices a tocar el órgano.

Gráfica 2.07: Número de copias por procedencia identificada
Elaboración propia (GRF207)



Como se puede observar en la Gráfica 2.07, tras la localidad de origen -Carmona- hay principalmente dos focos importantes de comunicación con el convento, como son las localidades de Utrera y Jaén, de las cuales hay un importante número de copias respecto al resto de lugares de procedencia del material. También hay que decir, que posiblemente mucho material del que hay copiado en el convento de Santa Clara de Carmona, venga de Utrera y de Jaén y fuese posteriormente devuelto a estos cenobios, aunque por razones que posteriormente analizaremos, hay un importante material de los conventos citados, que se encuentra en el fondo de Santa Clara. Utrera, además de ser una localidad muy cercana, parece haber tenido muy buena relación con el convento de Santa Clara de Carmona, ya que a principios del Siglo XX, debido a los problemas económicos que afectaban al convento de Santa Clara de Utrera, éste solicita a Carmona que acoja a todas sus monjas a cambio de todo el patrimonio que pudiera haber, llegando con ello a Carmona un importantísimo patrimonio musical³¹⁷. Por su parte, Jaén parece tener más bien un vínculo familiar entre algunas monjas de ambos conventos,

³¹⁷ Parece que el convento de la localidad de Utrera le daba especial importancia a la música, ya que al leer sus actas capitulares -que están depositadas en el convento de Santa Clara de Carmona-, encontramos presupuestos de plantillas orquestales reducidas para acometer importantes celebraciones religiosas, así como inversiones en instrumentos y partituras, como veremos más adelante, y todo ello, unido a dos nombres propios: D. Antonio Solís Roncales y D. José María Peña Bermudo, los cuales son los responsables de prácticamente la totalidad del repertorio musical del convento de la localidad, habiendo una importante relación entre Peña y el convento utrerano. Por ello, no es difícil que tan buena relación diera en épocas anteriores pie a que se realizaran intercambios o simplemente préstamos de partituras para su copia en el convento de Carmona, más aun, teniendo en cuenta que Antonio Solís es un compositor que aparece tanto en el Convento de Santa Clara de Carmona, como en otros archivos religiosos de la ciudad.

lo cual deducimos por la multitud de comentarios que aparecen tras cada copia o préstamo de partitura al convento de Carmona, a veces eran copias regaladas al convento y otras veces eran préstamos para que las copiaran en el convento carmonense, pero se puede observar una evidente relación, así como algún material procedente de profesores de música de la ciudad jienense, aspecto que trataremos en la sección dedicada a los diferentes canales o focos de comunicación del convento de Santa Clara de Carmona.

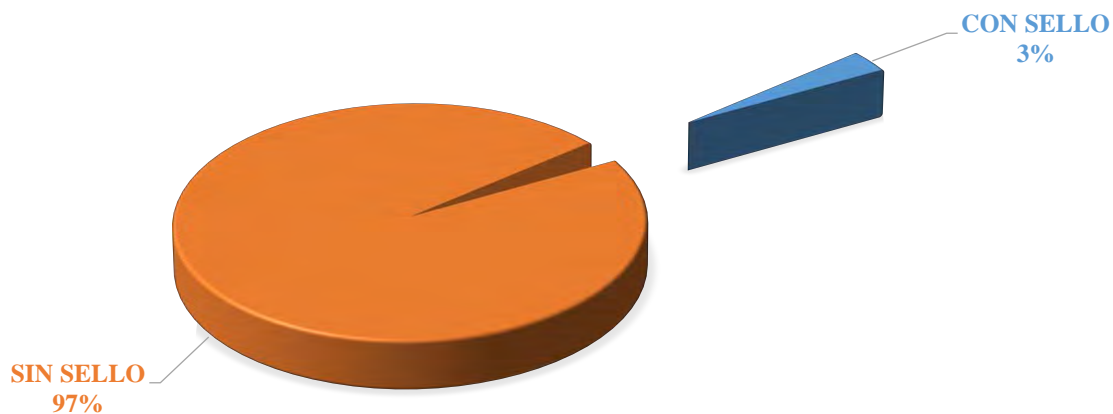
1.3.4. Sellos editoriales y marcas de propiedad

Aunque no es una representación muy numerosa en el fondo, creemos que el estudio de los sellos editoriales y marcas de propiedad, son un aspecto importante para el estudio del fondo, que además de darnos información sobre la procedencia del mismo, nos ayuda a entender los posibles canales de comunicación para la llegada del material, o los puntos donde se adquirirían las copias impresas que aparecen en el fondo, ya que alguien tendría que ir a la casa de música en cuestión, adquirir la copia y llevarla al convento. Entendemos, por tanto, que aun con poca representación en el fondo, debemos hacer un estudio de los mismos, ya sean editoriales o simplemente marcas de propiedad.

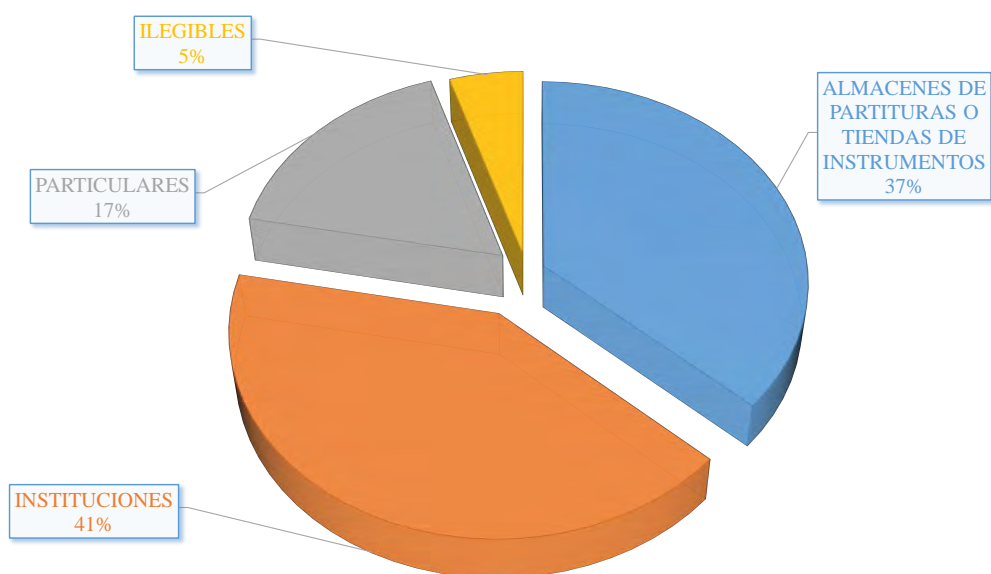
En cuanto a las firmas de los documentos, no vamos a introducir en este filtrado las piezas firmadas a mano, puesto que estas copias están filtradas en el espacio dedicado a los copistas, y por tanto atenderemos simplemente los sellos editoriales y sellos de propiedad, excluyendo los documentos firmados que, aunque también marcan una propiedad, están estudiados en otro espacio.

Podemos observar claramente, que aparece un bajo porcentaje de copias selladas en el fondo, concretamente 41 piezas, que se corresponden apenas con el 3% del material en el fondo, pero consideramos que pueden ser bastante significativas para aclarar algunos aspectos tales como las tiendas o almacenes musicales donde el convento adquiriría el material impreso, así como las instituciones o personajes que enviaban o donaban material al convento, o incluso la posibilidad de que olvidaran algún material en el mismo.

Gráfica 2.08: Copias con sello editorial o marca de propiedad
Elaboración propia (GRF208)



Gráfica 2.09: Sellos y marcas reconocidas en el fondo
Elaboración propia (GRF209)



Hemos agrupado los sellos y marcas en cuatro bloques diferentes como se puede apreciar en la Gráfica 2.09:

- Almacenes de partituras o tiendas de instrumentos musicales: en este bloque, destaca con clara diferencia el “Almacén de música Casa Damas (Sevilla)”, lugar donde se entiende a través del estudio del fondo, que adquirirían la mayor parte de piezas editadas, aunque también hay algunas piezas adquiridas en “Música y pianos LERATE (Sevilla)”, finalizando con la menos representativa en el fondo “Almacén de partituras F. PALATÍN (Sevilla)”. Como podemos observar, todo el material impreso ha sido adquirido en la capital hispalense.

- Instituciones: con instituciones nos queremos referir a aquellos colectivos, donde destacan los de carácter religioso, como por ejemplo el “Convento de Santa Clara de Utrera” -ya mencionado anteriormente-, destaca también por el número de sellos encontrados el “Protectorado de la Infancia³¹⁸, Santa María la Blanca (Sevilla)”, entidad que realizaba una importante labor social, así como el “Patronato de Obreros y Escuela de Adultos -San Joaquín- (SEVILLA)”. También aportan material otras instituciones de carácter religioso, con menos representación en el fondo y de carácter local, como pueden ser la “Hermandad del Santísimo Sacramento de Carmona”, “Sagrarios - Calvarios (CARMONA)” o la “Asociación del Sagrado Corazón de Jesús y Apostolado de la Oración (SANTA CLARA)”. No debemos confundir el material llegado del convento de Santa Clara de Utrera con el citado material que contiene el sello de la entidad, ya que, la mayoría de material que llegaba desde el convento utrerano, se entiende que también es propiedad del monasterio, pero no lleva el sello de propiedad del mismo. Por ello hemos querido realizar esta distinción, aunque todo el material pertenece al mismo convento de Utrera. Por su parte, podemos seguir confirmando la relación del convento de Santa Clara de Carmona con los distintos centros religiosos, o con relaciones en con el ámbito religioso, ubicados en la ciudad de Sevilla, muestra de claro interés por todo lo que viene de la capital hispalense, además de la corriente importante de compositores o maestros de capillas relacionados con la capital, también interesa el acercamiento a otros focos sevillanos como es el caso de estos centros, donde posiblemente impartiera clases algún profesor que tuviera también relación con nuestro convento, ya que por ejemplo, en el citado Protectorado de la Infancia, se impartían clases de música.

³¹⁸ Entidad benéfica fundada a principios del siglo XX por Doña Gracia Fernández-Palacios y su esposo Francisco Recur Sola, y que contaba con dos inmuebles que estaban dedicados a la labor didáctica, un sito en la trianera Calle de San Jacinto y otro en Santa María la Blanca, ambos en la ciudad de Sevilla.

- Particulares: como hemos podido observar anteriormente, Utrera y Jaén son los focos más importantes de comunicación con este convento de Santa Clara de Carmona, es por ello que los sellos que encontramos de particulares son “José Pulido Llaveró (Jaén)” y “Juan María Balmisa Tenorio - Profesor de Música- (UTRERA)”. Este aspecto es otra prueba fundamental que se suma a la multitud de evidencias que aparecen recogidas en las copias del fondo de Santa Clara, donde hay una importante tendencia a recibir material de estos dos focos, incluso contando con material sellado por los propios profesores que, supuestamente, tendrían una relación cercana con dichos cenobios de clausura, y que evidencia por tanto el contacto del exterior con estos centros religiosos, a priori aislados de la sociedad. La presencia de profesores de música en estos centros de clausura es algo evidente, tanto por la documentación encontrada, como por el propio centro religioso, que como hemos aclarado en el espacio dedicado a los conventos de clausura, se convertían, además de en refugios para algunas mujeres, en centros de formación para la mujer, siendo de los pocos lugares donde se podía aprender música sin tener que acudir a las costosas clases particulares, generalmente solo alcance de las personas con un importante nivel económico y de clase social alta.

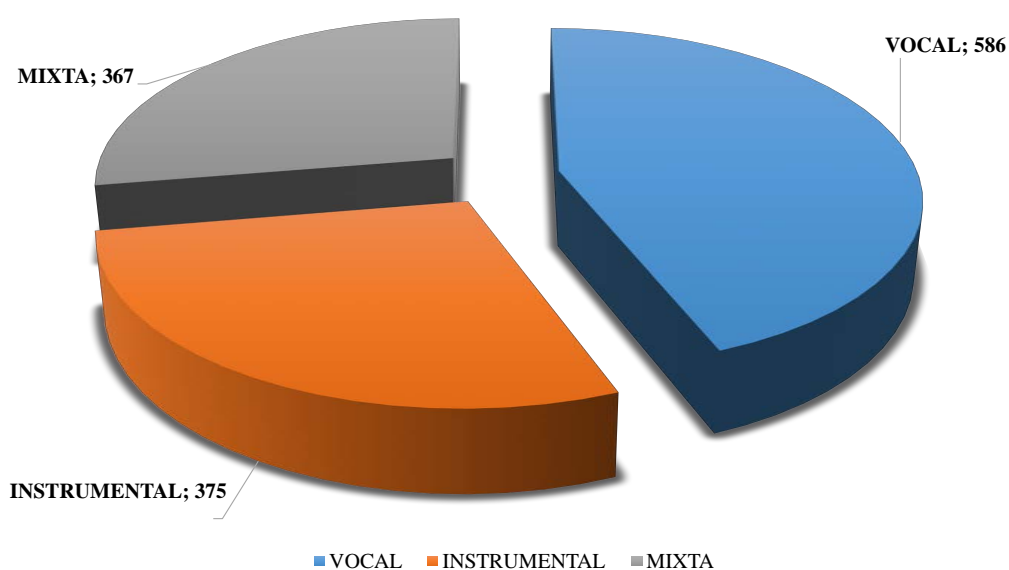
- Ilegibles: en este grupo hemos incluido aquellos sellos que habría que analizar detenidamente, ya que, o tienen poca tinta y está mal sellado, o por el paso del tiempo, el deterioro del papel, la mala conservación del material y que tampoco están muy bien colocados, no permiten ver claramente su procedencia. No son muchos, ya que algunos hemos podido localizarlos, pero otros han sido imposible de descifrar.

En definitiva, abundan los sellos que provienen de la ciudad de Sevilla, bien de editoriales o de marcas de propiedad, tanto de centros religiosos, como de otras instituciones, mostrando un interés por el material que proviene de la capital hispalense y que, posiblemente, el movimiento de este tipo de repertorios en la época, estaba ligado a un círculo pequeño de profesores y maestros de capilla, los cuales serían los encargados de divulgar el material y hacerlo llegar a los diversos lugares. Realizamos esta afirmación puesto que, en los diferentes centros religiosos cuyos archivos hemos visitado en la ciudad de Carmona, encontramos, como venimos diciendo a lo largo de nuestro trabajo, un importante parecido en cuanto a los gustos, compositores y tendencias musicales en la época.

1.3.5. Instrumentación

En este espacio hemos pretendido recoger un filtrado que muestre la instrumentación predominante en el fondo, y hemos decidido contemplar este aspecto antes de realizar el filtrado de la base de datos, con el fin de poder observar con más detalle todo el material, ya que cuando procedamos al filtrado, muchas entradas quedarán reducidas a una sola, mientras en la base de datos principal aparecen desglosadas todas las copias que hay en el fondo y todas sus características. Nos hemos basado en tres apartados básicos en cuanto a la instrumentación se refiere; Música Vocal, Instrumental y Mixta, aunque tras esta primera división, también realizaremos una parada en otro tipo de piezas que aparecen en el fondo como pueden ser las de carácter Teórico o Literario.

Gráfica 2.10: Clasificación del fondo según la instrumentación
Elaboración propia (GRF210)



El fondo está marcado claramente por la música vocal, que forma un 44% del mismo. Cuenta con 586 copias de carácter vocal, obviamente, al tratarse de un convento de clausura femenino, destacan las voces de Tiple 1º y Tiple 2º, aunque también encontramos muchas piezas vocales para Bajo o Tenor, lo que puede plantear la hipótesis de que hubiese actividades en determinadas efemérides donde acudieran otro tipo de voces a complementar el coro formado por las monjas y con ello voces masculinas. También hay algunas piezas con solo de Barítono, Tenor o Bajo, quizás con la misma justificación que la anterior, para funciones puntuales, ya que en la vida cotidiana del convento solo hay mujeres, las cuales se encargan de todas las labores conventuales, incluida la música como actividad fundamental en la liturgia, tanto en la

liturgia de las horas como en las demás misas. Tal y como ocurre en el convento de las Claras de Sevilla, y como afirma Bordas³¹⁹, abundan las obras vocales religiosas, casi siempre con la tesitura de tiple o alto, que es el registro idóneo para las monjas.

Por otra parte, tenemos la música instrumental, que forma un 28% del fondo y que está compuesta por 375 copias. En este tipo de obras, destacan los acompañamientos para órgano - sin letra ni parte melódica³²⁰ - aunque también hay un gran número de piezas instrumentales, de carácter profano y religioso, para ser simplemente tocadas, a veces en el contexto litúrgico y otras con fines más lúdicos. Para finalizar este bloque, hay que citar que también hay un gran número de piezas instrumentales con fines didácticos³²¹, las cuales analizaremos en el espacio correspondiente.

El siguiente gran bloque está marcado por la música de carácter mixto, es decir, la que contiene partes vocales e instrumentales en la misma copia. Estas piezas forman un 27% del fondo, con 367 piezas. En este bloque de obras, abundan las de carácter religioso, aunque también aparecen algunas de carácter profano como Zarzuelas o Arias de ópera³²².

Esta clasificación se podría complicar aún más si juntáramos las piezas de carácter vocal a las cuales se le puede atribuir algún acompañamiento encontrado en el fondo, pero no es el cometido principal de nuestra investigación y por tanto no vamos a acceder a tal nivel de concreción, entendiendo que con estos resultados, podemos comprobar el predominio de la música vocal en el fondo, donde las piezas de canto monódico en estilo gregoriano, así como otro tipo de piezas dedicadas a la liturgia, suponen un importante número de copias en el fondo, además de aquellas piezas que no cuentan con un acompañamiento de órgano, al menos localizado.

Para terminar, hay un conjunto representativo de piezas, que aunque no son las más predominantes en el fondo, tiene una especial relevancia y hemos creído, por lo tanto, conveniente aludirles en esta sección, aunque serán abordadas con mayor profundidad más adelante. Nos referimos a las obras de carácter teórico y a las piezas de carácter literario.

En cuanto a las de carácter teórico, encontramos 14 cuadernos, generalmente conteniendo información relacionada con los modos, claves, lectura y otros aspectos indispensables para poder realizar su actividad en el convento, así como otras agrupaciones de material en las que

³¹⁹ Bordas Ibáñez, Domínguez Rodríguez, y Gutiérrez Álvarez, p. 189

³²⁰ Los acompañamientos que aparecen junto con partes melódicas y su correspondiente letra, los he catalogado como música mixta, puesto que aparecen tanto parte vocal como acompañamiento en la misma copia.

³²¹ Deducido por las numerosas anotaciones de digitación, así como por su colocación en cuadernos con aclaraciones teóricas, lo que se entiende que atienden a fines prácticos.

³²² Los géneros musicales los trataremos en otro espacio diferente, pero hemos señalado estos géneros como una pequeña representación de las piezas de carácter profano.

se abarca el aprendizaje y la práctica para la organista. Debemos decir que aparecen recogidos otros aspectos de carácter didáctico en algunas piezas, aprovechando cualquier hueco de papel o incluso comentando algún aspecto concreto de una pieza, cuestiones que trataremos en el espacio dedicado a la parte pedagógica en el convento, la cual consideramos interesante, ya que muestra el evidente interés por el buen funcionamiento de la parcela musical en el monasterio.

Por su parte, las piezas que hemos catalogado como literarias, hacen referencia a unos pequeños cuadernos encontrados en el fondo, junto a las partituras, y que contienen las letras de las distintas misas, coplas, villancicos y otros géneros encontrados en el fondo, lo que muestra que también había muchas cantoras que se aprendían la parte musical de oído y solo utilizaban estos cuadernos para recordar la letra. Además, aparece un pequeño grupo de poesías con marcado carácter musical, así como una fecha muy llamativa, el día de la efeméride de Santa Cecilia, patrona de los músicos y que se celebra el 22 de noviembre, además de coincidir con el marco cronológico donde se encuentra la mayor producción musical del convento, finales del siglo XIX y principios del XX. A este grupo, tenemos que añadir un pequeño corto teatral que ha aparecido junto a todo este material estudiado en el fondo musical, el cual tiene especial interés por tratarse de otro tipo de expresión artística, que muestra el interés de estas monjas por todas las actividades que tienen que ver con las distintas formas de expresión artística.

1.4. Catálogo de piezas musicales

Una vez analizados los resultados de la primera base de datos³²³, donde hemos tratado algunos aspectos para los que necesitábamos toda la información recogida, vamos a pasar a la segunda parte de este análisis, donde, tras realizar un filtrado del trabajo anterior, hemos conseguido un listado con todas las piezas que aparecen en fondo, a modo de resumen, y donde se sintetizan muchas fichas de la primera base de datos, que, como explicamos anteriormente, se ha utilizado como herramienta de trabajo para obtener el listado final con el total de obras que aparecen en el fondo.

La finalidad de este exhaustivo trabajo, así como la reunión de tantos datos, es conseguir un listado a modo de catálogo, donde se recoge todo el material que se ha conservado en el fondo que estamos trabajando, para que nos sirva como base fundamental de nuestras reflexiones sobre la vida musical en este cenobio femenino de clausura, teniendo como fuente primaria y principal del trabajo el fondo musical inédito encontrado.

**Ilustración 2.004: Ficha de la base de datos que recoge el listado final de obras del convento de Santa Clara
Elaboración propia (IMG07)**

CATÁLOGO DE OBRAS
Convento de Santa Clara
Carmona (Sevilla)

CONVENTO DE SANTA CLARA
(S-XV-AL-S-XVIII)

TÍTULO LOCALIZADOR

SUBTÍTULO ÍNCIPIT

AUTOR FECHA GÉNERO

PARTES COPIAS COMPLETA

La herramienta mostrada en la Ilustración 2.004, recoge los campos que consideramos más interesantes para elaborar un listado con las obras que forman el fondo de Santa Clara de Carmona, la ficha presenta algunos campos como el íncipit, o el localizador, los cuales serán

³²³ Ver Ilustración 2.003

suprimidos en la presentación final, puesto que siguen teniendo una función instrumental, de cara a nuestro trabajo. Los resultados serán presentados al final del trabajo en un anexo en forma de tabla, donde se mostrará por orden alfabético todo el material conservado en el fondo, con su autor y fecha si la tuviese localizada, y donde concretaremos algunos detalles como por ejemplo, el género, si está completa la pieza, las partes que tiene, o el número de copias que hay de la misma.

A partir de este catálogo vamos a realizar otro análisis de los resultados, donde abordaremos algunos aspectos que consideramos fundamentales para ampliar la información que hemos desglosado en el anterior espacio, y que van a quedar divididos en cinco grupos.

En primer lugar, abordaremos la distinción entre música religiosa y profana. Realizaremos un recuento de las piezas ubicadas en cada grupo para realizar posteriormente una comparativa de ambos bloques. Tras este desglose en música religiosa y profana, pasaremos a un segundo nivel de concreción, adentrándonos en un estudio de cada tipo de música, abordando aspectos tales como los géneros predominantes en cada bloque. Este campo será fundamental para trazar posteriormente un posible recorrido por la actividad musical del convento, que nos ayudará a fundamentar de forma más eficaz y objetiva, el tipo de actividad musical llevada a cabo.

Continuaremos realizando un balance sobre las piezas que aparecen completas e incompletas en el fondo, presentando el porcentaje de piezas que están totalmente completas con todas sus partes, y aquellas a las que le falta alguna parte o fragmento para ser completada. En cuanto a piezas completas, tenemos que decir que hemos incluido en este bloque aquellas piezas que no tienen todas sus partes de forma física en el fondo, pero que sin embargo se pueden completar fácilmente a través del mismo por el hecho de aparecer un guion donde se encuentran todas las partes de la obra, entendiéndose por tanto que la pieza está completa, aunque no estén copiadas sus partes por separado.

Realizaremos también un estudio de los compositores que forman el grueso del archivo, siendo este campo uno de los más importantes de este filtrado, donde conoceremos los compositores predominantes en el fondo, y por ende, los gustos musicales del momento y las tendencias compositivas de la época, así como el interés y gusto de propio convento. El gusto por un compositor determinado es algo muy habitual en los conventos de clausura femeninos, como podemos observar por ejemplo en el convento de Santa Inés de Sevilla, donde Osuna muestra en sus trabajos, la clara presencia y vinculación del compositor Buenaventura Íñiguez con este cenobio³²⁴, o incluso en otros centros de producción religiosa, como evidencian los trabajos de

³²⁴ Osuna Lucena, María Isabel, "La música en el Monasterio de Santa Inés: D. Buenaventura Íñiguez", *Laboratorio de Arte* 2, no. 5 (1992) y Osuna Lucena, María Isabel, Rodríguez Oliva, María del Carmen, y Justo Estebananz, Ángel, "Buenaventura Íñiguez en El Convento de Santa Inés de Sevilla", *Cuadernos de los Amigos*

Martínez Anguita con el compositor José Sequera y Sánchez en Jaén³²⁵, o Cavia Naya con su trabajo sobre Hilario Prádanos en Valladolid³²⁶, todos estos casos, documentados en el marco cronológico que estamos trabajando, siendo muestra de algo habitual en la época, y de cómo algunos centros religiosos pueden obedecer a este canon de exclusividad, por llamarlo de alguna manera. Esta situación puede darse, a priori, por dos posibles circunstancias; por un lado, que el compositor utilice el centro religioso como su propio centro de producción personal, o, por otra parte, que el centro tenga una relación cercana con un determinado compositor o simplemente muestre interés por los gustos compositivos de un autor determinado, algo común en la época y que viene influenciado por la producción de los maestros de capilla importantes del momento o los grandes centros religiosos.

Acometeremos un análisis sobre un aspecto que puede resultar a simple vista poco relevante, se trata de las copias repetidas que encontramos en el fondo. Este aspecto puede parecer que carece de importancia, pero consideramos que es un tema relevante, puesto que resulta al menos llamativo la poca cantidad de copias repetidas que aparecen en el fondo, en un conjunto documental con tanta variedad. Es un asunto complejo el hecho de que haya muy pocas partes copiadas, solo algunas un par de veces y pocos casos más de tres copias de una misma parte. Además, la mayoría de las veces que encontramos alguna copia, parece atender a un tema funcional, ya que las encontramos transportadas³²⁷. Por tanto, entendemos que debemos dedicar un espacio a este tema, ya que consideramos que debería haber algunas copias de cada parte, al menos de las piezas más utilizadas o más relevantes, para poder ser cantadas por el conjunto de monjas que cantaban en el coro, surgiendo ante tal falta de copias una serie de explicaciones que propondremos más adelante cuando procedamos a mostrar los datos de este análisis.

Para terminar, realizaremos también un estudio del marco cronológico donde se encuadran la mayor parte de los compositores que aparecen en el fondo musical de Santa Clara representados. Este aspecto puede llevar a la confusión, ya que se ha tratado anteriormente el marco cronológico de la recepción del material en el convento. En este espacio, queremos hacer especial hincapié en el marco cronológico que encuadramos a los compositores, lo que nos aportará una visión sobre los gustos musicales del convento, ya que, la fecha de recepción o copia de las piezas de dichos compositores, no tiene porqué coincidir con la fecha de producción del compositor, aunque en este caso es muy cercana, siendo por ello, por lo que la mayoría del material está copiado o recepcionado en el convento a finales del siglo XIX y

de los Museos de Osuna, no. 15 (2013).

³²⁵ Martínez Anguita, Rosa, "José Sequera y Sánchez (1823 - 1888). Obras Conservadas, autenticidad, catalogación y descripción", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 136 (1988).

³²⁶ Cavia Naya, Victoria, "Un músico del siglo XIX y su proyección desde la catedral de Valladolid: Hilario Prádanos", *Cuadernos de Música Iberoamericana* 7, (1999).

³²⁷ Posiblemente copias para ser cantadas en otro tono, porque era habitual que, según las voces disponibles en cada momento, se adaptaran en altura para encontrar el registro más adecuado a cada monja.

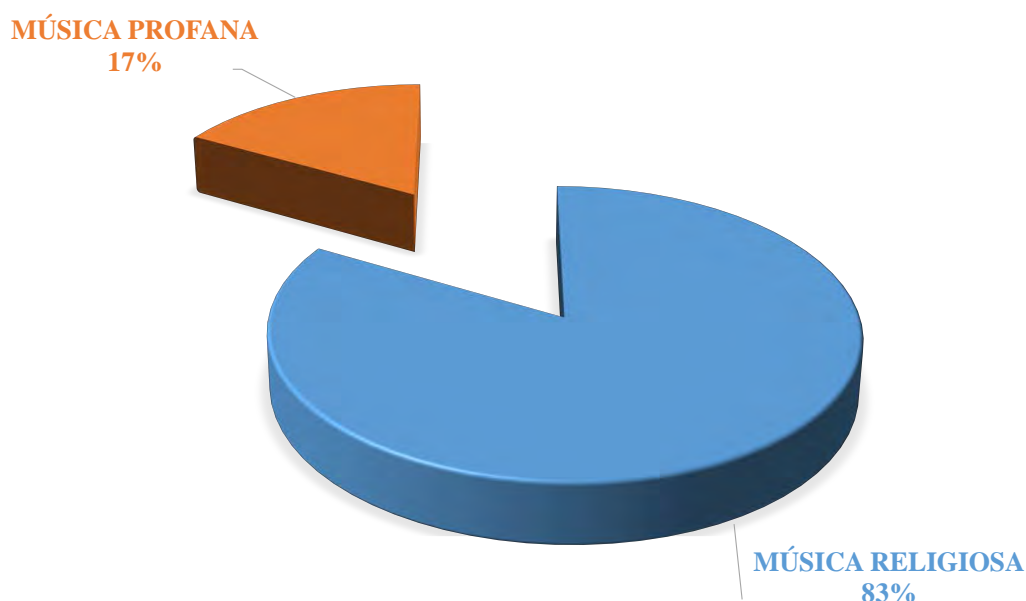
Francisco Javier Sánchez Puente

principios del siglo XX, mientras que los compositores, como veremos a continuación, tienen su marco cronológico generalmente centrado a mediados de siglo XIX.

1.4.1. Música religiosa vs. profana

Una diferenciación clara en el fondo es la que podemos hacer dividiendo entre música con una función religiosa y música de carácter profano. Esta división nos da una primera aproximación del contenido que estudiaremos por separado posteriormente, dividiendo el archivo en dos grandes grupos claramente diferenciados y con perspectivas de estudio y enfoque muy diferentes, aunque formen parte de un mismo fondo. A esta clara división del material, hay que añadir la cuestión del lugar donde se encuentra, ya que, al tratarse de un convento de clausura, podemos suponer a priori que la vida estrictamente contemplativa y al servicio de Dios, tendría poca cabida para este tipo de música profana, y a la cual trataremos de dar una explicación.

Gráfica 2.11: Música religiosa vs. profana
Elaboración propia (GRF211)



Como era de esperar en un convento de clausura, la mayoría de la música que se encuentra en el fondo es de carácter religioso, ya que el culto y la devoción es la actividad principal de un colectivo religioso, mucho más aun cuando se trata de un convento de clausura. No obstante, es muy significativo el material que se ha encontrado de carácter profano, ya que nos puede dar mucha información sobre la vida musical del convento fuera del ámbito religioso, quizás en su tiempo libre u otras actividades de carácter más lúdico que realizaran las monjas.

La Gráfica 2.11 muestra claramente la esperable abundancia de la música religiosa en el fondo. Supone un 83% del mismo, sumando un total de 820 piezas, frente a las 164 obras que consideramos de carácter profano, que forman un 17% del mismo. Dentro de cada bloque

encontramos un gran número de géneros y divisiones, las cuales explicaremos seguidamente de manera pormenorizada.

En un fondo de estas características, puede haber piezas de carácter o contenido religioso, sobre todo con letras de temática religiosa, que puede que hayan sido sacadas del contexto estrictamente litúrgico para llevar a otros escenarios, me refiero a piezas tales como coplas, villancicos o canciones marianas, las cuales podían sonar, como es obvio, en las principales funciones para las que estaban destinadas, pero a su vez, podían ser utilizadas en otros contextos dentro del convento. Con esta especificación, lo que intentamos dejar claro es que esta clasificación se ha realizado según el contenido de la pieza en sí, sin buscar más allá del posible entorno de recreación de dicha música, clasificación generalmente atribuida por el título, o en su defecto, por el texto que muestra la letra de la pieza. Menos habitual sería quizás encontrarse en el ámbito de la liturgia, piezas de carácter claramente profano, por lo que en este caso, las piezas tienen una fácil clasificación, sin lugar a dudas en cuanto a su entorno de recreación, que muy probablemente no fuese el entorno litúrgico, mientras una pieza de carácter claramente religioso, es fácil de sacar de su hábitat natural -como es la liturgia- para llevarla a otros contextos y situaciones dentro del convento.

A continuación, vamos a pasar al análisis pormenorizado de las piezas que forman estos dos grandes bloques del repertorio que se encuentra en el fondo de Santa Clara, abordándolos de forma independiente.

1.4.1.1. Música religiosa

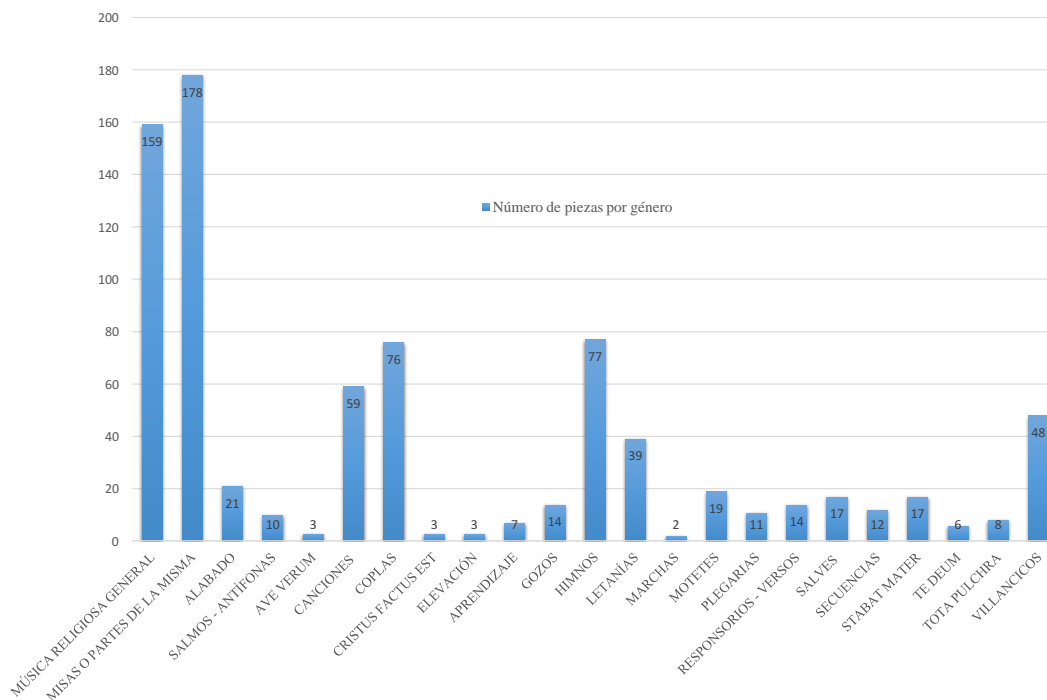
El grupo de piezas que forman el bloque que hemos denominado música religiosa es de gran variedad, con una funcionalidad diversa y, aunque de claro contenido religioso, presentando una gran posibilidad de elección del mismo en función de la fiesta litúrgica a la que estuviese destinado. Aparecen, por un lado, las piezas que se utilizan habitualmente en la liturgia, como pueden ser las misas -propio y ordinario-, unas veces completas, formando una unidad y en otras ocasiones, sólo partes de la misma, así como los cánticos de entrada y salida. Además, tenemos, por otro lado, multitud de coplas y gozos destinados a alabar la figura de los Santos que allí se veneran, como son los seráficos padres del convento: Santa Clara y San Francisco, además del Sagrado Corazón de Jesús, que también cuenta con una importante devoción en el convento. Para terminar, aparece otro núcleo importante de piezas destinadas a ser interpretadas en un momento concreto del año o una festividad determinada, como por ejemplo los villancicos, las coplas para el mes de mayo, misa de difuntos y las piezas para Semana Santa, todo ello con claras funciones devocionales, aunque con características musicales muy diversas.

Para la clasificación de los diferentes géneros religiosos, hemos barajado varias propuestas que tratan los géneros de carácter religioso más representativos en los conventos de clausura, obviando algunos menos representativo. Chaves de Tobar, aunque no cuenta con unos repertorios musicales muy amplios, divide en las siguientes formas musicales: misas,

villancicos, obras para voz y órgano, cantos marianos, obras para órgano y/o piano, cuadernos manuscritos de metodología gregoriana y canciones³²⁸, por su parte, Bordas, centra su estudio en la música para tecla, pero también realiza una aproximación al fondo según los géneros, destacando las misas, letanías, himnos, villancicos, fragmentos de canciones, acompañamientos y por supuesto el punto principal de su trabajo, la música para tecla³²⁹. En nuestro trabajo, tratamos todos los géneros abordados por Chaves de Tobar y Bordas, pero, como veremos más adelante, nos hemos adaptado a las características del fondo para realizar una presentación de los resultados de forma coherente, agrupando los géneros más representados.

Además de todas estas clasificaciones y subgéneros que surgen dentro de cada grupo principal, hay un porcentaje importante de piezas que no han sido colocadas en ningún género. Las hemos catalogado simplemente como “religiosas”, puede que por falta de información de la pieza o porque formen un número poco relevante en el fondo, y por tanto han sido agrupadas en este bloque sin especificar. No obstante, tras una revisión de su contenido -generalmente textual- se puede tener una clara fiabilidad de que se trata de una pieza de carácter religioso.

Gráfica 2.12: Número de piezas por género
Elaboración propia (GRF212)



³²⁸ Chaves de Tobar, pp. 26 - 27

³²⁹ Bordas Ibáñez, Domínguez Rodríguez, y Gutiérrez Álvarez, p. 189

Atendiendo a la Gráfica 2.12 y como hemos adelantado en la exposición de este espacio, lo que más abunda en el fondo son las Misas, con 178 copias en el fondo, prácticamente doblando al siguiente bloque de piezas que abundan en el fondo, como son las canciones, las coplas, los himnos, las letanías y los villancicos, además del bloque que hemos llamado música religiosa general, el cual recoge un variado grupo de piezas de carácter religioso, que como hemos descrito, no son las más representativas y por tanto no nos vamos a detener en su estudio, ya que consideramos que con la representación que hemos extraído, tenemos una clara muestra de la tendencia de materiales musicales que utilizó el convento.

A continuación, vamos a realizar una descripción de los géneros más representativos en el fondo, centrándonos en primer lugar en las misas y pasando posteriormente a las piezas con un mayor número de copias en el fondo. En cuanto a las misas, podemos realizar otra clasificación basada en varios factores, donde haremos una división en cuatro grandes grupos que atienden a aspectos tales como su funcionalidad, o incluso su forma de haberse guardado o agrupado en el fondo, atendiendo por tanto a un tema más práctico.

Gráfica 2.13: Misas acumuladas en el fondo
Elaboración propia (GRF213)



En primer lugar, atendiendo a los dos grandes bloques, que toma en consideración la funcionalidad de las mismas, podemos distinguir entre el Propio y Ordinario. Las misas destinadas para una fecha o una celebración particular pertenecen al primer grupo, mientras que las misas de carácter general o comunes para todas las celebraciones, están recogidas en lo

que conocemos como Ordinario de la misa, que es el grupo más abundante con 72 copias, frente a las 27 copias que encontramos del Propio de la misa.

Por otra parte, predominan las partes de la misa sueltas o por separado, donde encontramos 64 partes de misa, que forma un 36% de las misas del fondo, y que está formado por partes de la misma arregladas o copiadas individualmente, sacadas de su contexto general en el que aparecen todas las partes agrupadas³³⁰. En este bloque abundan sobre todo los Credos, con 26 copias, seguidos de los Glorias. No es nuestra intención adentrarnos en el funcionamiento del ordinario o el propio de la misa, ni tampoco analizar las partes que forman cada misa como conjunto, pero sí es importante señalar, al menos como apreciación general, que, por el número de piezas sueltas encontradas, es muy habitual que las misas estén formadas por piezas extraídas de otras misas completas, lo que puede tener su apreciación positiva y obviamente negativa.

Quizás la ventaja más notoria que podemos entender de esta práctica es, que podían elegir las partes más comunes o conocidas de cada misa, haciendo una especie de selección de números de la misa. O quizás eliminaban algunas partes más complejas de una misa completa, introduciendo partes de otra misa que presente mayor facilidad de interpretación. Estas ventajas pueden atender por tanto a una cuestión práctica, adaptando las partes según las características musicales del momento, o quizás a una cuestión estética y de gusto por unos determinados movimientos, ya que, como veremos más adelante, suelen incluso especificar cuando se trata de una parte de una misa concreta, con aclaraciones tales como la siguiente: “como se canta en la catedral de Sevilla”³³¹. En contrapartida, con esta práctica, la misa pierde su unidad, tanto en forma como en sonoridad y otros aspectos, al estar formada por piezas de procedencia muy variada, sacadas de misas diferentes.

Para finalizar, y en relación al apartado dedicado a las partes de misas, hemos incluido otra división del repertorio que llamamos “selecciones”, en el cual hemos colocado los misales que aparecen en el fondo, así como aquellas misas específicas con un nombre determinado y que no hemos podido clasificar ni en el propio ni en el ordinario. Este grupo contiene 15 copias de misas que atienden a estas características que entendemos como selecciones.

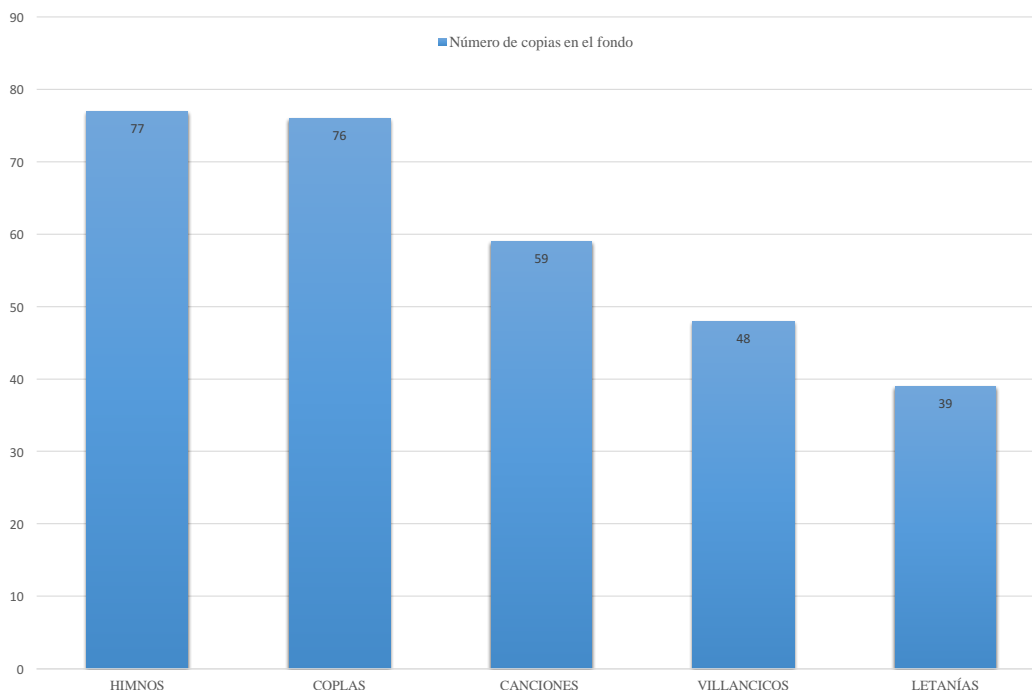
Una vez analizadas las misas como el género más representado en el fondo, vamos a centrarnos en dos agrupaciones del repertorio, donde, por un lado, vamos a seleccionar aquellas piezas que tienen entre 30 y 80 copias en el fondo, y que por tanto forman un bloque de 5 géneros con bastante peso en el fondo y que posiblemente hayan tenido una importante funcionalidad en el

³³⁰ Las partes a las que hacemos referencia son las que forman el Ordinario de la misa, que son las más abundantes en el fondo, y que generalmente suelen aparecer una tras otra, manteniendo una unidad, y cuyas partes fundamentales -aunque puede variar según se añadan más o menos piezas- suelen ser: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus y Agnus Dei.

³³¹ Ver Ilustración 2.029

convento, y, por otro lado, abordaremos otro grupo representativo de piezas, compuesto por 8 géneros diferentes, de los que hay menos de 20 piezas en el fondo, y que por tanto muestra cómo se empiezan a ampliar los géneros a medida que baja el número de copias de los mismos.

**Gráfica 2.14: Piezas de carácter religioso con entre 30 y 80 copias en el fondo
Elaboración propia (GRF214)**



Como podemos apreciar en la Gráfica 2.14, hay un bloque formado por 5 géneros, los cuales marcan la diferencia respecto al resto, y que está formado por canciones, coplas, himnos, letanías y villancicos. Todos ellos cuentan con un número importante de copias en el fondo, y que, aunque ahora vamos a tratar de forma analítica y cuantitativa, posteriormente serán abordados atendiendo a otros aspectos tales como los musicales, que nos aportarán una visión importante en torno a la música que sonaba en el convento.

Comenzando por el género más numeroso, tenemos los himnos, formado por un bloque de piezas muy representadas en el fondo, las más abundantes por detrás de las misas³³². Los himnos³³³, género musical que se usa como alabanza y que dentro de los mismos, podemos

³³² Como se ha analizado anteriormente, las misas son el género más representativo del fondo, con 178 copias.

³³³ Que proviene del latín Hymnus y del griego Hymnos, y que significa cantar. En la antigua literatura pagana, los himnos designaban canciones a los dioses o héroes, los que se acompañaban con la cythara.

encontrar tanto himnos litúrgicos³³⁴ como no litúrgicos³³⁵. Una vez aclarada esta diferenciación, hemos colocado todos los himnos en el mismo grupo para este estudio, ya que todos los recogidos en esta sección son de carácter religioso, y no pretendemos hacer un estudio pormenorizado de los himnos que forman el fondo de Santa Clara, sólo que hemos creído oportuno realizar esta apreciación para que podamos entender que no todos los himnos atienden a una misma funcionalidad. También hay himnos que tienen carácter profano, los cuales serán atendidos en su apartado correspondiente. En el fondo, hay 77 copias de himnos de diversas clases, pero todos los que hemos seleccionado en esta sección, atienden a una evidente función devocional y religiosa. Los himnos, junto con las misas y villancicos, responden a los géneros más representativos del fondo, como ocurre en el fondo de Santa Clara de Sevilla estudiado por Bordas³³⁶, confirmando con ello un aspecto³³⁷ que parece ser común en estos cenobios clarianos de clausura.

Las coplas por su parte son el género que sigue de cerca a los himnos, y quizás sea uno de los más interesantes, junto a las canciones y los villancicos, ya que suele corresponderse con las piezas con mayor elaboración musical, asociadas con celebraciones religiosas importantes en el año litúrgico. Suelen estar escritas para más voces, e incluso a veces presentan instrumentaciones más amplias. Aunque en el convento lo más habitual es el uso del órgano, hay vestigios de que quizás estas piezas podrían haber tenido una instrumentación más numerosa, a pesar de que, lógicamente, en el entorno donde nos encontramos, tanto por funcionalidad como por la propia regla, el único instrumento accesible para un uso cotidiano es el órgano. Estas piezas mantienen en común una estructura muy típica en la época, basada en la estructura estrófica, donde alterna un estribillo -generalmente cantado por el coro- y una copla a solo o dúo. A veces, estas formas podían sufrir algunas variaciones, tales como el comienzo con una introducción instrumental o incluso cantada, pero siempre llegando al estribillo como la parte más característica de la pieza. Es tan abundante la cantidad de coplas en el fondo, que a veces es usual encontrar un estribillo que pertenezca a dos o más coplas totalmente diferentes³³⁷. También es un recurso característico en el fondo, utilizar una misma

³³⁴ Los Himnos que podemos considerar como litúrgicos son, por un lado, los que provienen del Breviario o de Antifonario, como pueden ser los himnos en el sentido estricto, utilizados en la liturgia de las horas o en los tropos del breviario y oficios rítmicos, y por otro lado los del Misal o Gradual, como son las secuencias, los tropos, las misas rítmicas y los himnos procesionales: "Himnos", en *Enciclopedia Católica Online "Omnia docet per omnia"* <https://ec.aciprensa.com/wiki/Himno2007>. (Última consulta 12/01/2020)

³³⁵ En este grupo se encuentran los himnos para cántico y los himnos para devoción privada silenciosa -en principio utilizados para orar y no cantar-, que pueden ser llamados también oraciones rítmicas: *ibid.*.

³³⁶ Bordas Ibáñez, Domínguez Rodríguez, y Gutiérrez Álvarez, p. 189

³³⁷ Hay en el fondo varias coplas que, tras analizar su contenido musical, hemos podido encontrar estribillos similares en cuanto a la parte musical se refiere, variando únicamente la letra para conseguir una pieza diferente. También ocurre el caso contrario, piezas donde la letra es la misma pero el contenido musical es diferente, o incluso un mismo estribillo para dos coplas diferentes.

letra para diferentes composiciones musicales³³⁸. En total, aparecen 76 coplas en el fondo, y tras las misas, es junto a los himnos el género más abundante.

En el grupo llamado canciones, hemos incluido aquellas piezas en cuyo título aparecen citadas como tal, así como un conjunto de piezas que tienen una estructura típica de canción, siendo la más usual la estructura estrófica, y que generalmente se utilizan como música de culto o alabanza para la adoración a Dios. Todas son de carácter religioso, incluso las que aparece sin título, ya que al estudiar la letra de muchas de ellas, hemos podido ubicarlas en este grupo de piezas. La mayoría son canciones marianas con acompañamiento de órgano.

En el grupo de los villancicos encontramos, además de un importante número representativo de ejemplares, una gran variedad en cuanto a su procedencia, así como a sus autores, siendo uno de los géneros más cuidados en el fondo, con buenas caligrafías, partes completas y, siendo esto de mucha importancia para nuestra investigación, con claras marcas de uso. Son piezas asociadas a la Navidad, generalmente son canciones populares breves con estribillo. Esta forma musical tiene un origen profano, como ocurre con otros géneros, y fueron popularizadas cuando comenzaron a utilizarse con un significado religioso o espiritual para las festividades navideñas. Es un género que, desde épocas muy tempranas, se ha encontrado entre muy diferentes tradiciones culturales, como señala Toquica en su estudio sobre las canciones del coro alto de la iglesia del convento de Santa Clara³³⁹, y que media entre lo culto y lo popular, lo sagrado y lo profano, lo espiritual y lo corporal, lo masculino y lo femenino y su historia se remonta a la España medieval.

Por tanto, aunque colocamos los villancicos dentro del apartado de música religiosa, podemos suponer que también fueron cantados en otros contextos, y que posiblemente no todos eran utilizados para ser cantados en misas y oficios religiosos, aunque contengan un claro mensaje devocional:

Los villancicos religiosos hablan al pueblo y éste se reconoce en ellos no sólo a través de la tradición culta y del imaginario cristiano, sino también por la incorporación de composiciones de tono popular, como jácaras, tocotines (danzas indígenas) y ensaladas (Méndez Plancarte, XVIII). Entonces, el villancico probablemente abarcaba un espacio mucho más amplio que el asignado en el ritual litúrgico, lo cual constituye un caso para documentar³⁴⁰.

³³⁸ En algunas coplas, se han encontrados similitudes en el incipit literario, y tras comprobar la partitura, se afirman coincidencias en la letra, pero con una música o arreglo totalmente diferente.

³³⁹ Toquica y Restrepo, p. 100

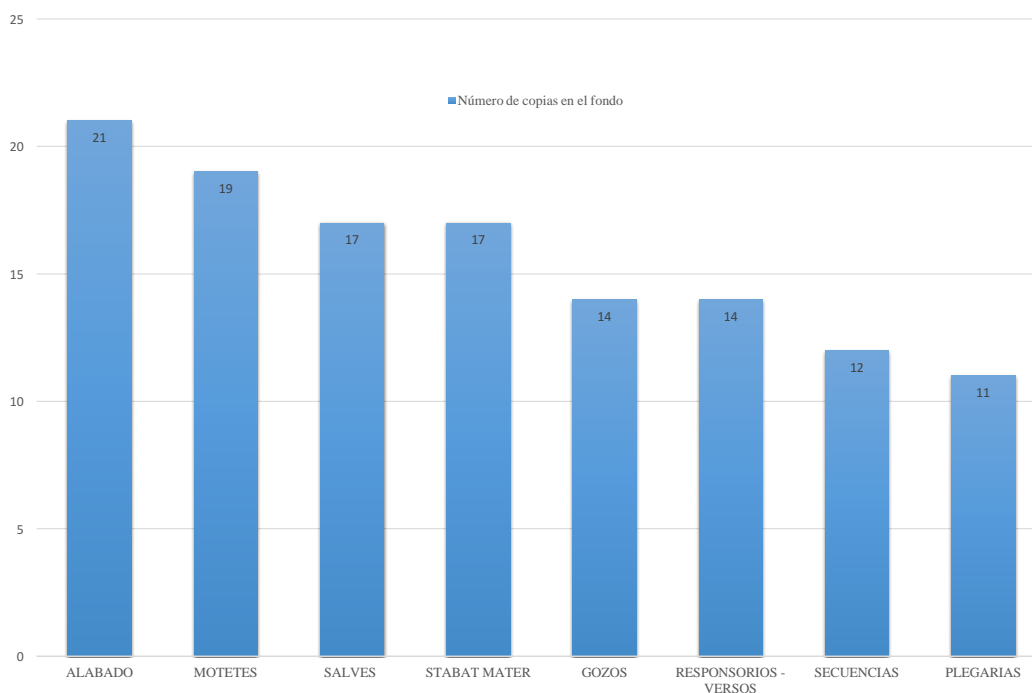
³⁴⁰ Ibid., p. 98

En el fondo se conservan 48 villancicos, lo que muestra que la Navidad, como era de esperar, era una época con bastante actividad musical en el convento, ya que, pese a que la época navideña tiene aproximadamente la duración de un mes,³⁴¹ hay mucha cantidad de música para tan poco tiempo³⁴¹.

Para terminar con este grupo de los cinco géneros más abundantemente representados en el fondo tras las misas, tenemos las letanías, una oración formada por un conjunto de breves invocaciones a Dios, la Virgen o los Santos, muy utilizada en el culto cristiano³⁴² y que como se puede observar en la mayor parte de las conservadas en el fondo, suelen comenzar con la repetición frecuente del Kyrie. Hay varios tipos de letanías, siendo una de las más comunes la “letanía lauretana”, que rinde homenaje a Nuestra Señora. En total, hemos localizado 39 letanías.

Como exponíamos al principio de este espacio, hemos realizado dos bloques de piezas tras las misas, por un lado, las 5 más representadas que acabamos de mostrar, y por otro, vamos a seguir con otras piezas que tienen también una importante representación en el fondo, pero que comienzan a mostrar una cierta distancia entre el primer grupo. Hemos podido apreciar como aparecen cada vez más géneros, pero con una menor representación de copias en el fondo, aspecto que tendremos que sin duda tendremos que analizar detenidamente.

Gráfico 2.15: Piezas de carácter religioso con entre 10 y 30 copias en el fondo
Elaboración propia (GRF215)



³⁴¹ Comparado con las misas o letanías, que podían ser interpretadas en cualquier época del año.

³⁴² Diccionario de la Lengua Española "on line (DRAE)", (2014). (Última consulta 12/01/2020)

Como se muestra en la Gráfica 2.15, los 8 géneros que mostramos a continuación no sobrepasan los 20 ejemplares en el fondo, a excepción de la primera que cuenta con 21 copias. Por lo tanto, con entre 10 y 20 ejemplares aproximadamente, tenemos otro grupo de piezas, por debajo de las anteriores, a las cuales vamos a aludir muy someramente. Serán analizadas de forma cualitativa en el epígrafe correspondiente. El alabado es, como su nombre indica, una canción de alabanza, generalmente al Santísimo Sacramento y utilizado en la liturgia para el sacramento de la eucaristía. Hay 21 piezas de este género y encabezan este segundo bloque de piezas de carácter religioso en el fondo. Los motetes son los más numerosos tras los alabados, con 19 piezas en el fondo. Las salves suelen estar basadas en una oración de súplica a la Santísima Virgen. Se conservan 17 en el fondo. Es un género que tiene raíces del himno, y la gran cantidad de advocaciones que existen, representadas en cada lugar de una manera diferente, ha hecho que cada devoción a una representación haya creado una salve diferente, por ello la abundancia de este género. Con el mismo número que las salves, tenemos el Stabat Mater, un himno de uso litúrgico cuyos orígenes se remontan al siglo XIII. Al igual que la salve, es un cántico generalmente atribuido a la virgen y que, como se sabe, ha sido puesta en música por multitud de compositores. En cuanto a los gozos, podemos decir se trata de una forma litúrgica que se practica en actos de devoción y que alaban las excelencias de la Virgen, de Nuestro Señor, o de los Santos y generalmente están dedicados a una devoción concreta. Hay 14 piezas con este título, aunque a veces las piezas aparecen tituladas de forma diferente, algo que ocurre muy a menudo en el fondo y según el copista que haya realizado la copia. Normalmente suele haber muchas diferencias en los títulos de las diferentes copias de las piezas que aparecen en el fondo, por tanto hay que unificar criterios una vez identificada la misma, es por ello por lo que a veces seleccionamos o atribuimos a una pieza la clasificación de gozo, y otras de copla, apareciendo de forma ambigua en muchos casos.

Los responsorios y versos son géneros en los que participa el resto de la comunidad religiosa. Concretamente los responsorios son cantos salmódicos que generalmente canta un solista o grupo y es respondido por el resto de fieles, en el caso de haber fieles en la iglesia se supone que sería respondido por ellos, sin embargo, en el entorno más íntimo de las monjas, seguramente fueran las integrantes de esta comunidad las que respondieran a estos responsorios cantados por una solista. Entre responsorios y versos encontramos 14 piezas en el fondo.

Por último, finalizamos por una parte con las secuencias, pieza que proviene de los melismas que se añadían al aleluya y que alcanzó una estructura formal independiente. Se distingue por estar formada por grupos de dos estrofas. En el fondo aparecen 12 copias con este título. Finalmente, las plegarias, que con 11 copias en el fondo, cierran este grupo de obras dentro del bloque de música religiosa. Se trata de oraciones que se utilizan para pedir a las divinidades, y son utilizadas en la liturgia para pedir con fe.

1.4.1.2. Música profana

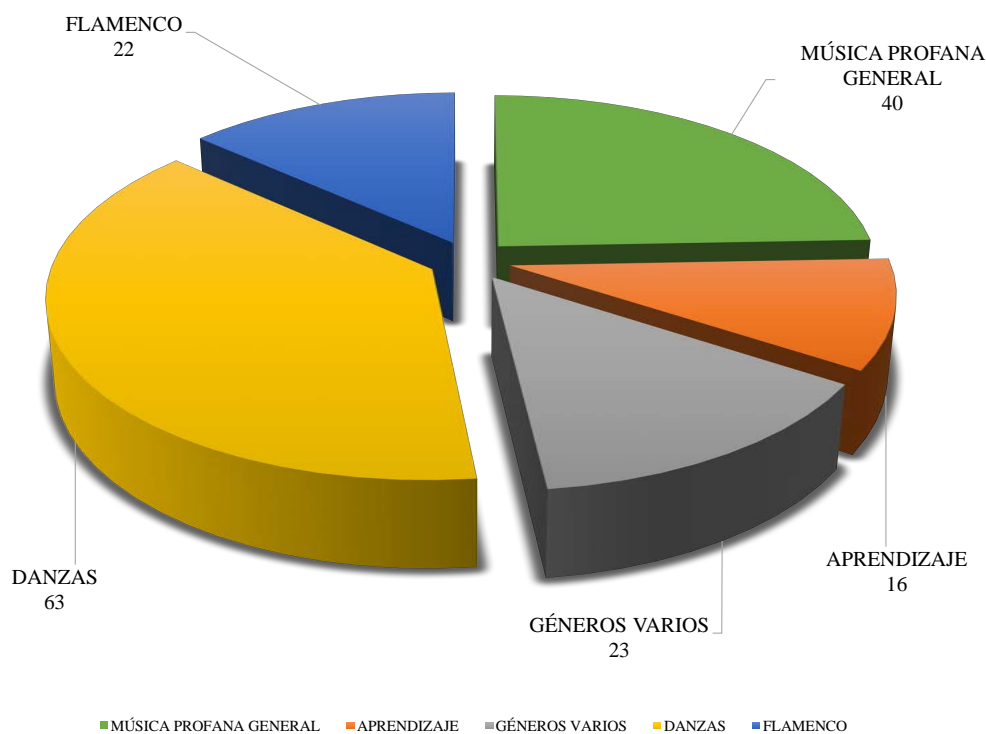
En este espacio, vamos a abordar las piezas que no responden a una funcionalidad religiosa y que tampoco tienen contenido religioso en su letra, ya que muchas piezas que aparecen en el fondo del convento de Santa Clara pueden no estar destinadas a la liturgia, pero sin embargo pueden contener temática religiosa. Hemos localizado un total de 164 piezas de carácter profano. Aunque es tan solo un 17% del total de piezas que forman el fondo, entendemos que se trata de un aspecto muy interesante y al que debemos dedicar un espacio de estudio, debido sobre todo, al contexto donde se encuentra este material. Como es habitual, un convento de clausura es un centro cuya principal misión es estar cerca de Dios, así que sus actos y actividades se resumen en una devoción a sus seráficos padres en la que la música tiene un importante papel, pero lo más lógico es que toda su música esté concebida con dichos fines devocionales. Además, estos centros de clausura tienen muy limitadas sus actividades, así como como el acceso al mismo, por lo que consideramos una cuestión fundamental en nuestro trabajo conocer los pormenores de este repertorio de carácter laico que hemos encontrado junto a todo el material de índole religiosa.

Este tipo de material nos hace plantearnos la cuestión de que en el convento, además de la vida cotidiana dentro del mismo, sus funciones y celebraciones religiosas y las festividades más solemnes, debió de existir una actividad más allá de la devoción, de ocio o de entretenimiento, donde tenía cabida este repertorio. Otra presunta hipótesis puede ser que las monjas se sirvieran de este repertorio para realizar actividades con el fin de recaudar algún fondo, ya que algunas de las piezas encontradas conllevan una preparación y participación mayor, que a priori, algunas obras que pueden ser utilizadas por una sola monja, y por ello, ser atribuidas a la afición particular cultivada en su tiempo libre o para la mejora de sus habilidades. Por último, otra idea que puede ser bastante verosímil es que el material de carácter profano, o su mayoría, fuese utilizado con fines didácticos. En definitiva, lo que parece estar claro es que la música estaba presente en los momentos de esparcimiento y recreación de las monjas del convento, tanto de forma individual como posiblemente colectiva, y que seguramente usaban la misma como contrapunto de la jornada eremítica.

Hemos dividido el tipo de música que consideramos profana en cinco bloques, con el fin de intentar describir de la forma más clara posible este material y poder analizarlo por partes. Como podemos apreciar en la Gráfica 2.16, y atendiendo a la aclaración anterior, encontramos las cinco divisiones del material profano, catalogadas con diferentes títulos. Por un lado, hemos creado una sección en la que hemos ubicado todas las piezas que pueden atender a la denominación de danzas, entendiendo como tal, aquellas piezas que pueden tener un origen bailable, o lo siguen siendo, así como algunas agrupaciones de piezas catalogadas en el propio fondo por el copista como danzas. Otra sección la hemos destinado a las piezas que entendemos que, por su origen, tienen un carácter o tradición andaluza, y como la mayoría de piezas ubicadas en este grupo tiene su origen o provienen de palos del flamenco, hemos decidido utilizar la palabra “flamenco” como la denominación de este grupo, pero no pretendemos que

se llegue a la confusión de que todo lo que hemos ubicado en el mismo sea flamenco en sí.

**Gráfica 2.16: Grupos de materiales con música profana
Elaboración propia (GRF216)**



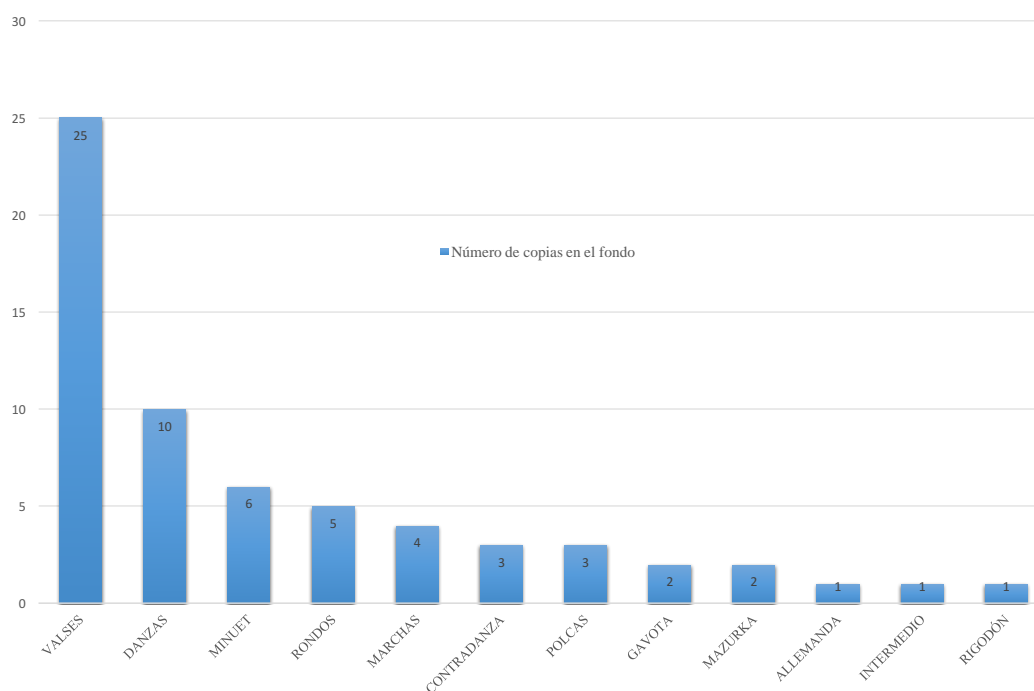
En el grupo llamado géneros varios, hemos colocado todas aquellas piezas que cuentan con poca representación en el fondo en cuanto a número de copias, por ello se hemos distinguido un bloque donde hemos recogido todos estos géneros, los cuales analizaremos posteriormente de forma pormenorizada. No hemos querido hacer un primer filtrado con tan pocas copias, con el fin de conseguir la máxima claridad posible en la presentación de estos datos. No por el hecho de que sean pocas copias de estos géneros dejan de ser importantes para nuestro estudio. Es más, hay piezas muy interesantes las cuales se analizarán en el espacio dedicado a la música profana.

En cuanto al aprendizaje, recogemos en este apartado todas aquellas piezas musicales que tienen una clara función didáctica musical. Sobre todo son muy interesante las piezas de carácter instrumental³⁴³. No obstante, debemos aclarar, que en este grupo no se incluyen aquellos cuadernos de carácter teórico ni aquel material que no presente contenido musical. El

³⁴³ Generalmente se trata de piezas destinadas a instrumentos de tecla, ya que el aprendizaje del órgano es una parte fundamental para el funcionamiento de la música en el convento y por tanto aparecen muchos cuadernos con ejercicios llenos de digitaciones con una clara función didáctica.

aprendizaje y transmisión de contenidos musicales dentro del convento es un tema que abordaremos más adelante, puesto que estas piezas, además de otras de carácter religioso también con el mismo fin, junto con el material teórico encontrado, serán fundamentales para entender cómo se transmitían los conocimientos musicales, así como las labores dentro de la parcela musical dentro del convento. Aquí, hemos intentado recoger aquellas que quizás tengan un mayor carácter individual, tales como las actividades prácticas, ya que son las que aportan un material estrictamente musical, aunque con marcas de uso pedagógico. Para finalizar, creamos un grupo que llamamos música profana en general, con el que hacemos referencia a todas las piezas a las que no se les ha atribuido un género específico, bien por falta de información en la copia, o por no haberla podido ubicar en ningún otro bloque, pero sí que se ha podido deducir que se tratan de piezas de carácter profano.

**Gráfica 2.17: Copias de piezas catalogadas como danzas en el fondo
Elaboración propia (GRF217)**



Considerando en este grupo, como explicamos anteriormente, aquellas piezas bailables o típicas de los conjuntos de danzas, encontramos en el fondo un número importante de piezas de carácter instrumental³⁴⁴ y caligrafías muy parecidas, lo que puede indicar que llegaron al convento en la misma época, al menos la mayor parte de las mismas, ya que guardan, además de la caligrafía, ciertas similitudes en cuanto a su organización en el papel, distribución de las

³⁴⁴ La mayoría de piezas de género profano son de carácter instrumental, al menos las piezas recogidas en los grupos que hemos atribuido el nombre de danzas o flamenco, así como las destinadas al aprendizaje. La música profana vocal se encuentra en su mayor parte en el grupo catalogado como géneros varios de música profana, donde se pueden encontrar fragmentos de ópera, zarzuela, tangos y algunos himnos, como veremos en el discurrir de este apartado.

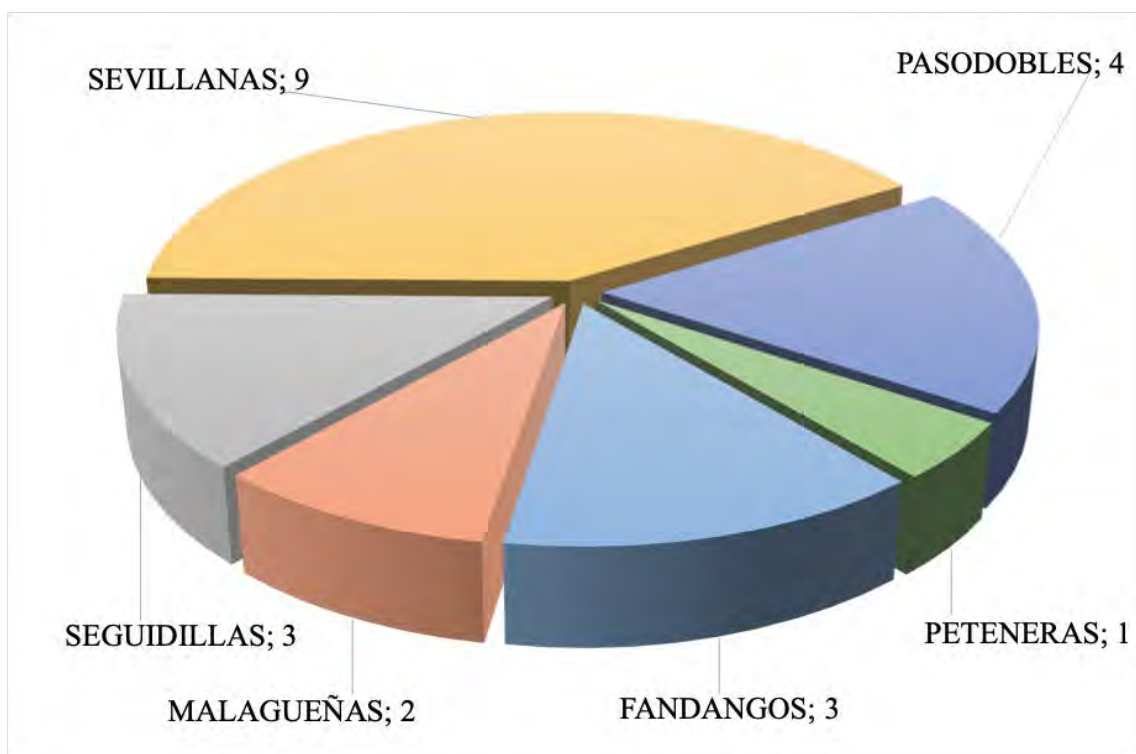
piezas y gusto por las mismas.

El género más representativo de este grupo atendiendo al número de copias es el vals. Hay concretamente 25 vals, mientras que, de las demás piezas, no hay más de 5 o 6 copias. Tienen en común que son piezas instrumentales, así como que gran parte de ellos guarda similitud en la caligrafía, tal y como hemos citado anteriormente. En un segundo estrato encontramos las piezas agrupadas como danzas, que aparecen de manera continuada una tras otra en un mismo bloque, así como, en otros casos, cuando se trata de una pieza con varias partes, pero que en todos los casos son tituladas en la propia copia como danzas. Existen 10 copias con estas características en el fondo. El resto de piezas que conforman este grupo ronda entre 1 y 5 piezas en el fondo, entre las que encontramos piezas con carácter de danza tales como minuetos, polcas, rondós, mazurcas, gavotas, allemandas y marchas, entre otras.

Hemos separado las piezas que hemos catalogado como flamenco, como pueden ser las seguidillas, malagueñas, fandangos o peteneras, aunque también se han colocado en este grupo las sevillanas³⁴⁵ y los pasodobles, aunque no se puedan considerar estrictamente como tal, sobre todo el pasodoble. Las sevillanas son el género más representado en este grupo, con 9 piezas. Todas ellas son de carácter instrumental, al igual que el resto de piezas que forman parte de este bloque. Seguidamente, están los pasodobles, de los que encontramos 4 piezas en el fondo. Las seguidillas y fandangos aparecen con 3 piezas cada una representadas en el fondo, seguidas por las malagueñas con 2 y las peteneras, de las que sólo hay 1 pieza en el fondo.

³⁴⁵ Las sevillanas provienen de las seguidillas, una variante que se conocía como seguidillas castellanas y que tras su evolución llegaron a convertirse en las sevillanas actuales. Según la RAE, las sevillanas son un palo flamenco propio de Sevilla y tierras comarcanas, con el cual se cantan seguidillas.

Gráfica 2.18: Piezas agrupadas como flamenco
Elaboración propia (GRF218)

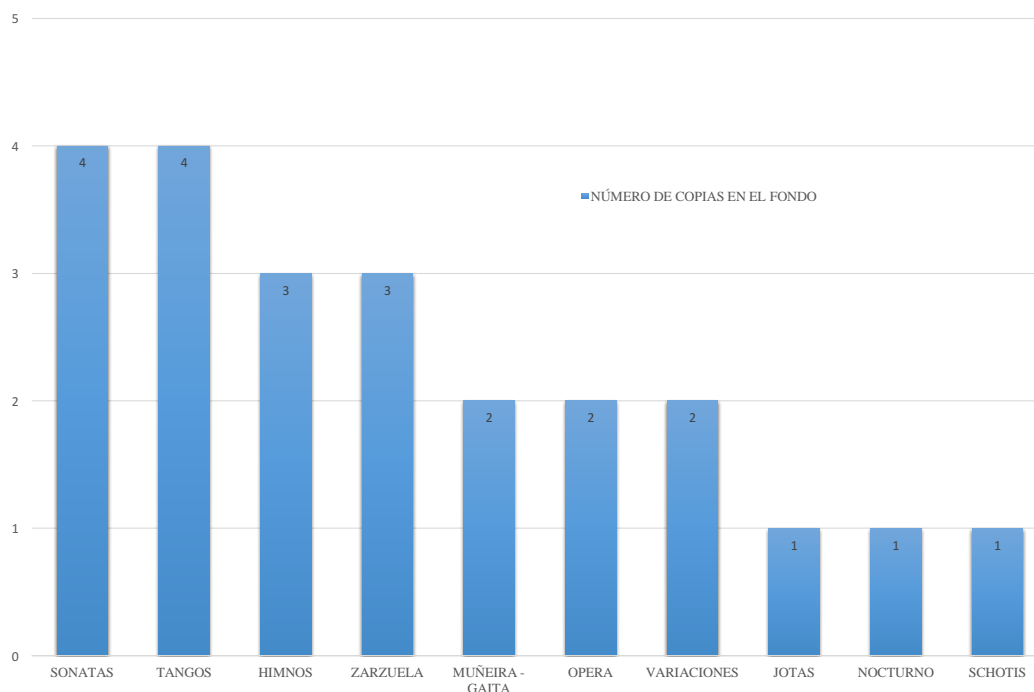


En cuanto al grupo formado por varios géneros, en la Gráfica 2.19 se presentan los géneros que hemos incluido, con referencia del número de piezas que contiene cada uno de ellos. Como muestra dicha gráfica, este bloque está formado por 10 géneros o grupos de diferentes piezas, donde los más representativos, en cuanto a número de copias se refiere, son las sonatas y los tangos. Seguidamente, con 3 copias en el fondo, aparecen los himnos y las zarzuelas. Como piezas peculiares, encontramos 2 piezas de carácter gallego³⁴⁶ como la muñeira y la partitura de gaita, así como las óperas³⁴⁷ y las variaciones. Para finalizar con este grupo de piezas de carácter profano, citamos la presencia de una jota aragonesa, un schotis y un nocturno.

³⁴⁶ En el fondo podemos apreciar claramente un canal de comunicación importante con Galicia, bien sea por que llegara una monja de esa zona o porque tuvieran amistad o familia con algún convento gallego. Varias son las piezas que hacen alusiones a esta zona de España, así como el marcado gusto por compositores de la zona norte del País como veremos más adelante.

³⁴⁷ Generalmente son fragmentos o partes de las mismas adaptadas al piano, a veces con partes melódicas y otras simplemente una reducción para ser interpretada de forma instrumental.

Gráfica 2.19: Géneros varios de carácter profano
Elaboración propia (GRF219)



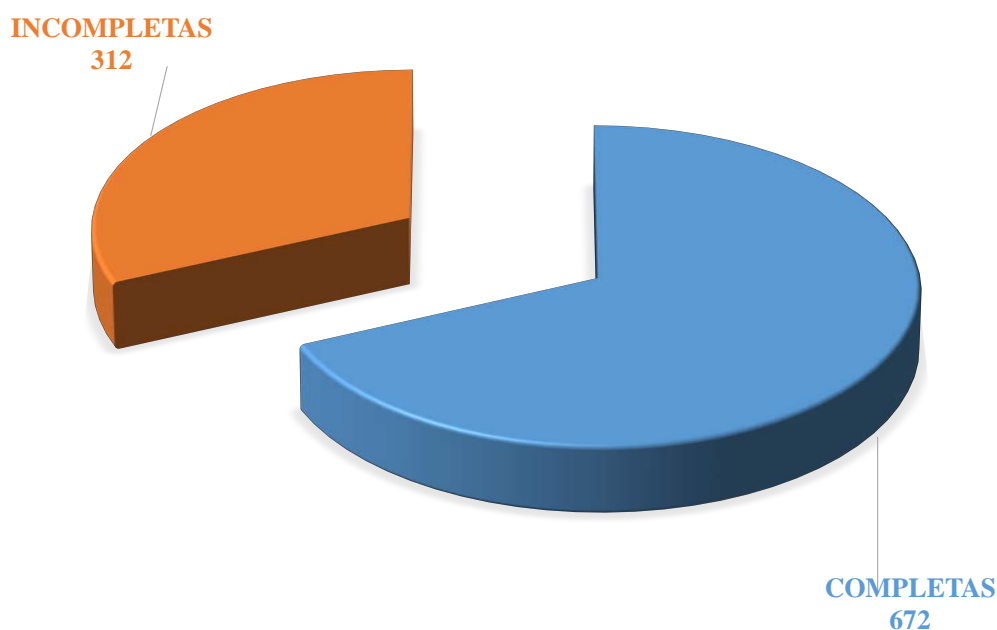
En cuanto a las piezas destinadas al aprendizaje, serán analizadas más adelante, en el epígrafe correspondiente, junto con otras piezas teóricas que atienden al mismo fin. También se han seleccionado algunas piezas que, aunque muestran claros signos de haber sido utilizadas con una funcionalidad didáctica, también pueden haber sido interpretadas en otros contextos, como piezas independientes, aunque hayan servido como material o recurso pedagógico.

Para finalizar, con piezas profanas en general, nos referimos sobre todo a piezas instrumentales, con un marcado carácter profano, algunas sin título y a las que no hemos podido atribuir ningún género específico, y a otras demasiado diversificadas como para mencionarlas individualmente. Podemos destacar aquí algunas canciones con o sin letra, así como algunas piezas tales como la Serenata Española de Isaac Albéniz o unas miniaturas para violín. Más adelante se analizará de manera pormenorizada el posible uso de este repertorio, así como otros aspectos musicales fundamentales, ya que, aun siendo pocas, tienen un importante valor para conocer la vida musical del convento, así como sus gustos y prácticas musicales, que, en este caso, pueden sugerir el uso de la actividad musical como una práctica de esparcimiento en el tiempo de ocio, tanto de forma individual como en grupo.

1.4.2. Piezas completas e incompletas

En esta sección, pretendemos aportar información sobre las piezas que están completas e incompletas en el fondo. Las piezas incompletas no atienden a las mismas causas, y por ello vamos a presentar un análisis de esta cuestión, que entendemos como un aspecto importante para conocer con mayor profundidad y detalle el fondo que estamos presentando.

Gráfica 2.20: Piezas completas vs. incompletas
Elaboración propia (GRF220)



Como podemos apreciar en la Gráfica 2.20, con casi un 70% de representación en el fondo, las piezas completas abundan frente a las incompletas. De 984 piezas catalogadas en el fondo, hay 672 completas³⁴⁸. Con respecto a las 312 incompletas, hay muchas que pueden completarse fácilmente, aunque falte alguna parte, utilizando varios recursos como puede ser la armonización de algunos fragmentos o páginas que se hayan soltado. Cuando falta la segunda voz de alguna pieza, es algo habitual en el fondo que esta fuese simplemente una voz que participaba en los estribillos y, generalmente, a distancia de tercera, siendo mucho más complicado reconstruir una voz de tiple 1º en el caso de que fuese ésta la que no estuviese localizada en el fondo. También existe la posibilidad de que se encuentre en el fondo alguna

³⁴⁸ Cuando hablamos de completas en este apartado, nos estamos refiriendo a si es posible la interpretación se la pieza, bien sea porque está completa en un guion -todas las voces juntas- o bien porque aparecen todas las partes de la misma. También está el caso de las piezas *a cappella*, que también damos por completa la parte vocal, ya que se trata de piezas a una sola voz sin acompañamiento.

parte correspondiente a estas piezas que consideramos en nuestro primer estudio del fondo incompleta, y no hayamos conseguido unificar criterios en la base de datos para localizar la parte o fragmento correspondiente.

Asumimos que estos valores pueden sufrir pequeñas variaciones en función de la profundidad con la que se estudie el fondo, ya que, si en algún momento aparecen nuevos trabajos de investigación en los que se retome esta catalogación de manera mas exhaustiva, procede a organizar el mismo y ordenarlo, puede que aparezcan algunas coincidencias que hagan localizar muchas de las partes que faltan, completando por tanto algunas de las piezas que se dan por incompletas en nuestro trabajo. De hecho, en el conjunto documental, rara vez aparece un título de forma clara y fácil que nos permita la localización de las otras partes, encontrándonos en la mayoría de las ocasiones alguna variación en las diferentes partes de una misma pieza, eliminando palabras, cambiado el título de orden, colocando abreviaturas diferentes, o simplemente sin colocar título alguno³⁴⁹, lo que complica aún más esta cuestión. En muchas ocasiones hemos tenido que recurrir a otras herramientas, tales como comparativas musicales y otros elementos de la partitura, para localizar las diferentes partes de una obra, aspecto que nos ha llevado mucho tiempo de dedicación.

Muchas de las piezas, con o sin título, aparecen sin ninguna letra colocada como referencia, especialmente en el caso de los acompañamientos, y hemos tenido que utilizar otros recursos³⁵⁰ para localizar las partes que completan ese determinado acompañamiento. Cuando el acompañamiento lleva como refuerzo la parte melódica escrita, esto nos facilita un poco la labor, incluso cuando está en otra tonalidad diferente, pero la labor se complica bastante cuando el acompañamiento es plenamente armónico³⁵¹, ya que sin referencia literaria, y sin ninguna pista en cuanto a la parte vocal, es muy complicado localizar la parte vocal o melódica de la pieza en cuestión. Para dificultar más aun este proceso, nos hemos encontrado muchas piezas que comienzan justo al finalizar la anterior, sin salto de pentagrama ni indicación de comienzo, con lo cual, a veces, puede confundirse y parecer que pertenece a la misma pieza que estamos catalogando, por lo que hay que revisar pentagrama por pentagrama, incluso centrados en cada compás, ya que cuando menos lo esperamos, aparece una pieza nueva justo al finalizar la anterior, y como suelen pertenecer a la misma copista, a veces es imperceptible³⁵². Resulta

³⁴⁹ Es algo bastante habitual en el fondo, encontrar piezas completas sin ningún título, y sobre todo acompañamientos, sin letra, ni título y con varias piezas copiadas una detrás de otra.

³⁵⁰ Como por ejemplo buscar por tonalidades, compás y otros ítems recogidos en la base de datos y que pudieran servirnos de filtro para encontrar coincidencias.

³⁵¹ Nos referimos a un acompañamiento que no lleva ninguna referencia melódica que pueda coincidir con la parte vocal de la pieza, a veces un acompañamiento meramente rítmico, con notas largas, o a veces un acompañamiento más elaborado, pero sin ninguna guía melódica que nos pueda servir como referencia para localizar alguna parte de la pieza.

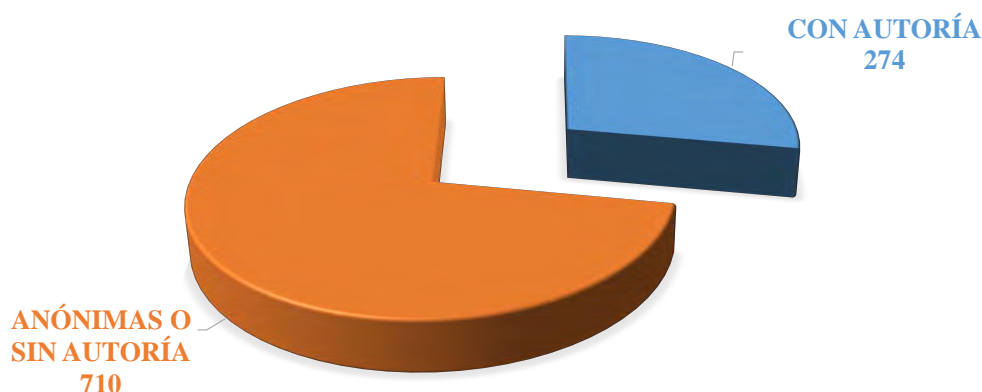
³⁵² Más aún si la pieza nueva lleva el mismo compás y tonalidad y un discurrir musical parecido -en cuanto a ámbito, textura y rítmica-, sumado a que en algunas ocasiones no se coloca el título, hace que la nueva pieza copiada parezca una simple continuación de la anterior.

evidente que, en muchos casos, localizar todas las partes y darlas por completas, nos han llevado mucho tiempo. A veces no podíamos encontrar alguna voz porque esta se encontraba en otra tonalidad, y por tanto utilizamos el íncipit literario para localizarla, y otras veces, el íncipit literario también era diferente puesto que contenía una copla con letra diferente, y por tanto la tonalidad era nuestra única solución para poder encontrar la parte que faltaba.

1.4.3. Compositores representados en el fondo

En el fondo, además de haber muchas piezas sin título, también hay un 72% al que nos ha sido imposible atribuirle una autoría. En algunos casos, hemos podido localizar el autor a través de las búsquedas de algunos elementos como la letra, o porque apareciera mencionado en alguna de las partes que forman la pieza. Pero lo que es una realidad en el fondo, es que habitualmente se solían realizar las copias sin colocar el autor de la obra, a veces colocando únicamente el nombre del copista, y, otras, ni tan siquiera el copista o arreglista. En otras ocasiones, las autorías son poco fiables, ya que suelen poner algunos copistas su nombre como si del autor se tratara. Hay 274 piezas a las que hemos conseguido atribuir un autor. Quizás la rapidez con la que tenían que copiar las obras hacía que muchas de ellas la copiaran sin autor, ni título, ni fecha, lo que complica aún más nuestra labor de ordenación y documentación del fondo, ya que, si comenzamos teniendo problemas en algunos títulos, se puede imaginar la complejidad de seguir concretando datos de unas copias que parecen atender a una rápida necesidad y funcionalidad práctica, en las que no se le daba importancia al resto de detalles que ahora resultan fundamentales para reconstruir este fondo.

Gráfica 2.21: Copias con autoría vs. anónimas
Elaboración propia (GRF221)



En el fondo, podemos encontrar piezas de compositores tan importantes e influyentes como Hilarión Eslava,³⁵³ el cual aparece constantemente en los archivos de los focos religiosos más importantes de la ciudad de Carmona como hemos podido comprobar tras una revisión de sus catálogos³⁵⁴. Y no aparece aislado, sino dentro de una corriente general de influencia que provenía de la catedral hispalense, como, sin duda, no era de esperar dada la localización de Carmona. Algunas partituras del archivo muestran anotaciones relevantes tales como por ejemplo “Credo con la armonización tal y como se realiza en la Catedral de Sevilla”³⁵⁵, lo que evidencia esta cuestión y deja patente la influencia que ejercían las grandes capitales y sus maestros de capilla sobre el resto de centros religiosos. Otros compositores que representan esta corriente sevillana y que aparecen representados en el fondo son, por ejemplo, Evaristo García Torres³⁵⁶, Fernando Palatín y Garfía³⁵⁷, o Domingo Arquimbau³⁵⁸ entre otros, además de otros compositores españoles que cuentan con importantes aportaciones al patrimonio

³⁵³ (1807 - 1878) Compositor, profesor y sacerdote navarro, muy influyente durante su estancia en la catedral de Sevilla y cuyo popular método de enseñanza se ha utilizado prácticamente hasta nuestros días. Posteriormente se traslada como profesor al conservatorio de Madrid, llegando a ocupar incluso el puesto de Director y donde realizó una importante labor pedagógica: Hernández Ascunce, Leocadio, "Estudio bio-bibliográfico de D. Hilarión Eslava", *Príncipe de Viana* 39, no. 150 (1978), p. 116 - 156. Tuvo una fuerte influencia de las corrientes musicales italianas al igual que un importante grupo de compositores españoles de principios del siglo XIX: Casares Rodicio, Emilio, "La música del siglo XIX español: Conceptos fundamentales", en *La música española en el siglo XIX*, (Universidad de Oviedo. Oviedo: Colección Estudios Sociales Iberoamericanos, 1995), p. 29, que a su vez se ve impregnada en su trabajo y cuya influencia en los templos españoles ha sido muy fuerte durante el siglo XIX: Hernández Ascunce, p. 192.

³⁵⁴ Nos referimos concretamente a los catálogos consultados de los archivos de la Iglesia de Santa María y la Iglesia del Salvador, los cuales analizamos y comparamos en este trabajo, y a través de los cuales mostramos las posibles similitudes entre estos importantes archivos, con el fondo musical conservado en el convento de Santa Clara.

³⁵⁵ Ver Ilustración 2.029

³⁵⁶ (1830 - 1902) Maestro de Capilla de la Catedral Hispalense tras fallecer el presbítero D. Antonio Espinosa en 1864: Carrillo Cabeza, Mauricio, "Evaristo García Torres, Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla en la segunda mitad del siglo XIX" (2015), p. 25, donde permaneció durante 31 años y no sólo se limitó a la función de compositor, maestro y director, sino que luchó contra la precariedad de los recursos y medios, intentando dignificar las ceremonias religiosas, lo que elevó notablemente el nivel de la capilla tanto vocal como instrumentalmente: *ibid.*, p. 203, hecho que queda evidenciado tras la multitud de solicitudes que realizó para que ampliaran el número de músicos en la capilla musical: *ibid.*, p. 421. García Torres renueva el repertorio de la catedral escribiendo numerosas obras de marcado estilo italianizante, debido sobre todo a la influencia que seguía ejerciendo Hilarión Eslava: *ibid.*, p. 204.

³⁵⁷ (1852 - 1927) Músico mayor de la ciudad de Sevilla y fundador de la Banda Municipal de Música de Sevilla y compositor: ABCdeSevilla, "Homenaje a don Fernando Palatín", *ABC Edición de Andalucía* (1930).

³⁵⁸ (1757 - 1829) Maestro de Capilla de la Catedral de Girona y Sevilla que cuenta con una extensa obra musical religiosa: Montero Muñoz, María Luisa, "El maestro de capilla Domingo Arquimbau (1757-1829), impulsor del estilo clásico en la catedral de Sevilla", *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, no. 28 (2014), p. 61.

religioso, como José de Aranguren³⁵⁹ o Calahorra³⁶⁰, así como otros compositores extranjeros como Louis Lambillote³⁶¹ o Luigi Bordese³⁶², sin olvidar otro grupo importante de autores que pertenecen a un ámbito más local³⁶³, como por ejemplo Juan Alfonso³⁶⁴, Juan Antonio Cobo Galán³⁶⁵, Francisco Rodríguez, Martín Olabarri, Agapito Insausti³⁶⁶, Juan de Mata, Evaristo Ciria, Ángel Huelva, José Ramón de Prado o José María Beobide. Como podemos observar a simple vista, la mayoría de estos compositores tienen su marco cronológico de producción en el siglo XIX y principios del siglo XX, incluso muchos de ellos más centrados en la segunda mitad de siglo, lo que afianza aún más el marco cronológico trazado en nuestro estudio, demostrando que las copias llegaban prácticamente en la misma época en la que se realizaban estas composiciones, mostrando por tanto unas tendencias innovadoras y gusto por estar a la vanguardia de los cambios musicales propuestos por los grandes centros religiosos.

Las capillas musicales de las catedrales y templos españoles fueron focos y centros de formación musical, y por supuesto los más importantes influían en lo que ocurría musicalmente en sus alrededores, ya que normalmente los músicos o maestros de iglesias y capillas menores se solían formar en su seno. En nuestro caso, es más que probable que la cantidad de partituras de Eslava o García Torres que aparecen en el convento sean consecuencia de la influencia que ejercía la capital sobre los pueblos vecinos. A esta influencia, se debe también añadir la de las iglesias principales de la ciudad de Carmona, ya que seguramente la mayoría del material

³⁵⁹ (1821 - 1902) Compositor y pianista bilbaíno, autor prolífero de cantos religiosos y algunas misas: Entziklopedia, Auñamendi Eusko, "Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco", en *Enciclopedia Auñamendi - Fondo Bernardo Estornés Lasa*, (ed. Eusko Ikaskuntzaren Euskomedia Fundazioa Gipuzkoa 2002)..

³⁶⁰ (1833 - 1899) Compositor y organista navarro, discípulo de Eslava en Madrid. Destaca por su gran producción religiosa así como por su gran capacidad docente: *ibid.*.

³⁶¹ (1796 - 1855) Jesuita Belga que recibió clases de órgano de un religioso agustino y que, tras entrar en una congregación jesuita, se dedicó prácticamente a la composición y estudio musical.

³⁶² (1815 - 1886) Compositor italiano que fallece en Francia y destaca por sus numerosas composiciones religiosas además de por el uso extraordinario que realiza del género dramático.

³⁶³ Con compositores de ámbito local nos referimos a los autores que centran su mayor producción en otros centros religiosos, sin ser grandes catedrales, pero no por ello menos importantes, así como en el sentido de música compuesta por algunos profesores de música ligados a una determinada localidad o con relación en alguna parroquia, coro, o quizás por amistad o cercanía con algún cura o monja de la ciudad. También englobamos en este grupo a organistas o músicos de catedrales o iglesias menores, o ayudantes de maestros de capilla de alguna catedral importante.

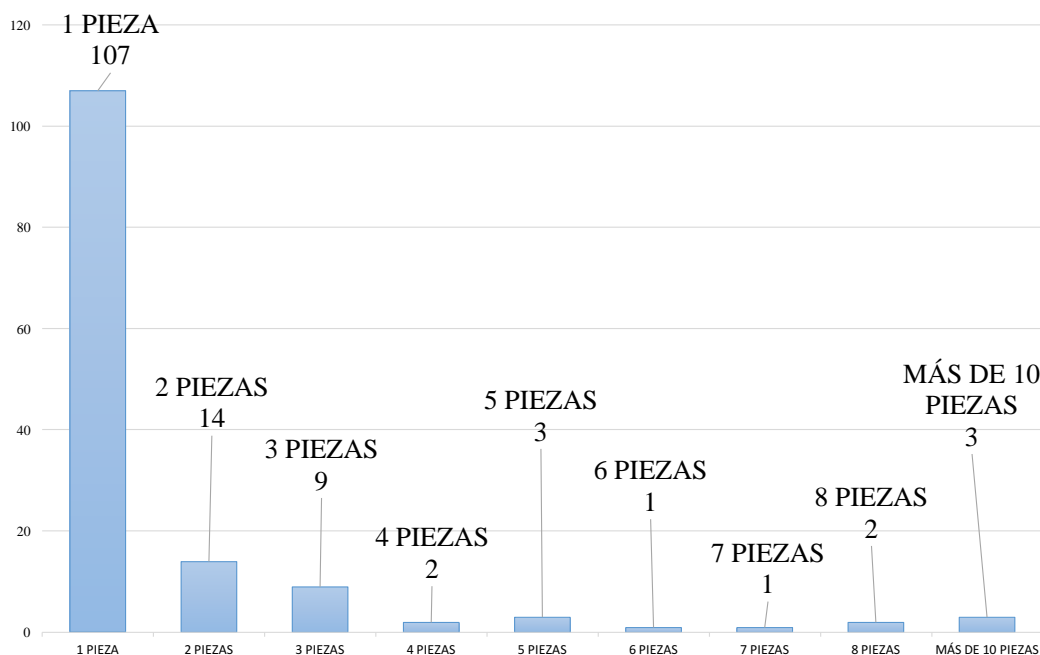
³⁶⁴ Quizás haga referencia al organista de la catedral de Granada, gran compositor litúrgico.

³⁶⁵ (1860 - 1921) Compositor que realiza varias capellanías en la ciudad de Jaén, intentando varias veces las oposiciones para organista sin éxito, terminando su carrera eclesiástica y ordenándose Presbítero.

³⁶⁶ (1851 - 1914) Sacerdote, músico y compositor navarro, último discípulo de Hilarión Eslava, cantó y dirigió varios años el célebre miserere del inmortal Eslava, compuso grandes misas, a veces incluso confundidas con las de su maestro, así como un vasto corpus de géneros religiosos, destacando su conocido "Corazón Santo", del que encontramos una copia en el fondo: *La Avalancha*, "D. Agapito Insausti y Morrás, Ilustre compositor navarro", *La Avalancha* (1920), p. 28.

llegaba antes a las mismas que al convento, puesto que las iglesias tenían un mayor número de actividades y sobre todo con un carácter más público y de más fácil acceso, además de tener mayor poder económico y contar con coros y profesores que se encargaban de la actividad musical, así como los mismos sacerdotes, que también se implicaban en la vida musical de la misma, como es el caso de la Iglesia de Santa María o el Salvador³⁶⁷. Por último, antes de comenzar el análisis de las piezas cuya autoría hemos podido conocer, señalaremos que hay un importante número de piezas en el fondo que son *a cappella*, muy antiguas y generalmente anónimas, procedentes del canto llano o simplemente melodías populares, las cuales tampoco aparecen con firma de autoría, pero que han sido copiadas en su mayoría en el periodo cronológico que marca nuestro trabajo de investigación. Empezaremos realizando un balance de los compositores, según la frecuencia con la que sus obras aparecen en el fondo de cada uno, agrupando los compositores que cuentan con 1 pieza, con 2, con 3, y así sucesivamente, lo que nos dará una primera visión de los compositores que cuentan con más piezas en el fondo.

Gráfica 2.22: Grupos de compositores según el número de piezas
Elaboración propia (GRF222)

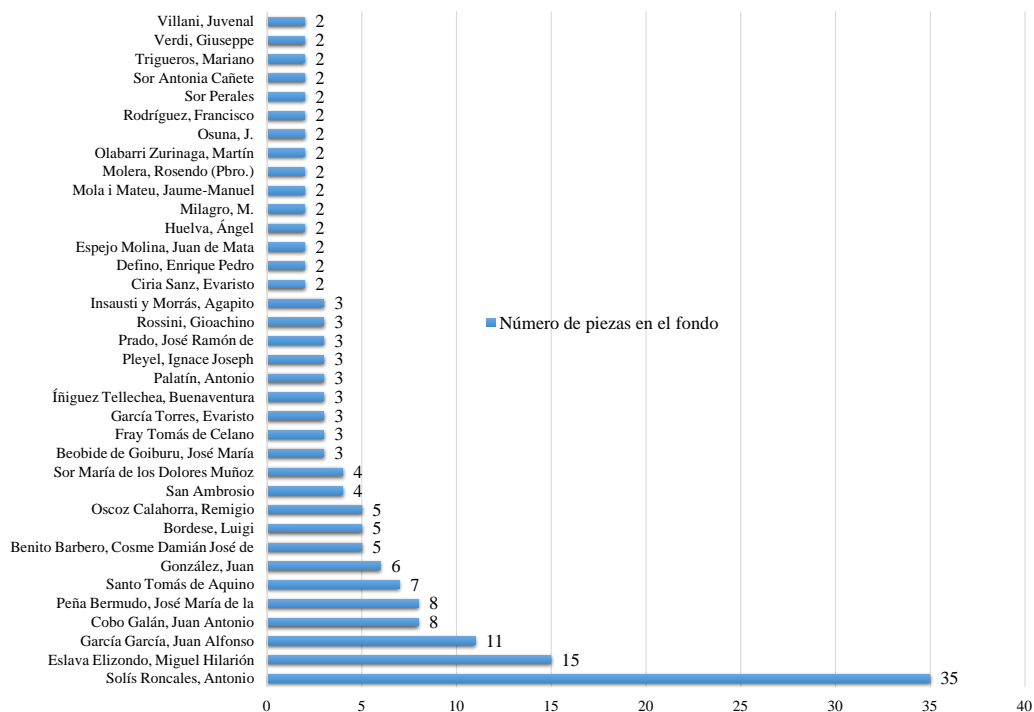


³⁶⁷ El inventario que hemos presentado del material musical que aparece en el Salvador, está realizado a finales del siglo XIX por un Siervo, tal y como cita en el documento, lo que muestra el interés de los propios religiosos en que la música ocupara un lugar importante en las actividades religiosas, además de controlar el material musical que llegaba a la iglesia en cuestión.

Tras unificar los nombres, localizamos un total de 142 autores en el fondo, los cuales, como muestra la Gráfica 2.22, están representados mayoritariamente por una sola pieza en el fondo, donde 107 compositores cuentan con una sola composición de su autoría en el fondo, siendo el resto, concretamente 35, los que tienen más de una aportación al fondo, y los cuales mostramos en diferentes grupos. Con 2 piezas hay 14 autores y con 3 piezas 9, a partir de aquí, el número de compositores disminuye según aumenta el número de piezas, terminando con 2 compositores que tienen 8 piezas en el fondo. Seguidamente, hay 3 compositores que sobrepasan la barrera de las 10 piezas en el fondo, que son Juan Alfonso García García, con 11 piezas, Miguel Hilarión Eslava Elizondo, que está representado en el fondo con 15 piezas, y por último, con más del doble de piezas en el fondo que el último autor citado, concretamente con 35 obras, destaca Antonio Solís Roncales. Podemos observar claramente que hay un número reducido de compositores que cuentan con un importante corpus de obras en fondo, mientras que encontramos por otra parte una gran diversidad de compositores que solo aparecen en el fondo a través de una obra, por lo que podemos decir, que existe un marcado gusto por la diversidad, así como la clara predilección por unos pocos autores, los cuales están claramente representados en mayor proporción que el resto de autores del fondo.

A continuación, mostramos una gráfica donde aparecen los compositores ordenados según su aportación en el fondo, donde hemos partido de aquellos que cuentan con más de una copia en el fondo, ya que los que tienen solo una copia en el archivo, serán mostrados posteriormente en una tabla donde se recogen todos los autores por orden alfabético, junto al número de obras que tiene cada cual en el fondo. Como se puede apreciar en dicha Gráfica 2.23, se destacan, en cuanto a la frecuencia, 3 autores y, seguidamente, algunos con pocas piezas en el fondo, terminando con una gran lista de nombres que completan las piezas con autoría en el fondo y que sólo tienen una representación en el mismo. Adjuntamos además una tabla con todos los compositores que hemos podido localizar, ordenados por orden alfabético y con el número de piezas que aparecen de cada uno de ellos.

Gráfica 2.23: Compositores con más de una pieza en el fondo
Elaboración propia (GRF223)



Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona
a través de un fondo musical inédito (ca. 1825 – 1925)

**Tabla 2.02: Compositores localizados en el fondo de Santa Clara y número de copias
Elaboración propia (TAB202)**

COMPOSITORES	PIEZAS	COMPOSITORES	PIEZAS
Ainaud Sánchez, Enric		Liñán, Federico	
Albéniz y Pascual, Isaac Manuel Francisco		Lizárraga, Manuel	
Allegri, Gregorio		Llaurado y Esmatges, Ignacio	
Angerri Profitos, José (Pbro)		Loschay, V. A.	
Arabaolaza Gorospe, Gaspar de		Lucena, Manuel	
Aranguren de Aviñarro, José		Manum Juam	
Arquimbau, Domingo		Marraco	
Ascana, L. (Pbro.)		Martí y Cantó, Juan (Pbro.)	
Badarzewska-Baranowska, Thécia		Martínez Peñalver, Epifanio	
Benito Barbero, Cosme Damián José de	5	Mata, Diego	
Beobide de Goiburua, José María	3	Mateo Box, Julieta	
Beonso, P.		Metón, Luis	
Berdión		Milagro, C.	
Beyer, Ferdinand		Milagro, M.	2
Bordese, Luigi	5	Mola i Mateu, Jaume-Manuel	2
Borrero Picón, Miguel (Pbro.)		Molera, Rosendo (Pbro.)	2
Brunet Recasens, Francisco		Montero, Mariano	
Brunet Recasens, Francisco		Moreno Torroba, Federico	
Bueno, G.		Moreno, Aurelia	
Bueno, Juan		Muñoz, M.	
Busca Sagastizabal, Juan Ignacio		Nonell Escolapio, Glicerio	
C. René y T. de León		Olabarri Zurinaga, Martín	2
Casagemas i Coll, Luisa		Oscos Calahorra, Remigio	5
Catalá Marcha, Esteban		Osuna, J.	2
Ch. Graziani - Walter		Oudrid y Segura, Cristóbal	
Chané, J. C.		Pagella, Giovanni	
Ciria Sanz, Evaristo	2	Palatín, Antonio	3
Cobo Galán, Juan Antonio	8	Palestrina, Giovanni Pierluigi	
Coelius Sedulius		Pantión Pérez, Manuel	
Courtier, Mariano		Pastó Benvenuto, Manuel	
Crespo, J.		Pastor Pérez, Juan Bautista	
D'Angeville, Pauline		Pedrell, Felipe	
De la Cruz, A.		Peña Bermudo, José María de la	8
Defino, Enrique Pedro	2	Perillán, Manuel	
Del Stmo. Sacramento, P. Martín (Trinitario)		Piquero	
Delgado, José María		Pleyel, Ignace Joseph	3
Depas, Ernest		Portas, Joaquín	
Díaz, Alfredo		Prado, José Ramón de	3
Díaz, Josefa		Rabanus Maurus	
Eguarás, Dámaso		Rodríguez, Francisco	2
Eslava Elizondo, Miguel Hilarión	15	Rossini, Gioachino	3
Espejo Molina, Juan de Mata	2	San Ambrosio	4
Espinosa de los Monteros y Jiménez, Gaspar		San Bernardo Clairvaux	
Fargas i Heras, Joan (Pbro.)		Santa Cecilia, Gonzalo de	
Foglietti, Luis		Santo Tomás de Aquino	7
Fornies Sevilla, Modesto		Seisem, D. V.	
Francesco Bellini, Vincenzo Salvatore Carmelo		Sequera Sánchez, José	
Fray Juan Escollar		Soler y Ramos, Antonio	
Fray Tomás de Celano	3	Solís Roncales, Antonio	35
Fugazot, Roberto		Sor Antonia Cañete	2
Galán, Miguel		Sor María Cecilia	
García de Salazar, Juan		Sor María de los Dolores Muñoz	4
García García, Juan Alfonso	11	Sor Ochoa	
García Torres, Evaristo	3	Sor Perales	2
García Zalba, Mariano		Stradella, Alessandro	
Garrido, P.		Suárez, Lorenzo	
Gómez Navarro, Juan Antonio		Taberner y Velasco, Mariano	
González, Juan	6	Torres Pérez, Eduardo (Pbro.)	
Gonzalo, J.		Tosti, Paolo	
Gossec, François-Joseph		Trigueros, Mariano	2
Guim Ladislao, Francisco de Asís (O.F.M.)		Valerio Donato, Edgardo Felipe	
Hernandez		Vázquez	
Huelva, Ángel	2	Vera, Antonio	
Insausti y Morrás, Agapito	3	Vera, L. Ramón	
Íñiguez Tellechea, Buenaventura	3	Verdi, Giuseppe	2
Jimeno, Román		Vergés, Jacinto	
Ladrón de Guevara, Juan Felipe		Vidal	
Lambert i Caminal, Joan Baptista		Vilaseca, Julián	
Lambillote, Louis		Villani, Juvenal	2
Larregla y Urbieto, Joaquín		Zavala, O.	
Lefebure Bely		Zebaldim, Giovareni	

Una de las cuestiones importantes que nos ha surgido al analizar los compositores que aparecen en el fondo es si algunas de las obras que aparecen entre los documentos conservados pudieran haber sido compuestas por las propias monjas del monasterio o por algún compositor cercano dedicadas a alguna monja o al propio monasterio, hipótesis que puede ser perfectamente factible debido a la cantidad de música manuscrita sin autoría que se encuentran en el fondo, y aunque muchas copias son realizadas por las vicarias de coro del convento, no podemos descartar la hipótesis de que también realizaran alguna composición. Es muy difícil responder a esta pregunta³⁶⁸, aunque es algo objetivo y cierto que aparecen varias partituras en el fondo con una dedicatoria para alguna monja, lo que hace pensar en la posibilidad de que alguna monja o algún compositor cercano a la comunidad, realizara alguna pieza exclusivamente para este convento o para alguna monja concreta como por ejemplo las “Coplas a la Santísima Virgen: dedicada a la Madre Mercedes de su amiga Josefa Díaz”, o como las muchas piezas dedicadas de José María Peña a la organista del convento de Santa Clara de Utrera, aspectos que trataremos más adelante de forma pormenorizada.

1.4.4. Los cuadernos con marcas de propiedad

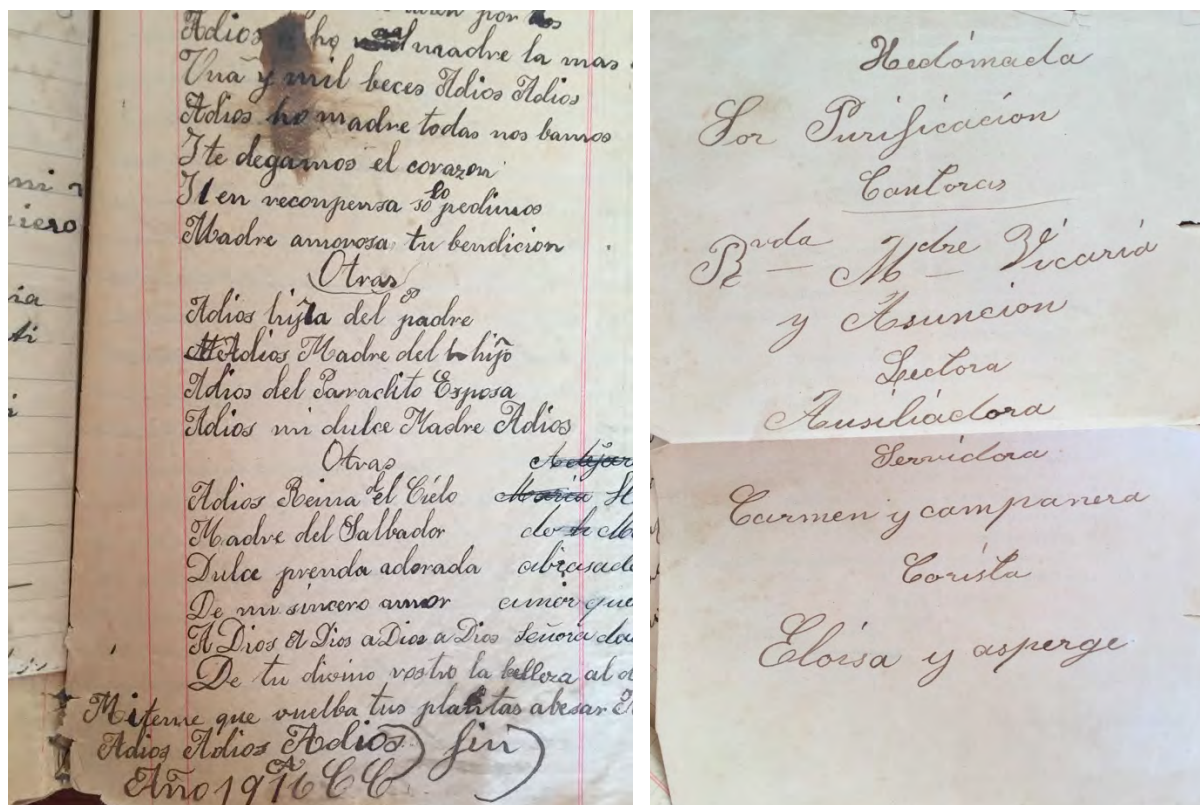
Aunque el formato de partitura que abunda en el fondo son los folios apaisados como hemos podido ver en la descripción del fondo, hay que decir que generalmente aparecen unidos en dos y cosidos con hilo o a veces pegados, formando más concretamente lo que se conoce como bifolio apaisado, y otras veces se añaden más folios al grupo, formando cuadernos que generalmente atienden a una función práctica y en muchas ocasiones pertenecen a una persona en particular. Suelen aprovechar en muchos casos todos los huecos que van quedando tras la copia de cada pieza, incluyendo apuntes de lenguaje musical, algunos bajos continuos, o algunos fragmentos de entonaciones, aspecto que complica mucho la búsqueda de autorías en estos grupos de partituras, en las que no es muy habitual que aparezcan los compositores, solo el nombre del copista o el dueño al principio del grupo de copias.

Estas recopilaciones de material en cuadernos tienen un importante valor para nuestra investigación ya que se trata de agrupaciones realizadas por una persona -o varias- en particular, para uso de una persona concreta, mostrando los gustos personales y del momento, así como las obras más interpretadas y utilizadas. Sorprende también en estos cuadernos la cantidad de géneros que pueden aparecer, mezclando a veces piezas de una funcionalidad totalmente religiosa con otras piezas de un claro carácter profano, incluso con cuestiones teóricas o de aprendizaje.

³⁶⁸ Puede que por tratarse de una música con un claro carácter funcional y utilizada en su vida cotidiana, no decidieran colocar su autoría, o quizás por el sentido de humildad que les impide colocar su firma, como bien cita Bordas: Bordas Ibáñez, Domínguez Rodríguez, y Gutiérrez Álvarez, p. 201. No obstante, también es cierto que tras comprobar las caligrafías, puede que el nivel musical variara en algunas épocas, y también esto puede ser una cuestión por la que no colocaran la autoría, aunque, como veremos más adelante, la formación musical siempre parece haber sido una preocupación constante en el cenobio.

Trataremos este grupo de material tan peculiar más adelante, en la sección dedicada a la práctica musical en el convento, en la que intentaremos entender algunos aspectos que puedan arrojar información sobre las personas encargadas de recopilar el material musical en una época determinada, teniendo mucho que ver con la formación del fondo musical, y tal como defiende Bordas en su trabajo, los cuadernos son un conjunto muy atractivo para los investigadores, ya que se trata de recopilaciones realizadas por las propias monjas, lo que puede desprender una línea muy clara de los gustos del momento³⁶⁹. Por ejemplo, como podemos apreciar en la Ilustración 2.005, en uno de los cuadernos de letras hemos podido localizar las funciones que se atribuían a las monjas en algunas de sus funciones litúrgicas.

Ilustración 2.005: Monjas que participan en una determinada función (año 1916)
Archivo del Convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC63 - DOC64)



Libreta con letras del año 1916 (DOC63)

Monjas que participan en una determinada función
(DOC64)

Estos pequeños cuadernos tienen a veces fragmentos o recortes de papel en su interior que nos pueden aportar información muy valiosa, en este caso aparece la organización de una función religiosa, nombrando a las diferentes monjas que participan en dicha celebración y el momento

³⁶⁹ Ibid., pp. 192 - 193

donde aparece cada una a modo de guion: “Hebdómada: Sor Purificación, Cantoras: Reverenda Madre Vicaria y Asunción, Lectora: Ausiliadora, Servidora: Carmen y compañera, Corista: Eloisa y asperge”, dejando constancia una vez más de que las actividades litúrgicas estaban organizadas y ensayadas, y tal hecho requiere una dedicación por parte de la vicaria de coro, la cual era la encargada de todos estos detalles.

Aunque la fecha que hemos utilizado para atribuir a esta lista de monjas que participan en una determinada función es la que encontramos justo en la página donde aparece este trozo de papel con la organización de coro, tenemos que decir que estas libretas se completaban durante años, por lo que la fecha posiblemente sea aproximada, o quizás coincida exactamente con una función llevada a cabo ese año, pero es evidente que pertenece al primer cuarto del siglo XX, ya que la caligrafía utilizada para las letras y la fecha del cuaderno, es la misma que la utilizada en el documento que encontramos en su interior y que nos muestra la organización de la música en una función religiosa.

Este aspecto de la organización de la capilla musical lo podemos fundamentar con las afirmaciones realizadas por Fernández Gracia en su trabajo sobre las clausuras navarras³⁷⁰, donde cita la organización que se llevaba a cabo por la directora de canto, que organizaba las cantoras, a las que se nombraban los sábados en la correspondiente tabla para cada coro, donde se especificaba hasta donde debían de sentarse y el número de las cantoras según la celebración, señalando meticulosamente sus intervenciones en toda la liturgia, debiendo de estar todo bien atado por la directora, mostrando suma puntualidad. Debía de dar los tonos de salmos e himnos, en función de lo fuese concertado, además el coro debía de seguir el compás y adaptarse en velocidad según la solemnidad de la función, y además debía de advertirlas en caso de desafinar. Aunque no hemos encontrado una descripción tan detallada en el convento de Santa Clara de Carmona, hemos encontrado documentos que fundamentan una previsible organización de las funciones musicales en las funciones religiosas.

Lo que está claro tras nuestra aproximación a los compositores y a estos cuadernos realizados por las propias monjas, es que las monjas organistas eran las encargadas de organizar todas las actividades musicales del convento, preparar la música que se iba a utilizar, ensayar con las monjas, dirigir, acompañar, tocar el órgano y enseñar algo de música al resto de hermanas, y quizás debido a tal cantidad de funciones y trabajo dentro de la parcela musical, obviaban el hecho de colocar el autor en muchas de las copias que realizaban, utilizando el repertorio de forma funcional y de manera rutinaria en sus actividades del día a día, notándose una evidente muestra de cuidado en estos aspectos en las celebraciones litúrgicas más importantes del cenobio, tales como villancicos y coplas, donde la autoría de estas piezas suele estar algo más presente, quizás atendiendo al cuidado con el que se realizaban estas copias para momentos más importantes, o quizás para mostrar al compositor al tratarse de funciones generalmente

³⁷⁰ Fernández Gracia, p. 451

más públicas. En nuestra opinión, tras la aproximación realizada al fondo y tras haber expuesto la realizada acerca de las pocas piezas que aparecen con autoría en el fondo, deducimos que quizás a sus piezas más cotidianas, las que usaban en su día a día, de forma habitual, parece que no se paraban a cuidar estos detalles, tales como colocar el copista, el compositor, el título de la pieza o la fecha, siendo en las obras más elaboradas, o en las destinadas para funciones de mayor envergadura, en las que se suelen apreciar de una forma más clara todos estos detalles, incluso a veces colocando una portada con toda la información.

Como apunte para finalizar este espacio, nos gustaría reseñar que en los acompañamientos es poco habitual encontrarse autorías, ya que suelen aparecer agrupados y atendiendo claramente a un tema de practicidad. Los acompañamientos, posiblemente se hacían siempre con el órgano que aún se conserva en el convento, aunque no se descarta que hubiese algún otro instrumento de tecla debido a la multitud de partituras encontradas en el fondo, ya que no suele ser habitual el uso de este instrumento para la práctica diaria, además de que se encuentra en el coro bajo, justo tras la reja que separa la clausura del espacio público, por lo que no consideramos que este fuese el instrumento en el que practicaban las monjas, debiendo haber por tanto algún armonio o incluso algún piano, pero esta cuestión no la hemos podido documentar a través de ningún soporte escrito que hayamos encontrado en el archivo del convento.

1.4.5. Copias repetidas

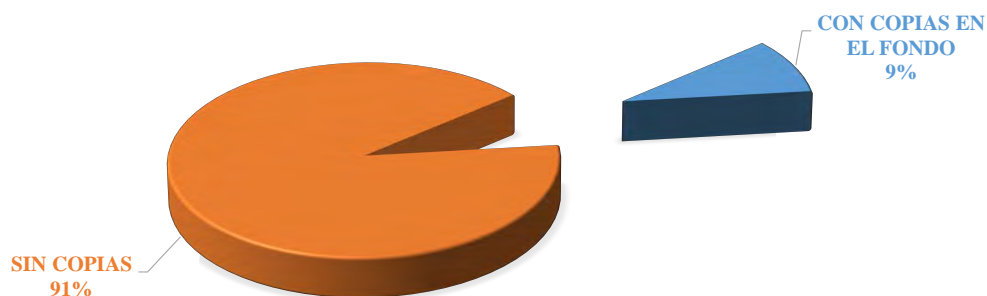
Incluimos esta sección tras haber realizado un filtrado por multitud de categorías, atendiendo a diversos aspectos tales como géneros, instrumentación, procedencia, copistas, o música religiosa y profana, por lo que quizás este filtrado en el análisis pueda resultar de poca relevancia, pues bien, queremos justificar la presencia de este punto en nuestro análisis ya que, al conocer los resultados del mismo nos surgen muchas dudas sobre el estado del fondo que estamos estudiando. Es muy llamativo el caso que presenta este fondo, ya que con la cantidad de piezas que aparecen en el archivo, no llegan ni al 10% del total las piezas que cuentan con al menos otra copia en el mismo, algo significativo, ya que se supone que cuando se hace música en conjunto, hay varias voces repetidas y que posiblemente utilizaran más de una copia para aprender estas piezas interpretadas en las funciones religiosas. ¿Dónde están estas copias? ¿Cómo podían cantar con tan solo una copia de cada voz? ¿Habría sido manipulado este fondo y por ello que solo quede una copia de cada pieza? Son algunas de las preguntas que nos hacemos tras encontrarnos tan pocas copias de una misma pieza en el fondo.

De todas las piezas que aparecen en el fondo, hemos contabilizado que 92 de ellas han sido copiadas al menos 1 vez en el mismo. El estudio de las piezas copiadas en el fondo, parámetro puede dilucidar aspectos tales como las piezas más interpretadas en el fondo, o las que necesitaban más intérpretes para su ejecución, incluso nos puede arrojar luz sobre piezas copiadas en tonos distintos en épocas diferentes, que pueden mostrar quizás el nivel musical del momento según estén en tesituras más agudas o más graves, además de algunas piezas

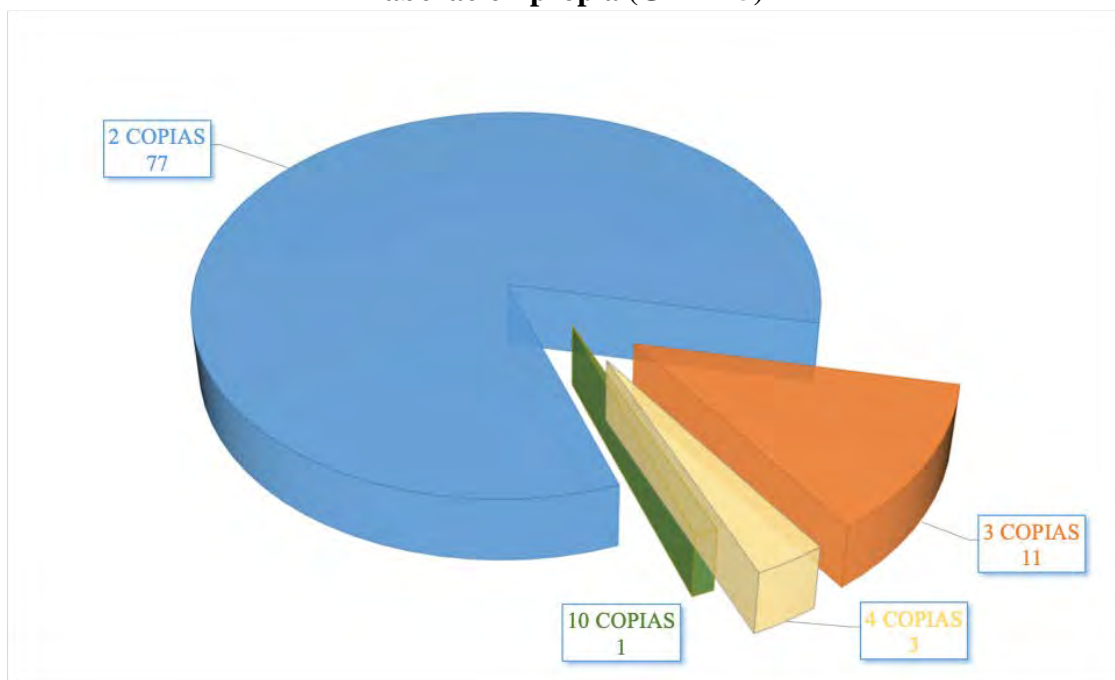
copiadas en diferentes tonalidades según el solista que interpretara la pieza.

Como se puede apreciar en la Gráfica 2.24, y por tanto, ilustrando lo que ya hemos indicado anteriormente, el 91% del archivo está compuesto por piezas de las que tenemos un único ejemplar, por tanto esas 892 piezas son únicas en el fondo. El 9% restante, formado por 92 piezas, ha sido reproducida dentro el fondo.

Gráfica 2.24: Piezas que cuentan con alguna otra copia en el mismo fondo
Elaboración propia (GRF224)



Gráfica 2.25: Piezas copiadas en el fondo según el número de copias
Elaboración propia (GRF225)



Como muestra la Gráfica 2.25, sólo 15 de las piezas del fondo cuentan con más de 2 copias en el archivo. De las 92 piezas que hay copiadas al menos una vez, 77 tienen 2 copias. Hay 11 piezas que tienen 3 copias en el fondo y 3 piezas con 4 copias en el mismo. Solo aparece una pieza de la que encontramos un mayor número de copias. Se trata de la Marcha Real, utilizada para ser tocada tras la consagración, de la que hay 10 ejemplares en el fondo, así como multitud de variantes que reflejan diferentes ocasiones en las que se tocó o diferentes organistas, ya que esta pieza se suele interpretar en todas las funciones, como se ha citado tras la consagración, quizás por ello haya un mayor número de copias, atendiendo claramente a la comodidad de la organista para tenerla con fácil acceso.

Podemos confirmar también como dato relevante, que, de las piezas con 2 copias en el fondo, abundan las piezas de carácter vocal frente a las instrumentales, concretamente 55 copias son de partes vocales, mientras el resto, 22 copias, son de carácter instrumental o acompañamiento, lo que también aclara que aunque hay pocas copias en el fondo respecto a la cantidad de material que se ha encontrado, destacan las partes vocales frente a las partes instrumentales, algo que se presupone en un archivo de estas características debido a que suele haber solo un acompañamiento frente a un mayor número de voces. También respecto a las partes vocales, debemos decir que, en un importante número de estas pocas copias que aparecen, atienden a una funcionalidad clara de adaptación a las voces, ya que están transportadas a otros tonos diferentes, quizás buscando adaptar estas piezas a las cualidades vocales de la monja cantora de cada momento, así como a las características de las voces del coro formado por las monjas de una determinada etapa cronológica, aspecto que podemos aceptar como una posibilidad bastante verosímil tras las afirmaciones de autores como Fernández Gracia³⁷¹. Podemos comprender por esta vía la adaptación de algunas entonaciones, como muestra en su estudio sobre las clausuras navarras, donde las monjas cantaban muy bajo porque se amoldaba mejor a sus voces y tuvieron que subir casi una cuarta la entonación para poder cantar el oficio de forma eficiente.

Tratando de responder a las preguntas que nos planteamos al realizar este filtrado, podemos elaborar algunas respuestas. En primer lugar, puede que no hubiese muchas copias por el simple hecho de que las monjas supieran las piezas de memoria, utilizando la copia existente en el fondo la monja cantora, que era quien le enseñaba la melodía a las otras monjas, utilizando simplemente los cuadernos con las letras para recordar las distintas canciones en las que participaban. El resto de piezas, quizás se las sabían perfectamente de memoria, ya que se trata de un repertorio utilizado en el día a día. Las oraciones cantadas cuyas letras están en cuadernos específicos son las más complejas o las que se interpretaban en épocas concretas del año, no de forma diaria. Esta justificación puede sostenerse al haber encontrado en el fondo los cuadernos de letras, de los cuales hablaremos en el apartado correspondiente, que junto con nuestra hipótesis, puede dar respuesta a esta cuestión de la falta de copias en el fondo. La falta

³⁷¹ Ibid., p. 449

de copias de piezas instrumentales, puede atender a que, básicamente, la labor de organista, la realizaba la vicaria de coro o en su caso la monja organista -si eran personas diferentes-, reuniendo todas las piezas en diferentes cuadernos utilizados por cada una de las monjas que realizaba dicha labor, por tanto, es algo más lógico que no existan muchas copias de este material instrumental o de acompañamiento.

En cuanto a la otra de las preguntas que nos hacemos, referente a la manipulación del fondo, no podemos afirmar que el fondo haya sido manipulado, en primer lugar, por la forma en la que lo encontramos, ya que para extraer copias de piezas del fondo y dejar otras completas, habría que haber realizado una ordenación previa del fondo, cosa que, como hemos ido señalando, no es el caso, debido a las condiciones que presentaba. Pero lo que sí es cierto, es que el traslado de algunas monjas de unos conventos a otros, y, en particular, las monjas músicas, conllevaba a veces el traslado de material musical con ellas, cuestión por la que quizás haya en el fondo tanta variedad y por la que puede que falten copias del mismo, ya que lo mismo que traían material musical, podría ocurrir lo contrario. Otra posible hipótesis en torno a esta cuestión de la manipulación del fondo surge al notarse que básicamente no hay repertorio anterior al siglo XIX, a excepción de algunos libros de facistol o cantorales con piezas de canto gregoriano, lo que deja entrever un importante vacío perteneciente al siglo XVII y XVIII en cuanto a la música se refiere, quizás debido a las desamortizaciones decimonónicas. Este aspecto queda abierto para futuras investigaciones que puedan documentar las causas de la falta de repertorio en cuanto este marco cronológico.

2. EL SONIDO MUSICAL DE LA CLAUSURA

Una vez descrito el contenido del fondo musical del convento de Santa Clara de Carmona, nos podemos plantear la cuestión de qué ha podido suponer la música para las mujeres que han formado parte de esta comunidad religiosa, que, en primer lugar, han sabido conservarla³⁷², y en segundo lugar, por sus marcas de uso, parece que han sabido servirse de ella. Por supuesto, como nos recuerda Miguel Ángel Marín, un archivo musical en sí no tiene por qué ser un reflejo totalmente fiel que muestre el paisaje sonoro habitual del espacio en el que se localizaba³⁷³. Sin embargo, lo cierto es que este conjunto documental es la principal vía que tenemos para reconstruir el sonido de la comunidad acústica del convento.

Como hemos visto, en el fondo del convento nos encontramos con un amplio repertorio, donde aparecen partituras y obras de muchos géneros, donde destacan, por un lado, la música propiamente religiosa, utilizada en la liturgia, predominando las misas, seguidas por los himnos, coplas, gozos, canciones, villancicos y letanías, entre otros muchos géneros religiosos. Por otro lado, encontramos un gran número de piezas de carácter profano, aunque en proporción con las obras dedicadas al culto son mucho menos, pero tienen una importancia bastante relevante para nuestro estudio, puesto que nos hablan de otros aspectos interesantes del convento, ya que la música religiosa en un convento de clausura parece algo evidente, pero mucha de esta música de carácter más laico seguramente estaba destinada a amenizar los momentos de ocio o periodos de descanso de las religiosas, así como otro bloque de material que estaba dedicado al aprendizaje. También puede que muchas de ellas fueran utilizadas para realizar funciones o actividades para recaudar fondos³⁷⁴, aunque para realizar esta afirmación, la cual no es más que una reflexión personal, aún no hemos encontrado ninguna prueba que pueda documentar este hecho. No obstante, no parece algo inverosímil si tenemos en cuenta que el convento actualmente cuenta con un museo, visitas guiadas y venta de dulces de reputada

³⁷² Al menos el simple hecho de encontrarnos dos cajas con el archivo musical ya habla de que la música era importante para ellas, jugaba un papel fundamental, y que durante el siglo XIX y principios del XX ha habido una importante labor musical en el convento, aunque actualmente se conserva en un estado no muy propicio para su conservación, muy desordenado, y parece que poco utilizado en el día a día de las religiosas que se encuentran en el convento en la actualidad.

³⁷³ Marín López, Miguel Ángel, *Antología musical de la catedral de Jaca en el siglo XVIII* (Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002), p. 20

³⁷⁴ Tras haber realizado multitud de lecturas sobre la vida conventual de clausura femenina, hemos podido entender que muchos conventos sobrevivían -y sobreviven- económicamente gracias a sus tareas, tales como hacer dulces, pan ácimo para la eucaristía, talleres de costura, planchado o lavanderías, siendo muchos los casos donde actualmente han tenido que tomar otro tipo de labores para poder seguir subsistiendo y mantener todos los gastos del convento. Actualmente muchos de los conventos españoles sobreviven gracias a las vocaciones foráneas, concretamente en el convento de Santa Clara de Carmona solo hay 2 monjas españolas, muy mayores, las demás son procedentes de Kenia.

fama, entre otras actividades para aumentar su presupuesto. Además, el convento sigue contando con el órgano, lo que refuerza la idea de la presencia que tuvo la música en este cenobio femenino de clausura.

El órgano, según José Enrique Ayarra³⁷⁵, pertenece a la segunda mitad del siglo XVIII y su autoría es anónima. Consta de una caja externa situada en el coro bajo, cerca de la reja, con un estilo barroco depurado. Formado por 25 tubos de la octava de mano izquierda que quedan ocultos cuando se cierran las contraventanas que lo resguardan. Tiene solo un teclado, de transmisión mecánica y decoraciones manuales frontales de hueso y ébano, además de tener 10 contras. Por su parte, podemos decir a través del inventario y catálogo de Ayarra, que consta de un secreto con partición cromática y conserva los fuelles originales de uso manual. Fue restaurado por el Sr. Borrego en 1950.

Tras este preámbulo, vamos a comenzar un recorrido por los distintos aspectos musicales extraídos del análisis realizado del fondo, donde propondremos una reflexión sobre la práctica musical en el cenobio. Presentaremos las diferentes monjas que parecen haber estado al cargo de las actividades musicales en el cenobio durante la época cronológica propuesta en nuestro trabajo, además de incluir un calendario con las posibles celebraciones litúrgicas, fundamentando las mismas a través de las fuentes musicales encontradas en el fondo, junto con otra documentación analizada, tales como actas capitulares, prensa, y algunas aportaciones extraídas de la bibliografía secundaria utilizada. También tomaremos en consideración los intercambios con el exterior y, más específicamente, las relaciones del convento de Carmona con otros de la misma orden en Utrera y Jaén.

Finalizaremos el recorrido musical por el convento, mostrando una posible aproximación a esta comunidad acústica, basándonos en un análisis de las piezas más representadas en el fondo, en este caso, un análisis basado sobre todo en aspectos musicales y aplicados al entorno de la clausura y los agentes que pudieron intervenir en el desarrollo de estas prácticas musicales en el monasterio. Como afirma Truax, y tal como indicamos en la introducción, el sonido puede ser estudiado desde muy diversos puntos de vista³⁷⁶, y el hecho de sacar éste de su contexto original puede hacer que pierda su funcionalidad y quizás su sentido, puesto que consideramos, al igual que el propio autor, que el contexto es fundamental para su comprensión y la correcta recepción del mensaje que pretende transmitir³⁷⁷. Por ello, en esta sección, vamos a proceder a analizar las partituras que forman el archivo e intentar hacer hablar este material musical, de tal forma que podamos hacernos una idea del sonido que llenaba los rincones de esta comunidad. Somos conscientes de que la perspectiva de Truax es mucho más amplia en torno al sonido, pero aplicamos este concepto a un contexto sonoro básicamente musical,

³⁷⁵ Ayarra Jarne, José Enrique, *Órganos en la provincia de Sevilla. Inventario y catálogo* (Granada, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1998), pp. 90 - 92

³⁷⁶ Truax, p. xi

³⁷⁷ Truax, p. 24

Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona
a través de un fondo musical inédito (ca. 1825 – 1925)

básicamente reducido a las partituras que analizamos junto a las posibles precisiones que podamos hacer a través de otros documentos consultados en el cenobio.

2.1. Monjas, mujeres, músicas

Varias perspectivas podemos proponer para comenzar el recorrido sobre el fondo musical y la posible reconstrucción de la práctica musical a través del mismo, pero antes, al tratarse de un espacio gestionado por mujeres, siendo ellas las encargadas de todo lo que ocurre en torno a la práctica musical, queremos realizar una reflexión sobre la perspectiva de la mujer, ya que podemos realizar el enfoque de nuestra aproximación al fondo desde dos puntos de vista diferentes, como bien cita Alfonso de Vicente³⁷⁸, por un lado, tenemos la interesante perspectiva que puede se puede proponer desde la música hecha por las monjas, es decir, las monjas músicas, pero, también es muy interesante el enfoque que se puede imprimir si tratamos el fondo desde la perspectiva de la música hecha para monjas, donde queda evidencia de la relación que podría haber entre los músicos catedralicios o de otras instituciones religiosas masculinas, con los conventos femeninos y las monjas encargadas de la parcela musical en el monasterio.

Continuando con el enfoque realizado desde la perspectiva de la mujer música, hay que tener en cuenta, que los cenobios femeninos fueron el único espacio, como cita Lorenzo Arribas “hasta que se demuestre lo contrario”³⁷⁹, donde la mujer pudo ejercer el magisterio musical, hasta tal punto de importancia que era una de las pocas maneras de acceder a un convento de clausura femenino sin aportar la dote. Por tanto, entraban con el aval de sus conocimientos musicales, lo que entendemos, supone ya como punto de partida un importante valor inherente a la cualidad artística musical, ocupando esta por tanto, un lugar importante dentro de las prioridades del convento. Este hecho, supuso en muchos conventos que se rompiera la exclusividad clasista en los mismos, ya que la mayoría de integrantes de estos cenobios femeninos, como venimos señalando de manera reiterada en el transcurso de este trabajo, provienen de clases sociales altas³⁸⁰. Posiblemente, muchas familias decidieron hacer un esfuerzo en clases particulares para formar a sus hijas con claras pretensiones religiosas, por no poder hacer frente al pago de una dote, ya que para poder acceder a estas profesiones, necesitaban mucha preparación y una buena formación³⁸¹. Por su parte, Ángela Atienza también utiliza la perspectiva trazada por el enfoque de género, que cita que los estudios sobre el mundo de las monjas y conventos femeninos se han situado en el contexto de la historia de

³⁷⁸ de Vicente Delgado, Alfonso, "La actividad musical en los monasterios de monjas en Ávila durante la Edad Moderna: Reflexiones sobre la investigación musical en torno al monasterio de Santa Ana", *Revista de Musicología* (2000), p. 522

³⁷⁹ Lorenzo Arribas, Josemi, "La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas". En: *Música y mujeres: género y poder*, (1998).

³⁸⁰ de Vicente Delgado, "La actividad musical en los monasterios de monjas en Ávila durante la Edad Moderna: Reflexiones sobre la investigación musical en torno al monasterio de Santa Ana", p. 523

³⁸¹ *Ibid.*, p. 525

las mujeres, aunque también vincula este campo a otros espacios y dimensiones de investigación más específicos y dinámicos³⁸².

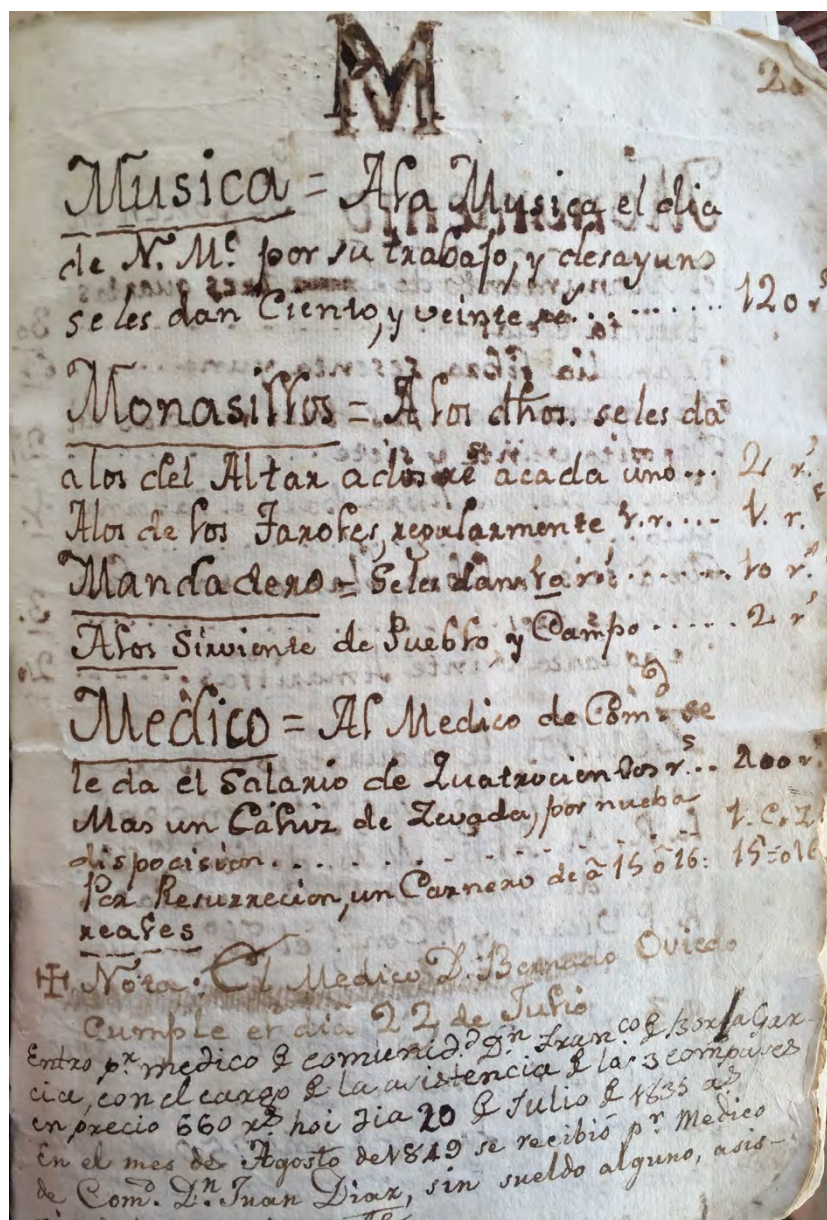
El tema de la profesionalización de la actividad musical surge igualmente en conexión con nuestro fondo. Matilde Olarte realiza una aproximación referente a los salarios y rentas de las monjas músicas en los conventos³⁸³. Hay bastantes vacíos de información al respecto para establecer unos patrones generales que abarquen este complejo, a la vez que delicado, tema de estudio, tanto en los que respecta al tema económico en las capillas femeninas, como en la existencia de capellanes músicos, monjas maestras de capilla, o simplemente monjas con o sin retribución salarial por la realización de las labores musicales dentro del convento. Lo que está claro es que las aportaciones realizadas a las actividades musicales dentro del convento, por lo que se podría entender como profesión remunerada dentro del cenobio, y por tanto podríamos acudir a la perspectiva mostrada por Pilar Ramos³⁸⁴, donde la diferencia entre las carreras masculinas y femeninas en torno a la profesionalidad de la actividad musical, es un aspecto importante a tener en cuenta por la influencia de la situación donde tienen lugar estas prácticas musicales. En el caso del convento de Santa Clara de Carmona, tenemos que decir que el gran desorden que encontramos en las actas capitulares, libros de cuentas y profesiones, no permite encontrar mucha información al respecto, pero sí que hay algunas evidencias claras del pago por la realización de funciones musicales en algunas funciones determinadas o incluso a modo general, como se puede apreciar en el documento que mostramos a continuación (Ilustración 2.007). Por la letra M podemos encontrar un gasto muy claro en música para la función principal de Santa Clara, donde especifica que también va incluido el desayuno, aunque no especifica concretamente el año, en la parte inferior del documento podemos observar cómo se menciona el año 1835 y el año 1819, con lo que este documento puede pertenecer a la primera mitad del siglo XIX. Parece tratarse de un gasto extraordinario, por su concreción y por el lugar donde aparece, además de ser una cifra elevada.

³⁸² Atienza López, "El mundo de las monjas y de los claustros femeninos en la Edad Moderna. De lo hecho a los retos", p. 92

³⁸³ Olarte Martínez, Matilde María, "Retribución monetaria de la enseñanza musical en los conventos femeninos de clausura", *La mujer, creadora y transmisora de cultura en el Área mediterránea: el Mediterráneo com Ágora de encuentro*, (1992) y "Las Monjas Músicas en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistórica"

³⁸⁴ Ramos López, Pilar, "Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres", *Revista Brocar: Cuadernos de investigación histórica* 37 (2013), pp. 212 - 213

Ilustración 2.007: Libro de gastos con índice alfabético, primera mitad del siglo XIX
Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC10)

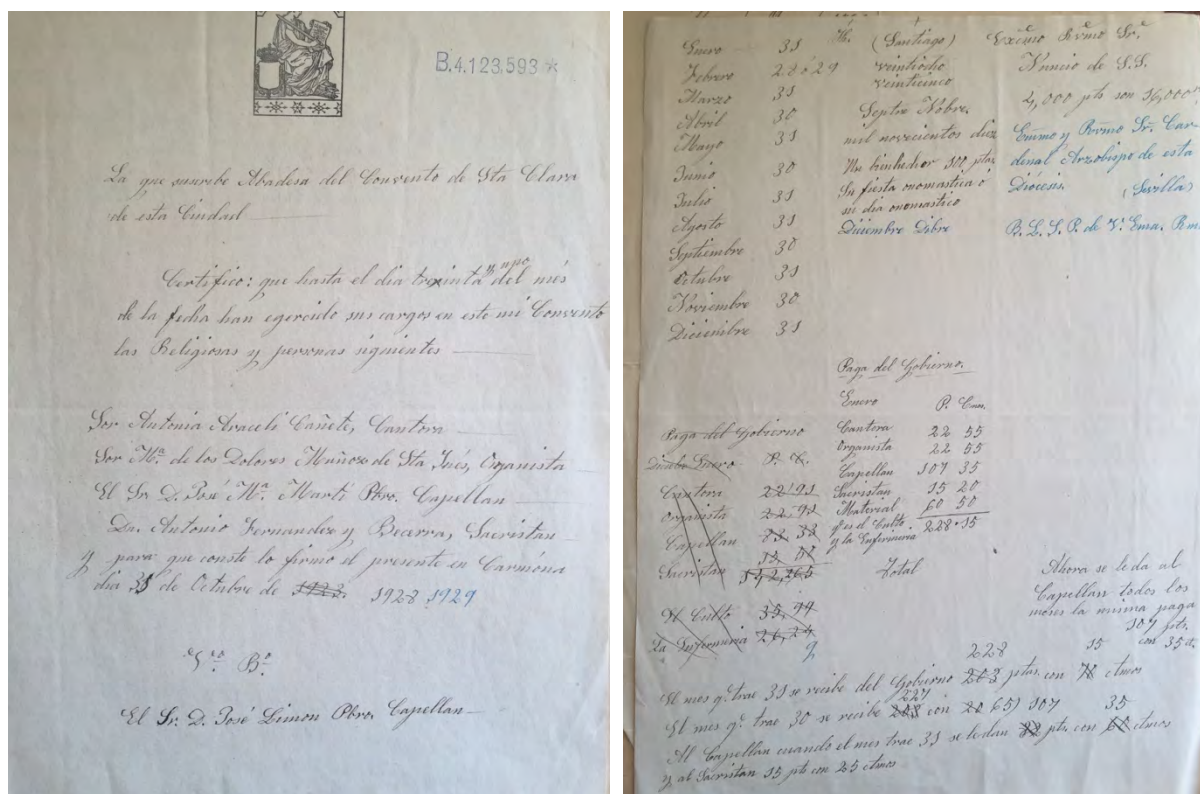


Aunque específicamente no hemos encontrado ningún documento que mencione pagos de cuantías mensualmente durante el siglo XIX en el convento de Santa Clara de Carmona, sí que han aparecido documentos que constatan este hecho durante los primeros años del siglo XX, por lo que podría hacerse extensible al siglo XIX, como ocurría en el convento de la misma orden clarisa de la vecina localidad de Utrera (Sevilla), con el que tenía especial relación como veremos más adelante. Otro documento que encontramos en el convento de Santa Clara de Carmona muestra las cantidades mensuales percibidas por las madres cantoras y organista en el convento de Santa Clara de Carmona, citadas en el documento como “paga del gobierno”, es decir, que esta cantidad no salía de las arcas del convento. Estas monjas posiblemente entraron en el convento eximidas de su dote para la realización de las tareas musicales en el

Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona
a través de un fondo musical inédito (ca. 1825 – 1925)

convento³⁸⁵, cantidades que variaban en función de los días que tuviera el mes. En este caso se trata de Sor Antonia Cañete (Cantora) y Sor María de los Dolores Muñoz (Organista), las cuales aparecen repetidamente en el fondo con material de su propiedad, con copias e incluso algunas composiciones o arreglos, aunque este aspecto merece un estudio más pormenorizado para atribuir la autoría de algunas piezas a estas monjas. Estas hermanas estuvieron en el convento ejerciendo labores musicales al menos desde el año 1872, como consta en el libro de profesiones, ya que a partir de mitad del siglo XX aparecen otros nombres al cargo de la actividad musical, como la Madre Sor María de la Paz Barbero, Sor Concepción del Niño Jesús, Sor Dulce Nombre de María o Sor Pilar Peñas, recientemente fallecida.

Ilustración 2.008: Certificado con gastos mensuales por diferentes actividades y profesiones, 1923. (Páginas 1 y 2 con cargos y desglose de cuentas respectivamente) Archivo del Convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (DOC11 - DOC12)



Con estas muestras de diferentes inversiones en actividades musicales, pretendemos mostrar el interés evidente por la práctica musical en el convento, y por tanto podemos suponer que los conventos en general y Santa Clara de Carmona en particular, mostraban un interés por alcanzar un buen nivel musical, así como artístico, en sus representaciones litúrgicas, quizás con un fin

³⁸⁵ Sor Antonia Cañete aparece documentada en el fondo como monja cantora, caso que veremos cuando hablemos de las monjas encargadas de la actividad musical en el convento, ya que es un caso peculiar, pues esta monja entra eximida de dote, la cual paga posteriormente para dejar de ejercer sus labores musicales.

social de captación de fieles que acudiera a las misas celebradas en el convento, ya que, como decíamos anteriormente, el convento se encuentra en el núcleo urbano y aunque se trate de un cenobio de clausura, interactúa con la sociedad carmonense a través de los actos religiosos de carácter público, siendo este el único contacto que puede tener con el mundo exterior, aunque siempre a través de la celosía que divide las dependencias de la clausura del espacio público.

Estas monjas, suponemos que necesitaron una formación para llevar a cabo estas funciones, así como para interpretar estos repertorios, enseñar a las monjas cantoras, acompañar las funciones, y sobre todo para organizar todo el entramado musical de un centro de estas características, de ahí que se haya convertido en un tema de investigación muy atractivo en la actualidad y complejo por las diferentes perspectivas de enfoque que se pueden realizar en torno al mismo.

Teniendo en cuenta la perspectiva que propone realizar el estudio del fondo a través de la música compuesta por músicos ajenos al convento, por la cantidad y variedad de autores que aparecen, partimos de la idea de que la música dentro de un monasterio, y en particular en el convento de Santa Clara, no estaba restringida a lo que ocurría dentro de sus muros, y en el caso concreto del cenobio que estamos trabajando, hay música que proviene del exterior. Alguna podría llegar del exterior para ser copiada por las monjas encargadas de la música en el convento y ser posteriormente devuelta a sus dueños. Este aspecto es fundamental para entender cierta voluntad de actualización, intentando estar al día de las composiciones realizadas por los maestros de capilla más importantes y novedosos y sobre todo de lo que proviene de la capital hispalense como centro fundamental de difusión musical religiosa en el siglo XIX y principios del siglo XX.

Aludiremos además a las copias que provienen de otros centros religiosos, en el caso del convento de Santa Clara, tienen especial interés las copias que llegan desde la ciudad de Jaén, concretamente del monasterio de Santa Clara, copiadas por otras monjas y con algunas aclaraciones al final de las mimas, así como el archivo que llega desde la localidad sevillana de Utrera, del convento de la misma orden, la cual parece haber tenido una muy buena relación con el convento de Santa Clara de Carmona, dada su cercanía, y sobre todo, al trasladarse todas sus religiosas y sus archivos al convento de Santa Clara de Carmona en el primer cuarto de siglo XX, al ser clausurado por extrema pobreza. Los casos de Jaén y Utrera y sus relaciones musicales con el convento de Carbona serán abordados seguidamente.

Por tanto, atendiendo a todo lo expuesto, tenemos varios supuestos a los que atender; por un lado, la interpretación de piezas, por otro, la adaptación de piezas a la realidad del momento musical del convento, y en tercer lugar, la creación de obras nuevas, ya sea por parte de las monjas como por otros compositores. Coincidiendo con lo señalado por Alfonso de Vicente en

su trabajo sobre las monjas abulenses³⁸⁶, consideramos que existía una gran preocupación por parte de las monjas por conseguir obras, y sobre todo obras adecuadas a sus posibilidades, las cuales posiblemente adaptaban en caso de no poder ser interpretadas con los medios que disponían.

En cuanto a la interpretación de las piezas, hay que decir que se antoja un punto complicado ya que, por un lado, está claro que ha habido intervenciones por parte de músicos del exterior, sobre todo solistas vocales, y que seguramente intervinieron en alguna función importante, pero, por otro lado, nos planteamos cuestiones tales como las siguientes: ¿dónde se colocaban estos músicos ajenos a la clausura? ¿cómo se coordinaban con el coro de monjas y organista para llevar una interpretación homogénea? Son preguntas difíciles de responder, puesto que no hemos encontrado -al menos de momento- ningún documento que nos ayude a aclararlas. No obstante, a partir de las fuentes orales, podemos considerar algunos testimonios de las monjas más antiguas del convento, que nos han afirmado que cuando venía algún solista, o instrumentista, o pequeño grupo de cuerda, se colocaba, junto al coro de las monjas, pero por fuera de la reja que separa la iglesia con la clausura, aunque no tengamos detalles para concretar si las monjas se colocaban en el coro alto o coro bajo de la clausura³⁸⁷. El coro alto parece ser el más idóneo para tal fin puesto que desde el mismo se puede ver perfectamente toda la iglesia, aunque esté llena de fieles y exista una celosía, pudiendo observar en todo momento la misa y tener una buena perspectiva del presbiterio, que está bastante alto, aunque quizás para tener una mayor coordinación con músicos externos, el lugar idóneo fuese el coro bajo, tras la reja y justo delante de la sillería que se encuentra tras la celosía dentro de la clausura, para tener una mayor cercanía y coordinación con los agentes externos. La Ilustración 2.122 muestra la ubicación de ambos espacios, cuya imagen está tomada desde el interior de la iglesia, aproximadamente en el centro de la nave y de espaldas al presbiterio.

³⁸⁶ de Vicente Delgado, "Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)", p. 512

³⁸⁷ En cuanto a las fuentes orales, podemos citar la comunicación oral realizada por la Madre Sor Pilar Peñas Gómez, fallecida el 17 de enero de 2018, y que nos atendió en año 2015 cuando comenzamos nuestra investigación en los diferentes centros religiosos de Carmona. Formaba parte de la comunidad desde el año 1947 y nos afirmaba que seguían recibiendo clases de música, que hubo representaciones y colaboraciones a cargo de músicos profesionales en torno a las fiestas más importantes del convento, como puede ser la función solemne en honor a Santa Clara. Afirmaba que la música siempre ha sido un elemento importante dentro del convento, presente además de en las celebraciones, en otros momentos del día.

Ilustración 2.122: Vista del coro bajo y coro alto desde la iglesia
Fotografía propia (IMG13)



Por su parte, la adaptación de las piezas queda patente en muchas de las piezas encontradas en el fondo, ya que aparecen en muchas ocasiones tituladas con la propia atribución de “arreglo”, especificando que se trata de una adaptación de la pieza original. Estas adaptaciones seguramente fueran realizadas en función al nivel musical del momento y de los medios de los

que dispusiera o para la función que fuese destinada, ya que una pieza a 4 o 5 voces requiere un gran trabajo y una buena formación, y a veces estas piezas eran reducidas a dos voces, que es la formación que más abunda en el fondo, dos voces femeninas -tiple 1 y tiple 2- y acompañamiento de órgano. También puede atender a un claro tema de funcionabilidad, ya suponemos que en las celebraciones diarias tampoco habría tiempo de recrearse mucho con la música y en consecuencia, no quedaría mucho tiempo para preparar tal cantidad de intervenciones musicales, por tanto la complejidad podría ser reducida a algo más fácil y que pudiera cantar todo el coro sin problemas, dejando las obras más exigentes para las funciones más importantes, donde la música seguramente tenía un papel más predominante y ayudaba a dar solemnidad y ensalzar dichos actos.

Además de estos arreglos que parecen claros, hay muchas piezas que muy posiblemente fueron arregladas o facilitadas en cuanto a la armonización se refiere, ya que se encuentran algunas copias en el fondo de piezas con una introducción elaborada y un entramado armónico más complejo, sin embargo, se encuentran copias de esta misma pieza -de las pocas piezas que aparecen copiadas-, sin dicha introducción, simplemente con un acorde para establecer la tonalidad al coro y seguidamente el comienzo de la pieza, además de tener un acompañamiento mucho más simplificado, tanto en textura como en complejidad.

Cabe mencionar finalmente que son muy numerosas las piezas que encontramos dedicadas, por ejemplo, a la organista del convento de Santa Clara de Utrera, las cuales suelen pasar siempre por el mismo círculo de conexión con el cenobio, concretamente la del organista de la iglesia prioral de Santa María de Mesa de la localidad de Utrera, José María Peña, el cual realiza composiciones exclusivamente para este monasterio de clarisas, así como multitud de arreglos y adaptaciones de piezas de otros compositores, destacando con mucha diferencia las obras de compositor Antonio Solís, aspectos sobre los que nos detendremos en el espacio dedicado al convento utrerano. La cercanía de este autor con la madre organista del convento de Santa Clara de Utrera es otra cuestión que habrá que abordar a lo largo de nuestro trabajo, ya que es un claro caso de como diría Afondo de Vicente³⁸⁸ “música para monjas”, es decir, composición exclusiva por parte de un maestro de capilla u organista a un centro de clausura femenino, y con el cual parece tener mucha confianza, hecho que supongo tras leer muchas de las dedicatorias que Peña deja en sus manuscritos dedicados al convento de Santa Clara de Utrera, utilizando incluso apodos ciertamente curiosos para definirse él mismo.

³⁸⁸ de Vicente Delgado, "La actividad musical en los monasterios de monjas en Ávila durante la Edad Moderna: Reflexiones sobre la investigación musical en torno al monasterio de Santa Ana", p. 14

2.2. Monjas encargadas de la música en el convento de Santa Clara de Carmona

El acercamiento a los documentos no musicales del convento ha sido una tarea complicada, puesto que, como venimos comentando, se encuentran muy desordenados, sin un orden cronológico, incluso mezclado el material que llegó del convento de Utrera con el archivo existente en Carmona. La documentación que se conserva en el monasterio desde sus primeros siglos de existencia parece tener una mejor ordenación y catalogación, apareciendo por legajos y de una forma más o menos ordenada, pero a partir del siglo XIX hay un evidente desorden, donde no existe libro de profesiones, defunciones, ingresos, así como libros de cuentas detallados, todo aparece muy confuso, las tablas de profesiones aparecen en folios sueltos, así como alguna referencia a los ingresos y defunciones, en hojas sueltas y dobladas por la mitad, a veces mezcladas con la correspondencia de la misma fecha, a veces con fechas dispersas, en definitiva, una cuestión bastante difícil de aclarar debido al estado del fondo documental, ya que el trabajo de catalogación realizado con las partituras habría que hacerlo con la documentación, y por tanto no podríamos terminar este trabajo.

En lo que se refiere a las profesiones, y sobre todo al cargo de vicaria de coro, que es el que más nos interesa, sí que hemos podido localizar alguna documentación interesante, a través de la cual se puede trazar un recorrido fiable sobre las monjas que han tenido alguna vinculación alrededor de la música del cenobio, cotejando con las partituras y monjas copistas que aparecen en el fondo, donde podemos encontrar las hermanas que se han dedicado a la práctica musical en el monasterio, ya sean las vicarias de coro del momento u otras hermanas que posiblemente ayudarían en dicha labor.

Tabla 2.04: Eje cronológico respecto a la actividad musical en el convento de Santa Clara de Carmona y las monjas con implicación musical
Elaboración propia (TAB204)

Monjas con implicación musical en el convento de Santa Clara según el fondo conservado			
Cronología	Nombre	Cargo/Profesión	Piezas
1843 – 1872	Sor María del Carmen Capitán	Vicaria de Coro	40
1843 – ca. XX	Sor Manuela González	Portera Mayor	65
1872 – ca. ½ XX	Sor Antonia Cañete	Vicaria de Coro y Vicaria	3
1872 – ca. ½ XX	Sor María Dolores Muñoz	Portera	67
1886	Sor Rosario López	Organista	-
Final XIX – XX	Sor María Librada del Corazón de Jesús		37
1916 -	Sor María de la Paz Barbero de Santa Clara	Tornera	15
1918 -	Sor Dolores González de Ángeles	Vicaria de Coro	-
2ª ½ XX	Sor Concepción del Niño Jesús		43
2ª ½ XX	Sor Dulce Nombre de María		64

En la Tabla 2.04, proponemos una cronología de las monjas que tuvieron actividad musical en el convento, basada en las monjas que aparecen citadas de alguna manera en el fondo musical, cotejado con las tablas de profesiones u oficios encontradas en la documentación del cenobio. Muestra cómo fueron unas monjas pasando el testigo a las que posiblemente fueran sus aprendices, algunas ejerciendo como vicarias de coro y otras realizando una gran aportación al fondo sin llegar a ejercer el cargo de vicaria. A continuación, vamos a realizar un desglose por las diferentes etapas que nos marcan estas épocas de producción o práctica musical en el monasterio. Centrándonos en la mitad del siglo XIX, la principal figura que encontramos es la Madre Sor María del Carmen Capitán, que aparece en la tabla de oficios para la elección de la Abadesa del Convento de Santa Clara de Carmona de la M. R. M y Sra. Sor María de los Dolores Lacoste como vicaria de coro.

Como muestra la Ilustración 2.009, reproducida en la Tabla 2.10, la Madre Sor María del Carmen Capitán es la responsable de la música del convento al menos desde el año 1843, cargo que ostentó durante gran parte del siglo XIX. Muestra de ello es la multitud de apuntes con su caligrafía que aparecen en el fondo, así como piezas firmadas con su nombre, copias realizadas y cuadernos agrupados por ella. Toda una prueba de una incipiente actividad en el convento desde prácticamente la mitad del siglo XIX hasta llegar al último cuarto del siglo XX, cuando se produjo un relevo en el cargo, como veremos a continuación.

En esta etapa, donde la vicaria de coro es la Madre Sor María del Carmen Capitán, aparece otra monja que firma muchas copias y también aparecen cuadernos con su nombre, y aunque no aparece como vicaria de coro, posiblemente puede que fuera una aprendiz o ayudante de Sor María del Carmen Capitán, se trata de la Madre Sor Manuela González, la cual cuenta con incluso más copias incluso que la primera, y que está muy presente en el fondo musical. Esta cuestión nos ayuda a centrar todas las copias de estas monjas en un periodo cronológico, el cual no estaba del todo encuadrado, aunque podíamos intuir que databa del siglo XIX, ahora queda mucho mejor ubicado el marco cronológico al que pertenecen estas copias. Debemos de citar, que la Madre Sor Manuela González tiene un marco cronológico en torno a la actividad musical en el convento incluso más amplio que la vicaria de coro, abarcando su presencia, según las tablas de profesión, al menos desde 1843 hasta prácticamente el siglo XX, del cual no podemos citar su fecha exacta puesto que en la primera tabla de profesiones que aparece fechada en este siglo, ya no aparece esta monja.

**Ilustración 2.009: Tabla de oficios para la elección de la Reverenda Madre Abadesa
13 de diciembre de 1843 - Carmona. Página 1 y 2**

**Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC32 - DOC33)**

Tabla de los oficios hechos p^{ra} la Elección de Abadesa de la M. R. M. y B. V. de
Sra. María de los Dolores Lacort, hecha en este M^o. Con^o. de mi^o M^o. de Santa Clara
de Carmona en 13^o del mes de Dic^o de 1843 a^o.

Magistradas La M. R. M. y B. V. Sra. María de los Dolores Lacort,
Vicaria de Con^o. La M. Sra. María Manuela Ovejuna,
Maestra de Novicias La M. Sra. María del Carmen Romero,
Vicaria de Casa La M. Sra. María del Carmen Capitan,
Tornallas La M. Sra. Juan^a de Paula Bueda,

Tornallas
La M. Sra. Eufemia Ovejuna, Sabastante
La M. Sra. Josefina Gonzalez,
La M. Sra. Manuela Gonzalez,
La M. Sra. Juana M^o Bueda,
La M. Sra. María de la Cruz Botafuor,

Tornallas
La M. R. M. Sra. Juan^a de Paula Bueda,
La M. Sra. María del Carmen Romero,

Sacristanas
La M. Sra. Juan^a de Paula Gonzalez,

Bovisera
La M. Sra. María de la Cruz Botafuor,

Contradistas
La M. R. M. y B. V. Sra. María de los Dolores Lacort,
La M. Sra. María Manuela Ovejuna,
La M. Sra. María del Amparo Rodríguez,

Eleccionadas
La M. Sra. María Manuela Ovejuna,
Refectoria
La M. Sra. Juan^a de Paula Bueda,

Enfermeras
La M. Sra. Josefina Sanchez,

Escuelas
La M. Sra. María Manuela Ovejuna,
La M. Sra. María del Carmen Romero,
La M. Sra. Josefina Gonzalez,
La M. Sra. María de los Dolores Negra,

Seameras
La M. Sra. Josefina Sanchez,
La M. Sra. Juana M^o Bueda,

Vocales
La M. Sra. María Manuela Ovejuna,
La M. Sra. María del Carmen Romero,
La M. Sra. Josefina Gonzalez,
La M. Sra. María de los Dolores Negra,

Apodaderas
La M. R. M. y B. V. Sra. Juan^a de Paula Bueda,
La M. Sra. María del Carmen Romero,

Rogeras
La M. Sra. María del Carmen Capitan,

La M. Sra. Ana María Alatorre, no tiene más que des
hacer — Confirmada p^o M^o. R. R. P.
Juan Enjuto —

Tabla 2.10: Transcripción de la tabla de oficios del año 1843 correspondiente a la Ilustración 2.009
Elaboración propia (TAB210)

Tabla de los oficios hechos p^{ra} la Elección de Abadesa de la M. R. M^e. y Sra. Sor M^a de los Dolores Lacoste, hecha en este n^{tro}. Conv^{to} de mi M^e Sta Clara de Carm^a en 13 días del mes de Diciembre de 1843 a^s.	
Mayordoma	La M. R. M ^e Sor María de los Dolores Lacoste
Vicaria de Convto	La M ^e Sor María Manuela Oruña
Maestra de Novicias	La M ^e Sor María del Carmen Romero
Vicaria de Coro	La M ^e Sor María del Carmen Capitán
Tornillera	La M ^e Sor Fran ^{ca} . De Paula González
Porteras	
Sobrestante	La M ^e Sor Epifanía Oruña
Portera Mayor	La M ^e Sor Josefa González
	La M ^e Sor Manuela González
	La M ^e Sor Juana M ^a . Pradas
	La M ^e Sor María de la Cruz Portefaix
Torneras	Escuchas
La M. R. M ^e Sor Fran ^{ca} de Paula Rueda	La M ^e Sor María Manuela Oruña
La M ^e Sor María del Carmen Romero	La M ^e Sor María del Carmen Romero
Sacristana	La M ^e Sor Josefa González
La M ^e Sor Fran ^{ca} . De Paula González	La M ^e Sor María de los Dolores Negás
Provisora	Graneras
La M ^e Sor María de la Cruz Portefaix	La M ^e Sor Josefa Sánchez
Contadoras	La M ^e Sor Juana M ^a . Pradas
La M. R. M ^e Sor M ^a de los Dolores Lacoste	Discretas
La M ^e Sor María Manuela Oruña	La M ^e Sor María Manuela Oruña
La M ^e Sor María del Amparo Rodríguez	La M ^e Sor María del Carmen Romero
Silenciaría	La M ^e Sor Josefa González
La M ^e Sor María Manuela Oruña	La M ^e Sor María de los Dolores Negás
Refectolera	Depositarias
La M ^e Sor Fran ^{ca} . De Paula González	La M. R. M ^e Sor Fran ^{ca} de Paula Rueda
Enfermera	La M ^e Sor María del Carmen Romero
La M ^e Sor Josefa Sánchez	Ropera
	La M ^e Sor María del Carmen Capitán

Confirmada p^t. Ntro. M. R. P. Pro. José Enjunto.

**Ilustración 2.010: Tabla de oficios para la elección de la Reverenda Madre Abadesa
28 de marzo de 1856 - Carmona. Página 1 y 2**

**Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC34 - DOC35)**

Tabla de los Oficios hechos por la Hermandad de Santa Clara de Carmona, en el día 28 de marzo de 1856.

*Magistrada. La M. Sr. M. Srta. M. de la Doña Doña Lucrecia
de la Cruz. La M. Sr. M. Srta. M. del Carmen Romero.
Maestros de Capilla. La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés.
Música de Capilla. La M. Sr. M. Srta. M. del Carmen Capitan.*

Comisarios
La M. Sr. M. Srta. M. del Rosario Guisado.

Porteros
*La M. Sr. M. Srta. M. de la Doña Doña Lucrecia
La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés
La M. Sr. M. Srta. M. del Rosario Guisado
La M. Sr. M. Srta. M. del Rosario Guisado
La M. Sr. M. Srta. M. del Rosario Guisado.*

Trascriba
La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés

Secretaria
La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés

Procuradora
La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés

Contadores
*La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés
La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés
La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés.*

Auditoria
La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés

Receptor
La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés

Informante
La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés

Secretario
*La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés
La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés
La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés.*

Inscripciones
*La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés
La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés.*

Director
*La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés
La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés
La M. Sr. M. Srta. M. de Paula Puadés.*

**Tabla 2.11: Transcripción de la tabla de oficios del año 1856 correspondiente a la Ilustración 2.010
Elaboración propia (TAB211)**

Tabla de los oficios hechos por la Elección de Abadesa de la M. R. M^e. y Sra. Sor M^a de los Dolores Lacoste, hecha en este ntro. Convento de mi M^e Sta Clara de Carmona en 28 días del mes de Marzo de 1856	
Mayordoma	La M. R. M ^e Sor M ^a de los Dolores Lacoste
Vicaria de Convento	La M. R. M ^e Sor M ^a del Carmen Romero
Maestra de Novicias	La M ^e Sor Francisca de Paula González
Vicaria de Coro	La M ^e Sor M ^a del Carmen Capitán
Tornillera	La M ^e Sor M ^a del Rosario Guisado
Porteras	
Sobrestante	La M ^e Sor Josefa González
Portera Mayor	La M ^e Sor Manuela González
	La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez
	La M ^e Sor M ^a del Rosario Guisado
	La M ^e Sor M ^a del Pilar Villegas
Torneras	Escuchas
La M ^e Sor Juan María de Prada	La M ^e Sor Josefa González
La M ^e Sor M ^a de la Cruz Portefaix	La M ^e Sor Francisca de Paula González
Sacristana	La M ^e Sor M ^a del Carmen Capitán
La M ^e Sor Francisca de Paula González	La M ^e Sor Manuela González
Provisora	Graneras
La M ^e Sor M ^a de la Cruz Portefaix	La M ^e Sor Josefa González
Contadoras	La M ^e Sor Josefa Sánchez
La M. R. M ^e Sor M ^a de los Dolores Lacoste	Discretas
La M ^e Sor Francisca de Paula González	La M ^e Sor Josefa González
La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez	La M ^e Sor Francisca de Paula González
Silenciaria	La M ^e Sor M ^a del Carmen Capitán
La M. R. M ^e Sor M ^a del Carmen Romero	La M ^e Sor Manuela González
Refectolera	Depositarias
La M ^e Sor Josefa Sánchez	-
Enfermera	-
La M ^e Sor M ^a del Pilar Villegas	Ropera
	-

En la tabla de oficios para el año 1856, 14 años después de la primera tabla reproducida³⁸⁹, sigue al frente de la parcela musical, como hemos citado, la Madre Sor María del Carmen Capitán, y entre las monjas del convento Sor Manuela González, dejando claro que hacían un buen tándem musical por las evidencias que muestra el fondo conservado, y por la confianza por parte de la Madre Abadesa, que en este caso sigue siendo Sor María de los Dolores Lacoste. Por tanto, podría decirse que la actividad musical del convento desde los años cuarenta al menos, hasta bien pasada la segunda mitad del siglo XIX, estuvo a cargo de Sor María del Carmen Capitán, junto con la ayuda de Sor Manuela González.

El testigo de la Madre Sor María del Carmen Capitán lo tomó Sor Antonia Cañete, como muestra la tabla de oficios del año 1872³⁹⁰, 16 años después de la tabla anterior, donde ya no aparece la María del Carmen Capitán ni como integrante del colectivo religioso, seguramente acabando su periodo como organista y marchándose a otro convento o simplemente retirándose de la vida de religiosa, o puede que quizás falleciera, ya que no he conseguido encontrar datos sobre el paradero de la Madre Sor María del Carmen Capitán.

En la tabla de oficios, aparece como vicaria de coro Sor Antonia Cañete, de la que aparecen varias obras firmadas en el fondo, seguramente la mayoría se trate de copias de piezas, las cuales a veces aparecen firmadas solo como “Sor Antonia”. En el reparto de funciones de las monjas integrantes de la comunidad, sigue apareciendo Sor Manuela González, que ejercía de portera mayor en este caso, y que seguramente aprendió y fue mano derecha de Sor María del Carmen Capitán, continuando en la ayuda musical junto a Sor Antonia Cañete, a la cual posiblemente también guiaría en algunos aspectos por la experiencia mostrada en el fondo, algo que podemos deducir por la multitud de copias que aparecen en el fondo de esta madre. Además, aparece otra monja, también como portera, cuyo nombre es Sor María de los Dolores Muñoz, que aparece con varias copias en el fondo, y algunas parecen ser composiciones propias, pero habría que comprobar si se trata realmente de una copia, arreglo o composición. La cuestión es que estas dos madres estarán al frente de la labor musical junto a Sor Antonia Cañete durante varios años. La madre Sor Antonia Cañete es un caso peculiar en el convento como mostraremos a continuación.

Respecto a la mencionada tabla de oficios del 10 de junio de 1872³⁹¹ podemos mostrar que a partir de la fecha indicada será la Madre Sor Antonia Cañete la encargada las labores musicales del convento, aunque es bastante curioso, como hemos apuntado, el caso de esta monja. A partir de 1872 comienza esta nueva lista de oficios a funcionar en el convento. Como se ha citado, Sor Antonia Cañete tendría la ayuda de Sor Manuela Gonzales y Sor María de los

³⁸⁹ Ver Tabla 2.10, reproducción de la Ilustración 2.009

³⁹⁰ Ver Ilustración 1.14 y su reproducción en la Tabla 1.01

³⁹¹ Ver Ilustración 1.14 y su reproducción en la Tabla 1.01

Dolores Muñoz, ambas responsables de ricas aportaciones al fondo. Pero en 1885 se produce un acontecimiento que nos resulta muy interesante, ya que la Madre Sor Antonia Cañete entraría a formar parte del convento como vicaria de coro sin pagar la dote, como monja cantora y encargada de la labor musical del convento. Este aspecto lo podemos justificar tras encontrar unos documentos donde la Madre Sor Antonia Cañete quiere pagar la dote y redimirse del cargo de cantora, algo que se aprueba por unanimidad en el convento³⁹² y que hace a los pocos años lleguen varias propuestas de monjas para ocupar dicha plaza³⁹³. Se puede suponer que quizás estaba cansada del puesto, o quizás quería dedicarse a una vida religiosa plena, sin tener obligaciones de tanta presión y responsabilidad, y aunque posteriormente aparece en otros muchos documentos donde se justifica sus aportaciones musicales, ya parece que lo haría desde el lugar de una monja de coro y no como vicaria y responsable de dicho campo.

Podemos observar en la Ilustración 2.011, el documento de depósito de dote, que la Madre Abadesa del convento ha cambiado respecto a la última lista de oficios, lo que quiere decir que al no aparecer en ninguna lista posterior, puede que haya salido del convento o quizás fallecido. En la lista de oficios de 1872³⁹⁴ la Madre Abadesa es Sor Juana María de Pradoy, apareciendo en el documento de 1884 como abadesa, la Madre Sor Francisca de Paula González, que ya pertenecía al convento y ejercía de sacristana en la tabla de oficios anterior.

Justo al año siguiente, tras dejar el puesto Sor Antonia Cañete en 1884 y pagar una dote de 15.000 reales, ya hay ofrecimientos como cantora u organista para formar parte del convento y acceder al mismo sin dote y con un sueldo. Son muy interesantes por ejemplo las palabras que podemos observar en el siguiente documento, donde cita: "...que las pretendientas para cantora y organista de este convento son de una esmerada educación, de buenas y virtuosas costumbres y con vocación...", quedando una vez más patente la exigencia que había sobre el puesto de monja música y lo valorado que estaba en dicho convento, hecho por el que quizás renunciara al mismo Sor Antonia Cañete.

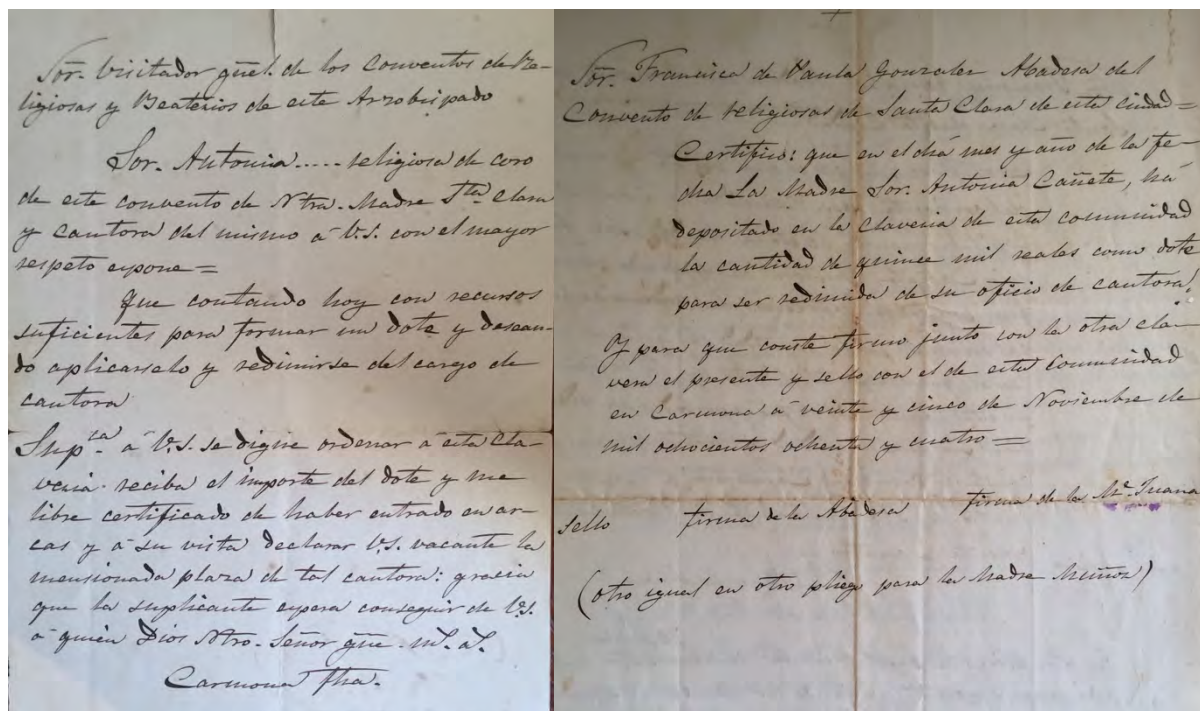
Sin embargo, parece que incluso tras el citado ofrecimiento, la plaza de organista recayó en la novicia del convento de Santa Clara de Carmona, Sor Rosario López, como mostramos en la Ilustración 2.013, aunque posiblemente siguió con la ayuda de Sor Antonia Cañete, que sigue apareciendo constantemente en los documentos como cantora, aunque ya había dejado oficialmente el puesto de monja cantora y supuestamente no percibía remuneración alguna.

³⁹² Ver Ilustración 2.011

³⁹³ Ver Ilustración 2.012

³⁹⁴ Ver Ilustración 1.14 y su reproducción en la Tabla 1.01

Ilustración 2.011: Documentación sobre la situación de Sor Antonia Cañete, vicaria de coro que solicita pagar la dote y dejar el puesto de cantora en el año 1884. Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (DOC36 - DOC37)



“Solicitud de Sor Antonia Cañete para dejar el puesto de cantora y pagar la dote - Carmona 1884 (DOC36)

“Depósito de dote en clavería y aceptación de Sor Antonia Cañete como monja de coro - Carmona 1884” (DOC37)

**Ilustración 2.012: Solicitud de traslado de monja de Marchena (Sevilla) a Carmona,
como organista. Documentos 1 y 2.**

Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (DOC38 - DOC39)

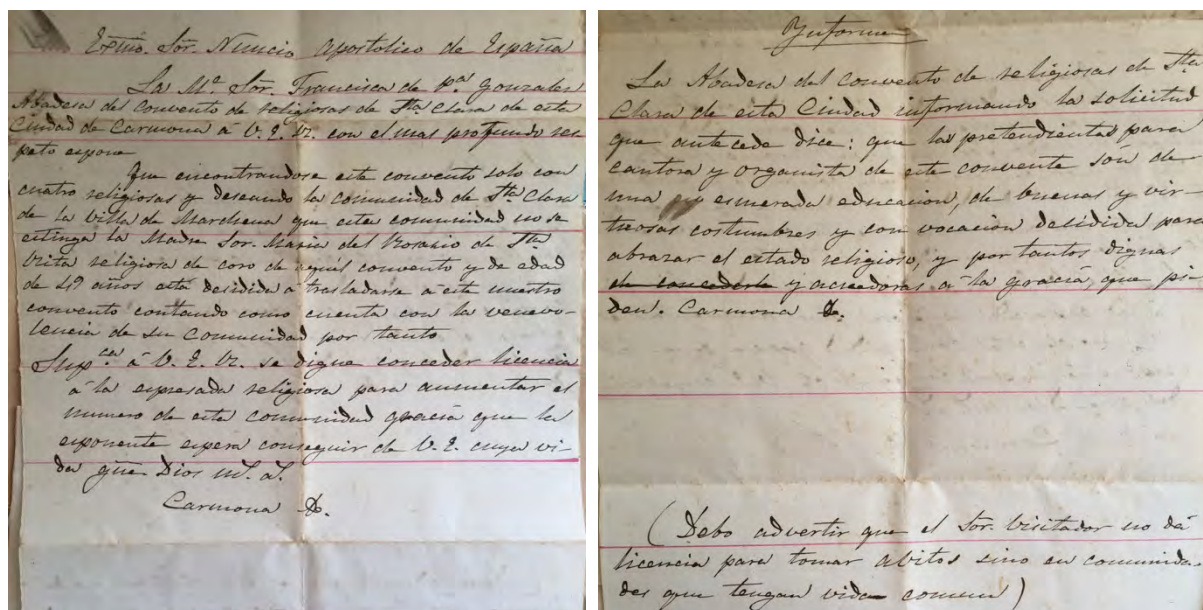


Ilustración 2.013: Certificado de las Claveras indicando que Sor Rosario López, novicia del convento, no ha depositado la dote puesto que ha sido pagada por el estado por la plaza y oficio que desempeña como organista.

Carmona, 28 de febrero de 1886

Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC40)

Las Gr^{as}. Claveras de este Convento de Sta. Clara de Carmona, que abajo rubrican:

Certificamos: que Sor. Rosario Lopez, novicia del referido Convento, no ha depositado en esta Claveria la cantidad señalada en su dotacion por considerarse recibida en la pensión señalada por el Gobierno para la misma por la plaza y oficio de cantora organista que desempeña. Y para que conste lo firmamos en Carmona a 28 de Febrero de 1886.

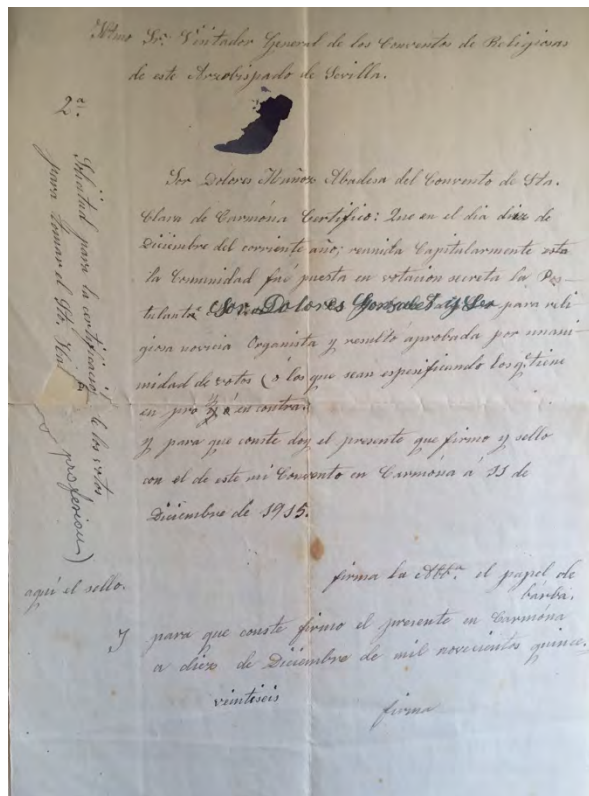
Tras el gran movimiento generado en el convento alrededor del puesto de organista y cantora, no nos cabe duda de la importancia de la actividad musical en el cenobio. No dejaban de llegar peticiones y ofrecimientos para ocupar alguno de estos codiciados puestos cuando hubiese alguna vacante, algo que se convierte en una constante a finales del siglo XIX y principios del XX. Pero, por otra parte, no parece que hubiera mucha estabilidad en torno a los puestos de cantora y organista, siendo las hermanas Sor Antonia Cañete y Sor María de los Dolores Muñoz las que llevaban el aspecto musical hacia delante. Posiblemente accedían a estos puestos vacantes monjas más profesionales y cualificadas, con una mejor formación musical, pero como muestra la multitud de documentos en los que se recogen constantemente cambios en dichas profesiones, parece que duraban poco en el cargo, incluso podemos mencionar el citado caso de Sor. Antonia Cañete, que aunque se queda en el convento como monja de coro, no ejercer oficialmente el cargo de cantora desde 1884 (Ilustración 2.011). Quizás, imaginando la situación y recreándola desde nuestra apreciación personal, puede notarse que las monjas Sor Antonia Cañete y Sor María de los Dolores Muñoz llevaban la batuta en cuanto a las tareas musicales, suponiendo, siempre desde una perspectiva personal, que este monopolio fuese difícil de aceptar por las hermanas que iban pasando por los cargos musicales, quizás superadas por las dos monjas más antiguas y con mayor peso en el convento, aunque esta reflexión no es más que una cuestión que planteamos a modo de hipótesis personal, que quizás pueda ser aclarada en futuras investigaciones sobre los aspectos musicales del convento.

A continuación, mostramos otros dos documentos (Ilustración 2.014) que ilustran otro ejemplo de monja que realizó el noviciado en el convento de Santa Clara de Carmona y solicitaba el puesto de organista como profesión, y aunque de esta monja no hemos localizado ninguna firma ni autoría de copia alguna, sí que podemos afirmar que se trata de la que será en el año 1918 la nueva vicaria de coro según muestra la tabla de oficios correspondiente que mostraremos más adelante (Ilustración 2.015). Su caligrafía es habitual en el fondo, pero no podemos confirmar que se trata de Sor Dolores González de Ángeles.

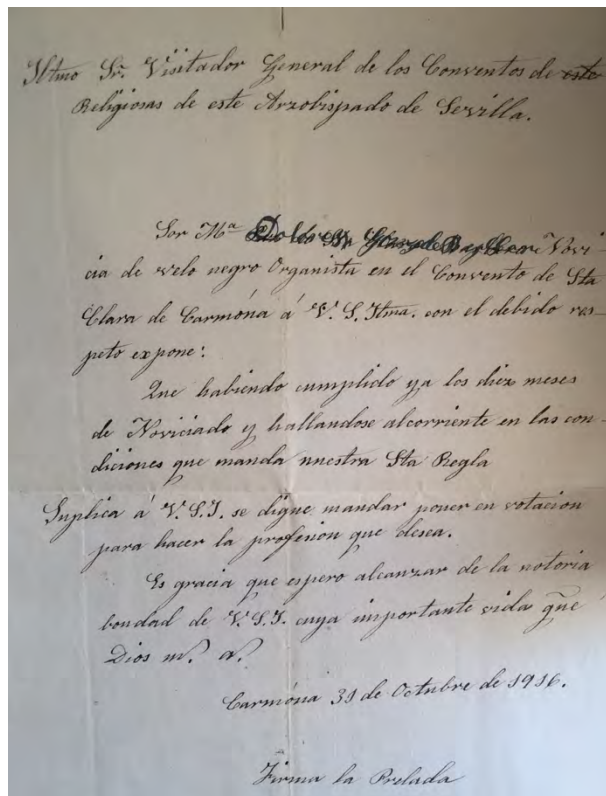
Ilustración 2.014: Aprobación del noviciado de Sor Dolores González de Ángeles como organista y posterior solicitud de votación para realizar la profesión de organista.

11 de diciembre de 1915 y 31 de octubre de 1916

**Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC41 - DOC42)**



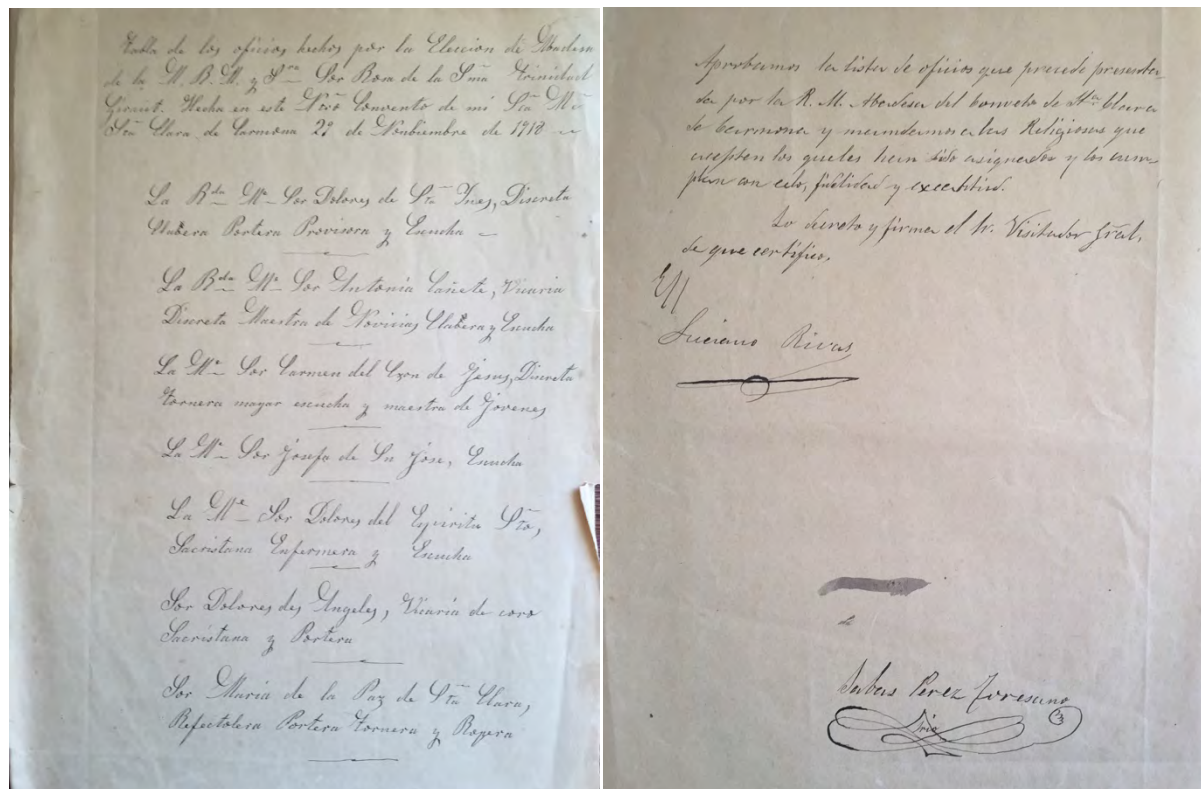
“Aprueban noviciado de Sor Dolores González como organista - Carmona 1915” (DOC41)



“Solicita poner en votación para realizar la profesión de organista - Carmona 1916” (DOC42)

Para finalizar este recorrido por las monjas que realizaron las diferentes labores musicales durante el siglo XIX y primera mitad del XX, concluiremos con la tabla de oficios del año 1918 (Ilustración 2.015). La madre Sor Antonia Cañete era entonces vicaria del convento, mientras que la encargada del puesto de vicaria de coro era la Madre Sor Dolores González de Ángeles, la cual aparece citada como Dolores de Ángeles y, parece ejercer además de Sacristana, con lo cual posiblemente fuera una persona preparada para aunar los dos cargos responsables en lo referente a las celebraciones litúrgicas.

**Ilustración 2.015: Tabla de oficios para elección de la Reverenda Madre Abadesa
Carmona, 29 de noviembre de 1918 (Página 1 y 2)
Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC43 - DOC44)**



Lo que no cabe duda tras el estudio del fondo es que, aunque aparecieran algunas organistas y cantoras remuneradas y sin tener que pagar dote, eran las monjas Sor Antonia Cañete y Sor María de los Dolores Muñoz las que mantenían el alto nivel de la vida musical del convento. Sabemos que incluso se les llegó a remunerar en el año 1923 de forma mensual, como recoge la Ilustración 2.008 mostrada anteriormente. Para confirmar esta cuestión, vamos a documentar a través del documento reproducido en la ilustración³⁹⁵, que las monjas que hemos citado, fueron las encargadas de la música a finales del siglo XIX, ya que el documento que presentamos data de 1925, y cita que la madre Sor María Dolores Muñoz tiene en la fecha 79 años y 56 de religiosa, por tanto llevaba como profesa en el convento desde 1869, y Sor Antonia Cañete muere en 1924, con 80 años de edad y 67 años de religiosa, es decir, que estaba en el convento desde 1857. Ambas son naturales de Carmona, y parece que han sido las responsables del movimiento musical en el convento durante más de medio siglo, prácticamente desde mediados del siglo XIX hasta dos décadas ya adentradas en el siglo XX. Siendo remuneradas por algunas actuaciones musicales como organista y cantora respectivamente, suponemos que

³⁹⁵ Ver Ilustración 2.016

2.3. Calendario litúrgico trazado a partir del fondo musical

Además de la actividad diaria en el convento, las oraciones y cánticos que atienden a la liturgia de las horas, así como las misas diarias y demás aspectos rutinarios, podemos trazar un recorrido por las celebraciones litúrgicas más importantes para este convento, lo cual pretendemos fundamentar con la cantidad de partituras musicales que aparecen en el fondo dedicadas a diferentes efemérides, demostrando a través del análisis de sus materiales, que había determinados momentos del año en los cuales utilizaban la música como medio de ensalzamiento de dichos actos litúrgicos, lo que nos permite recrear una especie de calendario con las festividades más importantes dentro de este monasterio.

A continuación, proponemos un calendario litúrgico realizando un recorrido desde comienzos del año hasta llegar a la Navidad, pasando por las fechas que posiblemente acapararon una mayor atención por parte de esta comunidad religiosa, utilizando el fondo musical encontrado como base fundamental de la hipótesis que realizamos, basándonos tanto en el número de copias encontradas, como en las marcas de uso que muestra el material y la complejidad del mismo como muestra de ostentación en algunas funciones religiosas, ayudando con otros aspectos tales como la documentación consultada en el convento o la prensa local, a reforzar nuestra reflexión sobre el transcurrir del año en torno a estas celebraciones.

Mostramos seguidamente una tabla en la que recogemos de forma más visual, las fechas que hemos señalado como posibles celebraciones llevadas a cabo en el convento, utilizando como fundamento principalmente el fondo musical conservado como hemos citado, y ayudando a documentar tales fiestas religiosas con el apoyo de la documentación encontrada en fondo o citas en prensa local, además de reforzar todo el contenido con el trabajo de Fernández Gracia sobre los conventos de clausura en Navarra, y concretamente en los conventos de la orden franciscana de Santa Clara. Tenemos que aclarar, que además de estas celebraciones, en un convento de clausura hay celebraciones litúrgicas diarias, así como las misas de fines de semana, las cuales no están recogidas en este calendario, puesto que con esta aproximación, pretendemos realizar un recorrido por las posibles funciones donde la música era utilizada de forma más elaborada, quizás con un papel más predominante y posiblemente utilizando un mayor despliegue musical, tanto en preparación, como en ejecución o incluso en inversión, basándonos sobre todo en el fondo musical conservado.

Tabla 2.03: Calendario de las posibles celebraciones litúrgicas anuales según el fondo musical conservado en el convento de Santa Clara de Carmona
Elaboración propia (TAB203)

Calendario litúrgico anual	
Fecha	Celebración
19 de marzo	Efeméride de San José
marzo – abril	Cuaresma y Semana Santa – desde Miércoles de Ceniza hasta el Domingo de Resurrección
Mes de mayo	Mes de María
50 días tras Domingo de Resurrección	Sagrado Corazón de Jesús (Pentecostés)
60 días tras Domingo de Resurrección	Corpus Christi – Santísimo Sacramento
11 de agosto	Santa Clara de Asís
4 de octubre	San Francisco de Asís
1 y 2 de noviembre	Día de Todos los Santos y Conmemoración de los Fieles Difuntos
8 de diciembre	Inmaculada Concepción (Purísima Concepción)
diciembre	Navidad – Adviento (Hasta Nacimiento del Niño Jesús)
enero	Octava del Señor o Fiesta de Santa María Madre de Dios (8 días tras su nacimiento) y adoración de los Reyes
2 de febrero	Presentación de Jesús al templo, finalización del ciclo navideño (40 días tras el nacimiento de Jesús)

Como podemos observar en la Tabla 2.03, hemos comenzado el año en nuestro calendario con el mes de mayo, finalizando el mismo en febrero, la cuestión por la que hemos organizado la disposición del ciclo anual de esta forma es atendiendo a las fiestas navideñas, las cuales comienzan en diciembre y finalizan en febrero, por lo que si comenzáramos a realizar nuestro calendario en el mes de enero, este ciclo perdía toda la lógica, de esta forma se puede apreciar de forma mucho más clara cómo febrero es el mes que cierra el año litúrgico tras las celebraciones navideñas. Tras esta aclaración, solamente tenemos que decir que hemos intentado ser lo más claro posible, y por ello hemos tratado de organizar de forma lógica estos acontecimientos religiosos, los cuales, en ciertas celebraciones, no cuentan con un día fijo, como explicamos en el transcurso de este espacio, por lo que se utilizan los meses aproximados en los que se pueden ubicar dichas festividades litúrgicas.

Atendiendo al repertorio que encontramos en el fondo musical de Santa Clara, aunque la primera cita que recogemos en el calendario es la celebración del día de San José, la cual reforzamos con la cita en prensa³⁹⁷, en el archivo aparecen pocas piezas destinadas a esta efeméride, por lo que vamos a continuar con la siguiente cita propuesta en el calendario, la cual si podemos considerar como una fecha importante: la Semana Santa. Para esta celebración hay dedicadas un número importante de piezas, destacando el Jueves Santo hasta el Domingo de Resurrección, aunque estas celebraciones en torno a la Semana Santa tienen su comienzo 40 días antes del Domingo Ramos, lo que conocemos como Cuaresma. El día de comienzo de estas celebraciones viene dado por el calendario lunar, ya que el Domingo de Resurrección debe de coincidir con el primer domingo tras el equinoccio de marzo del hemisferio norte, por ello, se trata de una fiesta variable en cuanto a la fecha en el calendario. Las piezas que destacan son las dedicadas al Jueves Santo, Viernes Santo, Sábado Santo y Resurrección.

El siguiente momento importante es el mes de mayo, conocido como el mes de María y en el que tienen lugar numerosas celebraciones en torno a la figura de la Virgen. En el fondo, aparecen más de 14 piezas dedicadas a la Virgen y el mes de mayo, entre coplas, gozos y canciones, así como otros géneros que también recogen piezas dedicadas a esta celebración. Como veremos más adelante cuando acometamos el estudio musical del repertorio, podremos observar cómo estas piezas tienen una complejidad mayor a otras piezas de carácter más cotidiano, lo que muestra que se utilizaban por tanto como piezas de lucimiento, quizás en consecuencia de la importancia que tenían estas celebraciones dentro del cenobio.

Cincuenta días después del Domingo de Resurrección llega Pentecostés, celebrándose el día del Sagrado Corazón de Jesús. Siguiendo a Fernández Gracia,³⁹⁸ la fiestas más importantes llevadas a cabo en las clausuras desde el siglo XVI, rondaban en torno al culto al Santísimo Sacramento, la Inmaculada, los Santos fundadores de las respectivas órdenes, San José y las advocaciones de algunas imágenes marianas veneradas en cada convento, además de la fiesta del Sagrado Corazón de Jesús, que tuvo su mayor auge en el siglo XVIII, decayendo un poco la actividad de esta fiesta de forma momentánea, retomando un amplio desarrollo en el siglo XIX. Pues bien, el Sagrado corazón de Jesús cuenta con numerosas piezas de diferentes géneros en el fondo y en cuanto a coplas, gozos y canciones, cuenta con 12 piezas, por detrás de las fiestas de Santa Clara, San Francisco y el mes de mayo, por lo que parece que atiende a la tónica general de recuperación en cuanto a popularidad de esta celebración litúrgica, la cual propone Fernández Gracia en su trabajo. Por su parte, el día de San José se celebra el 19 de marzo y esta efeméride también parece haber sido venerada en nuestro convento, ya que aparecen algunas obras dedicada a Santa José, a veces nombrado como el “patriarca” San José, por lo que entendemos que se han llevado a cabo celebraciones litúrgicas en torno a esta figura.

³⁹⁷ Tabla 2.06

³⁹⁸ Fernández Gracia, p. 269

En cuanto a la adoración al Santísimo Sacramento, es una parte integral de la estructura de la vida de clausura, por lo que no es de extrañar el número de piezas que presentan alguna alusión al Santísimo Sacramento, lo que confirma de nuevo, la afirmación realizada por Fernández Gracia en referencia a una de las fiestas en torno las que gira el culto.

Pero, volviendo al Corazón de Jesús, citaremos de nuevo a Fernández Gracia³⁹⁹, que afirma que su devoción y difusión en España desde el siglo XVIII es un hecho indiscutible, aunque anteriormente el corazón de Cristo aparecía acompañando a distintos Santos. Tras difundirse, su devoción entró en declive, como señalábamos anteriormente, retomándose de forma mucho más efusiva en el último cuarto del siglo XIX, ya que esta fiesta pasó a ser universal a mediados del siglo XIX, coincidiendo con la época cronológica que presenta el fondo de Santa Clara y documentando por tanto las afirmaciones llevadas a cabo por Fernández Gracia.

Atendiendo al calendario litúrgico y las celebraciones más populares, de las que no estaban exentos estos cenobios de clausura, y siguiendo un orden cronológico, tenemos la celebración del Corpus Christi, donde se venera el Santísimo Sacramento, fiesta que se lleva a cabo sesenta días tras el Domingo de Resurrección, coincidiendo con el Jueves y Domingo después de Pentecostés. Como decíamos anteriormente, fundamentándolo con las palabras de Fernández Gracia, el Santísimo Sacramento es uno de los pilares sobre los que giran las fiestas más importantes de los conventos, y aunque esta veneración se realiza diariamente y más aún en un cenobio de clausura, es en la fiesta del Corpus Cristi donde alcanza su máxima representación. El fondo, como citábamos anteriormente, cuenta con numerosas piezas de diferentes géneros referentes al Santísimo Sacramento. Algunas de estas piezas son más elaboradas que otras, lo que quizás indique posiblemente las que eran destinadas al día del Corpus Christi y las que se utilizaban en un contexto más personal y diario.

Continuando con un avance cronológico en el calendario, encontramos uno de los días más importantes dentro de un convento de clarisas, nos referimos a la celebración de la efeméride de la Santa fundadora de la orden, Santa Clara, fiesta que se lleva a cabo el día 11 de agosto. En primer lugar, y apoyándonos de nuevo en el trabajo de Fernández Gracia⁴⁰⁰, los conventos de clarisas son un lugar donde se rinde culto a los santos fundadores de la familia franciscana, abundando las alusiones a estas imágenes por todo el cenobio y donde su fiesta era celebrada por todo lo alto en los monasterios de clarisas, algo que podemos hacer extensible a la celebración de San Francisco, la cual veremos a continuación. En torno a esta festividad, además de ser la celebración para la que más material musical encontramos en el fondo, podemos reforzar la importancia de este día en el monasterio con el anuncio que se realiza en la prensa local sobre dicha celebración. Son concretamente 18 piezas entre coplas, gozos y canciones, las que aparecen en el fondo para ensalzar este día, donde la complejidad y la

³⁹⁹ Ibid., p. 274

⁴⁰⁰ Ibid., p. 356

elaboración musical queda patente al comprobar estas piezas, las cuales trataremos en el espacio dedicado al análisis musical de algunas de estas piezas, quedando patente por la elaboración que presentan estas piezas, que era un día grande en el monasterio, que se preparaba con ilusión y esfuerzo y donde probablemente contaban con músicos contratados que ayudaran a dar más solemnidad al acto, hecho que suponemos tras comprobar algunas piezas con solos vocales pertenecientes a voces masculinas, cuya ejecución posiblemente fuese llevada a cabo desde el otro lado de la reja, sin invadir el espacio de clausura.

Seguidamente, y atendiendo a la misma cuestión que Santa Clara, encontramos el día 4 de octubre, donde tiene lugar la celebración de la efeméride a San Francisco de Asís, fundador de la orden franciscana, el cual es venerado al mismo nivel de importancia que Santa Clara. Estos dos días son muy importantes en el calendario de celebraciones litúrgicas llevadas a cabo por el convento de Santa Clara de Carmona, como también podemos reforzar tras la aparición de un anuncio de esta celebración en un periódico local, además del repertorio que encontramos en el fondo dedicado a San Francisco de Asís, junto con el apoyo documental que nos aportan autores como Fernández Gracia.

Siguiendo un orden cronológico, podemos citar como otro día importante dentro de las celebraciones litúrgicas el día de Todos los Santos y la conmemoración a los Fieles Difuntos, que se lleva a cabo los días 1 y 2 de noviembre respectivamente. Aunque no encontramos mucho repertorio destinado exclusivamente para esta celebración religiosa, si que encontramos una mención en la prensa local en torno a las celebraciones llevadas a cabo en el convento de Santa Clara, como mostraremos más adelante en una tabla donde recogemos las menciones que aparecen en prensa sobre las actividades en el convento.

Por su parte, la Inmaculada también es motivo de dedicatorias musicales en el fondo, ya que encontramos algunas piezas para ensalzar esta efeméride, que, como cita Fernández Gracia⁴⁰¹, es una fiesta que, con el transcurso del tiempo, se ha convertido en un acto religioso con enorme contenido cultural, irrumpiendo en las artes o la literatura, y por ende ha tenido su efecto en la música, como confirma el fondo del convento de Santa Clara. Esta celebración ha trascendido, según Fernández Gracia, de lo estrictamente religioso a lo cultural. Esta celebración tiene lugar el día 8 de diciembre, y aparece más que representada en el fondo, por lo que es un día importante en el calendario litúrgico para tener en cuenta en nuestro recorrido por las posibles celebraciones más importantes del cenobio. En el fondo aparecen piezas dedicadas a esta celebración con el nombre de Inmaculada, Inmaculada Concepción, Purísima Concepción o Purísima, todas haciendo alusión a dicha festividad.

Para finalizar el año, entraríamos en uno de los momentos más importantes y celebrados en cualquier cenobio de clausura o centro religioso, que no es otro que la época navideña, donde

⁴⁰¹ Ibid., p. 284

se llevan a cabo multitud de celebraciones en el mes de diciembre hasta llegar al punto más importante, representado por el nacimiento del Niño Jesús, la adoración a los Reyes ya en enero y finalizando dicho ciclo, como comenzábamos esta exposición, el día 2 de febrero, con el Día de la presentación de Jesús al templo. En la prensa local encontramos anuncios de celebraciones y funciones durante todo el mes de diciembre en el convento de Santa Clara de Carmona, y como no podía ser de otra forma, esto se ve representado en el fondo en forma de partituras, concretamente con los villancicos. El fondo cuenta con un importante número de villancicos, concretamente 48, que posiblemente pueda ampliarse debido a la multitud de piezas que aparecen sin título y que podrían variar estos resultados. Casi medio centenar de piezas avalan la magnitud de estas fiestas en el convento, las cuales representan musicalmente un importante patrimonio, además de mostrar a través de su elaboración musical y diversidad, tanto de formas como de autores, que la época navideña fue una de las etapas donde la música tomaba una mayor presencia en el cenobio.

Ligado a las celebraciones navideñas y finalizando el calendario propuesto, citamos el mes de enero, como era habitual en los conventos de clarisas y fundamentado en el trabajo realizado por Fernández Gracia sobre las clausuras navarras⁴⁰², en todos los conventos de clarisas, hasta hace relativamente poco, atendiendo a sus propias costumbre se celebraba la ceremonia del “santo y alma”, que se llevaba a cabo el día 1 de enero tras la cena y se denominaba la fiesta de la Circuncisión del Señor, conocida también como la “Octava del Señor”, por el hecho de hacer 8 días de su nacimiento. Actualmente es conocida como fiesta de Santa María Madre de Dios desde la reforma del Papa Juan XXIII. Por tanto, esta fiesta estaría encuadrada aun en época navideña, que se prolongará hasta el mes de febrero, concretamente hasta el día 2, cuando se celebra la presentación de Jesús al templo y la purificación ritual de la Virgen María, conocida como fiesta de la Candelaria, tomándose este día 2 de febrero como el día en que se cierra el ciclo navideño, 40 días después del nacimiento del Niño Jesús. En el caso del convento de Santa Clara, podemos confirmar una dilatada actividad en torno a las celebraciones llevadas a cabo entre el mes de enero y febrero, como queda patente en la prensa local que hemos consultado y sobre la que mostraremos posteriormente un cuadro en el que aparecen recogidas todas las menciones sobre el convento de Santa Clara y las fechas más importantes para justificar el fondo musical que estamos estudiando.

Por último, para finalizar este calendario, y siguiendo de nuevo a Fernández Gracia⁴⁰³, debemos de decir que hay otras festividades en todas las clausuras, que no podemos colocar en ninguna fecha concreta, ya que nos referimos a las elecciones y santos de abadesas o prioras, que eran momentos de júbilo en el cenobio, que se festejaban con numerosos actos de todo tipo. Además,

⁴⁰² Ibid., p. 152

⁴⁰³ Ibid., p. 155

a estas festividades debemos de añadir las celebraciones de toma de hábito o las fiestas realizadas en torno a las profesiones. Para terminar, citar que las devociones que a veces traían consigo algunas religiosas, fueron, en el caso de algunos cenobios, trasladadas al interior del claustro, llegándose a asimilar como una celebración más dentro del mismo⁴⁰⁴.

Podemos reforzar nuestra hipótesis de las actividades llevadas a cabo en el convento de Santa Clara, como hemos venido refiriendo en el recorrido realizado por el año litúrgico, a través de los anuncios que encontramos recogidos en la prensa local, donde aparecen semanalmente recogidas las actividades, celebraciones y funciones religiosas llevadas a cabo en la localidad y en las que el convento aparece en varias ocasiones, coincidiendo con épocas o fechas concretas donde el repertorio musical es abundante en el fondo, y generalmente relacionado con algún momento de importancia en el calendario litúrgico trazado, por lo que entendemos que puede coincidir con funciones de cierta envergadura llevadas a cabo en el cenobio. A continuación, mostramos una tabla con algunas menciones realizadas en el periódico local *La Revista* desde marzo del año 1888 hasta febrero del año 1889, cumpliendo un ciclo anual completo y siguiendo la justificación que hemos citado anteriormente en torno a la organización del año de marzo a febrero.

⁴⁰⁴ Ibid., p. 310

**Tabla 2.05: Funciones y celebraciones en el convento de Santa Clara a través de la
prensa local**

Elaboración propia (TAB205)

<i>La Revista: Periódico ilustrado, científico, literario y de intereses locales</i> Carmona, 1888		
Nº Periódico	Día de Celebración	Tipo de actividad
XXI	24 de junio	Función de las Religiosas de Santa Clara
XXVII	5 de agosto	Celebración por parte de las Religiosas de Santa Clara
35	5 de octubre	Nueva celebración por parte de las Religiosas de Santa Clara
38	31 de octubre	Celebración en Santa Clara
47	27 de diciembre	Celebración en Santa Clara
48	Día 00	Función en iglesia de Santa Clara
Todas las tiradas del rotativo en el mes de diciembre, anuncian celebraciones o funciones en el convento o iglesia de Santa Clara.		
<i>La Revista: Periódico ilustrado, científico, literario y de intereses locales</i> Carmona, 1889		
Nº Periódico	Día de Celebración	Tipo de actividad
49	Día 00	Función en iglesia de Santa Clara
51	22 Enero	Celebración en Santa Clara
52	Día 00 Febrero	Religiosas de Santa Clara
53	4 Febrero	Religiosas de Santa Clara
54	Día 0	Religiosas de Santa Clara

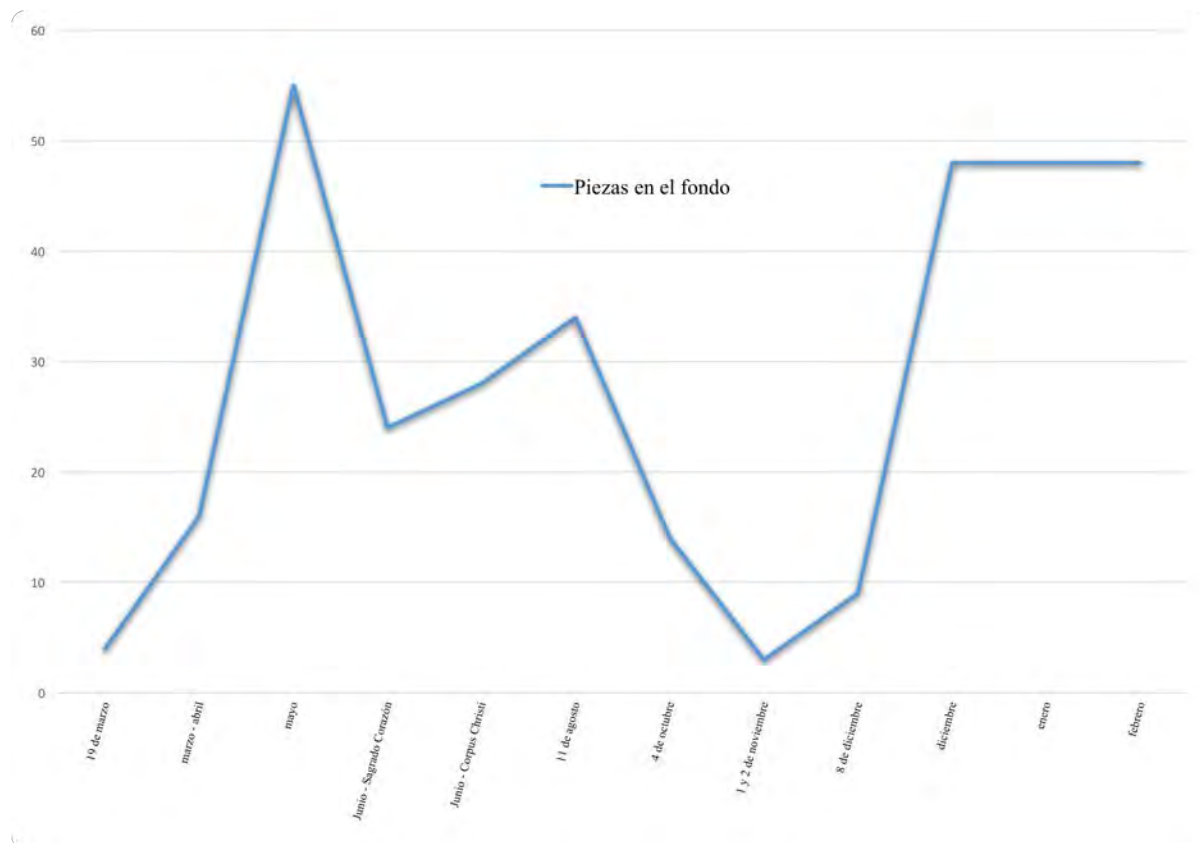
Para que este aspecto quede recogido de forma más representativa, vamos a tratar de ilustrar todos estos aspectos en primer lugar en una tabla donde recogemos el calendario propuesto en la Tabla 2.03, basada en el fondo musical, a la que vamos a añadir una columna donde vamos a colocar si aparece dicha celebración anunciada en prensa, para comprobar visualmente la coincidencia de algunas de las funciones posiblemente más importantes del calendario litúrgico de este cenobio.

Tabla 2.06: Calendario litúrgico anual con referencias en prensa
Elaboración propia (TAB206)

Calendario litúrgico anual con referencias en prensa		
Fecha	Celebración	Referencia en Prensa
19 de marzo	San José	
marzo – abril	Cuaresma y Semana Santa – desde Miércoles de Ceniza hasta el Domingo de Resurrección	
Mes de mayo	Mes de María	
50 días tras Domingo de Resurrección	Sagrado Corazón de Jesús (Pentecostés)	
60 días tras Domingo de Resurrección	Corpus Christi – Santísimo Sacramento	
11 de agosto	Santa Clara de Asís	Nº 27
4 de octubre	San Francisco de Asís	Nº 35
1 y 2 de noviembre	Día de Todos los Santos y Conmemoración de los Fieles Difuntos	Nº 38
8 de diciembre	Inmaculada Concepción (Purísima Concepción)	Todos los meses aparecen menciones en prensa, números: 47 – 48 – 49 51 – 52 – 53 – 54
diciembre	Navidad – Adviento (Hasta Nacimiento del Niño Jesús)	
enero	Octava del Señor o Fiesta de Santa María Madre de Dios (8 días tras su nacimiento) y adoración de los Reyes	
2 de febrero	Presentación de Jesús al templo, finalización del ciclo navideño (40 días tras el nacimiento de Jesús)	

Aplicando un filtrado de piezas exclusivamente destinadas a un momento del posible calendario litúrgico, podemos trazar un recorrido por el calendario anual de festividades religiosas dentro de este cenobio de clausura, aunando ahora todos los géneros musicales agrupados en torno a la festividad para la que están destinados. Mostramos en la Gráfica 2.26 una aproximación a lo que podría ser la actividad musical en las diferentes etapas anuales marcadas en el calendario litúrgico del monasterio, y a continuación realizaremos una serie de aclaraciones sobre estos resultados.

Gráfico 2.26: Piezas destinadas a las diferentes celebraciones litúrgicas marcadas en el calendario anual propuesto para el convento de Santa Clara de Carmona
Elaboración propia (GRF226)



En primer lugar, hemos agrupado todos los géneros musicales, no solo coplas, gozos y canciones, como mencionamos anteriormente en la exposición del calendario litúrgico propuesto, con lo que se incluyen otros géneros como himnos, letanías, salves, alabados y cualquier otro que pueda aportar una pieza musical destinada a una de las celebraciones litúrgicas propuestas en nuestro calendario. En muchas ocasiones, las piezas no muestran claramente su función, y no podemos saber a qué celebración están dedicadas, por ello, un estudio pormenorizado de este aspecto, podría variar levemente estos resultados, incluso afianzar aún más los resultados, los cuales consideramos bastante objetivos si tenemos en cuenta el porcentaje de piezas que hemos utilizado para la elaboración de esta gráfica, concretamente 235 obras, las cuales creemos que son más que suficiente para extraer unas reflexiones serias sobre el fondo de Santa Clara. Obviamente, las piezas de carácter profano, así como las misas de carácter general, la música instrumental y otros géneros utilizados en el día a día, no han sido tenidos en cuenta en este análisis, por lo que disponemos de un número muy representativo de piezas dedicadas a las diferentes piezas celebraciones llevadas a cabo en el monasterio.

En segundo lugar, como podemos observar en la Gráfica 2.26, el pico más alto en cuanto a material musical para una celebración se refiere, se encuentra en mayo, lo que resulta llamativo ya que se supone que el día de mayor importancia para estas religiosas es la celebración de fundadora Santa Clara. Pues bien, la razón se debe a que el mes de mayo agrupa varias celebraciones, ya que es considerado el mes de la virgen, por lo que si dividiéramos todos los actos que giran en torno a la virgen y sus diferentes advocaciones, tendríamos un número mucho menor de obras, sin embargo, el día de la efeméride de Santa Clara es el 11 de agosto, siendo mucho más representativo el hecho de que para un solo día del año, haya tal cantidad de piezas dedicadas a esta festividad. Por su parte, lo mismo ocurre con la navidad y los meses de enero y febrero, los cuales hemos agrupado colocando todos los villancicos durante estos meses, aunque posiblemente durante diciembre y los primeros días de enero es la fecha correcta para agrupar todos estos villancicos, el periodo navideño se entiende que finaliza el día 2 de febrero, por lo que sería posible escuchar algún villancico en los últimos días de enero, siendo fechas importantes para el convento como ha recogido los diferentes anuncios en la prensa que hemos vaciado y mostrado en la Tabla 2.05.

Comenzando el año por el mes de marzo, tal y como venimos haciendo a lo largo de este espacio, tenemos las piezas dedicadas a San José, que no son muchas, pero aparece claramente representado en el fondo, por lo que entendemos que habría celebración de este día. Posteriormente, comienza a crecer la actividad musical tal y como muestra el incremento de obras dedicadas a la Semana Santa, destacando las que hacen referencia al Domingo de Ramos, Jueves, Viernes y Sábado Santo y el Domingo de Resurrección, por lo que parece que esta época constaba ya de una importante actividad musical en el cenobio, culminando tal crecimiento en el mes de mayo, dónde aparecen agrupadas el mayor número de obras, dedicadas a la Virgen, agrupando géneros de todos los tipos, pero sobre todo canciones, gozos y coplas, además de algunos himnos y plegarias. Al terminar el mes de mayo, entramos de lleno en otras dos celebraciones muy seguidas, la festividad del Sagrado Corazón de Jesús, y diez días más tarde, la fiesta del Corpus Christi. Tal y como comentábamos anteriormente, es bastante representativo la cantidad de piezas que alberga el fondo para estos dos días, que aunque son menos que para el mes de mayo, estamos hablando de una celebración concreta y no de un periodo como puede ser el mes de mayo. Llegamos a lo que podría considerarse un descanso en cuanto a la actividad en musical en el convento, ya que el verdadero crecimiento musical llega al cenobio para culminar con la celebración de su Santa fundadora, Santa Clara de Asís el día 11 de agosto, bajando progresivamente la actividad hasta llegar al día 4 de octubre, donde celebran el día de su seráfico padre San Francisco de Asís, también importante en el calendario, además de por la cantidad de obras dedicadas, por los anuncios que encontramos en prensa donde ambos días aparecen mencionados con actividad en el convento. Para finalizar el año, hay un descenso importante de actividad en torno a la celebración del día de los Difuntos y Todos los Santos, con pocas obras en el fondo, para terminar el año de manera apoteósica con una gran cantidad de villancicos, que confirman, junto con la prensa, la nutrida vida musical que condensaba el convento en el periodo navideño.

Además del calendario litúrgico mostrado, el convento contaba con sus tareas diarias y sus misas rutinarias, las cuales no hemos incluido en el calendario litúrgico ya que, al tratarse de un cenobio de clausura, consideramos que esta rutina es un aspecto cotidiano, y aunque hay un repertorio que muestra esta actividad diaria y cotidiana, son más interesantes las celebraciones para las cuales había un mayor despliegue en cuanto a la música, ya que encontramos las mejores piezas, en cuanto a musicalidad, elaboración y posiblemente en interpretación, para estos momentos del año. Pues bien, incluso después de atender su actividad diaria y las celebraciones que proponemos en el calendario litúrgico, aun parece que les quedaba tiempo a las monjas de este convento para realizar otro tipo de actividades musicales, como demuestran las partituras encontradas de carácter profano, así como todo el material referente al aprendizaje, mostrando por tanto un importante interés por la música, así como por la preparación musical de las monjas de la comunidad.

Por tanto, podemos intuir tras comprobar la actividad musical del convento, que dedicaban los momentos de menos actividad musical para encuadrar algunas actividades de ocio, y sobre todo, la mayor parte del tiempo dedicado a la formación de las monjas, podrían ser los meses de febrero y marzo, aunque también podrían aprovechar quizás los meses de verano, puesto que julio y agosto parecen estar prácticamente sin actividad, pero posiblemente estos meses también se utilizarían para trabajar a conciencia la función del día de Santa Clara. Otro momento interesante que podemos proponer como momento más relajado de actividad musical serían los meses de septiembre hasta noviembre, donde sólo estarían como celebraciones importantes el día 4 de octubre dedicado a San Francisco y el día de Todos los Santos y los Fieles Difuntos los dos primeros días del mes de noviembre, utilizando posiblemente el mes de noviembre para preparar la época navidad, la cual intuimos muy cargada de actividad por todo lo que hemos ido documentando. Entendemos por tanto que los meses que hemos señalado con menos actividad musical en el cenobio podrían tener bastante sentido si los proponemos como posibles periodos de actividades y prácticas musicales no litúrgicas, tales como momentos más lúdicos o incluso de ocio, además de la práctica y aprendizaje musical. No obstante, esta cuestión no implica la exclusión de otras fechas, como por ejemplo las navideñas, para realizar otro tipo de representaciones musicales fuera del entorno litúrgico, como la representación de villancicos dentro del cenobio, aunque este aspecto queda abierto a futuras investigaciones donde se puedan confirmar con datos objetivos, los periodos en los que se llevaban a cabo estas actividades.

Además, suponemos que los meses de verano se antojan unos meses donde estos momentos de ocio puede que ayudaran a estas monjas de clausura a hacer más llevadero el clima, ya que la ciudad de Carmona (Sevilla) soporta altas temperaturas en la época estival, y la música puede que fuera un medio de diversión y ocio para estas profesas en unas fechas donde baja claramente el ritmo de actividades litúrgicas y con ello las obligaciones musicales como hemos podido comprobar en el transcurso de este espacio, que justo tras finalizar el verano, vuelve a tomar un ritmo ascendente en cuanto a actividad musical se refiere, como demuestra el fondo

musical conservado en el convento.

También debemos incluir para finalizar nuestro recorrido por la posible actividad musical en el cenobio, la cual hemos trazado en torno un año litúrgico, que durante los meses de menor actividad musical, seguramente las monjas encargadas de la actividad musical y la vicaria de coro, se dedicaría a copiar nuevas partituras, renovar repertorios y arreglar piezas, ya que la cantidad de copias que aparecen encuadradas en el marco cronológico que nos ha propuesto el propio fondo, es muy elevado como para no tener en cuenta el tiempo que les llevaba a estas monjas la copia de todo lo que iba llegando al monasterio, además de tener que compaginar esta actividad con todo lo que hemos citado anteriormente.

A través del calendario de actividades litúrgicas que hemos presentado, mostramos lo que podría ser una aproximación a la actividad musical durante la época cronológica que nos ha marcado el propio fondo, el siglo XIX y primeros años del siglo XX, utilizando los géneros y formas musicales como principal eje vertebrador de nuestra propuesta, además de otros aspectos como la prensa y la fundamentación a través de otros trabajos sobre esta cuestión, intentando con ello recrear el sonido musical de la clausura. Por ello, para intentar de adentrarnos más al fondo de esta cuestión, vamos a realizar seguidamente un acercamiento a diversos aspectos técnicos musicales que nos aproximan al posible nivel musical que pudo conllevar cada celebración o fiesta religiosa, dictándonos con ello una valiosa información sobre el nivel y la importancia de la música en cada celebración, y por ende podremos entender qué momentos eran los más cuidados por estas religiosas, que aunque ya han sido mostrados de forma evidente, estos aspectos musicales darán aún más fundamento a nuestra propuesta.

2.4. Aproximación a la práctica musical en el convento de Santa Clara a través del fondo musical conservado

A través del fondo musical que hemos analizado, hemos intentado en primer lugar realizar una aproximación cuantitativa del material encontrado para tener una primera visión del contenido que albergaba este archivo, seguidamente hemos realizado un estudio pormenorizado de algunos ítems interesantes en torno al mismo, los cuales han servido para profundizar en algunos campos específicos, todo mostrado de manera muy ilustrativa para facilitar una rápida comprensión de los resultados. Una vez realizado este estudio analítico, hemos pasado a un segundo plano de concreción, donde se ha trazado una primera aproximación teniendo en cuenta sólo las primeras impresiones extraídas del análisis, además hemos abordado temas como las diferentes perspectivas de enfoque con las que podemos abordar el estudio de un fondo de estas características, así como un recorrido por las monjas encargadas del aspecto musical en el convento durante la etapa cronológica que estamos trabajando, terminando con una propuesta de un posible calendario de celebraciones litúrgicas trazado a partir de las piezas analizadas en el fondo.

Una vez llegado este punto, nos proponemos realizar una aproximación a las piezas musicales más relevantes del fondo, las cuales abordaremos según los géneros, donde las vamos a mostrar atendiendo a diversos factores tanto musicales como funcionales, que nos ayudarán a encuadrar aún más este fondo musical, el cual en estos momentos ya ha respondido a muchas cuestiones, pero intentamos conocer más a fondo sus prácticas musicales y el posible paisaje sonoro del convento en determinadas celebraciones a través del estudio de algunas piezas, ahondando en aspectos musicales que nos permitan conocer, por ejemplo, el nivel musical que se mostraba en determinadas celebraciones y el nivel de las monjas músicas que llevaban a cabo el funcionamiento de la capilla musical en una etapa determinada. La música, como ha podido quedar claro en el transcurso de este trabajo, ha estado presente en los momentos importantes del cenobio, siendo elemento fundamental para el desarrollo de las celebraciones litúrgicas, aunque dependiendo de las diferentes épocas del año, la música se utilizó de modo más funcional u ostentoso, siendo un vehículo de expresión y sirviendo como medio para ensalzar algunas festividades, de las cuales pretendemos encontrar las más elaboradas musicalmente, ya que este aspecto mostrará quizás la vinculación del convento con esta festividad.

Las fiestas en las que se celebran las efemérides importantes del convento, así como otras fechas destacadas, al igual que ocurre con el ejemplo que nos muestra Colleen Baade en su estudio sobre los conventos de Toledo⁴⁰⁵, podemos deducir por la cantidad de piezas musicales encontradas que eran días festivos para la comunidad religiosa, donde seguramente todo el despliegue realizado -además del musical- fuera diversión, además de para las monjas, para el propio pueblo, el cual podía acceder a la iglesia para formar parte de estas celebraciones

⁴⁰⁵ Baade, "Dos siglos de música y fiesta en los monasterios femeninos de Toledo", pp. 54 - 57

litúrgicas. Según evidencian las partituras encontradas en el fondo, estas fiestas seguramente fueron celebradas con mucha variedad en cuanto a los recursos musicales, dependiendo del nivel musical de cada momento, los recursos económicos disponibles, y del tiempo con el que contaban para preparar dichos actos religiosos. Posiblemente la ostentación de cada acto tuvo mucho que ver con el nivel económico que viviera el monasterio en cada momento determinado, así como la capacidad musical de las monjas a cargo de la música en esa etapa concreta, pero lo que está claro es que la música adornaba y ensalzaba sus días festivos como un elemento fundamental.

Aunque vamos a utilizar una descripción con más apartados que los utilizados por Gregorio García Ruiz en su trabajo sobre las Clarisas de Hellín⁴⁰⁶, nos vamos a basar en la funcionalidad utilizada en su trabajo de catalogación⁴⁰⁷ y posterior estudio musical del archivo del convento albaceteño, para aplicarlo al convento de Santa Clara de Carmona, los cuales además, pertenecen a una misma orden religiosa y tienen muchas similitudes en torno a su funcionamiento, exceptuando las piezas y las tendencias musicales que marcaban la tendencia en cada ciudad, que obviamente en la localidad carmonense están altamente influenciadas por las corrientes que provienen de la capital hispalense y los grandes maestros de capilla de su catedral, que en siglo XIX marcaron una importante línea a seguir en cuanto al repertorio litúrgico se refiere, sin dejar a un lado la cantidad de similitudes que hemos encontrado en cuanto a los compositores que aparecen en el catálogo del convento de Santa Clara de Hellín estudiado por García Ruiz.

2.4.1. Gregoriano y piezas litúrgicas

Las primeras piezas sobre las que vamos a comenzar este análisis las hemos denominado “canto gregoriano”, con esta expresión nos queremos referir a aquellas piezas con o sin acompañamiento, propiamente de la liturgia, tanto de la misa como del oficio. Todo este material solía utilizarse según los tiempos litúrgicos, respetando el propio y ordinario de la misa, así como la liturgia de las horas u oficio divino (Laudes, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas). También destacan las piezas que representan las celebraciones de la navidad, cuaresma, Semana Santa, pentecostés o difuntos, las cuales aparecen generalmente escritas en cualquier hueco por tratarse de piezas bastante cortas, aunque suelen estar agrupadas con cierto orden funcional y escritas en cualquier formato de composición, bien como himnos, salmos o versos.

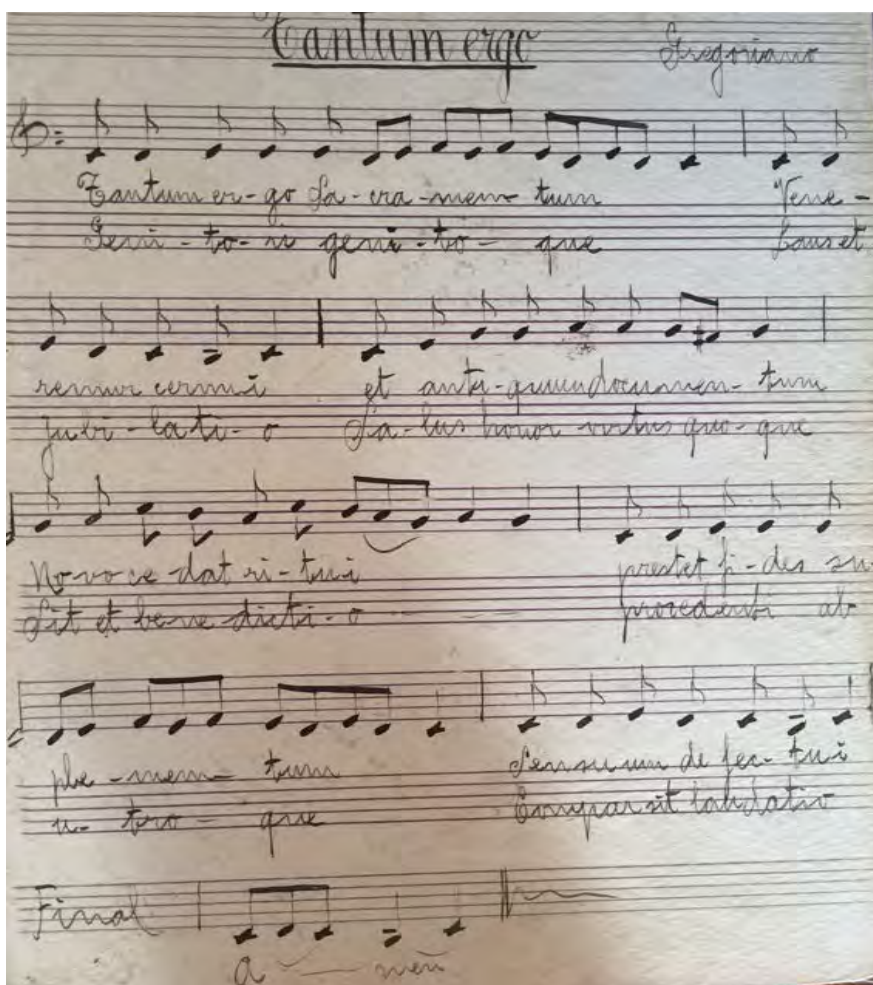
⁴⁰⁶ García Ruiz, Gregorio, "La música en el convento de Santa Clara de Hellín en los siglos XIX y XX a través de su archivo musical" (ibid.).

⁴⁰⁷ "La música en el convento de Santa Clara de Hellín en los siglos XIX y XX. Catálogo del archivo musical", pp. 18 - 22

En primer lugar, las piezas que aparecen mayormente *a cappella* son las destinadas a la liturgia de las horas u oficio divino, en forma de himnos, suelen aparecer gran cantidad de estas piezas escritas para una sola voz y sin acompañamiento, aunque a veces se encuentre algún acompañamiento fácil en forma de relleno armónico muy utilizado con el fin de ayudar en la entonación. También destacan piezas como el “Tantum Ergo”, que se trata de una oración cantada generalmente durante la adoración al Santísimo Sacramento. Son piezas interpretadas diariamente, de forma sistemática en el horario conventual y celebraciones litúrgicas diarias, y por tanto suponemos, tal y como muestran las fuentes, que no realizaban un gran despliegue musical para estos momentos, utilizando melodías fáciles, con un ámbito melódico reducido y generalmente de corta duración, para que pudieran ser cantadas por toda la comunidad, incluso aprendidas de memoria.

Ilustración 2.017: Tantum ergo gregoriano

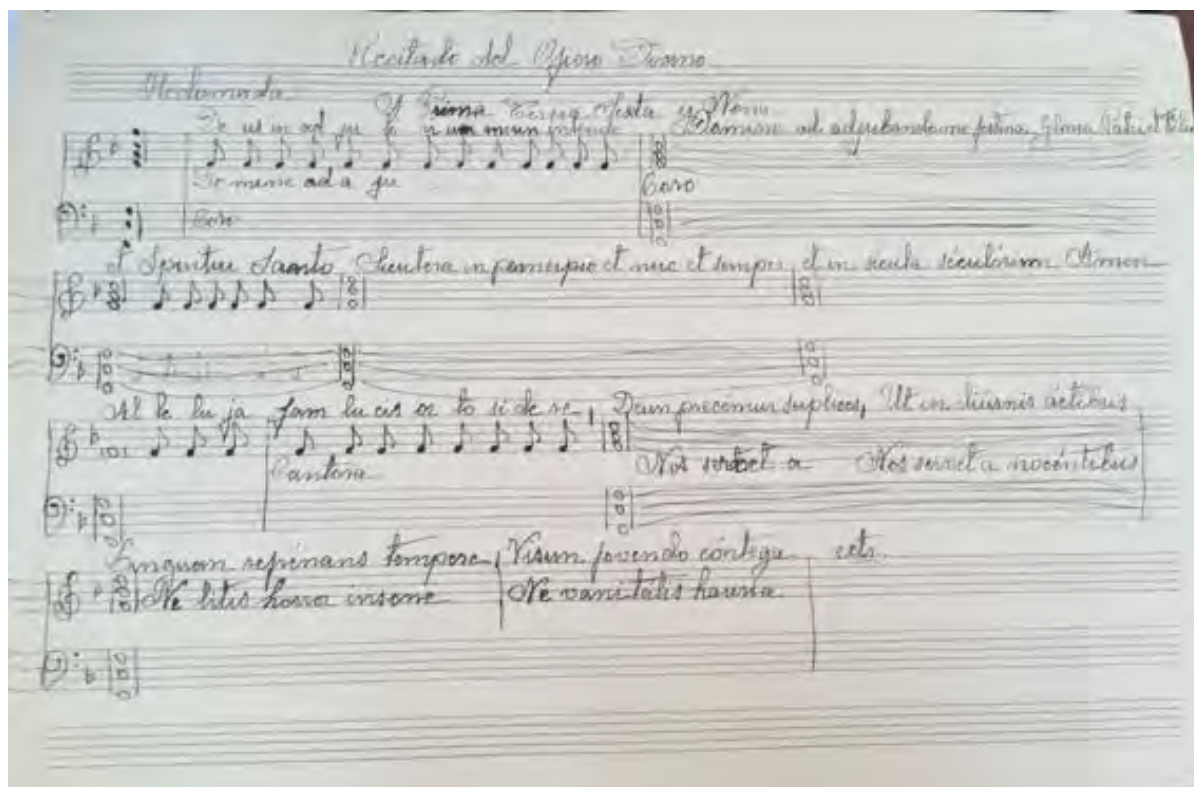
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS001)



Pieza *a cappella* para ser cantada durante la adoración al Santísimo Sacramento

Aparece un grupo importante de piezas que parecen estar dedicadas a diferentes Santos, lo cual refleja que posiblemente fueran cantadas coincidiendo con el día de la celebración de dicha efeméride, pero siguen siendo piezas cortas, fáciles y generalmente *a cappella*, y cuando se encuentra algún acompañamiento aparece escrito sin ningún virtuosismo, tratándose claramente de un relleno armónico con una clara función de ayuda al canto, como citábamos anteriormente y cómo podemos comprobar en la Ilustración 2.018. Este recitado para el Oficio Divino ejemplifica a la perfección un tipo de canto fácil, posiblemente utilizado diariamente de forma cotidiana. Presenta un acompañamiento de relleno armónico basado en un acorde pedal en la tonalidad de Fa mayor, dejando libertad a la parte vocal, que alterna partes a solo con el coro.

**Ilustración 2.018: Recitado del Oficio Divino (A Prima, Tercia, Sexta y Nona)
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS002)**



En Ilustración 2.019 podemos observar cómo algunos cuadernos se utilizan para agrupar piezas con un fin práctico, en este caso Himnos a varios Santos, escritos a una sola voz, sin acompañamiento y utilizando las barras de compás para estructurar el fraseo en torno a la letra, puesto que no tienen compases, solo agrupaciones de algunas notas a modo de referencia rítmica, además de marcar claramente la altura de las notas para su correcta entonación. Encontramos Himnos a San José, de Vísperas para Adviento, a Todos los Santos, a San Antonio, a San Luis, a Santiago o al Dulce Nombre de Jesús, todos ellos comenzando nada más finalizar el anterior, colocando el título incluso de manera confusa a veces para poder

Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona a través de un fondo musical inédito (ca. 1825 – 1925)

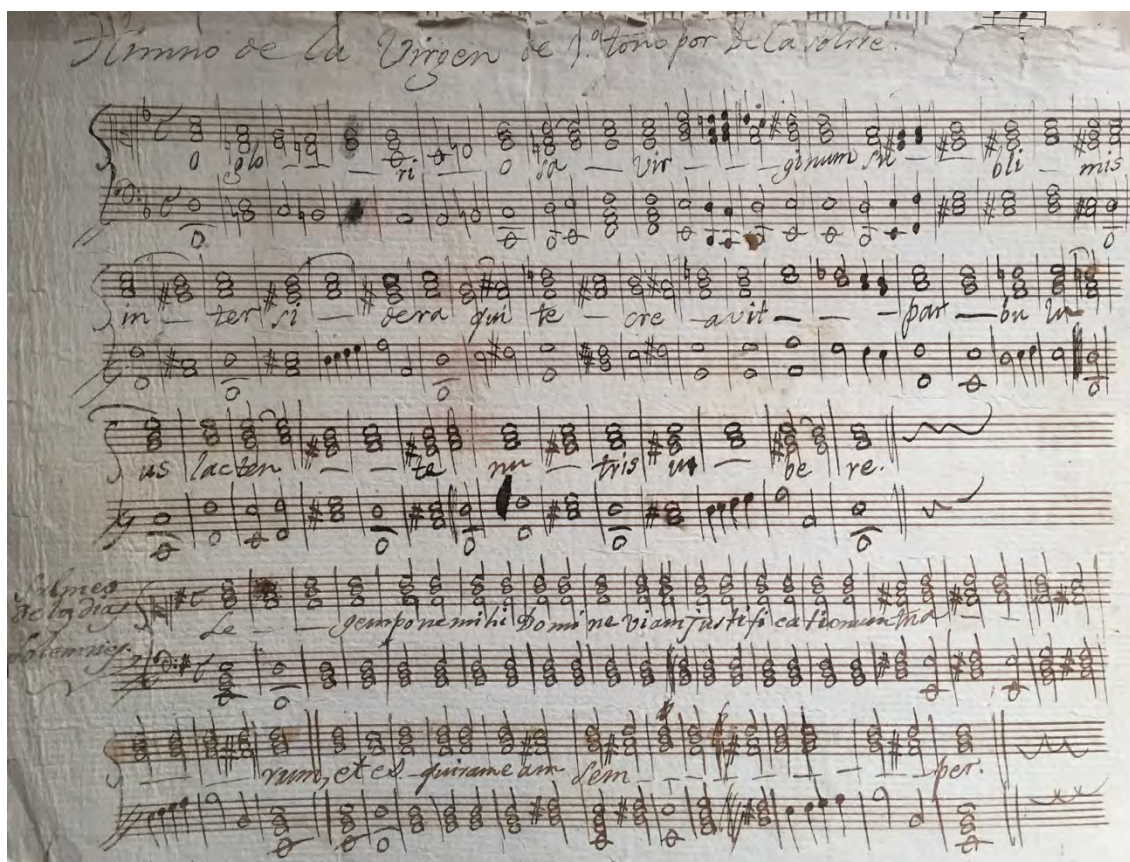
localizar los distintos himnos que aparecen. En este caso encontramos un himno tras otro, atendiendo solamente a las partes vocales, sin acompañamiento alguno. Sin embargo, también encontramos himnos que muestran una elaboración un poco mayor, utilizando unas armonías sencillas para esas melodías, aunque en el caso que mostramos a continuación, la armonización es un poco más elaborada que la primera obra que mostrábamos en la Ilustración 2.018, la cual solo tenía unos acordes pedales. En este caso, encontramos una elaboración con textura homorrítmica, haciendo coincidir cada nota -o prácticamente todas las notas- de la parte vocal, con un acorde diferente, incluso atreviéndose con algunos movimientos de bajo como muestra el compás 23 del “Himno de la virgen de 1º tono”. Este ejemplo sigue ilustrando la búsqueda de agrupación de material en torno a la funcionabilidad de la música en el cenobio, primando la practicidad, al igual que el ejemplo anterior.

Ilustración 2.019: Agrupación de varios himnos

Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS003)



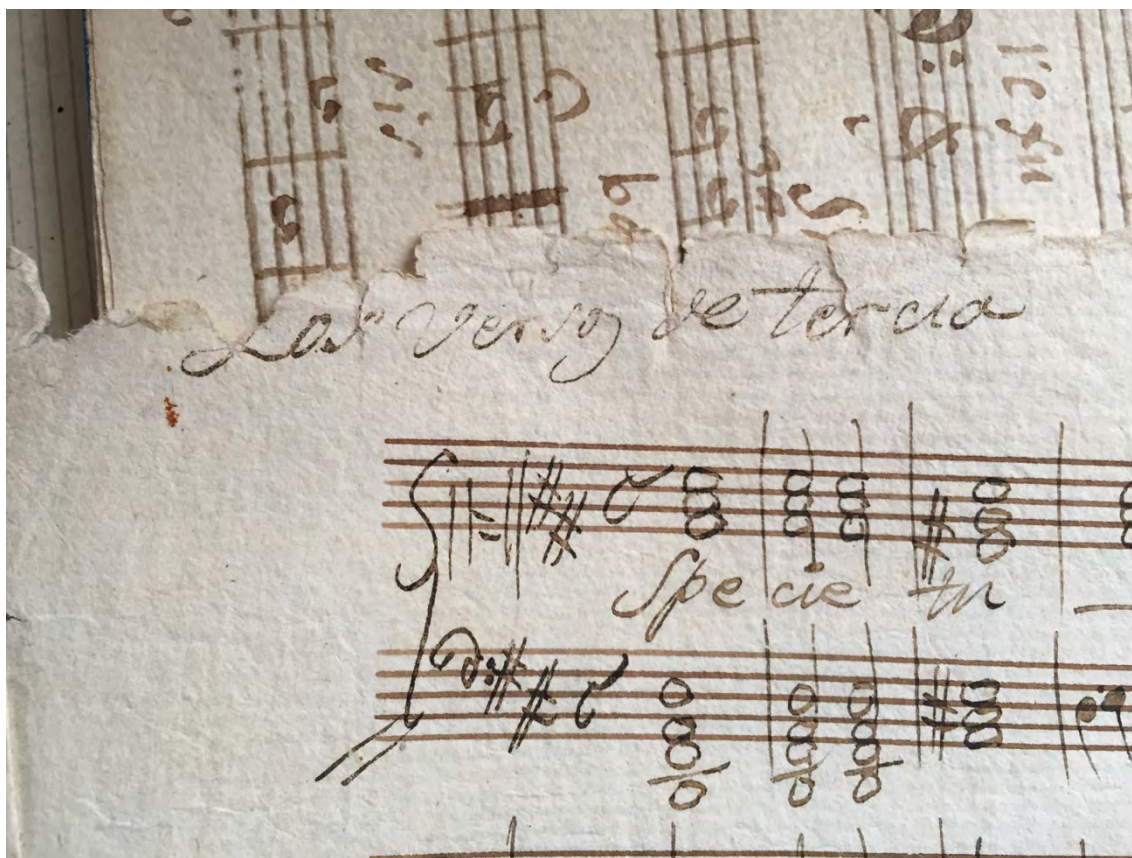
Ilustración 2.020: Himno a la Virgen de 1º Tono y Salmo de los Días Solemnes
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS004)



Este mismo tipo de acompañamientos, además de en los himnos y salmos, era utilizado también en piezas tan cotidianas como por ejemplo los versos. Mostramos en este caso con detalle, el comienzo de unos versos de tercia armonizados de igual manera el himno y salmo anterior, con la misma caligrafía, por lo que podemos confirmar que atendía a funciones prácticas de la copista, que muy probablemente se trate de la monja organista, ya que por el tipo de escritura armónica, así como otras piezas que aparecen con esta caligrafía, generalmente utiliza escritura armónica, algo habitual en las organistas, ya que cuando un copista suele realizar varias copias de partes melódicas, refleja claramente que se trata de una monja cantora, puesto que no tendría mucho sentido que una monja que sólo cantara, hiciera una copia de una parte armónica tan detallada.

Ilustración 2.021: Versos de Tercia (detalle)

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS005)**



Tal y como apunta Bordas en su trabajo⁴⁰⁸, encontramos cierto orden por géneros dentro del caos que supuso la ordenación de este archivo, pero si es cierto que al observar algunas copias que aparecen agrupadas, reflejan un orden estratégico, por géneros, además de posiblemente un cierto orden cronológico, agrupando en este caso himnos y otros cantos similares, que como cita Bordas, pueden deberse también a las reformas litúrgicas vaticanas, reflejadas en nuevas ordenaciones en los archivos.

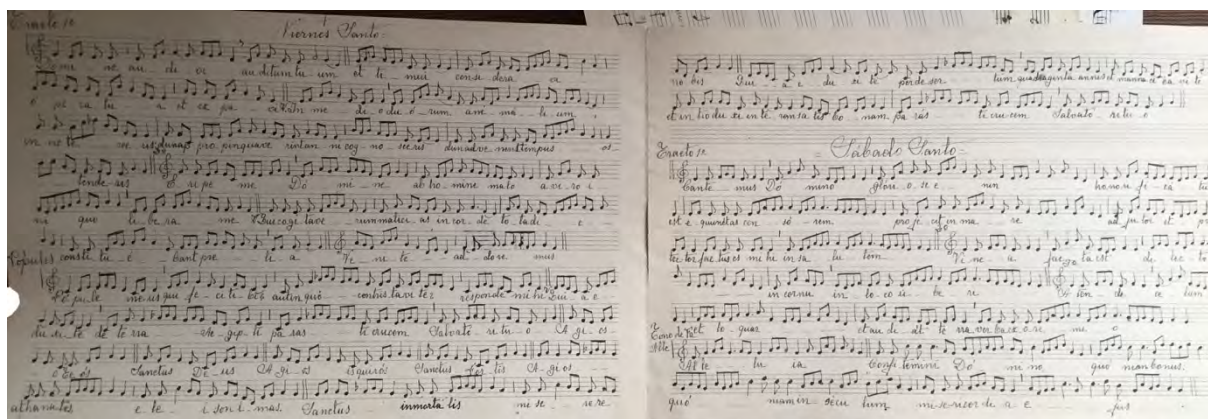
Las piezas dedicadas a días festivos, tales como la Navidad, la Cuaresma o la Semana Santa, ocupan un importante lugar en el fondo que estamos estudiando, ya que suelen aparecer agrupadas, tal y como se ha citado anteriormente, en grupos o bloques de piezas que atienden a una misma funcionalidad, es decir, para ser interpretadas en una fecha concreta, y recopilando todo tipo de cantos, como himnos, secuencias o salmos.

La tendencia en cuanto a la escritura para la interpretación de estas piezas es la misma que la expuesta anteriormente: entonaciones fáciles, con un ámbito melódico reducido, escritas

⁴⁰⁸ Bordas Ibáñez, Domínguez Rodríguez, y Gutiérrez Álvarez, p. 201

generalmente en un registro medio para que pudieran ser cantadas con facilidad por cualquier monja, atendiendo a una clara función práctica y de uso común en el monasterio. Aunque aparecen algunos casos de piezas copiadas en distinta tesitura, que quizás puedan atender a un recurso de adaptación tonal a una determinada monja a la que la tonalidad le resultara baja o alta en función de la capacidad vocal de las religiosas del momento, o por decisión de la vicaria de coro que buscara una sonoridad más brillante o en caso contrario un color más oscuro.

Ilustración 2.022: Viernes Santo: tractos 1, 2 y 3 - Sábado Santo: tractos 1, 2 y 3
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS006)



En la partitura reproducida en la Ilustración 2.022 podemos observar cómo se sigue la línea marcada por las entonaciones anterior en estos tractos escritos *a cappella*, sin acompañamiento, de sencilla interpretación y ámbito melódico reducido, tampoco tiene compás, solo pequeñas barras que separan el fraseo según el texto. También encontramos acompañamientos en torno a estas piezas, de las que podemos afirmar que siguen la tendencia marcada anteriormente por las piezas de uso diario, es decir, un acompañamiento fácil para ayudar al canto, en el caso de haber acompañamiento, ya que son muchas las piezas que están escritas para ser interpretadas *a cappella*, generalmente sin utilizar ningún compás, simplemente usando las líneas divisorias en función al texto.

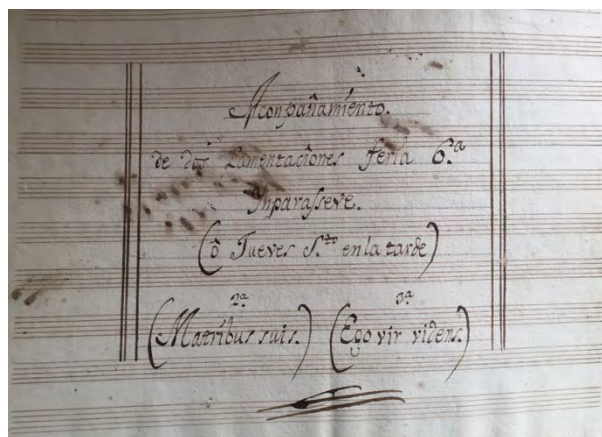
Sin embargo, en el caso de la Semana Santa encontramos algún ejemplo, donde se elabora un poco más el acompañamiento, quizás por la solemnidad de las funciones llevadas a cabo en torno a la Semana Santa. Podemos mostrar acompañamientos en los que nos encontramos un bajo cifrado para acompañar unas lamentaciones de Jueves Santo. Utiliza una caligrafía bastante buena, además de utilizar compases. Las marcas de uso y deterioro de los bordes del papel indican un uso habitual, además de mostrar una dificultad técnica para la ejecución del acompañamiento, por lo que podemos imaginar un cierto nivel musical de la monja encargada de acompañar estas piezas. Ciertamente, por la escritura del bajo cifrado que a continuación mostramos, la organista debía de tener una buena preparación musical y posiblemente mucha destreza en el acompañamiento, ya que la ejecución práctica de los cifrados en el órgano, teniendo en cuenta además los movimientos del bajo que aparecen, se antoja una labor

complicada, ya que no se trata de valores largos ni mucho menos, siendo la mayoría de los movimientos negras y corcheas, como podemos ver en la Ilustración 2.023.

Como hemos podido ver, encontramos un evidente aumento en el nivel musical de estas piezas respecto a las anteriores, quizás porque son cantadas de forma más esporádica y no están destinadas a un uso cotidiano como el que podemos entender que tienen las piezas de menor elaboración y de una dificultad claramente más baja que las que presentamos en este ejemplo. Aun así, este conjunto de piezas, no es de los que requieren una mayor habilidad musical en fondo, ya que, como iremos mostrando, contienen obras con mayores dificultades para su ejecución.

Ilustración 2.023: Portada y ejemplo de los acompañamientos para las lamentaciones del Jueves Santo en la tarde, realizados con bajo cifrado.

Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (MUS007 - MUS008)



Portada (MUS007)



Lamentación 2ª: Matribus, bajo cifrado (MUS008)

Por otra parte, y como es usual en un convento de la orden de clarisas franciscanas, encontramos un importante bloque de piezas dedicadas a los fundadores de la Orden, como son San Francisco de Asís⁴⁰⁹ y Santa Clara⁴¹⁰, así como otras imágenes veneradas en el convento

⁴⁰⁹ La efeméride de San Francisco de Asís tiene lugar cada día 4 de octubre, es el fundador de los franciscanos, patrón de los ecologistas y de los belenistas, promulgador de la expresión “*paz y bien*”. Nace en Italia en 1182 y muere en 1226, fundador también de la segunda orden franciscana, orden femenina llamada clarisas franciscanas o hermanas clarisas, teniendo que fundar también la tercera orden franciscana, conocida como orden seglar (tercera orden), siendo esto muestra de la admiración que tenía este santo, todo el mundo quería ser franciscano. Está claro que es una de las grandes figuras de la espiritualidad en la historia del cristianismo.

⁴¹⁰ La efeméride de Santa Clara de Asís se celebra el 11 de agosto, aunque Collen Baade cita como día fiesta principal del convento el día 12 de agosto: Baade, "Dos siglos de música y fiesta en los monasterios femeninos de Toledo", p. 55, pero según Triviño Monrabal, su tránsito fue el 11 de agosto: Triviño Monrabal, María Victoria,

como el Sagrado Corazón de Jesús⁴¹¹, sobre las que hay abundantes introitos (además de otras partes del propio de la misa), secuencias e himnos.

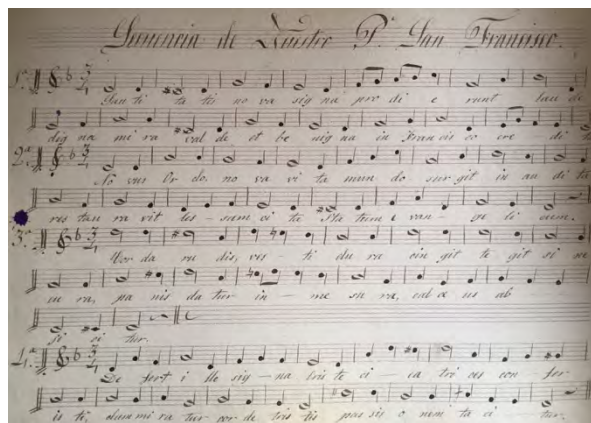
Aunque las piezas más elaboradas para estas festividades las mostraremos a través de otros géneros, como pueden ser las coplas y gozos, tenemos que decir que, al ser los seráficos padres del convento, están presentes en sus celebraciones durante todo el año, y, por tanto, también hay piezas de menor elaboración musical y con una funcionalidad más práctica y cotidiana. Suelen aparecer formalizadas en música a través de géneros tales como secuencias, introitos o himnos.

Ilustración 2.024: Secuencia a Nuestro Padre San Francisco. Acompañamiento y parte vocal

Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (MUS009 - MUS010)



Parte de acompañamiento (MUS009)



Parte vocal (MUS010)

Podemos apreciar claramente cómo la secuencia consta de 6 entonaciones -aunque en la imagen aparecen sólo las 4 primeras- con una entonación muy sencilla, basada prácticamente en movimientos por grados conjuntos, con pocos saltos y figuraciones rítmicas muy básicas.

"Santa Clara de Asís, fiestas, devoción y arte". En: El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte, (2008), p. 38 y aunque el papa Alejandro IV recomienda su celebración el día 12 de agosto, Santa Clara murió un 11 de agosto y por ello se celebra su onomástica actualmente ese día: *ibid.*, p. 40. Es la fundadora de la Orden de las clarisas, la rama femenina de los franciscanos (segunda Orden franciscana). Nace en Italia en 1194 y muere en 1253, conocida como la patrona de los ojos, la televisión y las telecomunicaciones, se formó bajo la dirección de San Francisco de Asís y distribuyó todos sus bienes a los pobres. Fue la primera y única mujer en escribir una regla de vida religiosa para mujeres

⁴¹¹ El Sagrado Corazón de Jesús es una forma de devoción a Jesús. Su celebración litúrgica tiene lugar el viernes posterior al segundo domingo de Pentecostés, que comienza 50 días después del Domingo de Resurrección. Por tanto, pentecostés es una fiesta ligada a la Semana Santa y se trata de una fiesta móvil que depende del calendario de cada año. El Domingo de Pentecostés celebra la llegada del Espíritu Santo a los apóstoles, María y otros personajes de la biblia.

Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona
a través de un fondo musical inédito (ca. 1825 – 1925)

El ámbito melódico parece estar pensado para un registro vocal medio, fácilmente cantable prácticamente por cualquier voz. El acompañamiento por su parte, sigue rítmicamente a la parte melódica como ocurría en los anteriores himnos y salmos, donde podemos destacar únicamente algunos movimientos del bajo, que quizás sean los que le dan un punto de mayor complejidad musical respecto a las piezas expuestas anteriormente, pero claramente sigue tratándose de piezas de un uso cotidiano y práctico.

Esta secuencia a San Francisco, aparece copiada junto a otro grupo de obras, las cuales atienden a una misma función: alabar a San Francisco. Esta serie de piezas están todas dedicadas este Santo, fundador de la Orden, y recoge secuencias, himnos, motetes, salves y coplas.

También encontramos piezas dedicadas a Santa Clara de carácter funcional y práctico, tal y como ocurre con San Francisco, que, aunque se trata de uno de los seráficos padres del convento, también se le dedican piezas de estas características, generalmente llevadas al pentagrama a través de los géneros que estamos tratando en este epígrafe y básicamente resumidos en himnos, secuencias, salmos, introitos o versos, entre otros menos representativos que también hemos podido encontrar en el fondo.

Ilustración 2.025: Introito a Nuestra Madre Santa Clara

Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).

(MUS011)

Introito de Nra Madre Sta Clara

Audi fili a et vide et in elina au rem tu -- am et o blis ce -- re po --
pu lum tu um et do -- num Pa tris tu -- is. In E. me tá vit cor meum oer lum bo num. *
di co e go o -- pe ra me a regi glo ri a Pa tris et fi li o, et spi ri tu -- i Glor to sic ut
erat in prin ci pi o et nume et oem per et in sé cu la. sé cu lo rum. Amen

Gradual

Ad du cent tur Re gi Va ge nes post e am pró -- xi me e jus -- af fe --
ren -- tur ti -- bi

Offertorio

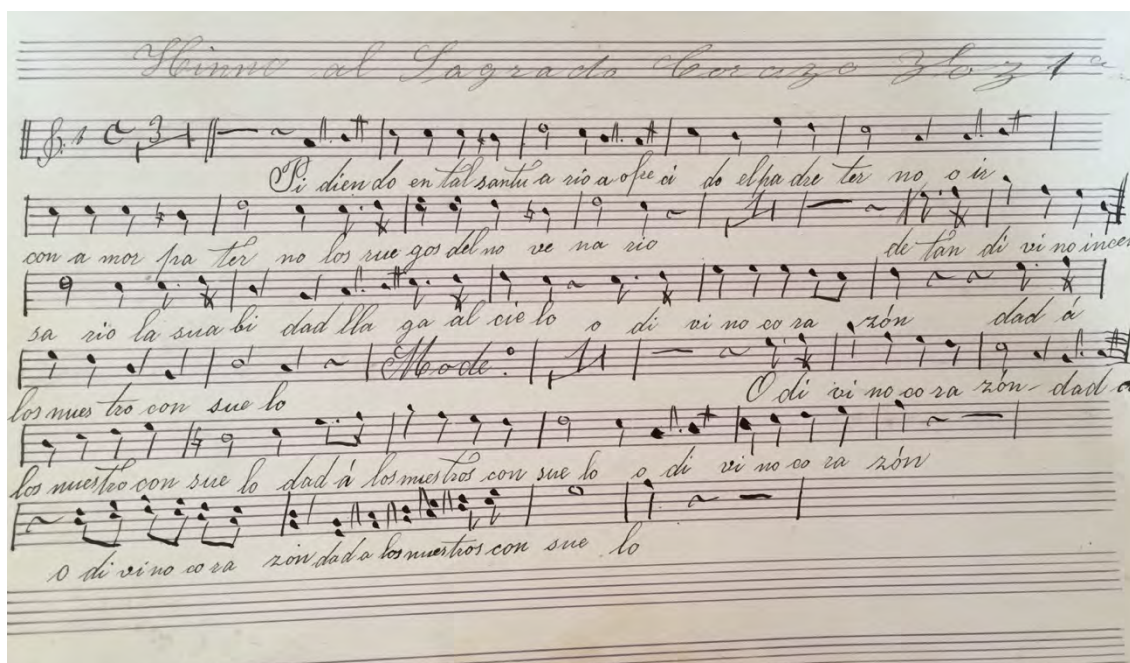
Et -- du cent tur Be -- si -- Vis gi ne post e am: de ran pe con ta das al be -- gy las Vir ga nes ten pos che.
Ella pro -- ci me e -- som sus a al -- son tur tu -- bi in be tis -- ti a et ce -- sul ta -- cio --
ne, ac du con -- tur in tem plum tie -- gi Do -- mino de ran con de un du ac du al Be y su -- sen or in el tem plo

De este introito a la Madre Santa Clara, podemos destacar su carácter monódico, sin compás, separando las figuraciones rítmicas por barras que indican el fraseo que está configurado a través de la letra. El ámbito melódico es reducido y con pocos saltos. Claramente, es una muestra de que Santa Clara estaba presente en muchos momentos, por lo que las piezas más exigentes eran las que ensalzaban el día de su festividad celebrada el 11 de agosto, mientras las piezas de un carácter musical más simple, serían utilizadas en un entorno más íntimo y cotidiano.

Por su parte, el Sagrado Corazón de Jesús también es una advocación que cuenta con mucha representación en el fondo, y por ende, encontramos musicalizadas muchas piezas realizadas en muchos géneros, donde además de las más elaboradas, como pueden ser las coplas o gozos, también encontramos composiciones de un carácter más funcional, como puede ser, por ejemplo, el himno que mostramos a continuación.

Ilustración 2.026: Himno al Sagrado Corazón

Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS012)



Las piezas que hemos mostrado, dedicadas a los Santos fundadores e imágenes veneradas en el convento, no son más que una pequeña muestra de la devoción que existía hacia ellos y la importancia que tienen en las celebraciones y cotidianidad del convento, de hecho, estas piezas, como hemos citado, posiblemente fueran cantadas en otros momentos, ya que las que suponemos que cantaban en las funciones principales de San Francisco y Santa Clara, son aquellas que hemos localizado en el fondo y que muestran una mayor elaboración musical, así como un despliegue de voces un poco más exigente, alternando solistas con partes corales y

umentando la complejidad en el acompañamiento. Este grupo de piezas dedicadas a los padres del convento, entre otras festividades celebradas, aparecen representadas en muchos más géneros, como coplas, gozos, canciones, villancicos o misas, las cuales vamos a ir exponiendo a medida que abarquemos el estudio musical de los diferentes géneros.

Para terminar de exponer este grupo de piezas que hemos agrupado bajo el nombre de “piezas litúrgicas”, podemos confirmar que la mayoría del repertorio aparece copiado en notación moderna, y muchas de estas piezas con acompañamiento de órgano, aunque también encontramos algunos ejemplos en notación cuadrada y a veces con una notación sin figuraciones en la que solo colocan la referencia a la entonación, utilizando de forma habitual el recurso de la línea divisoria como separación del fraseo según el texto, basado en los símbolos de pausa gregoriano, pero en general, podemos comprender tras mirar el grueso de partituras que forman este fondo, que en el convento había un buen conocimiento del lenguaje musical, así como de la notación moderna, pudiéndose observar con ello una adaptación por parte de las monjas al lenguaje contemporáneo y con ello a las prácticas musicales del momento.

En torno al bloque de piezas expuestas, como hemos intentado mostrar en esta aproximación musical documentada, nos hace pensar en una próspera práctica musical diaria, supuesto por las marcas de uso y desgaste del papel, así como el mal estado de algunas copias. Además, el hecho de haber localizado un número importante de piezas copiadas en cualquier hueco sobrante del papel, indica que se copiaban las piezas que interesaban ser interpretadas, así como la clara agrupación de las mismas para tenerlas fácilmente localizadas y poder encontrarlas con comodidad, sin necesidad de hacer muchos cambios de partituras, lo que atiende a una clara función de practicidad y manejo diario del material musical, buscando obviamente la comodidad de la monja encargada de llevar a cabo las labores musicales.

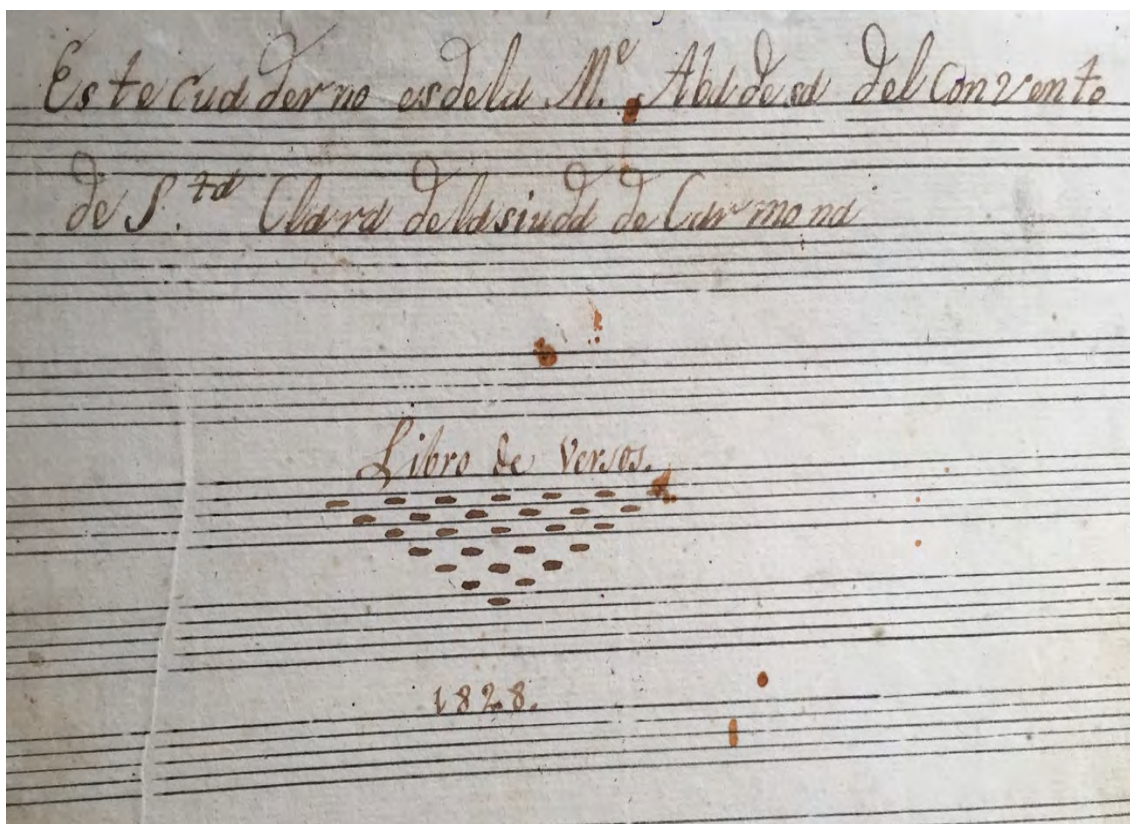
Este carácter funcional queda patente en muchos de los cuadernos que hemos encontrado. En ocasiones en su propio título especifica que se trata de un cuaderno para el uso de una determinada monja, aspecto sobre el que hemos profundizado anteriormente⁴¹², afianzando nuestra hipótesis y reforzando la idea de practicidad y funcionalidad de este repertorio de carácter más cotidiano interpretado en el convento que hemos expuesto. Además de la recopilación de materiales adaptados a una monja, también podemos confirmar que hay otra agrupación posible, que atiende al tipo de música recogida, por tanto, tenemos al menos dos posibles funciones de estos cuadernos, por un lado, la copia de las diferentes piezas que una determinada monja utilizaba, o por otro lado, cuadernos donde se agrupa un género musical y que generalmente es continuado por diferentes copistas, de los cuales algunos recogen misas o, por ejemplo, piezas instrumentales, como veremos más adelante.

⁴¹² Segunda parte de la tesis, apartado 1.4.4.

Cerramos esta sección con un ejemplo de cuaderno, donde se dan concretamente los dos ejemplos de agrupación de piezas que hemos mencionado, por un lado, se trata un cuaderno usado por la Madre Abadesa del Convento de Santa Clara de Carmona, y por otro lado, como titula su portada, contiene versos, siendo un claro ejemplo de cómo se recogía el repertorio de forma agrupada según el género y en este caso también usado por una sola monja.

Ilustración 2.027: Cuaderno de la Madre Abadesa del Convento de Santa Clara de Carmona (1828)

Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (MUS013)



2.4.2. Misas

Las misas forman una buena parte del fondo analizado, concretamente, y recordando la Gráfica 2.12, que mostraba un filtrado de las piezas religiosas que aparecen en el fondo, las misas son el género más representado en el fondo, destacando aquellas que recogen las partes del ordinario de la misa⁴¹³, la mayoría son manuscritos y suelen aparecer desordenadas en el fondo, a veces aparecen agrupadas por voces dentro de todo el grupo de partituras encontradas, pocas veces aparecen primera y segunda voz juntas, y el acompañamiento suele aparecer también disperso, lo que indica que puede que su desorden obedezca tal vez a la manera de haber guardado el material según el uso, o según la monja que utilizara por última vez este repertorio.

A continuación vamos a pasar a analizar este amplio corpus de misas, donde abordaremos el tema desde las piezas que presentan menor complejidad musical a priori, hasta llegar a las más ostentosas, buscando con ello trazar una coherencia musical en tal desigualdad interpretativa y sugerir a través de las piezas del fondo, una posible aproximación musical fundamentada en este aspecto.

Antes de comenzar este recorrido, conviene señalar que también hay un gran número de misas destinadas al propio⁴¹⁴ de la misma, algunas ya se han explicado en el apartado dedicado al gregoriano y piezas litúrgicas, suelen ser mucho menos elaboradas que las piezas del ordinario y todas las que aparecen en el fondo están escritas en gregoriano⁴¹⁵, sin acompañamiento, y a una sola voz, con un reducido ámbito melódico, siendo por tanto la parte del ordinario la que vamos a analizar de forma más profunda en este trabajo. Sin embargo, antes de comenzar con el ordinario, nos gustaría mostrar cómo también se escriben misas vocales para una celebración en particular, sin acompañamiento y que bien podríamos haber colocado en el apartado dedicado a la música gregoriana o piezas litúrgicas, pero la presentamos aquí porque atiende estrictamente al concepto de misa y concretamente a una misa de navidad.

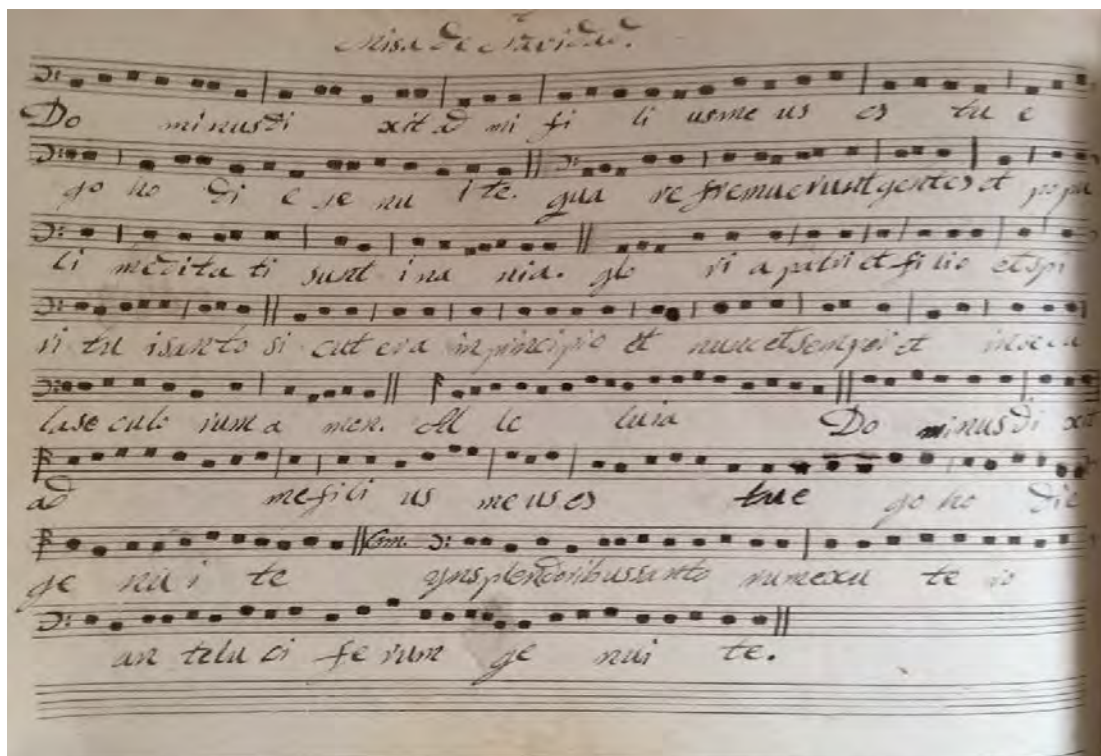
⁴¹³ El ordinario de la misa es la parte común de todas las misas, generalmente consta de Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus - Benedictus y Agnus Dei. A veces puede incluir alguna parte más, pero a excepción del Credo, las demás partes son invariables. El Credo se suele hacer en celebraciones más elocuentes por cuestión de duración, y las misas más elaboradas del ordinario se interpretan en las grandes ocasiones o misas donde se celebra alguna efeméride, quedando por tanto las más funcionales y prácticas para el día a día y dejando las misas más complejas para ocasiones especiales.

⁴¹⁴ El propio de la misa recoge aquellos cantos para una celebración litúrgica concreta y suene estar compuesto por un Introito, Gradual, Ofertorio y Comunio, aunque puede contener algún otro canto intermedio. Estas piezas han sido analizadas en el apartado anterior, dedicado al canto gregoriano y piezas litúrgicas, ya que, por lo general, suelen ser piezas menos elaboradas y usualmente piezas monódicas sin acompañamiento.

⁴¹⁵ Cuando utilizamos este término nos referimos a melodías sacadas del canto llano, no hago alusión a la notación utilizada, ya que muchas están en notación cuadrada sin compases, otras aparecen escritas en notación actual y compaseadas o sin compases, pero todas suelen presentar características de la música gregoriana.

Ilustración 2.028: Misa de Navidad

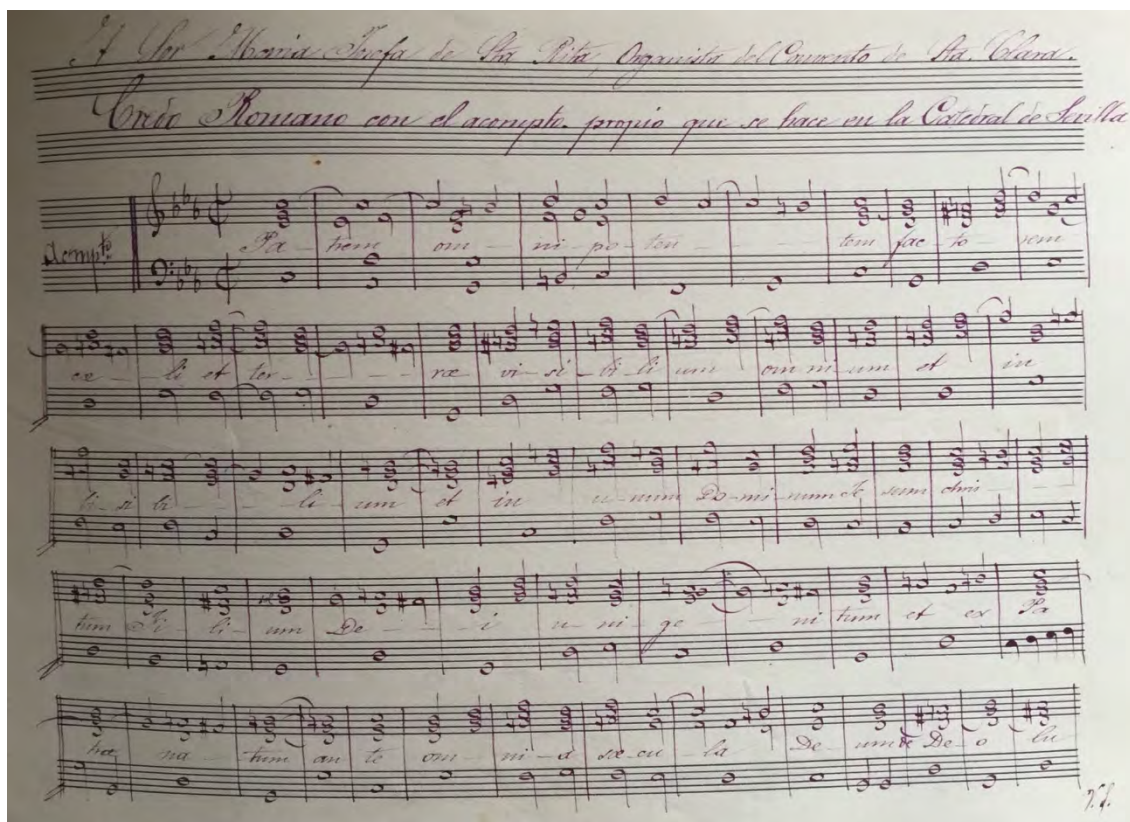
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS014)



Pero en lo que se refiere a las misas, podemos decir que una vez analizado el fondo, la parte más interesante de este bloque se encuentra en el ordinario de la misma, que como citamos en la descripción del fondo por géneros⁴¹⁶, aparecen un total de 72 copias de misas completas en el fondo, así como 64 partes del ordinario sueltas, donde abundan los credos, seguido del gloria. El hecho de que abundan los credos puede ser porque muchas de las misas completas no contienen el credo, ya que este se omitía habitualmente debido a su extensión, por tanto aparecen un gran número de credos sueltos seguramente con el fin de ser incluidos en alguna misa donde se necesitara mayor ostentación musical, además de utilizar credos que provenían de las influencias que marcaba la catedral de Sevilla, como es el caso que mostramos a continuación.

⁴¹⁶ Ver Gráfica 2.13

Ilustración 2.029: Credo Romano con acompañamiento propio de la Catedral de Sevilla
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS015)



En este ejemplo del credo que mostramos, se puede apreciar claramente la influencia de las nuevas composiciones musicales, así como el gusto por la estética musical del momento y por ende el interés por estar al día en torno a los repertorios musicales, ya que hace hincapié en que se trata del credo que se canta en la Catedral hispalense, tomando ésta como un punto de referencia en cuanto a la música del momento. Por otro lado también hay otro aspecto importante, que se podría encuadrar en una de las perspectivas de enfoque que traza Alfonso de Vicente, concretamente en que trata el tema de la música hecha para monjas⁴¹⁷, que muestra la posible relación entre compositores, maestros de capilla, profesores o músicos catedralicios, con las monjas que ocupaban puestos musicales dentro de los conventos, mostrando una vez más que son centros herméticos al exterior, pero que su adaptación musical tenía una ventana abierta al exterior que sobrepasaba los gruesos muros de la clausura, por donde había un importante canal de comunicación para estar al día de las novedades artísticas en general, y musicales en este caso particular.

⁴¹⁷ de Vicente Delgado, "La actividad musical en los monasterios de monjas en Ávila durante la Edad Moderna: Reflexiones sobre la investigación musical en torno al monasterio de Santa Ana", p. 522

Retomando el tema de las misas del ordinario en su formato “completo”, y dejando a un lado las armonizaciones, arreglos y copias de partes sueltas, vamos a comenzar analizando las misas de menor a mayor complejidad, tal y como comenzamos citando al principio de este espacio, ya que posiblemente sea un factor fundamental para conocer las funciones religiosas a las que dedicaban una mayor dedicación musical. De las 72 misas completas que encontramos en el fondo, solo 4 de ellas son ediciones de imprenta⁴¹⁸, las demás son todas copias manuscritas, incluso hay copias manuscritas de las partes vocales de las ediciones de imprenta que aparecen en el fondo. El sello que aparece en la partitura impresa es el que habitualmente encontramos en todas las piezas editadas del fondo, las cuales forman un pequeño grupo en fondo respecto a las manuscritas, lo que muestra que posiblemente el material impreso era adquirido por el convento en la mítica tienda musical sevillana Casa Damas, fundada en 1903, de donde provenía la mayor parte de la literatura musical que se consumía en Sevilla y provincia, siendo referente de la mayor parte del comercio musical sevillano. Esta tienda ha estado funcionando activamente durante un siglo, hasta que en el año 2002 se desplomó⁴¹⁹. Como podemos apreciar en la misa de Cosme José de Benito, queda patente en el título la dificultad de la misma, sobre la que cita específicamente “muy fácil”, dejando claro que se trata de una pieza sencilla.

⁴¹⁸ Missa Seconda Op. 22, in onore di S. Giuseppe de Giovanni Pagella, Misa Pastoril “muy fácil” a coro con dúos de Cosme Damián José de Benito Barbero, Misa “O Crucis Victoria” a dos coros unísonos y divissi del Pbro. D. José Angerri Profitos y la Misa Coral del Corazón de María a dos voces, en honor de Benedicto XV de Julián Vilaseca.

⁴¹⁹ Peris, Luis Carlos, “Casa Damas: un siglo como referente local de melómanos”, *Diario de Sevilla*, Sevilla (2017). https://www.diariodesevilla.es/sevilla/siglo-referente-local-melomanos_0_1160884364.html. (Última consulta 12/01/2020)

Ilustración 2.030: Misa Pastoril a dos voces (Cosme José de Benito)
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS016)

The image shows a page of a musical score titled "MISA PASTORIL." The title is in large, bold, black letters. Below it, in smaller text, it says "(MUY FÁCIL) A CORO CON DUOS CON ACOMPAÑAMIENTO DE ORGANO POR COSME JOSE DE BENITO." The word "KIRIES." is written below the composer's name. The score is for organ and two voices. The organ part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and is marked "Andante." and "p". The two voices are written in two staves, each with a treble clef. The lyrics "Ki - ri - e e - lei - son Ki - rie -" are written below the vocal staves. The score is printed on aged paper with a purple stamp in the top left corner that reads "BIBLIOTECA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA".

En cuanto a las copias manuscritas de las misas encontradas en el fondo, hay varios formatos de escritura que merece la pena destacar, ya que de ellos se pueden sacar conclusiones sobre el nivel musical del momento de recepción y copia de dicho material, atendiendo a varios aspectos tales como la elaboración musical o la caligrafía. Además, aparecen dos bloques importantes dentro de este tipo de misas, encontramos por un lado las catalogadas por tonos, mientras que por otro lado, hay misas que cuentan con un nombre concreto, dedicadas a alguna festividad o simplemente con un título, sin ser clasificada por su tonalidad. También es usual encontrarse cuadernos con varias misas juntas, aunque abundan los destinados al acompañamiento, claramente utilizados por la monja organista con el fin de tener agrupado el material con fines funcionales y prácticos, al igual que algunas partes vocales, donde también se agrupan varias misas de una misma voz, que posiblemente serían utilizadas por una misma

monja cantora, o incluso posiblemente se diera el caso de que este cuaderno fuera pasando por varias manos y cada monja una aportación al cuaderno, algo que podemos presuponer tras comprobar en algunas de estas agrupaciones de material, que aparecen en algunos casos cuadernos formados con distintas caligrafías.

Consideramos que para entender, quizás, la elaboración musical y funcionalidad del repertorio, así como el posible nivel que podría tener la monja organista y por ende la capilla musical del convento, es interesante realizar un estudio de estas copias utilizando como fundamento los diferentes formatos de escritura⁴²⁰ que abundan en el fondo y que entendemos que son los más utilizados, destacando principalmente 3 plantillas:

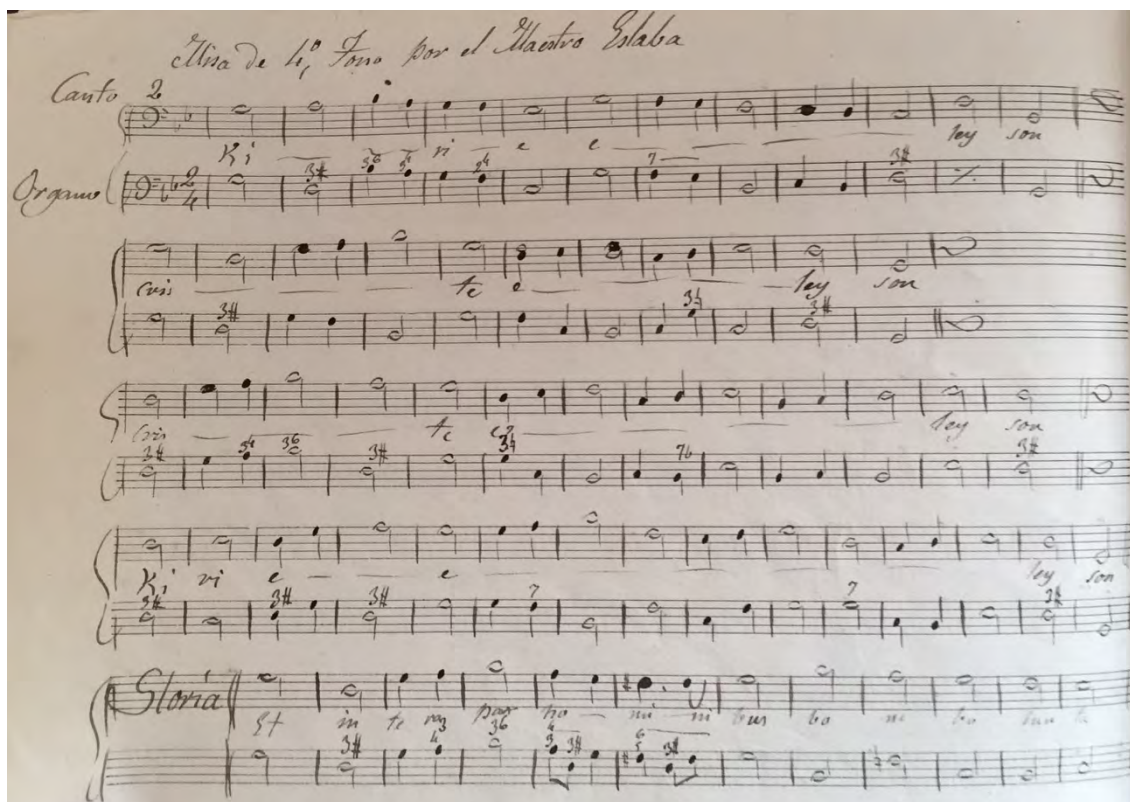
- El formato basado en dos pentagramas, donde el primero contiene la parte vocal como referencia y con la letra colocada debajo de la misma, utilizando el segundo pentagrama con el fin de colocar un bajo cifrado para la realización del acompañamiento. Este formato presenta una escritura para que hay que tener una buena habilidad desarrollada sobre la armonización, lo que desprende que la persona encargada de acompañar estas misas, tenía una gran capacidad de desarrollo armónico, improvisación y acompañamiento.

Es una forma muy clara y sencilla de tener todo el contenido musical en sólo dos pentagramas, teniendo como referencia la parte vocal y basando el acompañamiento básicamente en un cambio de acorde por cada movimiento vocal, de forma prácticamente homorítmica. Es un formato que ayuda a tener mucha información en poco espacio y donde se puede reconstruir prácticamente una pieza con tan solo dos pentagramas.

⁴²⁰ Obviamente nos referimos a las partes generales o acompañamientos, ya que las partes vocales están claramente definidas como Tiple, Alto, o Voz 1 y Voz 2, escritas claramente con una sola voz (o a veces dos voces), con la letra colocada debajo.

Ilustración 2.031: Misa de 4º tono (Hilarión Eslava)

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS017)**



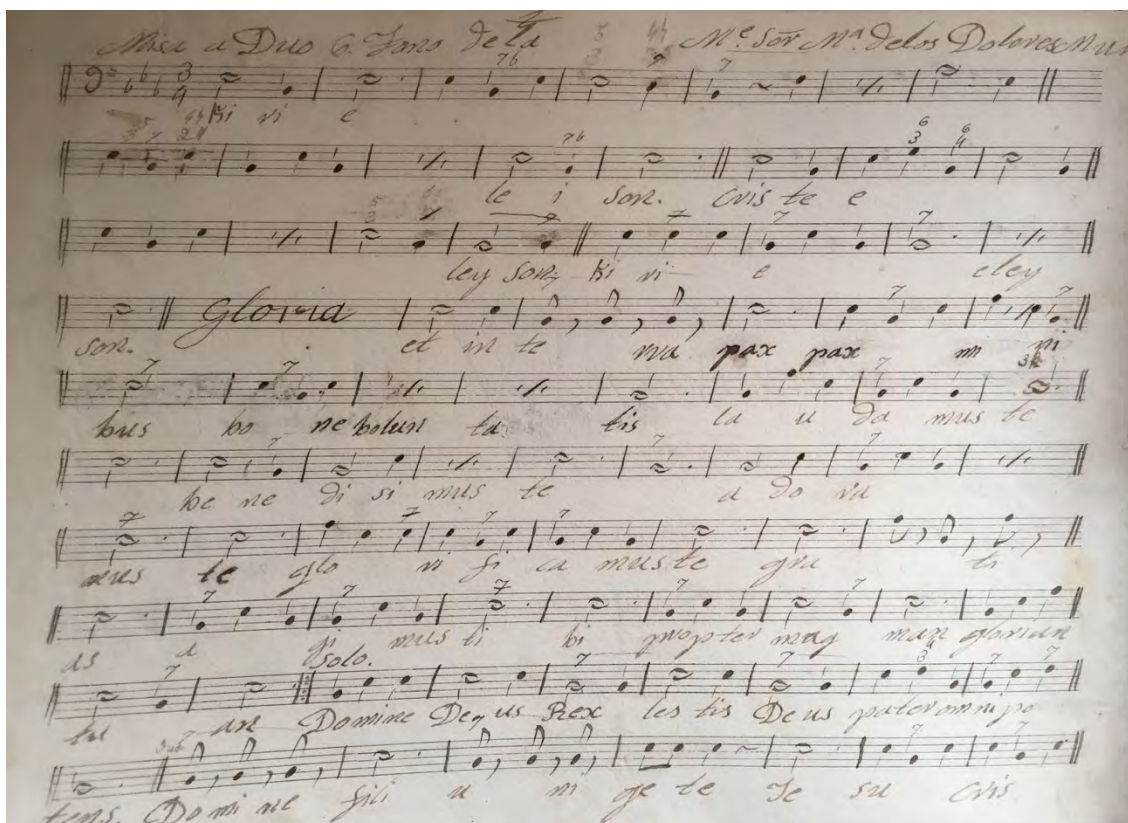
- Por otro lado encontramos el formato basado únicamente en el bajo cifrado, forma de escritura muy usual en fondo, donde los cifrados suelen variar respecto a su complejidad, ya que a veces podemos encontrar bajos totalmente cifrados, con muchas inversiones y movimientos del bajo, y en otras ocasiones encontramos bajos que se limitan a la tónica, subdominante y dominante, realizando solo las cadencias y unas pocas notas de paso para enriquecer un poco el movimiento armónico, pero se limita a realizar una armonización fácil, sin complejidades armónicas ni en los movimientos bajo, buscando la sencillez y la funcionalidad. El caso que mostramos a continuación representa lo que sería una armonización fácil, con pocos cifrados, básicamente alguna inversión y varias séptimas de dominante para enriquecer con algo de tensión las cadencias finales.

En estos formatos suele aparecer la letra colocada debajo a modo de guía para el acompañamiento, a veces no aparece ni entera, solo las primeras palabras de las frases, mostrando una vez más la sencillez de estas misas, por lo que entendemos que serían las misas interpretadas de forma más cotidiana dentro del convento. Esta economía mostrada en torno a la escritura, incluso en cuanto a la letra, también es clave para entender que estas misas posiblemente fuesen muy interpretadas, ya que la monja organista, al no tener referencias

vocales escritas sobre la partitura, muestra un claro conocimiento de estas piezas, ya que para acompañar una parte vocal de forma eficiente, o debes llevarla escrita como referencias, o en su defecto, se debería conocer muy bien melodía vocal que se iba a acompañar.

Ilustración 2.032: Misa a Dúo de 6º Tono (copia: Madre Sor María de los Dolores Muñoz)

Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (MUS018)



Como podemos observar en la copia de la misa mostrada en la Ilustración 2.032, la copista es la monja Sor María de los Dolores Muñoz, quien estuvo realizando labores musicales al menos entre los años 1872 y el primer cuarto del siglo XX⁴²¹, recibiendo incluso retribución económica en algunas etapas⁴²² como hemos podido comprobar a los epígrafes anteriores.

Continuando con las posibles diferencias en torno a la elaboración musical, encontramos cómo aparece el mismo tipo de escritura, pero de forma más elaborada. Es el caso de este segundo ejemplo de bajo cifrado que mostramos en la siguiente ilustración, donde es evidente cómo la armonía está un poco más elaborada, habiendo cifrados en prácticamente cada compás -incluso

⁴²¹ Ver Ilustración 2.008

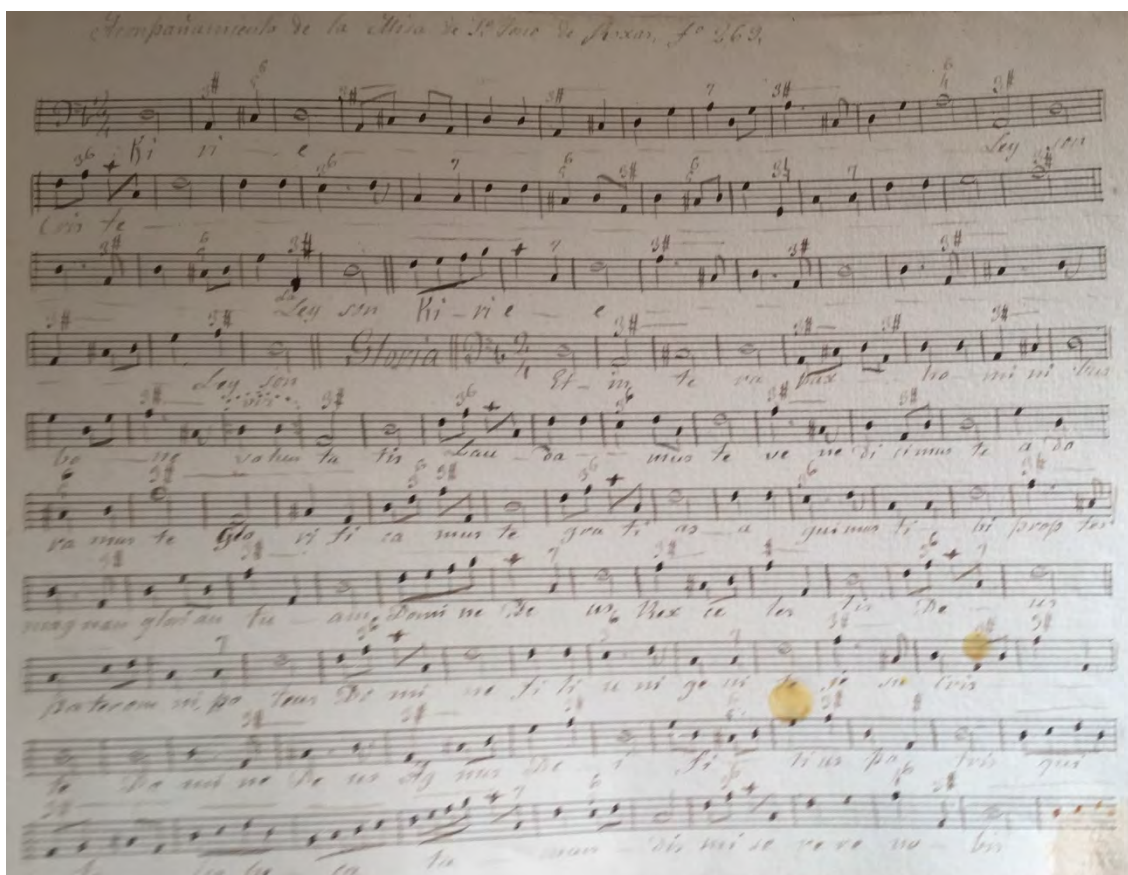
⁴²² La Ilustración 2.008 muestra cómo en el año 1923 se realiza una inversión mensual en música, destinada a Sor Antonia Cañete y Sor María de los Dolores Muñoz.

Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona
a través de un fondo musical inédito (ca. 1825 – 1925)

hasta dos cifrados en un mismo compás de 2/4-, y los movimientos del bajo son bastante más elaborados, los cuales no se limitan a un bajo tonal con poco movimiento, si no que traza prácticamente una línea melódica, pasando por un mayor número de grados, sin limitarse a las cadencias convencionales. Esto demuestra una vez más que no todas las funciones requerían la misma preparación musical y que seguramente tuviera que ver con la importancia de la celebración religiosa en la que fuera interpretada esta misa, así como con el nivel musical del momento.

Ilustración 2.033: Misa de 1º Tono de Roxas

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS019)**



En lo que respecta a la caligrafía de la copia, no podemos confirmar que se trate de la misma copista que la pieza anterior, aunque guarda muchas similitudes con la misma. En el cuaderno cita solo “Madre Abadesa del convento de Santa Clara”, por lo que quizás haga referencia a esta misma monja, Sor María de los Dolores Muñoz, ya que también ejerció de Abadesa en el convento. Si no se trata de ella, posiblemente fuese de alguien muy cercana, quizás Sor Antonia Cañete. Ambas compartieron muchos años de labores musicales en el convento como muestra el fondo y los estudios realizados. Por tanto, podemos entender de forma clara, que quizás la elaboración, además de atender al nivel musical del momento, posiblemente fuese adaptado a la magnitud de la celebración religiosa para que le estuviese destinada una pieza u otra.

El último modelo que presentamos como formato común en el fondo, es el referente a los acompañamientos escritos en su totalidad. Este formato aparece en dos pentagramas dedicados íntegramente al acompañamiento, aunque a veces añade otro pentagrama más donde se coloca la parte o partes vocales como referencia al mismo. También aparecen acompañamientos que contienen en esos dos pentagramas la parte vocal como referencia, dedicando el pentagrama inferior para la parte destinada al acompañamiento, reduciendo por tanto la complejidad del mismo. Por tanto, son los acompañamientos a dos manos escritos únicamente con este fin los que más nos interesan, puesto que son los que quizás ofrezcan la mayor información posible sobre el nivel musical de la capilla del momento. Suelen tener la letra o parte de la misma como referencia. La ilustración que mostramos con la misa a dos voces de Bordese (Ilustración 2.034) es un ejemplo claro del formato de escritura que queremos mostrar en torno al acompañamiento. Se trata de un acompañamiento sin referencias vocales, con una parte musical exclusivamente escrita con fines de acompañamiento y no como apoyo vocal, lo que muestra una mayor riqueza musical en este caso. Esta copia presenta también las dos voces escritas, a modo de guion, tratándose por tanto de una copia muy completa, ya que lo habitual en estos casos es que no aparezca referencia vocal -solo la letra colocada como guía- y en el caso de aparecer la parte vocal, la encontramos agrupada en un solo pentagrama, ya que las partes vocales integradas en el acompañamiento no son tan interesantes como estos acompañamientos escritos exclusivamente con ese fin, mostrando autonomía musical propia y con ello una complejidad añadida, puesto que la parte vocal debe de tener muy clara su parte, ya que no va a contar con apoyos melódicos por parte del acompañamiento.

Ilustración 2.034: Misa a dos voces (L. Bordese)

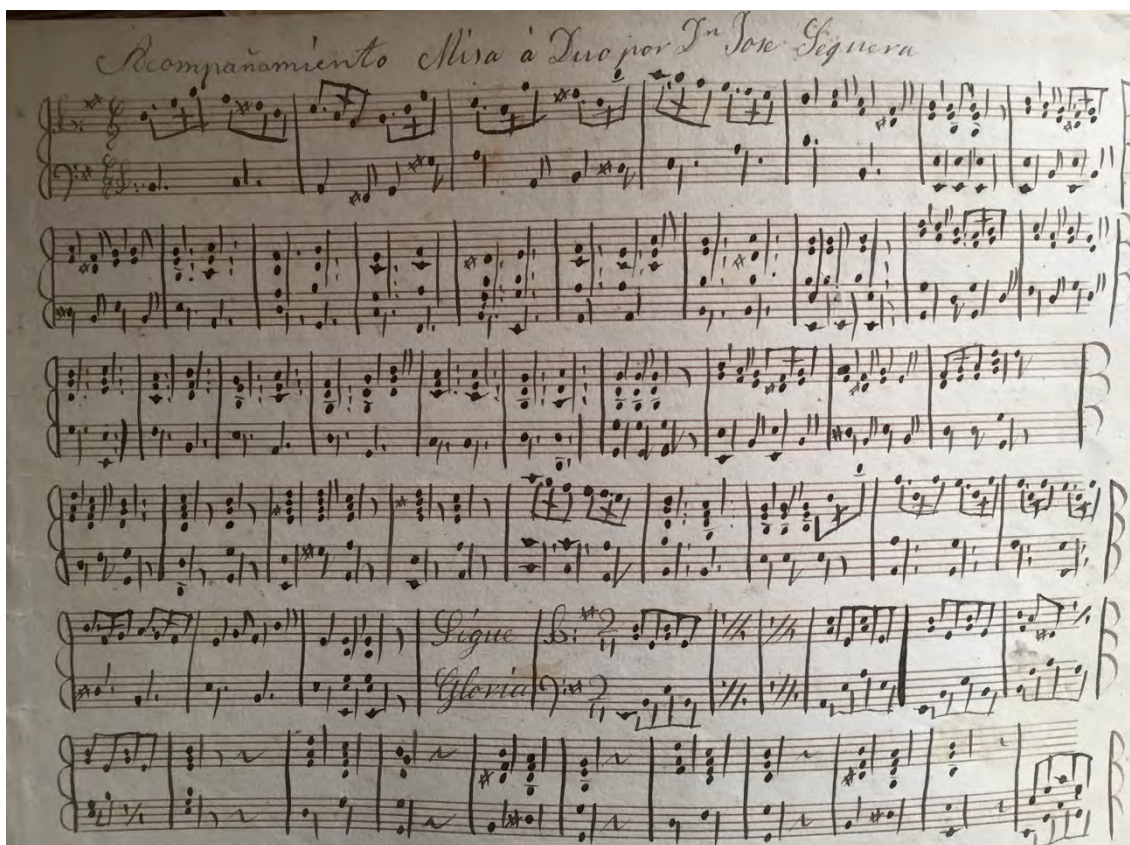
**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS020)**



A continuación (Ilustración 2.035), mostramos un ejemplo de un acompañamiento sin ninguna referencia vocal, ni tampoco alusión alguna a la letra. Se trata de una parte de acompañamiento exclusivamente con contenido musical, sin ayuda al canto, mostrando una cierta dificultad de ejecución en la pieza, no en propiamente musical, pero sí de coordinación con el resto de intérpretes, puesto que cada uno debe conocer muy bien su parte al no contar con referencia alguna que sirva de guía para los músicos.

Ilustración 2.035: Misa a dúo (José Sequera)

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS021)**



A través de los ejemplos anteriores, hemos intentado mostrar cómo podía variar el formato de una pieza, incluso teniendo la misma función, que en este caso hemos analizado el acompañamiento, adaptándose por tanto en todo momento a las exigencias musicales del convento, facilitando en muchas ocasiones la práctica musical buscando la practicidad y funcionalidad del repertorio para poder llevar a cabo tal cantidad de funciones, o simplemente por falta de nivel de la organista del momento, pero en otras ocasiones, hemos comprobado cómo se escribe el acompañamiento con todo lujo de detalles, buscando una práctica musical más elaborada y exigente, aspectos que quizás atiendan a unas mayores exigencias por parte de la monja encargada de la música y posiblemente atendiendo a unas celebraciones litúrgicas concretas, en las que la música seguramente fuese un elemento fundamental. El caso concreto de las dos últimas misas presentadas, atienden a un repertorio copiado a comienzos del siglo

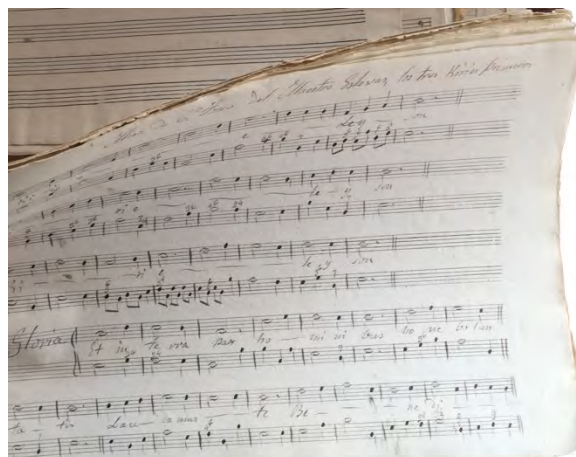
XX y que proceden del círculo jienense.

Como hemos mencionado con respecto a los acompañamientos, se puede apreciar claramente que hay misas que llevan una mayor elaboración armónica. Al igual ocurre en el caso de las partes vocales. Podemos confirmar que abundan las misas a dos voces, aunque también encontramos ejemplos a una sola voz, en caso de simplificar la cuestión musical, pero también aparecen misas con tres y cuatro voces, ejemplos que muestran las mismas cuestiones que hemos descrito en el acompañamiento. También hemos encontrado algunas misas en las que se alternan partes corales con algunos solos, lo que aparentemente conlleva una cierta complejidad, en principio por el número de voces y posteriormente la inclusión de algún solista, por lo que suponemos que estas misas llevarían una preparación mayor que otras, lo que puede indicar que estaban destinadas a funciones más solemnes.

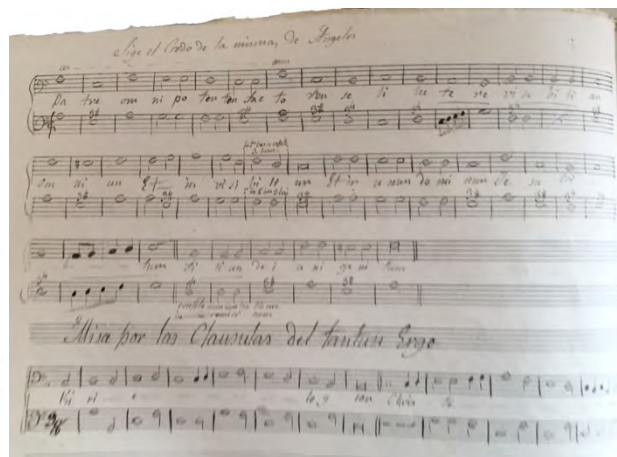
No podemos saber exactamente para qué funciones o celebraciones religiosas estaban realizadas concretamente las misas, a excepción de las que cita con claridad su funcionalidad, sin embargo, este aspecto queda mucho más claro en otros géneros que encontramos en el fondo y que analizaremos posteriormente. Por tanto, podemos decir que las misas no nos ayudan mucho en cuanto a la celebración para la que están destinadas pero si que afirmamos, que las misas más elaboradas eran indudablemente, interpretadas en las mismas misas para las que hay coplas, salves o villancicos, y posiblemente, conociendo las piezas más elaboradas de estos géneros, podemos hacernos una idea del tipo de misa que se cantaba en esas celebraciones a través de la comparación de los aspectos musicales, tales como formato de escritura, dificultad del acompañamiento y voces que intervienen.

En los casos en los que aparecen varias misas agrupadas, suele ser habitual que el formato de escritura se mantenga, es decir, si el copista comienza escribiendo en el formato de dos pentagramas, suele mantenerse esta disposición de escritura para el cuaderno entero, así como cuando se trata de un bajo cifrado, suele estar todo el cuaderno escrito de este modo, sobre todo cuando se trata de la misma copista, siendo pocos los casos donde mezcla formatos de escritura en un mismo cuaderno dónde se encuentra una clara agrupación de géneros. Esta evidencia deja patente que los cuadernos eran utilizados para una serie de funciones litúrgicas, y posiblemente por la misma monja, la cual se encontraría más cómoda con un método de escritura que otro, pero lo que está claro es que la elaboración armónica de estos acompañamientos va en función a la elocuencia del acto religioso, algo que vamos a ir fundamentando con más ejemplos a lo largo de la exposición de los demás géneros encontrados en el fondo.

Ilustración 2.036: Cuaderno con misas escritas en el mismo formato.
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS022 - MUS023)



Misa de 6º Tono (Hilarión Eslava) - (MUS022)



Final de la Misa de Ángeles y comienzo de la Misa
por las Clausulas del tantum Ergo (MUS023)

En la Ilustración 2.036 mostramos un ejemplo de cuaderno con diferentes misas, con el mismo formato de escritura y una clara agrupación de misas diferentes, guardando una clara similitud en cuanto a la forma de escritura y realizadas por el mismo copista, quedando patente cómo utilizaban en el mismo cuaderno -o agrupación de material- una misma caligrafía, así como un idéntico formato de escritura y disposición musical, quizás por comodidad de la monja organista, que posiblemente estaba habituada a tocar con partituras copiadas en este formato. Además, es un auténtico ejemplo del aprovechamiento de papel y recursos que realizaban en la época, terminando una misa y comenzando inmediatamente otra, incluso sin pasar la página, comenzando en el último pentagrama para seguidamente pasar a otra página, una clara muestra de la forma que tenían de economizar recursos y agrupar material, algo muy presente en todas las partituras que aparecen en el fondo.

En este caso se reutiliza por una misma persona, pero hay casos en los que se aprovechan huecos que han quedado de otras copias para incluir una pequeña canción o melodía, incluso un acompañamiento, siendo éstos los aspectos que han dificultado con creces la labor de catalogación y ordenación del fondo, complicando también la posibilidad de encontrar acompañamientos referentes a estas pequeñas melodías o viceversa, ya que aparecen en cualquier esquina, sin tener en cuenta el género, la época, el compositor o el copista, simplemente buscando un hueco libre donde haya una pauta vacía para poder escribir.

2.4.3. Coplas, Gozos y Canciones, piezas religiosas no litúrgicas

Las coplas y gozos son de los géneros más representados en el fondo tras las misas. Al estar dedicados generalmente a una fiesta religiosa en concreto, nos ayudan a ubicarnos en las celebraciones litúrgicas, donde a priori la música era un elemento importante para ensalzar la fiesta, y con ello podemos obtener una aproximación de qué momentos del calendario litúrgico eran considerados de mayor importancia en el convento, evidenciado por el cúmulo de partituras dedicadas a engrandecer y dar solemnidad a una celebración determinada, como es el caso de los Santos fundadores del convento, San Francisco y Santa Clara, así como algunas imágenes veneradas en el convento, como el Sagrado Corazón de Jesús. Además, también aparecen otros momentos importantes en el convento, los cuales hemos recogido en el espacio en el que hemos trazado un posible calendario litúrgico, fundamentado a través del fondo musical conservado, y que muestra un núcleo importante de piezas dedicadas a otras celebraciones, recogidas en forma de coplas, gozos, canciones y otros géneros, tales como el mes de mayo y la navidad. El mes de mayo es conocido como el mes de la virgen, es el mes de las madres y considerado el comienzo del buen tiempo, las flores, y todo ello hace que durante este mes se llenen los altares de flores y cultos diarios a María, y esta cuestión no pasa desapercibida en el convento, al menos en cuanto al tema musical se refiere, ya que encontramos vastas evidencias en el fondo de partituras estudiadas, que hacen referencia a la festividad de este mes.

La complejidad de estas piezas es variada, y al igual que en la mayoría de los géneros musicales representados en el fondo, se puede entender que este factor está íntimamente ligado con el nivel musical de cada momento, con el tiempo de preparación para dichas fiestas litúrgicas, y como no, con las relaciones de las monjas con los compositores u otros centros de producción religiosos con los que fluyera la comunicación. Sin embargo, podemos documentar que esta música está bastante más elaborada que las piezas dedicadas al canto diario en las celebraciones religiosas o las destinadas a la liturgia de las horas, las cuales eran mucho más simple y con menos complicaciones en el acompañamiento, primando su carácter cotidiano y funcionalidad práctica. En el caso de este conjunto de piezas, parece que intenta adecuarse a la magnitud del acto, incluso muestra a veces cierta ostentación con algunos solos vocales o acompañamientos más elaborados, quizás como un reflejo del único contacto social que podían tener con el pueblo, que acudía a estas representaciones como hemos descrito anteriormente, mostrando mayor ostentación en la elaboración de sus celebraciones, buscando con ello un acercamiento al mundo exterior con la asistencia de los fieles a estas celebraciones, y por ende, realizando una labor social en la ciudad, que insistiendo en lo ya expuesto, aunque parezcan centros muy herméticos al exterior, también tienen sus momentos de contacto con la sociedad y no están exentos de las tendencias que marca la misma. En esta misma línea, coincidimos con las palabras de Alfonso de Vicente, que afirma, al igual que sugerimos en nuestro trabajo, que los monasterios mostraban un marcado interés por adquirir un buen nivel artístico en sus celebraciones y fiestas más importantes, utilizando estas celebraciones como medio de captación de público, lo que imprime a estas celebraciones, además de su evidente función

religiosa de carácter devocional, un importante componente social⁴²³.

En el fondo hay un total de 76 coplas, de las cuales 43 están totalmente completas con todas sus partes vocales y acompañamiento, y el resto aparece sin completar, bien por falta del acompañamiento o por falta de alguna parte vocal. También es bastante posible que se haya extraviado alguna página, aunque en muchas ocasiones puede ser posible su reconstrucción a través del acompañamiento, y la letra se puede sacar de otra parte vocal, ya que generalmente se trata de piezas a dos voces. En el caso de los gozos, encontramos 14 gozos, 10 completos y 4 incompletos.

Hay ocasiones en las que alguna copia aparece titulada como “Gozos”, haciendo alusión a una “Copla” y viceversa, por tanto, en estos casos hemos utilizado el nombre que aparece más representado en las diferentes partes encontradas. También ocurre a menudo el hecho de que aparezcan los nombre cambiados, o solo una parte del mismo, utilizando en muchas ocasiones alguna abreviatura o solo las iniciales, lo cual ha supuesto un gran esfuerzo para localizar todas las partes de estas piezas, utilizando recursos como las tonalidades, compases e íncipit musicales y literarios, además de otros agentes musicales más concretos. En el caso de los medios musicales, a veces era muy complicado encontrar similitudes, ya que son muy numerosos los casos donde aparecen transportadas las partes respecto al acompañamiento, incluso cada parte en un tono diferente, lo que nos supuso mayor inversión de tiempo para poder completar algunos materiales a través de la unificación y ordenación de las copias encontradas, teniendo que recurrir a la comparación individual de cada pieza que presentaba alguna evidencia de posible coincidencia.

En total, tenemos 90 piezas dedicadas a diferentes advocaciones o celebraciones, sobre las cuales vamos tomar algunas muestras que analizaremos a continuación, para con ello poder fundamentar el calendario litúrgico-musical que hemos propuesto con las diferentes fiestas importantes dentro del cenobio.

⁴²³ de Vicente Delgado, "La actividad musical en los monasterios de monjas en Ávila durante la Edad Moderna: Reflexiones sobre la investigación musical en torno al monasterio de Santa Ana", p. 524

Tabla 2.07: Coplas, gozos y canciones en el fondo del convento de Santa Clara de Carmona
Elaboración propia (TAB207)

Coplas, gozos y canciones representadas en el fondo del convento de Santa Clara	
Celebración o fiesta a la que van destinada	Número de piezas
Santa Clara de Asís	18
Santísima Virgen María (mes de mayo)	14
Varias efemérides	12
Sagrado Corazón de Jesús	10
Sin título (simplemente “copla”)	10
Corpus Christi – Santísimo Sacramento	7
San Francisco de Asís	6
Inmaculada Concepción (Purísima)	5
Títulos varios	5
Nacimiento del Niño Dios (Navidad)	3

Como muestran las piezas reproducidas en la Tabla 2.07, sólo con los momentos litúrgicos dedicados a Santa Clara, San Francisco, el Sagrado Corazón, la Santísima Virgen, el Corpus y la Inmaculada, ya suman 60 composiciones⁴²⁴ en el fondo, que son utilizadas en estas fechas señaladas con motivo de la celebración de estos días concretos. Las 30 coplas y gozos restantes, están dedicadas a diferentes festividades, tales como la Virgen del Rosario, San Antonio de Padua, al Nacimiento del niño de Dios, al Señor de la Salud, al Señor Caído, a la Virgen de los Dolores, a San Antonio, San Rafael y San José, las cuales hemos agrupado por tratarse de un reducido número de representaciones en torno a una festividad. Además, hemos agrupado un número de piezas que no tienen el título completo y sobre las cuales habría que realizar un estudio de la letra, entre otros factores, para intentar dilucidar a quién están dedicadas, trabajo que llevaría mucho tiempo, y como consideramos que tenemos una representación de piezas más que suficiente para realizar una aproximación musical al fondo, hemos realizado esta agrupación a modo de información estadística. Estos aspectos incompletos podrían ser completados en próximos proyectos, quedando abierto este aspecto para futuras investigaciones, las cuales posiblemente afiancen nuestra teoría, pero no es el cometido de

⁴²⁴ Es muy probable que sean algunas más, puesto que la mayoría de piezas que aparecen sin título, colocando simplemente la denominación del género, están dedicadas a alguna de estas seis celebraciones, que son las que tienen el mayor número de composiciones dedicadas, además de piezas de otros géneros.

nuestro trabajo realizar una labor exhaustiva de documentación como tal, ya que las piezas encontradas en el fondo han sido utilizadas como un medio para obtener una visión del paisaje sonoro del convento.

Si comenzamos este recorrido por orden de mayor representación en el fondo, en primer lugar aparecen las coplas a Santa Clara, las cuales aparecen tituladas de multitud de formas, con palabras tales como “insigne”, “Madre”, “Señora”, “fundadora” o “seráfica”. Todas están compuestas y dedicadas a la fundadora de la orden religiosa, que junto a San Francisco de Asís, creó la primera regla para mujeres religiosas dentro de la misma orden Franciscana.

A entender por el número de piezas que aparecen, podemos intuir que el día 11 de agosto era un día grande para la comunidad, festivo para la orden, y donde seguramente la ostentación del acto estaba presente en todos los agentes que intervenían en tal representación, donde sin lugar a dudas, la música ocupaba un lugar especial. En estas composiciones, es muy habitual encontrarse intervenciones solistas, sobre todo de partes vocales, posiblemente interpretadas por algún músico contratado para la ocasión o por alguna monja que tuviese buenas cualidades vocales.

Ilustración 2.037: Coplas a la Madre Santa Clara a Dúo. Tiple 1º, página 2, Copla. Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (MUS024)

Spacio. Moderato y espressivo.

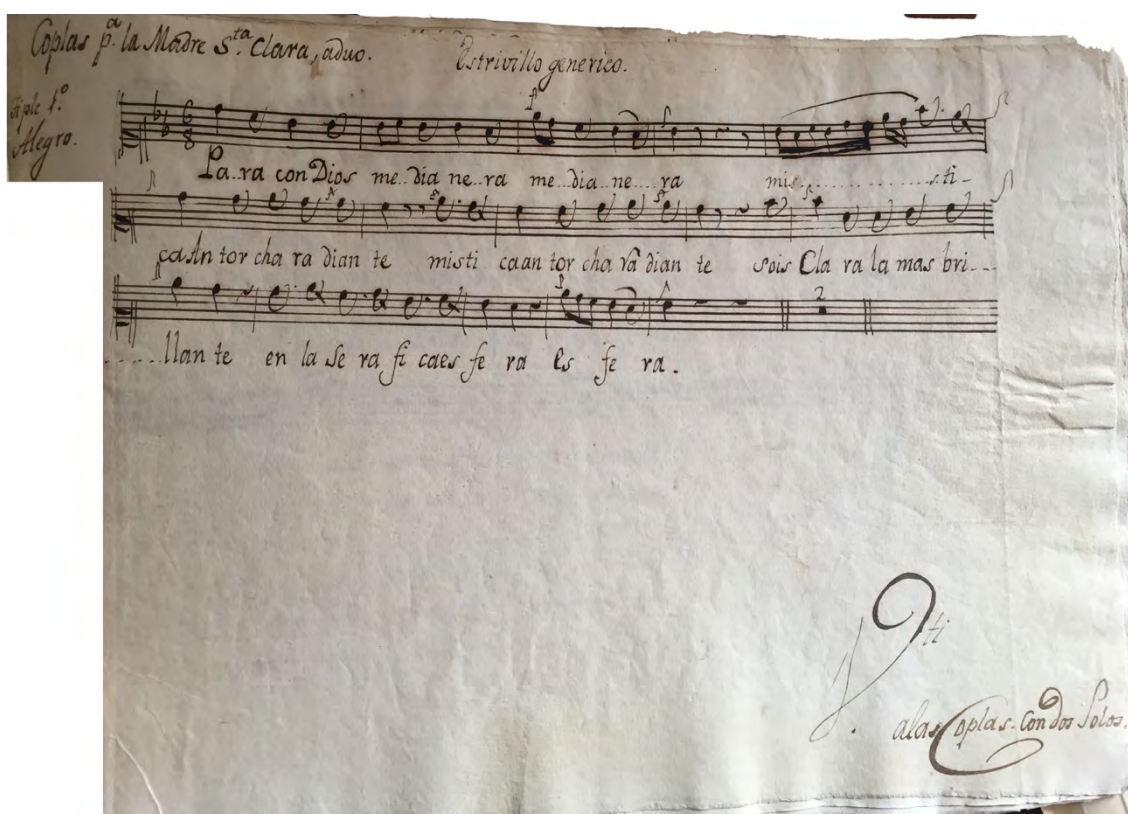
1ª	La voz del di vi no	a... lien... to	para que el mun...	do sea so... m
2ª	sis que dá po se	so... ra	de Francis... co	nuestro pa...
3ª	Con im pulso su pe	rior...	y por Fran ci...	co instru. i...
4ª	Del tor co sa yal ves...	ti... da	es po sa ya	del Cor de
5ª	E... jer. ci... tos Ma ho	me... ta... nos	tu ven tais! que	gran por te
6ª	En vi day muer te ad	mi... ra... ble	En vir tu... des	pro. di... gio...

1ª	para que el mun...	do sea sombre,	de Cla ra luz	os	dió
2ª	de Francis... co	nuestro pa... dre,	co... mo pa... tria	de	tal
3ª	y por Fran ci...	co instru. i... da	sa lis de ga...	la	ves
4ª	es. po. sa. ya	del Cor de... ro	lu cis her... mo...	so	lu
5ª	au yentais que	gran portento!	extrayen... do el	sa...	cra
6ª	en vir tu des	pro di gio... sa:	En mi la... gros	por...	ten

Como se puede observar en la Ilustración 2.037, la escritura musical de esta copla, concretamente la que nos encontramos en la parte de la copla a solo de esta Tiple 1º, atiende a una melodía que requiere una cualidad vocal importante, su ámbito melódico sobrepasa la octava, además de contener muchos intervalos complejos donde abundan las octavas y sextas. Tampoco pasan desapercibidas las notas de adornos, las cuales añaden una dificultad extra a este solo vocal, lo que indica que posiblemente esta interpretación corrió a cargo de alguien bastante preparado, con un importante registro vocal y una buena capacidad interpretativa y dominio vocal. También demuestra un amplio conocimiento del lenguaje musical, así como un gran dominio de la caligrafía, con una buena letra y una escritura musical muy limpia y clara, añadiendo incluso ligaduras de expresión.

La parte del estribillo genérico de esta pieza es muy parecida al tema que aparece en la parte solista de la copla, por tanto, también muestra una considerable exigencia vocal al coro y resto de músicos que llevaban a cabo esta función.

Ilustración 2.038: Coplas a la Madre Santa Clara. Tiple 1º, página 1, estribillo genérico. Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (MUS025)

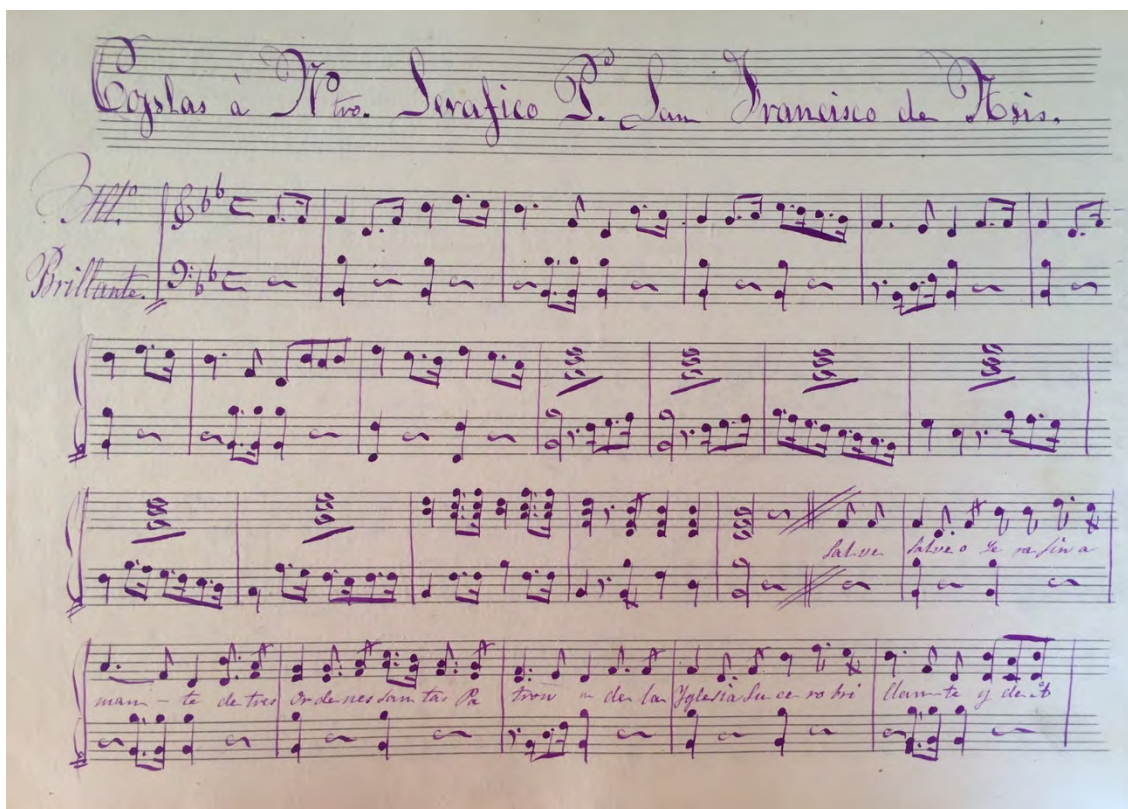


Estas coplas a Santa Clara muestran la importancia de este día para la comunidad, incluso la parte de Tiple 2º muestra una complejidad similar, alternando partes solistas con la voz de Tiple 1º, cantando partes a dúo y volviendo al estribillo en tutti, como suele ser usual en la estructura de este tipo de coplas.

Podemos observar como las marcas de uso muestran un posible uso frecuente de estas partituras, que aparecen junto a otro bloque de piezas como se puede apreciar en la ilustración si nos fijamos en el grueso del cuaderno, que atiende en su contenido a piezas de este tipo de géneros, además de contener varias caligrafías, mostrando que el cuaderno o agrupación de piezas, se ha formado a lo largo del tiempo y por copistas diferentes.

En el caso de las coplas y gozos a San Francisco, aunque hay una menor representación en el fondo a través de estos géneros, ocurre exactamente lo mismo que en el caso de las coplas a Santa Clara. Con tan solo realizar una aproximación visual de una de las partes, observamos que son obras que han llevado una preparación mayor que cualquier pieza de carácter más cotidiano, y por ende nos muestra el interés de la comunidad por ensalzar la celebración de su Santo seráfico, San Francisco de Asís, a través de la música.

Ilustración 2.039: Coplas a Nuestro Seráfico Padre San Francisco de Asís
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS026)

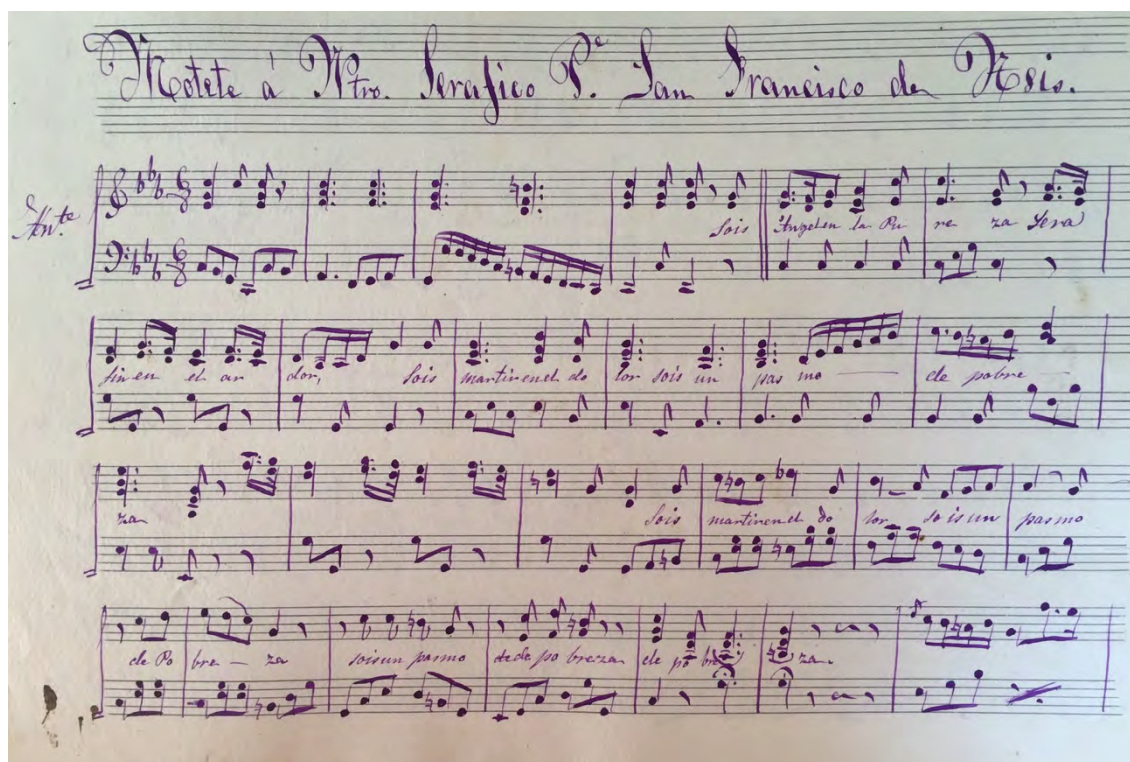


Como se puede observar en la Ilustración 2.039, que se trata de unas coplas a San Francisco, la parte de acompañamiento comienza con una introducción instrumental, con dos líneas de escritura muy claras, una melódica y un bajo. Cuando comienza la parte melódica, el acompañamiento se limita a un bajo, el cual hay que armonizar sobre la marcha, no está cifrado, lo que supone que había que haber que disponer de un conocimiento musical avanzado, un gran dominio de la armonización y destreza técnica con el órgano para poder realizar un

acompañamiento eficiente a estas coplas. La escritura es muy limpia y clara, una copia muy bien realizada y con un gran dominio de la caligrafía musical, sin errores y sin tachar ningún compás, lo que es clara evidencia de una gran capacidad copista y muestra de un amplio conocimiento del lenguaje musical.

A veces estas coplas son complementadas con otros géneros u otras piezas, añadiendo un plus de complejidad al conjunto de piezas, convirtiéndolas en obras aún más exigentes, como es el caso del motete que incluye esta copla y que aparece justo tras la presentación del tema, sustituyendo una de las coplas a solo por el motete a dúo, para volver posteriormente al tema principal o estribillo, y continuando posteriormente con la habitual alternancia entre coplas a solo y dúo con el estribillo.

Ilustración 2.040: Motete a Nuestro Seráfico Padre San Francisco de Asís
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS027)

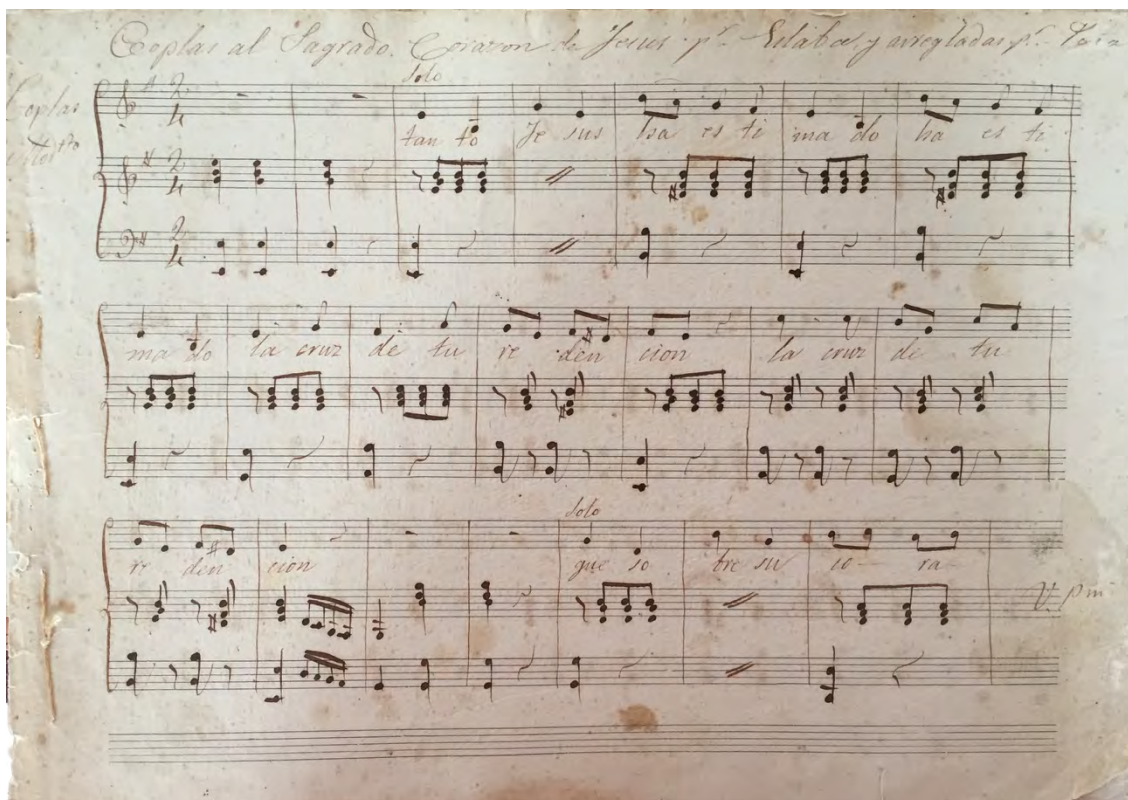


El motete guarda la misma estructura de escritura que la copla junto a la que aparece, completando la misma y llevando incluso el mismo título, solo cambia la palabra “copla” por “motete”, el cual introduce en el conjunto de la obra. La pieza también consta de una introducción instrumental para dar paso en el cuarto compás a la parte vocal a dúo, además de algunas otras intervenciones musicales del órgano que articulan un diálogo musical con las partes vocales. Como podemos observar en la partitura, aparecen incluso momentos con calderones, que indican quizás alguna cadencia de carácter vocal, lo que muestra una música elaborada, donde tanto las partes vocales como la instrumental tienen un protagonismo

indiscutible, por lo que entendemos que eran piezas que debían de prepararse a conciencia para llegar a conjuntar debidamente estos recursos musicales.

En el caso de las piezas dedicadas al Corazón de Jesús, podemos destacar algunas arregladas por Peña -organista de la iglesia prioral de Santa María de Mesa de Utrera-, como por ejemplo la que se muestra a continuación, del Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla, Hilarión Eslava.

Ilustración 2.041: Coplas al Sagrado Corazón de Jesús (Hilarión Eslava)
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS028)



Estas coplas al Sagrado Corazón presentan un formato de escritura muy usual en el fondo, utilizando tres pentagramas, donde el primero lleva la parte melódica y los dos restantes están destinados al acompañamiento de órgano. Este tipo de escritura ofrece una clara visión de la partitura general, así como una buena ayuda al instrumento acompañante, que puede seguir fácilmente la parte vocal mientras toca. Generalmente, suelen aparecer las partes vocales también extraídas, con fines más prácticos y sobre todo para uso de las monjas cantoras.

Entre las coplas y gozos, aparecen compositores como Hilarión Eslava, Antonio Solís, Alfredo Díaz, Ángel Huelva, Luís Metón, Manuel Lucena, José Ramón de Prado y Lorenzo Suárez entre otros, aunque también hay que destacar el gran número de piezas que hay firmadas por

monjas, algunas como copistas pero otras posiblemente como compositoras, que tal como exponíamos en el apartado dedicado a las diferentes perspectivas de enfoque, siguiendo las palabras de Alfonso de Vicente⁴²⁵, puede que haya un núcleo de piezas compuestas o arregladas por monjas, así como el claro grupo de piezas con música dedicada a ellas. Es mucho más complejo, al menos en nuestro caso, localizar la música escrita por monjas, que la dedicada a éstas, ya que las dedicatorias suelen aparecer -no en todos los caso-, pero, como cita Bordas⁴²⁶, debido al carácter funcional de las piezas e incluso el sentido de humildad de las monjas, es muy raro el caso en el que encontramos alguna autoría clara de una monja sobre un documento musical del fondo.

El mes de mayo es una época importante dentro de todas las comunidades religiosas, no por casualidad se llama el mes de la Virgen, y es por esta razón, por la que encontramos una representación importante de piezas, tanto de gozos y coplas como de otros géneros que veremos a continuación como pueden ser las canciones, los cuales giran en torno un mismo fin: ensalzar a María. Es tal la preocupación que suponemos que existía por llenar este mes de música, que tras la celebración de la seráfica fundadora Santa Clara, es de la festividad de la que más piezas tenemos constancia en el fondo. Como suele ser habitual cuando hay mucha variedad, también hay mucha diferencia entre la escritura de unas piezas a otras, desde el punto que parece que hasta los aficionados⁴²⁷ elaboran piezas para que sean interpretadas en este mes.

Uno de los ejemplos que podemos utilizar para demostrar claramente las palpables diferencias extremas entre algunos materiales y otros en torno a la calidad musical, es una pequeña copla de Josefa Díaz, dedicada a una madre del convento, concretamente a la Madre Mercedes, con una escritura no muy brillante y con poca complejidad en cuanto a la armonía y aspectos musicales se refiere. Estas piezas parecen ser más un regalo, que una composición con el fin de buscar alguna meta musical, posiblemente realizadas con todo el cariño del mundo, pero donde la calidad musical es pobre, y la caligrafía demuestra falta de práctica con el lenguaje musical escrito.

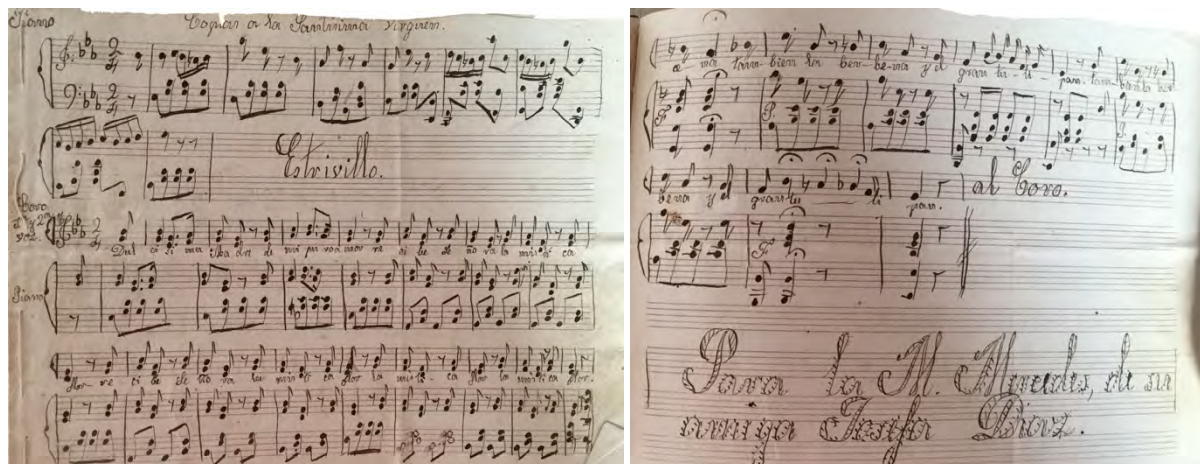
⁴²⁵ de Vicente Delgado, "La actividad musical en los monasterios de monjas en Ávila durante la Edad Moderna: Reflexiones sobre la investigación musical en torno al monasterio de Santa Ana", p. 522

⁴²⁶ Bordas Ibáñez, Domínguez Rodríguez, y Gutiérrez Álvarez, p. 201

⁴²⁷ Con esta expresión nos venimos a referir a músicos no profesionales o quizás con pocos conocimientos musicales, lo cual mostramos a continuación con algunos ejemplos. En este grupo también incluimos, además de las monjas, las posibles donaciones o materiales llegados desde fuera del convento, ya que la descripción atiende a la calidad musical en concreto.

Ilustración 2.042: Coplas a la Santísima Virgen (Josefa Díaz)

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS029 - MUS030)**



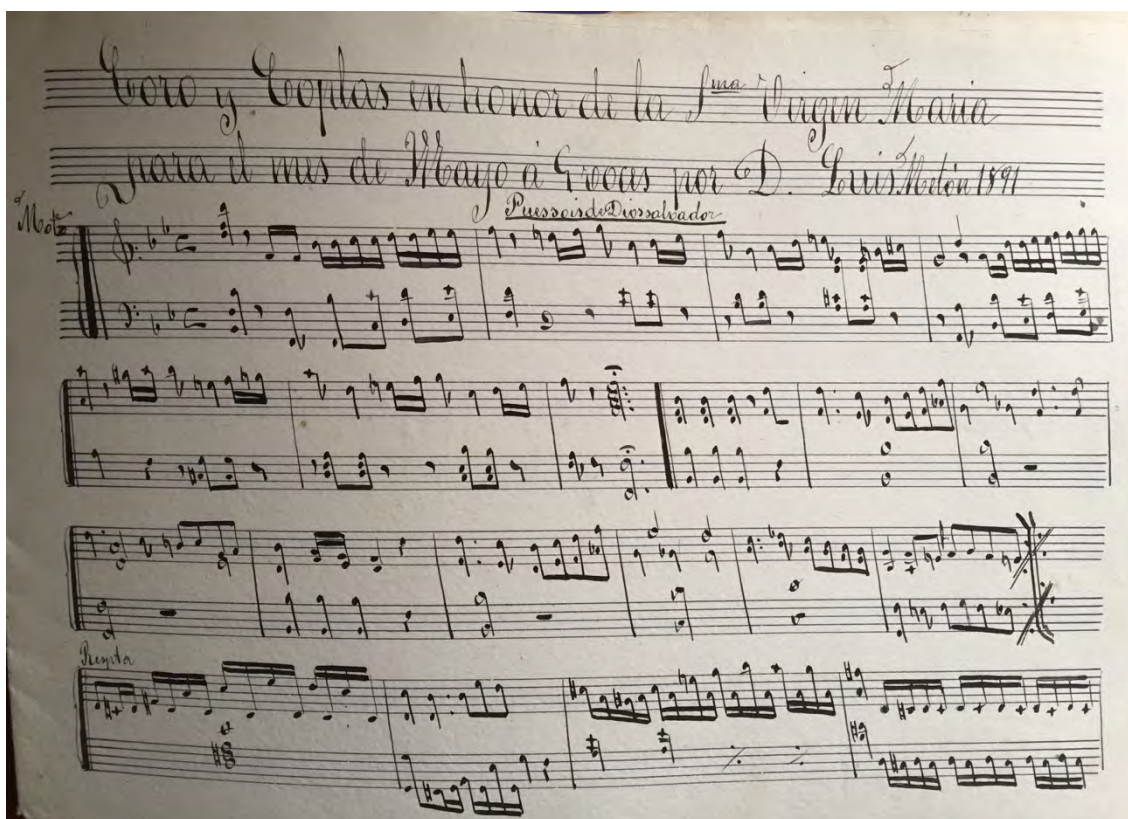
En el extremo opuesto encontramos por ejemplo las Coplas en honor de la Santísima Virgen María para el mes de Mayo, de Luís Metón⁴²⁸, pieza para coro y 4 voces, totalmente completa en el fondo y con una parte de acompañamiento bastante elaborada, escrita sin ninguna referencia vocal, solo parte instrumental, sin la habitual ayuda a la parte vocal que se apoyaba con la mano derecha, mostrando una cuidada elaboración y una complejidad añadida al incluir 4 voces solistas, algo que es poco habitual encontrarse en un centro de clausura, ya que abundan las piezas a dos voces. Es quizás una de las coplas a la Virgen y para el mes de mayo con mayor complejidad del fondo, así como una muestra más del interés que suscitaban estas fiestas en el convento y el marcado interés por tener un amplio repertorio de piezas para la celebración de esta festividad, lo cual suponemos que venía también marcado por el nivel de la capilla musical del momento, o quizás, por las posibilidades económicas de contratar músicos para ensalzar alguna función en especial.

⁴²⁸ Luís García Metón compositor, del que poco hemos podido encontrar, sólo una relación de candidatos para cubrir el puesto de Maestro de Capilla en Tolosa en el año 1853, donde cita que procedía de Madrid y que era compositor y organista: Bello Larrarte, Enrique, "Capilla de música de Santa María de Tolosa. Órgano, Coro y Orquesta", Departamento de Cultura del Gobierno Vasco (2006), p. 15. En otros documentos: Gimeno Arlanzón, Begoña, *Ruperto Ruiz de Velasco. Cantos populares de España: la jota aragonesa. Estudio crítico descriptivo de su música* (ed. 1ª Edición, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012), p. 365, aparece también citado como Luis Metón, sin mencionar el apellido García, por tanto, poco más podemos decir sobre este compositor que tiene su actividad en Zaragoza, donde es citado como profesor de música que proviene del ámbito eclesiástico y que ofrecía clases privadas. Suponemos que fue un músico a la sombra de su hermano, que era realmente el músico afamado de la familia, Valentín Metón, organista del Pilar de Zaragoza y que sobre mediados del siglo XIX era un compositor muy afamado.

Ilustración 2.043: Coro y Coplas en honor de la Santísima Virgen María para el mes de Mayo a 4 voces

(Luís Metón, 1891) - Parte de acompañamiento

Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (MUS031)



Las demás piezas del grupo de estas 6 festividades, siguen la línea marcada por los ejemplos mostrados en torno a las festividades de Santa Clara, San Francisco, el Sagrado Corazón de Jesús y el mes de mayo, siendo por tanto las coplas y gozos al Santísimo Sacramento o Corpus Christi, junto las dedicadas a la Purísima Concepción, una reafirmación de todo lo expuesto en las piezas anteriores.

Hemos recogido bajo el género “canciones”, todas aquellas piezas que por su letra, estructura o simplemente por su título, atienden a un carácter religioso, tanto por devoción, como para ser cantadas en alguna celebración litúrgica. Las canciones pueden resultar confusas, ya que debemos ser cautos a la hora de entender si se refieren a piezas religiosas o profanas, siendo lo más usual que se trate de piezas con un carácter devocional, pero quizás utilizadas en momentos que no están encuadrados en la liturgia. Estas canciones suelen tener temática religiosa en su mayoría y mantienen la estructura habitual de lo Chaves de Tovar cita como cantos marianos⁴²⁹, donde afirma que la forma canción, se convierte en el siglo XIX en una de las preferidas por

⁴²⁹ Chaves de Tobar, p. 423

los compositores, las cuales elaboraron y evolucionaron respecto a sus formas antiguas, ligadas a la literatura utilizando la música para que se pudieran lucir los intérpretes más virtuosos, llevando a este género a su máxima expresión, tanto en el ámbito religioso como en el profano, teniendo por tanto su lugar dentro de la música religiosa.

Al realizar una aproximación pormenorizada a este conjunto de piezas, hemos podido observar que el mes de mayo sigue siendo uno de los puntos fuertes del convento en cuanto a celebraciones y actividades musicales se refiere, ya que son muy numerosas las piezas que aparecen destinadas a tal efeméride, especificando en muchas de ellas incluso en el título, que se trata de una pieza “para el mes de mayo” o “para el mes de la Virgen”.

Las características estéticas musicales que presentan estas piezas atienden a las tendencias compositivas propias del siglo XIX, con un claro predominio de las piezas vocales con acompañamiento instrumental⁴³⁰, tal y como ocurre en todos los tipos de música, ya sea profana o religiosa, pero sin duda, al tratarse de un convento de clausura, el órgano es el instrumento acompañante por excelencia y el que confirma la regla que dicta el siglo XIX en torno a las canciones.

Las piezas escritas específicamente para las celebraciones llevadas a cabo en el mes de la Virgen parecen tener un nivel musical más alto que las que aparecen simplemente como canciones sueltas o dedicadas a otros momentos. Es por ello por lo que queremos dedicar especial atención a éstas y detenernos en un análisis musical más profundo, analizando algunas de ellas, para demostrar con ello que se dedicaba un gran esfuerzo para celebrar debidamente estas fechas, y que seguramente era un mes muy festivo en el convento, donde acudían posiblemente lo vecinos de la ciudad de Carmona para presenciar estas celebraciones, que se llevaban a cabo en la iglesia principal del convento y en las que participarían las monjas desde la parte de la clausura de la iglesia, espacios separados por una doble reja o celosía, como hemos expuesto anteriormente.

⁴³⁰ Ibid., p. 445

**Ilustración 2.044: Vista de la iglesia desde el coro bajo, dentro de la clausura.
Zona de clausura dividida de la iglesia por la celosía.
Fotografía propia (Carmona, 2016). (IMG12)**



En la Ilustración 2.044 podemos entender la disposición desde donde realizaban estas monjas sus funciones religiosas, donde el contacto con el pueblo se producía a través de esa doble celosía colocada para separar ambos ambientes, el público, de la clausura. Aunque este tema ha sido tratado anteriormente⁴³¹, queremos mostrar en este caso la imagen tomada desde el interior del coro bajo, mirando de frente hacia el altar mayor de la iglesia, a la izquierda de la imagen encontramos el órgano, así como la sillería que rodea el coro bajo por completo. El órgano se encuentra justo al lado de la puerta que da acceso a la iglesia, de carácter público y donde los carmonenses podían y pueden disfrutar de las celebraciones que realizan las profesas de Santa Clara.

Otro aspecto importante a tener en cuenta, es que la mayoría de las piezas que solemnizan estos actos del mes de mayo, son de compositores importantes en la época, destacando Antonio Solís, Evaristo García Torres y Juan Espejo Molina entre otros, aunque también hay un gran número de copias que no aparecen firmadas y de las que no hemos podido averiguar el autor, trabajo que queda abierto para futuras investigaciones, tal y como ocurre con otros aspectos más específicos de un trabajo de documentación musical.

⁴³¹ Ver Ilustración 2.122, tomada desde una perspectiva diferente, concretamente desde la iglesia, en la parte de acceso público.

Indistintamente, encontramos copias que citan la palabra “canción” y otras que atribuyen el género “copla” a estas piezas, siendo términos muy parecidos en cuanto a estructura, ya que se trata de piezas que tienen un estribillo y algunas intervenciones estróficas, bien a solo, a dúo o a coro, pero que generalmente no son más que piezas que alternan partes más elaboradas - estrofas- con un estribillo que suele ser pegadizo y donde se muestra más intensamente el mensaje que pretende mandar la composición, viéndose claramente advertida la funcionalidad en cada pieza y según el momento de la liturgia o de la vida espiritual. Es por ello por lo que a veces aparecen en nuestra base de datos, por un lado piezas catalogadas como “canciones” y otras catalogadas “coplas”, aunque quizás podríamos agruparlas en el mismo bloque a todas ellas.

Ilustración 2.045: Melodía a la Santísima Virgen (Evaristo García Torres)
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS032)



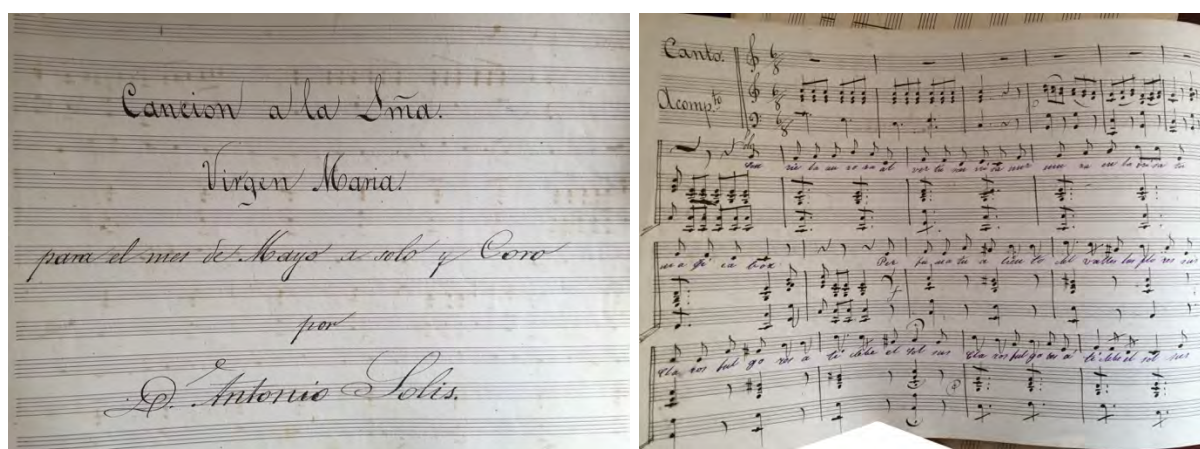
Observamos en la Ilustración 2.045 que aparece titulada como Tiple 1º y acompañamiento, aunque el acompañamiento aparece por separado, encontrando en este caso por un lado del folio la parte solista, titulada como “Andante” o “Copla 1”, y por la parte trasera aparecerá el estribillo. Podemos leer claramente como la pieza está titulada como “Melodía”, lo que sugiere una catalogación como género canción, mientras llama a cada parte solista “copla”, lo que genera las dudas en torno a la catalogación del género como copla o canción, por lo que nos reafirmamos en la cita que hacíamos anteriormente en cuanto al tratamiento de estos géneros, los cuales vamos a considerar prácticamente iguales, tanto por forma como por funcionalidad en el fondo.

En el fondo, y concretamente en las piezas dedicadas al mes de mayo, encontramos otra gran representación de copias en las que no hemos podido identificar autor alguno, pero su escritura, su formato, así como sus portadas⁴³², son útiles para dilucidar aspectos muy importantes en torno a la práctica musical del convento se refiere, ya que arrojan luz sobre los momentos para los que fueron compuestas, además de mostrar a través de su caligrafía, detalles que marcan la diferencia respecto al resto del fondo, aunque solo sea -de momento- simple apariencia.

Ilustración 2.046: Canción a la Santísima Virgen María para el mes de Mayo a solo y Coro

(Antonio Solís) - Portada y Parte vocal y acompañamiento

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS033 - MUS034)**



La escritura instrumental del acompañamiento en esta composición está muy bien realizada, exclusivamente con atención al contenido armónico, sin referencias vocales escritas, aunque aparece un pentagrama donde se coloca la parte vocal como guía para el acompañamiento, pero la instrumentación no lleva refuerzo vocal. La caligrafía es muy clara, limpia y muy usual en el fondo, así como el compositor, Antonio Solís, el cual aparece representado prácticamente en todos los géneros del archivo.

A continuación mostramos un ejemplo de la complejidad que tiene asignar un género musical y distinguir entre pieza religiosa o profana, ya que la canción a la Virgen, titulada “La Jardinera”, correspondiente a la Ilustración 2.047, es uno de los muchos casos que nos hemos encontrado con dificultad para catalogar el material, y en este caso ha sido fácilmente aclarado puesto que los títulos son muy parecidos, y ha sido concretamente la parte de tiple 1º la que ha aclarado que se trata de una canción a la Virgen, puesto que el título del acompañamiento sólo

⁴³² Las portadas de algunas piezas dan una gran cantidad de información, sobre todo cuando aparece un subtítulo que especifica la celebración para la cual está compuesta concretamente una pieza determinada. Este es el caso de estas canciones a la Virgen y por ello las citamos como elemento trascendental para nuestra investigación.

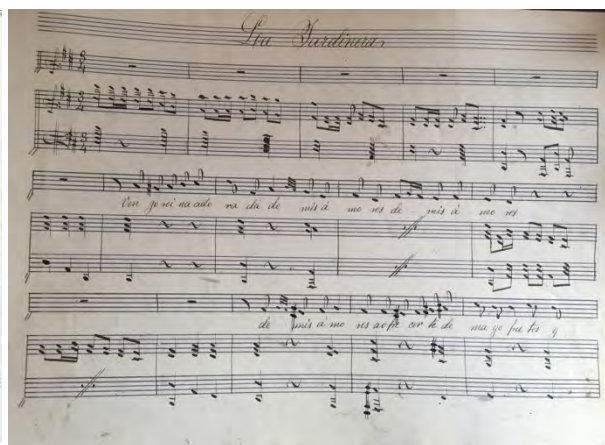
cita el título de la misma, por lo que habríamos tenido que recurrir a estudiar la letra, entre otros aspectos, para determinar si se trata efectivamente de una partitura para el mes de mayo y para la Virgen. Son muchas las composiciones que aparecen con títulos diferentes en el fondo, así como llamando canción o copla indistintamente a una misma copia, o incluso, como es el caso que acabamos de referir, las mismas partes son las que llevan un título diferente al que aparece en la portada o guion principal, siendo varios los casos en los que no hemos podido atribuir con total certeza una denominación, ya que tal diversidad necesita una dedicación exclusiva a este trabajo de documentación.

Ilustración 2.047: La Jardinera, Canción a la Santísima Virgen - Partes de Tiple 1º y Acompañamiento

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS035 - MUS036)**



Parte de Tiple 1º (MUS035)



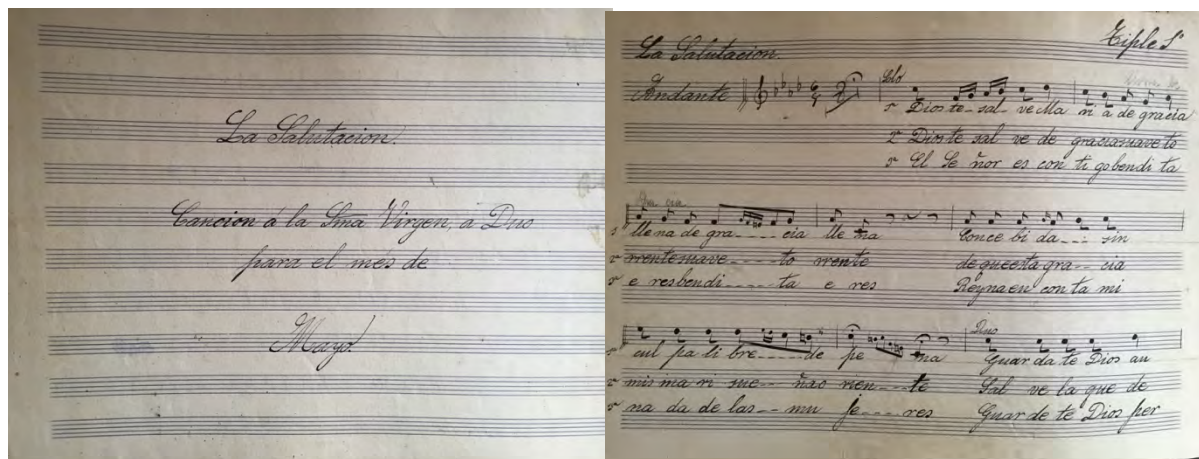
Parte de acompañamiento (MUS036)

Sin embargo, en el caso que ilustramos a continuación, ocurre justo lo contrario a lo que acabamos de exponer. En este caso, es la portada la que contiene toda la información, mientras que las partes sólo indican el título corto, sin especificar si se trata de una canción o de una copla, además de no citar tampoco si es para una determinada fecha o celebración concreta, aspectos que hemos podido aclarar simplemente con la portada del acompañamiento, aunque ha costado un poco de tiempo encontrarlo y hacer la pertinente correspondencia entre partes, ya que el acompañamiento aparece sin letra ni referencias melódicas, por lo que hemos tenido que utilizar los recursos musicales incluidos en nuestra base de datos para poder completar esta obra.

Ilustración 2.048: La Salutación, Canción a la Santísima Virgen a Dúo para el mes de Mayo

Portada del acompañamiento y parte de Tiple 1º

Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (MUS037 - MUS038)



Portada de la parte de acompañamiento (MUS037)

Parte de Tiple 1º (MUS038)

La parte de tiple 1º de esta canción titulada “La Salutación”, muestra que se trata de una obra elaborada musicalmente, donde se puede apreciar la dificultad que entraña la entonación de la parte vocal solista, que conlleva una exigencia extra por la adición incluso de notas de adorno, tales como mordentes o grupetos, además de algunas zonas cadenciales marcadas por calderones, las cuales sugieren el carácter lírico y rubato que necesita esta pieza para su correcta interpretación.

Son ejemplos que fundamentan la actividad que se daba en el convento en torno a la práctica musical, en este caso durante el mes de mayo, pero incluso en momentos más íntimos de las monjas cabe esperar una utilización de la música como medio de expresión durante estas fechas, y prueba de ello puede ser, la cantidad de canciones a la Virgen que aparecen copiadas una detrás de otra, sin acompañamiento⁴³³, siendo únicamente entonaciones melódicas que las monjas cantarían en un espacio más íntimo, dejando supuestamente las piezas más elaboradas para las celebraciones públicas y días festivos, donde la música era un medio que ayudaba a engrandecer el acto y darle solemnidad, así como una herramienta social de cara a la asistencia

⁴³³ La mayoría de piezas cortas que se han encontrado en el fondo, escritas una tras otra, haciendo alusión a pequeñas canciones y con títulos muy variados, aparecen sin acompañamiento, a excepción de alguna que se ha podido encontrar un cifrado o alguna armonización fácil, pero en líneas generales podemos confirmar que cuando aparecen canciones en este formato de copia, rara vez se encuentra el acompañamiento de las mismas, aunque quizás en un estudio pormenorizado del repertorio puede que se pudieran encontrar algunos, ya que aparecen en algunas ocasiones acompañamientos sin titular, sin letras, y sin referencias a la melodía, lo que dificulta con creces la tarea de encontrar la parte vocal en el fondo y viceversa. Posiblemente la sencillez de estas piezas diera lugar incluso a un acompañamiento básico basado simplemente en los grados tonales.

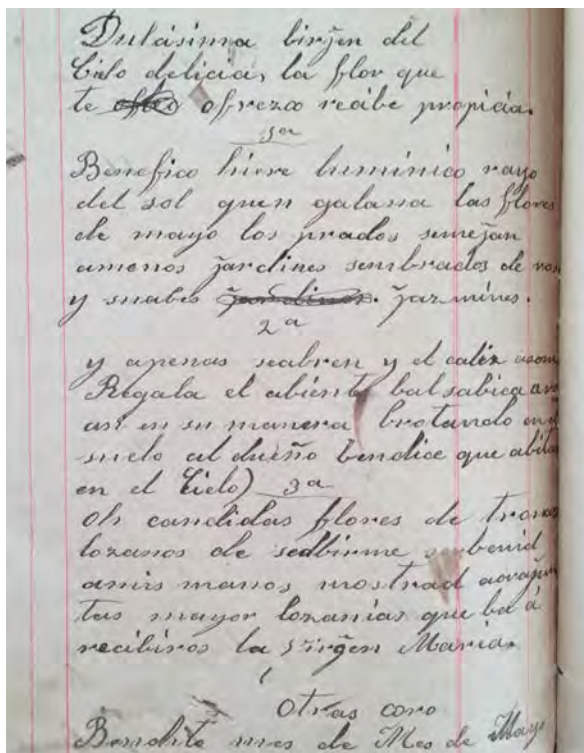
Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona
a través de un fondo musical inédito (ca. 1825 – 1925)

del pueblo, ya que, como venimos afirmando a lo largo de esta exposición, posiblemente era uno de los pocos momentos donde el convento estaba en su totalidad en contacto con la sociedad carmonense, aunque hubiera una celosía separando ambos espacios.

Otro ejemplo claro de la importancia del mes de mayo para el convento lo podemos encontrar en los cuadernos que aparecen en el fondo sin pautar, donde solo aparece escrita la letra de canciones a la Virgen y al mes de mayo, haciendo alusión a la llegada del buen tiempo, a las flores, comparaciones donde siempre aparece María y alguna flor, siendo una clara muestra más de la actividad musical del convento en estas fechas, incluso sin música, solo con la letra. La música, como venimos comprobando, es un elemento fundamental en la vida cotidiana de estas religiosas. Posiblemente las monjas sólo necesitarían la letra para entonar estas canciones a María, aunque también puede tratarse de un recurso para agrupar letras de varias piezas, tanto canciones como coplas y gozos, que presumiblemente eran utilizadas por las monjas que no tenían conocimientos musicales y participaban cantando en el coro, aprendiendo las melodías de memoria y utilizando estas libretas como recordatorio para las letras, ya que debido a la multitud de ellas que hay en el fondo, se antoja complicado aprenderlas todas de memoria. Por último, señalamos que, al haber encontrado estas libretas junto con el fondo musical, todas las propuestas que realizamos sobre la funcionalidad de las mismas cobra sentido al estar guardadas junto a todas las partituras que forman este archivo.

Ilustración 2.049: Cuaderno con letras

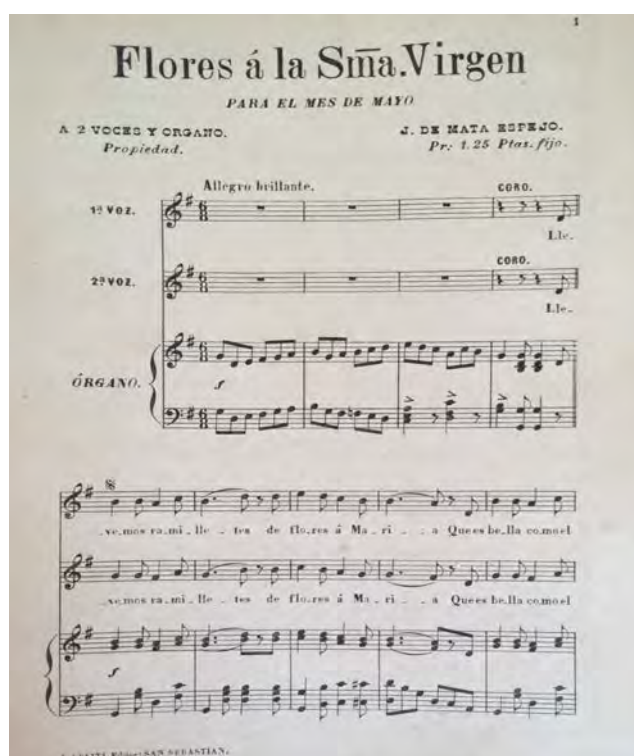
**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS039)**



El resto de piezas catalogadas como coplas, podemos decir que ensalzan la figura de Dios o Cristo, así como al Santísimo Sacramento, incluso el Nacimiento del Niño Dios, aunque muchas de las piezas catalogadas como canciones, llevan un título que no hace referencia a su función o a la efeméride que va dedicada, y por tanto habría que proceder a un análisis del texto recogido en la letra para intentar encontrar referencias a la festividad o efeméride que va dedicada, aspecto que no se ha podido abarcar en este trabajo y que deja abierta una línea de investigación documental muy interesante para terminar de completar y catalogar completamente este repertorio.

Para terminar la exposición realizada a través de las coplas, gozos y canciones, queremos mencionar que hemos encontrado en el fondo algunos casos de canciones que aparecen en edición de imprenta, que aunque no son muchos, nos sirve para afianzar aún más nuestra hipótesis de la importancia de este mes de mayo en el convento, ya que a las copias manuscritas que se han encontrado, se le suman estas piezas de editoriales, que muestran, además de la importancia de la celebración, un interés por estar al día en torno a los gustos musicales, así como por la adquisición de materiales nuevos que nutran su archivo y con ello aumentar la variedad de canciones en estas celebraciones. Aunque se trata de una pieza de edición impresa, podemos notar claramente al mirar la partitura, que sigue la línea de las copias manuscritas en cuanto a las formas más usuales de escritura en el fondo, escrita para dos partes vocales, con un acompañamiento estrictamente armónico, con una introducción instrumental y con las partes de copla y estribillo claramente diferenciadas.

**Ilustración 2.050: Flores a la Santísima Virgen para el mes de mayo (J. de Mata Espejo)
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS040)**



2.4.4. Salves, letanías y otros géneros religiosos

Dentro de los géneros religiosos, excluyendo las misas y los expuestos anteriormente, aparece otra importante representación de piezas de carácter religioso en el fondo, entre las que podemos citar por ejemplo salves, letanías, ave verum, stabat mater, cristus factus est, elevaciones, meditaciones, plegarias, te deum o tota pulchra entre otros. Estas piezas son utilizadas en las celebraciones religiosas, a veces para una celebración concreta, o para una festividad destacada, predominando en el fondo, con mucha diferencia sobre el resto, las letanías. A continuación, vamos a presentar una tabla donde recogemos las piezas religiosas destacadas en el fondo, algunas destinadas a celebraciones litúrgicas y otras no, pero sin duda, son las que aparecen más representadas en el fondo, o en el caso de haber pocas copias, tienen algún valor importante que mostrar. Posteriormente pasaremos, al igual que hicimos con los géneros anteriores, a realizar un análisis pormenorizado de las más representativas.

Tabla 2.08: Géneros religiosos varios y su representación en el fondo
Elaboración propia (TAB08)

Géneros religiosos varios	Representación en el fondo
Letanías	39
Salves	17
Plegarias	11
Stabat mater	11
Tota pulchra	8
Te deum	6
Ave verum	3
Cristus factus est	3
Elevación	3
Meditaciones	1

Hemos organizado esta tabla representando los géneros de mayor a menor representación en el fondo, por lo que vamos a proceder a comentarlas en este mismo orden, siendo por tanto las letanías las primeras que vamos a abordar. Podríamos haber incluido un número mucho mayor de géneros religiosos en este grupo, pero entendemos que no se trata de realizar un comentario de cada pieza diferente que aparece en fondo, sino que buscamos una representación importante en el archivo, así como crear una imagen del mismo para poder entender el contexto genérico del mismo, para plasmarlo en la posible actividad musical propuesta, así como para fundamentar el calendario litúrgico que sugerimos con las celebraciones litúrgicas llevadas a cabo en el cenobio.

Comenzando por las letanías, en primer lugar hay que decir que son oraciones dialogadas, compuestas por una serie de súplicas cortas a Dios, a la Virgen o a los Santos, suelen ser cantadas o recitadas por una persona y el resto de personas que participan en la oración repiten o contestan. Es una forma de insistir una y otra vez en una rogativa, donde el protagonismo lo toma la Virgen en este fondo, habiendo varias letanías que ensalzan a la Virgen María, aunque la principal representación la tiene la letanía Lauretana, que es la más conocida entre los religiosos y que se puede cantar en latín -Kyrie Eleison- o en castellano -Señor te piedad-, apareciendo en el fondo mayormente musicalizada en latín. Destacamos en el fondo compositores como Calahorra, Ladrón de Guevara, Juan Espejo, Mariano Courtier, Juan González, Agapito Insausti, Francisco Rodríguez o Antonio Solís, los cuales enriquecen este archivo con una importante representación de piezas.

Siguiendo la línea de los formatos de escritura predominante en el fondo, destacan las letanías compuestas a dos voces con acompañamiento de órgano, aunque como viene siendo habitual en el fondo, el nivel musical suele variar entre las copias, habiendo algunos extremos importantes en cuanto a elaboración musical se refiere. Como ejemplo de estas piezas, voy mostrar unas “letanías a 3” del compositor Francisco Rodríguez y arregladas por Peña, pieza que posiblemente llegó al convento de Santa Clara a través del canal de comunicación utrerano, aunque en el fondo aparecen bastantes letanías que provienen del círculo jienense y utilizan un tipo de escritura totalmente diferente.

Ilustración 2.051: Letanías a 3 (Francisco Rodríguez, arr. Peña)

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS042)**



Como se puede apreciar en la letanía de Rodríguez⁴³⁴, el arreglo realizado por Peña es bastante básico. Con una armonía muy sencilla, las voces que realizan la melodía principal se mueven por intervalos de tercera, lo que muestra un claro ejemplo de funcionalidad. Incluso aparece una aclaración al margen que especifica que se haga una tercera por debajo del tono, facilitando aún más la ejecución de la misma, buscando la solvencia de la capilla musical a través de arreglos funcionales y prácticos, de poca complejidad. En cambio, la caligrafía es imoluta, muy limpia y clara, y como es usual en los arreglos de Peña, utiliza su estructura típica de tres pentagramas, utilizando el primero para la voz de tiple 2º y los dos pentagramas restantes para el acompañamiento, mientras la parte de tiple 1º suele aparecer escrita por separado.

En cambio, las partituras que llegan al convento a través del canal de comunicación jienense, suelen aparecer copiadas por separado, la voz primera en una parte, la segunda en otra, y el acompañamiento suelto, generalmente sin referencia melódica y sin letra, lo que implica quizás un buen conocimiento del repertorio. También podemos destacar una peculiaridad del repertorio que proviene de Jaén, ya que hemos observado que suelen copiar una pieza tras otra, aprovechando el papel al máximo y, en cuanto nos hemos detenido para concretar estas piezas, nos hemos percatado de que se trata de obras del mismo contenido temático, por ejemplo, en el caso de las letanías, aparecen 3 letanías copias una tras otra, apareciendo la parte de tiple 1º copiada toda seguida, una letanía tras otra, y así con el resto de partes. La caligrafía es mucho peor que las piezas que llegaban desde Utrera, aspecto que puede ser debido a que estas piezas eran copiadas por las propias monjas, tal y como podemos confirmar al leer las numerosas anotaciones que encontramos al finalizar dichas copias, se muestra claramente una importante premura a la hora de realizar estas copias, incluso aclarando a veces que no han tenido tiempo de copiar las partes y envían las copias para que le sean devueltas tras copiarlas.

Como muestra claramente la parte de tiple 1º de la Ilustración 2.052, observamos cómo justo tras finalizar la pieza anterior en el segundo pentagrama, comienza la letanía siguiente, una pieza tras otra, sin espacio y aprovechando el papel al máximo, ejemplo de economización y utilización de pocos recursos, así como el propio carácter funcional de tener todas las piezas juntas, a la mano, muy parecido al funcionamiento del Convento de Santa Clara de Carmona, siendo el convento de Utrera el que muestra un funcionamiento más boyante en cuanto al tema de agrupación de piezas, y para las cuales no suele aprovechar páginas usadas, dejando incluso páginas vacías sin aprovechar, para no mezclar ni piezas, ni partes.

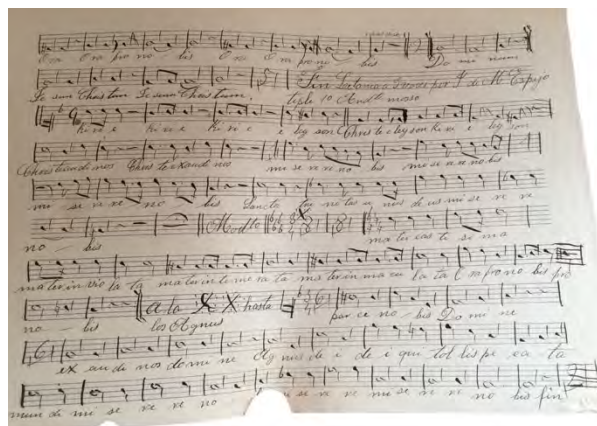
⁴³⁴ Ilustración 2.051

Ilustración 2.052: Letanía a 3 voces (J. de Mata Espejo)

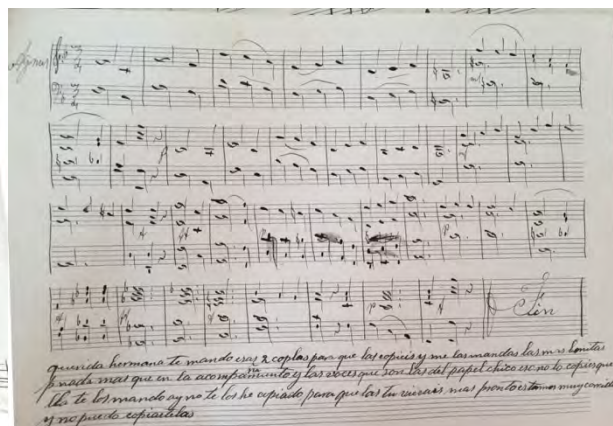
Parte de Tiple 1º y acompañamiento con anotación al final de la copia

Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).

(MUS043 - MUS044)



Parte de Tiple 1º (MUS043)



Parte de acompañamiento y nota (MUS044)

Como acabamos de mencionar, no puede quedar más clara la intención de estas hermanas en torno a la relación que existía y el interés de tener un importante y variado repertorio, fundamentando el claro tráfico de partituras entre estos cenobios femeninos de clausura, donde la funcionalidad de las piezas queda patente, copiadas una tras otra y mandando en algunas ocasiones las copias para que fuesen copiadas en el convento de Santa Clara, sin tener tiempo para copiar el resto, como se muestra en la Ilustración 2.052, concretamente en la parte de acompañamiento que lleva una anotación al final de la copia, un auténtico canal de comunicación. Con estas evidencias, podemos intuir que existía una preocupación por el repertorio nuevo, un gusto por la actualidad musical, así como por la estética del momento, que era clave en este proceso, intentando estar al día de las nuevas composiciones que realizaban los maestros de capilla de las catedrales más influyente, los cuales eran los referentes musicales para muchos de estos centros religiosos, como podemos observar en los compositores que provienen del círculo jienense, que estaban vinculados a los círculos en torno la litúrgica y grandes centros religiosos de la ciudad de Jaén. Concretamente en la letanía a 3 que ilustramos, su compositor es Juan de Mata Espejo Molina, músico jienense que nace a mediados del siglo XIX, que desplegó una intensa actividad musical en torno a la vida religiosa en Jaén, y esta letanía en concreto fue muy interpretada en la catedral de la ciudad, según podemos extraer tras leer una entrada sobre este personaje en las publicaciones realizadas en un blog de su Ciudad natal⁴³⁵.

⁴³⁵ Consultado en <http://losvillaresenlamemoria.blogspot.com.es/2014/03/don-juan-de-mata-espejo-molina-musico.html>, 2014 (Última consulta: 13/01/2020)

Sin embargo, la escritura musical en este caso, aunque con una caligrafía peor que la que proviene del círculo utrerano, muestra una elaboración armónica mayor, con acordes más complejos, movimientos de bajo más cromáticos y con mucho mayor sentido armónico que el que muestra Peña en estas piezas, en los que se limita a las fundamentales de los principales grados, puede que quizás atiendan a una razón de funcionalidad, o quizás al nivel musical de la organista del momento, aunque nuestra hipótesis se decanta de manera más favorable por la primera opción propuesta, ya que algunas de las obras o arreglos de Peña, muestran también cierta elaboración técnica, y además, el convento de Santa Clara de Utrera tenía una organista que por los vestigios encontrados en las partituras dedicadas a dicho convento, parece que poseía grandes habilidades musicales, incluso siendo tildada de “virtuosa” en algunas de las copias encontradas⁴³⁶. Por tanto, puede que las apariencias engañen, y al visualizar la escritura de este material, se puedan extraer a priori conclusiones erróneas, ya que la elaboración del acompañamiento, el hecho de no tener referencias melódicas, ni letra, así como unas partes vocales elaboradas por separado, nos hacen suponer que el nivel musical consecuente a estos aspectos, y por tanto, consideramos que poseían una buena preparación.

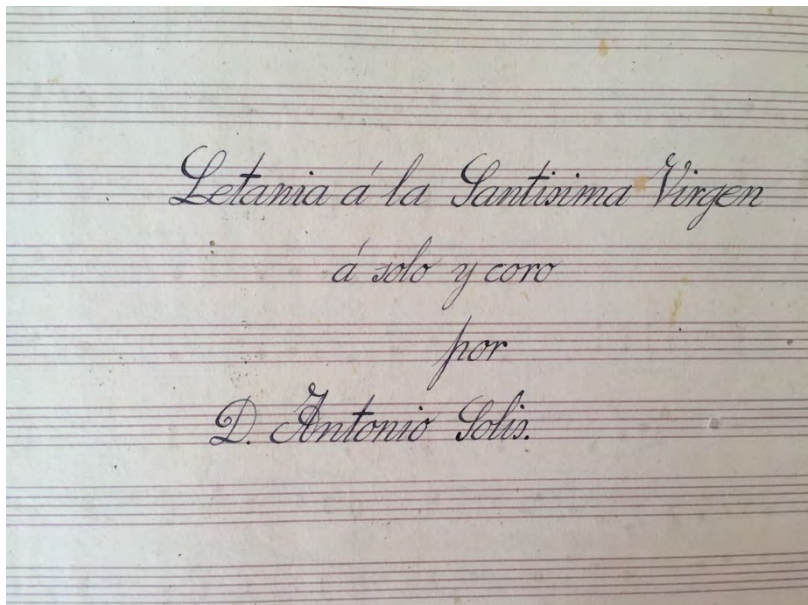
Finalmente, nos gustaría traer a colación unas letanías que no están incluidas entre las más usuales del archivo: las Lauretanas. Nos referimos a las letanías dedicadas exclusivamente al Virgen, y en este caso presentamos un ejemplo del compositor sevillano Antonio Solís, el cual debió tener algún contacto con el convento de Santa Clara de Utrera⁴³⁷ como comentamos anteriormente, y suponemos al menos una buena relación o vinculación con el organista utrerano y arreglista de mucha de su música, José María Peña, aunque también aparece Antonio Solís en todos los fondos eclesiásticos o religiosos visitados en la Ciudad de Carmona, por lo que podemos considerar que se trató de una figura importante en la época, así como un personaje influyente en cuanto a la tendencia de gustos en la ciudad de Carmona y Utrera. Posiblemente estuvo vinculado con el círculo catedralicio sevillano de mediados del siglo XIX, y de ahí su gran representación en los conventos de la provincia de Sevilla, así como en otros archivos religiosos de Carmona. Sin embargo, no tenemos constancia que del foco de comunicación jienense haya alguna referencia a Antonio Solís, reforzando con ello aun nuestra teoría, afirmando que este compositor fue un importante referente en la música religiosa del momento, pero con un ámbito geográfico reducido, centrado básicamente en la capital hispalense y una expansión local cercana a Sevilla.

⁴³⁶ Concretamente en el “Alabado a Solo con acompañamiento de Melódium” de José María Delgado, dedicado a la virtuosa Madre Abadesa del convento de las religiosas de Santa Clara de Utrera, obra que mostrábamos en la Ilustración 2.109 en el epígrafe dedicado a la procedencia del material y canales de comunicación.

⁴³⁷ Puede que el contacto no fuese directamente con el convento de Santa Clara, ya que mucha de su música llegaba al mismo arreglada o copiada por Peña, pero también aparece mucha música de Solís copiada por otras caligrafías, lo que nos hace suponer que si no hubo un contacto con el compositor, sí que había un gran gusto por su música y que de una forma u otra, era uno de sus referentes en cuanto a gustos musicales se refiere, además de aparecer muy representado también en todos los fondos musicales religiosos de la ciudad de Carmona consultados.

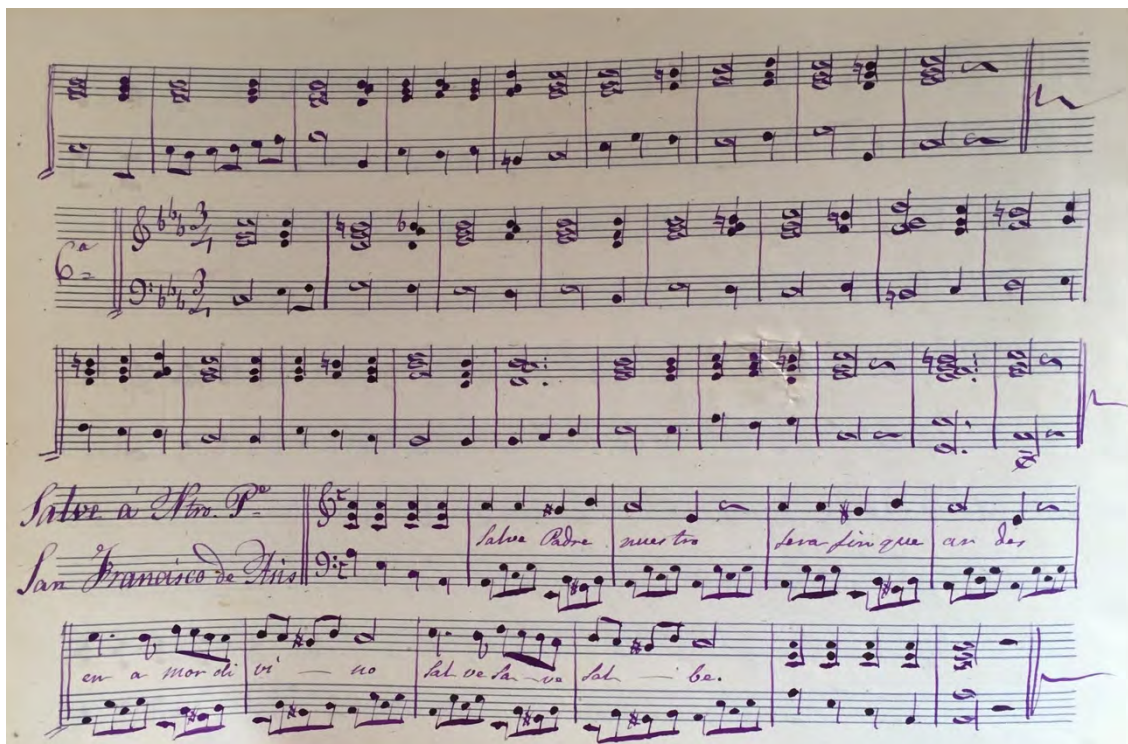
**Ilustración 2.053: Letanía a la Santísima Virgen á solo y coro por D. Antonio Solís
(Portada)**

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS045)**



Continuando por los diferentes géneros religiosos que hemos agrupado en este espacio, la siguiente forma más representada es la salve. La palabra salve significa saludo, y por tanto representa una de las oraciones que se utiliza como saludo y ruego a la Virgen. Aunque existen salves dedicadas a algunos Santos en especial, como es el caso del fundador del convento, San Francisco, la salve más popular es la salve Regina, también conocida como “la salve” y es a la que se suele hacer referencia cuando se menciona este género de forma general. Tal es la importancia de los seráficos padres, que aparece un género como la salve, utilizado para alabar, en este caso, a San Francisco.

Ilustración 2.054: Salve a Nuestro Padre San Francisco de Asís (Acompañamiento)
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS046)



Por tanto, podemos afirmar que se trata de un caso aislado en torno a las salves dedicadas a otras santidades, apareciendo ésta junto a una secuencia, un motete y otras coplas y gozos que ensalzan al seráfico Padre del convento de Santa Clara, pero como hemos citado anteriormente, lo más común es que cuando hablamos de salve, haga referencia a la salve Regina. El ejemplo mostrado en la Ilustración 2.054 es una salve dedicada a San Francisco, la cual consideramos interesante por mostrar la insistencia de este cenobio para ensalzar con música sus días importantes, utilizando la misma como un vehículo de engrandecimiento de dicho acto y que nos deja otra muestra más de la nutrida actividad musical del monasterio. La pieza presenta un acompañamiento elaborado en este caso, utilizando un bajo muy desarrollado y con mucho movimiento rítmico, sin dejar lugar a la improvisación del mismo, con dos claras líneas marcadas en la escritura, el pentagrama superior con la melodía principal y el inferior con un bajo en continuo movimiento, sin nada de acordes ni relleno armónico⁴³⁸.

⁴³⁸ Posiblemente, la mano derecha rellenaría con algún acorde la melodía al ir tocando la misma, ya que el bajo deja bastante claro en qué tonalidad y acorde se encuentra la pieza en cada momento, porque, aunque se trata de movimientos rítmicos, está basado en acordes desplegados.

La salve más interesante que aparece en el fondo, que muestra el extremo máximo en cuanto a complejidad, elaboración y punto máximo de todos los elementos musicales, es la salve a 4 voces de José Aranguren. Esta pieza presenta una elaboración mucho más cuidada que el resto de piezas de este género, donde además de estar escrita para 4 voces, algo que es poco usual en el fondo⁴³⁹, tiene un acompañamiento muy complejo, sobre todo técnicamente, además de presentar una armonía mucho más rica que el resto de salves encontradas en el fondo.

**Ilustración 2.055: Salve a 4 voces con acompañamiento de órgano (José Aranguren)
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS047)**



Consideramos importante citar, que esta salve de Aranguren proviene del círculo jienense, lo cual confirma la exposición anterior en torno a las letanías, donde citábamos que la música que proviene de Jaén, parece tener una armonía bastante elaborada, aunque en el caso anterior era una copia realizada por monjas, en este caso se trata de una copia de José Pulido Llaveró, que suponemos que se trata de un profesor de música que acudía al convento jienense a impartir clases a finales del siglo XIX y principios del siglo⁴⁴⁰, ya que son varias las piezas que hay copiadas por este autor. Destacamos también de esta figura, los gozos al Sagrado Corazón, también muy elaborados y de una complejidad claramente perceptible con solo mirar la

⁴³⁹ Como ya hemos comentado anteriormente, lo más habitual en el fondo es encontrarse piezas a dos voces, aunque hay algunas a tres voces y otras muchas a unísono, pero el formato más utilizado es el dúo con acompañamiento.

⁴⁴⁰ Todas sus copias de José Pulido Llaveró están fechadas en torno al año 1900.

partitura.

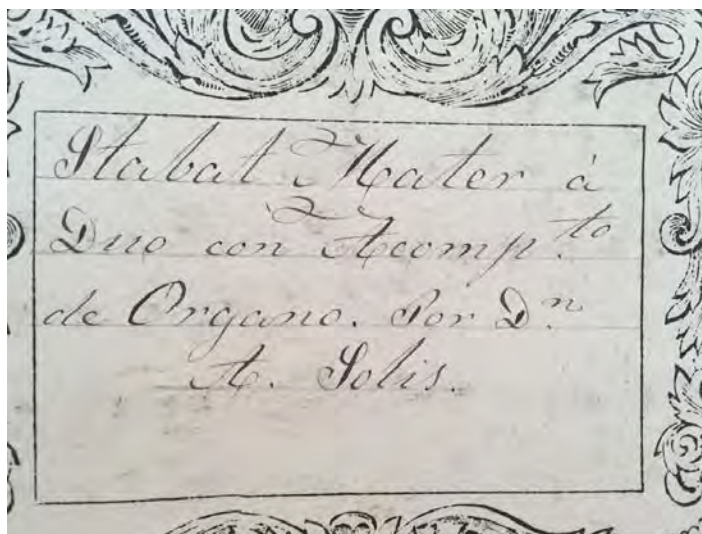
Aunque aparece también en el fondo una salve de Peña, hemos apreciado que los autores que más representan este género en el fondo, son compositores procedentes del norte de España, como pueden ser el citado José Aranguren (La Coruña), Remigio Oscoz Calahorra (Navarra), Dámaso Eguarás (Zamora), Mariano García Zalba (Navarra) y Martín Olábarri Zurinaga (País Vasco), entre otros. Además de estos compositores, en el fondo aparecen varios compositores más que provienen del norte y que nos dejan otros géneros, lo que indica probablemente un gusto por la música de estos maestros, los cuales están más alejados del núcleo sevillano imperante en el fondo de Santa Clara, pero que son una buena muestra que representa otras tendencias y gustos en el monasterio. A esta cuestión, hay que añadir además, que estos compositores se encuentran encuadrados cronológicamente en el marco que estamos trabajando, concretamente en el siglo XIX y principios del siglo XX, lo que quizás nos muestre un reflejo del interés del convento por abrir sus gustos a las estéticas nacionales, sin querer estancarse quizás en las directrices tan claras trazadas por el círculo de maestros de capilla sevillanos, entre otros músicos locales, o quizás puede atender a la llegada de alguna monja música u organista del norte de España, ya que era habitual que cuando una monja accedía a un convento, llevase con ella su propio material, con el que habría trabajado y estudiado, pero esta hipótesis no hemos podido fundamentarla a través de ningún registro en la documentación del convento.

Del resto de piezas religiosas, podemos destacar el *Stabat Mater* y las plegarias, las cuales con once copias cada una en el fondo, son las más representativas en el archivo tras las letanías y las salves. El *Stabat Mater* es una secuencia muy popular, a modo de plegaria, que versa sobre el sufrimiento de María, la madre de Jesús, a los pies de la cruz mientras es crucificado. Esta letra se ha puesto en música en multitud de ocasiones, en distintas épocas, estilos y géneros, además de estar representada, como se sabe, por los compositores más conocidos de la historia de la música a lo largo del tiempo, desde Palestrina o Desprez hasta Penderecki o Brotons.

En el caso de las copias que encontramos en el fondo, y como viene siendo habitual, no falta una representación del compositor con más obras en el archivo: Antonio Solís. Aparece con un formato de portada muy usual en el fondo y con una caligrafía muy reconocida entre las partituras que provienen del círculo de compositores y copistas sevillanos. Llama la atención la numeración que aparece en este tipo de portadas, las cuales aparecen en una especie de marco muy adornado con un hueco en el centro del adorno para colocar el título de la pieza.

**Ilustración 2.056: Stabat Mater á Duo con Acompañamiento de órgano (Antonio Solís) -
Portada**

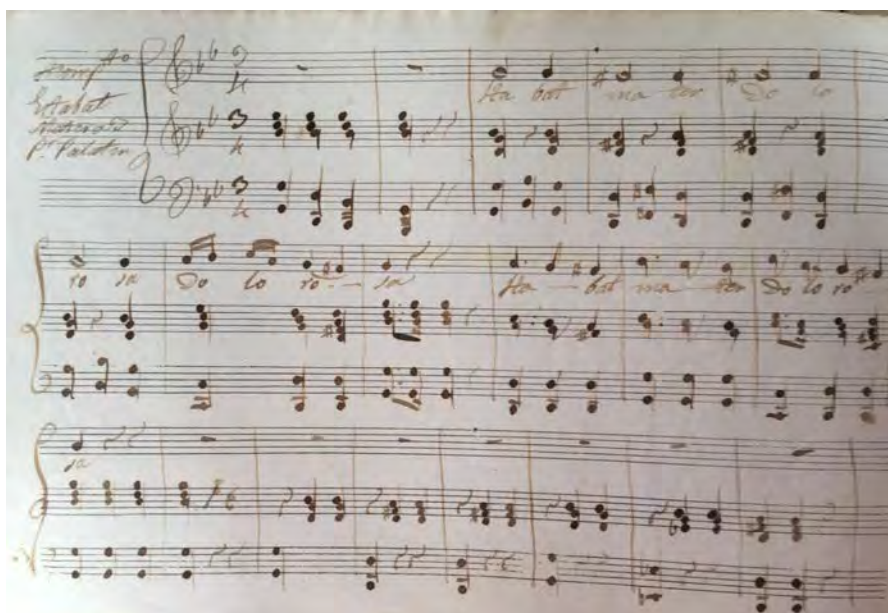
**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS048)**



Aunque, entre los stabat mater que aparecen entre las copias del fondo, destacamos el Stabat Mater de Antonio Palatín, músico sevillano de una familia con gran tradición musical, que, según Bartasar Saldoni, “es considerada una familia importante y tal vez la más antigua de Europa en el arte filarmónico, con casi más de tres siglos siempre suele haber algún Músico notable”⁴⁴¹.

Ilustración 2.057: Stabat Mater a 3 (Antonio Palatín)

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS049)**



⁴⁴¹ Saldoni, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de Músicos españoles*, vol. 3 Madrid: Ministerio de Cultura, (1986), pp. 190

El arreglo del *Stabat Mater* de Palatín lo lleva a cabo Peña, músico utrerano ya mencionado y que podría tener gran relación con el círculo musical religioso que provenía de la capital hispalense, en primer lugar alrededor de las obras de Solís, aunque también aparecen entre sus arreglos o copias otros muchos músicos sevillanos o con actividad musical en Sevilla, como es el caso de Eslava, Arquimbau, Torres o Palatín. La obra, la atribuyo a Antonio Palatín porque en el fondo aparecen varias obras de Antonio Palatín⁴⁴² arregladas por Peña. Aunque en este caso solo cita “Palatín”, es muy probable que se trate de Antonio, aunque el músico más renombrado y conocido de la familia Palatín es su hermano, el virtuoso violinista Fernando Palatín.

Esta pieza guarda el formato de escritura utilizado por Peña habitualmente, que suele escribir en sistemas de tres pentagramas, utilizando el primero para la parte melódica -generalmente la segunda voz- y los dos pentagramas restantes para el acompañamiento, escribiendo la parte de tiple 1º en una parte separada.

En el caso de las plegarias, todas están dedicadas la Virgen, y los autores de las mismas son muy variados. Las plegarias son rezos o peticiones que se realizan a las divinidades o santos, es una forma de comunicarse con las entidades espirituales, y en este caso, todas las que aparecen realizan peticiones a la Virgen.

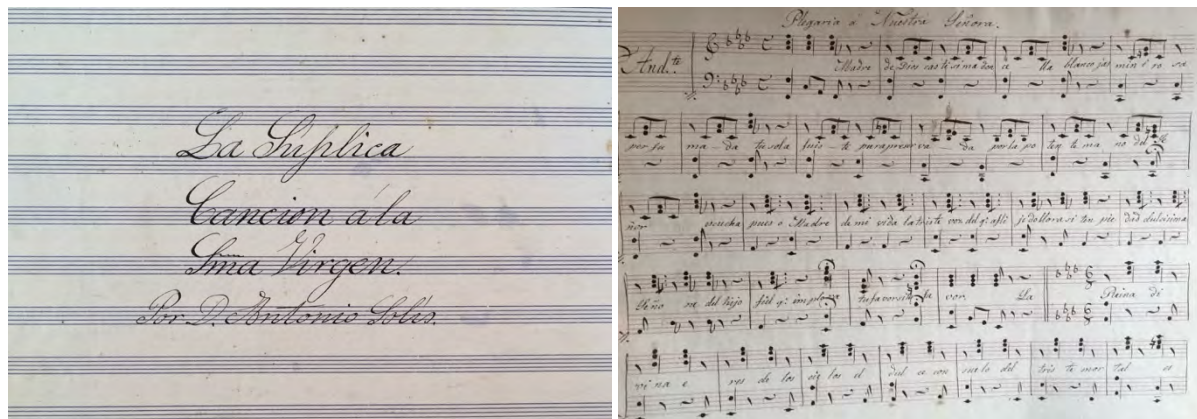
Como no podía ser de otra manera en el fondo, el compositor Antonio Solís también se encuentra representado en este género, con una composición en forma canción y titulada “la Súplica” o “Plegaria a Nuestra Señora”, tratándose de una plegaria a Santa Clara. De esta pieza aparecen dos versiones, en dos tonalidades diferentes y con el acompañamiento elaborado de forma distinta, y aunque se trata de la misma pieza, se puede observar claramente que se trata de adaptaciones o arreglos distintos de la misma pieza. Los títulos también varían, incluso entre la parte de acompañamiento y tiple del mismo copista, pero esto es algo muy usual en el fondo y entendemos que toda la época que estamos trabajando, dado que, como venimos citando a lo largo de la exposición de estos géneros, se trata de la tónica habitual que hemos encontrado en el grueso del archivo.

⁴⁴² Aparece un alabado a 3 y una misa a 3, ambas arregladas por Peña y todas enmarcadas cronológicamente en los últimos años del siglo XIX.

Ilustración 2.058: La Súplica, Canción a la Santísima Virgen y Plegaria a Nuestra Señora (Antonio Solís)

Acompañamiento en Fa# menor y La mayor y acompañamiento en Fa menor y Lab mayor

Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (MUS050 - MUS126)



Portada de acompañamiento Fa#m (MUS050)

Parte de acompañamiento Fam (MUS126)

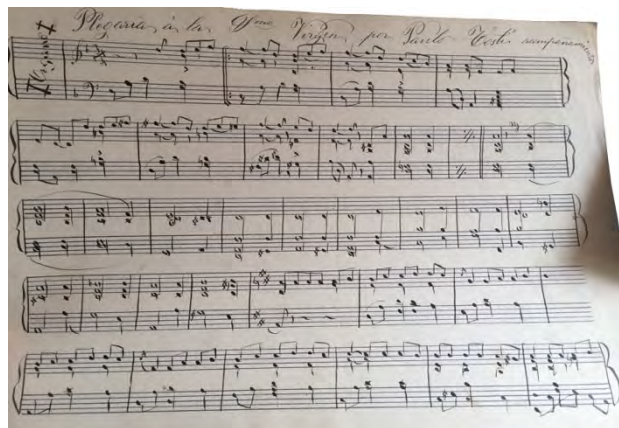
Como se puede observar en la Ilustración 2.058, encontramos dos piezas tituladas totalmente distintas y ambas hacen referencia a la misma pieza. Están transportadas con medio tono de diferencia, incluso hace referencia a ello en la que aparece titulada como “plegaria”.

Además del omnipresente Antonio Solís, que aparece representado en casi todos los géneros del fondo arreglado y copiado por multitud de caligrafías, cabe señalar que en este tipo de piezas, como son las plegarias, también aparecen otros compositores con menos presencia entre las piezas del archivo, y aunque algunos son nacionales y pertenecientes a un núcleo religioso, como pueden ser Antonio Vera o Juan Antonio Gómez, podemos confirmar que también aparece en el fondo algún compositor internacional, como es el caso de Paolo Tosti o Alessandro Stradella, cuyas plegarias aparecen copiadas en el convento de Santa Clara.

**Ilustración 2.059: Plegaria a la Santísima Virgen (Paulo Tosti) - Plegaria Religiosa
(Alessandro Stradella)**

Acompañamientos de plegarias de autores internacionales

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS051 - MUS052)**



Acompañamiento plegaria de Tosti (MUS051)



Acompañamiento plegaria de Stradella (MUS052)

En primer lugar, en la primera imagen de la Ilustración 2.029, mostramos la plegaria de Francesco Paolo Tosti, que es un músico y compositor italiano de la segunda mitad del siglo XIX, muy popular por sus canciones y que recibió clases del músico Saverio Mercadante. Triunfó en Roma como Tenor, de ahí las cualidades vocales de sus composiciones, y por tanto muy del gusto de la época, donde se buscaba la expresividad vocal, y por ende, también del gusto de España, donde hubo una fuerte corriente italianizante a través de los grandes maestros de capilla como Eslava, aspecto que comentábamos anteriormente. Esta plegaria de Tosti proviene del círculo jienense, copia firmada a principios del siglo XX, concretamente en 1911, y con una armonización muy elaborada, como es habitual en todo el material que proviene de Jaén, que muestra una vez más, además del fuerte canal de comunicación entre estas ciudades, el gusto por lo actual, ya que esta plegaria debe estar copiada en fecha muy próxima a su creación, debido a que este compositor falleció en 1916, por lo que podemos confirmar que la copia de la pieza se realizó con el compositor aun en vida.

Por su parte, Antonio Alessandro Boncompagno Stradella (1639 - 1682), conocido como Stradella, es otro músico italiano que aparece representado en el fondo, aportó música a muchos géneros, pero es considerado como uno de los compositores que contribuyó a forjar las formas del Aria, Cantata y Oratorio, muy influyente en su tiempo, que recoge influencias de Palestrina y Monteverdi, aunque se vio posteriormente eclipsado por compositores de la talla de Corelli o Vivaldi. Como podemos comprobar, es un compositor que perteneció a una época muy alejada del marco cronológico que estamos trabajando, pero esta copia, tanto por el tipo de escritura, como por los detalles que coloca en la misma, debe de pertenecer a un periodo cronológico probablemente acorde con la etapa que marca el grueso del fondo.

Esta plegaria es la única en el fondo que no está dedicada a la Virgen, se trata de un “Aria di Chiesa para tenor o tiple” y es otra muestra que afirma el gusto por la música italiana, habiendo 2 copias de la misma en el fondo, en diferentes tonos, concretamente una en Do menor y otra en La menor, con una escritura armónica muy elaborada y algunas variaciones entre copias, pero manteniendo el mismo estilo. Los diferentes tonos puede ser un reflejo del nivel musical del momento o quizás una simple adaptación para que lo cantara un tenor contratado, en detrimento de una voz de tiple que pudiera abordar esta interpretación, ya que la distancia de un tono y medio entre ambas copias es bastante sustancial como para que se trate de dos monjas, las cuales suelen abarcar un registro parecido.

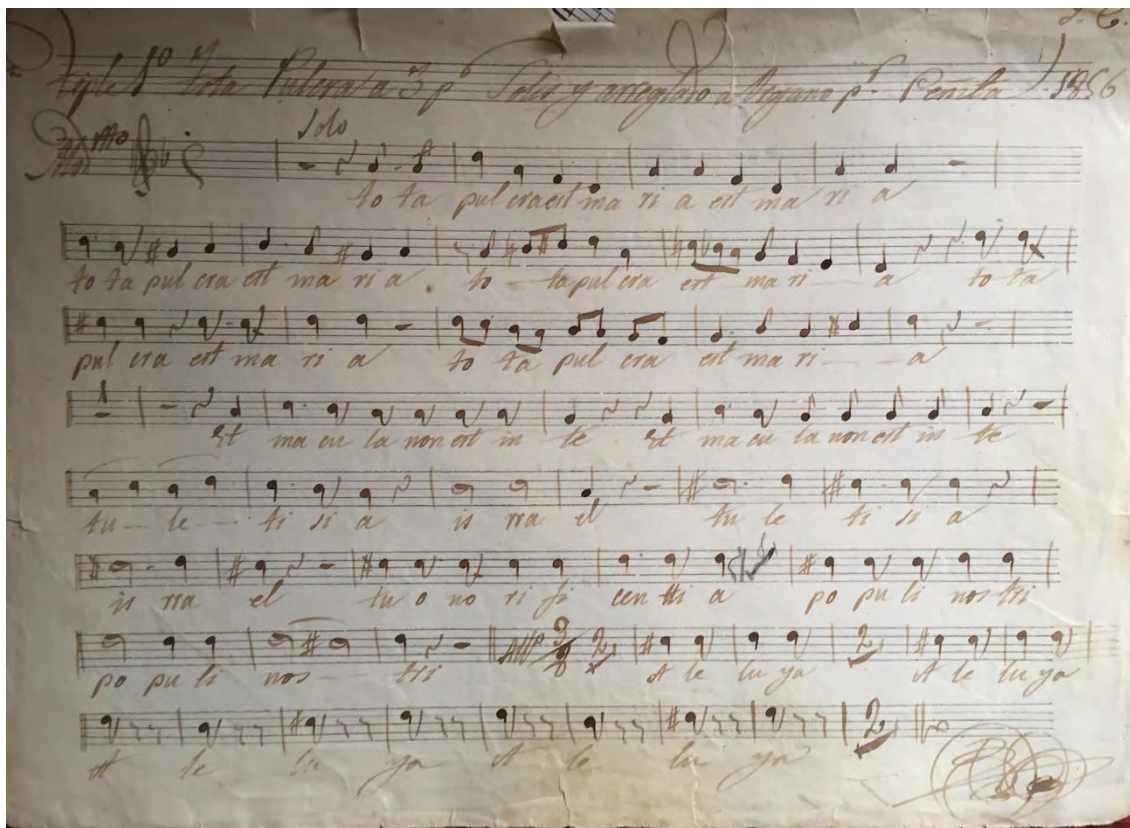
En cuanto a las plegarias, salves y letanías, podemos deducir que, además del marcado círculo sevillano, junto con las obras que provienen del convento de Santa Clara de Jaén, así como los compositores de marcado carácter religioso del norte de España y el gusto por las tendencias italianizantes que imperaban en las composiciones y gustos del momento, podemos observar cómo el convento no estaba, ni mucho menos, aislado en cuanto a los gustos musicales que ocurrían a su alrededor, tanto en ámbito local o autonómico, como en el panorama nacional.

Del resto de géneros que hemos ubicado en este espacio dedicado a piezas religiosas, el *Tota Pulchra* y el *Te Deum* son los más representados, con ocho y seis piezas respectivamente. Las restantes piezas aparecen con pocas copias en el fondo, siendo menos representativas. Por tanto, vamos a terminar este espacio dedicándolo a los dos géneros con más copias de este último grupo, el *Tota Pulchra* y *Te Deum*.

El *Tota Pulchra* es una antigua oración, se trata de una de las cinco antífonas para los salmos de las segundas vísperas de la festividad de la Inmaculada Concepción, celebración litúrgica que se realiza el día ocho de diciembre, y por tanto esta pieza está relacionada con este día, siendo otra muestra más de que en esta función se cuidaba la música, ya que podemos encontrar ocho piezas específicamente con este título, así como otro tipo de géneros en el fondo dedicados la Inmaculada o Purísima Concepción, como pudimos ver en el apartado anterior, donde citábamos 5 coplas dedicadas a esta celebración religiosa. Por tanto, siguiendo con la tendencia marcada por los gustos musicales e influencias que marcaban las grandes catedrales y maestro de capilla del momento, no podía estar ausente en este género nuestro autor más frecuente en el fondo: Antonio Solís.

Ilustración 2.060: Tota Pulchra a 3 (Antonio Solís)

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS053)**



En la ilustración mostramos la parte de tiple 1º del Tota Pulchra de Solís, donde volvemos a encontrarnos con un tándem que sigue tomando fuerza en el fondo, nos referimos al binomio formado por Solís y Peña. La música de Solís, junto con los arreglos y copias de Peña, son una tendencia que domina el panorama musical utrerano, sin pasar desapercibido por la ciudad de Carmona⁴⁴³, siendo su punto de efervescencia más álgida en los últimos años del siglo XIX, que es el marco cronológico donde están fechadas la gran parte de obras firmadas por Peña.

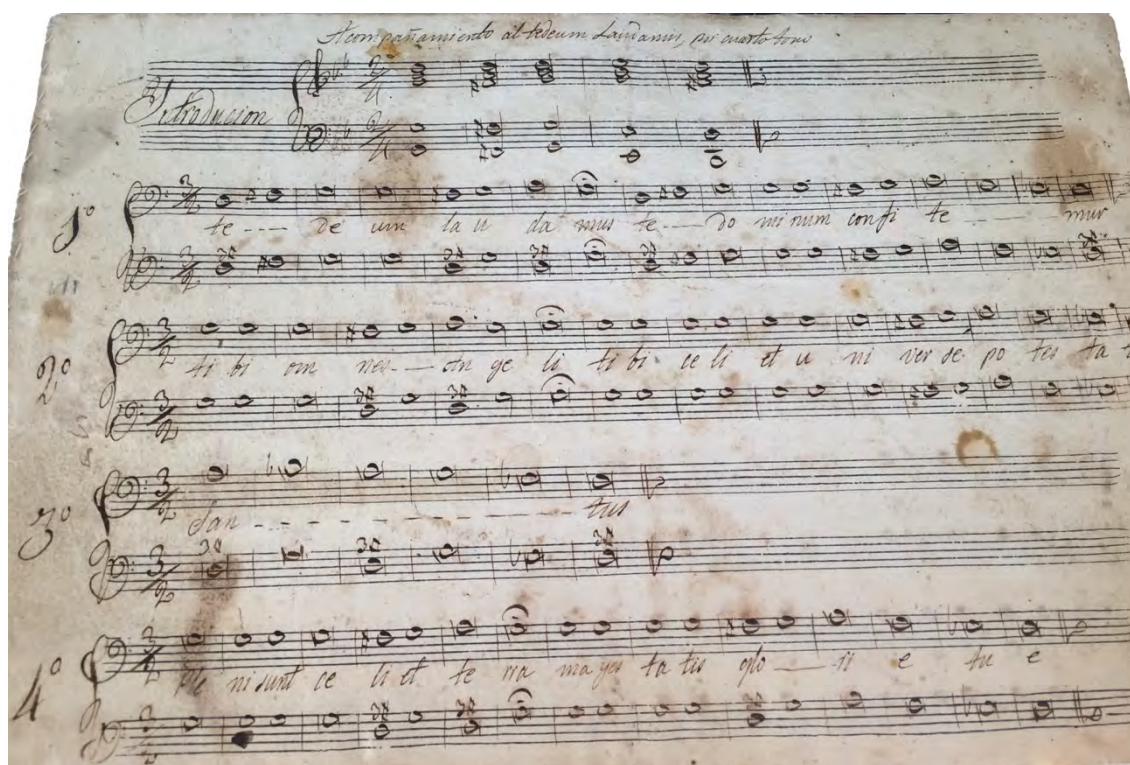
En cuanto al Te Deum, podemos decir que se trata de uno de los primeros himnos cristianos, como himno de alabanza es tradicional de acción de gracias y se entona en momentos de celebración, que generalmente tiene cabida en la liturgia de las horas, durante el oficio de las lecturas. También se suele cantar en ocasiones especiales como por ejemplo la canonización y ordenación de presbíteros, así como tras la elección del papa, donde es cantada por los cardenales. En el caso que mostramos en la Ilustración 2.061, se presenta una copia encuadernada, con multitud de acompañamientos, todos en el mismo tono, donde encontramos cantos muy cortos que parecen atender a un claro cometido funcional. Los versos aparecen

⁴⁴³ En Carmona nos referimos a la figura de Solís como compositor, aunque puede haber llegado alguna copia de Peña, éste estaba totalmente vinculado al convento de Santa Clara de Utrera como hemos mostrado anteriormente.

agrupados y numerados, llegando hasta el número 14, además de incluir una introducción para colocar la sonoridad y establecer la tonalidad, para posteriormente comenzar el cántico. La caligrafía es de Peña y el formato de escritura en este caso es un bajo cifrado en el pentagrama inferior y la parte melódica en el superior. Se trata de entonaciones muy cortas y con un ámbito melódico muy reducido, con muchas marcas de uso, que quizás muestre que se trata de piezas interpretadas de forma asidua en las celebraciones litúrgicas. Hemos encontrado también algunas de estas entonaciones copiadas en el fondo, pero extrayendo solo la parte vocal, como es el caso del Te Deum que estamos exponiendo, del que aparece extraída la parte vocal concretamente del primer número.

Ilustración 2.061: Te Deum laudamus por 4º tono

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS054)**



También podemos encontrar otras copias de Te Deum realizadas por Sor Manuela González, figura importante en el convento de Santa Clara de Carmona en la segunda mitad del siglo XIX y que deja, además, varios cuadernos de carácter funcional, con piezas de diversa índole, agrupando algunos *Te Deum* en los mismos.

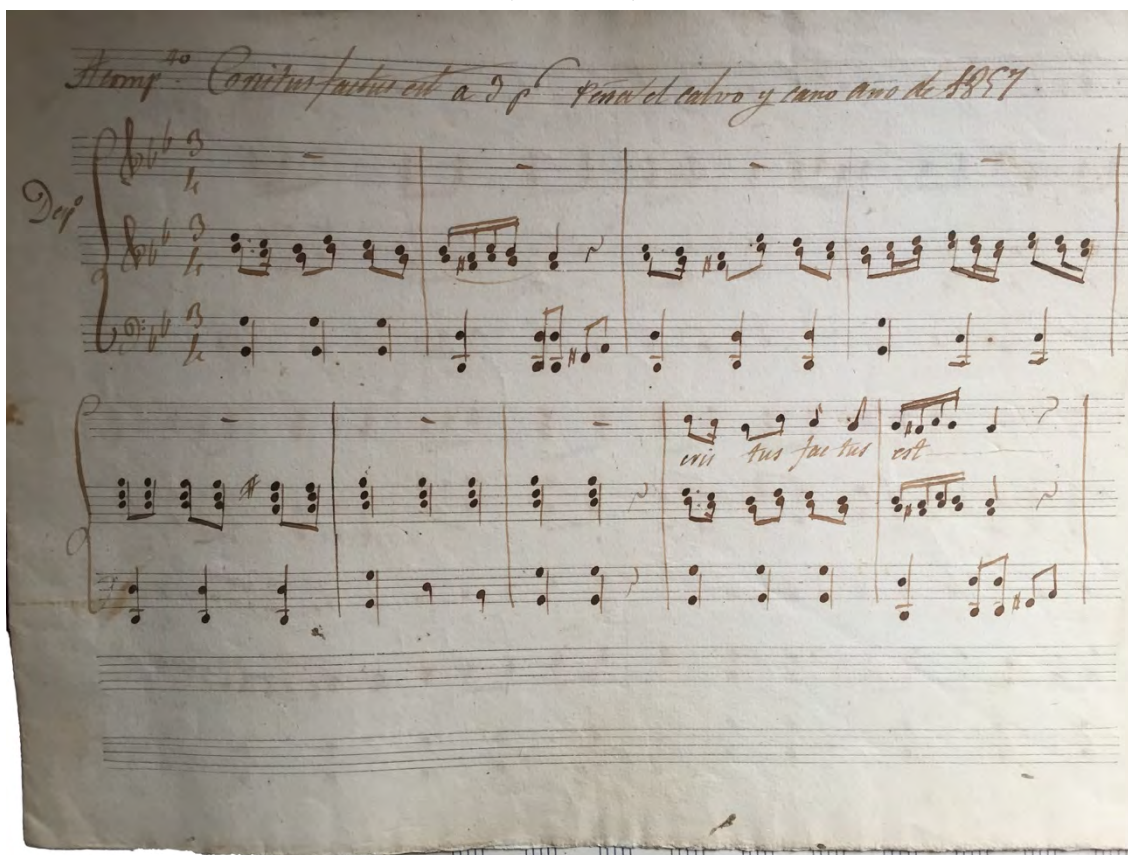
No encontramos ninguna obra de este género en el fondo con una complejidad que merezca un detenimiento importante, ni tampoco armonizaciones muy elaboradas, por tanto parecen ser composiciones sencillas, que conocían bien en el entorno eclesiástico y que seguramente cantaba toda la comunidad debido a su simpleza, atendiendo todo ello quizás a la cotidianidad de estas piezas en su entorno.

Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona
a través de un fondo musical inédito (ca. 1825 – 1925)

Para finalizar este espacio, podríamos seguir profundizando en otros géneros que tienen cabida en este grupo de piezas, pero, dado que la representación de estas piezas es minoritaria en el fondo respecto a otros géneros, y que, consideramos que tenemos una representación más que suficiente de géneros que muestran perfectamente las posibles prácticas musicales del convento, vamos a dejar a un lado composiciones como las Elevaciones, Meditaciones, Ave Verum o *Cristus Factus Est*, los cuales nos ayudan a confirmar una actividad religiosa muy variada y rica en géneros musicales, utilizando cánticos específicos para cada momento. También en estos géneros podemos percibir el interés por estar al día en cuanto a los gustos musicales se refiere, sobresaliendo obras de Peña y Solís en muchas de estas composiciones, y destacando algunas copias como pueden ser los dos *Cristus Factus Est* de Peña, o las Elevaciones de Eslava y Cosme de Benito.

Ilustración 2.062: *Cristus Factus Est* a 3 (José María Peña)

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS055)**



Con la Ilustración 2.062 terminamos el recorrido por estos géneros agrupados en este último grupo, del que presentamos un *Cristus Factus Est* de Peña, no por sus cualidades musicales en sí, sino por un detalle que nos parece relevante. Se trata del apodo o terminación cariñosa con la que finaliza el título de la pieza el compositor, citando “el calvo y cano” en alusión a Peña. Por la percepción que tenemos de la lectura, parece que es el mismo Peña el que utiliza estos adjetivos a modo, suponemos, de cariño, donde se denota una cierta confianza hacia quién va

dirigida la copia, y por ende, demostrando una vez más la fluidez de comunicación de material musical que existía por parte de este músico utrerano, que no cabe duda que tuvo un importante papel en cuanto a la transmisión de obras se refiere en el entorno sevillano, así como su facilitación, arreglo y adaptación, para que pudieran ser interpretadas en capillas más pequeñas en las que posiblemente el nivel musical era variable, haciendo un repertorio práctico y acercando a compositores de la talla de Eslava, Arquimbau, Palatín, Solís, Lucena, Mata o Rodríguez, a unos espacios aparentemente más herméticos, como son estos cenobios femeninos de clausura.

2.4.5. Villancicos

Los villancicos conforman un grupo de piezas muy presentes en el fondo musical de Santa Clara, concretamente aparece casi medio centenar de estas piezas, que aunque son utilizadas en la liturgia en determinadas épocas del año como la Navidad o la Epifanía, tienen un marcado carácter popular, sin poder, por tanto, obviar su carácter teatral y bailable. Son piezas muy características, que se pueden colocar entre lo religioso y lo profano, entre lo culto y lo popular, y aunque son asociadas a una época determinada del año, su contexto puede variar, ya que pueden ser interpretados en diferentes ámbitos sociales, desde una celebración popular en la calle, hasta en un convento de clausura, como es el caso que nos atañe, por lo que podemos suponer, que además de en las fiestas navideñas llevadas a cabo en el convento, también podrían haberse escuchado estos villancicos en determinados momentos fuera del ámbito litúrgico, aunque estas actividades se llevasen a cabo dentro de la clausura.

Por ello, se trata de un género peculiar, quizás atractivo para un colectivo religioso donde la rutina cotidiana hacía que estas fechas, junto con las coplas dedicadas a momentos concretos del año litúrgico, se convirtieran en una motivación añadida para hacer algo diferente y salir de la rutina, quedando reflejado en el fondo, tanto por número como por calidad musical, que se trata, junto con las coplas y misas, del repertorio religioso más elaborado del fondo musical que estamos estudiando.

Estos cánticos, aunque pueden ser sacados totalmente del contexto litúrgico, siempre han tenido una estrecha vinculación con las ceremonias religiosas, sobre todo en determinadas épocas del año, donde eran -y son- indispensables en las celebraciones importantes de estas festividades, como la Navidad y la Epifanía. Aun así, algunas letras muestran su carácter profano, teatral, bailable y festivo, lo que hace muy atractivo para la musicología este género. Aunque, como cita Llergo Ojalvo en su estudio sobre la capilla musical del Monasterio de las Descalzas madrileño, el cual también está regido por Religiosas Franciscanas Descalzas acogidas a la regla de Santa Clara, la circulación de letras de los villancicos entre los distintos colectivos religiosos españoles era algo común, siendo los maestros de capilla los que

componían la música para dichas letras, aunque a veces también escribían letras originales⁴⁴⁴.

Aunque el estudio de Llergo Ojalvo está centrado en un periodo cronológico anterior al que estamos trabajando⁴⁴⁵, y el monasterio⁴⁴⁶ utilizado tampoco puede ser un espejo al resto ya que tenía un cierto privilegio real y con ello podía permitirse unas determinadas licencias en cuanto a lo profano, podemos decir que nos sirve de ayuda para comprender los límites hasta donde podía llegar el uso de este género, lo que lo hace mucho más atractivo dentro del fondo musical de un convento de clausura, sobre todo por las líneas tipológicas del villancico, por un lado la lírica y por otro la dramática, bien cercano al género teatral como exponíamos anteriormente.

También, como explica Toquica en su estudio sobre las canciones del coro alto de la iglesia del convento de Santa Clara⁴⁴⁷, el villancico se ha encontrado entre muy diferentes tradiciones culturales, remontándose su historia a la época de la España medieval, y aunque provienen de tradiciones de la lírica popular hispánica, nunca han estado desligados de la tradición culta. Aparecen en el transcurso de la historia muchas denominaciones, distinguiendo su funcionalidad y sobre todo al público al que va dirigido, siendo bastante evidente la afirmación de que el villancico abarca un espacio mucho más amplio que el que se le asigna en el ritual litúrgico, de ahí el interés que supone este género dentro del fondo que estamos analizando.

El uso de elementos pocos comunes dentro de una liturgia tan cuidada, como suele ser el caso de los conventos de clausura, supone una importante particularidad, ya que hay que añadir que además de un lenguaje más coloquial o cotidiano, ritmos e instrumentos populares⁴⁴⁸, encontramos otros aspectos a tener en cuenta tales como la inclusión de expresiones poco usuales, gritos y palmas, que dan a este tipo de composición el carácterailable y festivo que desprende, así como un componente teatral⁴⁴⁹.

Pasando a un análisis concreto del fondo y centrándonos en los aspectos musicales, podemos destacar de nuevo la presencia del compositor Antonio Solís, el cual cuenta con una amplia

⁴⁴⁴ Llergo Ojalvo, Eva Elena, "Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, no. 21 (2012), p. 137

⁴⁴⁵ El marco cronológico que aborda el trabajo de Llergo Ojalvo abarca desde principios del siglo XVII hasta bien entrado el siglo XIX: *ibid.*

⁴⁴⁶ Su trabajo está centrado en los villancicos del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

⁴⁴⁷ Toquica y Restrepo, p. 97

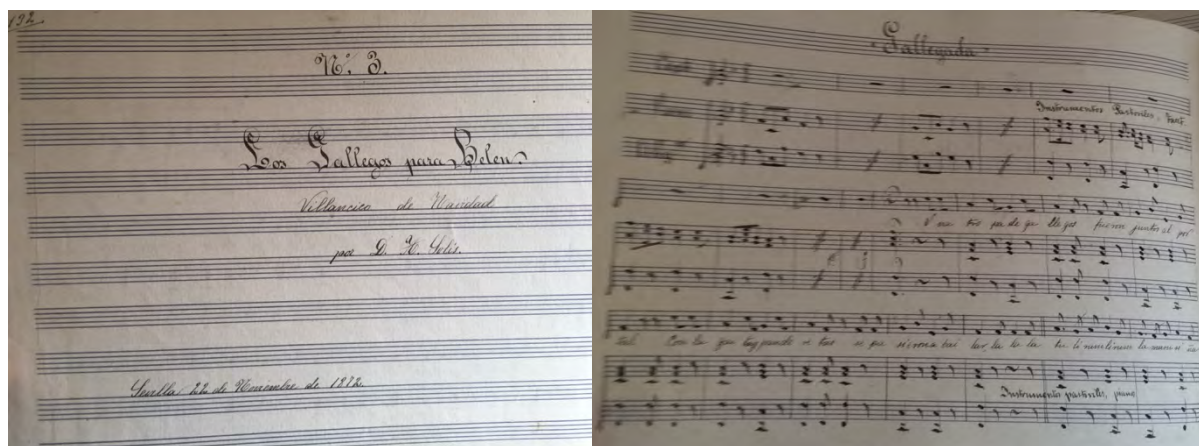
⁴⁴⁸ Los instrumentos predominantes que aparecen citados son sobre todo instrumentos de percusión, tales como panderos, crócalos y panderetas, entre otros.

⁴⁴⁹ No podemos demostrar que se hiciera alguna representación con dicha música, pero está claro que la exposición de belenes y otros recursos típicos de fechas navideñas, además del hecho de necesitar recaudar fondos, puede que diera lugar a alguna representación por parte de las monjas, sobre todo en estas fechas, donde son un reclamo para el turismo, tanto por sus dulces como por sus belenes, los cuales suponemos que acompañaban con este tipo de repertorio, idóneo para la fecha.

representación de villancicos, donde la estructura utilizada principalmente es la extendida en el grueso del fondo, dos voces y acompañamiento de órgano. Suele intercalar a veces dúos y partes solistas y generalmente especifica la entrada del coro junto a sus acompañamientos rítmicos, sobre todo en los estribillos.

**Ilustración 2.063: Los Gallegos para Belén, “Gallegada”. Villancico de Navidad
(Antonio Solís)**

**Portada y primera página del acompañamiento con las partes corales
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS057 - MUS058)**



Portada (MUS057)

Coro y acompañamiento (MUS058)

Hemos tomado la pieza que mostramos en la Ilustración 2.063 como representación de los muchos villancicos de Antonio Solís en el fondo por varios motivos. En primer lugar, se trata de un villancico del compositor Antonio Solís, totalmente completo, con todas sus partes escritas por separado, con una caligrafía muy habitual en el fondo, además de unas detalladas especificaciones en la portada, tales como la fecha concreta, tras el título, subtítulo y compositor de la pieza. Otro motivo es el curioso nombre de la pieza, la cual aparece -como es habitual en el fondo en muchas ocasiones- con varios títulos según la parte que miremos, en este caso nos llama la atención el título “Gallegada”, lo cual afianza la tendencia que apreciamos en el fondo, con reiteradas alusiones respecto al norte de España en general⁴⁵⁰ como Galicia en particular⁴⁵¹. La instrumentación por su parte, es la utilizada normalmente en

⁴⁵⁰ El norte de España tiene una importante representación en el fondo concretamente en cuanto a compositores se refiere, como se ha citado anteriormente, hay un fuerte núcleo de composiciones que provienen de autores de esta zona, lo que demuestra el gusto por la estética del lugar, mostrando un gran interés por ampliar el repertorio musical, que concretamente en Sevilla estaba marcado por las tendencias de los maestros de capilla en la catedral hispalense, saliéndose un poco de esta línea predominante, buscando con ello una mayor amplitud cultural y quizás ampliar el repertorio tanto en cantidad como en variedad.

⁴⁵¹ El caso gallego ya ha sido mencionado en este trabajo en varias ocasiones, ya que son numerosas las alusiones en el fondo musical hacia esta zona de España. A esta cuestión hay que sumarle la aparición en el fondo partituras

todos los villancicos de Solís, dos voces y acompañamiento, alternando partes a solo y a dúo con el coro.

Podemos observar cómo tras abrir la partitura, nos encontramos con un título diferente al que aparece en la portada, titulando la pieza “Gallegada”, que aunque hace alusión a lo mismo, parece una especie de diminutivo. Lo primero que llama la atención al visualizar la partitura, son las aclaraciones instrumentales que aporta justo debajo del primer pentagrama, destinado a la parte vocal, donde cita “instrumentos pastoriles - tacet”, indicando por tanto que la pieza lleva un acompañamiento instrumental realizado con instrumentos pastoriles.

Por otra parte, al revisar más a fondo la parte literaria, encontramos que utiliza palabras gallegas, y algunas expresiones coloquiales en el texto del villancico, algo que puede resultar extraño ya que la composición es de Antonio Solís, compositor, que como se ha especificado anteriormente, pertenece al círculo sevillano.

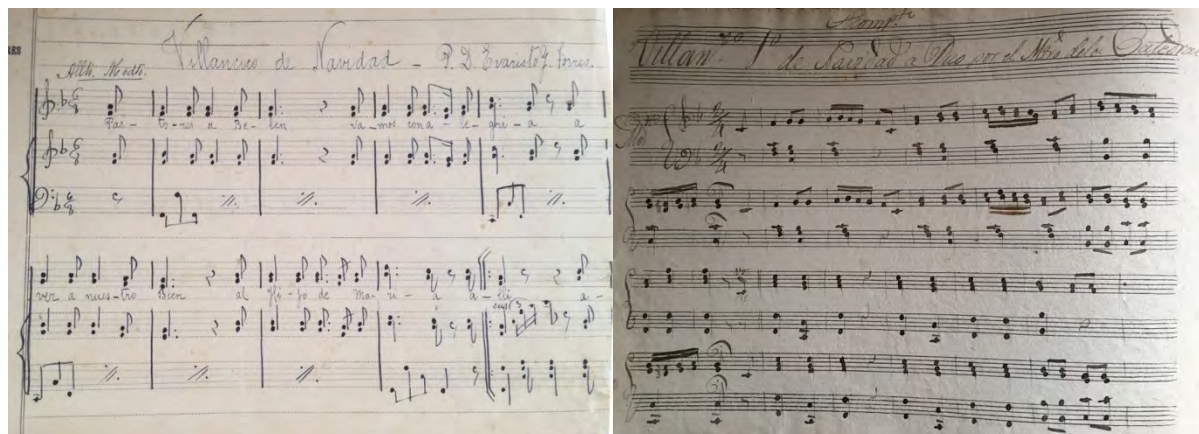
La escritura musical no es muy compleja y no lleva una armonía muy elaborada, algo usual en estas piezas que aunque se cantaban en la liturgia, concretamente en las celebraciones navideñas, tienen un marcado carácter popular y festivo, inclusoailable, y cuyos estribillos debían de ser pegadizos y fáciles de escuchar, por ello suelen tratarse de melodías fáciles con una instrumentación sencilla, donde predominan ritmos alegres y armonías muy básicas, buscando la claridad en el mensaje y una rápida recepción por el público.

Algunos otros villancicos del compositor Antonio Solís, incluyen incluso gritos o expresiones onomatopéyicas, como si de una fiesta se tratara la celebración de la navidad. No hay que olvidar que la mayor producción de Solís es de carácter religioso, por lo que está claro que usa el villancico en tal contexto, pero sin dejar a un lado sus orígenes y el mestizaje cultural que conlleva este tipo de piezas.

Por otra parte, también aparecen villancicos de compositores de la talla de Evaristo García Torres o Domingo Arquimbau, ambos maestros de capilla en la catedral hispalense en el siglo XIX, lo que muestra el claro interés por todas las corrientes musicales que provienen de Sevilla, al igual que ocurre con otros géneros analizados en el fondo y que hemos ido documentando.

para Gaita Gallega, así como otras piezas que hacen mención o en sus títulos o en sus letras, a este marco geográfico. Esta cuestión puede tener varios enfoques, los cuales no son el objetivo principal de mi trabajo, pero sí que pueden mostrar diferentes canales de comunicación o simplemente tratarse de música traída al convento por alguna hermana que provenga de esa zona, aspecto que habrá que dilucidar en futuras investigaciones en torno al repertorio analizado y la procedencia de sus monjas, tanto las religiosas en general como las músicas en particular.

Ilustración 2.064: Villancicos de Navidad por maestros de capilla de la catedral hispalense. Evaristo García Torres y Domingo Arquimbau
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS059 - MUS060)



Villancico de Navidad (Evaristo García Torres)

(MUS059)

Villancico de Navidad a Dúo (Domingo Arquimbau)

(MUS60)

La elaboración de estos villancicos tiene muchas similitudes respecto a los de Antonio Solís, ya que mantienen la misma estructura a dos voces con acompañamiento, alternando partes a solo y dúos con el coro y realizados con una armonización sencilla y un acompañamiento no demasiado elaborado, que generalmente utiliza el tema principal del villancico como motivo para introducir el mismo con el órgano, dando comienzo seguidamente comienza la parte vocal. Estos villancicos son solo una parte del material dedicado a la navidad que encontramos en el fondo. Aparecen también otras muchas piezas navideñas, como no podía ser de otra forma en el fondo, arregladas por el músico utrerano José María Peña, el cual tiene una especial relación con Antonio Solís como hemos citado constantemente, simbiosis que está claramente representada y documentada en todos los géneros del fondo, aunque en este caso, el villancico que presentamos en la Ilustración 2.064 arreglado y copiado por Peña, tiene como autor al maestro de la catedral de Sevilla, Domingo Arquimbau. También encontramos villancicos de otros compositores representados en el fondo a través de otros géneros, como pueden ser Evaristo Ciria, Agapito Insausti, Buenaventura Íñiguez, Francisco Rodríguez o Diego Mata entre otros.

Tanto Ciria como Insausti e Íñiguez, provienen del norte de España, aunque ninguno permaneció en esa zona ejerciendo sus carreras musicales. En el caso de Evaristo Ciria, en la segunda mitad del siglo XIX se instala en Madrid, donde muestra su habilidad realizando trabajos muy polivalentes, tales como composición, docente, constructor de instrumentos o

cantante, pero siempre ligado a la música religiosa y a las capillas musicales⁴⁵². Por su parte Agapito Insausti, aunque nace en Navarra, ejerció como tenor en Sevilla, recibió clases de Eslava en Madrid y fue organista en la catedral de Jerez de la Frontera (Cádiz), ejerciendo como maestro de capilla y posteriormente trasladándose a Málaga⁴⁵³. Cuenta con aproximadamente 200 composiciones, y en el fondo musical del convento de Santa Clara lo encontramos representando varios géneros, destacando en cuanto a los villancicos su canción de navidad titulada “la nana”. En el caso de Buenaventura Íñiguez, ocurre algo similar a Insausti, proviene de Navarra, pero llega a Sevilla recomendado por Eslava, del que fue discípulo. Luchó por la música religiosa y llegó a ser una importante figura, muy influyente en la segunda mitad del siglo XIX, así como primer organista de la catedral de Sevilla⁴⁵⁴. Concretamente, a través de los trabajos de Osuna Lucena, podemos ver la relación de Buenaventura Íñiguez con el convento de Santa Inés de Sevilla⁴⁵⁵.

Se evidencia, por un lado, un gusto marcado por la catedral sevillana, pero también hay en el fondo un marcado interés por los compositores del norte de España, así como por otros compositores de otros espacios más locales, como los que provienen de Jaén. Estos compositores además tienen en común un claro marco cronológico, centrado en una producción más dilatada durante la segunda mitad del siglo XIX, reforzando por tanto el período contemplado en este trabajo, donde proponemos el siglo XIX y concretamente la segunda mitad del mismo y principios del siglo XX, como la época de mayor actividad musical documentada en este cenobio femenino.

Finalizando este epígrafe, nos gustaría destacar la composición del músico alicantino Luis Foglietti, conocido como Foglieti, que aporta al fondo otro villancico y del que podemos decir, que igualmente que los anteriores, proviene del levante, concretamente de Alicante. Se trata de un músico que fue un reconocido compositor de Zarzuelas, además de concentrar el grueso de su obra a finales del siglo XIX y principios del XX, aunque su mayor apogeo compositivo llega una vez entrado el siglo XX, falleciendo en 1918, lo que es todavía más interesante para nuestro trabajo y el marco cronológico propuesto⁴⁵⁶. Entre otras características, podemos destacar otros aspectos de esta composición en particular y de los villancicos en general, y es que la mayoría de compositores que están representados en el fondo, y en concreto de los que hay villancicos, tienen alguna relación con las capillas musicales, o al menos en su producción hay una cantidad importante de piezas de carácter religioso, mientras que en el caso de Foglietti, encontramos que destaca por sus composiciones de zarzuela, y no parece, a priori, tener mucha relación del mismo con la música religiosa.

⁴⁵² Casares Rodicio, *Diccionario de la música española e iberoamericana*. (Madrid: Sociedad General de autores y editores, 2000).

⁴⁵³ Ibid.

⁴⁵⁴ Osuna Lucena, Rodríguez Oliva, y Justo Estebanz, p. 38

⁴⁵⁵ Osuna Lucena o Osuna Lucena, Rodríguez Oliva, y Justo Estebanz.

⁴⁵⁶ Lloret Esquerdo, Jaume, *Personajes de la escena alicantina* (Excmo. Ayuntamiento de Alicante, 2002), p. 66

Esta pieza sigue manteniendo la estructura de todos los villancicos del fondo, escrito para una voz y coro, así como un acompañamiento de órgano, esta vez un poco más elaborado musicalmente que los que aparecen manuscritos -ya que posiblemente los manuscritos eran simplificados o arreglados cuando se copiaban-, y donde se pueden apreciar reminiscencias a su gusto por la zarzuela, utilizando muchas notas de adorno, imprimiendo a la composición un carácter jocos y muy característico en la producción de Foglietti, que como se puede observar en la descripción que realiza Lloret Esquerdo sobre el mimo, tras pasar por el teatro Apolo y Eslava de Madrid e incluso después de dirigir la orquesta del Teatro de la Zarzuela, a partir del año 1905 pasó a dirigir el Teatro Cómico, algo que se ve claramente impregnado en el carácter de su obra⁴⁵⁷. Como muestra el sello de propiedad editorial de la parte superior derecha de la pieza, podemos deducir que el villancico fue adquirido en la conocida Casa Damas de Sevilla, ya mencionada anteriormente.

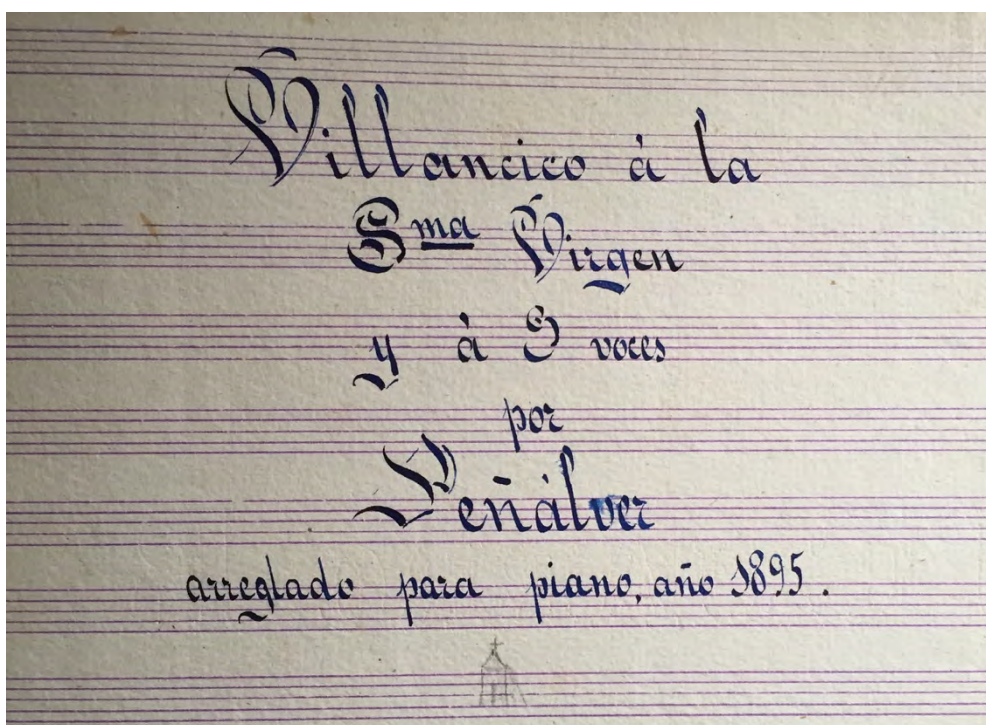
Ilustración 2.065: Camino a Belén, Villancico a una voz y coro, 1903 (Luis Foglietti)
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS061)

The image shows a page of a musical score for the villancico 'Camino de Belen' by Luis Foglietti. The score is written for voice and organ. At the top, the title 'Camino de Belen' is prominently displayed in a large, serif font, with 'VILLANCICO' underneath it. Below the title, the performance instructions 'A UNA VOZ Y CORO.' and 'Propiedad.' are on the left, and 'LUIS FOGLIETTI. Pr. fijo. 0.75 C?' is on the right. The tempo and style are indicated as 'Allegretto: Tpo. de Pastorela.' The organ part is marked 'ORGANO.' and the vocal part is marked 'CORO.'. The lyrics are written below the vocal line: 'A Belen pas.to. resmarchemos a . le. gres su en los pan. de. ros su en los ra. bé. les que al rey de los cie. los vamos á a. do. rar y nues tra ale. gri. a se ha de re. fle. jar A Belen pas.' The score includes a purple stamp in the top right corner that reads 'CASA DAMAS DE SEVILLA' and '1'. At the bottom of the page, there is a small box containing the text 'Sociedad de Autores Espanoles. E.440 DIRECCION DE AUTORS' and 'Sección de Música: Premiados -24- MADRID.'

⁴⁵⁷ Lloret Esquerdo, p. 66

Para concluir, vamos a citar un villancico que nos ha resultado peculiar, por estar directamente dedicado a la Virgen, mientras la mayoría del fondo son dedicados al nacimiento o al Niño Jesús, además de estar compuesto para 3 voces y con un acompañamiento un tanto peculiar. La primera parte del villancico está destinada al coro, lleva un acompañamiento con una clara textura homofónica a negras, y una armonía muy sencilla y clara, ayudando a que la parte vocal sea pegadiza y fluya con claridad. Por su parte, en la entrada de la parte vocal a solo y dúo, el acompañamiento pasa a ser mucho más elaborado, con arpeggios que recorren unos grados armónicos diferentes a los básicos I - IV - V de la parte del estribillo, cobrando un carácter más lírico, donde la parte vocal puede lucirse y realizar incluso algunas fluctuaciones rítmicas, consiguiendo una mayor expresividad. El villancico está fechado en 1895.

Ilustración 2.066: Villancico a la Santísima Virgen, a tres voces (Peñalver)
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS062)



Además de ser uno de los villancicos más interesantes musicalmente, por el cambio de carácter de una parte a otra, así como por el claro interés cronológico que presenta dentro de nuestro marco establecido, también hay que mencionar que es la única pieza de este autor en el fondo. Parece tratarse del compositor Epifanio Martínez Peñalver, nacido en Cuenca en 1815 y que ejerció de organista y compositor en Madrid y del que poca información hemos podido encontrar, siendo básicamente la única referencia el Diccionario biográfico - bibliográfico de efemérides de Músicos Españoles de Baltasar Saldoni⁴⁵⁸. Este compositor, en palabras de

⁴⁵⁸ Saldoni, 3, p. 248

Saldoni, además de haber escrito para órgano solo, cuenta con más de 60 obras religiosas para voces y varios instrumentos, habiéndose publicado algunas de ellas.

En definitiva, en este recorrido por los villancicos conservados en el fondo musical del convento de Santa Clara de Carmona, hemos intentado mostrar la importancia de este género, que aparece abundantemente representado en el archivo, así como su versatilidad y su posible funcionalidad en el monasterio, ya que posiblemente estas piezas, debido a su carácter y su procedencia, fueran utilizadas en diferentes contextos que no tienen porqué atender exclusivamente que al de la celebración litúrgica.

2.4.6. Música instrumental

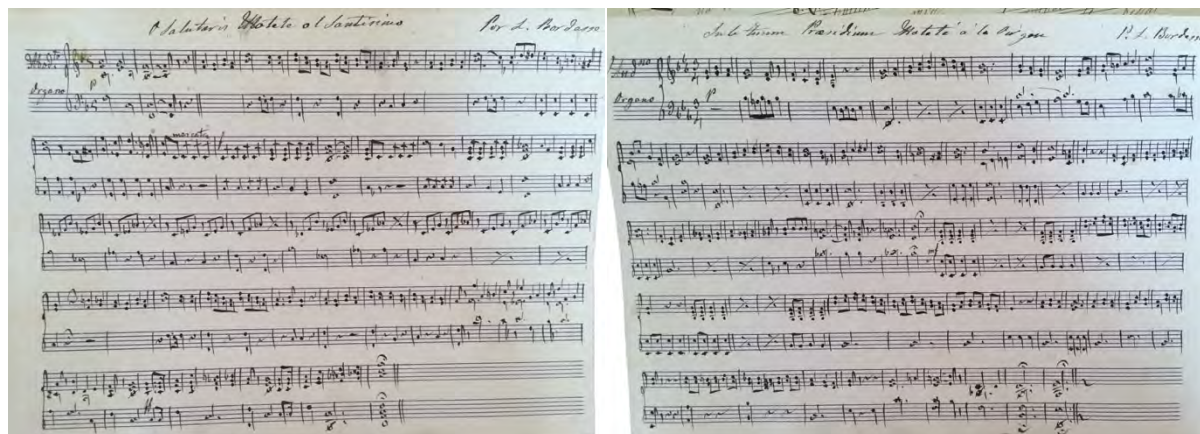
Para tratar la música instrumental encontrada en el fondo, vamos a separar la música instrumental de carácter religioso, tales como acompañamientos, versos y meditaciones, de la música profana, la cual analizaremos en el siguiente epígrafe dedicado a tal fin. Adicionalmente, también encontramos en el fondo música instrumental con fines didácticos, con claras muestras de haber sido utilizada para el aprendizaje de los instrumentos de tecla, donde encontramos digitaciones colocadas encima de las notas de ambos pentagramas, así como otras anotaciones de carácter más teórico. El material de carácter didáctico encontrado en el fondo, lo analizaremos en otra sección diferente donde abarcaremos toda la problemática referente a la transmisión de conocimientos, aprendizaje y práctica musical. En resumen, vamos a tratar en este apartado las piezas que son de carácter instrumental con fines religiosos, dejando las instrumentales profanas y las de carácter didáctico para ser abordadas en las secciones correspondientes.

Comenzamos aportando un dato cuantitativo para situarnos en torno a este material, citando que aparecen sobre 200 piezas de carácter instrumental religioso en el fondo, de las cuales tres cuartas partes son acompañamientos. Estos acompañamientos suelen aparecer sin la letra y muchas de las veces sin apoyo musical a la parte vocal, siendo por lo general acompañamientos más elaborados y que aparecen separados de las partes vocales, con un tratamiento mucho más cuidado en cuanto a lo musical. Los más comunes son los acompañamientos de coplas, misas, himnos, letanías y salves entre otras piezas, apareciendo el acompañamiento en diferentes formatos de escritura. Por un lado encontramos las piezas escritas en dos pentagramas, con un claro tratamiento de música de tecla, por otro lado, tenemos las piezas que aparecen con un bajo cifrado, donde la monja organista tenía que ir elaborando el acompañamiento a través de los cifrados colocados en el bajo, y realizando el relleno armónico y partes instrumentales de forma improvisada, algo muy usual en la época como hemos podido ver en los distintos géneros que hemos expuesto, y por último, encontramos los acompañamiento meramente armónicos, sin ninguna elaboración musical, simplemente realizando un tratamiento armónico destinado sobre todo a la ayuda de la entonación.

Los más interesantes en cuanto a la elaboración musical se refiere, son los que podríamos encuadrar en el primer tipo de acompañamiento descrito, y de los que mostramos dos motetes, uno dedicado al Santísimo y otro a la Virgen, ambos de Luigi Bordese.

Ilustración 2.067: Motete al Santísimo “O Salutaris” y Motete a la Virgen (Luigi Bordese)

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS063 - MUS064)**



Acompañamiento “Motete al Santísimo” (MUS063) Acompañamiento “Motete a la Virgen” (MUS064)

Estas dos piezas que acabamos de ilustrar, son un claro ejemplo de acompañamiento realizado estrictamente para ser tocado tal y como se presenta en la partitura, sin dar lugar a la improvisación, además de no llevar apoyos a la parte melódica ni tampoco referencia alguna a la letra, simplemente las indicaciones de cuando entra la parte vocal. Además, suelen aparecer en este tipo de acompañamientos indicaciones muy precisas para conseguir el carácter que el compositor pretende, tales como “marcato”, “legato”, o indicaciones de dinámica muy claras, dejando pocos aspectos en el aire y evitando que el intérprete tenga que tomar decisiones que obviamente afectarían a la interpretación, teniendo muy claro por tanto el compositor el resultado que quiere conseguir.

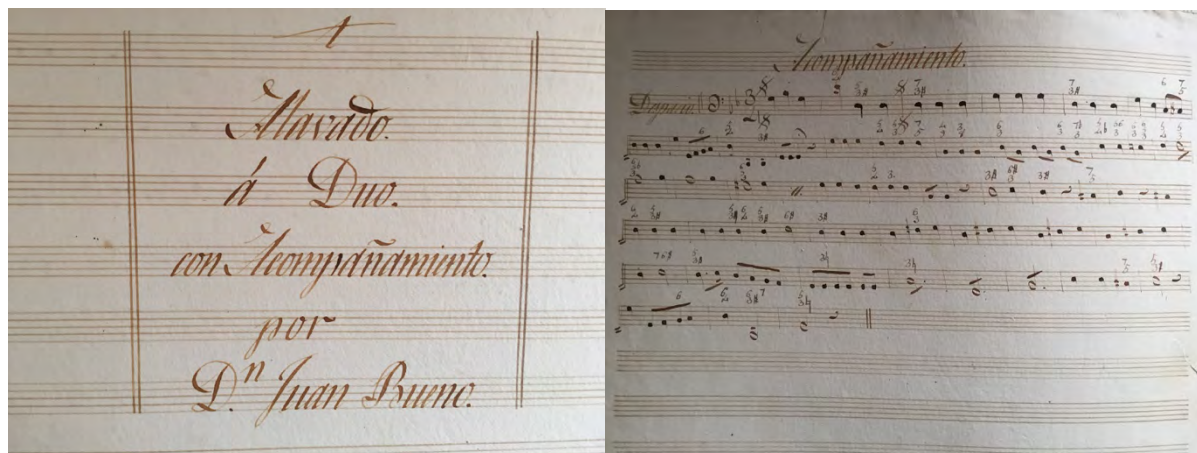
Ilustración 2.068: Salve a dos voces (Calahorra)

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS065)**



La salve de Calahorra que mostramos en la Ilustración 2.068, es otro claro ejemplo de acompañamiento elaborado, donde las partes de acompañamiento a la parte vocal son menos densas, contando con unos fragmentos instrumentales muy técnicos y elaborados, posiblemente realizando una especie de diálogo con la parte vocal, utilizando dibujos melódicos complejos, con figuraciones rápidas, dejando patente que se necesita una destreza en las teclas para poder interpretar este repertorio, que cuenta con algunos elementos virtuosísticos, tales como trinos, intervalos complejos para la mano izquierda y movimientos muy rápidos en la derecha. Tampoco deja nada para la imaginación y escribe al detalle todos los aspectos importantes. En este caso, al igual que las piezas anteriores, no muestra nada de letra y tampoco contiene apoyos melódicos dentro del acompañamiento. Entendemos por tanto que son una muestra importante de elaboración musical, ya que se puede apreciar cómo la parte de acompañamiento, que generalmente es relegada a un segundo plano en cuanto a elaboración musical se refiere, en estos casos que presentamos toman un especial protagonismo, involucrándose con la pieza y formando parte de la misma, como si de música de cámara se tratase. Por otro lado, tenemos acompañamientos instrumentales donde solo está el bajo cifrado, dejando mucha música destinada a la improvisación que realiza la monja organista, la cual debía mostrar su destreza al órgano y justificar el puesto que ocupaba en el convento, realizando el acompañamiento armónico y partes instrumentales de manera solvente y con destreza, utilizando simplemente la línea de bajo cifrado que el compositor elaboraba para tal fin.

Ilustración 2.069: Alavado á Duo con Acompañamiento (Juan Bueno)
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS066 - MUS067)



Portada (MUS066)

Parte de acompañamiento (MUS067)

Este acompañamiento para el alavado de Bueno, muestra, además de la complejidad de realizar el relleno armónico sobre la marcha a través de un bajo cifrado, la dificultad de tocar sin ninguna referencia en cuanto a la parte vocal se refiere, ya que entendemos que en este tipo de acompañamientos es más necesario que los que encontramos escritos completamente a todo detalle, ya que estos vienen listos para tocar lo que se escribe, mientras en el caso de esta pieza, la única referencia existente es la del bajo cifrado, añadiendo la dificultad de la creación en tiempo real de un acompañamiento, siendo por tanto bastante más complejo que el ejemplo de acompañamiento mostrado anteriormente. Suponemos por tanto que la madre organista tuvo que ser una buena organista y muy buen músico, con conocimientos muy amplios de armonía y mucha destreza técnica, ya que son aspectos necesarios para poder dar forma a una pieza de estas características.

Lo más habitual en este tipo de acompañamientos es que aparezca al menos la letra colocada debajo, para utilizarla como referencia en el caso de que haya cualquier desajuste respecto a la parte vocal, más incluso cuando se trata de un solista, que puede tener un cierto margen rítmico y puede permitirse la licencia de realizar modificaciones musicales sobre la marcha, pero cuando se trata del coro al completo, es muy complicado poder modificar algo sobre en el propio momento, ya que debe estar muy cuadrado el acompañamiento para el coro funcione correctamente.

Pero sin embargo, el aspecto más interesante de la música instrumental religiosa encontrada en el fondo, no es otro que la música instrumental en sí, es decir, la música que no lleva parte vocal, aquella que está exclusivamente escrita para un instrumento -generalmente el órgano- y que se usa en la liturgia o en otros contextos religiosos. Este bloque no es muy numeroso, puesto que las celebraciones litúrgicas permiten pocos momentos musicales meramente

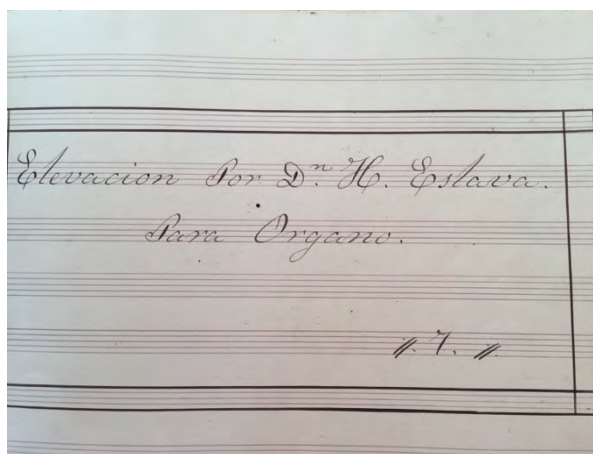
instrumentales, en los que predomina con mucha diferencia la voz, considerada el vehículo más importante para llegar a los fieles a través del texto, o simplemente para convertir una oración en música. Por tanto, esta pequeña muestra de música instrumental nos hace plantearnos que había interés musical en el convento, que no se limitaban a la música vocal, y buscaban que la música como tal estuviera presente también en los actos religiosos.

Ilustración 2.070: Ofertorio para órgano (Lefebure) y Elevación para órgano (Hilarión Eslava)

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS068 - MUS069)**



Portada del Ofertorio de Lefebure (MUS068)



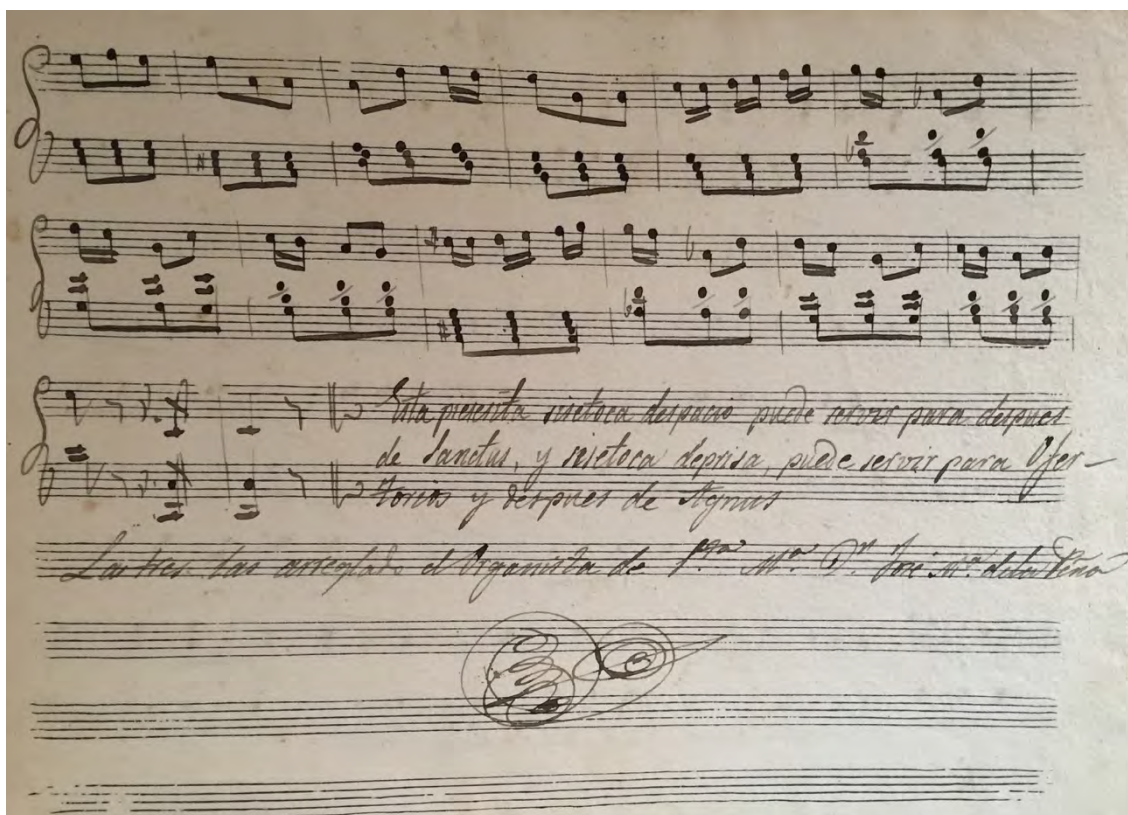
Portada de la Elevación de Eslava (MUS069)

Estas dos piezas para órgano son algunos ejemplos de piezas instrumentales utilizadas en la liturgia, posiblemente para misas más importantes, donde la duración del ofertorio es mayor y el tiempo permitía la interpretación de algún fragmento instrumental, ya que en las misas de diario se hace de forma más rápida y por lo general la organista realiza una serie de acordes rellenando esos breves momentos que permite la celebración litúrgica introducir algún momento de música.

La primera pieza ilustrada es un ofertorio, compuesto por Lefebure Vely, cuyo nombre completo es Jouis James Alfred Lefébure-Wély, y se trata del organista de la Magdalena de París, que aparece citado en la portada como "Caballero de la Legión de honor y Organista de la Magdalena de París" y que era un gran virtuoso del órgano. Por su parte, la segunda pieza es del conocido compositor y organista Hilarión Eslava, cuya influencia sobre la música religiosa efue palpable durante todo el siglo XIX y principios del siglo XX. Este compositor, como no puede ser de otra forma en un convento cercano a la capital hispalense, está muy representado en el fondo, con misas, motetes y otros géneros.

Otros momentos en los que aparece música instrumental en el fondo es para cubrir algunos vacíos entre movimientos o partes de una misa.

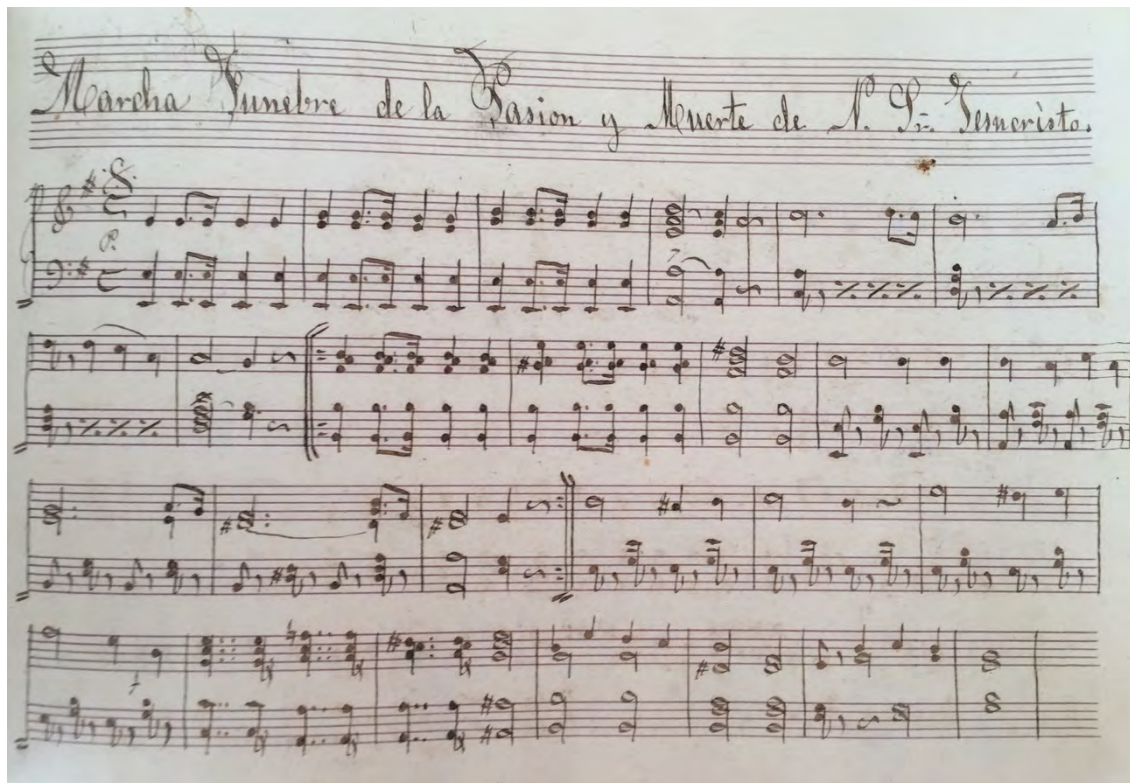
Ilustración 2.071: Allegro para después de los Agnus (Arreglado por Peña)
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS070)



En este caso, presentamos la última página de un cuaderno arreglado por Peña que cuenta con pequeñas piezas instrumentales para ser interpretadas entre las distintas partes de una misa, en concreto aparece una “Pieza de música para ofertorio”, un “Andante para después de Sanctus” y este “Allegro para después de los Agnus” del que mostramos la última página.

Para terminar con el repertorio instrumental religioso, podemos encontrar también en el fondo algunas piezas en forma de marcha o algunas canciones para ser interpretadas a órgano. Como ejemplo, mostramos una marcha fúnebre que aparece en el archivo, y la cual está destinada a ser interpretada posiblemente en época de Cuaresma o Semana Santa, al igual que algunas meditaciones o lamentaciones para órgano que podemos encontrar también en el fondo de Santa Clara.

Ilustración 2.072: Marcha Fúnebre de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS071)



Por el título, podemos intuir que esta pieza fue interpretada en un contexto entorno a la Semana Santa o la Cuaresma, donde este tipo de marchas, meditaciones y lamentaciones para órgano tienen cabida dentro del espacio litúrgico o durante los actos realizados en esas fechas, y por tanto, muestran el interés del convento por recopilar un repertorio diferente y adecuado para estas fiestas, apareciendo música para cualquier momento de celebración dentro de la comunidad, todo un despliegue musical para acompañar con solemnidad los actos que realizaban.

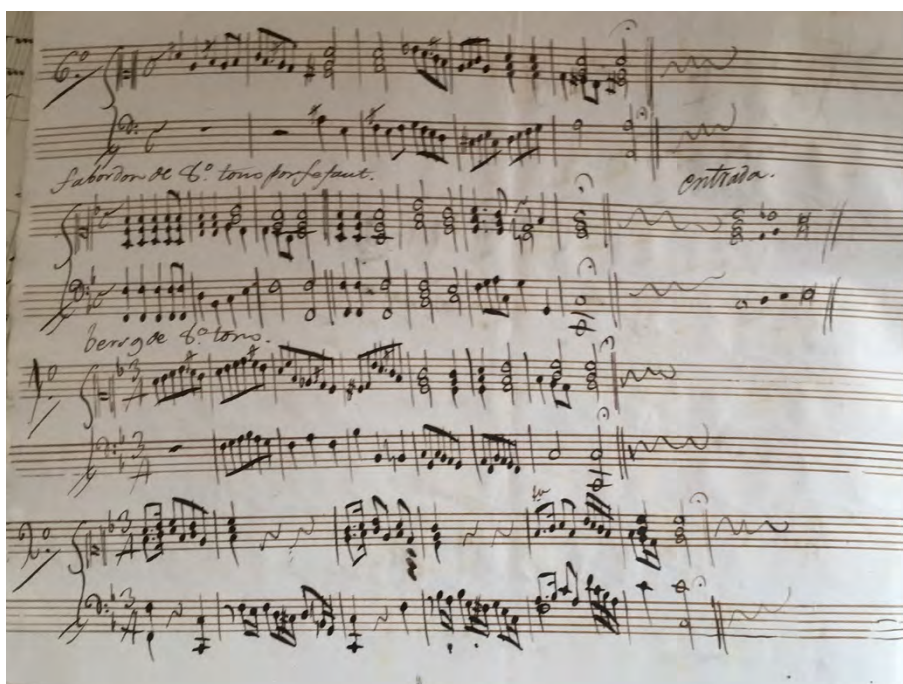
Por su parte, hay que decir que también encontramos en el fondo numerosas copias de la *Marcha Real*, algo que es fácilmente justificable, puesto que hay un momento importante de la celebración litúrgica, donde suele sonar esta pieza instrumental, concretamente durante la consagración, para imprimir a ésta una mayor solemnidad y de manera alegórica, representar el momento de recibir a Cristo⁴⁵⁹. Por tanto, es bastante evidente, que una pieza tan interpretada y tan cotidiana en todas las celebraciones litúrgicas, esté copiada repetidas veces, incluso con algunas variaciones según el copista.

⁴⁵⁹ Isabel II multiplicó las apariciones en actos públicos siempre al son de la *Marcha Real*, protagonizando incluso rituales religiosos como el momento de la consagración en la misa: Moreno Luzón, Javier, "Símbolos oficiales y símbolos nacionales en la España del siglo XIX: un difícil encuentro", en *Seminario de Historia* (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marazón, Universidad Complutense de Madrid, 2014), p. 15

Por último, hay algunas agrupaciones de piezas muy interesantes, en las que encontramos recogidos versos, fabordones y acompañamientos en diferentes tonos, que pueden ser utilizados para introducir piezas o para cubrir silencios entre una pieza y otra, sirviendo a su vez de introducción y teniendo un uso funcional para hacer el oído del coro a la tonalidad sobre la que va a cantar la siguiente pieza. Estas piezas como grupo o conjunto han sido abordadas en el epígrafe dedicado a los cuadernos.

Ilustración 2.073: Cuaderno de fabordones en diferentes tonos

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS072)**



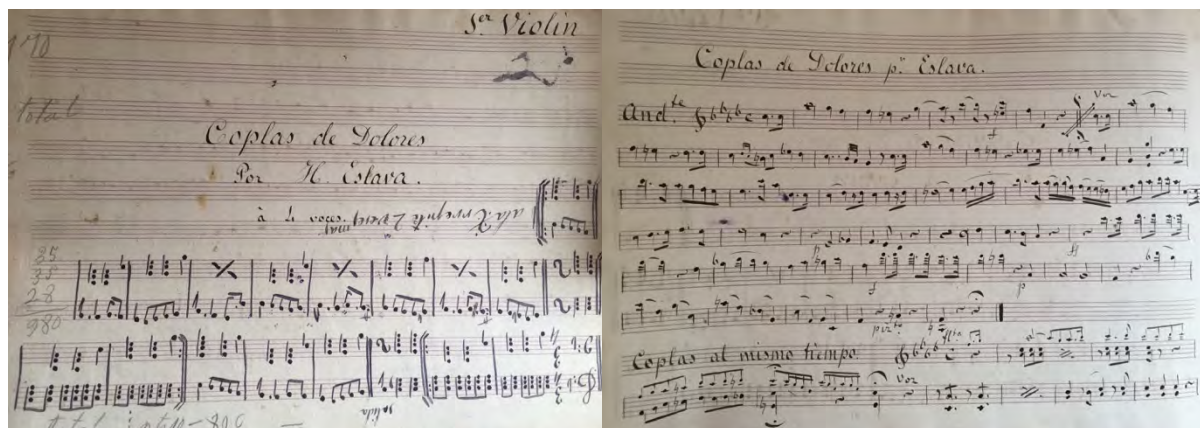
Aunque el principal instrumento representado en el fondo es el órgano, a veces sustituido por el armónium o el piano, tenemos constancia, y algunas evidencias documentales, de que se solían contratar algunas formaciones camerísticas para hacer más elocuentes algunas funciones importantes, tales como la celebración del día de los seráficos padres fundadores del convento, San Francisco y Santa Clara, así como alguna función importante de Semana Santa, Navidad u otras fechas destacadas del calendario litúrgico. Es por ello quizás por lo que se encuentran en el fondo algunas partes de otros instrumentos como el violín, el clarinete o el contrabajo. En otra sección, vamos a tratar las partes de violín encontradas con fines didácticos o de carácter profano, pero en este caso, nos referimos a piezas de carácter religioso y con un claro fin: ser interpretadas en una celebración litúrgica.

La explicación que planteamos respecto a estas partes encontradas, puede ser simplemente el olvido o extravío de alguna partitura de algún músico que participara en alguna función, puesto que las piezas en cuestión no aparecen en el fondo con la instrumentación completa.

Generalmente, como trataremos más adelante, son los maestros o directores encargados de estas formaciones, los que realizaban los arreglos para posteriormente incorporarle las voces del coro y el órgano, que eran interpretados desde el coro alto o bajo de la clausura, mientras que la formación instrumental contratada para tal fin, se colocaba junto a la celosía, en la iglesia, sin estar en contacto directamente con la clausura, simplemente separados por la reja que divide ambos espacios.

Hemos podido localizar en el fondo una parte suelta de violín de las “Coplas de Dolores” de Eslava y un Misa, además de una parte para Clarinete de un “Responsorio al Santísimo” y alguna parte incompleta y desordenada, de contrabajo.

Ilustración 2.074: Coplas de Dolores, parte de Violín 1º (Hilarión Eslava)
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS113 - MUS114)

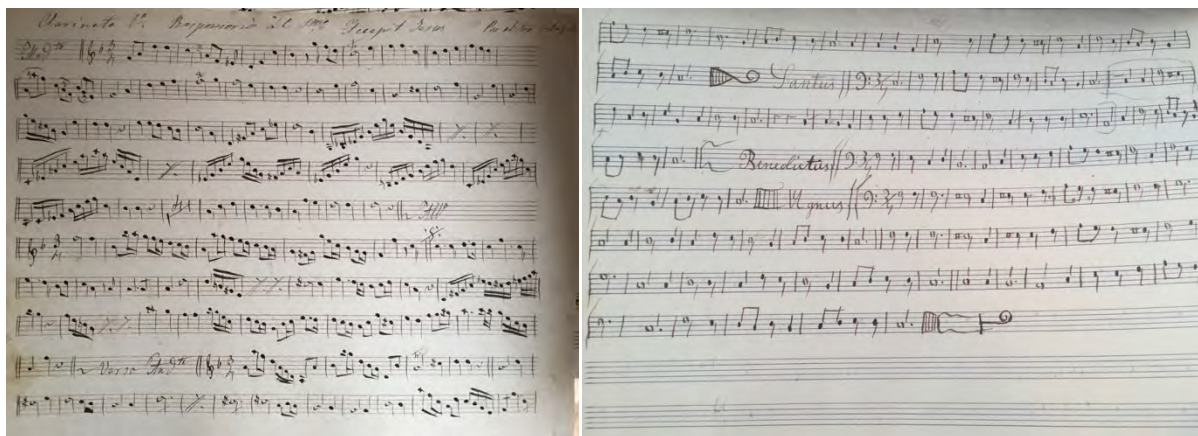


Portada (MUS113)

Página 1 (MUS114)

Ilustración 2.075: Responsorio al Santísimo, Clarinete 1º (J. A. Cobo Galán) - Misa de primer tono, Contrabajo

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS115 - MUS116)**



Clarinete 1º del Responsorio al Santísimo “Acceptit Jesus Calicem” de J. A. Cobo Galán (MUS115) Contrabajo “Misa de primer Tono” (MUS116)

Con estos ejemplos, pretendemos justificar la existencia de momentos con mayores formaciones musicales dentro del convento, quizás atendiendo a la magnitud del acto litúrgico, las cuales ayudaban a ensalzar y dar mayor solemnidad a dichas celebraciones religiosas. Entendemos a través de las partituras que intervenían muchos más instrumentos de lo que habitualmente encontramos en un convento de clausura, que básicamente se reduce a música para voz y órgano, siendo la mayoría del repertorio analizado, reducciones o arreglos para este instrumento, radicando la dificultad de las piezas en el número de voces polifónicas que intervienen en una obra, así como la densidad musical plasmada en la reducción para tecla⁴⁶⁰ de dicha pieza.

Las partes de violín y clarinete están claramente descritas en el título, pero la parte de contrabajo la hemos tenido que deducir por los dibujos del instrumento al final de la pieza, así como por el registro de la escritura musical, la clave y la escritura rítmica, que son elementos muy característicos en los instrumentos que realizan el bajo. Además, la partitura no tiene letra, y tampoco un cifrado, por lo que hemos descartado otras posibilidades y llegado a la conclusión

⁴⁶⁰ Como se ha expuesto anteriormente, las piezas de un uso más cotidiano solían tener una menor complejidad armónica, siendo arreglos o reducciones, o incluso composiciones, más sencillas y básicas para no complicar mucho el transcurrir diario en el convento, mientras las celebraciones más señaladas del calendario litúrgico, contaban con arreglos e instrumentaciones más complejas, con un mayor despliegue musical y una elaboración más cuidadosa, lo que conllevaba una mayor preparación y más ensayos por parte de las monjas, algo que no podían permitirse en un día a día en el convento, ya que aparecen piezas con mayor número de voces y acompañamientos más complejos.

de que se trata de una parte de contrabajo, aunque aparece en el cuaderno de la Madre Sor María de la Paz Barbero, por lo que existe la posibilidad de que se trate de algún arreglo que hiciera esta monja para un grupo reducido de cuerdas.

En definitiva, estos ejemplos se salen de lo habitual en el fondo, ya que lo verdaderamente predominante en el mismo son las piezas para órgano y voz.

2.4.7. Música Profana y misceláneos

El repertorio de carácter profano que encontramos en el fondo musical del convento de Santa Clara de Carmona consta de alrededor de 200 piezas, un número quizás pequeño para un archivo con más de un millar de copias. No obstante, se trata de una parte muy atractiva, sobre todo por el hecho de haberlas encontrado en el contexto de un convento de clausura.

Vamos a pasar a analizar el material profano que hemos podido documentar en el fondo, así como otros hallazgos que consideramos de interés para dilucidar el posible sonido que se ocultaba tras los herméticos muros del monasterio en el marco cronológico que planteamos. Además, este repertorio puede arrojar luz sobre los momentos de ocio dentro del cenobio, ya que, como muestran las evidentes prácticas musicales en torno a este material, también habría momentos libres al día, donde probablemente realizaban otro tipo de actividades lúdicas, en las que lo más posible es que realizaran actividades para desconectar de la rigidez horaria que tienen estos centros religiosos y la multitud de actividades que tienen programadas desde que se levantan.

Para entender mejor el material que nos proponemos a presentar, hemos dividido este grupo en dos secciones, en las que recogemos por un lado la música profana vocal o mixta, entendida como toda aquella música que lleve alguna parte cantada con o sin acompañamiento instrumental. Por otro lado, dedicamos una sección a la música profana instrumental, ya que considero que es muy interesante dentro del fondo, ya sea por sus fines didácticos, como de ocio o uso para otras actividades dentro del convento.

Finalizaremos el acercamiento a esta comunidad acústica con un análisis de dos elementos que, aunque se salen del aspecto puramente musical y no tienen ninguna relación referente a la música que podamos analizar, son elementos artísticos que pueden ayudar a entender el gusto por las artes y la expresión, lo que posiblemente añada información al entramado artístico que se daba en el interior del cenobio, entendiendo que la información sonora tiene un papel determinante en las vidas de los miembros de una comunidad, pero que el resultado final, siguiendo las reflexiones de Marín y Fernández, está constituido por el oyente más el

entorno⁴⁶¹. Por un lado, abordaremos el tema de la teoría y lenguaje musical en torno a la enseñanza y práctica de los aspectos musicales con fines básicamente didácticos, y por otro, nos detendremos en otros aspectos como pueden ser los pequeños fragmentos de poesía o pequeñas representaciones teatrales que encontramos entre las partituras del fondo, que quizás al estar mezcladas con la música, nos podemos plantear la hipótesis de que realizaran algunas lecturas de poesía o representaciones, acompañadas a su vez por música, algo que consideramos bastante verosímil si entendemos que las monjas posiblemente realizaban algunas actividades en fechas puntuales para recaudar dinero, tal y como lo han hecho durante toda su historia con la venta de dulces o pan ácimo.

2.4.7.1. Música profana vocal o mixta

Entre las obras analizadas de carácter profano y que constan de alguna parte vocal, encontramos algunas piezas muy representativas, como el tango que mostramos en la Ilustración 2.076. Aparecen cuatro tangos en edición impresa, con el acompañamiento y la parte vocal escrita encima. Muestra quizás un gusto por este género musical, el cual resulta cuanto menos curioso que aparezca en un convento de clausura.

Ilustración 2.076: ¡Araca, Corazón!, Tango (Enrique Delfino “Delfy”)
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS073)

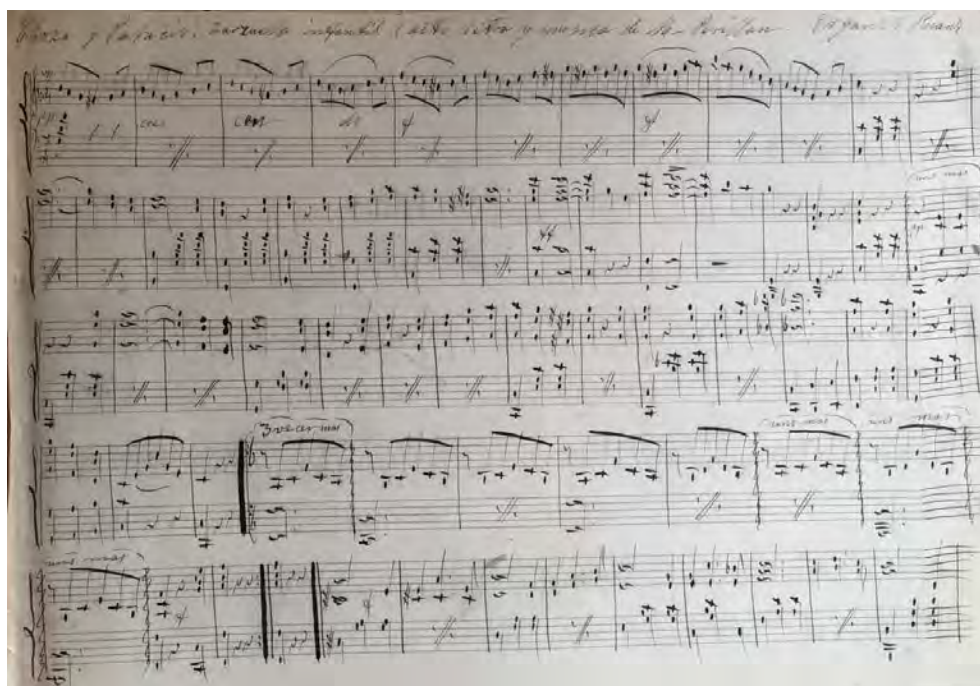


⁴⁶¹ Martin, José Luis y Fernández Trejo, Santiago, "La dimensión acústica de la protesta social: apuntes desde una etnografía sonora" *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, no. 59 (2017), pp. 108 - 109

El ejemplo que se muestra en la ilustración es concretamente un tango del compositor argentino Enrique Delfino, conocido como Delfy, que destacó por su prolífera vida compositiva, con más de 200 tangos, siendo un gran embajador de este género musical. El formato, como hemos detallado al comienzo del epígrafe, consta de dos pentagramas, donde recoge la parte vocal y algún relleno armónico en la parte superior, dejando la parte inferior para el bajo y algunos acordes rítmicos.

Los cuatro tangos que aparecen en el fondo están fechados sobre el primer cuarto del siglo XIX, justo en el margen del marco cronológico propuesto en nuestro trabajo, de los cuales dos fueron adquiridos en Casa Damas (Sevilla), concretamente el que presentábamos en la Ilustración 2.076 y otro titulado “Oiga”. Los otros dos se titulan: “El prisionero” y “Barrio Reo”. El hecho de que haya algunos tangos en el fondo, así como algunas otras piezas peculiares que seguidamente mostraremos, ayuda a documentar nuestra hipótesis por la que sostenemos que la música estaba muy presente en la vida de estas mujeres, que utilizaban además de la música religiosa, otros géneros con un carácter claramente fuera del ámbito sacro, quizás para divertirse y realizar actividades diferentes, o quizás para llevar a cabo algunas función, o simplemente para practicar y mejorar las habilidades musicales tales como la destreza al piano o la entonación. En esta línea, aparecen otros géneros muy llamativos y que cobran quizás aun mayor sentido que los tangos; se trata de algunas zarzuelas completas conservadas en el fondo.

Ilustración 2.077: Choza y Palacio, zarzuela infantil (Manuel Perillán)
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS074)



Aunque aparece también la zarzuela “La Marchenera”, de Federico Moreno Torroba, concretamente las Peteneras y en una reducción para piano, hemos querido mostrar la zarzuela “Choza y Palacio” por varios motivos. En primer lugar, porque aparece copiada manuscrita, lo que implica un interés añadido por parte del convento, ya que las ediciones impresas son más fáciles de conseguir y no llevan mucho tiempo, por tanto, si se ha dedicado un tiempo importante en copiar tal pieza y posiblemente a arreglarla -ya que se trata de una reducción para piano-, seguramente es porque iba a ser utilizada y por tanto iban a recoger el fruto del tiempo y el esfuerzo que conlleva una copia o arreglo de una pieza de estas dimensiones.

La pieza aparece completa, con todos los actos, y también todas las partes, el acompañamiento y las diferentes intervenciones de los personajes, pero hemos optado por mostrar una ilustración con el acompañamiento ya que nos parece muy relevante la elaboración del mismo, sin nada de letra como referencia, aunque las partes vocales están bastante claras y cuadran perfectamente con el acompañamiento, pero se trata de un arreglo que deberían de conocer bastante bien, al menos la monja organista, ya que interpretar una pieza sin letra como referencia, además de tratarse de una música poco común y menos trabajada, es una cuestión compleja. Además, debemos añadir que la zarzuela es un género que une música y teatro, por lo que la música a veces debe adaptarse a la flexibilidad rítmica que presentan los actores en sus intervenciones, entre otros factores tales como vestuario o puesta en escena.

Todas las partes de la zarzuela aparecen encuadernadas con hilo, con una especie de papel marrón, quizás de un periódico o una revista, el cual utilizan como portada y seguramente con el fin de proteger el material. La caligrafía es muy buena, y parece que han intervenido varias copistas en la copia, ya que las partes llevan una caligrafía totalmente diferente, algo que no es de extrañar debido a la duración de la misma, ya que, por ejemplo la parte de acompañamiento tiene una extensión de 7 folios por ambas caras, y para este tipo de copias se necesitaba, con toda seguridad, un espacio de tiempo importante para su copia.

El hecho de que aparezca este tipo de repertorio puede tener su explicación en algunas representaciones que posiblemente llevaran a cabo las monjas dentro del convento. Como suponíamos al comienzo de esta sección, consideramos la posibilidad de que algunas actividades fueran con el fin de recaudar algo de dinero, además de tratarse de un momento idóneo para realizar alguna actividad en contacto con la sociedad exterior y en un campo diferente al religioso, aunque siempre separadas por sus rejas de clausura.

Suponemos que en este convento siempre ha habido un marcado gusto por el arte en general, ya que además de la música, aparecen muchas piezas bailables que analizaremos en la siguiente sección dedicada a las piezas profanas instrumentales, así como fragmentos de ópera, incluso poesía y algunos pequeños libretos teatrales, seguramente realizados por las propias monjas.

Para concluir y antes de pasar a las piezas de carácter instrumental, que son mucho más representativas que las que contienen parte vocal, nos gustaría mostrar una pieza a modo de curiosidad, ya que resulta complicado intuir su función en el contexto de un convento de clausura, porque no la podemos entender como pieza pedagógica, ni con fines representativos, ni tampoco contemplamos la posibilidad de que un convento se decante por reforzar a ninguna corriente política, por lo que no hemos podido trazar ninguna posibilidad lógica que pueda servir de hipótesis al menos, para explicar este tipo de pieza en el fondo. Se trata concretamente de la pieza titulada Himno de las Juventudes de Acción Popular, titulado en la partitura como “Himno de la J.A.P.”.

Ilustración 2.078: Himno de la J.A.P.

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS075)**



Encontramos por tanto el himno de esta organización juvenil española, que tenía ideología derechista, sus miembros eran conocidos popularmente como los “camisas verdes” y realizaban un saludo parecido al fascista, que incluso a veces se podía confundir⁴⁶². Estaban inspirados por los movimientos juveniles de la Alemania nazi y la Italia fascista, pero su primera base ideológica es el catolicismo⁴⁶³. Estuvieron activos poco tiempo, concretamente desde 1931 hasta 1937⁴⁶⁴, y fue una la organización política juvenil derechista más numerosa de España durante la Segunda República, siendo la sección juvenil de la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA)⁴⁶⁵. Su letra es muy patriótica y obviamente tuvo que llegar al convento en una fecha aproximada a la etapa en que estuvo activa la formación, aunque no podemos entender o justificar el hecho de que aparezca una pieza de estas características en un archivo tan selecto y hermético como es un convento de clausura. A esta cuestión debemos de añadir que la pieza se escapa un poco de los límites cronológicos propuestos para la realización de este estudio, pero hemos considerado interesante la inclusión de una pieza de estas características.

⁴⁶² Báez Pérez de Tudela, José María, "El ruido y las nueces: la Juventud de Acción Popular y la movilización «cívica» católica durante la Segunda República", *Ayer* 59, no. Juventud y política en la España contemporánea (2005), p. 133

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 130

⁴⁶⁴ Cazorla-Sanchez, Antonio, "Reseña de: Sid Lowe, Catholicism, War and the Foundation of Francoism. The Juventud de Acción Popular in Spain, 1931-1939", *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies* 36, no. 1 (2011), p. 181 - 183

⁴⁶⁵ Báez Pérez de Tudela, p. 124

2.4.7.2. Música profana instrumental

En cuanto a la música instrumental de carácter profano que encontramos en el fondo, vamos a comenzar aclarando que el principal instrumento en un convento de clausura, al igual que en el resto de centros religiosos y como hemos venido exponiendo a lo largo de todo el desarrollo de nuestro trabajo, es el órgano. Este instrumento lo encontramos omnipresente en prácticamente la totalidad del repertorio instrumental, o como instrumento acompañante, siendo rara vez la que aparece otro nombre de algún instrumento diferente al órgano, como el por ejemplo el piano o el armonio. Como bien apunta María Julieta Vega, hay también que matizar que en algunos tiempos durante el año litúrgico, estaba prohibido tocar el órgano, así que había que realizar los acompañamientos a las voces o partes instrumentales en la liturgia recurriendo a otros instrumentos tales como clave o el arpa⁴⁶⁶.

Por tanto, podemos afirmar que el material instrumental que abunda y que ocupa prácticamente la totalidad del fondo está destinado a instrumentos de tecla, sobre todo el órgano, y aunque encontramos algunas excepciones, no cabe duda que las intervenciones musicales más importantes fueron llevadas a cabo con el órgano. Entendemos que las monjas músicas, así como la monja organista, tenían que practicar, y suponemos que estas prácticas musicales no las llevarían a cabo en el órgano al lado de la iglesia, por lo que no es nada extraño que contaran con un armonio o un piano en alguna otra dependencia del convento para poder realizar estas prácticas, así como para realizar los ensayos con las partes vocales, aunque este aspecto es una hipótesis que lanzamos desde nuestro punto de vista y tras conocer el archivo musical tan amplio que estamos estudiando, entendiendo que para tales prácticas y ensayos debía de haber habilitado un lugar y unos instrumentos acorde con la actividad musical que sugiere el fondo, pero la realidad es que no hemos podido encontrar documentación entre los archivos del convento que confirme nuestra premisa.

Sin embargo, y volviendo a la funcionalidad del repertorio, entendemos que no todas las piezas instrumentales tienen la misma finalidad. Podemos diferenciar claramente dos grupos de piezas instrumentales de carácter profano. Por un lado, encontramos las piezas de un claro carácter pedagógico, que aparecen claramente diferenciadas del resto por estar recogidas en cuadernos para tal fin o por llevar evidencias tales como digitaciones, anotaciones teóricas, u otro tipo de diferenciación que fundamenta esta catalogación. Por otra parte, podemos agrupar las piezas que son de un marcado carácter de ocio, las cuales pueden ser de carácter particular o incluso para ser utilizadas en algunas actividades realizadas por el convento, pero lo que está claro es que se trata en este caso de piezas que no son religiosas y que no hemos encontrado una funcionalidad clara como puede ser la práctica instrumental.

⁴⁶⁶ Vega García-Ferrer, "Monasterio de Santa Isabel la Real. El archivo de música", p. 16

Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona
a través de un fondo musical inédito (ca. 1825 – 1925)

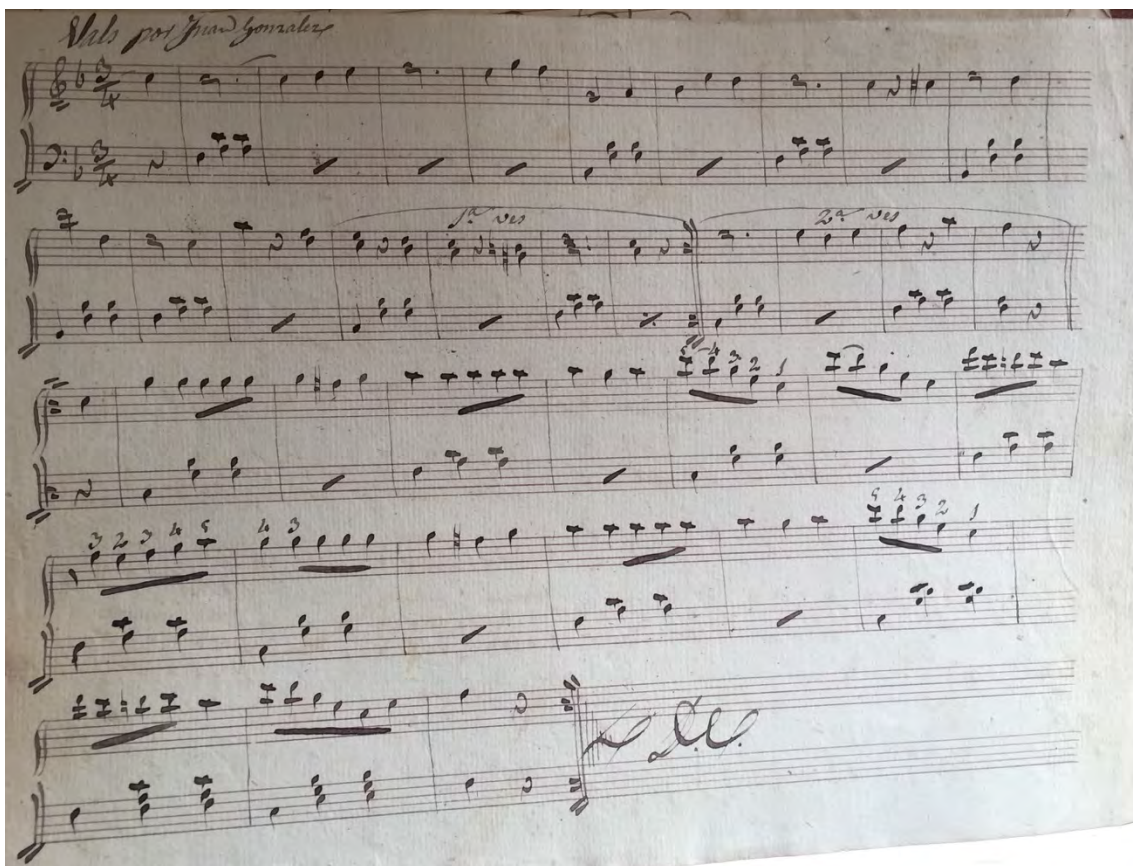
Comenzamos describiendo esta parte del fondo dedicada a las piezas instrumentales profanas por las piezas para piano, las cuales están representadas por piezas cortas, generalmente danzas, cuya organización está claramente realizada a través de la agrupación en cuadernos, mostrando una clara función práctica y un uso exclusivo de este material, sin mezclar con otro tipo de repertorio.

Con fines organizativos y buscando en todo momento exponer el material con la mayor claridad posible, hemos realizado tres grupos claramente diferenciados, los cuales hemos dividido en grupo de danzas, flamenco y folclore, y finalizaremos citando algunas piezas varias que no hemos encontrado manera lógica de ubicar en alguno de estos grupos tan claros, y que merecen nuestra atención, por lo que las hemos dejado para el final para tratarlas como miscelánea.

Entrando de lleno en el primer bloque de piezas instrumentales que hemos agrupado bajo el nombre de danzas, tenemos que destacar en primer lugar los vals, representados en el fondo con alrededor de treinta piezas, y aunque encontramos alguno impreso, la mayoría son copiados a mano, con caligrafías bastante buenas y generalmente arreglados con la melodía en el pentagrama superior y un acompañamiento básico en el pentagrama inferior.

Ilustración 2.079: Vals (Juan González)

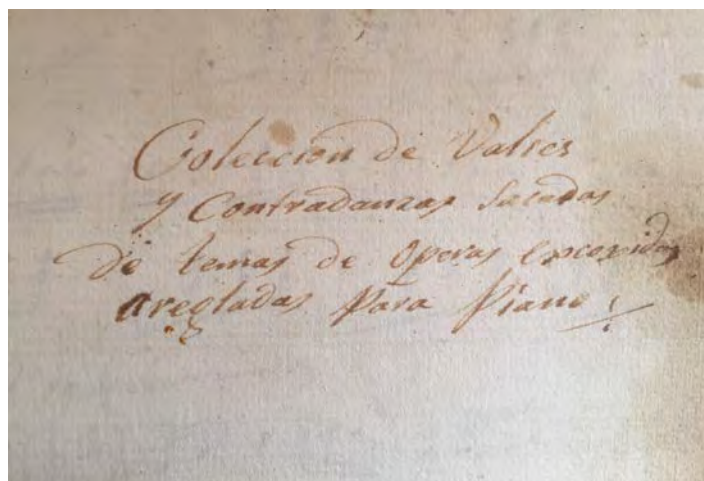
**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS076)**



El vals que mostramos en la Ilustración 2.079 es un claro ejemplo que resume el modo de escritura predominante en el fondo en torno a estas piezas de carácter instrumental, donde lo más habitual es encontrarse con dos planos claramente marcados, por un lado con una línea melódica muy reconocible, generalmente en la mano derecha, y por otro lado, un acompañamiento muy básico, sin muchas complejidades y llevando básicamente el peso armónico y rítmico de las piezas, sobre todo en el caso de las danzas, donde la parte rítmica es esencial para el carácter de la misma. En el caso que presentamos, aparecen indicaciones de digitación que también dan a la pieza un cierto sentido dentro de lo que consideramos como materiales musicales utilizados para la práctica y aprendizaje de instrumentos de tecla, aunque simplemente pueden tratarse de anotaciones técnicas para una correcta ejecución. Aunque muchas piezas aparecen destinadas al piano, incluso citando al mismo en el comienzo de la partitura, posiblemente éstas eran utilizadas para la práctica del órgano, como instrumento principal utilizado en el convento, pero que deja abierta la puerta a una investigación más profunda que nos ayude a aclarar si existió algún piano en este cenobio, ya que la reiterada aparición de piezas en las que se indica como instrumento el piano, puede que estén indicando la posibilidad de que hubiese uno en el monasterio para la práctica de la monja organista y ensayos con las monjas cantoras y resto del coro.

Concretamente del compositor Juan González, autor del vals que exponemos, aparecen varias piezas en el fondo, con una caligrafía excelente y mucha claridad de escritura, pero es al menos llamativo, la diversidad de piezas que encontramos en cuanto a la representación de autor en el fondo, ya que además de piezas claramente profanas y de un uso claramente apartado del entorno litúrgico, podemos encontrar otras obras de un marcado carácter religioso, como pueden ser sus misas en diferentes tonos y las letanías.

Ilustración 2.080: Colección de Valses y Contradanzas sacadas de temas de Óperas escogidos, arregladas para piano. Portada del cuaderno Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (MUS077)



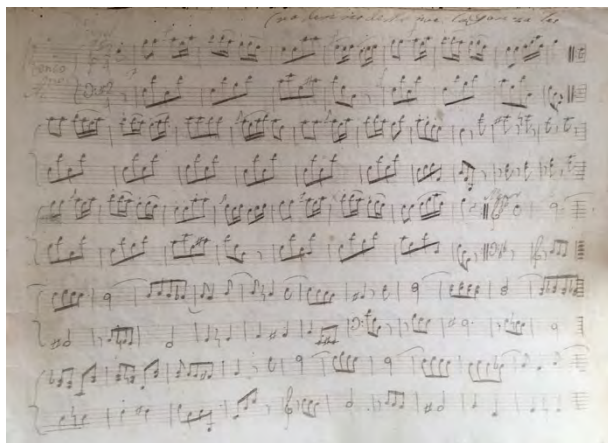
Por su parte, como hemos descrito anteriormente, es bastante usual encontrarse en el fondo agrupaciones o cuadernos con este tipo de piezas profanas instrumentales de carácterailable, y que se recogen en grupo, una tras otra sin dejar espacio ni saltar de pentagrama, con un claro carácter funcional, aprovechando al máximo el espacio en el papel tal y como ocurre en las piezas religiosas que hemos ido mostrando en los diferentes géneros, en este caso mostrando el gusto por este tipo de piezas cortas de carácter claramente instrumental y profano.

Es evidente que la agrupación de piezas en cuadernos o simplemente esta forma de organización, es un aspecto muy utilizado en el convento por lo que podemos observar en el fondo que estudiamos, donde suponemos que la principal finalidad es práctica y funcional, tanto por géneros, como por el carácter personal que se imprime en una selección de este tipo, en las que posiblemente, además de atender a una cuestión práctica, es muy probable que influyera el gusto de cada responsable de dicha agrupación de piezas, aunque este tipo de material ya ha sido abordado en el epígrafe correspondiente y desde un análisis más enfocado a su formación como grupo de piezas, dejando a un lado los aspectos musicales que estamos tratando en este espacio.

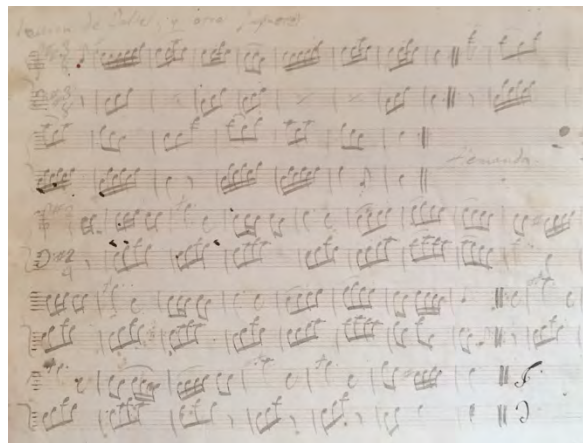
El formato de escritura que presentan las piezas recogidas en este cuaderno es el mismo que se ha descrito anteriormente, atendiendo por un lado a una melodía clara, mientras que por otro lado se realiza un acompañamiento simple, armónicamente poco complejo, donde su principal característica es el aspecto rítmico, fundamental para imprimir el carácter a cada género musical que aparece. Continuando con esta característica agrupación que encontramos de manera usual en el fondo, vamos a pasar a mostrar un cuaderno que adquiere importancia por varios aspectos. En primer lugar, se trata de un cuaderno que cita claramente el nombre de la monja responsable del mismo, se trata de Sor Manuel González, que, aunque aparece en las tablas de profesiones como portera mayor, se trata de una figura que está presente durante toda la segunda mitad del siglo XIX en torno a los aspectos musicales se refiere, de manera muy activa y con grandes aportaciones al fondo como hemos podido ver en secciones anteriores. Por otra parte, la importancia que muestra el cuaderno por el contenido que alberga, que muestra una mezcla de material profano y religioso, además del hecho de estar realizado exclusivamente por una monja a la que podemos documentar al frente de las actividades musicales en el convento, son aspectos que le dan un valor añadido a este conjunto de piezas.

**Ilustración 2.081: Cuaderno de Manuela González
Rondó (Pleyel) y Lección de Valses y otros Juguetes**

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS078 - MUS079)**



Rondó de Pleyel (MUS078)



Lección de Valses y otros Juguetes (MUS079)

El cuaderno que hemos mostrado, tiene una peculiaridad importante respecto a otros cuadernos, donde se agrupan piezas instrumentales de este tipo, ya que recoge en su interior una gran variedad de piezas, todas de carácter instrumental, pero mezcla este tipo de danzas y obras de carácter más lúdico, con piezas religiosas y de un claro carácter sacro, como pueden ser acompañamientos a una salve, un credo y una secuencia. Mostramos en la Tabla 2.09 el conjunto de piezas variadas que reúne este cuaderno:

**Tabla 2.09: Piezas recogidas en el cuaderno de Sor Manuela González
Elaboración propia (TAB209)**

Cuaderno de Sor Manuela González Convento de Santa Clara de Carmona	
Piezas de carácter profano	Piezas religiosas
Rondó (Pleyel)	Acompañamiento para los versos de la Salve
Rondó	Acompañamiento para el credo romano
Sonata	Acompañamiento de tedeum con versos de 4º tono
Minueto (Pleyel)	Te ergo
Las campanas de París	Sequencia de Pentecostes
Lección de Valses y otros Juguetes	Acompañamiento a la Salve Regina
Alemanda	

El conjunto de piezas lo encontramos con una encuadernación realizada con hilo a la que le faltan las portadas, aunque también puede que se haya soltado alguna otra página y que esté suelta por el fondo. Por un lado, las piezas de carácter profano e instrumentales, mantienen el mismo estilo de textura que hemos descrito en el resto de valsos presentados en este espacio, sin embargo, las piezas de carácter religioso tienen un acompañamiento más elaborado, con una escritura más densa, mezclado también con otras piezas donde aparece simplemente el bajo cifrando con la letra como referencia.

En la Ilustración 2.081 mostramos, en primer lugar, la página donde aparece el nombre de la copista, Sor Manuela González, que comienza como un rondó del compositor austriaco Ignace Joseph Pleyel (1757 - 1831), el cual también ejerció de maestro de capilla y en su obra muestra las características claras de la música instrumental de la época, con melodías muy claras y acompañamientos muy rítmicos y generalmente utilizando los acordes de manera arpegiada. Este compositor destacó además por ser un afamado constructor de pianos.

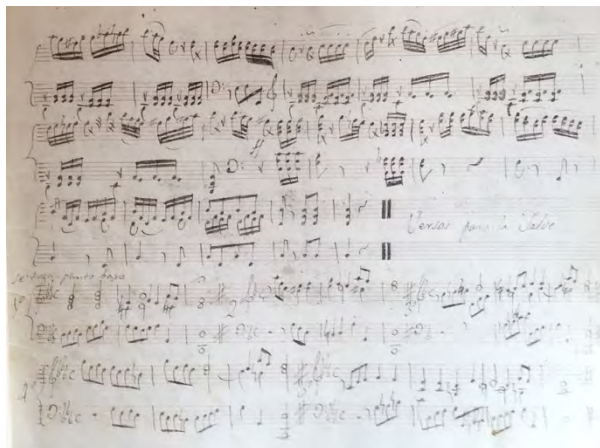
En segundo lugar, la otra imagen que aparece en la ilustración, muestra otra pieza recogida en este grupo de danzas y composiciones cortas dentro del cuaderno de Sor Manuela González, la cual hemos tomado de forma representativa porque quizás a través de esta pieza se pueda entender el significado que tenía este tipo de repertorio para la comunidad religiosa, ya que cita literalmente el título “Lección de Valses y otros Juguetes”. Haciendo un análisis del título, la primera palabra le atribuye ya el significado pedagógico al que aludíamos anteriormente, ya que las lecciones tienen como finalidad la mejora de la técnica en la interpretación, por otra parte, menciona al final del título “otros Juguetes”, dando a entender que las demás piezas que agrupa este cuaderno son para ellas una simple diversión, mostrando claramente un carácter lúdico y de ocio en el grupo de danzas que forman este cuaderno.

Continuando con este pintoresco cuaderno, mostramos a continuación un ejemplo de la heterogeneidad del bloque de piezas agrupadas, tanto en estilo de escritura, como en funcionalidad. Estos ejemplos son, por un lado, unos “Versos para la Salve”, los cuales aparecen escritos con a dos manos, a modo casi contrapuntístico, sin destacar una mano sobre la otra. Sin embargo, el otro ejemplo es un acompañamiento del “Credo Romano”, escrito en formato de bajo cifrado con la letra como referencia, que aparece justo después del acompañamiento a la Salve, escrita también en este formato. Todas las piezas comienzan una tras otra, con idéntica caligrafía, aprovechando al máximo posible el espacio del papel, mezcladas, como podemos ver, con repertorio de carácter totalmente profano.

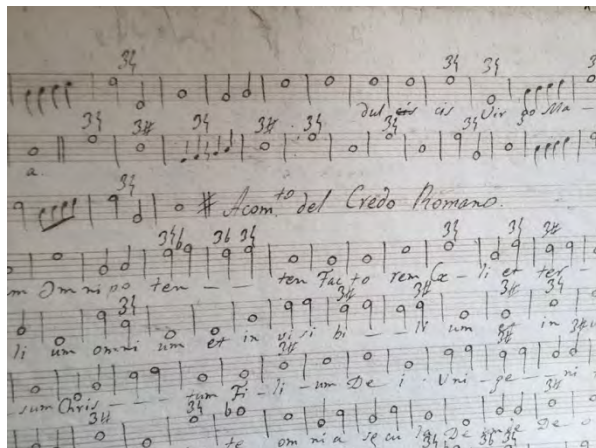
La diversidad encontrada en este cuaderno, todo con la misma caligrafía y perteneciente a la misma monja organista, nos hace reflexionar sobre el nivel musical de la Madre Sor Manuela González, que aunque aparece citada en algunas tablas de profesión como portera, parece que tuvo un importante peso en torno a la actividad musical en el convento de Santa Clara de Carmona, además de que suponemos que tuvo una importante formación musical. No podemos imaginar otra cosa atendiendo al repertorio relacionado con su actividad musical en el monasterio, ya que, por un lado, muestra destreza técnica en las piezas instrumentales profanas, por otro lado, presenta una clara facilidad para el acompañamiento con una densidad musical importante, incluyendo incluso algunos aspectos contrapuntísticos, finalizando por manifestar un gran conocimiento de la armonía, dado a que suponemos que se desenvolvía con soltura en la interpretación de un acompañamiento valiéndose exclusivamente de un bajo cifrado. No podemos obviar por tanto el buen nivel musical que muestra esta Madre, que junto con Sor María del Carmen Capitán, que era la vicaria de coro en el marco cronológico centrado en la segunda mitad del siglo XIX y que cuenta con cuadernos del mismo estilo, aunque destaca Sor Manuela González sobre la anterior, ya que de la monja Sor María del Carmen Capitán no aparecen piezas de carácter lúdico o profano, ni tampoco que podamos suponer su relación con ellas, mientras Sor Manuela González muestra una amplia y extensa gama de estilos y escrituras, además de tocar tanto repertorio sacro como profano indistintamente, todo un alarde de virtuosismo en el arte de acompañar, así como un marcado interés por la técnica y mejora de la misma, utilizando todo tipo de piezas con este fin, y posiblemente convirtiéndose esta práctica en un aspecto lúdico y de ocio, algo que queda patente solo con leer el título de la

pieza que hemos ilustrado anteriormente: “Lección de Valses y otros Juguetes”.

Ilustración 2.082: Cuaderno de Sor Manuela González. Acompañamientos religiosos
Versos para Salve y Credo Romano
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS080 - MUS081)



Versos para Salve (MUS080)



Acompañamiento del Credo Romano (MUS081)

En estos cuadernos es muy habitual encontrar además de los valsos, todo tipo de danzas cortas, como polcas, minuetos, alemandas, gavotas, mazurcas y rondós, incluso hasta un nocturno. También es algo muy repetido en el archivo, alternar movimientos de una sonata con piezas de este tipo, apareciendo, por ejemplo, el primer movimiento de la sonata, continuando posteriormente con varias danzas, y continuado con otro movimiento de la sonata tras varias piezas cortas, utilizando los distintos movimientos de la sonata como piezas independientes. También aparecen varios temas con variaciones, los cuales están incluidos en algunos de los cuadernos a los que hacemos alusión, aunque encontramos además algún caso en el que aparece un tema con variaciones suelto.

Pero no todo el peso de la música instrumental profana recae sobre este tipo de piezas, por ello hemos diferenciado otros dos bloques de material en el fondo tal como citábamos al principio de este apartado, por un lado, las piezas que hemos denominado “flamenco”, donde aparecen sevillanas, pasodobles, seguidillas, peteneras y malagueñas, y por otro, las piezas que describimos en esta exposición como “folclore”, donde encontramos muñeiras, jotas, schotis y piezas para gaita gallega.

Continuando con el segundo bloque, el cual denominamos a modo de agrupación de contenidos “flamenco”, lo hemos llamado así porque todas las piezas que lo forman guardan en común algún rasgo del flamenco, como pueden ser las sevillanas, que vienen del fandango, o las seguidillas, peteneras y malagueñas, que son palos muy populares del flamenco. El pasodoble, también lo hemos incluido en este grupo ya que por su esencia española creemos que puede

tener cabida con el resto de piezas, aunque no sea estrictamente un género que se pueda denominar flamenco.

Encontramos un conjunto interesante de piezas agrupadas bajo el título “Nuevas Sevillanas Rocieras”, que incluyen varias sevillanas, aunque lo más llamativo de esta agrupación es que todas las sevillanas que aparecen en el fondo, las encontramos adaptadas para piano -o instrumento de teca- y sin letra, arreglos realizados para interpretar este repertorio de manera claramente instrumental y es probable que para acompañar el baile. Hay algunas sevillanas impresas, aunque la mayoría son manuscritas. Las sevillanas suelen guardar el mismo formato de escritura que las piezas instrumentales analizadas anteriormente, por un lado, una melodía muy clara y por otro un acompañamiento básico y tonal, con clara actividad rítmica para imprimir el carácter necesario a la pieza. En este caso concreto, nos encontramos incluso con los nombres de las notas colocados debajo del acompañamiento y algunas digitaciones, quizás mostrando una vez más, que las piezas de carácter profano eran utilizadas tanto para el ocio como para el aprendizaje, es decir, con una clara finalidad didáctica.

El caso del fandango es diferente, aparece a veces mezclado con las danzas, y otras veces aparece suelto, pero guardando también un cierto parecido con la forma de escribir y la textura utilizada. También consideramos importante citar, que la mayoría de fandangos que aparecen en el fondo, están copiados con la misma caligrafía, por lo que posiblemente este tipo de piezas llegó al fondo a través de una monja que tendría una clara predilección por este tipo de géneros musicales

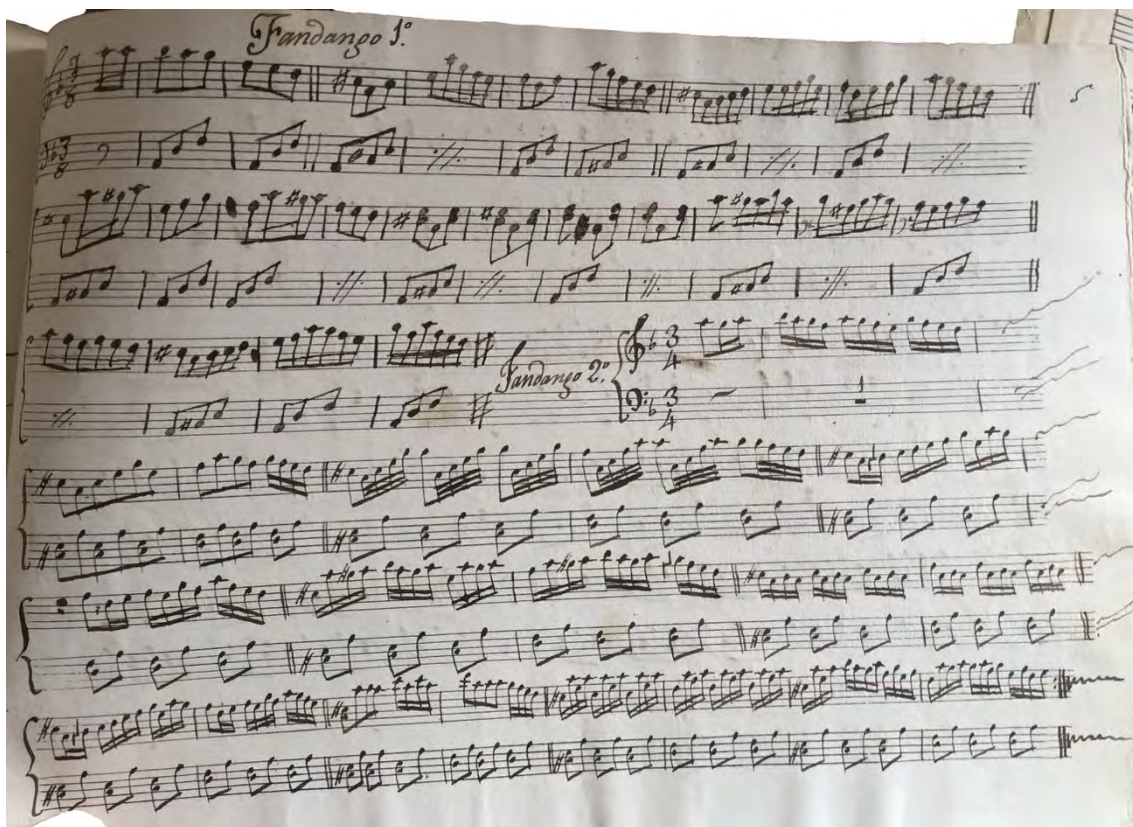
Ilustración 2.083: Sevillanas

Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (MUS082)



Ilustración 2.084: Fandango 1 y Fandango 2

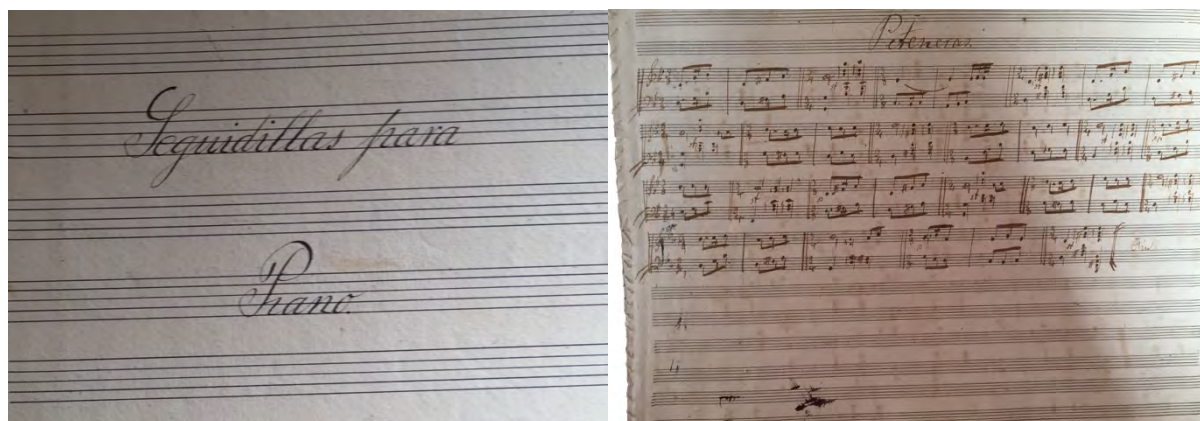
**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS083)**



Además del fandango que acabamos de ilustrar, donde se sigue observando claramente los dos planos de escritura musical utilizada, por un lado, la parte melódica y por otro, el acompañamiento, tanto las seguidillas como las peteneras, guardan el mismo formato de escritura de este tipo de piezas instrumentales. La única peculiaridad es aparecen generalmente agrupadas con otras piezas, incluso con algunas danzas, a excepción de alguna que aparece suelta. Son arreglos para piano, aunque pueden ser interpretadas en cualquier instrumento de tecla. Nos resulta muy atractivo el hecho de que en un convento de clausura, en primer lugar, se acumule este tipo de repertorio, y en segundo, que se utilicen para el aprendizaje y la mejora de la técnica, además de cumplir claramente la mayoría de ellas una función pedagógica.

Ilustración 2.085: Seguidillas para piano y Peteneras

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS084 - MUS085)**



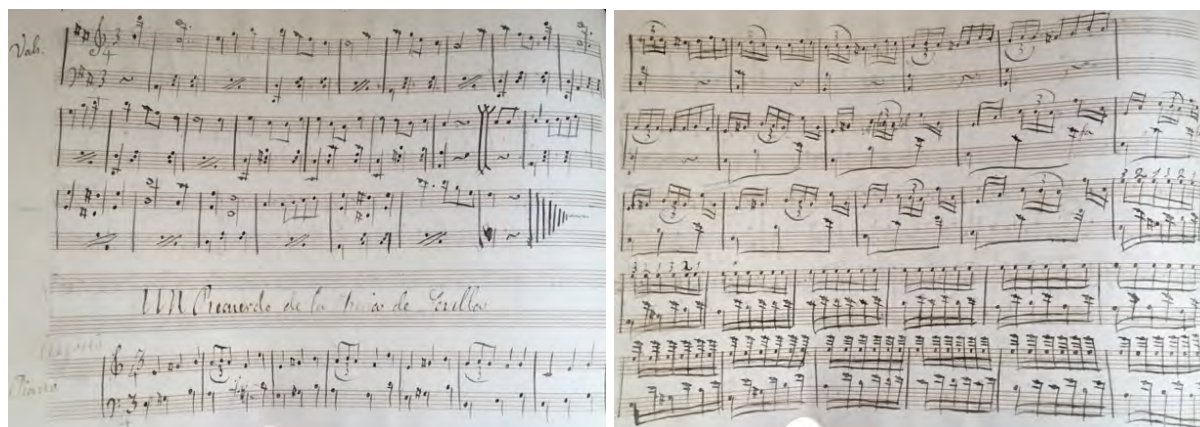
Seguidillas para Piano (MUS084)

Peteneras (MUS085)

Continuando con el resto de piezas que hemos agrupado en este bloque, el pasodoble es un género que lo encontramos en el fondo con el mismo formato que las piezas que acabamos de exponer, utilizando la misma textura y siguiendo la misma funcionalidad, aunque no aparece muy a menudo agrupado con otro grupo de piezas, ya que generalmente lo encontramos suelto. En cambio, las malagueñas son un caso más peculiar, ya que, además de aparecer malagueñas como tal, agrupadas a veces con estas piezas, también aparecen algunos arreglos con forma de malagueña, e incluso agrupación de malagueñas, como puede ser el caso de la siguiente pieza que ilustramos.

Ilustración 2.086: Un recuerdo de la Feria de Sevilla, Pot-Purri Malagueño

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS086 - MUS087)**



Página 1 con título (MUS086)

Página 3 (MUS087)

En este caso, la peculiaridad radica en que encontramos esta pieza en un cuaderno donde aparecen otro tipo de piezas, de carácter instrumental profano también, pero sin guardar mucha relación entre sus géneros, ya que aparece precedida por un vals. La malagueña a la que concretamente hacemos referencias se titula “Un recuerdo de la Feria de Sevilla, Pot-Purri Malagueño” y es del autor Mariano Taberner y Velasco, compuesta en 1877 y de la que aparece una copia bastante elaborada en el fondo. Consta de una selección de motivos en forma de malagueña, haciendo alusión a la feria de Sevilla y con una escritura diferente al resto de piezas instrumentales mostradas, aunque guarda algunas similitudes en algunos momentos, se puede apreciar una escritura un poco más densa, con muchas repeticiones de nota, como si quisiera imitar el punteo de una guitarra, con digitaciones colocadas encima de las notas repetidas para trabajar este recurso técnico. Es interesante cómo se puede apreciar un paso más en la adaptación del piano al flamenco respecto a las piezas anteriores, donde la textura era muy clara y básica.

En lo referente a las piezas que hemos recogido en el grupo que hemos denominado “folclore”, queremos aclarar que se trata de piezas que tienen como denominador común el hecho de que provienen de un lugar o cultura determinada, haciendo alusión, ya sea por el estilo, por el título o por la instrumentación, a un estilo muy concreto y fácilmente localizable geográficamente hablando. Por tanto, no queremos llevar a la confusión con este título, ya que el folclore es un aspecto bastante más amplio y mucho más complejo, como para utilizarlo como un concepto unificador en nuestro fondo, ya que atendiendo a esta justificación, también podríamos haber incluido en este bloque las piezas citadas como flamenco, o las de un marcado carácter andaluz, por lo que queremos que quede claro que nos referimos simplemente a conceptos utilizados con el fin de realizar agrupaciones de este variopinto repertorio de la forma más clara e ilustrativa posible, facilitando con ello su entendimiento por parte del lector.

Es notable la presencia de piezas que hacen alusión al norte de España, o que son de compositores del norte, lo que muestra un canal importante de conexión con estas tierras, así como un gusto por la música de otros lugares, hecho que podría quizás sugerir una preocupación por las estéticas foráneas, ya que en ese momento la música más interpretada o llamémosla popular, era la que provenía de los grandes maestros de capilla sevillanos, o incluso de pueblos y ciudades vecinas, como Jaén, que está muy presente en el fondo, o Utrera, con la que prácticamente hemos tenido una dedicación paralela en este trabajo, pero el gusto por la estética gallega, por ejemplo, es más complejo de justificar en un fondo de estas características, a lo que hay que sumar la distancia que existe entre ambas tierras. La explicación reside quizás en el ingreso en el convento de alguna madre proveniente del norte, o quizás un familiar de una religiosa, o un profesor que acudiera al convento que fuese del norte, pero son simplemente argumentaciones basadas en las lecturas y quizás apoyadas por el gran número de maestros de capilla que venían del norte de España a opositar en las grandes catedrales andaluzas.

Ilustración 2.087: Muñeira y Gaita Gallega; Ritornello para órgano
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS088 - MUS089)



Muñeira (MUS088)



Gaita Gallega; Ritornello para órgano (MUS089)

Con estas dos piezas, junto a otras piezas varias de procedencia gallega en el fondo, se puede demostrar la corriente que proviene del norte de España en cuanto a los gustos y estética se refiere, puesto que además, el material muestra claras marcas de uso. Además de estas piezas instrumentales profanas, encontramos en el fondo otras piezas, a las que hay que sumar las piezas de carácter religioso como villancicos y coplas, que también hacen alusión a la cultura gallega y los cuales hemos ido analizando a lo largo de este trabajo.

Por otra parte, también encontramos piezas en el fondo como por ejemplo jotas y chotis, géneros que tienen una procedencia muy clara, en el caso de la jota⁴⁶⁷, podemos encontrarla por diversos lugares de España, siendo muy popular la conocida jota aragonesa, y el Chotis se popularizó en Madrid tras comenzar en Alemania y posteriormente en Francia. Géneros por tanto con un importante contenido tradicional en cuanto a su forma y estilo, que aparecen recogidos en un convento de clausura, imprimiendo al fondo del convento de Santa Clara un importante valor en cuanto la recepción de diferentes materiales y los posibles gustos musicales del cenobio.

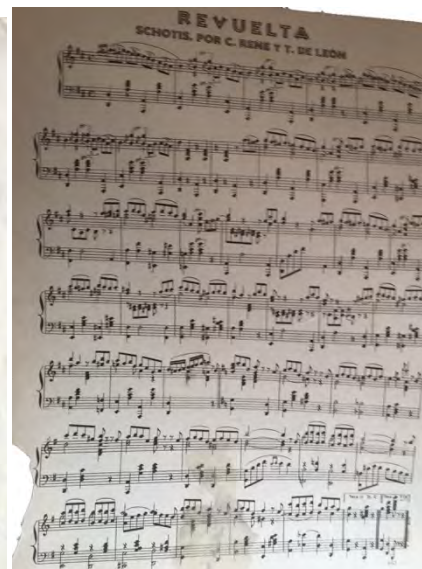
⁴⁶⁷ La palabra jota significa salto, y por tanto hace alusión a su forma de baile, que suele hacerse saltando y tocando las castañuelas, además de acompañarla con una indumentaria específica. La más popularizada es quizás la jota aragonesa, aunque este baile se extiende por toda la geografía española y en cada lugar tiene unas características diferentes, aunque todas guardan cierta similitud con el origen de su significado.

Ilustración 2.088: El postillón de La Rioja, Jota (Cristóbal Oudrid) y Revuelta, Schottis para piano (C. René)

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS090 - MUS091)**



Jota en la zarzuela El postillón de La Rioja, de
Cristóbal Oudrid (MUS090)



Revuelta, Schottis de C. René
(MUS091)

La jota que hemos tomado como ejemplo, es la que aparece en la zarzuela “El postillón de La Rioja”, del compositor Cristóbal Oudrid y compuesta en 1856, que aparece reducida para piano para ser interpretada de forma instrumental, demostrando de nuevo el gusto por la música española, sobre todo la música realizada en el siglo XIX, la cual es la más representada en el fondo que estamos estudiando, en el que se sigue manteniendo la textura de escritura típica de estas piezas, con la clara melodía por una parte y un acompañamiento básico y rítmico por otra. Además, exponemos como ejemplo de Chotis, el titulado “Revuelta”, de C. René, el cual aparece reducido para piano en una edición de imprenta y para ser interpretado a piano. Como se puede apreciar, el gusto por las diferentes culturas y estéticas musicales del norte de España, no nos puede dejar indiferentes en el estudio de este rico y variado fondo musical inédito.

Para finalizar esta sección, aunque podríamos citar todas las piezas peculiares que aparecen, vamos a finalizar citando otros géneros que podemos incluir en este espacio y que no han tenido cabida en los tres grupos anteriores, marcados por las “Danzas”, el “Flamenco” y el “Folclore”. Nos referimos en este caso a piezas que también aparecen recogidas en el fondo tales como la “Serenata Española” de Albéniz, un “Capricho”, el Himno al General Prim en la Guerra de África titulado “La toma de los castillejos”, otras Marchas Militares, un Nocturno, así como adaptaciones para piano de óperas como “Hernanis” de Verdi o “I Puritani” de Bellini, o los

fragmentos populares de Zarzuela⁴⁶⁸, sin olvidar el único, pero curioso, material para violín encontrado en el fondo: “25 estudios brillantes, L’Agilité” de Ernest Depas, las “Miniaturas” de Enric Ainaud, o una “Gavota” de Gossec, los cuales analizaremos en otra sección. Habría que añadir a este grupo, algunas pequeñas piezas cortas para piano, como la melodía para piano “Íntima” de Luisa Casagemas i Coll, el souvenir titulado “Une Nuit a Moscou” de Pauline D’Angeville o las recreaciones “Lucía de Lammermoor” de Ferdinand Beyer, entre otras pequeñas piezas varias a las que no hemos podido atribuir título ni autor, ya que son numerosas las piezas que aparecen sin datos y que tienen un claro carácter instrumental.

Ilustración 2.089: La toma de los Castillejos, Himno al General Prim en la Guerra de Africa, año 1860

Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (MUS125)



En resumen, este grupo de piezas es una importante aportación para el fondo musical del convento de Santa Clara de Carmona, ya que muestran aspectos relevantes en cuanto a la vida cotidiana de las monjas, las cuales, como se puede comprobar por el repertorio encontrado y sus marcas de uso, también tenían momentos de ocio, y seguramente de aprendizaje, en el que utilizaban este tipo de piezas. Suponemos que además de para salir de la rutina marcada por la actividad religiosa constante en el cenobio, lo hacían para buscar nuevos retos musicales, mejorar la técnica y llegando con ello a convertirse en momentos de disfrute personal. Este material también nos ayuda a reafirmar algunos aspectos que proponíamos en la hipótesis de partida, sobre la recepción del material, ya que el hermetismo aparente de un convento de

⁴⁶⁸ Algunos fragmentos ya han sido citados por estar ubicados en algún bloque anterior, como es el caso de las peneteras de la zarzuela de “La Marchenera” de Federico Moreno Torroba, o la Jota del “Postillón de La Rioja” de Cristobal Oudrid y Segura.

clausura, nada tiene que ver con la recepción y desarrollo de la actividad musical dentro de estos cenobios femeninos, donde buscaban la manera de seguir avanzando, de mejorar la técnica, aprender armonía y transmitir entre la comunidad los conocimientos musicales, además de realizar actividades donde la música era un elemento importante.

2.4.8. Teoría y lenguaje, aprendizaje musical y transmisión de conocimientos

Atendiendo a las palabras de Torres López en torno a la formación de las mujeres en el siglo XIX⁴⁶⁹, entendemos que a lo largo de la historia han tenido que buscar momentos apropiados o circunstancias que permitieran un acercamiento al aprendizaje y formación musical, ya que no se les facilitaba. Siempre a la sombra de las corrientes que marcaban los hombres y donde posiblemente y de forma lamentable, hemos perdido mucho en torno al arte con esta exclusión, siempre en un segundo plano y relegadas a los pequeños centros, considerados menores, como puede ser por ejemplo la comparación de una catedral con un convento de clausura. A esta cuestión, hay que añadir otra distinción que se suele obviar cuando se habla de la discriminación entre géneros, se trata de la que se producía incluso entre el mismo género, basada en las diferentes clases sociales y culturales, ya que, como hemos tratado de explicar en el espacio dedicado a las diferentes formas de acceder a los conventos femeninos de clausura, también existían distinciones en cuanto a este factor.

A esta complicación, hay que añadir la problemática que conlleva profesionalizarse en el mundo del arte, ya sea como artista o como docente, aspecto tratado magistralmente por Pilar Ramos en algunos de sus trabajos⁴⁷⁰, donde realiza un acercamiento a esta cuestión de la profesionalidad en la mujer, donde los conventos de clausura eran de las pocas salidas posibles para una mujer en torno a la práctica musical concretamente. Debemos de tener en cuenta que en un convento de clausura, puede que se den dos casos diferentes, por un lado las monjas retribuidas por una labor musical, lo que puede considerarse una profesión remunerada, y por otro lado las monjas que recibían formación musical para simplemente participar de forma activa en las funciones religiosas, donde claramente la música no adquiere un nivel de profesionalidad, convirtiéndose prácticamente en una actividad artística dentro de la vida cotidiana de estas religiosas.

Por su parte, y acudiendo de nuevo a Torres López⁴⁷¹, tenemos que decir que la iglesia tuvo una marcada influencia en los aspectos relacionados con el aprendizaje, estableciendo también una organización jerárquica entre el hombre y la mujer que relega a la mujer a espacios más reducidos, siempre supervisados por hombres y dejando para estos la dirección, en el caso musical, de los centros religiosos más importantes. La función de la mujer estaba claramente

⁴⁶⁹ Torres López, Matilde, "La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX", (Tesis Doctoral Universidad de Málaga, 2007), pp. 24 - 25

⁴⁷⁰ Ramos López.

⁴⁷¹ Torres López, pp. 25 - 27

destinada al matrimonio, la familia y el hogar, por lo que las que no entraban en ese grupo, tenían pocas posibilidades en la sociedad, convirtiéndose el convento en una salida aceptable para darle algún sentido a su vida, estando el acceso a los mismos, como no, supeditado al rango social en muchos de los casos. El caso es que muchas mujeres se formaban en el entorno familiar, y posteriormente con esta formación accedían a los conventos, y aunque los monasterios femeninos de clausura están llenos de arte por tratarse de prácticamente la única vía para esta dedicación, en la historia tradicional sigue habiendo un vacío que debemos rescatar y sacar a la luz, ya que son evidentes y suficientes, las pruebas que demuestran este tipo de prácticas musicales.

Ya desde el siglo XVI y XVII hay constancia, como muestra Torres López en su trabajo⁴⁷², de mujeres que optaban por el convento como alternativa a la vida matrimonial no deseada, o por miedo a la soledad, y que recibían una formación artística en estos cenobios, la cual iban trasladándose de generación en generación.

Llevando esta cuestión al fondo musical que estamos estudiando, podemos encontrar un bloque de piezas donde fundamentar el tema con el que hemos abierto este espacio, nos referimos al material de contenido teórico, concretamente, como citábamos en el análisis cuantitativo del fondo, catorce cuadernos con aspectos teóricos, donde se pueden apreciar aclaraciones sobre claves, modos o ritmos. Además, hay otro tipo de material que parece ser utilizado por las monjas organistas para el aprendizaje de los instrumentos de tecla, incluso algunas lecciones para entonación y solfeo.

Al igual que ocurre en el convento de Santa Clara de Sevilla estudiado por Bordas⁴⁷³, a través de los numerosos ejemplares encontrados en el fondo y destinados al piano, podríamos suponer que quizás el aprendizaje del órgano se llevaba a cabo a través de partituras destinadas al piano, pero lo que está claro a través del estudio del fondo conservado en Carmona, es que, al igual que ocurre en el monasterio sevillano de la misma orden religiosa, encontramos una importante representación de material pedagógico manuscrito. Otro aspecto que nos gustaría señalar es el posible nivel musical de estas monjas músicas, el cual suponemos a priori bastante bueno, al igual que ocurre en el caso de las Claras de Sevilla⁴⁷⁴, ya que nos basamos en los cuadernos y partituras utilizadas por monjas determinadas, los cuales arrojan luz respecto a esta cuestión, por tratarse de piezas de una dificultad evidente, que pueden resultarnos un reflejo de la capacidad musical de las monjas al frente de la música del convento de Santa Clara de Carmona.

⁴⁷² Ibid., p. 28

⁴⁷³ Bordas Ibáñez, Domínguez Rodríguez, y Gutiérrez Álvarez, p. 191

⁴⁷⁴ Ibid., p. 202

Queda patente tras el material encontrado en el fondo, la importancia de la educación y la formación dentro del convento, siendo algo usual ya en la sociedad del siglo XVIII como cita Franco Rubio en uno de sus trabajos⁴⁷⁵, donde podemos observar el interés que existía por la transmisión de conocimientos musicales, en este caso, para garantizar el buen funcionamiento musical en el monasterio, entendiéndose por tanto la música como parte fundamental en el día a día de un monasterio de clausura.

Por ello, y debido a la diversidad del material que encontramos en torno a una previsible actividad didáctica, hemos creído oportuno dividir esta exposición en diferentes apartados, para poder con ello centrarnos mejor en cada tipo de material, ya que debido a la diversidad de materiales, aunque todos tienen una clara función pedagógica, pueden ser utilizados en distintos ámbitos de la enseñanza musical, utilizado para cubrir todas las disciplinas necesarias para acometer de forma eficiente la labor musical en el convento, por lo que hemos realizado una agrupación del material atendiendo a las siguientes pautas:

1. Material de contenido estrictamente teórico.
2. Lecciones para solfear, enfocadas a la lectura musical.
3. Piezas para mejorar la entonación.
4. Práctica instrumental: ejercicios para mejorar la técnica en los instrumentos de tecla.
5. Profesores, sellos que los identifican y otros aspectos relacionados con la docencia externa.
6. Otras prácticas instrumentales.

1. Material de contenido estrictamente teórico.

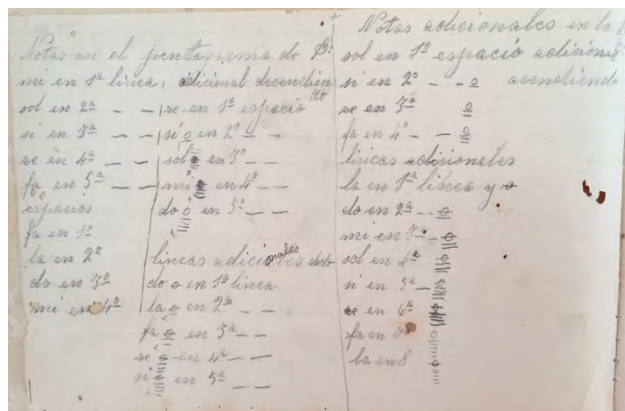
En este bloque, vamos a exponer el material que encontramos exclusivamente con contenido teórico, sobre el que trataremos de mostrar los diferentes niveles de complejidad que aparecen en torno a la teoría musical tratada dentro del cenobio, habiendo claramente varios niveles de dificultad, así como de niveles culturales, fácilmente apreciables por las diferentes caligrafías, por la forma de expresarse en el lenguaje escrito, así como por la organización de estos apuntes de mero carácter teórico.

Comenzamos con los ejemplos más básicos, suponiendo que suponen los primeros pasos del aprendizaje, monjas que no tienen ningún conocimiento musical, y con ello comienzan su andadura musical dentro del convento.

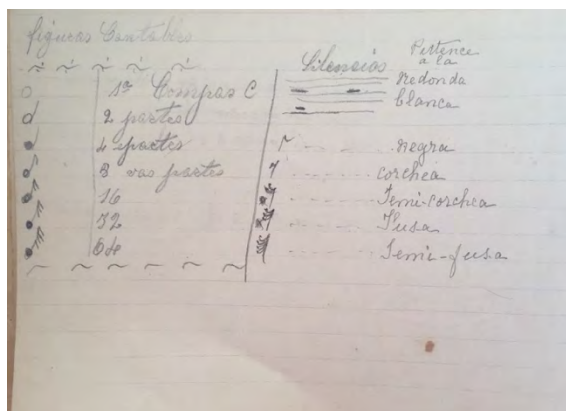
⁴⁷⁵ Franco Rubio, Gloria Ángeles, "Órdenes religiosas femeninas y cambio social en la España del siglo XVIII: de la vida contemplativa a la actividad docente". En: Iglesia y sociedad en el Antiguo Régimen. III Reunión científica, Asociación Española de Historia Moderna, (1994), pp. 286 - 287

Ilustración 2.090: Cuaderno de aprendizaje nivel básico

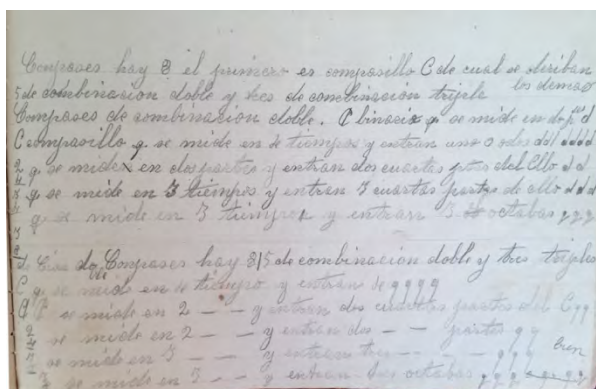
**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016)
(MUS092 - MUS093 - MUS094)**



Notas en pentagrama y líneas adicionales (MUS092)



Figuras y silencios (MUS093)



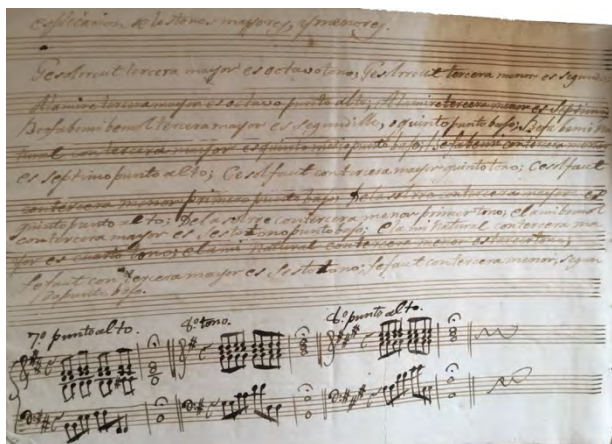
Explicación de los compases (MUS094)

Estos ejemplos los hemos extraído de un pequeño cuaderno de una monja, seguramente utilizado en sus primeras clases de música, en el que como podemos observar en la ilustración, la caligrafía no es muy buena, la notación musical -como veremos más adelante- no es tampoco muy ortodoxa, y la forma de expresar las explicaciones son un poco ambiguas y mal redactadas, por lo que entendemos que se trata de una de las primeras tomas de contacto con el lenguaje y teoría musical.

También aparecen otros ejemplos de teoría musical más avanzada, con un mayor uso de tecnicismos, donde se muestra un mayor control del lenguaje musical, así como una mayor exigencia en cuanto al nivel, que entendemos a través de estos ejemplos, que es más elevado que el que hemos mostrado en el cuaderno anterior.

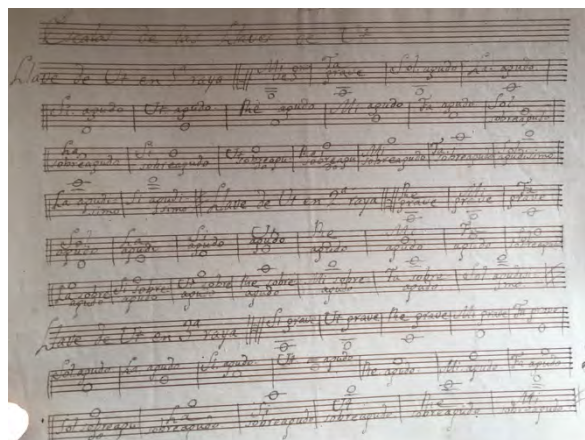
Ilustración 2.091: Cuaderno de teoría más avanzada

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS095 - MUS096)**



Explicación de los tonos mayores y menores”

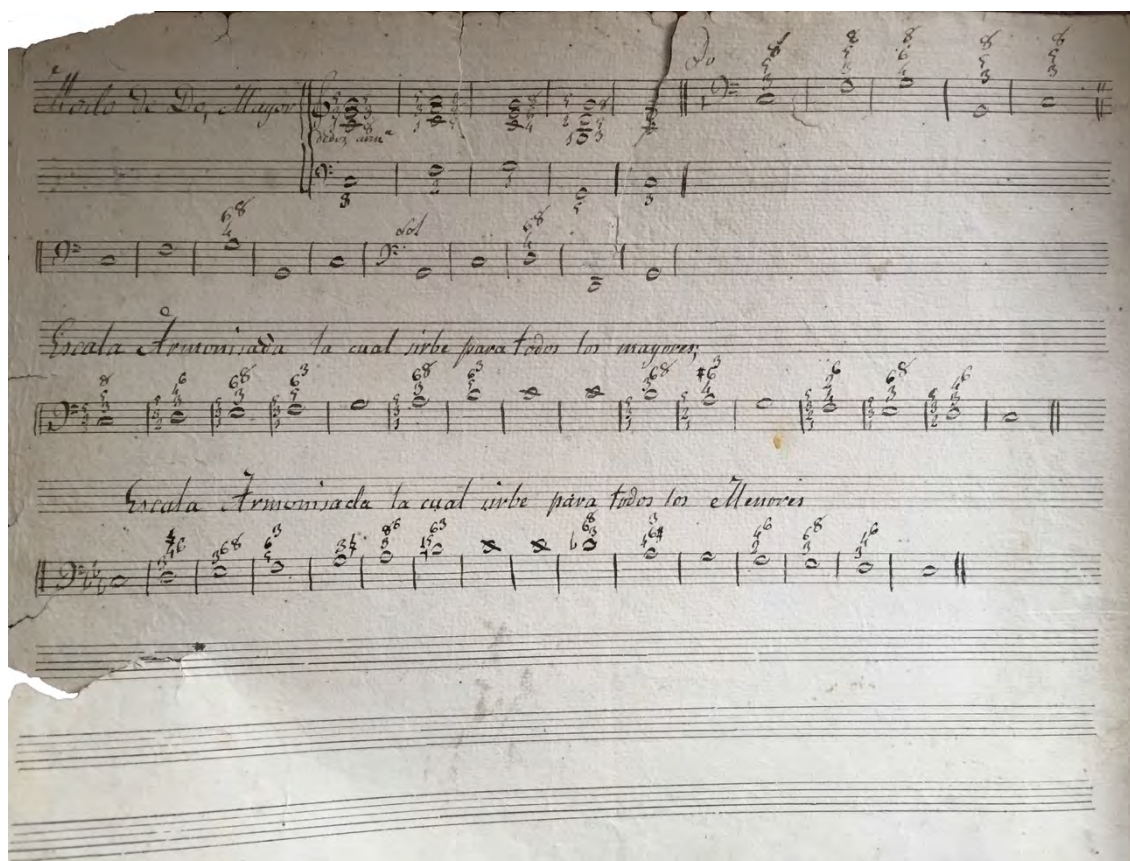
(MUS095)



Escalas de las llaves de Ut (MUS096)

Ilustración 2.092: Apuntes teóricos con diferentes modos y armonizaciones

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS097)**



Como podemos comprobar, en estos dos ejemplos se está tratando un tema un poco más avanzado que los primeros que hemos mostrado. Se realiza una explicación de los tonos mayores y menores y también se desarrolla la escala a partir de las diferentes claves de Do. Por tanto, podemos suponer que se trata de un avance en cuanto a la teoría musical y respecto a los primeros pasos ilustrados anteriormente, mostrando con ello que se abarcaba un buen nivel teórico en los contenidos musicales, y con ello se confirma que había una preocupación evidente por que hubiese una formación de calidad entre las monjas.

Con el último ejemplo finalizamos el espacio referente a la teoría musical, a través de cuyo ejemplo pretendemos mostrar que se encuentran evidencias de que hay momentos donde comenzamos a observar un cierto nivel en el control del lenguaje musical, además de evidentes conocimientos de armonía, ilustrados en algunos ejercicios como por ejemplo el bajo cifrado que aparece con unos acordes colocados encima en diferentes inversiones. Continúa con una armonización tanto para las escalas mayores como para las menores, cifrando cada grado de la escala y proponiendo una clara practicidad, ya que cita incluso la posibilidad de usar este formato de inversiones para todas las escalas mayores o para todas las menores, y por tanto se puede entender que había ya un cierto control de la armonía, teoría y lectura, algo fundamental para poder interpretar el repertorio que aparece en el convento.

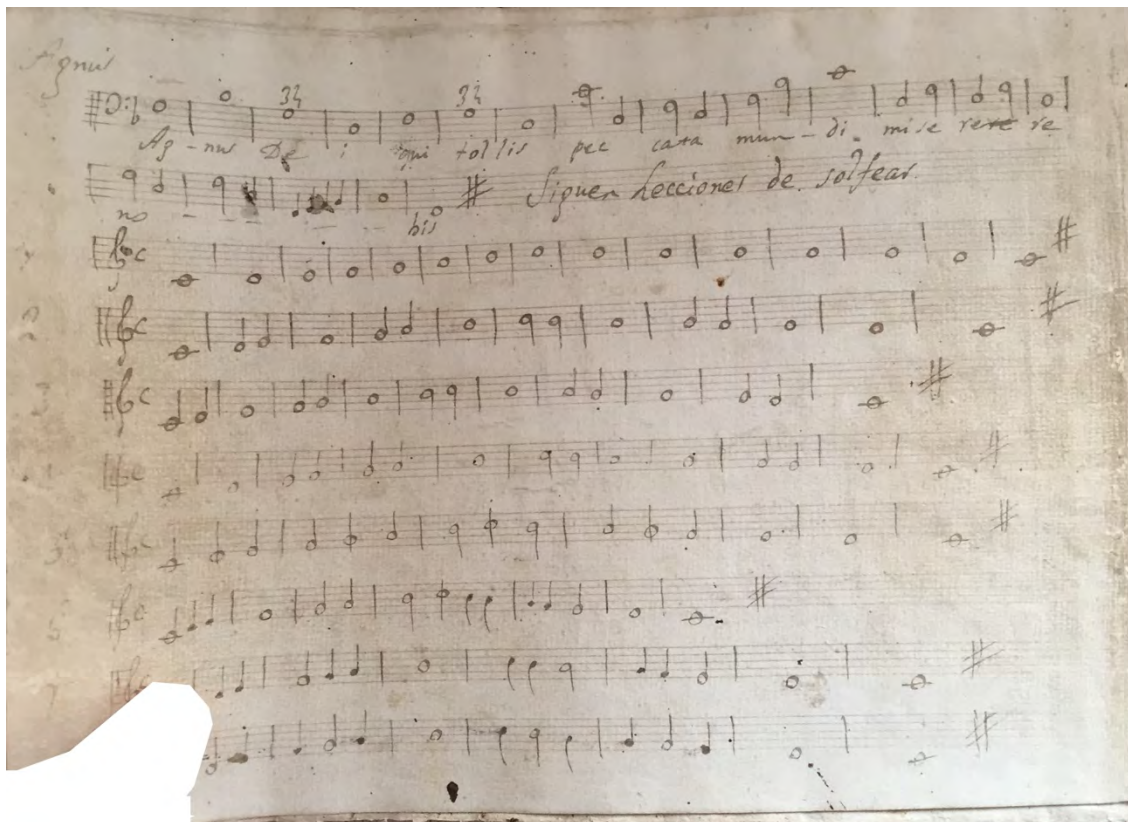
Sin dilatarnos más en un exhaustivo análisis de los diferentes pormenores de los apuntes teóricos encontrados, simplemente nos gustaría exponer que tal y como evidencian los documentos encontrados, existía una evidente preocupación por el aprendizaje, desde los niveles más básicos hasta un control importante de incluso aspectos armónicos, y por ende, se supone que la capilla musical debió de tener momentos de mucha preparación musical.

2. Lecciones para solfear, enfocadas a la lectura musical.

Las lecciones o ejercicios para mejorar la lectura musical también están representadas en el fondo, y aunque posiblemente solfeaban todas las partituras que iban a cantar posteriormente, encontramos algunas copias que muestran claramente su funcionalidad, colocándole incluso el título de “lecciones de solfear”.

Ilustración 2.093: Lecciones de solfear

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS098)**

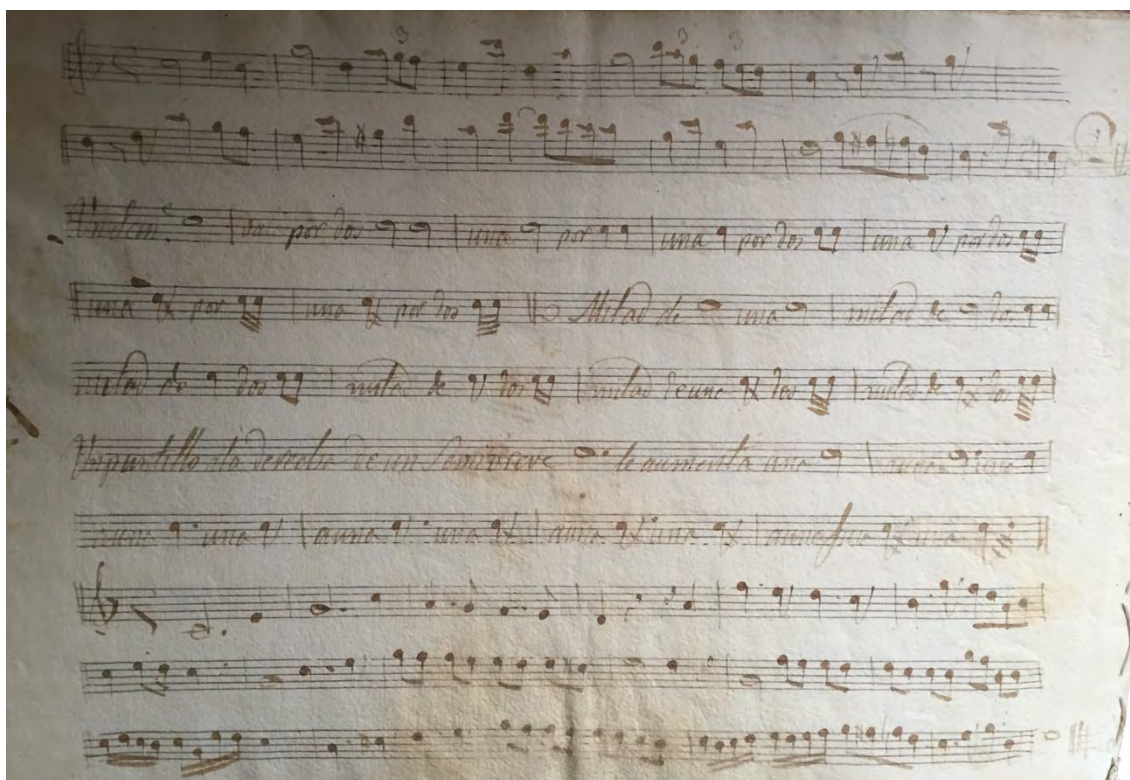


Como indica claramente el título de la copia que ilustramos, se trata de lecciones para solfear, un fin meramente práctico, para mejorar la lectura, aunque esta lectura precisamente es bastante básica, pero con ello también se muestra desde los niveles que se partía en la enseñanza y práctica de la lectura, con valores largos y grados conjuntos, ideal para comenzar en el lenguaje musical. Tras realizar un pequeño análisis del contenido musical de esta copia, encontramos muy curiosa la forma de partir las redondas con la barra de compás, en lugar de colocar dos blancas y una ligadura, como se hace actualmente. Las lecciones comienzan con valores de redondas, pasa a alternar en el siguiente ejercicio algunas blancas, y así sucesivamente hasta que en el ejercicio seis incluye las negras para complicar un poco la medida. Trabaja sobre la escala de Do Mayor, variando exclusivamente el aspecto rítmico.

Sin embargo, también encontramos casos donde alterna una pequeña explicación teórica con algún ejercicio de lectura práctica. Vamos a terminar este punto dedicado a las actividades prácticas básicamente de lectura, exponiendo un cuaderno donde alternan unos breves comentarios teóricos junto a ejercicios prácticos, algo que consideramos quizás más productivo que tener apuntes por separado. Aparece un ejercicio de lectura, seguido en una explicación muy detallada de las figuras, continuando de nuevo con otro ejercicio de lectura. Como se puede apreciar, la complejidad de la lectura rítmica va aumentando en este caso, en

comparación con lo básico que era el ejemplo ilustrado anteriormente, incluyendo ya en este caso algunas semicorcheas, saltos, ligaduras, puntillos y tresillos, mostrando un claro avance en cuanto a la lectura.

Ilustración 2.094: Ejercicios de lectura con aclaraciones teóricas
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS099)

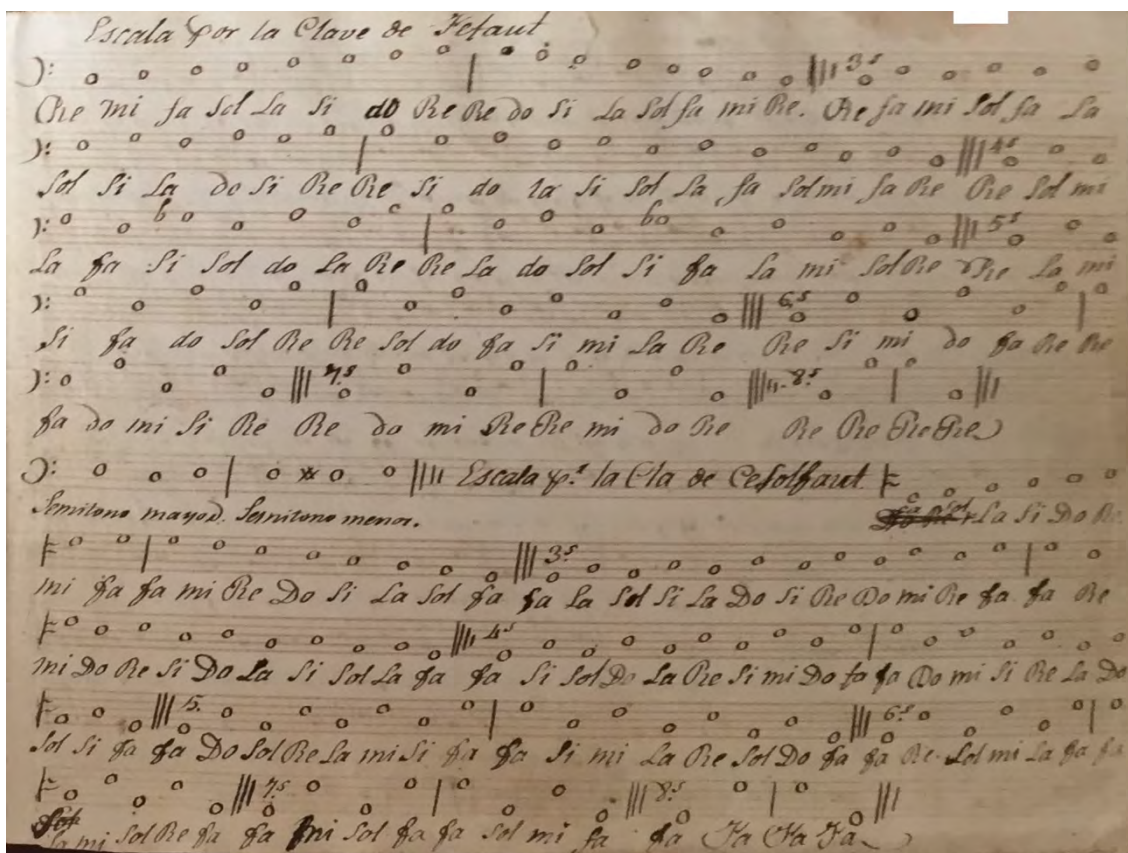


3. Piezas para mejorar la entonación.

En el grupo de piezas para trabajar la entonación, debemos aclarar que no se trata de piezas o lecciones exclusivamente para entonar, si no que utiliza cánticos religiosos básicos, los cuales se van desarrollando posteriormente. Como ejemplo, proponemos la utilización de algunos salmos, en los que encontramos que no se complica mucho la letra, quizás para poder centrarse sobre todo en aspectos auditivos. También encontramos ejemplos en los que se utiliza una escala para comenzar, pasando seguidamente a desarrollar una serie de entonaciones por intervalos, abarcando segundas, terceras o cuartas, hasta llegar a la octava. También trabaja a través de este ejercicio los semitonos, abordando los intervalos tanto ascendente como descendente, y utilizando diferentes claves.

Ilustración 2.095: Entonaciones a partir de una escala

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS100)**



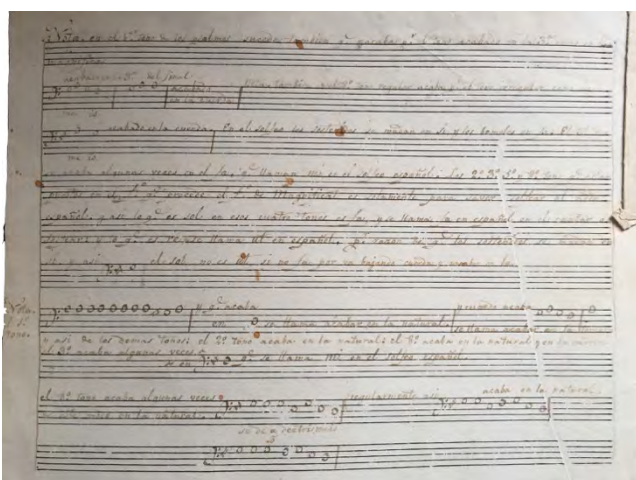
Como se puede observar en esta exposición del material teórico y práctico del convento, se cuidan todos los detalles para conseguir una formación que garantice la continuidad y el buen funcionamiento de la parcela musical en el convento, y por tanto entendemos que la música era un elemento imprescindible en el funcionamiento cotidiano del mismo.

Según podemos deducir tras el análisis que hemos realizado en torno estos materiales, entendemos que tenían una forma muy práctica de enseñar a las nuevas voces, partiendo desde lo más elemental, es decir, la entonación de las escalas mayores y menores, y posteriormente los intervalos, hasta llegar a las entonaciones más prácticas, ya basadas en cantos y sonidos religiosos, sobre los que iban trabajando y complicando la entonación a medida que se mejoraba en el arte vocal, como mostramos en la siguiente ilustración.

**Ilustración 2.096: Cuaderno con entonaciones y anotaciones teóricas al respecto
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS101 - MUS102)**



Entonaciones de los ocho tonos del Canto Llano” (MUS101)



Cuaderno de versos y entonaciones con explicaciones teóricas (MUS102)

En estos ejemplos que proponemos en la Ilustración 2.096, se puede apreciar un avance progresivo de la práctica de la entonación. En primer lugar, mostramos como ejemplo las entonaciones sobre los ocho tonos del Canto Llano, sin duda algo básico para poder entonar las piezas más utilizadas en la liturgia y las entonaciones gregorianas, cuya sonoridad es inconfundible, pero había que trabajar el oído respecto a esas entonaciones, ya que si acostumbraban al oído solo a las entonaciones de las actuales escalas mayores y menores, luego habría un problema de adaptación a los tonos del Canto Llano. Utiliza para ello la letra del Dixit Dominus, concretamente la primera frase “Dixit Dominus Domine meo, sede a detxtris meis”, solo utiliza esa frase en los ocho tonos, quizás para no complicar la entonación con diferentes letras, utilizando solo el principio de este salmo, que traducido al español, su comienzo significa: “El Señor dijo”.

Una vez afianzados los tonos del Canto Llano, parece que se sigue profundizando en cuanto a las diferentes entonaciones se refiere, como se muestra en el otro ejemplo expuesto en la misma ilustración y que aparece en el mismo cuaderno. En este caso, aparecen las entonaciones con algunas aclaraciones teóricas, que se centran en las diferentes formas de comienzo y final, sobre todo las más usuales. Utiliza comparaciones entre los Salmos y los Magníficat, sobre todo para que se entiendan las terminaciones. Realiza también comparaciones entre los modos, haciendo siempre aclaraciones sobre cómo se llaman en el solfeo o canto español, haciendo mucho hincapié en las terminaciones en la “natural” o en la “tercera”, por lo que observamos una explicación y práctica cada vez más profunda en torno a la entonación se refiere.

Es evidente que se trabajaba por un lado la teoría, por otro el solfeo y posteriormente la entonación, que suele ir acompañada de aclaraciones y comparaciones para que sea más fácil asimilar las sonoridades por parte de las monjas.

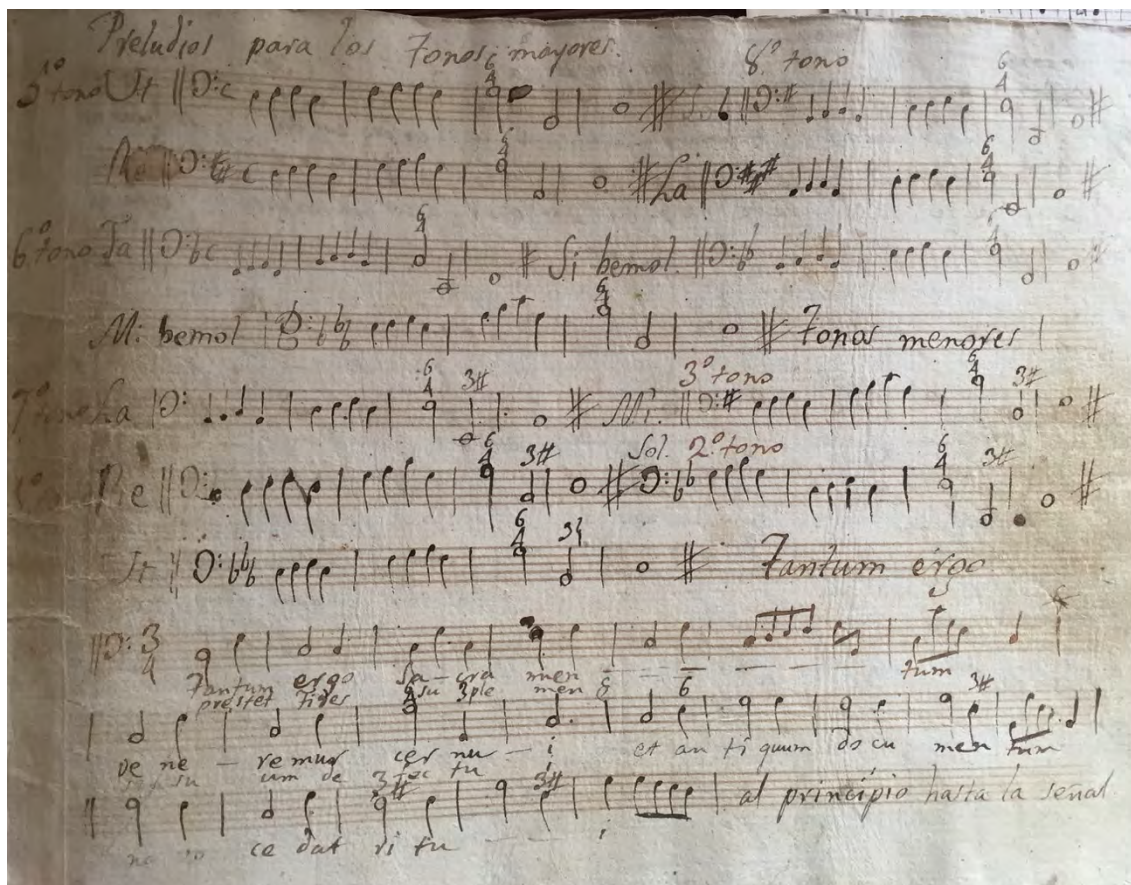
4. Práctica instrumental: ejercicios para mejorar la técnica en los instrumentos de tecla.

Dentro del material práctico destinado a la monja encargada de la capilla musical u organista, encontramos mayormente acordes en varias tonalidades, así como sus respectivas inversiones. También es usual, tras la presentación de estos acordes, que aparezcan algunos ejercicios desarrollados sobre dichas tonalidades, sobre los que realizan diferentes acompañamientos, que posiblemente podrían ser utilizados en otros contextos, así como para cubrir momentos de la misa donde se terminara la parte musical o como transición entre pieza y pieza para no crear un silencio, incluso para introducir la sonoridad sobre la tonalidad de la siguiente obra a interpretar. Son numerosos los casos de partituras con digitación colocada encima de las notas y sobre los acordes, quedando patente su funcionalidad, así como la preocupación por una correcta ejecución, además de obedecer claramente a una clara practicidad de este bloque de repertorio. Hay mucho material en el fondo que aparece con digitaciones colocada encima, pero no todo este material es de uso didáctico, simplemente pueden estar digitadas para una mejor ejecución o como muestras de haber estudiado esas partituras, por ello, no vamos a centrar en las partituras que consideramos que tienen una clara funcionalidad práctica, tanto para mejorar la técnica, como para mejorar la destreza armónica y el acompañamiento.

Comenzando por las piezas las piezas que consideramos que cuentan con un importante contenido armónico y una clara practicidad en torno a la armonización de piezas, mostramos un primer ejemplo basado en unos preludios (Ilustración 2.097). Como indica el título, se trata de unos preludios para las diferentes tonalidades mayores y menores. Los preludios son utilizados para introducir las diferentes piezas, sirven para que el coro o cantor se coloquen auditivamente en la tonalidad y les sea más fácil el comienzo de la entonación. Generalmente, también se suelen utilizar para pasar de una pieza a otra y con ello evitar vacíos de música entre una interpretación y la siguiente, a modo de transición. Por ello, es una herramienta muy útil y práctica para la monja que estaba al cargo del acompañamiento musical en el órgano, ya que de ella dependía buena parte de la actuación musical. Estos preludios están basados en movimientos de bajo sencillos, aparecen cifrados y muestran con ello un claro dominio de la armonía para poder realizar los acordes sobre esos movimientos de bajo. En este caso utiliza el mismo motivo melódico del bajo, el cual transporta a diferentes tonalidades manteniendo la relación interválica utilizada en el primer ejercicio.

Ilustración 2.097: Cuaderno de aprendizaje: preludios para los tonos mayores y menores

Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (MUS103)



Estos ejemplos prácticos, para el aprendizaje y dominio de recursos técnicos en el órgano, está basado en la funcionalidad, es decir, utiliza aspectos técnicos, que luego serán utilizados de forma práctica en la liturgia, sin embargo, también hay cuadernos donde puede observar claramente que la finalidad es la mejora de la técnica, basados simplemente en ejercicios técnicos, que no van a ser utilizados de manera práctica en la liturgia, y solo sirven para conseguir destreza técnica en las teclas como muestra claramente la Ilustración 2.098.

Podemos ver en este ejemplo, que se trata de un cuaderno recopilatorio a base de ejercicios técnicos, que comienza con escalas básicas a dos manos y posteriormente va complicando el desarrollo de estos ejercicios con escalas en paralelo, en movimiento contrario, en corcheas, tresillos o semicorcheas, pasando posteriormente a trabajar otros aspectos técnicos tales como saltos e intervalos más complejos. Al final de cada escala, es habitual que aparezca una cadencia armónica que suele ser la cadencia perfecta, basada en un movimiento armónico que pasa por la tónica, subdominante, dominante y vuelta a la tónica, realizando un característico movimiento de bajo y la inversión de los acordes en la mano derecha, buscando el dominio de todas las tonalidades mayores y menores, tanto técnicamente como armónicamente.

El cuaderno termina con una serie de piezas a modo de resumen, donde ponen en práctica todos los recursos técnicos trabajados en el cuaderno. Este cuaderno puede que esté copiado de algún método de piano de la época, ya que por su progresión, por sus organización y otros aspectos tales como la calidad de la copia, podemos suponer que, como ocurre en el convento de las Claras de Sevilla estudiado por Bordas en su trabajo⁴⁷⁶, hubiese llegado al monasterio algún método importante de la época y que fuese una copia o una selección del mismo, aspecto que habrá que dilucidar en futuras investigaciones debido a que no disponemos de tiempo para entrar en un análisis de los métodos de piano en la época decimonónica, además de que entendemos que el material ilustrado muestra a la perfección la presencia de práctica instrumental en el cenobio.

Ilustración 2.098: Cuaderno de aprendizaje: ejercicios técnicos

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS104)**



Esta recopilación técnica, es el mejor ejemplo que aparece en el fondo del trabajo que realiza una monja organista dentro de una capilla musical de un convento, además de dejar patente que se buscaba un buen nivel musical entre las monjas músicas del convento, que había que

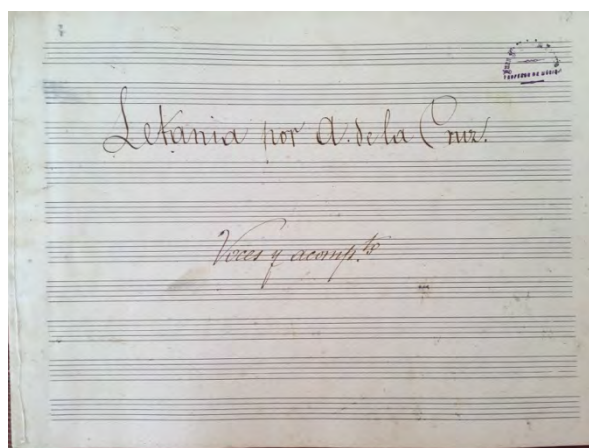
⁴⁷⁶ Bordas Ibáñez, Domínguez Rodríguez, y Gutiérrez Álvarez, p. 191

tener una destreza técnica considerable, un buen nivel de lenguaje musical y armonía, así como un buen oído para poder armonizar los diferentes cantos que se realizaban. Esta recopilación, bajo nuestro punto de vista, nada tiene que envidiar a muchos métodos de piano del pasado, e incluso algunos actuales.

5. Profesores, sellos que los identifican y otros aspectos relacionados con la formación que recibían de personas ajenas a la clausura.

A la cuestión objetiva que hemos ilustrado en nuestra exposición como es la aparición de material didáctico dentro del fondo, hay que añadir la hipótesis de la presencia de algún profesor de música dentro de la comunidad, hecho que podemos fundamentar con los numerosos sellos que encontramos en diversas partituras haciendo mención a algunos nombres como “profesor de música”. Este aspecto era algo usual en la época y que tras encontrar algunos sellos en las partituras, así como algunas dedicatorias o menciones de las propias monjas a algunos maestros que realizaban labores docentes en el convento, nos ayudan a fundamentar con ello la afirmación que sostenemos basada en que el convento de Santa Clara de Carmona no era ajeno a esta tendencia y contó con formación musical por parte de profesionales que acudía al cenobio.

Ilustración 2.099: Sello de propiedad, profesor de música Juan María Balmisa Tenorio Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (MUS105 - MUS124)



Letanía de A. de la Cruz (MUS124)



Salve de Calahorra (MUS105)

En los dos ejemplos mostrados en la Ilustración 2.099 se puede apreciar claramente el sello de propiedad de Juan María Balmisa Tenorio, profesor de música del cual hay algunas partituras en el fondo, las cuales pueden atender a varios aspectos en torno a su llegada al fondo, por un lado, puede que quizás fueran de su propiedad y se las prestara a las monjas para que las copiaran y se quedaron en el convento, pero también está la hipótesis de que sean piezas donadas al convento por este profesor, ya que se descarta que sean copias suyas puesto que las

caligrafías de las piezas con este sello son totalmente diferentes, lo que parece atender más a una cuestión de propiedad que de autoría de la copia.

Como se puede confirmar tras la lectura de trabajos como los de María Julieta Vega sobre la música en los conventos rurales femeninos de Granada⁴⁷⁷, no siempre se permite el acceso a organistas ajenos al convento por cuestiones de clausura, pero es muy habitual la contratación de profesores para completar la formación de las religiosas, algo que queda patente en nuestro convento, fundamentado además de por los documentos musicales y anotaciones encontradas en las fuentes primarias analizadas, con alguna bibliografía consultada como por ejemplo la citada María Julieta Vega.

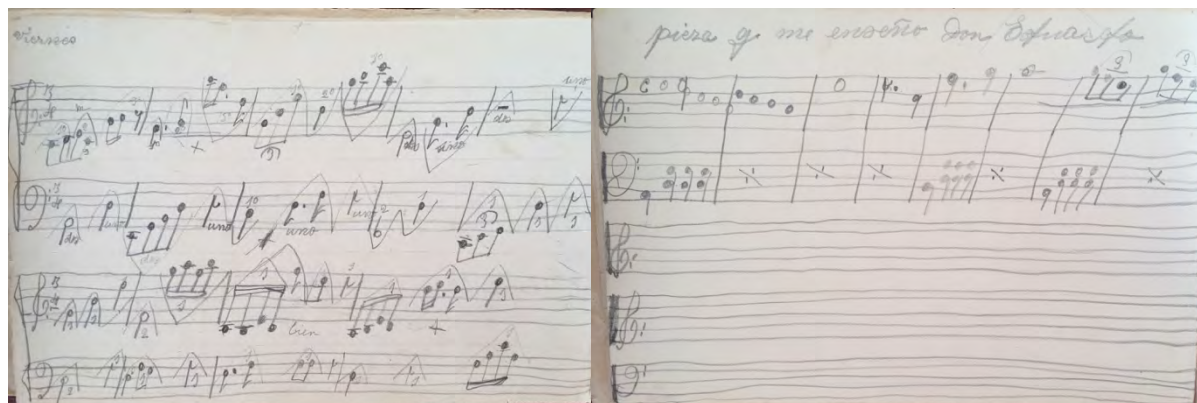
Son muchos más los vestigios que presenta el fondo sobre esta cuestión, ya que en algunos cuadernos aparecen correcciones realizadas a las monjas en muchos ejercicios, sobre todo de escritura, aunque posiblemente también se hicieran correcciones prácticas y sobre el instrumento. En un principio, se puede suponer que entre ellas mismas se realizaran correcciones, sobre todo por la monja organista o por la vicaria de coro, pero concretamente en el fondo encontramos un caso en el que aparece en uno de los cuadernos de aprendizaje, una pieza que dedica una monja a un profesor, lo cual confirma aún más la presunta presencia de profesores en el espacio de clausura de Santa Clara de Carmona.

Las imágenes que mostramos en la Ilustración 2.100 están extraídas de un mismo cuaderno, en el que encontramos mucho contenido teórico, ejercicios y correcciones, donde la madre que está aprendiendo recuerda a su profesor D. Eduardo, el cual entendemos por la dedicatoria que le enseñó esa pieza, que como se puede comprobar es muy fácil, claramente para principiantes, suponiendo por tanto este ejemplo una documentación objetiva de una de las hipótesis con la que partía este trabajo de investigación. Esta misma situación la encontramos en los diferentes centros próximos o con una relación cercana al convento de Santa Clara, concretamente en Jaén y Utrera, donde también aparecen sellos de propiedad que nos han ayudado a reforzar nuestra afirmación sobre la presencia del profesorado y la enseñanza dentro de los cenobios femeninos de clausura a través de docentes de fuera de la misma.

⁴⁷⁷ Vega García-Ferrer, María Julieta, "La música de los conventos rurales femeninos de Granada". En: La clausura femenina en España: actas del simposium: 1/4-IX-2004, (2004), p. 301

Ilustración 2.100: Cuaderno de aprendizaje: Correcciones de compases y pieza dedicada a D. Eduardo

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS106 - MUS107)**

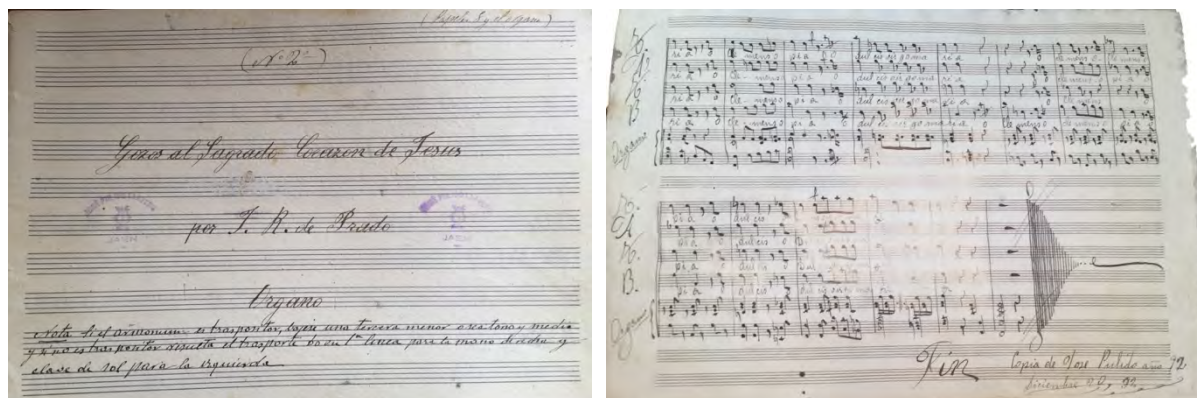


Correcciones de los compases (MUS106)

Pieza dedicada a D. Eduardo (MUS107)

Ilustración 2.101: Piezas con marcas de propiedad, a través de sellos o firma de las copias

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS108 - MUS109)**



Gozos al Sagrado Corazón de Jesús de J. R. de Prado
(MUS108)

Salve a 4 voces con acompañamiento de órgano de
José Aranguren (MUS109)

Las piezas que mostramos en la ilustración pertenecen a José Pulido, de la que unas llevan el sello de propiedad y otras aparecen firmadas, pero todas son copias y propiedad de Pulido, un personaje que está ligado al círculo de comunicación jienense, y que además de tratarse del propietario y copista de las piezas, quizás pueda tratarse también de un profesor encargado de dar clases a las monjas a finales del siglo XIX y principios de XX, hipótesis que fundamentamos tras haber encontrado en el fondo varias copias firmadas o selladas por este músico jienense y que indudablemente llegaron al monasterio carmonense a través del convento de Santa Clara de Jaén.

Se trata de un músico importante de finales de siglo XIX y principios del siglo XX, que como cita Jiménez Cavallé en su estudio sobre la música jienense de 1900 hasta 1960, ya en el año 1903 estaba al frente de una agrupación musical de cámara, conocido como *Sexteto Teresiano*⁴⁷⁸, aparentemente muy activo a finales del siglo XIX, y que por las numerosas firmas encontradas del compositor en el fondo, parece que tuvo una gran relación con el convento de Santa Clara de Jaén, aunque el material ha terminado recalando en el fondo de Santa Clara de Carmona.

Mostramos en primer lugar unos gozos de José Ramón de prado, que aparecen copiado con todas sus partes, incluso aparece en la portada el número de papeles que forman la pieza. Por otra parte, también presentamos una salve a cuatro voces del compositor José Aranguren, también copiada por Pulido. Ambas piezas son un ejemplo del nivel musical del momento, ya que las copias muestran una música elaborada, con bastantes voces, un acompañamiento complejo de tocar, lo que muestra que el nivel de la capilla musical del convento de Santa Clara de Jaén vivía un buen momento musical, y por tanto, al aparecer estas partituras en Carmona, puede que el nivel fuese parecido, aspecto que hemos mencionado anteriormente en el análisis musical de algunos géneros del fondo. La caligrafía de Pulido es muy limpia y clara, mostrando un buen conocimiento del lenguaje musical y un gran dominio de los diferentes aspectos musicales, por lo que parece tratarse de una importante figura musical en la Jaén decimonónica, que probablemente prolongó su labor musical hasta principios del siglo XX.

Este ejemplo, junto con el profesor de música Juan Balmisa, así como los numerosos vestigios encontrados de presencia o contacto con figuras masculinas en el fondo, nos hace suponer que aunque los centros de clausura femeninos aparentan ser un cenobio con un gran hermetismo al exterior, puede que hubiese bastantes contactos con figuras importantes del exterior, con el fin de estar al día de las tendencias estilísticas y estéticas del momento, así como para mejorar en cuanto a formación y recursos el nivel de su actividad musical. En la documentación estudiada en el convento, hemos encontrado numerosos permisos de acceso al convento que pueden constatar la entrada y salida de personas ajenas a la clausura, sobre todo de personas que iban a realizar labores esporádicas, tales como albañilería, fontanería, electricidad, mantenimientos, y con ellos seguramente que también se permitía el acceso a otras personas que realizarían otro tipo de labores artísticas y de enseñanza, aunque no hemos logrado documentar este permiso concretamente.

6. Otras prácticas instrumentales.

Para concluir con esta sección destinada al aprendizaje, material didáctico, transmisión de conocimientos musicales y otros aspectos relacionados con la enseñanza y el interés por

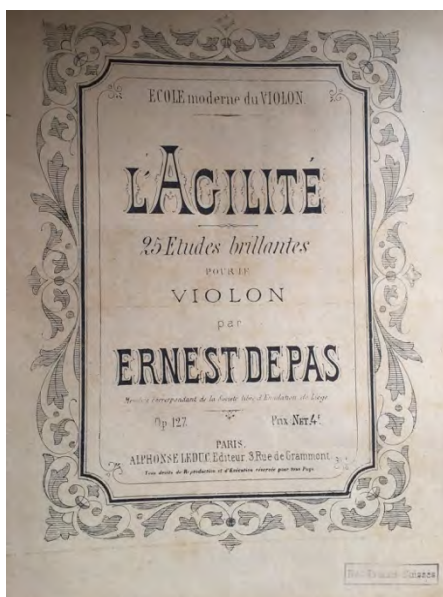
⁴⁷⁸ Jiménez Cavallé, Pedro, "La música en Jaén 1900-1960", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 204, (2010), p. 267

mantener una buena formación musical en el convento, podemos afirmar que aparecen en el fondo algunas piezas destinadas al aprendizaje de otros instrumentos poco habituales en un convento de clausura, sobre todo si tenemos en cuenta que el grueso, por no decir casi la totalidad del material, está destinado a la voz y el órgano, siendo éste último el instrumento por excelencia en el convento, sustituido a veces por el armonio o el piano, pero utilizando siempre instrumentos de tecla como base fundamental tanto para el acompañamiento como para la interpretación de determinadas piezas en la liturgia.

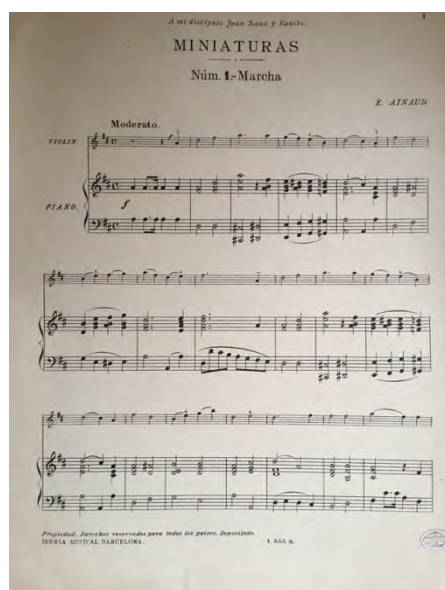
Posiblemente, como hemos tratado de explicar anteriormente, las prácticas instrumentales dentro del convento también pudieron tener momentos destinados al ocio, espacios donde realizar prácticas más lúdicas, a la vez que formativas. Es por ello por lo que llama la atención la aparición de algún material de aprendizaje de otro instrumento, como es el caso del violín. Suponemos por tanto, que quizás alguna monja supiera tocar el violín y realizara prácticas en el instrumento en su tiempo libre, y de ahí la existencia de este material de aprendizaje en el fondo de Santa Clara, ya que las partes de violín de carácter religioso encontradas en el fondo, pueden justificarse mejor como piezas extraviadas u olvidadas por algún músico que participara en alguna función, ya que, como explicamos en el espacio donde tratamos estas piezas, estos arreglos instrumentales generalmente corrían a cargo de los músicos o del maestro que llevaba la dirección de la formación camerística contratada para la ocasión, por ello no se conserva mucho material instrumental de este tipo, excepto contadas partes que posiblemente atiendan a la justificación que proponemos.

Ilustración 2.102: Piezas para violín

Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS110 - MUS111)



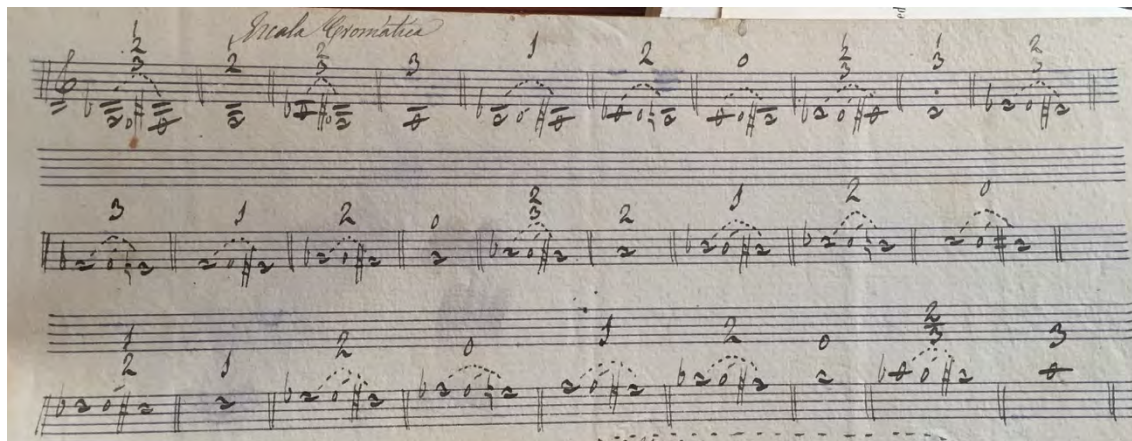
25 Estudios brillantes para Violín, L'Agilité de Ernest Depas (MUS110)



Miniaturas para Violín y Piano de Enric Ainaud (MUS111)

Como piezas poco usuales, vamos a mostrar como último ejemplo otra partitura que hemos encontrado y que quizás haga referencia a posibles prácticas instrumentales, tales como la del violín, pero en este caso de un instrumento de viento metal.

Ilustración 2.103: Escala cromática para instrumento de viento metal
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS112)



La imagen que ilustramos, muestra una escala cromática que posiblemente sea destinada a una trompeta, tanto por el registro como por las digitaciones numéricas colocadas encima de las notas, las cuales coinciden claramente con la digitación de este instrumento, aunque también puede tratarse de otro instrumento de la familia de viento metal. No podemos justificar claramente que se practicara la trompeta en el convento por parte de alguna monja, pero si que es evidente que al estar esta escala en el fondo, alguna función tuvo que tener y por alguna razón llegó al fondo musical que estamos estudiando, aunque esta cuestión habrá que abordarla en futuras investigaciones más amplias sobre el rico y variopinto fondo musical de Santa Clara.

En definitiva, como evidencia el numeroso material que hemos presentado, podemos presumir que la práctica musical estuvo muy presente en el convento, tanto por la funcionalidad de las anotaciones encontradas, los cuadernos de aprendizaje, los métodos de práctica instrumental, así como por las marcas de uso, por lo que entendemos que había un evidente interés dentro del monasterio por una correcta práctica musical. Además, entendemos que existía una preocupación inminente por la transmisión de los conocimientos musicales y con ello, una importante labor de difusión del lenguaje musical, para poder acometer con garantías el repertorio que se interpretaba dentro del convento, así como para garantizar la música en el cenobio a través de las generaciones más jóvenes, donde la música se convirtió posiblemente incluso en una herramienta de ocio, practicada y cantada en el tiempo libre de las monjas, como se puede comprobar en la diversidad de repertorio que aparece en el fondo musical de Santa Clara de Carmona.

2.4.9. Teatro y poesía

Aunque pueda parecer significativo la inclusión de un espacio que, a priori, nada tiene que ver con la música, nos gustaría justificar la presencia de este punto dentro del bloque de composiciones que estamos analizando, ya que por los documentos encontrados en el fondo, parece que a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, hubo un fuerte interés por todo lo relacionado con el arte, lo que suponemos por los documentos que aparecen mezclados con el material musical, que muestran afición por la literatura y por el teatro, por lo que las artes expresivas parecen estar muy valoradas en el seno de este cenobio. Al igual que ocurre con la música, que como hemos ido exponiendo a lo largo de este trabajo tiene un importante peso a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, parece interesar todo lo relacionado con el arte, es por ello por lo que vamos a realizar un breve recorrido sobre la literatura y el teatro, documentados a través de los materiales encontrados en el fondo.

En cuanto a la literatura, además de las numerosas libretas donde se copian las letras de las coplas, villancicos y otros géneros presentes en el fondo, aparecen también oraciones, peticiones, y otros textos de carácter religioso, siendo lo más característico, un grupo de folios encuadernados con lana, fechados entre 1899 y 1900, la mayoría de ellos firmados por Mariano Trigueros⁴⁷⁹, y que son de carácter religioso, unos están dedicados a la patrona de Carmona, la Virgen de Gracia, otros al Padre Tarín, otros a la festividad de Santa Cecilia, y otros quizás al convento de Santa Clara de Carmona.

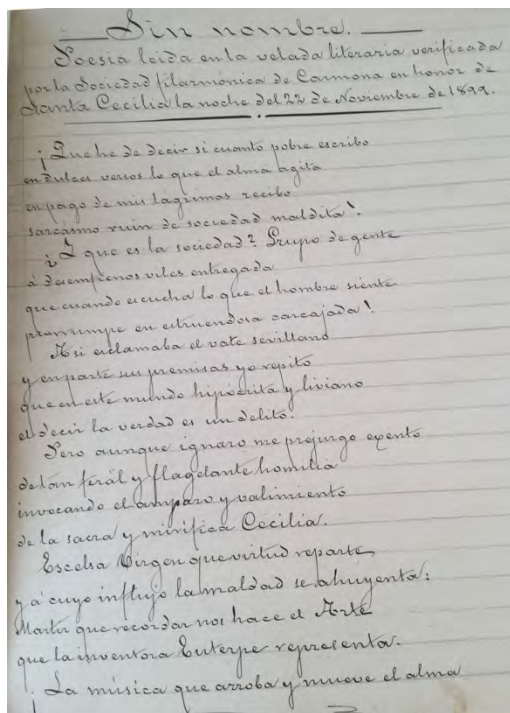
El encabezado de la poesía, que no tiene título, nos aporta varios detalles importantes en torno al movimiento cultural a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Carmona, ya que se puede leer literalmente “Poesía leída en la velada literaria verificada por la Sociedad filarmónica de Carmona en honor de Santa Cecilia la noche del 22 de Noviembre de 1899”. Cita en primer lugar “Poesía leída en la velada literaria”, lo que supone un acto culto y público destinado a la lectura y donde posiblemente hubiese música, lo que ya nos coloca en un importante punto de interés cultural. El texto continúa con lo siguiente: “verificada por la Sociedad Filarmónica de Carmona”, es decir, que había una sociedad, al igual que había una sociedad arqueológica, dedicada a otros aspectos culturales en la ciudad, como son la literatura y la música. Esta sociedad también aparece mencionada en la prensa local de principios de siglo, como organizadora y colaboradora en los eventos culturales de los diferentes teatros de la localidad, así como la temporada de abonos para el teatro Apolo, uno de los lugares más interesantes de encuentro cultural en la Carmona decimonónica. Para terminar, hay que decir

⁴⁷⁹ Editor carmonense muy activo en la sociedad cultural de la Ciudad, siendo miembro fundador de la Sociedad Arqueológica de Carmona y parece que tuvo apego al convento de Santa Clara. Parece un hombre de valores religiosos y amante del arte literario, además de su evidente interés por la arqueología, como mostramos en el espacio dedicado a la sociedad arqueológica de Carmona. Todas estas evidencias apuntan a que se trataba de un hombre culto, involucrado con el arte y la vida cultural de su ciudad, que estuvo activo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

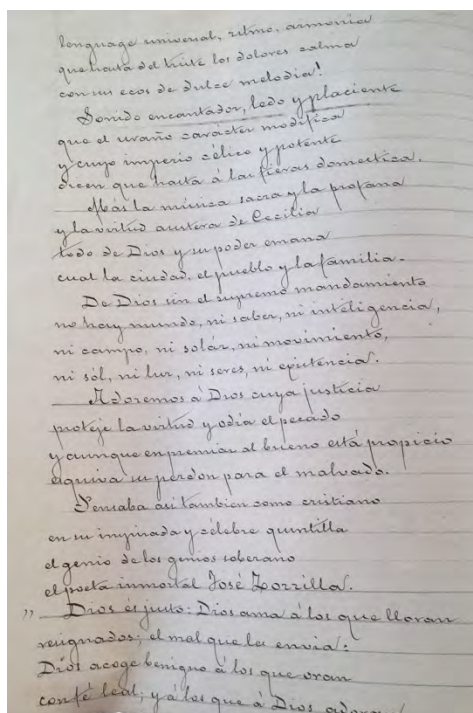
que se trata de una poesía “en honor a Santa Cecilia”, siendo ésta la patrona de los músicos y por tanto se entiende que hubiese alguna representación musical en dicho acto.

**Ilustración 2.104: Poesía leída en la velada literaria en honor a Santa Cecilia, 1899
(Mariano Trigueros)**

**Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC48 - DOC49)**



Página 1 (DOC48)



Página 2 (DOC49)

La poesía comienza con una crítica a la sociedad, seguido de una oda a Santa Cecilia y a la música, alabando la música sacra y profana, catalogándola como lenguaje universal junto a otra multitud de elogios, finalizando con un guiño al poeta José Zorrilla, al cual se puede observar que tiene una especial predilección. Mariano Trigueros, pese a no dedicarse profesionalmente al mundo literario, o arqueológico, estuvo vinculado a estas dos cuestiones en torno a la vida cultural de Carmona, hecho que podemos fundamentar con las numerosas menciones realizadas en prensa sobre algunas obras que llegó a estrenar en algunos teatros de la ciudad de Carmona, por ejemplo, la comedia llevada a cabo por la Sociedad Lírico-dramática de Artesanos, cuya actuación es felicitada en el periódico de intereses locales *La Revista*⁴⁸⁰.

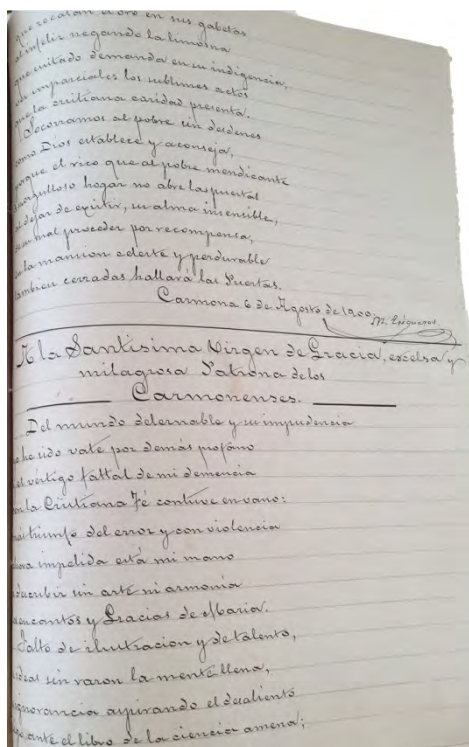
Continuamos presentando dos poemas, el primero está dedicado a la patrona de Carmona, la Virgen de Gracia, que es la imagen más venerada y que más devotos tiene en la ciudad, siendo en septiembre, durante su novena, una de las principales fiestas de la localidad, a la que acuden

⁴⁸⁰ Rodríguez Cortés, "La Revista: Periódico ilustrado, científico, literario y de intereses locales", n. 39, p. 4

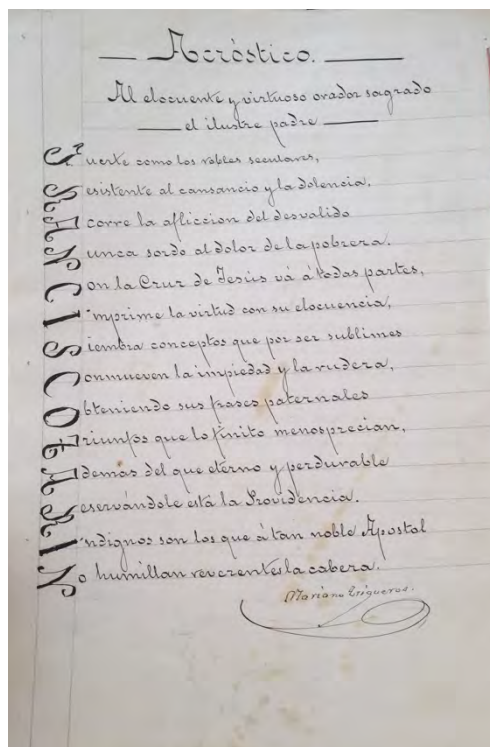
miles de fieles y en la que todas las comunidades religiosas participan. La otra pieza literaria, también de Mariano Trigueros, es un acróstico dedicado al célebre sacerdote Francisco Tarín, conocido como Padre Tarín, nacido en Valencia en 1847 y fallecido en Sevilla en 1910, siendo adoptado en Sevilla con pasión, como santo propio. El Padre Tarín recorrió miles de kilómetros por toda España, pero sobre todo por Andalucía, predicando el evangelio.

Ilustración 2.105: Textos de Mariano Trigueros

Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC50 - DOC51)



Poema a la Santísima Virgen de Gracia, excelsa y milagrosa Patrona de los Carmonenses por Mariano Trigueros (DOC50)



Acróstico, al elocuente y virtuoso orador sagrado, el ilustre padre Francisco Tarín, por Mariano Trigueros (DOC51)

Con estos ejemplos, mostramos otra evidencia del interés cultural que había en el convento de Santa Clara, tanto por la música, como por la literatura, la costura⁴⁸¹ y demás artes.

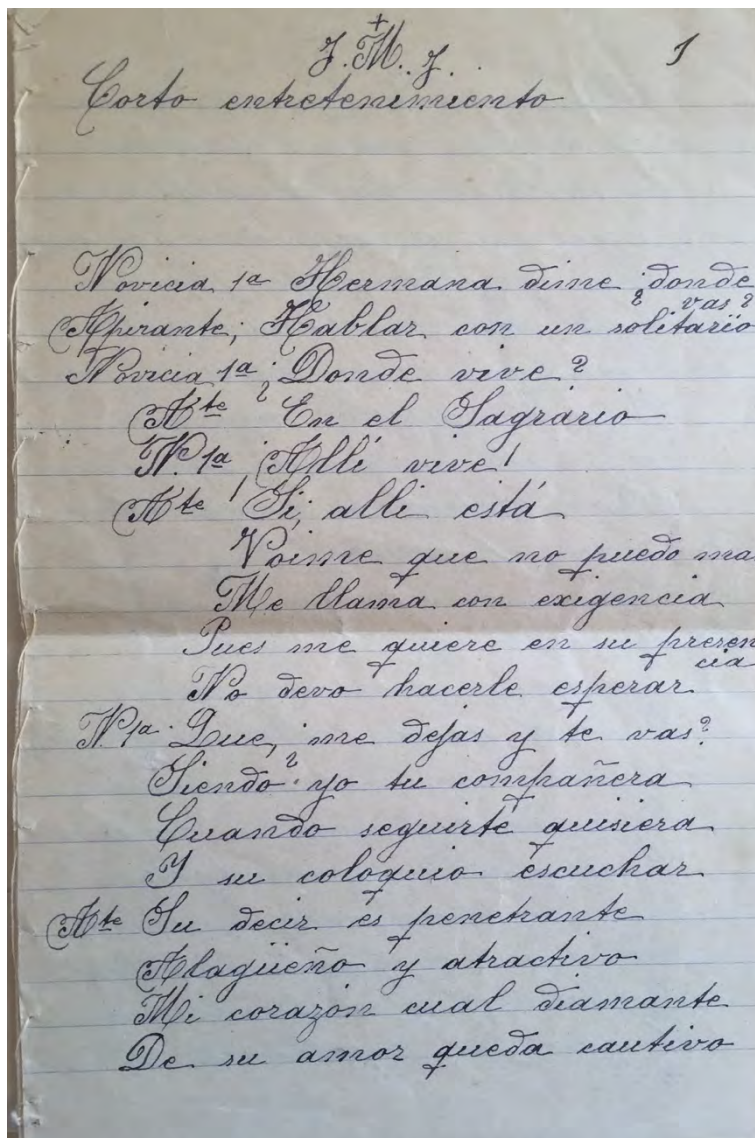
Para finalizar, nos gustaría mostrar otros documentos de carácter literario que encontramos entre las partituras del fondo, que consideramos que muestran un evidente entusiasmo por el arte, sobre todo utilizado en el tiempo de ocio, aunque no podemos descartar que se realizara alguna función para recaudar fondos, ya que en fechas señaladas, tales como la navidad o la Semana Santa, las religiosas suelen realizar unas funciones más elocuentes, donde se llena la iglesia de fieles y pueden ayudar a la comunidad a través de sus limosnas como fuente de ayuda

⁴⁸¹ Hemos podido encontrar en el fondo, entre las partituras, numerosos pliegos con plantillas de bordado, incluso utilizados como portadas para encuadernar grupos de piezas musicales.

económica, además de la conocida venta de dulces, entre otros recursos.

Ilustración 2.106: Corto entretenimiento

**Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC52)**



Este corto teatral, titulado “Corto entretenimiento”, es un ejemplo de las posibles actividades que se realizaban en el convento. Se trata de un corto, que es tildado por las propias monjas de “entretenimiento”, es decir, que queda evidente que se utilizaba en momentos de ocio, en los cuales la música posiblemente estaría presente, no nos cabe duda, puesto que comparando la cantidad de música que hay en el fondo, con este otro tipo de entretenimientos, no se puede pensar que la música no estuviera presente en los momentos lúdicos de las religiosas, más aun tratándose de un corto de carácter teatral, aunque no hemos podido fundamentar la presencia de música a través de documentos.

La pequeña obra de teatro aparece con las profesiones de las monjas puestas en lugar de los nombres de los personajes, donde cada profesión es un personaje. Parece una obra creada por ellas mismas, de un carácter totalmente religioso, utilizando un modo poético en su redacción, en el que podemos observar cómo en todo momento su cometido es alabar a Dios y gritar a los vientos la buena situación que viven siendo esposas de Cristo, todo un privilegio, y que nada tiene que ver con las ideas que pueda tener el mundo de lo que es la clausura. Puede que también sea usado para mostrar a la sociedad en alguna representación, que la clausura no es dura, si no todo lo contrario, que es un privilegio estar tan cerca de Dios, que el tiempo se pasa muy deprisa entre sus muros y que tienen tiempo para todo.

En definitiva, consideramos que es sin duda otro aporte más para entender la vida en la clausura de estas religiosas, que aunque dedicaban su vida y todo su tiempo a estar al servicio de Dios y a cumplir las reglas y diferentes tareas de la vida conventual de clausura, también tenían tiempo para el ocio, donde se mezclaba con el aprendizaje, y donde las artes fundamentaban el elemento lúdico principal, siendo la música la más documentada.

2.4.10. Cuadernos y agrupación de materiales

Una vez realizado el recorrido por el fondo musical de Santa Clara, habiendo tratado las monjas músicas que llevaron a cabo las tareas musicales del cenobio, así como el marco cronológico donde podemos encuadrar a cada madre del convento involucrada en esta actividad musical, nos gustaría finalizar este epígrafe de aproximación a la práctica musical en la comunidad, añadiendo un aspecto que ha sido referido superficialmente más arriba y en algunos momentos del desarrollo de nuestra investigación, y que consideramos que puede aportar información sobre el nivel musical que tenía el monasterio en cada época, así como los gustos o el sistema de organización de material personal. Nos referimos a los cuadernos o agrupaciones de partituras realizadas por las propias monjas responsables de la actividad musical.

Los cuadernos o agrupaciones de materiales musicales que hemos podido localizar en el fondo, nos han resultado muy atractivos, tal y como mencionábamos en el epígrafe dedicado a los compositores representados en el fondo. Esta cuestión, además de la evidente importancia que representa encontrar una agrupación de materiales, la podemos reforzar con algunos trabajos como los de la ya mencionada Cristina Bordas, que realiza un recorrido por varios tipos de agrupaciones o cuadernos, como pueden ser el uso de ellos por unas monjas determinadas, cuadernos con música de tecla variada tanto religiosa como profana y encuadernaciones de contenido religioso⁴⁸².

Ya se han analizado algunas piezas en los espacios anteriores, en los que hemos extraído de estos cuadernos las composiciones más interesantes, pero en torno al género, sin tener en cuenta

⁴⁸² Bordas Ibáñez, Domínguez Rodríguez, y Gutiérrez Álvarez, pp. 192 - 197

el contexto de donde han sido sacadas. Es evidente, que al sacar una obra de su contexto, sólo podemos realizar un análisis meramente musical, por ello, queremos abarcar en este espacio, aunque de manera breve, los diferentes aspectos que pueden aclarar estos materiales agrupados, donde el valor codicológico lo adquiere totalmente el grupo como unidad, y no una pieza que podamos extraer independientemente.

Vamos a organizar este epígrafe basándonos en tres formas de agrupación del material: por un lado, las monjas músicas y sus propios cuadernos, que recoge las agrupaciones realizadas por una monja para su uso particular. Por otro lado, son también interesantes las agrupaciones de material según el contenido, realizados de forma anónima o por varias monjas, son grupos de piezas que se han ido juntando en función a su contenido, con multitud de caligrafías y posiblemente realizado en varias épocas. Por último, aunque ya han sido citados a lo largo de nuestro trabajo, hablaremos de los cuadernos que recogen únicamente las letras.

En primer lugar, atendiendo a la organización propuesta, vamos a centrarnos en los cuadernos formados por una determinada monja, o de uso exclusivo de alguna de ellas. En cuanto a esta cuestión, comenzamos diciendo que tienen especial interés cuatro monjas que destacan sobre el resto en el fondo, las cuales han formado un tándem perfecto en etapas diferentes del convento. Nos referimos a los binomios formados por Sor María del Carmen Capitán y Sor Manuela González, y el compuesto por Sor Antonia Cañete y Sor María Dolores Muñoz. Las primeras ejercieron labores musicales -cantora y organista respectivamente- al menos desde 1843 hasta 1872, comenzando posiblemente antes y terminando años más tarde que el citado. La segunda pareja estuvo al cargo de la actividad musical -cantora y organista respectivamente- desde 1872 hasta bien entrado el siglo XX, como hemos citado en nuestro trabajo, hay documentos que aseguran su actividad remunerada aun en 1923⁴⁸³. Por ello, bien podríamos decir que la actividad musical del cenobio, el fondo musical encontrado, los gustos musicales y recepción de material en dicha época, así como prácticamente la responsabilidad total de todo lo relacionado con la música en nuestro trabajo, paso por las manos de estos dos grupos de monjas músicas. Un dato al menos curioso que podemos observar es que las dos monjas que ejercer el cargo de vicaria de coro son las cantoras, mientras las monjas organistas aparecen en las tablas de profesión ejerciendo de porteras⁴⁸⁴.

Además de estas cuatro monjas, hay material de otras religiosas del convento que confirman una nutrida vida musical, así como un interés generalizado por la práctica musical en el cenobio, y aunque posiblemente fueran las monjas citadas las que llevaron el mayor peso de la cuestión musical, podemos asegurar que había colaboración por parte de otras religiosas en torno a la tarea musical.

⁴⁸³ Ver Ilustración 2.008

⁴⁸⁴ Ver tablas de oficio de los años 1843 (Tabla 2.10), 1856 (Tabla 2.11) y 1872 (Tabla 1.01)

Por tanto, comenzamos destacando el “Cuaderno para el uso de la Madre Sor María del Carmen Capitán”, religiosa del Convento de Santa Clara de Carmona, que contiene un total de 37 piezas en 30 folios apaisados y cosidos con hilo, con un material muy diverso. Esta monja tuvo un importante papel en torno a la música del convento, y como pudimos ver en el espacio dedicado a las monjas músicas⁴⁸⁵, estuvo al frente de la actividad musical al menos 30 años.

La Tabla 2.12 nos muestra las 37 obras que contiene este cuaderno, donde lo primero que podemos decir es que se trata de una agrupación de piezas de carácter vocal, por lo que la Madre Sor María de Carmen Capitán posiblemente desempeñara la función de cantora. Seguidamente podemos observar que todas las piezas son claramente de índole religiosa, lo que no deja lugar a duda de que sólo utiliza estas composiciones en torno a la liturgia. Como dato excepcional, el cuaderno recoge al final una serie de escalas en diferentes tonos, posiblemente para la práctica de la entonación. En cuanto a los géneros, destacan los himnos y las misas, así como partes sueltas de misas en diferentes tonos.

Continuamos por otro lado con los cuadernos de Manuela González, de los cuales el primero ha sido descrito con detalle en la Tabla 2.09 en el epígrafe dedicado a la música profana instrumental, y el segundo, cuenta con 14 piezas en 18 folios apaisados, cosidos con hilo y con una gran diferencia respecto el cuaderno de Sor María del Carmen Capitán, en este caso es totalmente de carácter instrumental, al igual que el que recogíamos en la Tabla 2.09. La Madre Sor Manuela González ejerció labores musicales en el convento desde 1843 hasta finales del siglo XIX, posiblemente rondando el siglo XX, aunque no podemos afirmar concretamente una fecha⁴⁸⁶. Esta monja, aunque ejercía de portera mayor, por su constante presencia en el fondo, podemos decir que, junto a Sor María del Carmen Capitán, fue la responsable de los aspectos musicales durante gran parte de la segunda mitad del siglo XIX. En la Tabla 2.13 realizamos un vaciado del contenido del cuaderno.

⁴⁸⁵ Ver Tabla 2.04

⁴⁸⁶ Ver Tabla 2.04

**Tabla 2.12: Contenido del cuaderno de la Madre Sor María del Carmen Capitán
Elaboración propia (TAB212)**

Contenido del cuaderno de la Madre Sor María del Carmen Capitán Vicaria de coro entre 1843 y 1872	
Credo	Himno de San Ambrosio 1. Vs
Credo comun (para mi uso)	Himno de Visperas para Adviento
Credo de Sexto Tono	Himno de Visperas para Adviento
Credo de Strosi	Himno del Dulce Nombre de Jesús
Cristus Factus Est	Kyries Jerezanos de 5° Tono
Escalas en diferentes tonos	Lamentaciones Feria VI in Passione Domini ad Matutinum
Gloria de Rendón	Misa
Gloria de Tota Pulchra	Misa de 1° Tono de Glorias
Gloria, Misa de primer tono	Misa de 6° Tono
Himno a San Antonio	Misa de 6° Tono
Himno a San Buenaventura	Misa de 8° Tono
Himno a San José	Misa de Ángeles
Himno a San José	Misa de Nuestra Señora Madre Santa Clara
Himno a San José	Misa de San Plablo llamada de 5° Tono
Himno a San Luís	Misa del Santísimo sobre el Himno Sacris Solemnis
Himno a Santa Isabel	Misa Jerezana de 5° Tono
Himno a Santiago	Salve
Himno a Todos los Santos	Tedeum Laudamus
Himno de Dolores	

**Tabla 2.13: Contenido del cuaderno de la Madre Sor Manuela González
Elaboración propia (TAB213)**

Contenido del cuaderno de la Madre Sor Manuela González Responsable de la actividad musical entre 1843 y ca. XX	
Credo de Versos de 4° Tono	Sacris Solemnis
Ejercicios prácticos	Sonata 1 ^a
Gloria de 1° Tono	Sonata 2 ^a
Gloria de 4° Tono	Tantum Ergo
Misa de 6° Tono	Tantum Ergo
Misa de Ángeles	Tema con Variaciones
Preludios para los Tonos mayores y menores	Versos para Salmos

Remitiéndonos a la Tabla 2.13, podemos confirmar que todo el contenido del cuaderno está destinado al órgano, por lo que entendemos que la Madre Sor Manuela González ejercía la función de organista en el marco cronológico que proponemos. Otra gran diferencia respecto al primer cuaderno es que el contenido mezcla obras de carácter profano y religioso. Encontramos por un lado misas y partes sueltas de la misma, tal y como ocurría con el cuaderno de Sor María del Carmen Capitán, pero por otro lado, podemos ver que hay piezas tales como sonatas y temas con variaciones, quizás con la finalidad de mejorar la técnica y la destreza en las teclas. Se pueden encontrar algunos ejercicios prácticos, con digitaciones colocadas encima de las notas, lo que evidencia el uso que se hacía de estos ejercicios, así como algunos preludios y versos en diferentes tonalidades, generalmente utilizados para introducir alguna pieza y establecer la tonalidad. Sor Manuela González debió de ser una buena organista, con bastante destreza técnica, puesto que a través de la escritura musical podemos entender que tenía un claro dominio del lenguaje, así como un buen manejo ante la densidad armónica que encontramos en algunas piezas, digna de una buena base técnica. También podemos entender que tenía muy buenos conocimientos sobre armonía, ya que encontramos bajos cifrados, los cuales debía de ir realizando sobre la marcha, a medida que transcurría la pieza, todo un alarde de dominio del lenguaje musical y del instrumento.

Estas dos monjas, además de los citados cuadernos, cuentan con un elevado número de copias en el fondo, así como otras agrupaciones de partituras con menos cantidad de piezas, pero lo

que es evidente es que tuvieron bajo su responsabilidad, la actividad musical de cenobio durante al menos 30 años, comenzando como mínimo en 1843.

Siguiendo la cronología y atendiendo a la exposición que hemos realizado sobre las cuatro monjas más importantes en torno a la actividad musical en el cenobio, el relevo en cuanto al canto lo toma la Madre Sor Antonia Cañete, ejerciendo al igual que su antecesora, Sor María del Carmen Capitán, como vicaria de coro, y en cuanto a la función de organista, la responsabilidad recae sobre la Madre Sor María de los Dolores Muñoz. La primera cuenta con algunas copias en el fondo, pero no se ha podido atribuir la autoría de ningún cuaderno completo para su uso o elaborado por ella. Sí que puede haber continuado o realizado aportaciones a otros cuadernos, pero no podemos documentar que utilizara alguno personalmente. Sin embargo, todo lo contrario ocurre con Sor María de los Dolores Muñoz, que cuenta con al menos 6 cuadernos, de muy diversa índole y todos de carácter instrumental. Esto confirma que posiblemente eran las monjas organistas las que llevaban la mayor carga de copias en el monasterio, ya que, remitiéndonos a la Tabla 2.04, podemos ver que solamente entre Sor Manuela González y Sor María Dolores Muñoz, suman más de 130 piezas, y posiblemente sean muchas más si realizáramos un trabajo más exhaustivo de localización de caligrafías y una revisión más profunda de los manuscritos, aunque consideramos que para la finalidad de nuestro trabajo, tenemos una representación más que suficiente para sostener nuestras reflexiones en torno a la actividad musical.

Como podemos apreciar en la Tabla 2.14, el primero cuenta con 18 páginas y 17 piezas, todas muestran un dominio excelente del lenguaje musical, pero hay varios formatos de escritura. Encontramos por un lado algunas piezas escritas en dos pentagramas, uno con la parte melódica y otro con un bajo cifrado, por otro lado, tenemos copias con toda la escritura armónica escrita literalmente, para realizar de forma estricta lo que sería el acompañamiento, pero también aparecen piezas copiadas en un solo pentagrama con un bajo cifrado. Esta versatilidad de escritura muestra el buen nivel musical que posiblemente poseía esta monja organista, sabiendo adaptarse a cualquier tipo de formato de escritura. El segundo cuaderno cuenta con 17 folios apaisados encuadernados donde hay únicamente versos, armonizaciones sencillas de los mismos y varios desarrollos de carácter polifónico que se van complicando poco a poco. El tercer cuaderno consta de 7 páginas y 10 piezas, también escrito en diversos formatos y con contenido muy variado. El cuarto cuaderno tiene 6 folios, pero sólo contiene 3 piezas, escritas en distinto formato, pero todas de carácter religioso. El quinto y sexto cuaderno tienen 5 folios y cuentan con 6 y 8 piezas respectivamente, también de carácter religioso, pero con muy distinta funcionalidad. Uno de ellos tiene un carácter totalmente práctico, con entonaciones diferentes y alguna pieza de carácter religioso, el otro, tiene como principal objetivo agrupar piezas de similares características, en este caso himnos mayormente.

**Tabla 2.14: Contenido de los 6 cuadernos de la Madre Sor María de los Dolores Muñoz
Elaboración propia (TAB214)**

Contenido de los cuadernos de la Madre Sor María de los Dolores Muñoz Organista en el convento de Santa Clara desde 1872 hasta ca. ½ siglo XX		
Cuaderno 1	Cuaderno 2	Cuaderno 3
Credo de Apóstoles de 4º Tono	Tonos y Versos en diferentes tonalidades	Coplas a San Antonio de Padua
Credo Romano de 1º Tono	Cuaderno 5	Coplas al Nacimiento del Niño Dios
Gloria de 1º Tono	Entonaciones de los ocho tonos del Canto yano	Coplas para el Mes de Mayo, Villancico
Incarnatus para el Credo Romano	Entonaciones de los tonos Irregulares	Intermedio para la Misa para Alzar
Misa de 2ª Clase de 1º Tono	Himno de Resurrección o de Espíritu Santo	Introducción instrumental
Misa de 4º Tono	Las Claves para los 8 tonos del Canto yano	Lecciones en diferentes tonos
Misa de 6º Tono	Salmos	Letanía, La Aurora
Misa de Ángeles	Tantum Ergo	Letanía, La Aurora
Misa de Primera Clase de 5º Tono	Cuaderno 6	Ofertorio para la Misa, Introducción
Misa por las Clausulas del Tantum Ergo	Ave Maristella	Variaciones sobre el tema de Gaita para Ofertorio
Secuencia a San Francisco de Asís	Himno a la Virgen	Cuaderno 4
Secuencia de Resurrección	Himno de Apóstoles	Misa a Dúo
Secuencia del Corpus	Himno de Completas	Misa Sacramental llamada La Devota
Secuencia del Espíritu Santo	Himno de Confesores	Tota Pulchra
	Himno de Maitines	
	Stabat Mater	
	Sursum Corda	

Tenemos que reconocer que posiblemente, muchas de las copias sueltas que se han atribuido a alguna monja de las que hemos citado en torno a los cuadernos, pertenezcan a estos grupos de partituras, hecho que podemos afirmar tras ver el estado de algunas encuadernaciones, a las que le faltan hojas, los hilos están sueltos, o incluso puede que dos o más bloques de los que hemos considerado como cuadernos independientes, quizás formaran en su día uno completo⁴⁸⁷.

Finalizando este bloque de piezas agrupadas por una monja en concreto, podemos citar el “Cuaderno de misas para el uso de María de la Paz Barbero”, que como cita su título, contiene solo misas, además de tener una clara función de acompañamiento. Este cuaderno aparece con hojas sueltas, de las que hemos podido localizar algunas, pero falta un importante trabajo de reconstrucción del mismo para completarlo. La Madre María de la Paz Barbero aparece en las tablas de profesión en el convento a partir de 1916⁴⁸⁸, siendo muy probablemente una de las monjas encargadas de la música a partir del segundo cuarto del siglo XX, finalizando posiblemente la etapa dorada que mostraron las monjas citadas anteriormente, que prácticamente han estado al frente las labores musicales casi tres cuartos de siglo⁴⁸⁹. Tenemos la certeza de que esta práctica de agrupación de material por una persona determinada se viene haciendo desde épocas muy tempranas, como por ejemplo muestra un libro de versos fechado en 1828⁴⁹⁰ que únicamente cita “Este cuaderno es de la Madre Abadesa del Convento de Santa Clara de la ciudad de Carmona” y el cual contiene solamente versos, aunque no hemos podido localizar el nombre de la religiosa que ostentaba el cargo de abadesa en la fecha citada.

En cuanto a los gustos mostrados por estas religiosas, podemos citar según lo recogido en estos cuadernos y confirmando lo que venimos reiterando durante todo nuestro trabajo, que abundan las obras que provienen de los maestros de capilla de la catedral hispalense, como Eslava o Torres, así como las piezas de músicos locales sevillanos como Solís o Palatín. Además, estos cuadernos muestran un notable interés por la buena formación tanto práctica como vocal, representado en esta agrupación de piezas con multitud de ejercicios de entonación de escalas, de prácticas instrumentales en diversos tonos y algunas piezas profanas de carácter instrumental que posiblemente eran utilizadas para la mejora de la destreza técnica.

En segundo lugar, vamos a abordar los cuadernos realizados según el contenido. En este caso, el denominador común será la relación que puedan tener las piezas que forman esta agrupación de material, y aunque anteriormente se da el caso en una monja en particular, lo interesante de

⁴⁸⁷ Sobre todo en cuanto a la Madre Sor María Dolores Muñoz, que hemos citado 6 cuadernos en la Tabla 2.14 y quizás algunos puedan atender a la cuestión que planteamos.

⁴⁸⁸ Ver Tabla 2.04

⁴⁸⁹ Al menos desde 1843 hasta 1916, aunque como citamos anteriormente, siguen apareciendo en los gastos de 1923 tanto Sor Antonia Cañete como Sor María de los Dolores Muñoz, por tanto, entre las cuatro monjas citadas abarcarían más de tres cuartos de siglo en torno a las prácticas musicales.

⁴⁹⁰ Ver Ilustración 2.027

este grupo son los cuadernos que han sido completados poco a poco, por lo que no es habitual que se mencione la persona que ha realizado la compilación de piezas, pasando el documento de una generación a otra, hecho evidente tras encontrar cuadernos con multitud de caligrafías diferentes, así como variedad en tono a las partes copiadas. Examinando estos materiales, podemos entender que si una monja se disponía a copiar una misa, posiblemente cogía el cuaderno con dicho contenido y realizaba la supuesta copia, igual ocurriría si se trataba de piezas instrumentales o contenido teórico, suponemos por tanto que había diferentes bloques de papel pautado encuadrado y eran las propias religiosas las que, con ayuda de la vicaria de coro, elegían el lugar correcto en el que copiar cada pieza. Por tanto, y atendiendo a esta forma de agrupación del material, hacemos especial alusión a un cuaderno titulado “piezas bailables”. Cuaderno de carácter instrumental y profano, para instrumento de tecla y copiado con caligrafías muy parecidas.

Tabla 2.15: Contenido del cuaderno de piezas instrumentales profanas con carácter bailable
Elaboración propia (TAB215)

Contenido del cuaderno de piezas instrumentales profanas con carácter bailable	
Contradanza	Vals
Contradanza	Vals
Escocesa	Vals
Fandango 1º	Vals
Fandango 2º	Vals 2º de la Aurora
Marcha	Vals Allegro
Marcha o Paso Doble	Vals de la Aurora
Minuet	Vals de la Travesura
	Vals del Coradino

Como ilustramos en la Tabla 2.15, el contenido es totalmente profano, para instrumento de tecla y con un marcado carácter bailable, puesto que se trata de una agrupación en su mayoría de danzas donde abundan los vals, de los que hay 9 piezas. Musicalmente este cuaderno es abordado en el espacio dedicado a la música profana instrumental, aunque hemos realizado un vaciado concreto de sus piezas en este epígrafe por su valor como conjunto de piezas.

En esta línea de piezas bailables, encontramos otra agrupación interesante de piezas titulada “Colección de Valses y Contradanzas sacadas de temas de óperas escogidas, arregladas para piano”, de la cual mostramos a continuación un listado de los arreglos para piano que contiene.

Tabla 2.16: Contenido del cuaderno “Colección de Valses y Contradanzas sacadas de temas de óperas escogidas, arregladas para piano”
Elaboración propia (TAB216)

Colección de Valses y Contradanzas sacadas de temas de óperas escogidas, arregladas para piano	
Contradanzas	Valses
Contradanza del Zaneredo	Vals de la Semiramis
Contradanza de la Semiramis	Vals del Cruzado
Contradanza del Moyses	Vals del Cruzado
Contradanza del Moyses	Vals del Cruzado
Contradanza del Coradino	Vals del Zancredo
Contradanza de Eduardo y Cristina	Vals del Coradino
Contradanza de la Semiramis	Fandango 2º
Contradanza del Maometo	
Contradanza del Cruzado	

Como podemos observar en la Tabla 2.16, destacamos el gusto por la ópera italiana y más concretamente por la música de Gioachino Rossini, cuya presencia es total en las óperas escogidas para la selección de algunos de sus números, a excepción de una ópera de Meyerbeer y el fandango, todo el contenido del libro es del compositor italiano. Por tanto, esta agrupación de material atiende en primer lugar a un tipo o género concreto, como son los valeses y contradanzas, y en segundo lugar atiende a un gusto por la música italiana y concretamente por la música de Rossini.

Para finalizar, podemos decir que hay algunas otras agrupaciones menores de material religioso común, tales como misas o himnos, incluso coplas, pero solo recogen dos o tres piezas y

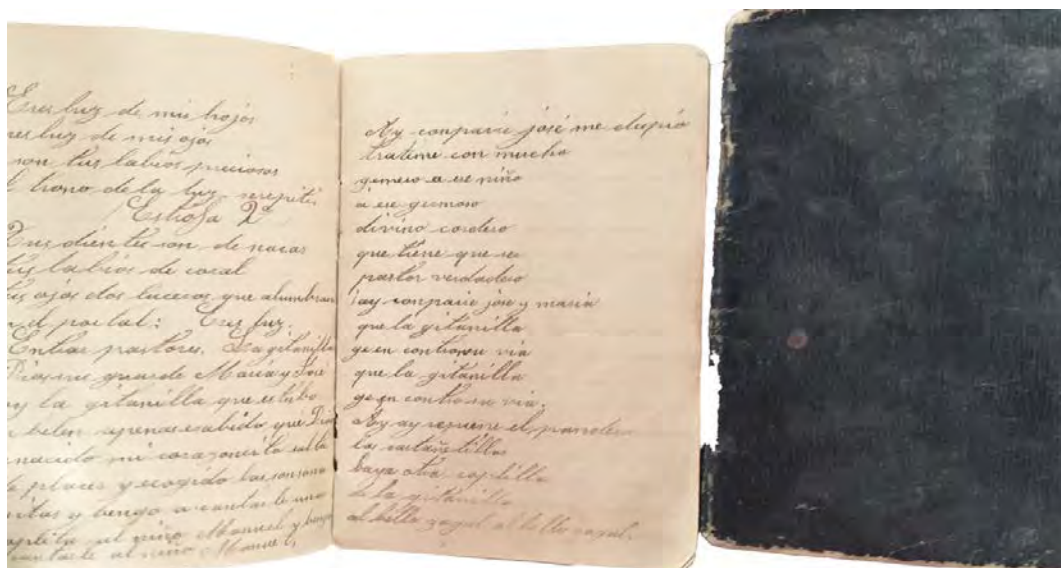
entendemos que, al haber sido analizadas en su espacio correspondiente al género, carecen de interés para volver a ser abordadas en torno a esta cuestión de la agrupación según el contenido, ya que los ejemplos mostrados referente a las piezas bailables, o los que recogen material práctico y teórico con fines didáctico, son muy representativos y más interesantes por el hecho de encontrarse en un espacio de clausura, donde lo habitual y lógico es encontrarse agrupaciones de material religioso.

En lo que se refiere a la agrupación del material citado desde el punto de vista de su función didáctica, ha sido tratada en la sección correspondiente, ya que la mayoría de material de este contenido suele estar agrupado en cuadernos y por tanto nos remitimos al epígrafe donde tratamos la cuestión de la teoría y lenguaje, aprendizaje y transmisión de conocimientos, donde encontramos ilustraciones y detalles sobre estos cuadernos con contenido común.

En tercer lugar, no menos importancia tienen los cuadernos encontrados donde simplemente se recogen las letras de muchas de las piezas que encontramos en el fondo, letras de villancicos, coplas y piezas importantes en el archivo musical y de las que aparecen en este caso solo las letras en pequeños cuadernos, lo que muestra que también había monjas que cantaban de oído, utilizando solo la letra y aprendiendo la entonación de memoria. Hemos contado al menos 6 cuadernos que contienen numerosas letras, confirmando con ello nuestra reflexión de que, en el convento, además de haber monjas formadas musicalmente, posiblemente hubiese monjas que participaban en las funciones religiosas cantando las partes corales aprendidas de memoria, utilizando como referencia únicamente la letra. En este caso, la agrupación del material es simplemente textual ya que encontramos letras de coplas, canciones, villancicos, himnos e incluso arias en estas libretas, por tanto, atienden a una agrupación de piezas aprendidas presuntamente de memoria y pasadas a la libreta, sin atender a ningún orden de género o forma.

Ilustración 2.123: Libretas con diferentes letras

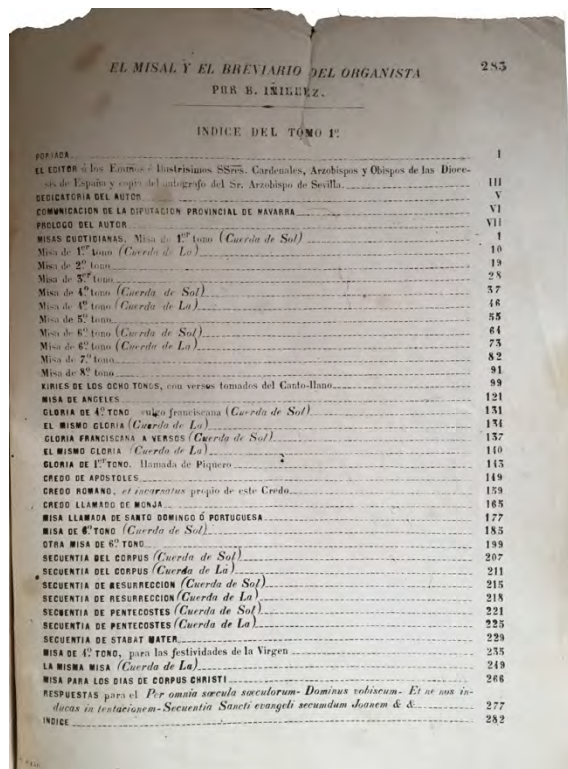
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC65)



Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona
a través de un fondo musical inédito (ca. 1825 – 1925)

Por último, finalizamos con dos cuadernos que creemos interesante incluir en este epígrafe, y aunque no se traten de cuadernos manuscritos, la propia Bordas también hace alusión a este tipo de agrupación en su trabajo⁴⁹¹, dedicando un punto específico para el conjunto de piezas impresas, que aunque forman una pequeña parte del fondo, muestran el interés por llevar a cabo la liturgia de forma disciplinada, adquiriendo materiales actuales y utilizándolos en sus funciones religiosas, ya que como muestran las notables marcas de uso y el deterioro de algunas páginas, presuntamente podemos decir que ha sido un material muy utilizado. Por un lado tenemos “Kyriale seu Ordinarium Missae” con canto gregoriano transcrito y armonizado por Julius Bas en 1906 donde se recogen partes del ordinario de la misa, y por otro, encontramos el “Misal y Breviario del Organista, Tomo 1” en 1882, de Buenaventura Íñiguez, compositor que aporta algunas piezas al fondo y que como cita Osuna, realiza una importante aportación al repertorio teórico sobre todo para órgano⁴⁹².

Ilustración 2.124: Kyriale seu Ordinarium Missae, 1906 (Julius Bas) y Misal y Breviario del Organista, 1882 (Buenaventura Íñiguez)
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS126 - MUS127)



Kyriale seu Ordinarium Missae, 1906 (MUS126)

Misal y Breviario del Organista, 1882 (MUS127)

⁴⁹¹ Bordas Ibáñez, Domínguez Rodríguez, y Gutiérrez Álvarez, p. 197

⁴⁹² Osuna Lucena, p. 180

2.5. Procedencia y canales de comunicación

Tras haber realizado un análisis cuantitativo sobre el fondo documental de Santa Clara, y antes de continuar con la aplicación de estos resultados a una posible práctica musical en el cenobio, podemos observar cómo hemos ido haciendo referencia continuamente al intercambio y comunicación musical entre determinados monasterios, así como algunos compositores sobre los que se tiene especial predilección, los cuales están representados en casi todos los géneros y celebraciones importante dentro de las actividades llevadas a cabo en el monasterio. Es por ello por lo que hemos considerado que la mejor manera de acabar nuestro trabajo es realizar un acercamiento a los dos núcleos más cercanos y evidentes que encontramos a través del fondo estudiado, dejando quizás abierta una puerta a futuras investigaciones donde se profundice en torno a esta cuestión. La reivindica, de hecho, Alfonso de Vicente en su trabajo sobre el monasterio abulense de Santa Ana⁴⁹³, ya que su estudio puede aportar conocimientos relacionados con la recepción de los materiales musicales y la musicología urbana.

Atendiendo a algunas cuestiones que menciona de Vicente en su trabajo, entendemos que hay aspectos que podrían darse en el caso del convento de Santa Clara de Carmona, no referimos por ejemplo a el hecho de solicitar obras a los músicos de las catedrales para posteriormente ser interpretadas por las propias monjas⁴⁹⁴, ya que es evidente la presencia de monjas músicas en el convento, pero no está tan claro el aspecto en torno a la cuestión de las monjas compositoras, de ahí que se necesita acceder a obras de otros compositores. Otros aspectos también tratados por de Vicente y que podríamos aplicar a la recepción del repertorio en el convento podrían ser la relación que establecían algunas monjas con profesores particulares para formarse y entrar posteriormente a un convento sin pagar la dote⁴⁹⁵, cuya relación se solían prolongar incluso dentro del convento, siendo el profesor un posible canal de llegada de material. Por su parte, y como hemos defendido a lo largo del desarrollo de nuestro trabajo, la posibilidad de la asistencia de algunos solistas o pequeños grupos de cámara para ensalzar algunas celebraciones o fiestas religiosas -generalmente las referentes a la onomástica de los seráficos padres-, también puede tener consecuencias en torno a la procedencia de algunos materiales musicales, hecho que también cita de Vicente⁴⁹⁶.

Atendiendo por tanto a las posibles relaciones del convento de Santa Clara de Carmona, en primer lugar, podemos destacar la vinculación que tiene con el convento de la misma orden

⁴⁹³ de Vicente Delgado, Alfonso, “La actividad musical en los monasterios de monjas en Ávila durante la Edad Moderna: Reflexiones sobre la investigación musical en torno al monasterio de Santa Ana”, *Revista de Musicología*, XXIII, 2 (2000), p. 510

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 511

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 513

⁴⁹⁶ *Ibid.*

religiosa ubicado en la localidad vecina de Utrera (Sevilla), a tan solo unos 30 kilómetros. Tal es la relación que une a estos cenobios femeninos, que al llegar el momento por el cual el convento utrerano tiene que cerrar por problemas económicos, sus monjas y con ellas todo su archivo, son acogidos en el convento de Santa Clara de Carmona, como hemos expuesto anteriormente.

No obstante, y tras el recorrido realizado por los archivos musicales de los dos focos religiosos más importantes de la Ciudad⁴⁹⁷, podemos observar que hay muchas similitudes en cuanto a los gustos musicales y las corrientes estilísticas predominantes en los mismos, mostrando de antemano una cierta tendencia por actualizarse y adaptarse a las diferentes estéticas musicales del momento.

Principalmente como copista, además de como compositor, destaca la figura de José María de la Peña Bermudo, del que aparecen multitud de obras firmadas con el nombre de Peña, haciendo referencia al músico José María de la Peña Bermudo, que también lo podemos encontrar en otras portadas de partituras citado como compositor de obras para cantoras y órgano. Generalmente aparece en las obras que están selladas o provienen del convento de Santa Clara de la localidad de Utrera⁴⁹⁸, que cedió todo el material al convento de Santa Clara de Carmona, al trasladar a sus monjas a Carmona poco antes de la guerra civil, como hemos expuesto anteriormente, al ser clausurado debido a su extrema pobreza. Por tanto, es un personaje que está ligado a la localidad de Utrera y que también realiza una gran aportación musical a la música de finales del siglo XIX. Su nombre aparece en los demás archivos consultados de la Ciudad, lo que indica que, además de estar ligado a la localidad de Utrera, también hay mucho material de su autoría que circuló por los pueblos vecinos de la provincia de Sevilla, habiendo una importante representación en los círculos religiosos más importantes de la ciudad de Carmona. Por tanto, podemos deducir que en Carmona hubo algún contacto cercano que se encargó de difundir este material por la localidad, el cual no podemos documentar, pero lo que sí es cierto es que en el monasterio carmonense de Santa Clara, entre el material que llegó tras clausurar el convento utrerano y la posible recepción anterior de materiales musicales de este compositor, encontramos un importante legado de José María de la Peña Bermudo.

⁴⁹⁷ Nos referimos a los archivos musicales de la Iglesia Prioral de Santa María y la Iglesia del Salvador, a cuyos archivos hemos tenido acceso y hemos podido visualizar sus respectivos catálogos, aunque el del Salvador no está muy completo y exhaustivamente redactado, pero nos ha servido para poder comparar algunos datos relevantes en torno a la actividad musical en estos centros cercanos, situados a escasos metros unos de otros y siendo el centro neurálgico de actividad musical religiosa en la ciudad.

⁴⁹⁸ Diego Ponce de León cedió sus casas, que ocupaban una manzana, para este convento. Aún se conservan vestigios del mismo, como un molino del siglo XV o parte del claustro.

Peña era el organista y maestro de capilla de la iglesia mayor de Utrera Santa María de Mesa, y parece tener una importante cercanía con el repertorio de Solís⁴⁹⁹, ya que la mayoría de composiciones de Solís encontradas en el fondo, han pasado por su mano, las cuales adapta y facilita, elaborando los acompañamientos (sobre todo para órgano) y consiguiendo con ello un repertorio mucho más funcional y práctico para la actividad cotidiana de las monjas, que generalmente no disponían de muchos recursos para la música que se interpretaba rutinariamente, por esta cuestión abundan los arreglos a dos voces con un acompañamiento sencillo y práctico, sin mucha complicación armónica, siendo un poco más elaborados cuando se trata de celebraciones importantes dentro de su calendario litúrgico.

Solís aparece también en todos los fondos consultados en Carmona, y al igual que Peña, siendo sin duda uno de los más representados en el fondo de Santa Clara. Antonio Solís es un compositor sevillano, cercano sobre todo a contextos religiosos y sobre el cual pocas referencias hemos podido encontrar, citando alguna como la que aparece en el artículo de María Isabel Osuna que trata sobre la música en Sevilla durante 1850 - 1860⁵⁰⁰, donde lo cita junto a Eslava⁵⁰¹. Esta cita aparece en el periódico "El Porvenir" (Sevilla), pero no hemos encontrado mucha más información sobre Antonio Solís, ni tampoco hemos conseguido localizar ninguna biografía, ni fechas de nacimiento y muerte, pero debió de ser importante en esta etapa ya que su música abunda en todos los archivos visitados en la ciudad de Carmona y en los que provienen de la localidad de Utrera, además de estar presente en casi todas las hermandades importantes de Sevilla con alguna copla dedicada a sus titulares.

Debió de ser un compositor muy ligado a la vida religiosa ya que además de la cantidad de composiciones encontradas en los archivos visitados en Carmona, aparece como autor de multitud de coplas compuestas para distintas Hermandades de Sevilla, como por ejemplo las coplas al Gran Poder (1843 y 1873), las coplas al Señor de Pasión (1849), las dedicadas al Señor de las Tres Caídas (1867), al Señor de las Siete Palabras (1870), así como las coplas a la Virgen de la Hermandad de Todos los Santos y para Nuestra Señora de la Salud (1897). Estas coplas con autoría de Antonio Solís hacen referencia posiblemente al mismo Solís que nos ocupa y que tan presente está en el fondo de Santa Clara, sobre todo porque están fechadas dentro del marco cronológico donde más actividad parece realizar este compositor.

⁴⁹⁹ Peña quizás conociera a Solís, ya que por el marco cronológico en el que podemos ubicar a ambos compositores, debieron de coincidir en el ambiente musical religioso decimonónico, sobre todo en la segunda mitad del siglo y vinculados con la estética y gustos musicales provenientes de la capital hispalense.

⁵⁰⁰ Osuna Lucena, p. 519

⁵⁰¹ Tiene compuesta una Salve que ocupa un lugar importante, ya que aparece citada y mencionada junto al Miserere y las Lamentaciones del reconocido compositor y maestro de capilla Hilarión Eslava. La Salve de Solís aparece en el archivo del Salvador, y quizás puede también estar en este fondo de Santa Clara, ya que aparecen varias Salves sin autoría, y por tanto puede que alguna copia contenga la famosa salve de Solís.

En cuanto a su nombre completo, podemos confirmar que nunca aparece firmada ninguna partitura con su nombre entero, siempre suelen aparecer firmadas como Antonio Solís y más habitualmente como A. Solís, omitiendo a veces incluso el nombre, terminando algunos títulos con la expresión “por Solís”. Este aspecto ha complicado un poco la búsqueda de su nombre completo, aunque en el fondo de Santa Clara de Carmona, aparece una pieza donde está su nombre completo, a través del cual hemos podido aclarar que se trata de Antonio Solís Roncales, sobre el que hemos procedido a buscar información y como única referencia hemos localizado su nombre en el “Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración. 1886, no. 45”, donde aparece citado como profesor de canto, residente en San Juan de la Palma, 16 (Sevilla), referencia a la que añadimos la citada anteriormente en el trabajo de Osuna. Investigando en este documento, encontramos que aparece en otros anuarios de años posteriores. De Antonio Solís no solo abundan las Coplas o piezas de carácter devocional, también aparecen multitud de Villancicos, los cuales en su mayoría son arreglados e instrumentados por Peña, aunque hay otros muchos que son copiados y posiblemente arreglados por monjas.

Como citábamos anteriormente, solo aparece una partitura en fondo donde cita el nombre completo de Antonio Solís Roncales, se trata de las Coplas al Santo Antonio (1895)⁵⁰². En el resto de copias solo cita Solís o Antonio Solís, pero nunca el nombre al completo.

⁵⁰² Esta fecha quizás pueda ser la fecha de la copia, aunque también puede tratarse de la fecha de composición de la misma. Nuestra cercanía con las fechas de las copias del fondo nos hace pensar en que es más factible que se trate de la fecha de copia, puesto que por esas fechas, Solís debía de tener ya una edad considerable, si no había fallecido, ya que su máxima actividad la encontramos desde mitad del siglo XIX.

Ilustración 2.107: Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración. 1886, no. 45
Páginas 1600 y 1619. (DOC45 - DOC46)

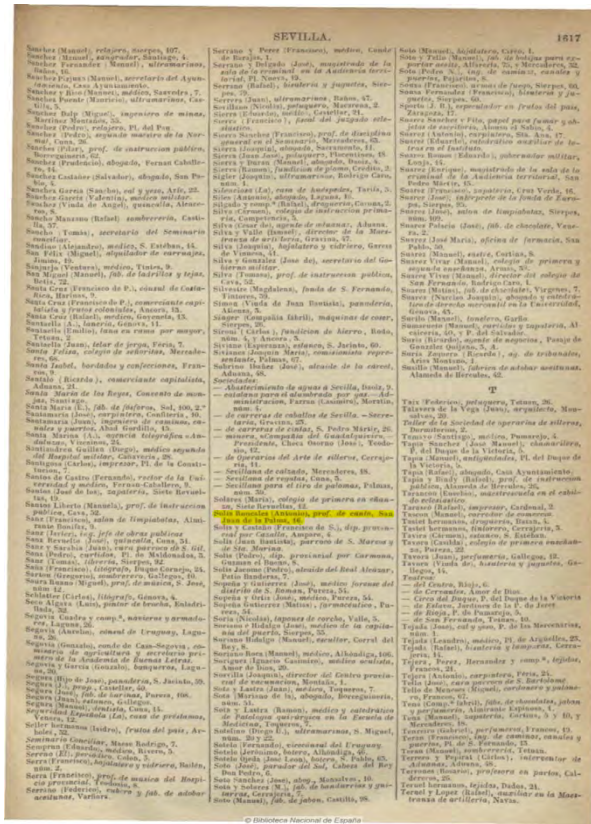


Ilustración 2.108: Acompañamiento para las Coplas del Santo Antonio Roncales
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (MUS056)

Compañía para las Coplas del Santo Antonio por Antonio Solís Roncales

"Por la Copla"

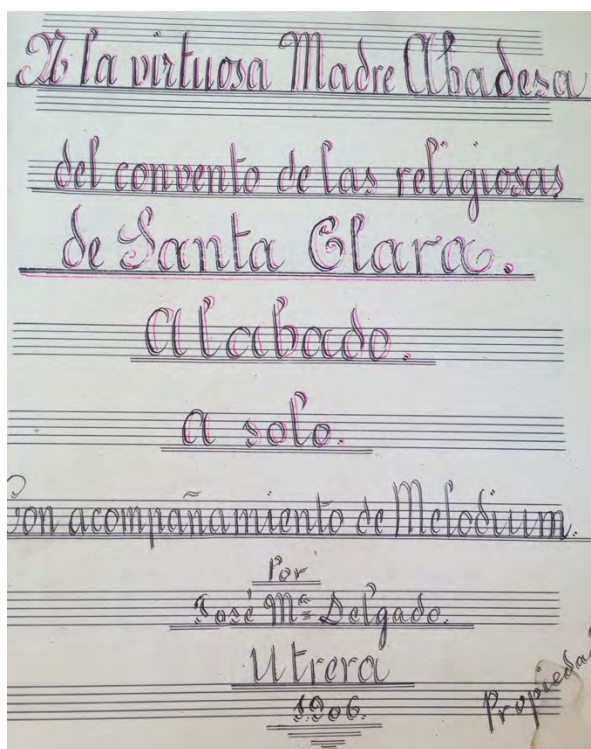
Sevilla 30 Junio 1895

Por tanto, sostenemos que la localidad vecina de Utrera ha sido un importante canal de comunicación con la ciudad de Carmona, y en especial por la vinculación de ambos conventos de la misma orden, siendo Antonio Solís y José María Peña, los principales responsables en cuanto al aporte musical se refiere en la localidad utrera. Sobre estos dos músicos quedan abiertas muchas preguntas que nos ha sido imposible responder en este trabajo, por lo que queda abierta una posibilidad muy interesante para futuros trabajos de investigación, que puedan aclarar todos los aspectos sobre el tándem Solís - Peña, así como la realización de una bibliografía documentada sobre Antonio Solís, que probablemente fuera un personaje importante en torno a la música religiosa decimonónica en Sevilla.

De Utrera también encontramos piezas de la organista del convento, María Josefa Galluit⁵⁰³, dedicada a la Madre cantora Sor M^a de la Espectación del Santísimo Sacramento. Es relevante esta figura, ya que a finales del siglo XIX era la organista en el convento de Santa Clara de Utrera, y Peña dedicaba todas sus copias, arreglos y composiciones a la organista de dicho monasterio en estos últimos años del Siglo XIX. De hecho, todas las piezas de Peña dirigidas al convento iban dedicadas a la organista del mismo. Esta organista debió de estar dotada con muy buenas cualidades musicales, o quizás se trató de una virtuosa, ya que así mismo la cita Peña en muchas de sus dedicatorias, y aunque se podría pensar que la tildaba de virtuosa por la cercanía que desprenden los documentos musicales, queda evidente que no es el caso, puesto que aparece otra pieza dedicada a esta organista, en este caso por el compositor José María Delgado, lo que muestra que realmente debió de ser una gran virtuosa de las teclas.

⁵⁰³ Organista novicia del Convento de Santa Clara de Utrera, que copia un credo romano en 1886 y lo dedica a una madre del convento.

**Ilustración 2.109: Alabado a solo con acompañamiento de Melodium (José M^a Delgado)
Dedicado a la virtuosa Madre Abadesa del convento de las religiosas de Santa Clara,
1906
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS041)**



Peña, además de centrar muchos de sus trabajos en obras de Solís, también realizó copias y arreglos de piezas de compositores como Antonio Palatín, Domingo Arquimbau, Hilarión Eslava, Manuel Lucena, Diego Mata o Francisco Rodríguez, mostrando un claro gusto por la estética musical del momento, que provenía de los gustos musicales establecidos en la capital hispalense.

Para terminar con el foco utrerano, debemos de citar también las piezas encontradas pertenecientes al profesor de música “Juan María Balmisa Tenorio”, el cual podemos encuadrar en el marco cronológico de finales del siglo XIX que estamos trabajando y que copia algunas piezas de autores como Calahorra, así como otras piezas dedicadas a organistas del convento de Santa Clara⁵⁰⁴. Este hecho es una clara muestra de que la educación musical estaba presente en el convento, se valoraba la música de los compositores del momento, así como la música

⁵⁰⁴ Aparece una copia dedicada a “Sor María Josefa de Santa Rita” en 1890, que quizás puede hacer referencia a la organista “María Josefa Galluit”, que anteriormente aparecía como organista novicia y que años más tarde se convertiría en la Madre organista del convento, habiendo cambiado el apellido por el nombre que aparece en esta partitura, algo muy habitual en las monjas, que una vez pasado el noviciado, solían cambiarse el nombre.

que provenían de fuentes cercanas o de ámbito más local, realizada por profesores u organistas con buenos conocimientos musicales y conocedores de las estéticas predominantes del momento, ya que posiblemente utilizaban a estas figuras para poder tener acceso a la música que se interpretaba en las grandes catedrales y poder llevar estos sonidos al espacio de clausura, mostrando con este aspecto la importancia que tenía la música dentro del mismo y el valor que se le daba como aspecto fundamental en las celebraciones litúrgicas acaecidas en el monasterio, además del marcado interés por estar al día en cuanto a los gustos musicales, claro ejemplo de modernidad en un entorno que a priori puede resultar muy anticuado y hermético, confirmando las palabras de Alfonso Delgado, que cita que la actividad musical de un cenobio femenino de clausura no se cerraba exclusivamente dentro de sus muros, ya que si se quería conseguir un repertorio completo, su recopilación, adaptación e interpretación presentaba muchas exigencias complicadas de acometer desde un entorno aislado⁵⁰⁵.

Por su parte, Jaén es otro foco importante de comunicación en el convento de Santa Clara de Carmona, donde posiblemente se pueda justificar esta relación por alguna relación familiar entre monjas de ambos conventos, deducido de las múltiples anotaciones que encontramos al final de las copias, pero no hemos logrado justificar esta relación familiar con ningún documento del fondo. Por un lado, la mayor parte de copias que provienen de esta localidad, pertenecen a la mano de María Gámez, quizás una monja o alguien muy cercana a ellas, además de otras copias como Luisa la Cantora. Parece que este convento permanecía un poco más hermético al exterior respecto a lo que he podido observar en el material musical, ya que hay pocas muestras de repertorio que provenga del exterior, a excepción de los que abordaremos en el espacio dedicado al monasterio jienense.

Algunas de estas copias, como hemos adelantado, llevan dedicatorias en las que aprovechan la ocasión para mandar recuerdos a las madres del convento de Santa Clara de Carmona, tratando también cuestiones de salud, realizando aclaraciones sobre las partituras que envían, e incluso justificando algunos hechos que dificultan realizar más copias, como por ejemplo la falta de tiempo y la multitud de tareas que tenían que llevar a cabo. Llegan en algunos momentos a realizar declaraciones tan específicas como que están realizando las copias de noche porque de día no puede ser. Por lo que se puede leer en algunas notas, parece que había varias hermanas copiando material para enviar a Carmona.

Como hemos mencionado anteriormente, parece que este convento era más hermético al exterior si lo comparamos con la presunta actividad que presenta el convento de Utrera, aunque también hay vestigios de copias realizadas por José Pulido Llaveró, el cual sella sus obras y por la buena caligrafía y demás detalles que presentan algunas partituras, puede tratarse quizás de un profesor de música local que acudiera al convento a dar clases a las monjas, algo habitual

⁵⁰⁵ de Vicente Delgado, “La actividad musical en los monasterios de monjas en Ávila durante la Edad Moderna: Reflexiones sobre la investigación musical en torno al monasterio de Santa Ana”, p. 529

en la época.

Del círculo jienense, podemos destacar copias de partituras de compositores de la talla de Calahorra, José Aranguren, Evaristo Ciria, Luigi Bordese, Román Jimeno, Esteban Catalá, Berdión, Juan Antonio Cobo, Juan de Mata, José Sequera, Manuel Perillán, Paolo Tosti, José Ramón Prado, Glicerio Nonell, Ladrón de Guevara, Juan Bautista Pastor y Lorenzo Suárez⁵⁰⁶ entre otros. En esta primera aproximación, podemos observar que no aparecen compositores del círculo sevillano como pueden ser los grandes maestros decimonónicos de la catedral de Sevilla, como Eslava, Torres o Arquimbau, además de otros compositores sevillanos de la talla de Solís o Palatín, aportando por tanto otra corriente estética predominante en la zona jienense, destacando algunos maestros de capilla en la catedral o músicos locales como Juan Antonio Cobo⁵⁰⁷ (Jaén, 1860 - 1921), Juan de Mata⁵⁰⁸ (Jaén, 1855 - 1942) o José Sequera (Baeza, 1823 - 1888), aunque también aparece un importante núcleo de autores, de los que se puede deducir un claro interés o gusto por compositores del norte de España, como pueden ser Calahorra (Navarra, 1833 - 1899), Román Jimeno⁵⁰⁹ (La Rioja, 1799 - 1874), Esteban Catalá (Barcelona, 1856 -), Evaristo Ciria (Calatayud, 1802 - 1875), o José Ramón de Prado, del que poca información he podido encontrar pero sabemos que pertenece al ámbito gallego, fundamentado por la cantidad de piezas que aparecen con su autoría en los archivos eclesiásticos de esa zona del norte de España.

Entre estas copias, las que están fechadas podemos distinguir un fuerte núcleo de piezas que se pueden encuadrar en el marco cronológico de finales del siglo XIX y principios del XX, coincidiendo con la tendencia que marca el propio monasterio de Santa Clara de Carmona y el convento de Utrera.

Lo que está claro, y como también se puede constatar en los trabajos de Olarte Martínez⁵¹⁰, es que debió de existir un permanente contacto con otros centros musicales, tanto capillas de

⁵⁰⁶ Lorenzo Suárez Godoy (1849-1920), además de compositor de obras para piano, orquesta y banda, fue, saxofonista, pianista, director de banda, y profesor. Realiza su vida musical en Jaén y compuso varias zarzuelas: Jiménez Cavallé, "La música en Jaén 1900-1960", p. 280

⁵⁰⁷ Juan Antonio Cobo Galán fue el organista sucesor de Damián Martínez en 1921 en la catedral de Jaén, en la que ocupaba el puesto de segundo organista, además de ser nombrado profesor de música del colegio de los seis, y del que destacan sus composiciones religiosas: Jiménez Cavallé, *Ibid.*, p. 256

⁵⁰⁸ Juan de Mata Espejo ya aparece ligado al círculo musical jienense como profesor en una academia de música, impartiendo clases de solfeo e instrumentación, además de aparecer como compositor de música religiosa: Jiménez Cavallé, *Ibid.*, p. 275).

⁵⁰⁹ Considerado uno de los organistas más importantes de España, profesor en el conservatorio de Madrid y destacado compositor de obras pedagógicas para órgano: Casáres Rodicio, *Diccionario de la música española e iberoamericana*, p. 416

⁵¹⁰ Olarte Martínez, "Las Monjas Músicas en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistórica", pp. 5 - 6

catedrales como colegiatas u otros centros donde se producía música, además de las comunicaciones entre centros donde había producción musical femenina, sin olvidar los constantes vestigios de la presencia de maestros de música que ayudan a estos centros a tener un buen nivel musical, buscando con ello encontrarse totalmente en la actualidad de lo que ocurría en el ámbito musical en el resto de los centros religiosos, siguiendo por tanto los gustos y tendencias llevadas a cabo en los mismos y mostrando un gran carácter de modernidad en un entorno que aparentemente vive entre muros y exento de lo que ocurre en el exterior.

En definitiva, y antes de realizar un breve recorrido por los espacios que tanta música han aportado al fondo de Santa Clara, tenemos que decir que a todas estas cuestiones debemos añadir la propia preocupación e interés del monasterio carmonense, tanto por la adquisición, como por conservación del fondo al que hemos podido acceder, a través del cual, y coincidiendo con las palabras de Bordas⁵¹¹, hemos podido comprobar que existía relación con maestros de capilla y organistas de otros lugares, ejerciendo una importante labor en torno a la difusión de la música, a la vez que imprescindibles labores de formación a las monjas, tanto cantoras como intérpretes, todo ello fundamentado a través del análisis que hemos realizado del fondo musical conservado.

Vamos a realizar un breve acercamiento en torno a los conventos citados, Utrera y Jaén, puesto no nos cabe duda de que ejercieron una importante influencia en torno a las prácticas musicales llevadas a cabo en el cenobio carmonense, además de recibir posiblemente también las tendencias que marcaba el monasterio de Santa Clara de Carmona.

2.5.1. Convento de Santa Clara de Utrera (Sevilla)

Dotado en 1483 y fundado en 1515 por un bastardo de los Ponce de León, Diego Ponce de León⁵¹², y extinguido en la actualidad, este centro presenta una de las relaciones más cercanas con el convento de Santa Clara de Carmona, incluso la familia Ponce de León realizó una importante aportación al convento de Carmona, al ceder Diego Ponce de León algunas de sus casas, que ocupaban una manzana, para el convento carmonense como pudimos ver al comienzo de nuestro trabajo, siendo por tanto sacado del conjunto palaciego de la familia Ponce de León. Se puede comprobar una vez más, como la nobleza tuvo un importante papel en las fundaciones conventuales, siendo posible gracias a sus aportaciones la construcción de muchos de estos centros.

A partir de 1910 parece que comenzó un periodo de importante decadencia del cenobio utrerano, que culminó en el traslado de sus religiosas al convento de Santa Clara de Carmona en el año 1925, tras haber solicitado a las monjas de este convento su aprobación para dicho

⁵¹¹ Bordas Ibáñez, p. 200

⁵¹² Rodríguez Becerra, “Las Clarisas en Andalucía: Historia, antropología y arte”, p. 13

traslado, y haber aprobado por unanimidad esta cuestión, se procede al traslado de las religiosas utreranas junto con toda la documentación del convento, la cual se encuentra archivada junto con todo el material del convento de clarisas de Carmona.

Ilustración 2.110: Documentación para el traslado de las religiosas de Santa Clara de Utrera a Carmona
Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC53 - DOC54)

Proda. Abadesa de Sta. Clara de Carmona.

Respetabilísima Señora:
Preuna a las coristas en Capitulo y pongo a votación el asunto del traslado de la Comunidad de Clarisas de Utrera a este Convento. Comunique luego de oficio a su Emisencia el resultado de la votación, acompañando la comunicación de una declaración certificada del los bienes que posee este Convento y de su estado económico. Esta declaración debe venir firmada por V. P. y Claveros, y todo esto a la mayor brevedad, porque quiere el Sr. Cardenal antes de mar-

Documento del Convento de Santa Clara de Utrera pidiendo que se someta a votación el traslado de sus religiosas, así como el patrimonio en 1925 (DOC53)

Agui el sello.

En cumplimiento de lo mandado por el Sr. P. Sr. Visitador, se ha procedido a la votación secreta para el traslado de la Comunidad de Clarisas de Utrera, a este Convento, y su resultado ha sido favorable por unanimidad. Lo que comunico atentamente a V. E. R. por su conocimiento y efectos. Dios guie. a V. E. R. m. p. a. b. Carmona 20 Julio 1925.

(La firma)

Emilio y Rivin. Sr. Cardenal Arzobispo de Sevilla.

Documento del Convento de Santa Clara de Carmona aprobando por unanimidad el traslado de las religiosas de Utrera y su patrimonio en 1925 (DOC54)

Queda claro tras la Ilustración 2.110, que fue en 1925 cuando se procedió al traslado de las religiosas de Utrera hasta el convento de Santa Clara de Carmona, depositando en el mismo todos los bienes que tenían en ese momento, junto con el archivo, al cual hemos podido tener acceso también durante esta investigación. El primer documento que aparece, es la primera página de una carta dirigida a la abadesa del convento de Santa Clara de Carmona, donde expone la necesidad urgente de que sometan a votación el traslado de las religiosas utreranas hasta Carmona, adjuntando también en la carta una declaración certificada con los bienes que poseen en ese momento, pidiendo brevedad en la decisión. El segundo documento es una carta,

donde se muestra la votación favorable unánime por parte de las religiosas de Santa Clara de Carmona para acoger a las monjas utreranas en el convento de Santa Clara. Tal parece que era la urgencia, que la primera carta está fechada el día 17 de julio de 1925 y la segunda, respuesta a la primera, tiene como fecha el día 20 de julio de 1925, solo tres días más tarde.

En las actas capitulares consultadas provenientes del convento de Utrera, así como todo el material de archivo custodiado en el convento de Santa Clara de Utrera, encontramos multitud de documentos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX donde queda patente la actividad musical, como por ejemplo reparaciones, compras de instrumentos⁵¹³, adquisición de partituras⁵¹⁴, e incluso se encuentran presupuestos numerados⁵¹⁵, donde se ofrecen músicos de Sevilla y de Utrera para una función solemne el año 1912, donde aparecen las plantillas de instrumentistas y cantantes para los actos. Con estos datos, parece increíble que años más tarde este convento utrerano cayera en la pobreza, ya que la inversión que estaba realizando en el aspecto musical era bastante importante, la cual, si hubiese tenido problemas económicos hubiese sido más modesta. También aparecen otros gastos que denotan que el convento de Santa Clara de Utrera contaba con una bastante buena, -al menos a finales del siglo XIX y principios del XX-, ya que encontramos otros gastos elevados⁵¹⁶ en predicadores, capellán, organista, cantora, sacristán, o para el culto.

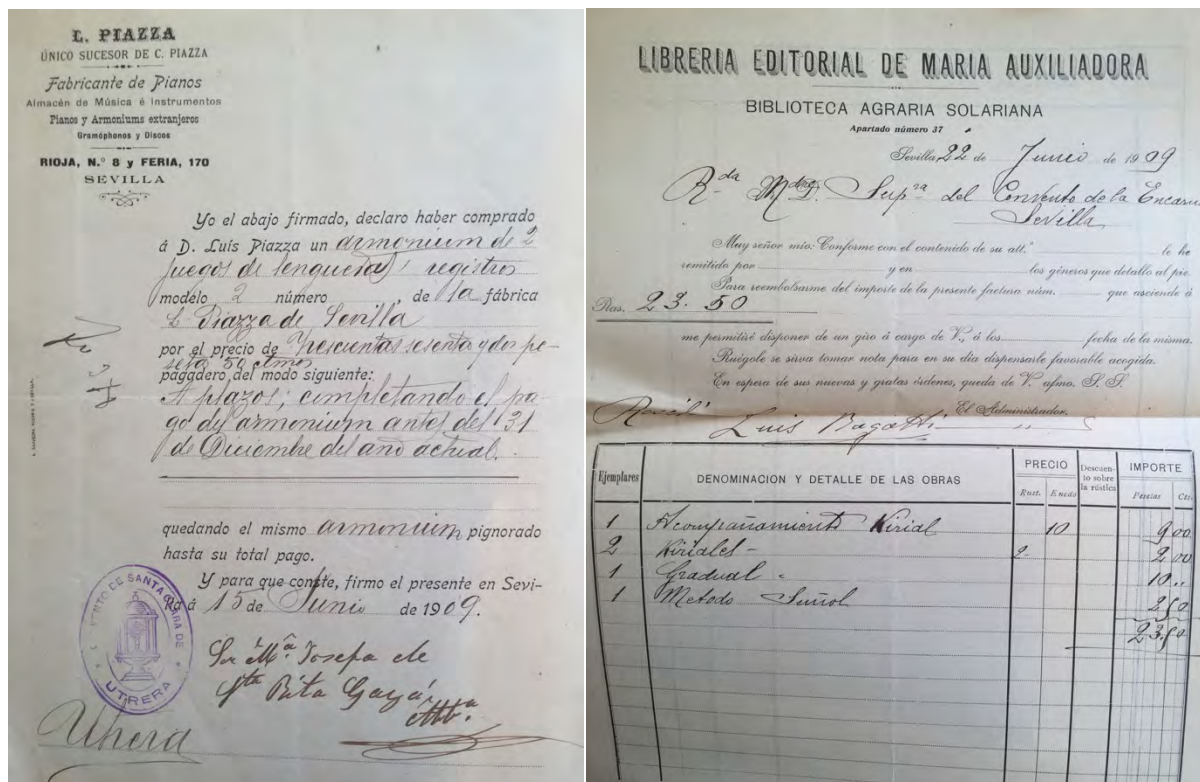
⁵¹³ Se adquiere un armonio el 15 de junio del año 1909, que es pagado a plazos durante ese año, cantidad que asciende a 362 pesetas y 50 céntimos (Ilustración 2.111).

⁵¹⁴ El 22 de junio del año 1909, justo días después de adquirir el armonio, se compran Kiriales, Gradual, Acompañamientos Kiriales y un método, por el precio de 23 pesetas y 50 céntimos (Ilustración 2.111)

⁵¹⁵ Los presupuestos son para una o más funciones, y con mayor y menor número de músicos, suponemos que para que el convento eligiera el que más se ajustara a sus posibilidades económicas. Las plantillas incluyen Violines, Clarinetes, Flautas, Contrabajo, Armonio y Cantantes (Triple, Tenor y Bajo), así como las dietas y los gastos de viaje para los músicos que vienen de la ciudad de Sevilla (Ilustración 2.112). Además, en el presupuesto, queda patente que la persona que redactaba el mismo, estaba componiendo una obra para ser estrenada en la ocasión, lo cual también aporta una visión importante de la vida musical en el convento.

⁵¹⁶ Aparecen documentos a partir de 1875 con los gastos mensuales en estos apartados, donde los gastos en la organista y la cantora prácticamente los más elevados.

Ilustración 2.111: Inversiones realizadas en el convento de Santa Clara de Utrera en 1909
Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC01 - DOC02)



Documento de compra de un armónium por parte del convento de Santa Clara de Utrera en 1909 (DOC01)

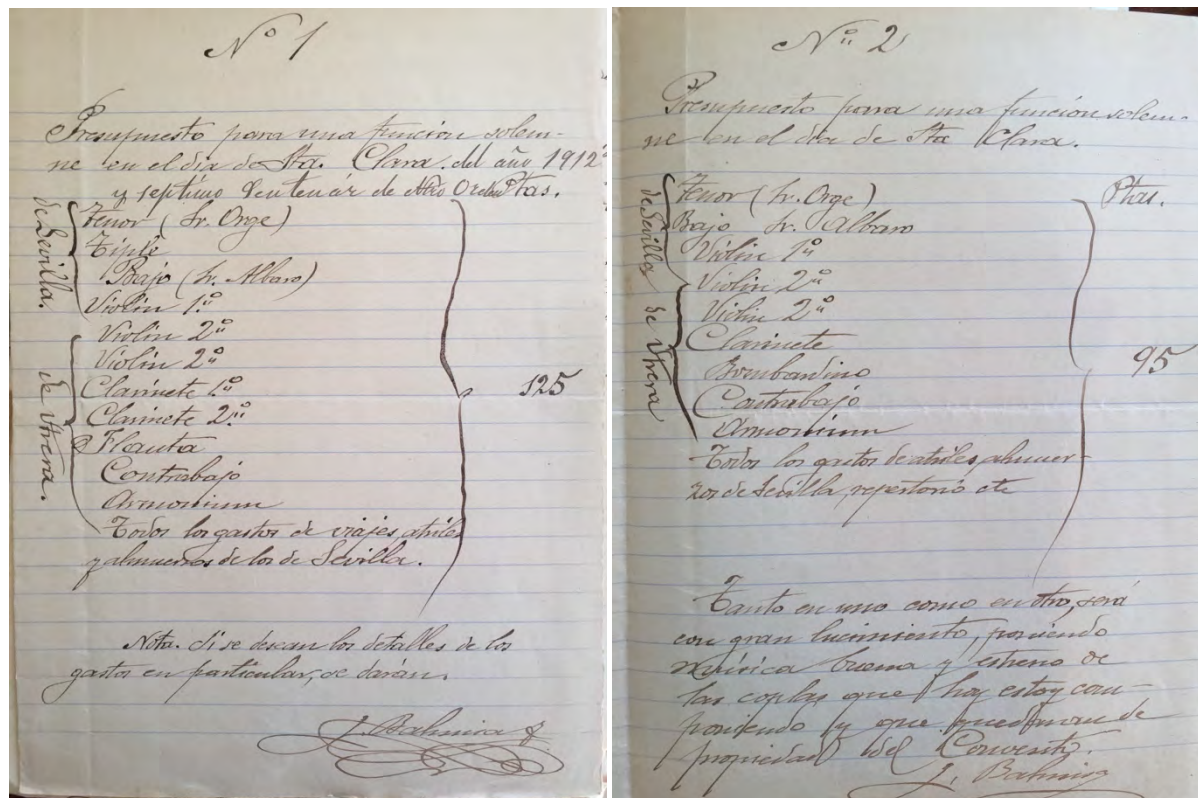
Documento de adquisición de material didáctico y partituras para el mismo convento en 1909 (DOC02)

Como podemos observar en la ilustración, se realizó una importante inversión en 1909 comprando un armónium por 362 pesetas y 50 céntimos y días más tarde se adquiere material didáctico y partituras por el precio de 23 pesetas y 50 céntimos, lo que muestra que años antes de declararse en estado ruinoso, estaban preocupadas por el crecimiento de la actividad musical dentro del cenobio, así como por el aprendizaje y la adquisición de materiales musicales nuevos.

A esta inversión, podemos añadir algunos gastos extraordinarios que suponemos que tenían a lo largo del año, como ejemplo las inversiones realizadas en las principales funciones del convento, concretamente la función solemne del día de Santa Clara, que como venimos citando a lo largo de nuestro trabajo, es un día festivo e importante para todas las comunidades clarianas. Encontramos concretamente dos presupuestos, que muestran varias opciones de plantillas de instrumentales, con mayor y menor número de músicos, y regalando con esta actuación la composición de unas coplas que cita que está componiendo exclusivamente para ese acto y que después pasará a propiedad del convento.

Ilustración 2.112: Presupuestos 1 y 2 para una función solemne en el día de Santa Clara, Utrera 1912

**Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC03 - DOC04)**



Presupuesto Nº 1 (DOC03)

Presupuesto Nº 2 (DOC04)

El presupuesto lo firma J. Balmisa, que probablemente haga referencia al profesor de Música Juan María Balmisa Tenorio, del que aparecen varias piezas en el fondo y aparece ligado siempre a este convento utrerano, con el que suponemos que tendría una especial relación. Pero lo que realmente no podemos llegar a imaginar, cómo este alarde de solvencia económica y la grandilocuencia mostrada en su documentación para todos los actos celebrados, así como la multitud de solicitudes de monjas músicas que quieren acceder a este cenobio, puede llegar al punto de años más tarde, declararse en ruina.

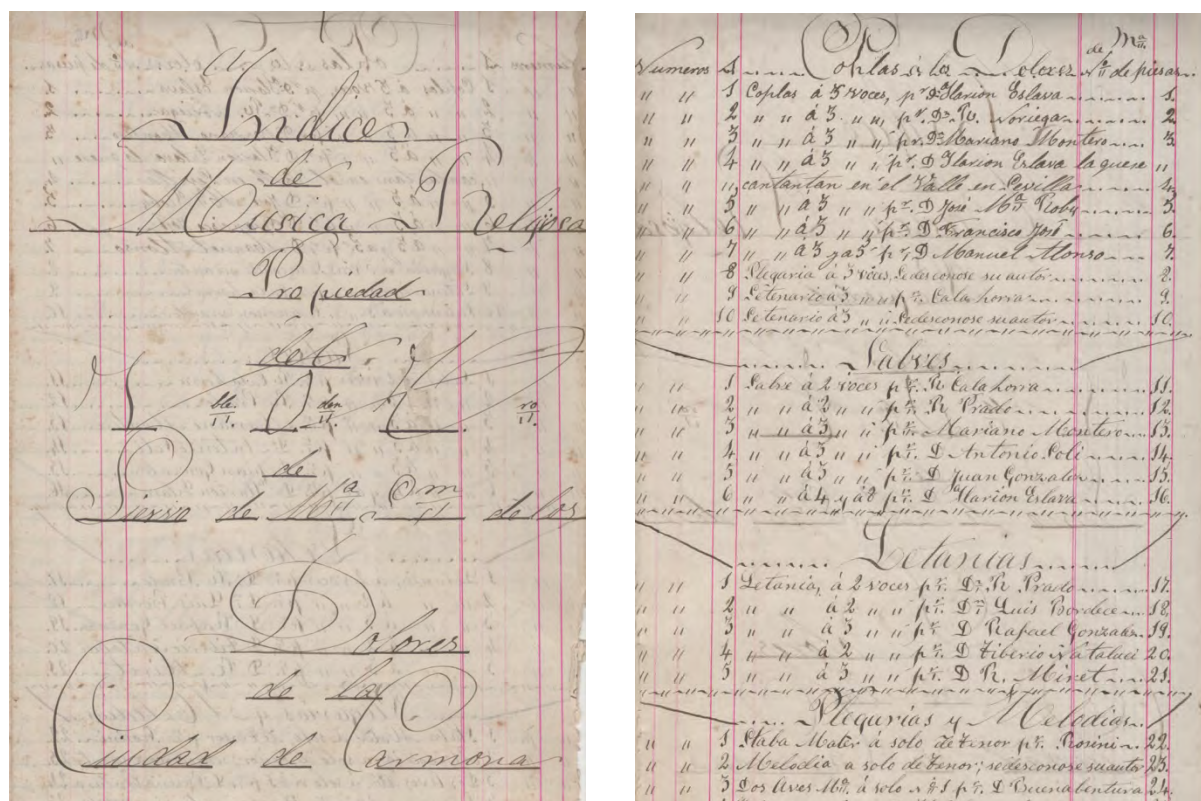
La comunicación entre ambos conventos era fluida, y tras el estudio del archivo musical, no sería nada raro que se intercambiaran materiales musicales, es más lo damos casi por hecho, aunque si que es cierto que aparecen numerosas obras dedicadas al convento de la localidad de Utrera en el fondo que estamos analizando y se han podido mezclar con las que llegaban desde Utrera a Carmona antes de proceder a la unificación de los archivos por el traslado de la comunidad religiosa. El papel más importante en torno al convento utrerano, como hemos venido recalando durante todo el trabajo, es de José María de la Peña Bermudo, organista de la iglesia Mayor de Utrera, siendo sin duda el más sobresaliente, ya que son suyas la mayor

parte de composiciones, copias y arreglos que se encuentran en el fondo que llega de Utrera, ya que arreglaba e instrumentaba todas las obras de Antonio Solís y las solía dedicar al convento de clarisas de la Villa de Utrera, concretamente a su organista, además de componer otras muchas para el mismo y arreglar piezas de otros compositores, posiblemente facilitándolas para un uso práctico dentro del cenobio por parte de las religiosas.

Aun así, queremos reforzar la teoría de que había una gran comunicación entre ambas congregaciones religiosas, así como un gran interés por las composiciones de Peña y Solís en la ciudad de Carmona, puesto que en los diferentes archivos que hemos podido visitar en la ciudad, como pueden ser el Archivo de la Iglesia Prioral de Santa María o el Archivo de la Iglesia del Salvador⁵¹⁷, se han encontrado obras de la autoría de ambos compositores, y por ende, una relación entre estos y la ciudad, así como un gusto por su música. Aunque claro está por las dedicatorias en muchas de sus piezas, que Peña dedicó gran parte de su producción a nutrir musicalmente el convento de Santa Clara de la ciudad de Utrera (Sevilla).

Ilustración 2.113: Índice de Música Religiosa Propiedad de la Orden Tercera de los Siervos de María, Carmona 1893. 4 páginas.

**Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC05 - DOC06 - DOC07 - DOC08)**



⁵¹⁷ El archivo al que hago alusión pertenece a la Orden Seglar de los Siervos de María Santísima de los Dolores de la Ciudad de Carmona, está fechado el 16 de abril de 1893, y en la autoría encontramos la siguiente anotación: "Hizo este índice un siervo de la Santísima Virgen".

Un siglo de música en el convento de Santa Clara de Carmona
a través de un fondo musical inédito (ca. 1825 – 1925)

11	11	5	Exce. M ^{te} . a solo p. ^{te} . <i>Christant</i>	26
<i>Continueroq. Habados, y. Noctes.</i>				
11	11	1	Antien. Uge y un. Motet. <i>Urevarin</i> p. ^{te} . <i>Bordese</i>	27
11	11	2	Motet. a 5 ^{ta} p. ^{te} . <i>Antonio Palatin</i>	28
11	11	3	En estos papeles hai tambien unas Copias alas	11
11	11	4	Virgen a 3 voces p. ^{te} . <i>Juan Gonzalez</i>	29
11	11	5	Motet. a 4 ^{ta} voces p. ^{te} . <i>Juan Alvarez</i>	30
11	11	6	Los Motets. a 3 ^{ta} voces p. ^{te} . <i>Mariano Garcia</i>	31
11	11	7	u. f. 2 a solo y duo p. ^{te} . <i>Francis Linaroyentes</i>	11
11	11	8	misimos papeles.....	32
11	11	9	Alaba a 3 voces p. ^{te} . <i>Mariano Abonten</i>	33
11	11	10	u. f. 11 a 5 ^{ta} p. ^{te} . <i>Juan Gonzalez</i>	34
11	11	11	u. f. 11 a 5 ^{ta} p. ^{te} . <i>Peña</i>	35
11	11	12	u. f. 11 a 5 ^{ta} p. ^{te} . <i>P. Solis</i>	36
11	11	13	Motet. a solo de Tenor p. ^{te} . <i>Comares y Huales</i>	37
11	11	14	Senitori a 5 voces p. ^{te} . <i>Rafael Solis</i>	38
<i>Mis.</i>				
11	11	1	Ala a 3 ^{ta} voces p. ^{te} . <i>P. Prado</i>	39
11	11	2	u. f. 11 a 5 ^{ta} p. ^{te} . <i>Leob. Bordese</i>	40
11	11	3	u. f. 11 a 2 ^{da} p. ^{te} . <i>P. Solis</i>	41
<i>Meditaciones solo para Organista</i>				
11	11	1	Letras de benedictos del Mexico p. ^{te} . <i>Mariano G.</i>	11
11	11	2	lava: en los mismos papeles.....	42
11	11	3	Extemp. sobre motivo del Taba. <i>Motet de Corsi</i>	11
11	11	4	ni: para peregena y grande Organista, en las copias.....	43
11	11	5	Supabano. p. ^{te} . <i>Eduardo Quena</i>	44
11	11	6	Motet. de la Gabela.....	45
11	11	7	Vals combanizaciones de Organista.....	46

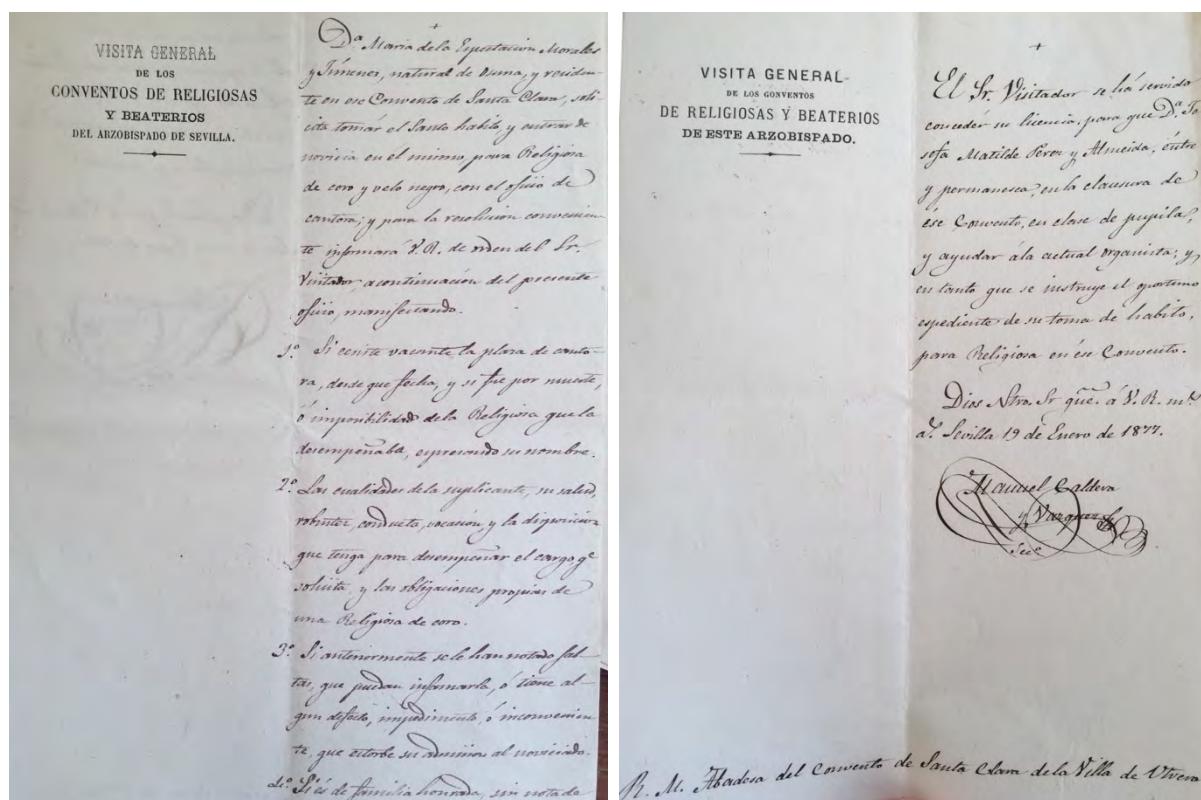
11	11	6	Los saltes a 5 ^{ta} y a 3 ^{ta} en los mismos papeles.....	47
11	11	7	Enfan. <i>Pardo; Poeta panabe</i> p. ^{te} . <i>H. Barchina</i>	48
11	11	8	Exce. M ^{te} . para grande Organista p. ^{te} . <i>Hudact</i>	49
11	11	9	Quasi daad. <i>Masura, y advenca</i>	50
11	11	10	Consona p. ^{te} . <i>Mariano Bordese</i>	51
11	11	11	Extemp. y orna.....	52
11	11	12	Meditacion p. ^{te} . <i>Gounod</i>	53
<i>Continueroq. Habados, y. Noctes.</i>				
En este manifiesto hai tambien unas Copias al Gallo y ombre de Jerez; y otras a N. Barchina p. ^{te} . <i>Rafael Gonzalez</i> tambien hai un manifiesto para canto liano; y un Inno a S. Cecilia tam bien para canto y Bano.				
Carmona 10 de Abril de 1833.				
Hiero este Indice un curso de la P. ^{ta} Virgen				

El archivo citado, del cual se presenta el índice en la Ilustración 2.113, cuenta con un total de 53 piezas, y entre estas, aparece varias veces el autor Antonio Solís, así como Peña, además de otros autores que también aparecen de manera común en el fondo del convento de Santa Clara de Carmona, lo que muestra un interés por los mismos gustos y estética musical del momento, conviviendo autores como Calahorra, Eslava, Prado, Bordese, Buenaventura Íñiguez, Palatín, Rafael y Juan González, e incluso alguna pieza de Rossini y Gounod, que también aparecen el archivo que estamos investigando.

El convento de Santa Clara de la localidad de Utrera, debió de ser un referente musical en el último cuarto del siglo XIX, ya que, tras haber accedido a su documentación, hemos podido contrastar muchos aspectos que nos hacen confirmar este hecho. En primer lugar, desde la segunda mitad del siglo XIX, aparecen multitud de cartas con ofrecimientos de cantoras y organistas que quieren pertenecer a dicho convento, hecho que aparentemente ocurre en todos los conventos femeninos de clausura, era habitual buscar un sitio a las religiosas que querían realizar una profesión musical en un convento y acceder sin dote, pero, es muy elevado el número de solicitudes a este convento utrerano, quizás por la nutrida actividad musical de su capilla y las funciones importantes que realizaba, lo que desprende un importante interés por la música y un lugar ideal para aquellas religiosas que deseaban llegar a esta vida y además realizarse musicalmente. Además de las peticiones de acceso para vacantes de organista y cantora, también hay otras monjas que acceden como pupilas, sumando a todo este movimiento en torno a la capilla musical, la multitud de novicias que pasan por la profesión de organista y cantora.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, esta parece que fue la tónica dominante en este convento utrerano, pasando por el órgano y el canto multitud de novicias y pupilas, así como aprendices del propio convento, hecho que se intensifica en el último cuarto del siglo XIX, siendo en esta época donde más copias hay fechadas, y supuestamente mayor actividad musical, tanto por documentación como por la concurrencia de las profesiones musicales en el convento. Otra muestra más de la importancia de la música en este cenobio, sobre todo a partir del último cuarto del siglo XIX, lo podemos demostrar tras encontrar algunas cuentas que recogen los gastos mensuales destinados a tal fin, donde encontramos que la cantora y la organista tenían una buena remuneración, de las más altas en cuanto a los gastos del convento, superando al capellán, al sacristán y a los gastos para el culto, con una cantidad de 329,28 reales cada profesión⁵¹⁸.

Ilustración 2.114: Ejemplos de documentos con ofrecimientos de cantora y una licencia para ingresar una pupila organista, Utrera 1864 y 1877
Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC55- DOC56)



Ofrecimiento Cantora, Utrera 1864 (DOC55)

Licencia para pupila organista en clausura, Utrera 1877 (DOC56)

⁵¹⁸ Se puede suponer que esa cantidad es la correspondiente a los cuatro meses que cita en el título, “Agosto, Septiembre, Octubre y Noviembre de 1875”, por lo que la cantidad mensual puede que fuese 82,32 reales al mes cada profesión, tanto la cantora como la organista.

Por último, e incidiendo aún más en la evidente preocupación musical que presentaba el centro religioso utrerano, nos gustaría hacer mención a un documento fechado en 1892 que hemos encontrado en el fondo, en el cual se puede observar como cuidaban todos los detalles para el acceso a las funciones musicales, incluso realizando importantes exámenes a las monjas residentes en el convento y que aspiraban a una profesión musical, en el caso concreto que mostramos en la Ilustración 2.116, el puesto de cantora. En el caso que ilustramos a continuación, la Madre Abadesa pide que la monja aspirante sea examinada de canto llano por el vicario, en el lugar que crea conveniente, pero sin acceder a la clausura, para que compruebe si está preparada para cubrir la plaza de cantora vacante en el convento. Es sin duda, otra muestra más de implicación musical, de cuidado exhaustivo por el funcionamiento correcto de la parcela musical del convento, buscando siempre tenerla en las mejores manos, nutriendo las plazas con las mejores aspirantes y garantizando el buen funcionamiento y la transmisión de valores en torno a la música, la cual es claramente un aspecto fundamental en el convento utrerano.

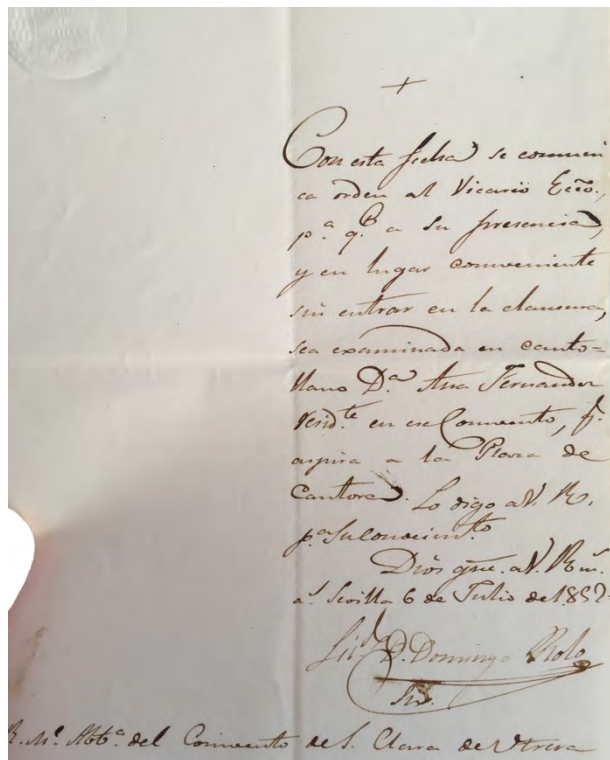
Tal es la preocupación por la música y su buen funcionamiento, que en poco más de quince días se procede a solicitar una novicia para ocupar, obviamente, la plaza que ha dejado la monja cantora anterior, que supuestamente ha pasado a ser cantora de profesión, buscando por tanto cubrir con la mayor urgencia posible una plaza de noviciado para el canto y con ello garantizar que no se vea mermada la actividad musical, teniendo siempre una monja aprendiendo para que pueda acudir al puesto en profesión en cuanto éste quede vacante.

Ilustración 2.115: Gastos mensuales del convento de Santa Clara de Utrera, 1875
Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(DOC57)

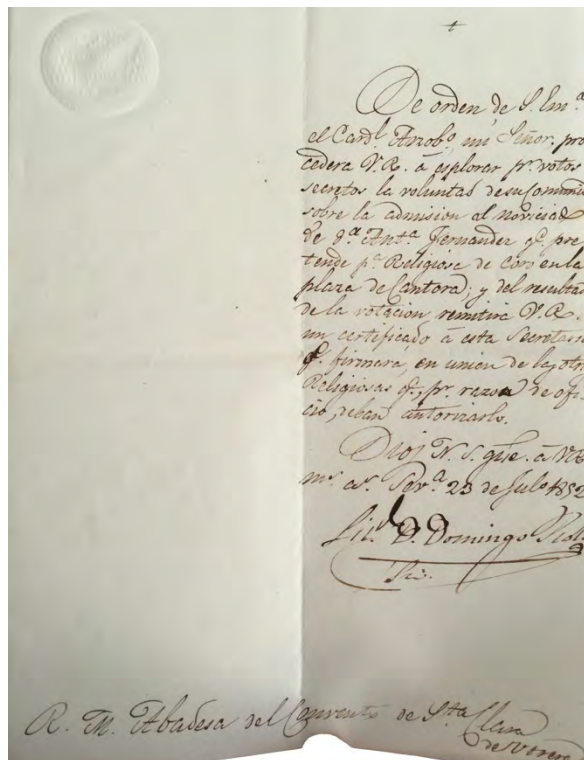
<u>Sta. Clara de Utrera.</u>	
<u>Agosto, Set., Oct. y Nov. de 1875. Ptas.</u>	
Haber de la M. Herrera	410,96
Id. de la Cantora	329,28
Id. de la Organista	329,28
Id. del Cuerto	320 "
Id. de la Enfermera	450 "
Id. del P. Cajullan	317,60
Id. del Sacristan	127,04
<u>Total</u>	<u>2.314,16</u>

Ilustración 2.116: Examen de canto llano para plaza de cantora y solicitud de novicia para vacante, Utrera 1892

Archivo del convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (DOC58 - DOC59)



Petición para realizar un examen de canto llano a una Madre del convento para ocupar la plaza de cantora - 6 de Julio de 1892 (DOC58)



Petición de admisión de Novicia para plaza de cantora - 23 Julio de 1892 (DOC59)

Para concluir con esta sucinta sección que hemos dedicado al convento de Santa Clara de la localidad de Utrera, nos gustaría a través de la documentación mostrada, reforzar aún más nuestra hipótesis del potencial musical de este cenobio y la relación con el convento de Carmona, a la vez que crear quizás un punto de reflexión para futuras investigaciones, ya que sería interesante conocer las causas que llevaron a este convento utrerano a su cierre por problemas económicos. Como hemos expuesto a lo largo de este espacio, el convento llega, e incluso se adentra en el siglo XX con una nutrida actividad musical, un buen número de monjas aspirando a profesiones musicales que demuestra que incluso pudo haber competencia por los puestos a través de exámenes, y sigue realizando importantes inversiones en instrumentos, partituras y celebraciones de actos importantes, remitiéndonos en este caso a los presupuestos de 1912, donde se busca un importante número de músicos profesionales para una función. Sin embargo, años más tarde, se llega a la quiebra económica total del mismo, teniendo que proceder al traslado de sus religiosas a Carmona, algo que queda abierto para dilucidar en futuras investigaciones.

2.5.2. Real Monasterio de Santa Clara (Jaén)

Según Rodríguez Becerra, en su trabajo sobre las Clarisas en Andalucía⁵¹⁹, el monasterio de las clarisas de Jaén fue fundado en 1246 con la primera regla de Santa Clara, siendo el primero que aparece en Andalucía, incluso antes que el de Sevilla (entre 1260 y 1293), siendo por tanto un hecho importante en cuanto a su relación con el convento de Santa Clara de Carmona, fundado 214 años más tarde⁵²⁰, con el cual mantiene una importante comunicación en cuanto a intercambio de archivo musical, terminando la mayoría de las copias con algún texto donde se puede apreciar la cercanía entre ambos centros religiosos.

La cercanía del convento jienense con el monasterio de clarisas de Carmona es menor que las que puede tener éste con el convento utrerano, tanto por cercanía como por afinidad y gustos, ya que ambos mantienen una línea similar en cuanto a las tendencias marcadas por Sevilla, aunque no por ello es menos importante la relación que tiene con el convento jienense. Como es natural, la cercanía entre el convento de Utrera y el de Carmona hace mucho más factible la comunicación entre ambos, a lo que hay que sumar, el traslado de las religiosas utreranas al convento de Santa Clara de Carmona en 1925, confirmando aún más si cabe la buena relación que había entre ambos cenobios.

Sin embargo, el monasterio jienense aporta otra corriente estilística al repertorio musical, ya que como se ha expuesto en el apartado referente a la procedencia del material y los canales de comunicación, destacan en el fondo carmonense algunas copias de piezas que provienen del círculo de compositores jienenses, la mayoría ligados a las grandes capillas de la ciudad y a la catedral, como principal influencia en cuanto al material musical religioso.

Además, es muy llamativo el gusto que existe en el convento jienense por los compositores del norte de España, como ya hemos analizado en espacios anteriores, y que aporta otro tipo de repertorio al convento de Santa Clara de Carmona a través del canal de comunicación jienense, enriqueciendo aún más su patrimonio musical y mostrando de nuevo el interés musical que presenta el convento de clarisas de Carmona, abriendo sus brazos a todo tipo de repertorio e intentando estar al día de los gustos musicales y las tendencias estéticas, sin ceñirse exclusivamente a la línea marcada por la corriente sevillana, la cual haría que este convento tuviera un repertorio menos amplio y rico, ya que como se puede observar en el convento utrerano, prácticamente está limitado a un ámbito local, mientras Carmona se nutre de otros focos de comunicación para enriquecer su patrimonio.

Uno de los aspectos que más nos ha ayudado a comprender la cercanía de la relación entre Carmona y Jaén, es la cantidad de piezas que aparecen con anotaciones al final de las copias,

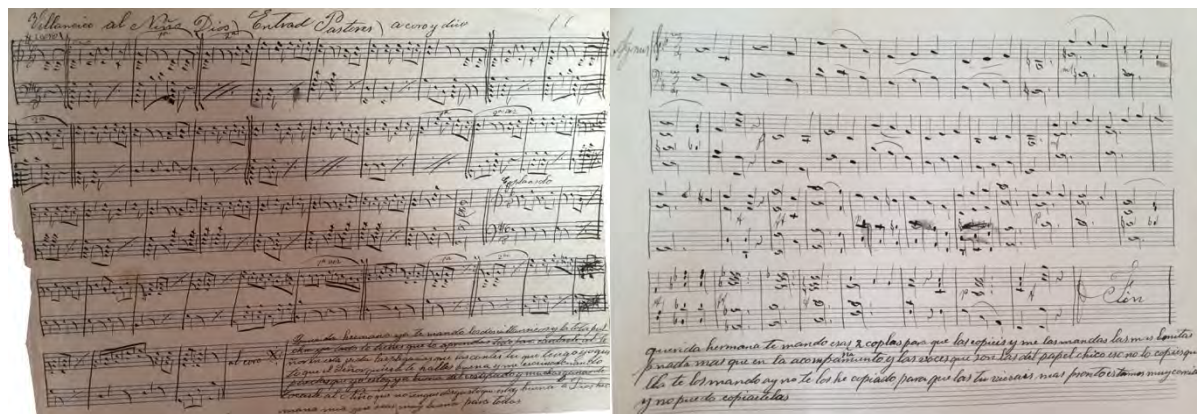
⁵¹⁹ Rodríguez Becerra, (2011), p. 11

⁵²⁰ El convento de Santa Clara de Carmona se funda en 1460.

utilizando éstas como si de cartas se tratase, donde se informan sobre su estado de salud, sobre aspectos cotidianos y donde se mandan saludos, de forma muy cercana y siempre utilizando su fe como punto común, siempre al servicio de Dios.

Ilustración 2.117: Piezas que provienen del núcleo jienense y presentan anotaciones al final de la misma.

Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (MUS117 - MUS118)



Entrad Pastores, Villancico al Niño Dios a coro y dúo (MUS117)

Letanía a 3 voces, Juan de Mata Espejo Molina (MUS118)

Estas piezas son claros ejemplos de la buena relación que había a finales del siglo XIX y principios del XX entre ambos cenobios, donde se hablan con un lenguaje cercano y con total confianza. Normalmente copiaban varias piezas en un mismo papel, comenzando una tras otra aprovechando al máximo el espacio, terminando generalmente con un mensaje. Citamos literalmente la anotación que incluyen estas dos piezas:

Querida hermana ya te mando los dos villancicos y la tota pulchra ya solo lo tienes que aprender todo para cantarle al Señor en esta vida las plegarias que las cantes tu tengo yo gusto que el Señor quiera te halles buena y me escribas cuando puedas que yo estoy ya buena del constipado y muchas ganas de tocarle al Niño que no tengas disgusto que estoy buena adios hermana mia que seas muy buena para todas.

Querida hermana te mando esas 2 coplas para que las copiéis y me las mandas las más bonitas. Copia nada más que en la acompañamiento y las voces que son las del papel chico eso no lo copies que Ila te las mando ay no te las he copiado para que las tuvierais mas pronto estamos muy corridas y no puedo copiártelas.

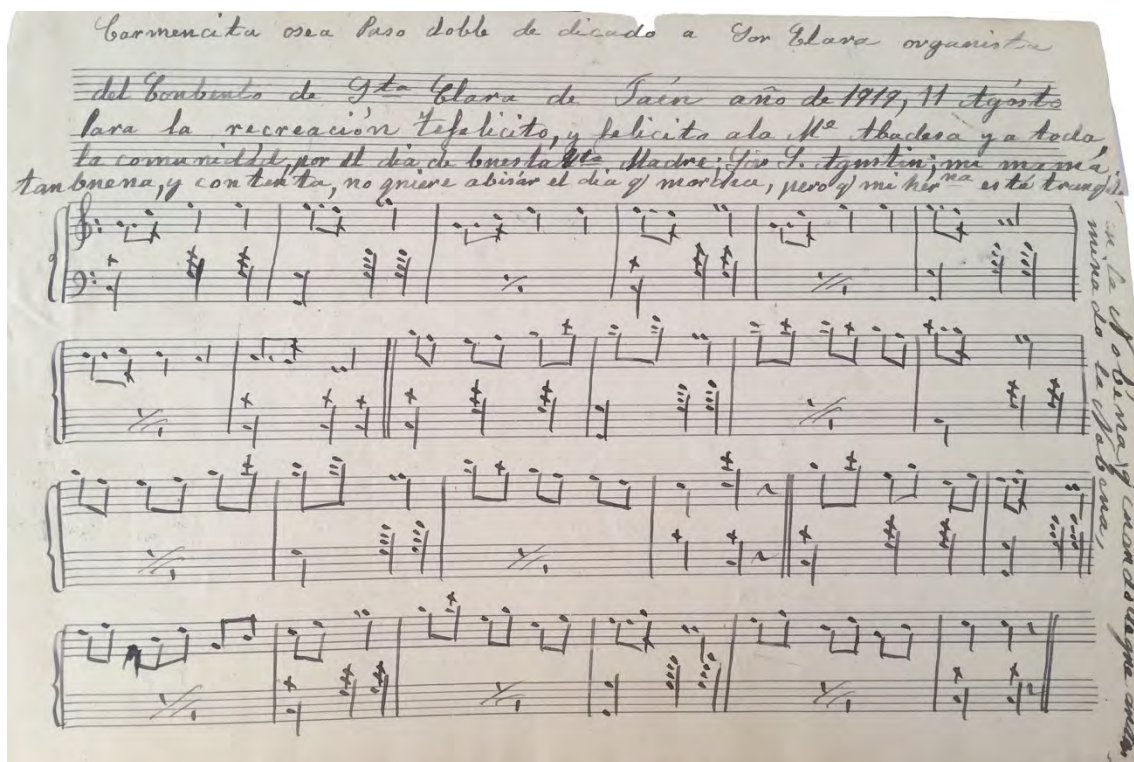
Las caligrafías musicales son buenas, aunque parece que tienen ayuda para realizar las copias, ya que incluso encontramos algunas anotaciones donde piden al convento de Carmona opinión sobre las coplas más bonitas. Del texto se puede entender una buena relación entre hermanas

del convento, incluso puede que alguna relación familiar entre alguna monja de ambos centros religiosos.

Como hemos citado anteriormente, suelen tratarse de piezas del círculo jienense, más concretamente de compositores locales como José Sequera, Juan de Mata o Juan Antonio Cobo, además de otras copias de compositores del norte de España, las cuales trataremos a continuación. No siempre se trata de material enviado desde Jaén, también se envían piezas desde el convento carmonense, habiendo por tanto una comunicación fluida entre ambos, nutriendo así sus archivos y consiguiendo una mayor variedad musical en sus fondos, aunque como es lógico, es complicado encontrar en el fondo de Santa Clara partituras que han sido copiadas con el fin de ser enviadas al convento jienense, por lo que podemos suponer que esta pieza es un caso aislado que quizás no se llegó a enviar a su destino, quedando como vestigio de dicha comunicación entre ambos cenobios.

Ilustración 2.118: Pasodoble dedicado a Sor Clara, organista del convento de Jaén, año 1919

**Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS119)**



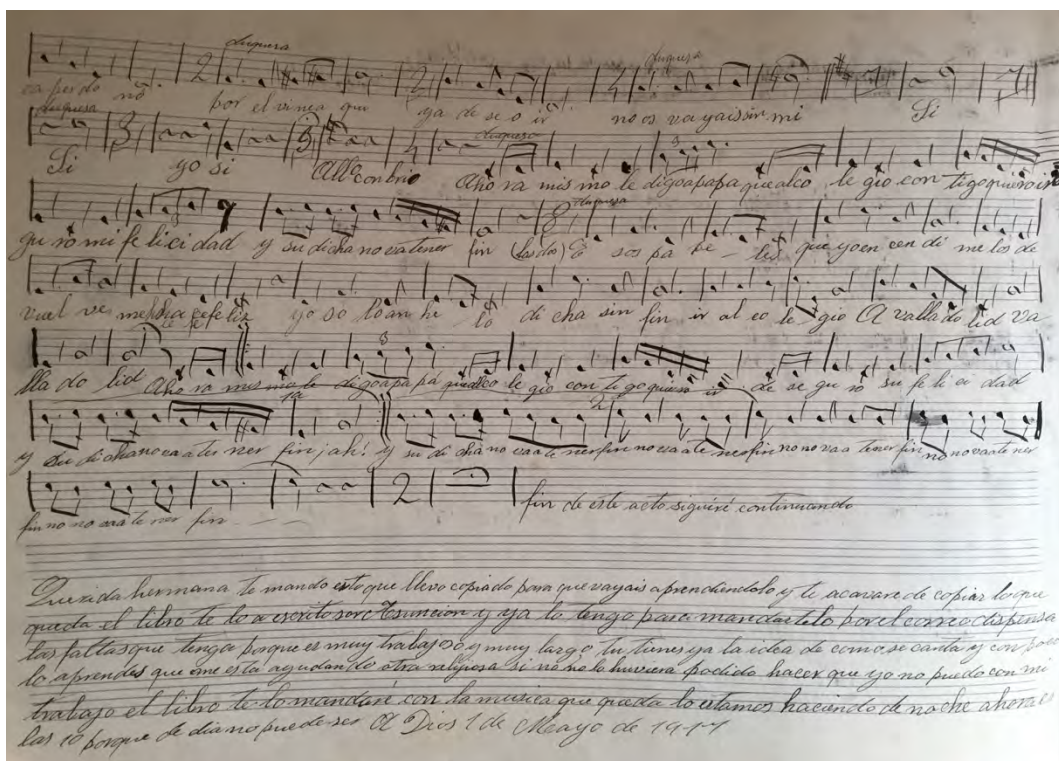
Este pasodoble, titulado *Carmencita osea*, está dedicado a Sor Clara, concretamente la monja organista del convento de Santa Clara de Jaén en 1919, donde cita lo siguiente:

Dedicado a Sor Clara, organista del convento de Santa Clara de Jaén, año de 1919, 11 Agosto. Para la Recreación te felicito, y felicito a la Madre Abadesa y a toda la comunidad, por el día de nuestra Santa Madre; Sor S. Agustín; mi mamá tan buena y contenta, no quiere avisar el día que marcha, pero que mi hermana esté tranquila en la novena, que cuando llegue está terminando la novena

En este ejemplo se puede comprobar cómo sigue habiendo una relación cercana, incluso se puede apreciar que quizá se trate de una comunicación entre hermanas de sangre, que hablan de su madre y del estado de salud de ambas, siendo esta cuestión la que puede que haya motivado este intercambio de partituras y buena relación que se puede apreciar entre ambos cenobios. Aunque la dificultad musical de la pieza no es muy elevada, con una melodía clara y un acompañamiento muy básico centrado básicamente en los grados tonales, es muy interesante desde el punto de vista que estamos aclarando y para conocer las posibles relaciones que generaron esta buena vinculación que presentan ambos cenobios. Otro aspecto también llamativo en torno a las características musicales de la pieza es el compás en 3/4 para un pasodoble, cuando lo habitual es un compás binario para este tipo de formas musicales.

Otro aspecto importante que destacar en torno al material que llega desde el monasterio clariano de la capital jienense, es el tipo de repertorio que hemos podido encontrar en el fondo, ya que, no solo hay un interés por material religioso y de otro tipo de compositores que los habituales del círculo sevillano, sino que, podemos encontrar otro tipo de repertorio de carácter profano, lo que demuestra un claro interés por ampliar conocimientos musicales y realizar otro tipo de actividades quizás en el convento o quizás para su tiempo de ocio, aunque el hecho de que se trate de una zarzuela, indica que quizás realizaran alguna interpretación destinada al público con la finalidad de recaudar algún dinero, junto con otras actividades, por ejemplo teatrales, como hemos tratado en el espacio dedicado a la música instrumental profana y al teatro y poesía. Consideramos interesante esta apreciación en torno a la recepción de material profano, puesto que del convento de Santa Clara de Utrera no hay evidencias de que llegara otro tipo de repertorio que no fuese estrictamente religioso, por lo que quizás este convento jienense se convierta en un espacio muy interesante para estudio de este repertorio de carácter profano dentro de un convento de clausura.

Ilustración 2.119: Choza y Palacio, Zarzuela infantil, Manuel Perillán
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS120)



Esta zarzuela fue compuesta en 1876 por Manuel Perillán⁵²¹, y la copia que encontramos en el fondo de Santa Clara de Carmona está fechada en 1917, lo que muestra un claro interés por lo actual, por la música compuesta recientemente. También aparece una nota al final de esta parte, como viene siendo habitual en el repertorio que llega de la capital jienense, que cita lo siguiente:

Querida hermana te mando esto que llevo copiado para que vayais aprendiéndolo y te acavare de copiar lo que queda el libro te lo a escrito sor Asunción y ya lo tengo para mandartelo por el correo dispensa las faltas que tenga porque es muy trabajoso y muy largo tu tienes ya la idea de como se canta y con poco lo aprendes que me esta ayudando otra religiosa si no no lo hubiera podido hacer que yo no puedo con mi trabajo el libro te lo mandare con la musica que queda lo vamos haciendo de noche ahora es

⁵²¹ Compositor perteneciente al círculo de autores que hemos catalogado como “compositores del norte de España”, ya que su actividad parece haber estado centrada en Valladolid. Fue un músico muy activo a finales del siglo XIX, destacando sobre todo por la composición de piezas para canto y zarzuelas para niños. Se hizo popular por su escuela de música que se convirtió en una de las más importantes de la ciudad de Valladolid. La enseñanza privada, junto con las catedrales, eran una de las formas más habituales de adquirir conocimientos musicales, tanto por los maestros de capilla como por las academias privadas, teniendo un gran auge durante el siglo XIX: Nieto Miguel, Ignacio, “La música en la real academia de bellas artes de la purísima concepción de Valladolid”, (Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2014), pp. 301 - 314.

lo mandaré con la música que queda lo estamos haciendo de noche ahora es las 10 porque de día no puede ser a Dios 1 de mayo de 1917”

Seguimos observando una cierta cercanía entre ambos conventos, lo cual sigue afianzando la hipótesis de que había una gran relación entre estos centros, llevada cabo por varias hermanas que supuestamente podrían mantener una relación familiar y formaban parte de monasterios de la misma orden, pero de diferentes lugares.

La música que llegaba desde el convento de Santa Clara de Jaén, no siempre era copiada por las hermanas del monasterio, también ha llegado algún material sellado o firmado por los profesores de música que supuestamente tendrían una relación cercana al convento, tanto con funciones didácticas, como de arreglistas y copistas para facilitar material musical a las monjas.

Ilustración 2.120: Coplas a la Purísima Concepción por José Sequera
Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016).
(MUS121)



Estas coplas a la Purísima Concepción son de José Sequera, compositor local nacido en Baeza (Jaén) en 1823 y que realiza su labor como sacerdote, músico y compositor durante más de cuatro décadas ligado a la vida religiosa jienense y en torno a la catedral de la ciudad. Pasó por casi todos los oficios dentro de la capilla musical de la catedral jienense, haciendo también una gran labor docente, preocupado por la educación llegó hasta las clases sociales más desfavorecidas, y la mayor parte de sus creaciones como compositor son de índole religiosa,

aunque para conocer más a este compositor hay que acudir a la obra de Martínez Anguita⁵²², donde se abarca con profundidad la vida y obra de este músico jienense.

Las coplas aparecen firmadas por Damián Martínez, en el año 1908, quizás haciendo referencia al que fuera seise y posteriormente organista de la catedral de Jaén, Damián Martínez Linde, ya que aparece firmada como “Damián Martínez, Seise del año 1908”. Este profesor comienza una activa vida musical a finales del siglo XIX como concertista, acompañando al piano a otros músicos locales⁵²³ o formando parte de otras formaciones camerísticas más complejas⁵²⁴. Además, Damián Martínez, ya siendo organista de la catedral de Jaén, fue una de las figuras que impulsó la creación de un conservatorio de música en la ciudad⁵²⁵, del que fue director.

El hecho de que en el convento de Santa Clara de Jaén haya música de este compositor, puede atender a una buena relación entre los músicos que forman parte de la capilla musical de la catedral jienense, con otras instituciones religiosas, como es el caso del convento de Santa Clara de Jaén, y por tanto, un interés del convento para estar al día de la música que sonaba en su entorno local y que posteriormente ha llegado al convento de Santa Clara de Carmona.

Por otra parte, encontramos en el fondo copias de José Pulido, otro músico perteneciente al círculo jienense, del que encontramos algunas piezas firmadas y otras selladas. Parece tratarse de un músico local, posiblemente un profesor de música, del que podemos destacar que las copias encontradas pertenecen a compositores del norte de España, como José Aranguren o José Ramón de Prado.

⁵²² Martínez Anguita, (1984) y Martínez Anguita (1988)

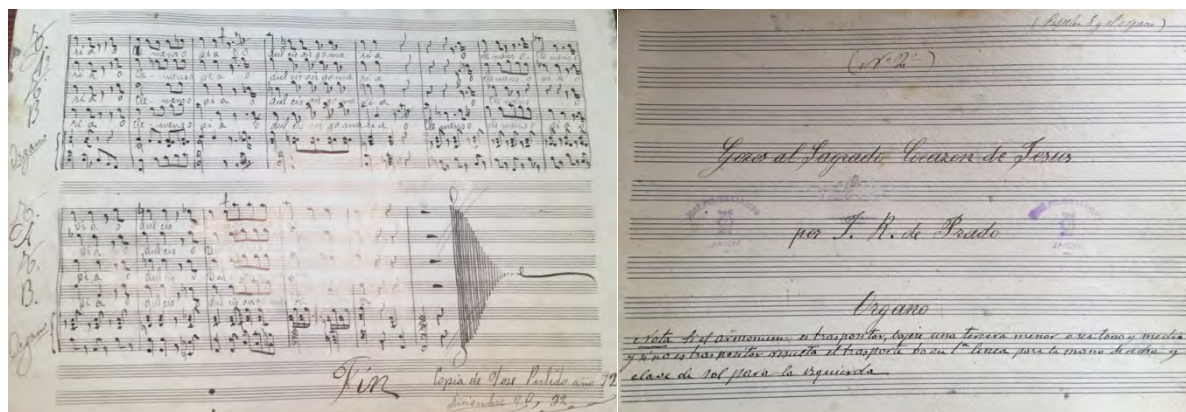
⁵²³ Jiménez Cavallé, (2010), p. 267

⁵²⁴ Jiménez Cavallé, (2010), p. 291

⁵²⁵ Jiménez Cavallé, (2010), pp. 275 - 276

Ilustración 2.121: Salve a 4 voces de José Aranguren y Gozos al Sagrado Corazón de Jesús de José Ramón de Prado, ambas copias de José Pulido, fechadas en 1892 y 1901 respectivamente.

Fondo musical convento de Santa Clara, Carmona. Fotografía propia (Carmona, 2016). (MUS122 - MUS123)



Salve a 4 Voces con acompañamiento de Órgano,
José Aranguren, copia José Pulido 1892 (MUS122)

Gozos al Sagrado Corazón de Jesús, José Ramón
de Prado, copia José Pulido 1901 (MUS123)

Con este ejemplo, también podemos fundamentar la presencia de profesores en los conventos de clausura, los cuales acercaban a las religiosas a otro tipo de repertorios, además de ayudar a las capillas musicales femeninas a mantener un nivel adecuado para la realización de sus funciones cotidianas. Con estos recursos estaban al día de las tendencias musicales que imperaban en el panorama tanto local como nacional, además de enriquecerse musicalmente con otros compositores como es el caso de la clara corriente de compositores que provienen del norte de España.

Las copias de Pulido muestran una caligrafía muy correcta, una elaboración de los arreglos muy elaborada, así como un buen control de todos los aspectos musicales. Las copias sugieren que fueron hechas para ser interpretadas con buenos músicos, ya que, al realizar un breve análisis sobre el contenido musical, nos muestra claramente que para la realización correcta de esta música, había que tener una formación adecuada, la cual consideramos hasta alta, además de que suele escribir para 3 o 4 voces, hecho que complica aún más la ejecución de la misma, puesto que los conventos de clausura, como venimos refiriendo durante todo el análisis musical, solían utilizar repertorios a dos voces y acompañamiento. José Pulido Llaveró aparece ligado al círculo jienense en otros archivos, como ejemplo en el catálogo del archivo de música de la catedral de Jaén, trabajo realizado por Medina Crespo⁵²⁶, con obras datadas de finales del siglo XIX que se encuentran en este archivo eclesiástico.

⁵²⁶ Medina Crespo, (1987), p. 114

Por tanto, finalizando con el vínculo jienense, podemos decir que existió una clara y fluida comunicación entre ambos cenobios, la cual quizás vino motivada por alguna relación familiar dentro de ambos centros de clausura, y que se cristalizó en el enriquecimiento del repertorio musical del monasterio carmonense⁵²⁷, con compositores de ámbito local jienenses, además del acercamiento a otros compositores del norte de España y algunas piezas de carácter profano, lo cual ayudó a enriquecer el repertorio musical que alberga el fondo de Santa Clara de Carmona, además de mostrar un marcado gusto por lo actual, estando al día de las composiciones que sonaban en ese momento, pasando además por un repertorio obviamente religioso, pero sin olvidar las aportaciones de música profana, tales como la zarzuela, entre otros géneros.

⁵²⁷ Probablemente el convento de Santa Clara de Jaén también recibiera material desde Carmona, enriqueciendo también sus fondos musicales con composiciones, probablemente provenientes del círculo sevillano.

CONCLUSIÓN

En el fondo musical conservado en el convento de Santa Clara de Carmona, se han acumulado obras de distintos géneros religiosos y profanos, de distinta procedencia y diversas épocas históricas, que responden, como hemos intentado demostrar a lo largo de nuestro trabajo, a criterios propios de la funcionabilidad de estos cenobios religiosos femeninos, como pueden ser la acumulación de un variado repertorio litúrgico, así como otro tipo de repertorio para el ocio y la formación musical de las monjas. Este trabajo ha aportado, por lo tanto, información sobre un archivo musical religioso no catedralicio, que incluye además repertorio de carácter profano. Defendemos su valor cultural y patrimonial, a pesar de que la mayoría de los trabajos en torno a los archivos religiosos parecen dar mayor importancia a los archivos procedentes de las grandes catedrales y centros con una mayor importancia histórica que, a priori, a los pequeños monasterios, y menos aún a estos cenobios femeninos de clausura.

Damos por probada la presencia de la práctica musical en este cenobio femenino, el uso cotidiano de la música en el convento, el tipo de repertorio utilizado y conservado, además de la existencia de canales de comunicación por donde llegó dicho repertorio. De forma adicional, hemos mostrado el papel fundamental asumido por las mujeres como agentes principales en todo este entramado en el contexto de las instituciones religiosas femeninas.

Cierto es que la mayoría de piezas, y sobre todos las más cotidianas y utilizadas en el día a día, forma un repertorio de armonización relativamente sencilla y con melodías pegadizas, para su fácil interpretación por las monjas cantoras. Lo más probable es que no todas las hermanas tuvieran la misma formación musical y que, por lo tanto, muchas de ellas aprendiesen las melodías de memoria y sólo utilizasen como recordatorio un cuaderno donde estaban anotadas las letras, realizando, por lo tanto, la entonación de memoria. No obstante, la formación musical de algunas de estas monjas debía de ser considerable, al menos en algunas épocas, como se demuestra a través de la existencia en el fondo analizado de algunas partituras de una cierta dificultad, así como muchas piezas para tecla con una evidente dificultad técnica, que, de haber sido utilizada en el convento, algo que parece evidente, tuvo que ser interpretada por una monja con ciertas habilidades musicales.

La preocupación por la música era de tal importancia que hasta encontramos pequeñas armonizaciones a fragmentos de canto llano, lo que nos hace pensar que aprovechaban cualquier momento para realizar intervenciones musicales sirviéndose de los recursos que contaban en la capilla, ya no solo cantando, si no incluyendo incluso acompañamientos a melodías inicialmente monódicas y *a cappella*. Para ello utilizan cualquier hueco en los cuadernos y partituras encontradas, donde anotan estas sencillas armonías, a veces musicalizadas en notación actual y en otros casos simplemente con cifrados. Otras cuestiones tales como las marcas de uso, el mencionado aprovechamiento de papel y marcas evidentes en las partituras, nos hacen llegar a la conclusión de que hubo, como ya hemos apuntado, monjas bastante cualificadas musicalmente.

A través del cruce de los materiales conservados con el calendario litúrgico, hemos podido mostrar que se intensificaba la actividad musical en días señalados, como pueden ser las festividades del anuario litúrgico, donde la Navidad, la Semana Santa y Pascua, el Corpus Christi, así como la celebración específica de los conventos de las clarisas franciscanas, donde celebran el día de sus seráficos padres San Francisco y Santa Clara de Asís, todos ellos con una preparación especial. Han quedado patentes en el fondo musical las numerosas piezas que hay dedicadas a muchas de estas celebraciones, notándose tanto en la cantidad como en la calidad de muchas de estas obras el interés que suscitaban estas fiestas litúrgicas, las cuales compartían con el pueblo carmonense a través de la celosía que separa el espacio de clausura con la iglesia pública, a la que podían acceder todos los carmonenses. Otras fiestas importantes dentro de los conventos de clausura son la toma de hábitos, los fallecimientos, las misas diarias, en las que la música siempre tenía un importante lugar, además, no hemos perdido de vista el sentido funcional de la música, que se utiliza en determinados momentos de la liturgia, o de su vida espiritual. No obstante, en definitiva, podemos decir que, aunque los momentos más elaborados musicalmente son los más interesantes y a los que más atención hemos prestado, son solo unos pocos ejemplos que se salen de lo habitual en el fondo, ya que lo verdaderamente predominante en el mismo son las piezas para órgano y dos voces, siendo por tanto los sonidos musicales más habituales en la clausura con diferencia.

Por todo ello, hemos mostrado que en el convento de Santa Clara había una activa vida musical, fundamentada por el volumen de partituras que hemos podido documentar, además a través de la comprobación de las versátiles adaptaciones que realizaban sobre las piezas más interpretadas, en las que se observa un importante nivel de adecuación tanto al nivel de la capilla musical e intérpretes, como al acto para las que se arreglaban dichas obras. Estas adaptaciones o arreglos son evidentes en el fondo, incluso aparecen en numerosas ocasiones tituladas las propias piezas como “arreglos”, y seguramente fueron realizados en función al nivel musical del momento y los medios disponibles, así como el tiempo de preparación del que disponían para ensayar una determinada celebración.

En lo que se refiere al repertorio, podemos destacar, por un lado, la música propiamente religiosa, la cual era utilizada en la liturgia y de la que destacan las misas, seguidas por los himnos, coplas, gozos, canciones, villancicos y letanías, además de otros muchos géneros religiosos representados en el fondo. Centrándonos en este repertorio, las misas, unas veces completas y en ocasiones solo algunas de sus partes, al ser las más abundantes, podemos encontrar una amplia gama de arreglos. Sin embargo, son las coplas, canciones y gozos dedicados a los seráficos padres del convento las piezas religiosas más interesantes musicalmente junto a los villancicos o las piezas destinadas al mes de mayo. Todos estos géneros tienen una clara función devocional, pero sin embargo cuentan con características musicales muy diversas. Por otro lado, hemos podido comprobar que existe una notable representación de piezas de carácter profano, que en proporción a las obras de carácter religioso

es pequeño, pero su repercusión es mucho mayor por el hecho de encontrarse en un fondo de clausura. Como hemos podido ver a lo largo del trabajo, eran utilizadas en momentos más lúdicos o incluso con finalidad didáctica en algunos casos. Este aspecto sostiene, aun con más fuerza, la citada actividad musical en el convento, a la que tenemos por tanto que añadir este tipo de repertorio, representado por una amplia gama de géneros y piezas que no están dedicadas a la liturgia, dejando claro que la música no sólo era devoción, sino que también era utilizada como vehículo de expresión de las monjas en sus momentos de esparcimiento, manejando este tipo de piezas con fines lúdicos.

Continuando con las características del repertorio, en lo que se refiere a las formaciones más habituales, hemos podido comprobar que destacan las voces de tiple 1º y tiple 2º con acompañamiento de órgano, aunque sobre esta formación básica se realizaron numerosas variaciones. Encontramos también partes vocales destinadas a voces en principio masculinas, tales como tenor o bajo, lo que nos ha servido para fundamentar la colaboración de otro tipo de voces, quizás como solistas, en algunas funciones religiosas, que según las piezas donde aparecen podemos decir que se trata de las celebraciones litúrgicas más importantes del monasterio, como pueden ser la celebración de la efeméride de los Santos fundadores. Podemos afirmar por tanto, que la mayor parte del repertorio está formado por obras vocales religiosas, mayormente con tesitura de tiple o alto, considerado el registro idóneo para las monjas. Predominan por tanto la música vocal tanto a solo como a dúo, y en menor medida para tres y cuatro voces, generalmente con acompañamiento instrumental. También encontramos en el fondo un importante número de piezas de carácter instrumental, generalmente para órgano o instrumento de tecla, y puesto que existe un evidente predominio vocal, estas piezas son particularmente interesantes, sobre todo las que hemos podido catalogar como música profana.

En cuanto a la música instrumental religiosa, tenemos dos grupos, los propios acompañamientos como tal, en los que el nivel es muy variable, abarcando desde piezas muy simples hasta acompañamientos muy elaborados armónicamente y de una dificultad evidente, a veces con partes instrumentales solísticas que requieren una importante formación de la organista. Por otro lado, las piezas propiamente instrumentales utilizadas en la liturgia forman otro grupo destacado, del que forman parte meditaciones, alabados, ofertorios e himnos, entre otras. Las que hemos catalogado como profanas, forman quizás el grupo más particular. Muchas de ellas han sido utilizadas con fines didácticos, como evidencian algunas marcas colocadas en las mismas, pero otras debieron de utilizarse en momentos más lúdicos o de ocio, ya que encontramos, como hemos mostrado en nuestro trabajo, zarzuelas, piezas de carácter bailable como danzas, tangos o pasodobles, además de otro tipo de piezas como algunos palos del flamenco como pueden ser los fandangos, seguidillas o peteneras. En este sentido, destacamos los cuadernos que hemos encontrado y que recogen un tipo concreto de material, atendiendo generalmente a los géneros y posiblemente a una funcionalidad concreta.

Es evidente que las capillas musicales de las catedrales y templos españoles fueron sin duda auténticos focos y centros de formación musical, donde las catedrales más importantes influían musicalmente en lo que ocurría a su alrededor. Los músicos o maestros de centros religiosos considerados menores, se solían formar con profesores de las grandes capillas, por ello es muy habitual encontrarse en los archivos religiosos de la época muchas piezas de autores de la talla de los citados anteriormente, ya que, muy posiblemente, los profesores que acudían a estos centros a formar, en este caso, a las monjas, habían sido preparados por estos maestros, llevando por tanto los materiales musicales junto a ellos y adaptándolos a las características de la capilla donde llegaban. También hemos considerado la opción de que los materiales más novedosos llegaran en primera instancia a los principales centros religiosos de Carmona, donde el acceso era más fácil y disponían de mayor poder económico, y posteriormente se repartieran por el resto focos religiosos donde había actividad musical, algo que podemos fundamentar tras la lectura y consulta de los principales archivos religiosos de la ciudad, en los que hemos encontrado muchas coincidencias en cuanto material musical se refiere. En cuanto a los compositores que hemos podido documentar en el fondo, están representados algunos autores tan importantes en la época como Hilarión Eslava, que aparece constantemente entre las piezas conservadas en el archivo, además de estar presente en los fondos eclesiásticos más importantes de la ciudad, como pueden ser la iglesia de Santa María y el Salvador. También encontramos una clara predilección por todos aquellos maestros que tienen relación con la catedral hispalense, y que son responsables de una importante corriente musical en Sevilla como pueden ser Evaristo García Torres, Buenaventura Íñiguez o Domingo Arquimbau, además de otros compositores del núcleo sevillano, del que destacamos a Fernando Palatín y Garfía o Antonio Solís. Desde Jaén, llegó al fondo de Santa Clara una interesante representación de compositores de ámbito local jienense, tales como Juan Antonio Cobo Galán, Juan de Mata o José Sequera. La lista de compositores documentados no se agota en los vinculados a centros religiosos o musicales andaluces. Aparecen representados autores de otras regiones españolas, tales como Calahorra o José Aranguren, con unas aportaciones muy interesantes, que junto a Román Jimeno, Esteban Catalá, Evaristo Ciria, Agapito Insausti o José Ramón de Prado, forman un interesante grupo de autores con procedencia del norte de España. También se conservan partituras de compositores extranjeros, entre los que destacamos Louis Lambillote o Luigi Bordese, sin olvidar algunas reducciones y adaptaciones de piezas de Verdi y Rossini para piano.

Consideramos que debemos de valorar la aportación que realiza este fondo documental al patrimonio musical, ya que este tipo de repertorio, además de añadir y ampliar información sobre la actividad musical en la Carmona decimonónica y de comienzos del siglo XX, puede ayudar a completar posibles lagunas en otros trabajos centrados en otros cenobios, e incluso en el contexto de la música religiosa decimonónica en general. Puede que aparezcan compositores que por su dedicación a estos espacios considerados menores, estén relegados a un segundo plano, pudiendo colocarse a la altura de otros compositores que realizaron obras religiosas del mismo nivel para capillas más importantes o de carácter más público.

A partir de nuestro estudio, podemos afirmar que el convento tenía varios canales de comunicación con el exterior, a través de los cuales conseguía ampliar su fondo, estar al día de todas las corrientes musicales y poder acceder con ello a un repertorio mucho más variado y rico. Esta evidencia nos muestra que la imagen hermética respecto al exterior que desprenden estos cenobios femeninos de clausura, tiene más conexiones con el mundo exterior de las que imaginamos. La cuestión de los canales de comunicación documentados en el cenobio en torno a la llegada de material musical, junto con las celebraciones litúrgicas donde había un contacto con la sociedad carmonense, únicamente separados por la celosía que divide el espacio público de la clausura, se antojan momentos muy interesantes para estar en contacto con la sociedad, con el mundo exterior, y con ello, comprender que su funcionamiento social interno no estaba tan restringido a lo que ocurría dentro de sus muros.

Entendemos por tanto que este aspecto es fundamental para comprender la práctica musical que se daba en el convento, buscando en cada momento estar al día en tono a repertorio y otros aspectos musicales y, por ende, creemos que también en cuanto a otros aspectos de su funcionamiento social interno. Muchos ejemplos que hemos mostrado en el transcurso de nuestro trabajo muestran incluso ciertas relaciones personales entre algunas monjas, incluso puede que familiares en distintos cenobios, que les permitían aprovechar estas idas y vueltas de repertorio para informarse de muchos aspectos en torno a la comunidad.

Ha quedado documentada la evidente relación con el convento de la ciudad de Jaén, que aportó, como hemos visto, una importante diversidad de material al cenobio carmonense, pero también hemos mostrado la relación con el convento de la localidad sevillana de Utrera. En este caso, lo más interesante no es la variedad de material que llegó desde el monasterio utrerano, si no la cantidad de piezas, en las que destaca un monopolio absoluto de, sobre todo, dos compositores: Antonio Solís y José María Peña. Importante es el legado del compositor sevillano, Solís, que generalmente siempre pasaba por las manos del utrerano Peña, quien, por lo que evidencian las anotaciones en las partituras, tenía una estrecha relación con la comunidad clariana de Utrera, especialmente con su organista, dedicando multitud de composiciones, arreglos y copias a este cenobio y que actualmente se conservan en el fondo musical de Santa Clara de Carmona.

Mostrando estos canales de comunicación, podemos entender entonces que había un importante intercambio de materiales, que pudo dar respuesta a la necesidad formar de un fondo musical amplio y variado, con una cantidad razonable de repertorio, así como al compromiso de abordar todas las celebraciones religiosas que acogía este cenobio, tanto las de carácter público, como las que se realizaban en ambientes más recogidos o en la propia clausura.

La importancia que se le daba a la música en este cenobio, lo hemos podido documentar en diversos ejemplos de cómo se transmitían los conocimientos musicales entre las propias monjas, habiendo claras evidencias de una preocupación constante por mantener un buen nivel musical: frecuentaron el convento profesores de música y se han conservado un importante

número de documentos de carácter didáctico, tanto teórico como práctico, además de los destinados a la práctica instrumental.

La multitud de anotaciones encontradas, los cuadernos de aprendizaje, los métodos de práctica instrumental, las piezas instrumentales para practicar con el órgano, así como las claras marcas de uso de todo el material, nos sustentan nuestra reflexión en torno a la activa y cuidada práctica musical en el cenobio, donde la preocupación por la transmisión de contenidos musicales es evidente, difundiendo el lenguaje musical entre muchas religiosas y a todos los niveles, para poder acometer con garantías el repertorio que se interpretaba en el convento y garantizar con ello la presencia musical en la comunidad a través de las generaciones más jóvenes, donde la música se convirtió posiblemente, además de su indudable función devocional, en una herramienta de ocio, practicada y cantada en el tiempo libre de las monjas con fines lúdicos.

Esta formación musical de las monjas nos lleva a reflexionar sobre el papel de estas mujeres tanto como intérpretes, como compositoras. Es lógico que donde había una formación musical importante, además de una evidente práctica musical y un repertorio que, como hemos mostrado, manifiesta en muchos casos una dificultad manifiesta, hubiese buenas intérpretes. Cierto es que la mayoría de piezas, y sobre todos las más cotidianas y utilizadas en el día a día, forman un repertorio funcional y práctico, de una dificultad asequible, pero como muestran las funciones más importantes para el cenobio, la música ayuda a ensalzar y solemnizar dichas celebraciones como merece la ocasión, siendo un elemento importante, indispensable y muy cuidado.

El papel de la mujer música, o como profesional de la música, ha sido un tema abordado de manera transversal en nuestro trabajo, ya que, entendemos que el convento es uno de los pocos espacios donde la mujer podía ejercer libremente sus habilidades musicales, puede que manera remunerada o no en función de su posición en el convento, pero sí que presenta un notable escenario para llevar a cabo esta actividad, ya que en la sociedad era complicado que una mujer accediera a puestos musicales relevantes. Por su parte, las capillas musicales, antes del nacimiento de los conservatorios, eran junto a la enseñanza privada uno de los pocos lugares donde se podía aprender música, y para la mujer había pocas opciones: o pertenecía a una familia con una buena economía que pudiera sostener una formación musical privada, o el convento se convertía en una posible alternativa para formarse.

Aunque es evidente la presencia de monjas músicas en el convento, no hemos podido concretar con la misma claridad que hubiese monjas compositoras en el mismo. Hay muchas copias de piezas realizadas por monjas, multitud de ejemplos que muestran el interés por la formación musical, el dominio de la armonía y otras pruebas que puedan sostener esta hipótesis, pero hemos encontrado pocas marcas de autoría de mano de alguna monja. Es muy probable que un número importante de arreglos o adaptación de obras que no hemos podido atribuir a ningún autor pertenezcan a monjas del convento. Aunque muchas son arreglos o copias, puede que

entre estas piezas haya alguna composición original realizada por alguna madre, aspecto que no sería ni mucho menos algo inverosímil, observando el nivel musical que había en el cenobio. Sin embargo, solo hemos podido documentar un número muy reducido de piezas firmadas con la autoría de alguna religiosa. Este hecho puede deberse a que las monjas no solían firmar sus obras debido a su carácter funcional y cotidiano, copias que utilizaban día a día, y quizás por ello no atendieran ni prestaran atención a colocar su nombre, o por otra parte, puede que el sentido de humildad de las religiosas impidiera que colocaran su nombre en las piezas, pero, de una manera o de otra, posiblemente estemos perdiendo una información muy valiosa, que nos podría arrojar luz sobre las monjas compositoras y ayudar a colocar a estas mujeres en un vacío importante de la historiografía musical.

Se nos antoja imprescindible seguir documentando y añadiendo información a este espacio de la musicología, completando vacíos, y reconstruyendo el papel de las mujeres en las diversas actividades de la música, ya que, incluso teniendo que realizar estas labores dentro de los muros de una clausura, lo cierto es que consiguieron formar y conservar un repertorio, estar al día de las prácticas musicales, realizar muy dignamente las celebraciones más ostentosas utilizando la música como vehículo de devoción, transmitirse los conocimientos de generación en generación, y todo ello, con menos recursos que las grandes catedrales o las capillas musicales más importantes. En otras palabras, la labor de estas mujeres fue fundamental para la construcción de una comunidad que, entre otros parámetros, se definió por la música que conservó, produjo, cantó, tocó, escuchó, probablemente bailó y que, en última instancia, la envolvió dentro de los límites del convento al que pertenecían. Por todo ello, entendemos que tal esfuerzo merece que lo valoremos y lo entendamos desde todas las perspectivas que hemos mostrado en nuestro trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- ABCdeSevilla. "Homenaje a don Fernando Palatín." *ABC Edición de Andalucía* (Miércoles 26 de Febrero de 1930).
- Alonso Fernández, Ángeles. "El órgano en la prensa musical del siglo XIX", en *La música española en el siglo XIX*, ed. Universidad de Oviedo, 407 - 423. Oviedo: Colección Estudios Sociales Iberoamericanos, 1995.
- Arias Castañón, Eloy. "Liberalismo y republicanismo en Carmona durante la primera etapa de la restauración (1874-1898)", en *Actas VI Congreso de Historia de Carmona: de la restauración borbónica a la guerra civil 1874-1936*, Carmona: Ayuntamiento de Carmona, 2009.
- Atienza López, Ángela. "El mundo de las monjas y de los claustros femeninos en la Edad Moderna. De lo hecho a los retos." *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, Zaragoza, IFC (2013): 89-108.
- . "La apropiación de patronatos conventuales por nobles y oligarcas en la España Moderna." *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea* 28 (2008): 79-116.
- . "Los límites de la obediencia en el mundo conventual femenino de Edad Moderna: polémicas de clausura en la corona de Aragón, siglo XVII." *Studia Historica: Historia Moderna* 40, no. 1 (2018): 125-157.
- . "Nobleza, poder señorial y conventos en la España moderna. La dimensión política de las fundaciones nobiliarias." *Estudios sobre señorío y feudalismo. Homenaje a Julio Valdeón* (2010): 235-269.
- . *Tiempos de conventos: una historia social de las fundaciones en la España moderna*. Marcial Pons, 2008.
- Ayarra Jarne, José Enrique. *Órganos en la provincia de Sevilla. Inventario y catálogo*. Granada, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1998.
- Baade, Colleen R. "Dos siglos de música y fiesta en los monasterios femeninos de Toledo." en *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, Asociación Cultural LEAL, 2011.
- . "La música sutil del monasterio de la Madre de Dios de Constantinopla: aportaciones para la historia de la música en los monasterios femeninos de Madrid a finales del siglo XVI - siglo XVII." *Revista de musicología* 20, no. 1 (1997): 221-230.
- . "Monjas músicas y música de monjas en los conventos franciscanos de Toledo, siglos XVI XVIII." en *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular: Simposium (XIX Edición)*, San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre, 2011.
- Báez Pérez de Tudela, José María. "El ruido y las nueces: la Juventud de Acción Popular y la movilización «cívica» católica durante la Segunda República." *Ayer* 59, Juventud y política en la España contemporánea (2005): 123-145.

- Bello Larrarte, Enrique. "Capilla de música de Santa María de Tolosa. Órgano, Coro y Orquesta." Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 2006.
- Bernal Rodríguez, Antonio Miguel. "Compras, legados, donaciones...: Lorenzo Domínguez Pascual." en *Fondos y procedencias: Bibliotecas en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla: exposición virtual 2013*, Universidad de Sevilla, 2013.
- Bombi, Andrea, Carreras, Juan José, y Marín, Miguel Ángel. *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Universitat de València, 2011.
- Bordas Ibáñez, Cristina, Domínguez Rodríguez, José María, y Gutiérrez Álvarez, José Antonio. "El archivo de música del convento de las Claras de Sevilla." en *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, Asociación Cultural LEAL, 2011.
- Cabeza Méndez, José María. "Iglesia del Salvador." *Estela. Revista cultural e informativa de Carmona*, (Ayuntamiento de Carmona, 2005): 20 - 22.
- Caramanzana Santamarta, Ana. "La tradición oral en los conventos de clausura." *Revista de Folklore*. Valladolid: Obra cultural de la Caja de Ahorros Popular de Valladolid 17a, no. 197 (1997): 165-167.
- Carmona Domínguez, José María. *Bibliografía general de Carmona*. Tocina (Sevilla): S&C ediciones, 2012.
- . "Bibliografía General de Carmona. Manuscritos, partituras manuscritas y tesis universitarias." *Carel: Carmona: Revista de estudios locales* 2 (2004): 913 - 933.
- Carriazo Rubio, Juan Luis. "Carmona en el testamento de Beatriz Pacheco, Duquesa de Arcos." *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística* 80, no. 243 (1997): 351-362.
- Carrillo Cabeza, Mauricio. "Evaristo García Torres, Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla en la segunda mitad del siglo XIX." Tesis Doctoral Universidad de Sevilla, 2015.
- Casares Rodicio, Emilio. "La música del siglo XIX español: Conceptos fundamentales." en *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 13 - 122. Oviedo: Colección Estudios Sociales Iberoamericanos, 1995.
- Casáres Rodicio, Emilio, Fernández de la Cuesta, Ismael, y López Calo, José. *Diccionario de la música española e iberoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (2000).
- Catalán Martínez, Elena Natividad. "Una vida de oración y penitencia. El ideal conventual femenino a través de las crónicas franciscanas." *Sémata: Ciencias Sociales e Humanidades* 26, no. 26 (2014).
- Cavia Naya, Victoria. "Un músico del siglo XIX y su proyección desde la catedral de Valladolid: Hilario Prádanos." *Cuadernos de Música Iberoamericana* 7 (1999).
- Cazorla-Sánchez, Antonio. "Reseña de: Sid Lowe, Catholicism, War and the Foundation of Francoism. The Juventud de Acción Popular in Spain, 1931-1939." *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies* 36, no. 1 (2011): 181 - 183.
- Cepeda Adán, José. "La mujer en la historia: Problemas metodológicos." en *Nuevas perspectivas sobre la mujer: actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Complutense de

- Madrid, 1982.
- Chaves de Tobar, Matilde del Tránsito. "La vida musical en los Conventos Femeninos de Alba de Tormes." Tesis Doctoral Universidad de Salamanca, 2009.
- Cuesta, Saturnino. "La decadencia musical y sus causas en Carmona." *La Revista: periódico ilustrado, científico, literario y de intereses locales*, Carmona, 1888, 1 - 2.
- de Vicente Delgado, Alfonso. "La actividad musical en los monasterios de monjas en Ávila durante la Edad Moderna: Reflexiones sobre la investigación musical en torno al monasterio de Santa Ana." *Revista de Musicología*, XXIII, 2 (2000): 509-562.
- . "Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)." Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2010.
- DECRETO 294/1997, de 23 de diciembre "por el que se declara bien de interés cultural, con la categoría de monumento, el Convento de Santa Clara, en Carmona (Sevilla)." *Boletín Oficial del Estado* núm. 54 (Miércoles 4 Marzo 1998 1998): pp. 7535 - 7539.
- Delgado Rodríguez, José Manuel. "Las Coplas de San Teodomiro, Patrón de Carmona." *Carel: Revista de estudios locales*. Carmona, no. 2 (2004): 350-402.
- Diccionario de la Lengua Española. "on line (DRAE)." (2014).
- Domínguez Ortiz, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII*. Vol. 32: Editorial CSIC-CSIC Press, 1992.
- Entziklopedia, Auñamendi Eusko. "Enciclopedia General Ilustrada del País Vasco." en *Enciclopedia Auñamendi - Fondo Bernardo Estornés Lasa*, edited by Eusko Ikaskuntzaren Euskomedia Fundazioa. Gipuzkoa, 2002.
- Fernández Gracia, Ricardo. *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*. Navarra: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra/Fundación Fuentes Dutor, 2018.
- Fernández López, Manuel. "Historia de la ciudad de Carmona desde los tiempos más remotos hasta el reinado de Carlos I." *Imprenta y Litografía de Gironés y Orduña*. Sevilla, 1886.
- Franco Rubio, Gloria Ángeles. "Órdenes religiosas femeninas y cambio social en la España del siglo XVIII: de la vida contemplativa a la actividad docente." en *Iglesia y sociedad en el Antiguo Régimen*. III Reunión científica., Asociación Española de Historia Moderna, 1994.
- García Baeza, Antonio. "Aproximación a la Sociedad Arqueológica de Carmona a través de su biblioteca." *CAREL: Revista de estudios locales* 5, Carmona, 2007.
- . *Pintura en las clausuras de Carmona*. Diputación de Sevilla Sevilla, 2017.
- García Rodríguez, Antonio. "Del saber histórico y otros saberes. Cuatro siglos de bibliografía carmonense. La prensa. La fotografía. Los archivos. La bibliografía." en *Bibliografía General de Carmona*, Carmona: S&C ediciones, 7 - 19. Tocina (Sevilla), 2012.
- García Ruiz, Gregorio. "La música en el convento de Santa Clara de Hellín en los siglos XIX y XX a través de su archivo musical." en *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, Asociación Cultural, LEAL, 2011.
- . "La música en el convento de Santa Clara de Hellín en los siglos XIX y XX. Catálogo del archivo musical." en *Documentos y Bibliografía: número 22*, Instituto de estudios

- albacetenses "Don Juan Manuel". Albacete: Excma. Diputación de Albacete, 2007.
- Gavira, Ramón. *El amigo del pueblo: periódico republicano defensor del proletariado y de los intereses morales y materiales del distrito de carmona*. Carmona, 1893.
- Gimeno Arlanzón, Begoña. *Ruperto Ruiz de Velasco. Cantos populares de España: la jota aragonesa. Estudio crítico descriptivo de su música*. 1º Edición Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012.
- Gómez Navarro, Soledad. "De rejas adentro: monjas y religiosas en la España moderna. Una historia de diferencias en la igualdad." *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante* 29 (2011).
- . "Vida cotidiana de monjas y religiosas en la España moderna a través de sus contabilidades. El convento cordobés de santa Ana a fines del Antiguo Régimen." *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 14, no. 2 (2011): 34.
- González Isidoro, José. "Aproximación a un análisis funcional de los diferentes objetos litúrgicos existentes en la ciudad de Carmona: finalidad y uso." *Carel: Revista de estudios locales*, no. 4, Carmona (2006): 1671-1738.
- . "Aproximación a un estudio iconológico de las representaciones de María en la ciudad de Carmona." *Carel: Revista de estudios locales*, no. 2, Carmona (2004): 669-705.
- . "Aproximación a un estudio iconológico de los ángeles, santos y alegorías en la ciudad de Carmona." *Carel: Revista de estudios locales*, no. 3, Carmona (2005): 1105-1186.
- González Jiménez, Manuel, y Caballos Rufino, Antonio. *Actas del X Congreso de Historia de Carmona: Religión y espiritualidad en Carmona. De la Prehistoria a los tiempos contemporáneos*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla. Excmo. Ayuntamiento de Carmona. Delegación de Cultura, 2017.
- González Jiménez, Manuel, Sánchez Mantero, Rafael, y Piñero Márquez, María de los Ángeles. *Actas IV Congreso de Historia de Carmona: Carmona en el siglo XIX (1808-1874)*. Exmo. Ayuntamiento de Carmona. Delegación de Cultura, 2005.
- Hernández Asuncce, Leocadio. "Estudio bio-bibliográfico de D. Hilarión Eslava." *Príncipe de Viana* 39, no. 150 (1978): 111-202.
- Hernández Díaz, José, Sancho Corbacho, Antonio, y Collantes de Terán, Francisco. *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla, tomo II*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1943.
- Herranz Migueláñez, Julio. "Santa Clara de Asís: apuntes biográficos." *Selecciones de franciscanismo*, no. 122 (2012).
- Enciclopedia Católica Online "Omnia docet per omnia"*.
<https://ec.aciprensa.com/wiki/Himno>, 2007.
- Intxaustegi Jauregi, Nere Jone. "Beatas , Beaterios and Convents: the Origin of the Basque Female Conventual Life." *Imago temporis: medium Aevum*, núm. 11 (2017): 329-341.
- . "Celebraciones en torno a la clausura de los conventos bilbainos en el siglo XVII." *Bidebarrieta*, no. 25 (2014).
- Jiménez Cavallé, Pedro. "La música en Jaén 1900-1960." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 204 (2010): 251-294.

- La Avalancha, "D. Agapito Insausti y Morrás, Ilustre compositor navarro." La Avalancha, 1920.
- "La Verdad: periódico científico, literario y de intereses locales." Carmona, 1887.
- LaBelle, Brandon. *Acoustic territories: Sound culture and everyday life*. Bloomsbury Publishing USA, 2010.
- Linage Conde, Antonio. "La mujer y el monacato." en *I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y America, 1492-1992*, Servicio de Publicaciones, Universidad de León, 1993.
- Llargo Ojalvo, Eva Elena. "Representación y representabilidad en los villancicos paralitúrgicos de las Descalzas Reales." *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, no. 21 (2012): 132-161.
- Lloret Esquerdo, Jaume. *Personajes de la escena alicantina*, Excmo. Ayuntamiento de Alicante, 2002.
- López García, María Trinidad. "Los bienes patrimoniales de los conventos femeninos de clausura de Murcia a través del Catastro de Ensenada." en *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular: Simposium (XIX Edición)* San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre, 2011.
- Lorenzo Arribas, Josemi. "La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas." en *Música y mujeres: género y poder*, Horas y horas, 1998: 19 - 38.
- Macarro Vera, José Manuel, y Piñero Márquez, María Ángeles, *Actas VI Congreso de Historia de Carmona: de la restauración borbónica a la guerra civil 1874-1936*. Carmona: Ayuntamiento de Carmona, 2009.
- Macías Sánchez, Clara, Hernández González, Salvador, y Rodríguez Becerra, Salvador. "Calendario festivo y actos de culto en Carmona: una reflexión acerca de las fiestas en la modernidad." *Revista de Antropología Social* 24 (2015): 405 - 431.
- Macías Sánchez, Clara, Hernández González, Salvador, y Rodríguez Becerra, Salvador. "La plaza de San Fernando de Carmona (Sevilla): evolución urbana y artística, usos sociales y funciones simbólicas." *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística* 96, no. 291 (2013): 267-292.
- Maier Allende, Jorge. "Jorge Bonsor arqueólogo de Carmona." en *Actas VI Congreso de Historia de Carmona: de la restauración borbónica a la guerra civil 1874-1936*, Carmona: Ayuntamiento de Carmona, 2009.
- . *Jorge Bonsor, 1855-1930: un académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y la Arqueología Española*. Vol. 3: Real Academia de la Historia, 1999.
- Marchena Hidalgo, Rosario. "Las tenues voces del claustro. Las cartas de profesión del Monasterio de San Clemente el Real de Sevilla." *Laboratorio de arte*, 28 (2016): 335-362.

- Marín López, Miguel Ángel. *Antología musical de la catedral de Jaca en el siglo XVIII*. Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002.
- . "Music and Musicians in Provincial Towns: the case of eighteenth-century Jaca (Spain)." Tesis Doctoral en Royal Holloway University, 1999.
- . *Music on the Margin: Urban Musical Life in Eighteenth Century. Jaca (Spain)*. Vol. 7: Edition Reichenberg, 2002.
- Martin, José Luis, y Fernández Trejo, Santiago. "La dimensión acústica de la protesta social: apuntes desde una etnografía sonora." *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, no. 59 (2017): 103-122.
- Martínez Anguita, Rosa. "Cronología Biográfica del maestro de música José Sequera y Sánchez (1823-1888)." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 120 (1984): 55 - 80.
- . "José Sequera y Sánchez (1823 - 1888). Obras Conservadas, autenticidad, catalogación y descripción." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 136 (1988): 57 - 114.
- Martínez Carretero, Ismael. "Expolio del patrimonio artístico de órdenes religiosas en Sevilla (1810-1835)." en *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España: actas del Simposium 6/9-IX-2007*, Colección del Instituto Escorialense de investigaciones históricas y artísticas, nº 25, 2007.
- Maza Fernández, Fernando de la. "Las fiestas en Carmona: identidad ciudadana." *Carmona: Ayuntamiento de Carmona* (2007): 249-303.
- Mazuela-Anguita, Ascención. "«Una Celestial armonía»: los conventos femeninos en la vida musical de Barcelona en el siglo XVI." *Quadrivium: Revista digital de musicología* 6, no. Institució Milà i Fontanals, CSIC, Barcelona (2015): 12.
- Medina Crespo, Alfonso. *Catálogo del archivo de música de la catedral de Jaén*. Jaén, 1987.
- Méndez Álvarez, Celestino. *La cultura popular de Carmona*. Diputación Provincial de Sevilla, 1974.
- Mira Caballos, Esteban. "La Verdad: un periódico en la Carmona del último cuarto del siglo XIX." *Temas de historia y actualidad. Historia de Carmona. Blog de Esteban Mira Caballos* (2010). <http://estebanmiracaballos.blogia.com/2010/041603-la-verdad-un-periodico-en-la-carmona-del-ultimo-cuarto-del-siglo-xix.php>.
- Mira Caballos, Esteban, y de la Villa Nogales, Fernando. *Carmona en la Edad Moderna: Religiosidad y arte, población y emigración a América*. Muñoz Moya editores, Brenes (Sevilla), 1999.
- Miura Andrades, José María. "Beatas, eremitas y monasterios de Carmona." en *Actas del I Congreso de Historia de Carmona. Edad Media*, Ayuntamiento de Carmona, 1997.
- . "Las fundaciones de clarisas en Andalucía del siglo XIII a 1525." *Archivo Ibero-Americano* 54, no. 215 (1994): 705-722.
- Molina López, Marciana. "Vida contemplativa y cultura: investigación sobre la vida contemplativa cotidiana y profesional de las monjas clarisas capuchinas de Alicante." Tesis Doctoral Universidad de Alicante, 1997.

- Montero Muñoz, María Luisa. "El maestro de capilla Domingo Arquimbau (1757-1829), impulsor del estilo clásico en la catedral de Sevilla." *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, no. 28 (2014): 59-70.
- Moreno Alonso, Manuel. "Carmona en tiempos del caciquismo." en *Actas VI Congreso de Historia de Carmona: de la restauración borbónica a la guerra civil 1874-1936*, Exmo. Ayuntamiento de Carmona. Delegación de Cultura, 2009.
- Moreno Luzón, Javier. "Símbolos oficiales y símbolos nacionales en la España del siglo XIX: un difícil encuentro." *Seminario de Historia*, Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- Myers Brown, Sandra. "La desamortización: El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España." en *La música desamortizada. Consecuencias del proceso desamortizador en el patrimonio musical eclesiástico en el siglo XIX*, Ediciones Escorialenses, Escorial, Servicio de Publicaciones, 2007.
- . "Las Desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo)." *Revista de Musicología* (2005): 310-327.
- Navarro Domínguez, José Manuel. "La desequilibrada estructura social de Carmona a comienzos del XIX." *Carel: Revista de estudios locales*, no. 5, Carmona (2007): 2149-2196.
- Nieto Miguel, Ignacio. "La música en la real academia de bellas artes de la purísima concepción de valladolid." Tesis Doctoral Universidad de Valladolid, 2014.
- Olarte Martínez, Matilde María. "Las Monjas Músicas en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistórica." *Revista de Folklore* 146 (1993): 56-63.
- . "Retribución monetaria de la enseñanza musical en los conventos femeninos de clausura." *La mujer, creadora y transmisora de cultura en el Área mediterránea: el Mediterráneo com Ágora de encuentro* (1992).
- Osuna Lucena, María Isabel. "La música en el Monasterio de Santa Inés: D. Buenaventura Iñíguez." *Laboratorio de Arte* 2, no. 5 (1992): 177 - 218.
- . "La música en Sevilla de 1850-1860." *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, no. 10 (1997): 505-520.
- Osuna Lucena, María Isabel, Rodríguez Oliva, María del Carmen, y Justo Estebaranz, Ángel. "Buenaventura Iñíguez en El Convento de Santa Inés de Sevilla." *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, no. 15 (2013): 38-43.
- Pérez Baltasar, María Dolores. "Saber y creación literaria: los claustros femeninos en la Edad Moderna." *Revista Cuadernos de Historia Moderna. Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense* 20 (1998): 129-143.
- Peris, Luis Carlos. "Casa Damas: Un siglo como referente local de melómanos." *Diario de Sevilla*, 2017. https://www.diariodesevilla.es/sevilla/siglo-referente-local-melomanos_0_1160884364.html
- Ramos López, Pilar. "Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres." *Revista Brocar: Cuadernos de investigación histórica* 37 (2013): 207-224.
- Reder Gadow, Marion. "Las voces silenciosas de los claustros de clausura." *Cuadernos de Historia Moderna* 25 (2000): 282.

- Rodríguez Becerra, Salvador. "Análisis histórico-cultural de la devoción de la Virgen de Gracia." en *Carmona: historia, cultura y espiritualidad*, Universidad de Sevilla. Museo de Artes y Costumbres Populares, 1992.
- Rodríguez Becerra, Salvador, y Hernández González, Salvador. "Las Clarisas en Andalucía: Historia, antropología y arte." en *Congreso Internacional "Las Clarisas": ocho siglos de vida religiosa y cultural (1211 - 2011)*. M. Peláez del Rosal, Universidad de Sevilla, 2011.
- Rodríguez Cortés, Francisco. "La Revista: Periódico ilustrado, científico, literario y de intereses locales." Carmona, 1888.
- . "La Revista: Periódico ilustrado, científico, literario y de intereses locales." Carmona, 1889.
- Rodríguez Núñez, Clara Cristela. "El conventualismo femenino: las clarisas." en *VI Semana de Estudios Medievales: Nájera*, Instituto de Estudios Riojanos, 1996.
- Romero de Solís, Pedro. *Carmona: historia, cultura y espiritualidad*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992.
- Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de Músicos españoles*. Vol. 3: 1868 – 1881. A. Perez Dubrull, Madrid, 1986.
- Sánchez Hernández, María Leticia. "Veinticuatro horas en la vida de un monasterio de los siglos XVI y XVII." *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos* 8 (2009): 199-227.
- Saucedo Pradas, Consuelo. "El convento de Santa Clara de Carmona: construcción de su portada." *Atrio: Revista de Historia del Arte*, no. 1 (2018): 119-124.
- Tenenbaum, Felipe. "La mujer en el convento: Fructus Sanctorum." *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*, no. 8 (2004): 3.
- Toquica, Constanza, y Restrepo, Luis Fernando. "Las canciones del coro alto de la iglesia del Convento de Santa Clara." *Cuadernos de Literatura* VI, no. 12 (2001).
- Torres López, Matilde. "La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX." Tesis Doctoral Universidad de Málaga, 2007.
- Trigueros y González, Mariano. "El Zurdo: Periódico político y de intereses locales." Carmona, 1884.
- . "El Zurdo: Periódico político y de intereses locales." Carmona, 1885.
- . "La Sinceridad: periódico literario y de intereses locales." Carmona, 1862.
- . "La Sinceridad: periódico literario y de intereses locales." Carmona, 1861.
- Triviño Monrabal, María Victoria. "El libro que da forma a la vida claustral: la regla de Santa Clara. En los 800 años de la fundación de las clarisas (1212-2012)." en *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular: Simposium (XIX Edición)*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011.
- . "Santa Clara de Asís, fiestas, devoción y arte." en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, Ediciones Escorialenses, 2008.
- Truax, Barry. *Acoustic communication*. Greenwood Publishing Group, 2001.
- Valdivieso, Enrique. *Juan de Valdés Leal*. Guadalquivir, 1988.

- Vega García-Ferrer, María Julieta. "La música de los conventos rurales femeninos de Granada." en *La clausura femenina en España: actas del simposium*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2004.
- . "La música en los conventos femeninos de clausura de Granada." Tesis Doctoral Universidad de Granada, 1998.
- . *Monasterio de Santa Isabel la Real. El archivo de música*, Centro de Documentación Musical de Andalucía: Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2013.
- Virgili Blanquet, María Antonia. "La música religiosa en el siglo XIX español." en *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo. Oviedo: Colección Estudios Sociales Iberoamericanos, 1995: 375 – 405

ANEXOS

ANEXO I.I			
Listado de piezas con compositores identificados			
Compositor	Título de la pieza	Completa	Íncipit
Ainaud Sánchez, Enric	<i>Miniaturas. Nº 1, Marcha</i>	Si	
Albéniz y Pascual, Isaac Manuel Francisco	<i>Serenata Española</i>	No	
Allegri, Gregorio	<i>Miserere mei deus</i>	Si	Miserere mei deus
Angerri Profitos, José (Pbro)	<i>Misa "O Crucis Victoria", a dos coros unísonos y divissi</i>	Si	Kirie eleyson
Arabaolaza Gorospe, Gaspar de	<i>Himno a la Santísima Virgen</i>	Si	Madre del amor y guía del alma que espera en Tí
Aranguren de Aviñarro, José	<i>Salve a 4 Voces con acompañamiento de Órgano</i>	Si	Salve, Salve Regina
Arquimbau, Domingo	<i>Villancico nº 2 de Navidad por el Maestro de la Catedral</i>	Si	Dichosos pastores ya nació el Mesías
Ascana, L. (Pbro.)	<i>Ecce Panis Angelorum</i>	No	Ecce Panis Angelorum
Badarzewska-Baranowska, Thécla	<i>La Prière d'une Vierge</i>	Si	
Benito Barbero, Cosme Damián José de	<i>Alabado a Solo de tiple ó tenor</i>	Si	O admirable sacramento
Benito Barbero, Cosme Damián José de	<i>Elevación para órgano</i>	Si	
Benito Barbero, Cosme Damián José de	<i>Misa Pastoril a dos voces y coro, muy fácil</i>	Si	Kirie eleyson
Benito Barbero, Cosme Damián José de	<i>Motete al Santísimo a Solo</i>	No	
Benito Barbero, Cosme Damián José de	<i>Ofertorio fácil</i>	Si	
Beobide de Goiburu, José María	<i>Oh Señor, yo no soy digno</i>	No	Oh Señor yo no soy digno de que entres en mi morada
Beobide de Goiburu, José María	<i>Panis angelicus</i>	No	Panis angelicus fit panis hominum

Beobide de Goiburu, José María	<i>Tantum Ergo, more gregoriano</i>	Si	Tantum ergo sacramentum
Berdión	<i>Misa Pastorela a coro y dúo</i>	Si	Kirie eleyson
Beyer, Ferdinand	<i>Lucía de Lammermoor, Recreaciones</i>	Si	
Bordese, Luigi	<i>Misa</i>	No	
Bordese, Luigi	<i>Misa a dos voces, muy fácil</i>	Si	Kirie eleyson
Bordese, Luigi	<i>Motete a la Virgen Sub tuum Praesidium, a Dúo</i>	Si	Sub tuum praesidium
Bordese, Luigi	<i>Motete al Santísimo O Salutaris</i>	No	O salutaris
Bordese, Luigi	<i>Motete al Santísimo O Salutaris, a Dúo</i>	Si	O salutaris, o salutaris hostia
Borrero Picón, Miguel (Pbro.)	<i>La Religiosa</i>	No	Brillo naciente aurora lució
Brunet Recasens, Francisco	<i>Laudate, Pueri, Dominum. Misa</i>	Si	Kyrie eleyson
Brunet Recasens, Francisco	<i>O Salutatis Hostia</i>	Si	O salutaris hostia
Bueno, G.	<i>A la Natividad del Señor, Villancico a tres voces</i>	No	Corred pastores, venid a ver
Bueno, Juan	<i>Alavado a Dúo, con Acompañamiento</i>	Si	
Busca Sagastizabal, Juan Ignacio	<i>A Cristo Jesús, Igno del Congreso</i>	Si	Gloria a Cristo Jesús
C. Milagro	<i>Misa de Sacramento a 3 voces</i>	Si	Kirie eleyson
C. René y T. de León	<i>Reuelta, Schotis</i>	Si	
Casagemas i Coll, Luisa	<i>Intima, Melodía para Piano</i>	Si	
Castro González, José (J. C. Chané)	<i>Melodía</i>	Si	Para aliviar mis penas

Catalá Marcha, Esteban	<i>Himno al Sagrado Corazón</i>	Si	Victoria victoria cayo el fiero dragon
Ciria Sanz, Evaristo	<i>La Gitanilla, Villancico de Navidad</i>	Si	Vamos pastores vamos a Belén
Ciria Sanz, Evaristo	<i>Los Pastores, Villancico</i>	Si	Toquen las panderetas
Cobo Galán, Juan Antonio	<i>Adoremus</i>	Si	Adoremus in aeternum
Cobo Galán, Juan Antonio	<i>Himno España Penitente</i>	No	
Cobo Galán, Juan Antonio	<i>Letanía a Dúo</i>	Si	Kirie eleison
Cobo Galán, Juan Antonio	<i>Responsorio a Dúo, Nº 1</i>	No	Castitatis per secula cultum
Cobo Galán, Juan Antonio	<i>Responsorio a Santa Clara a Dúo, Nº 2</i>	No	Dumcinere et cilio
Cobo Galán, Juan Antonio	<i>Responsorio al Santísimo, Accepit Jesus Calicem</i>	Si	Hoc facite in meam commemorationem
Cobo Galán, Juan Antonio	<i>Responsorio al Santísimo, Cenantibus illis</i>	No	Accipite et comedite
Cobo Galán, Juan Antonio	<i>Responsorio al Santísimo, Comeditis Carnes</i>	Si	Iste est panis quem dedit vobis
Coelius Sedulius	<i>Himno de Navidad para Laudes</i>	Si	A solis ortus cardine
Courtier, Mariano	<i>Letanía</i>	No	
Crespo, J.	<i>Coplas a San Francisco de Asís</i>	Si	Pues que imperan en el suelo
D'Angeville, Pauline	<i>Une Nuit a Moscou, Souvenir</i>	Si	
De la Cruz, A.	<i>Letanía, Voces y acompañamiento</i>	Si	
Defino, Enrique Pedro	<i>Araca, Corazón!, Tango</i>	Si	Araca corazón, cállate un poco
Defino, Enrique Pedro	<i>El Prisionero. Rayito de sol que alumbrabas</i>	Si	Por vos he pasado entre rejas

Delgado, José María	<i>Alabado a solo, A la Virtuosa Madre Abadesa del convento de las religiosas de Santa Clara</i>	Si	
Depas, Ernest	<i>25 Estudios Brillantes: L'Agilité</i>	Si	
Díaz, Alfredo	<i>Coplas a Nuestra Madre Santa Clara</i>	Si	Antes de tu nacimiento
Díaz, Josefa	<i>Coplas a la Santísima Virgen</i>	Si	Dulcisima Madre de mi puro amor
Eguarás, Dámaso	<i>Salve a coro unisonal con acompañamiento de órgano</i>	Si	Salve Regina mater
Eslava Elizondo, Miguel Hilarión	<i>Coplas al Sagrado Corazón de Jesús</i>	Si	Tanto Jesús ha estimado
Eslava Elizondo, Miguel Hilarión	<i>Coplas de Dolores a 4 voces</i>	No	
Eslava Elizondo, Miguel Hilarión	<i>Elevación para Órgano</i>	Si	
Eslava Elizondo, Miguel Hilarión	<i>Incarnatus</i>	Si	Et incarnatus est
Eslava Elizondo, Miguel Hilarión	<i>Incarnatus</i>	Si	Et incarnatus est
Eslava Elizondo, Miguel Hilarión	<i>Incarnatus</i>	Si	Et incarnatus est
Eslava Elizondo, Miguel Hilarión	<i>Incarnatus para el Credo Romano</i>	Si	Et incarnatus est
Eslava Elizondo, Miguel Hilarión	<i>Misa de 1º tono de Glorias</i>	Si	Kirie eleyson
Eslava Elizondo, Miguel Hilarión	<i>Misa de 2ª Clase de 1º Tono</i>	Si	Kirie eleyson
Eslava Elizondo, Miguel Hilarión	<i>Misa de 4º Tono</i>	Si	Kirie eleyson
Eslava Elizondo, Miguel Hilarión	<i>Misa de 6º tono</i>	Si	Kirie eleyson
Eslava Elizondo, Miguel Hilarión	<i>Misa de Primera Clase de 5º Tono</i>	Si	Kirie eleyson
Eslava Elizondo, Miguel Hilarión	<i>Misa del Canto Misto de 1º tono</i>	No	Kirie eleyson

Eslava Elizondo, Miguel Hilarión	<i>Misa del Canto Misto de 5° Tono</i>	No	Kirie eleyson
Eslava Elizondo, Miguel Hilarión	<i>Misa del Canto misto del 5° Tono</i>	Si	
Espejo Molina, Juan de Mata	<i>Flores a la Santísima Virgen para el mes de mayo</i>	Si	Llevemos ramilletes de flores a María
Espejo Molina, Juan de Mata	<i>Letanía a 3 voces</i>	Si	Kirie, Kirie, Kirie eleyson
Espinosa de los Monteros y J., Gaspar	<i>Moraima, Capricho característico</i>	Si	
Fargas i Heras, Joan (Pbro.)	<i>Cántico al Niño Dios para Navidad a solo, dúo y coro ad. lib.</i>	Si	Dulcísimo Niño Jesús de mi alma
Francesco Bellini, Vicenzo S. C.	<i>Polaca, de la ópera I Puritani</i>	No	
Fray Juan Escollar	<i>Himno a San José</i>	Si	Te Ioseph celebrent agmina caelitem
Fray Tomás de Celano	<i>Secuencia a San Francisco de Asís</i>	Si	Sanctitatis nova signa
Fray Tomás de Celano	<i>Secuencia a Nuestro Padre San Francisco</i>	Si	Sanctitatis nova signa
Fray Tomás de Celano	<i>Secuencia al Patriarca San Francisco para la fiesta</i>	Si	Sanctitatis nova signa
Fugazot, Roberto	<i>Barrio Reo, Tango</i>	Si	Mi Barrio reo, mi viejo amor
García de Salazar, Juan	<i>Himno de la Virgen, tono de mi menor</i>	Si	O gloriosa Virginum
García García, Juan Alfonso	<i>Cánticos de Vísperas, I Víspera Domingo. Canto de la carta a los Filipenses</i>	Si	Cristo fue entregado por nuestros pecados
García García, Juan Alfonso	<i>Común de las Vírgenes I, Himno</i>	No	
García García, Juan Alfonso	<i>Común de las Vírgenes II, Himno</i>	No	
García García, Juan Alfonso	<i>Común de Santas Mujeres, Himno</i>	No	La mujer fuerte puso en Dios su esperanza
García García, Juan Alfonso	<i>Himno de Apóstoles</i>	No	Guardadnos en la fe y en la unidad

García García, Juan Alfonso	<i>Himno de la Dedicación de mi Iglesia</i>	No	No rechazaremos la piedra angular
García García, Juan Alfonso	<i>Misa Simplex</i>	No	Señor ten piedad
García García, Juan Alfonso	<i>Santos Varones I, Himno</i>	No	Vosotros sois luz del mundo
García García, Juan Alfonso	<i>Santos Varones II, Himno</i>	No	Desde que mi voluntad
García García, Juan Alfonso	<i>Varios Mártires I, Himno</i>	No	Estos que van vestidos de blanca vestidura
García García, Juan Alfonso	<i>Varios Mártires II, Himno</i>	No	Quien entrega su vida por amor
García Torres, Evaristo	<i>Melodía a la Santísima Santísima Virgen, Andante y Copla 1ª</i>	No	Eres eres hermosa Inmaculada
García Torres, Evaristo	<i>Misa a dúo</i>	Si	Kirie eleyson
García Torres, Evaristo	<i>Villancico de Navidad</i>	Si	Pastores a Belén vamos con alegría
García Zalba, Mariano	<i>Salve Fácil a 2 o 3 voces con piano u órgano obligado</i>	Si	Vita, Vita, Vita Dulcedo
Garrido, P.	<i>Letanía a Dúo</i>	No	Kirie eleyson
Giovareni Zebaldim	<i>Misa brevis in honorem S. Ambrosi ad chorum mivus</i>	No	Kyrie eleyson
Gómez Navarro, Juan Antonio	<i>Ave María, Plegaria a la Santísima Virgen a Solo</i>	Si	Ave María gratia plena
González, Juan	<i>Letanía</i>	No	Kirie eleison
González, Juan	<i>Misa de 2º Tono</i>	Si	Kirie eleyson
González, Juan	<i>Misa de 5º Tono</i>	No	Kirie eleyson
González, Juan	<i>Misa de 8º tono</i>	Si	Kirie eleyson
González, Juan	<i>Misa de 8º Tono, Kirie, Gloria, Sactus, Benedictus y Agnus</i>	Si	Kirie eleyson

González, Juan	<i>Vals</i>	Si	
Gossec, François-Joseph	<i>Gavota</i>	Si	
Graziani Walter, Carlos	<i>Nocturne</i>	Si	
Guim Ladislao, Francisco de Asís (OFM)	<i>Gozos en Honor a Santa Clara de Asís con motivo del VII Centenario de su Tránsito</i>	Si	Pues sois del Divino Amor
Hernandez	<i>O Salutaris a Solo de Tenor</i>	No	O salutaris hostia
Huelva, Ángel	<i>Copla para las Tres Oras</i>	Si	Al calvario almas llegad
Huelva, Ángel	<i>Coplas al Corazón de Jesús a Dúo</i>	Si	Por tu corazón divino
Insausti y Morrás, Agapito	<i>La Nana, Canción de Navidad</i>	Si	A la nanita nana
Insausti y Morrás, Agapito	<i>Letanía a la Virgen a dos voces y órgano</i>	Si	Kyrie eleyson
Íñiguez Tellechea, Buenaventura	<i>Alabado a Solo</i>	Si	Alavado sea el Santísimo Sacramento
Íñiguez Tellechea, Buenaventura	<i>Misal y Breviario del Organista, Tomo 1º</i>	No	
Íñiguez Tellechea, Buenaventura	<i>Villancico al Nacimiento del Señor</i>	No	Corramos pastores, vamos a Belén
J. Gonzalo	<i>El Lirio, Coplas a la Santísima Virgen para el mes de Mayo</i>	Si	Acordemos nuestras liras
Jimeno, Román	<i>Misa a 3 Voces, con acompañamiento de órgano</i>	No	Kirie eleyson
Ladrón de Guevara, Juan Felipe	<i>Letanía a Dúo</i>	Si	Kirie eleyson
Lambert i Caminal, Joan Baptista	<i>Seis impresiones navideñas propias para la Adoración del Niño Jesús para órgano o armonio</i>	Si	
Lambillote, Louis	<i>Motete al Santísimo Sacramento O Salutaris, Para el uso de las religiosas de Santa Clara</i>	Si	O salutaris, salutaris hostia
Larregla y Urbietta, Joaquín	<i>Coquetuela, Mazurka de Salón</i>	Si	

Lefebure Wely, Louis James Alfred	<i>Ofertorio para Órgano</i>	Si	
Liñán, Federico	<i>Esperanza</i>	Si	
Lizárraga, Manuel	<i>Himno al Padre Hoyos</i>	Si	Quien dio a la España la nueva alegre
Llaurado y Esmatges, Ignacio	<i>Venid a Belén, Villancico a coro y solo</i>	Si	Venid pastorcitos a ver al Mesías
Lucena, Manuel	<i>Gozos al Patriarca Sor San José a 3</i>	Si	Que golfo de desconuelos
Luis Foglietti	<i>Camino de Belén, Villancico</i>	Si	A Belén pastores marchemos alegres
M. Milagro	<i>Motete al Santísimo a Dúo, con acompañamiento</i>	No	O quan luaris es domine
M. Milagro	<i>Plegaria a la Santísima Virgen</i>	Si	Acepta madre mi canto
M. Muñoz	<i>Plegaria a la Virgen a Solo</i>	Si	Bendita sea tu pureza y eternamente lo sea
Manum Juam	<i>Lamentación 3ª del Miércoles Santo en la Tarde</i>	No	
Marraco	<i>Panis Angelicus</i>	No	Panis Angelicus
Martí y Cantó, Juan, Pbro.	<i>Tota Pulchra con acompañamiento de Órgano y Piano</i>	Si	Tota pulchra es Maria
Martínez Peñalver, Epifanio	<i>Villancico a la Santísima Virgen a 3 voces, arreglado para Piano</i>	No	
Mata, Diego	<i>Villancico de la Santísima Virgen a 3, con Acompañamiento</i>	Si	Paloma divina más bella que el sol
Mateo Box, Julieta	<i>Yo os quiero adorar, Villancico a una, dos o tres voces iguales</i>	Si	Oh niño amado mi Dios ensalzado
Metón, Luis	<i>Coro y Coplas en honor de la Santísima Virgen María para el mes de Mayo a 4 voces</i>	Si	Pues sois de Dios salvador
Miguel Galán	<i>Responsorio a la Virgen a Dúo</i>	No	Genuisti quite fecit
Modesto Fornies Sevilla	<i>Himno a María Santísima del Pilar</i>	No	Hoy las hijas de Clara

Mola i Mateu, Jaume-Manuel	<i>Himno a la Beata Beatriz de Silva, a Coro y estrofa a dos voces</i>	Si	Cantemos, hermanas, cantemos
Mola i Mateu, Jaume-Manuel	<i>Laus Tibi, Clara. Colección preparada para las MM. Clarisas</i>	Si	
Molera, Rosendo (Pbro.)	<i>Las palomitas, a solo y coro de tiples</i>	No	Las palomitas vuelan
Molera, Rosendo (Pbro.)	<i>O Salutaris Hostia a solo y coro a dos voces iguales</i>	Si	O salutaris hostia
Montero, Mariano	<i>Alabado a 3 Voces</i>	Si	Alabado sea el santísimo
Moreno Torroba, Federico	<i>La Marchenera, Zarzuela en 3 actos. Peteneras</i>	Si	Tres horas antes del día
Moreno, Aurelia	<i>Seguidillas</i>	Si	
Nonell Escolapio, Glicerio	<i>Tota Pulchra a 3 voces</i>	Si	Tota pulchra es Maria
O. Zavala	<i>Flores a María para Tiples o Tenores, composición escrita expresamente para Fidelio</i>	Si	Venid y vamos todos
Olabarri Zurinaga, Martín	<i>Misa Festiva de la Asamblea. A ti, Santísima Virgen de la Cabeza</i>	Si	Señor ten piedad
Olabarri Zurinaga, Martín	<i>Salve para Sabatinas y fiestas de la Virgen</i>	Si	Dios te salve, Reina y Madre
Oscos Calahorra, Remigio	<i>Letanía a 2 y 3 voces</i>	No	Kirie eleyson
Oscos Calahorra, Remigio	<i>Reserva completa al Santísimo Sacramento Nº 2, a dúo</i>	Si	Quid retribuam Domino
Oscos Calahorra, Remigio	<i>Salutacion a la Santísima Virgen a Solo</i>	Si	Bendita sea tu pureza y eternamente lo sea
Oscos Calahorra, Remigio	<i>Salve a 2, Con Acompañamiento de Órgano</i>	Si	Ad te clamamus, Ad te suspiramus
Oscos Calahorra, Remigio	<i>Vota Mea Nº 3, a dúo</i>	Si	Vota mea Domino reddam
Osuna	<i>Letanía</i>	No	Los hace gran Señora
Osuna, J.	<i>Sin Nombre, Mazurka</i>	Si	

Oudrid y Segura, Cristóbal	<i>El postillón de La Rioja, Jota en la Zarzulea</i>	Si	
P. Beonso	<i>Afectuosas Letrillas al Sagrado Corazón</i>	No	Corazón el más sagrado
P. Martín del Stmo. Sacramento	<i>Misa de la Asamblea, a una voz y órgano</i>	Si	Señor ten piedad
Pagella, Giovanni	<i>Messa Seconda, Op. 22 in onore di S. Giuseppe</i>	Si	Kyrie eleyson
Palatín, Antonio	<i>Alavado a Dúo y a 3</i>	Si	Alabado sea, Alabado sea, Alabado sea el santísimo sacramento
Palatín, Antonio	<i>Misa a 3</i>	Si	Quirie eleyson
Palatín, Antonio	<i>Stabat Mater a 3 con acompañamiento</i>	Si	Stabat Mater Dolorosa
Palestrina, Giovanni Pierluigi	<i>Bone Pastor</i>	No	Bone pastor, panis vere, Jesu, nostri miserere
Pantió Pérez, Manuel	<i>Himnos y Coplas en Honor de Santa Teresita del Niño Jesús</i>	Si	Del Carmelo en los vergeles
Pastó Benvenuto, Manuel	<i>Al Niño Jesús, Canción de carácter popular a una voz y acompañamiento</i>	Si	Hoy a tus plantas postrados
Pastor Pérez, Juan Bautista	<i>Himno al Sagrado Corazón de Jesús a solo y coro</i>	No	Corazón de Jesús traspasado
Pedrell, Felipe	<i>Al salir el sol naciente</i>	No	Al salir el sol naciente
Peña Bermudo, José María de la	<i>Alavado a 3</i>	Si	Alavado sea el Santísimo Sacramento
Peña Bermudo, José María de la	<i>Coplas al Corazón de Jesús para la Estación</i>	No	Por tu corazón divino
Peña Bermudo, José María de la	<i>Coplas para la estación al Santísimo al Corazón de Jesús</i>	Si	Por tu corazón divino
Peña Bermudo, José María de la	<i>Coplas para la estación al Santísimo Sacramento, acompañamiento</i>	No	O Cordero y Rey divino
Peña Bermudo, José María de la	<i>Cristus Factus Est a 3</i>	Si	Cristus factus est pronobis
Peña Bermudo, José María de la	<i>Ofertorio</i>	Si	

Peña Bermudo, José María de la	<i>Salve Regina Mater</i>	Si	Salve Regina mater
Peña Bermudo, José María de la	<i>Villancico de Navidad</i>	No	
Perillán, Manuel	<i>Choza y Palacio, Zarzuela infantil</i>	Si	Duquesa, impaciente esperaba
Piquero	<i>Gloria, Misa de primer tono</i>	Si	Et in terra pax hominibus
Pleyel, Ignace Joseph	<i>Minuetto</i>	Si	
Pleyel, Ignace Joseph	<i>Rondó</i>	Si	
Pleyel, Ignace Joseph	<i>Tema con Variaciones</i>	Si	
Portas, Joaquín	<i>A Santa Teresa de Jesús</i>	Si	Astro bendito que al cielo guías
Prado, José Ramón de	<i>Gozos a la Santísima Virgen</i>	No	Virgen pura Madre mía
Prado, José Ramón de	<i>Gozos al Sagrado Corazón de Jesús</i>	Si	Siempre fue la paz del alma
Prado, José Ramón de	<i>Misa a 2 y 3</i>	No	Quirie eleyson
Rabanus Maurus	<i>Himno a Todos los Santos</i>	Si	Placare Christe servulis
Rodríguez, Francisco	<i>Letanías a 3</i>	Si	Quirie eleyson criste eleyson
Rodríguez, Francisco	<i>Villancico al Santísimo Sacramento</i>	Si	Hostia hermosa pan divino
Rossini, Gioachino	<i>Danza de la Semiramis</i>	Si	
Rossini, Gioachino	<i>Danza de la Semiramis</i>	Si	
Rossini, Gioachino	<i>Vals de la Semiramis</i>	Si	
San Ambrosio	<i>Himno de Tercia para las Festividades de Primera Clase</i>	Si	Nunc Sancte nobis Spiritus

San Ambrosio	<i>Himno de Visperas para Adviento</i>	Si	Creator alme siderum
San Ambrosio	<i>Himno para las Festividades a la Santísima Virgen María</i>	Si	Nunc Sancte nobis Spiritus
San Ambrosio	<i>Himno para tercia, Visperas, Calendas, Laudes y Sestas para las festividades</i>	Si	Nunc Sancte nobis Spiritus
San Bernardo Clairvaux	<i>Himno del Dulce Nombre de Jesús</i>	Si	Jesu dulcis memoria
Santa Cecilia, Gonzalo de	<i>Himno de la Obra de las Tres Marías y de los Discípulos de San Juan</i>	Si	Cuando en cruz, Jesús dulce morías
Santo Tomás de Aquino	<i>Sacris Solemnis</i>	Si	Sacris Solemnis
Santo Tomás de Aquino	<i>Sacris Solemnis</i>	Si	Sacris Solemnis
Santo Tomás de Aquino	<i>Sacris Solemnis</i>	Si	Sacris Solemnis
Santo Tomás de Aquino	<i>Sacris Solemnis</i>	Si	Sacris Solemnis
Santo Tomás de Aquino	<i>Sacris Solemnis</i>	Si	Sacris Solemnis
Santo Tomás de Aquino	<i>Secuencia del Corpus</i>	No	Lauda Sion Salvatorem
Santo Tomás de Aquino	<i>Sequencia del Corpus</i>	Si	Lauda Sion Salvatorem
Seisem, D. V.	<i>Yo soy de Dios</i>	Si	Yo soy de Dios
Sequera Sánchez, José	<i>Misa a Dúo</i>	Si	Kirie eleyson
Sequera, José	<i>Coplas a la Purísima Concepción</i>	No	Mi Virgen adorada
Soler y Ramos, Antonio	<i>Misa a 6, Acompañamiento (punto baxo)</i>	No	
Solís Roncales, Antonio	<i>Alabado a dúo</i>	No	
Solís Roncales, Antonio	<i>Alavado a Dúo y a 3</i>	Si	Alavado sea el Santísimo Sacramento

Solís Roncales, Antonio	<i>Alavado al Santísimo Sacramento a Solo con Acompañamiento de Órgano</i>	Si	Alavado sea el Santísimo Sacramento
Solís Roncales, Antonio	<i>Aria a la Santísima Virgen María con acompañamiento para piano</i>	Si	Cien de los aives en pomposan la de majestad
Solís Roncales, Antonio	<i>Canción a la Santísima Virgen María para el mes de Mayo a solo y Coro</i>	Si	Amor toda eres o Virgen divina
Solís Roncales, Antonio	<i>Canción al Santísimo Sacramento a 3</i>	Si	Cantarle mil glorias
Solís Roncales, Antonio	<i>Coplas a la Purísima Concepción de María</i>	Si	O dulce María patrona sin mancha
Solís Roncales, Antonio	<i>Coplas a la Santísima Virgen a Dúo y a 3</i>	No	Es nueva la melodía del cielo
Solís Roncales, Antonio	<i>Coplas a la Santísima Virgen del Rosario, acompañamiento</i>	Si	Sagrada María
Solís Roncales, Antonio	<i>Coplas a la Virgen Santísima a 3</i>	Si	Cantemos mil himnos con santo fervor
Solís Roncales, Antonio	<i>Coplas del Santo Antonio</i>	Si	Humilde y divino Antonio
Solís Roncales, Antonio	<i>Coplas para el Mes de Mayo para Canto y Piano</i>	Si	Si con hermosas flores quieres humilde don
Solís Roncales, Antonio	<i>Credo de la Misa a 3, con Acompañamiento de Órgano</i>	No	Patrem omnipotentem
Solís Roncales, Antonio	<i>Despedida a la Santísima Virgen</i>	Si	Adiós Reina del Cielo, Madre del Salvador
Solís Roncales, Antonio	<i>El niño dormido, Villancico</i>	No	
Solís Roncales, Antonio	<i>La Alborada, Villancico de Navidad</i>	Si	A Belén venid pastores
Solís Roncales, Antonio	<i>La Cunita de Niño Dios, Villancico de Navidad a Dúo</i>	Si	Pues que bajas de los cielos niño chiquito
Solís Roncales, Antonio	<i>La Súplica, Villancico de Navidad con acompañamiento de Órgano</i>	Si	El recién nacido hijo de Dios es
Solís Roncales, Antonio	<i>La Súplica. Plegaria a Nuestra Señora, Canción a la Santísima Virgen</i>	Si	La Reina divina eres de los cielos
Solís Roncales, Antonio	<i>Letanía a la Santísima Virgen, a solo y coro</i>	Si	

Solís Roncales, Antonio	<i>Letanías a 3</i>	No	Quirie eleyson criste eleyson
Solís Roncales, Antonio	<i>Letanías a 3, para las Religiosas de Santa Clara de la Villa de Utrera</i>	Si	Quirie eleyson criste eleyson
Solís Roncales, Antonio	<i>Los Gallegos para Belén "Gallegada", Villancico de Navidad, Nº 3</i>	Si	La la la tulirum lirum la maruxiña viene al portal
Solís Roncales, Antonio	<i>Misa a 3 Voces, con Acompañamiento de órgano</i>	Si	Kirie eleyson
Solís Roncales, Antonio	<i>Misa a dos voces</i>	Si	Kirie eleyson
Solís Roncales, Antonio	<i>Plegaria a Nuestra Señora, La Súplica. Canción a la Santísima Virgen</i>	Si	La Reina divina eres de los cielos
Solís Roncales, Antonio	<i>Sanctus a 3, con Acompañamiento de Órgano</i>	No	Sanctus Dominus Deus
Solís Roncales, Antonio	<i>Stabat Mater a Dúo, con Acompañamiento de Órgano</i>	Si	
Solís Roncales, Antonio	<i>Tota Pulchra a 3</i>	No	Tota pulchra es María
Solís Roncales, Antonio	<i>Villancico al Santísimo a 3</i>	Si	Todo divino eres mi amado cordero
Solís Roncales, Antonio	<i>Villancico al Santísimo a Dúo y a 3</i>	Si	Tantum ergo sacramentum
Solís Roncales, Antonio	<i>Villancico de Navidad a 3</i>	Si	Que placer, que diversión
Solís Roncales, Antonio	<i>Villancico de Navidad a 3</i>	Si	Cantarle cantarle himnos aplaudir
Solís Roncales, Antonio	<i>Villancico de Navidad a 3</i>	Si	Venid pastorcitos tejed con primor
Solís Roncales, Antonio	<i>Villancico Pastorela al Sagrado Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo</i>	No	
Sor Antonia Cañete	<i>Misa del Sagrado Corazón de Jesús</i>	Si	Egredimini et videte
Sor María Cecilia	<i>Afina todas mis cuerdas</i>	Si	Afina todas mis cuerdas
Sor María de los Dolores Muñoz	<i>Coplas de Nuestra Madre Santa Clara</i>	No	Para con Dios medianera mística antorcha radiante

Sor María de los Dolores Muñoz	<i>Misa a Dúo, 6º Tono</i>	No	Domine Deus Agnus Dey
Sor María de los Dolores Muñoz	<i>Misa de 1º tono de Roxas</i>	No	Kirie eleyson
Sor María de los Dolores Muñoz	<i>Misa, Kyrie, Gloria y Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus</i>	No	Kirie eleyson
Sor Ochoa	<i>Letanía a Dúo, nº 1</i>	No	Kirie eleyson
Sor Perales	<i>Himno al Sagrado Corazón de Jesús</i>	No	Pidiendo en tal santuario
Sor Perales	<i>Letrillas al Sagrado Corazón</i>	No	Corazón Santo tu reinarás
Stradella, Alessandro	<i>Plegaria Religiosa Aria di Chiesa para tenor o tiple</i>	Si	Piedad Dios mío de mis dolores
Suárez, Lorenzo	<i>Gozos al Corazón de Jesús a Dúo</i>	Si	O corazón precioso de mi amado
Taberner y Velasco, Mariano	<i>Un Recuerdo de la Feria de Sevilla, Pot-Purri Malagueño</i>	Si	Ni contigo ni sin tí
Torres Pérez, Eduardo (Pbro.)	<i>Cántico para la Sagrada Comunión a una y dos voces con acompañamiento de Órgano o Armonio</i>	Si	Señor que vienes a la tierra
Tosti, Paolo	<i>Plegaria a la Santísima Virgen con acompañamiento</i>	Si	Quiero vivir tan solo para amarte y ser tu esclava celestial Señora
Trigueros, Mariano	<i>Carpeta con documentos</i>	Si	Uno es el Dios verdadero
Trigueros, Mariano	<i>Textos</i>	Si	
V. A. Loschay	<i>Tantum Ergo</i>	No	Tantum ergo sacramentum
Valerio Donato, Edgardo Felipe	<i>Oiga, Tango Canción</i>	Si	Oiga que quiero hablarte
Vázquez	<i>Elogios a la S. M. Sta. Clara a Dúo, Para con dios me dianera</i>	No	
Vera, Antonio	<i>Ave María, Plegaria a Solo</i>	Si	Ave María de gracia llena
Vera, L. Ramón	<i>Mira a la Estrella</i>	No	Alma inocente que a Dios

Verdi, Giuseppe	<i>Cabatina de Tiple en la Ópera Hernanis</i>	Si	
Verdi, Giuseppe	<i>Vals sobre motivos de la Ópera el Rigoletto</i>	Si	
Vergés, Jacinto	<i>Letrillas para el mes de mayo N°. 2</i>	Si	Ves lozana esta pradera
Vidal	<i>Salve a Dúo, con acompañamiento de Piano</i>	Si	Salve, Salve Regina
Vilaseca, Julián	<i>Misa Coral del Corazón de María a 2 Voces, en honor de Benedicto XV</i>	Si	
Villani, Juvenal	<i>Al Tibidabo, Himno de Peregrinación al Sagrado Corazón de Jesús del Tibidabo</i>	Si	
Villani, Juvenal	<i>Gratitud, Himno al Superior</i>	Si	Por fin de tus días hoy vino la aurora

ANEXO LII		
Listado de piezas sin autoría identificada		
<i>Título de la pieza</i>	Completa	Íncipit
<i>A Jesús Crucificado, Música para los versos del Vía Crucis</i>	No	Perdona Jesús mio
<i>A Jesús Sacramentado, dos Cánticos (Primer cántico)</i>	Si	Jesús que en el Sagrario
<i>A Jesús Sacramentado, dos Cánticos (Segundo cántico)</i>	Si	Oh buen Jesús ya creo firmemente
<i>A la Santísima Virgen</i>	No	Al cielo, al cielo
<i>A la Santísima Virgen de la Asunción</i>	No	Esta es María tan singular
<i>A María</i>	No	Madre mía, que estás en los cielos, envía consuelos a mi corazón
<i>Acompañamiento de órgano con todo el posturage y letra</i>	Si	La llama luciente adora flamante con voz elegante
<i>Acompañamientos en los 8 tonos con sus versos</i>	Si	
<i>Adoración</i>	Si	O salutaris
<i>Agnus</i>	Si	Agnus Dei tollis peccata mundi parce nobis
<i>Agnus Dei</i>	Si	Agnus dei tollis peccata mundi miserere nobis
<i>Al Corazón de Jesús</i>	No	Yo te adoro dulcísimo corazón
<i>Alabad al Señor</i>	Si	Alabad al Señor sus grandezas cantad
<i>Alabado</i>	Si	Alabado sea, Alabado sea, Alabado sea el santísimo sacramento
<i>Alabado</i>	No	O admirable sacramento
<i>Alabado</i>	No	Alabado sea, Alabado sea el santísimo sacramento

<i>Alabado</i>	Si	
<i>Alabado a Dúo, con acompañamiento</i>	Si	Alabado sea, Alabado sea el santísimo sacramento
<i>Alabado a Dúo, Motete al Santísimo</i>	Si	Alabado sea el santísimo
<i>Alabado a Solo de triple o tenor "¡O admirable!"</i>	No	O admirable sacramento
<i>Alabado a solo, con acompañamiento de órgano</i>	No	Alabado sea, Alabado sea, Alabado sea el santísimo sacramento
<i>Alabado a solo, para órgano</i>	No	Alabado sea, Alabado sea el santísimo sacramento
<i>Alabanzas de San Francisco</i>	Si	Tu eres el bien, todo bien
<i>Alavado a Dúo</i>	No	
<i>Alborada</i>	No	
<i>Aleluya de S. San Miguel</i>	Si	Alleluya Alleluya
<i>Aleluya en tono de Fa</i>	Si	Alleluia
<i>Alemanda</i>	Si	
<i>Algabeño</i>	Si	
<i>Algabeño, Paso Doble</i>	No	
<i>Allegro para después de los Agnus</i>	Si	
<i>Alma de Cristo</i>	Si	Alma de Cristo santifícame
<i>Andante para después de Sanctus</i>	Si	
<i>Anima Christi, Motete a Dúo</i>	Si	Anima cristi santifícame

<i>Antífonas 1ª, 2ª y 3ª</i>	Si	Mandatum novum do vobis
<i>Antífonas Mayores de la O</i>	Si	O sapientia quae ex ore altissimi
<i>Antón el Ganadero</i>	No	
<i>Apuntes teóricos</i>	Si	
<i>Apuntes teóricos, Cuaderno de Carmen González</i>	Si	
<i>Apuntes teóricos, explicación de los tonos mayores y menores</i>	Si	
<i>Audi, Benigne Conditor. Himno de Cuaresma por Delasolrre</i>	Si	Audi benigne conditor
<i>Audi, filia et vide, et inclina aurem tuam</i>	Si	Audi, filia et vide, et inclina aurem tuam
<i>Ave María puesto en música para piano y canto</i>	Si	Sancta María Mater Dei
<i>Ave Maristella</i>	Si	Ave Maristella
<i>Ave Maristella</i>	No	Ave Maristella
<i>Ave Maristella, Himno para las festividades de la Virgen</i>	Si	Ave Maristella
<i>Ave Verum</i>	No	Ave, verum corpus
<i>Ave Verum Corpus</i>	No	Ave Verum corpus
<i>Ave Verum Corpus</i>	No	O Jesu dulcis
<i>Ave Verum, Cantus I</i>	Si	Ave Verum corpus
<i>Ay que lindo</i>	No	Ay que lindo
<i>Balada a la Virgen a solo</i>	Si	Cuando mis preces vuelen

<i>BalsBals</i>	Si	
<i>Beata Dei Genitrix Maria</i>	Si	Beata Dei Genitrix Maria
<i>Bendita sea tu pureza, A Solo con Acompañamiento</i>	No	
<i>Bendito sea el Señor</i>	Si	Bendito sea el Señor Dios de Israel
<i>Canción - Vamos niños al sagrario</i>	Si	Vamos niños al sagrario
<i>Canción - Ya vengo</i>	No	Yo vengo...
<i>Canción a Nuestra Señora</i>	No	
<i>Canción al Santísimo Sacramento</i>	No	Ostia sagrada pan de los cielos
<i>Carmencita Osea, Paso doble dedicado a Sor Clara</i>	Si	
<i>Cavatina al Santísimo</i>	Si	O Dios Sacramentado, mi Dios mi Padre amado
<i>Cerquita del Sagrario</i>	No	Cerquita del Sagrario
<i>Colección de Valses y Contradanzas sacadas de temas de óperas y arregladas para piano</i>	Si	
<i>Combustible Japonés</i>	Si	
<i>Comunicanda, 1º Tono</i>	Si	
<i>Comunión</i>	Si	
<i>Contradanza</i>	Si	
<i>Contradanza</i>	Si	
<i>Contradanza del Tancredo</i>	Si	

<i>Copla</i>	No	
<i>Copla</i>	No	
<i>Copla</i>	No	Respira mortal felices
<i>Copla</i>	No	Buscando en la pradera
<i>Copla</i>	No	Dulcísima Virgen del cielo
<i>Copla</i>	No	Butra espectacion Señora
<i>Copla a la Santísima Virgen</i>	No	Dios te Salve divina María
<i>Copla a la Santísima Virgen, La Azucena</i>	No	Salve azucena divina
<i>Copla a la Santísima Virgen, Modesta violeta</i>	Si	Modesta violeta
<i>Copla a la Virgen con acompañamiento</i>	No	
<i>Copla a solo y coro</i>	Si	Del cielo bajando el justo llovió
<i>Copla al Santísimo con acompañamiento de Órgano, Coro 3º</i>	No	
<i>Copla de Nuestra Madre</i>	Si	Antes de tu nacimiento
<i>Coplas a la Concepción</i>	Si	O Virgen sacro santa la mas pura y hermosa
<i>Coplas a la Insigne Santa Clara, Introducción y Estribillo</i>	No	Con humildad te rogamos
<i>Coplas a la Purísima Concepción</i>	No	Todo el mundo en general
<i>Coplas a la Santísima Virgen</i>	Si	Recibe o María
<i>Coplas a la Santísima Virgen</i>	Si	Ven cándida Paloma

<i>Coplas a la Santísima Virgen</i>	No	Viva su nombre viva maria
<i>Coplas a la Virgen Santa Clara a Dúo</i>	Si	Con humildad te rogamos
<i>Coplas a Nuestra Señora</i>	Si	O María Madre mía o consuelo del mortal
<i>Coplas a Nuestra Señora</i>	No	Salve Virgen pura
<i>Coplas a Nuestro Padre San Francisco a Dúo</i>	No	Dado Serafín llagado
<i>Coplas a Nuestro Seráfico Padre San Francisco de Asís</i>	Si	Salve, Salve o serafín amante
<i>Coplas a San Antonio de Padua</i>	Si	Vuestra palabra divina, palabra divina
<i>Coplas a Santa Clara</i>	Si	Para con Dios medianera mística antorcha radiante
<i>Coplas a Santa Clara</i>	Si	Para con Dios medianera mística antorcha radiante
<i>Coplas a Santa Clara Voz 1ª</i>	No	Para con Dios medianera mística antorcha radiante
<i>Coplas a Solo y Coro</i>	No	Madre del alma mía
<i>Coplas al Corazón de Jesús a Dúo</i>	Si	Corazón santo tu reinarás
<i>Coplas al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo a Dúo</i>	No	Dichosos pastores ya nació el Mesías
<i>Coplas al Nacimiento del Niño Dios</i>	Si	de Nazaret salieron y van para Belén
<i>Coplas al Sagrado Corazón de Jesús</i>	Si	Corazón divino de mi salvador
<i>Coplas al Santísimo Corazón de Jesús para la Estación</i>	No	Corazón divino de mi salvador
<i>Coplas al Santísimo para la Estación</i>	Si	El dulce dueño mio
<i>Coplas al Santísimo Sacramento, Copla 1</i>	Si	Convite divino delicia del Santo

<i>Coplas al Santísimo Sacramento, Copla 2</i>	Si	Ay mi Jesús querido mi divino Pastor
<i>Coplas al Señor Caído que se venera en Santa Clara</i>	No	
<i>Coplas al Señor de la Salud</i>	Si	El Señor de la Salud te llama bien merecido
<i>Coplas al Seráfico San Francisco de Asís</i>	Si	Salve, Salve o serafín amante
<i>Coplas de Nuestra Madre Santa Clara</i>	No	
<i>Coplas de Santa Clara</i>	No	
<i>Coplas de Sra. Santa Clara</i>	No	Para con Dios medianera mística antorcha radiante
<i>Coplas del Nacimiento con acompañamiento</i>	Si	Con cinco piedras muy limpias
<i>Coplas para el Mes de María a Dúo, 1º</i>	Si	Con dulces acentos
<i>Coplas para el Mes de Mayo y la Inmaculada Concepción</i>	Si	Noche y día lengua mía
<i>Coplas para el Mes de Mayo, Villancico</i>	Si	De nuevo aquí nos tiene purísima doncella
<i>Coplas para la Madre Santa Clara a Dúo</i>	Si	Para con Dios medianera mística antorcha radiante
<i>Coplas para la Noche Buena</i>	Si	Venid pastoricillos bailar y cantar
<i>Corazón Sacrosanto</i>	Si	Corazón Sacrosanto de mi Jesús amante
<i>Corazón Santo</i>	No	Corazón santo tu reinarás
<i>Cordero y Pastor</i>	No	Si hoy nace cordero quien muere pastor
<i>Coro de Amigos, Número 1º</i>	No	Gocemos, Gocemos, vendrás Benjamín.
<i>Credo</i>	Si	Patrem omnipotentem

<i>Credo</i>	No	Patrem omnipotentem
<i>Credo</i>	No	
<i>Credo a 3 voces con acompañamiento</i>	No	Patrem omnipotentem
<i>Credo Común</i>	Si	Patrem omnipotentem
<i>Credo Común 4° Tono</i>	Si	Patrem omnipotentem
<i>Credo de Apóstoles de 4° Tono</i>	Si	Patrem omnipotente
<i>Credo de Apóstoles de 5° Tono, por el niño Pepito Flores</i>	Si	Patrem omnipotentem
<i>Credo de Apóstoles de quinto tono</i>	Si	Patrem omnipotentem
<i>Credo de Romero de 5° tono, Acompañamiento</i>	No	Patrem omnipotentem
<i>Credo de Sexto tono</i>	Si	Patrem omnipotentem
<i>Credo de Strosi</i>	Si	Patrem omnipotentem
<i>Credo de Strozi</i>	No	Patrem omnipotentem
<i>Credo de Versos 4° Tono</i>	Si	Patrem omnipotente
<i>Credo del 6° Tono</i>	No	
<i>Credo Romano</i>	No	Patrem omnipotente
<i>Credo Romano</i>	Si	Patrem omnipotentem
<i>Credo Romano</i>	Si	Patrem omnipotentem
<i>Credo Romano como se canta en la Catedral de Sevilla</i>	Si	Patrem omnipotentem

<i>Credo Romano con acompañamiento</i>	Si	Patrem omnipotentem
<i>Credo Romano con acompañamiento</i>	No	Patrem omnipotentem
<i>Credo Romano con su acompañamiento et Incarnatus propio de este Credo</i>	Si	Patrem omnipotentem
<i>Credo Romano de 1° Tono</i>	Si	Patrem omnipotentem
<i>Credo Romano por Alamirre</i>	Si	Patrem omnipotentem
<i>Credo Sexto tono</i>	Si	Patrem omnipotente
<i>Cristus Factus Est</i>	No	Cristus factus est
<i>Cristus Factus Est a 3</i>	Si	Cristus factus est
<i>Cuaderno de aprendizaje</i>	Si	
<i>Cuaderno de aprendizaje</i>	Si	
<i>Cuaderno de aprendizaje</i>	Si	
<i>Cuaderno de aprendizaje</i>	Si	
<i>Cuaderno de aprendizaje</i>	Si	
<i>Cuaderno de aprendizaje</i>	Si	
<i>Cuaderno de aprendizaje</i>	Si	
<i>Cuaderno de aprendizaje</i>	Si	
<i>Cuaderno de Tonos</i>	Si	
<i>Cuadernos con letras (5 cuadernos)</i>	Si	
<i>Danza de Eduardo y Cristina</i>	Si	

<i>Danza del Coradino</i>	Si	
<i>Danza del Cruzado</i>	Si	
<i>Danza del Maometto</i>	Si	
<i>Danza del Moyses</i>	Si	
<i>Danza del Moyses</i>	Si	
<i>De la Virgen</i>	No	O gloriosa Virgen
<i>Déjame, Dueño mío</i>	No	Déjame Dueño mío que yo te quiera
<i>Desde ese Tramo</i>	No	Desde ese tramo de luz que brilla
<i>Despedida</i>	Si	Reina del cielo Madre de Dios
<i>Despedida a Jesús Sacramentado</i>	Si	Salve corazón cargado con la cruz de tu pasión
<i>Despedida a la Santísima Virgen</i>	Si	Adiós Reina del Cielo, Madre del Salvador
<i>Divina Madre freila!!</i>	No	Virgen pura mi pecho tu prepara
<i>Dixit Dominus</i>	Si	Dixit Dominus Domino meo
<i>Dixit Dominus</i>	Si	Dixit Dominus Domino meo
<i>Dixit Dominus, Salmo</i>	Si	Dixit Dominus Domino meo
<i>Domine VI post Pentecosten</i>	Si	
<i>Domine X post Pentecosten, Offertorio y Comunnio</i>	Si	Ad te domine levavi
<i>Domingo de Ramos. Bendición y Distribución de los ramos y Procesión</i>	Si	Hosanna filio David

<i>Dominica post Pentecosté, Introito, Gradual y Ofertorio</i>	Si	Cum cla marem ad Dominum
<i>Dominica post Pentecosten, Introito y Gradual</i>	Si	Dum clamarem ad dominum
<i>Dominica Resurrectionis, Introito, Gradual, Secuencia, Offertorio y Comunio</i>	Si	Resurrexi et adhuc tecum sum
<i>Dominica V después de Pascua, Introitus, Gradual, Offertorio y Comunio</i>	Si	Vocem jucunditatis annunciate
<i>Dominica VI post Pentecosten, Introitus, Gradual, Offertorio y Comunio</i>	Si	Dominus fortitudo plebis suae
<i>Dos Danzas</i>	Si	
<i>Dulce Jesús mío</i>	No	Dulce Jesús mío
<i>Ecce Lignum</i>	Si	Ecce Lignum Crucis
<i>Ecce Panis Angelorum</i>	No	Ecce Panis Angelorum
<i>Ejercicios</i>	Si	
<i>El Beso, Vals</i>	Si	
<i>El Pastor</i>	No	
<i>El Perdón, para piano</i>	No	
<i>El Trisagio, para una voz sola y acompañamiento de órgano</i>	Si	Santo Santo Señor Dios de los Ejercitos
<i>El Vaso de María</i>	No	Tu pecho es el Arca Santi
<i>Elevación</i>	Si	
<i>Elevatis manibus ferebatur in caelum</i>	Si	Elevatis manibus
<i>Entonaciones</i>	Si	Gloria patri, et filio, et spiritui sancto

<i>Entonaciones</i>	Si	
<i>Entonaciones de las Magníficas para los ocho tonos</i>	Si	
<i>Entonaciones de los ocho todos del Canto yano</i>	Si	Magnificat anima mea Dominum
<i>Entonaciones de los ocho tonos del Canto Llano</i>	Si	
<i>Entonaciones de los tonos Irregulares</i>	Si	Dixit Dominus Domino meo
<i>Entrad Pastores, Villancico al Niño Dios, a coro y dúo</i>	Si	Entrad pastores entrad
<i>Epifanía para Luades et per Horas</i>	Si	
<i>Escala Cromática</i>	Si	
<i>Escalas de las Llaves de Ut</i>	Si	
<i>Escocesa</i>	Si	
<i>Estrellitas del Criador</i>	No	Yo sé que cada noche
<i>Fabordones en diferentes tonos</i>	No	
<i>Fabordones en diferentes tonos</i>	Si	
<i>Fandango</i>	Si	
<i>Fandango 1º</i>	Si	
<i>Fandango 2º</i>	Si	
<i>Flor de Azahar, IV</i>	No	De todas las flores que el cielo nos dió
<i>Fuentes</i>	Si	

<i>Gaita Gallega, Retornelo para órgano</i>	Si	
<i>Gaudens Gaudébo in Dómino et exulba bit amina mea in Deo</i>	Si	Gaudens Gaudébo in Dómino et exulba bit amina mea in Deo
<i>Gloria</i>	Si	Et in terra pax hominibus
<i>Gloria</i>	No	Et in terra pax hominibus
<i>Gloria con acompañamiento</i>	Si	Et in terra pax hominibus
<i>Gloria de 1 Tono</i>	Si	Et in terra pax hominibus
<i>Gloria de 1º tono</i>	Si	Et in terra pax hominibus
<i>Gloria de 1º Tono</i>	Si	Et in terra pax hominibus
<i>Gloria de 4º Tono</i>	Si	Et in terra pax hominibus
<i>Gloria de Rendón</i>	Si	Et in terra pax hominibus
<i>Gloria de Tota Pulcra</i>	Si	Et in terra pax hominibus
<i>Gloria de Tota Pulcra con acompañamiento</i>	Si	Et in terra pax hominibus
<i>Gloria de Vignoro</i>	Si	Et in terra pax hominibus
<i>Gloria Franciscana 4º Tono</i>	Si	Et in terra pax hominibus
<i>Gloria in excelsis Deo</i>	No	Gratias agimus tibi
<i>Gloria Xerezana en 5º tono</i>	Si	Et in terra pax hominibus
<i>Gloriade 4º Tono</i>	Si	Et in terra pax hominibus
<i>Gozos a Nuestra Madre Santa Clara</i>	Si	Pues del Seráfico ardor fuiste amante mariposa

<i>Gozos a Nuestra Señora María Santísima del Pilar</i>	Si	Pues nos vinisteis a honrar
<i>Gozos a Nuestro Seráfico Padre San Francisco</i>	No	Dadnos Francisco la mano
<i>Gozos a San Francisco</i>	Si	Pues con dios tanta cabida
<i>Gozos a San Rafael</i>	Si	Dadnos Rafa el favor
<i>Gozos a Santa Clara</i>	Si	Con humildad te pedimos
<i>Gozos a Santa Clara a Dúo</i>	Si	Con humildad te rogamos
<i>Gozos al Patriarca S. José a una voz y coro - unísino</i>	No	Pues sois Santo sin igual
<i>Gozos al Sagrado Corazón de Jesús</i>	No	A este corazón llagado
<i>Himno</i>	No	La patria infortunada savad a Dios eterno
<i>Himno a la Inmaculada Concepción</i>	Si	Del Olimpo tu nombre bajando
<i>Himno a la Santísima Trinidad</i>	No	Los hombres en este valle
<i>Himno a la Virgen</i>	Si	No Sancte nobis terminus
<i>Himno a la Virgen a Solo y Coro</i>	No	Dulcísima Señora oye nuestros cantares
<i>Himno a la Virgen de 1º tono</i>	Si	O gloriosa Virginum
<i>Himno a los Apostoles</i>	No	apostolicam et apostolicam ecclesiam
<i>Himno a San Antonio</i>	Si	Laus Regis plena
<i>Himno a San Buenaventura</i>	Si	En dies lucet veneranda nobis
<i>Himno a San Luís</i>	Si	Gaudet Mater ecslesia

<i>Himno a Santa Isabel</i>	Si	Domare cordis impetus
<i>Himno a Santiago</i>	Si	Defensor alme hispaniae
<i>Himno al Sagrado Corazón de Jesús</i>	No	Corazón de Jesús adorado
<i>Himno al Sagrado Corazón de Jesús a dos voces y Coro</i>	Si	Oh Corazón divino morada deseada
<i>Himno al Santísimo para manifestar y ocultar</i>	Si	Pange lingua gloriosi
<i>Himno de Adviento</i>	Si	Creator alme siderum
<i>Himno de Apóstoles</i>	Si	Exultet orbis gaudiis
<i>Himno de Completas</i>	Si	Te Lusin Sant....
<i>Himno de Confesores</i>	Si	Iste Confesor Domini Colentes
<i>Himno de Dolores</i>	Si	Stabat Mater Dolorosa
<i>Himno de la ascensión a vísperas</i>	Si	
<i>Himno de la Ascensión, de Vísperas de la fiesta y el tiempo de la Ascensión</i>	Si	Salutis humanae Sator
<i>Himno de la J.A.P.</i>	Si	Adelante con fe en la victoria
<i>Himno de las Salecianas</i>	Si	Compañeras cantad a porfía
<i>Himno de Mártires</i>	Si	Deus...
<i>Himno de Navidad a Maitines y Vísperas</i>	Si	
<i>Himno de Pasión, Veasila por Delasolrre</i>	No	
<i>Himno de Resurrección o de Espíritu Santo</i>	Si	Vene santo spiritu

<i>Himno de San Isidoro I.Vs</i>	Si	Gentis hispane pater
<i>Himno de San José</i>	No	
<i>Himno del Espiritu Santo a Visperas</i>	Si	Veni creator spiritus
<i>Himno marcial dedicado al General Odonel, Copla</i>	Si	
<i>In festo Purissimi Cordis Beatae Mariae Virginis. Introitus, Gradual, Offertorio y Comunio</i>	Si	Omnis gloria eius filiae regis ab intus
<i>In Festo Sanctissime Trinitatis. Introitus, Gradual, Offertorio y Comunio</i>	Si	Benedicta sit sancta trinitas
<i>In Nativitates Dómini II Tono. Introito, Gradual, Ofertorio y Comunio</i>	Si	Dominus dixit ad me
<i>In Praesantatione B. Mariae Virginis (I et II Vesperis)</i>	Si	Ilumes set rex
<i>Intermedio para Alzar para la Misa a dúo de 6° tono</i>	Si	
<i>Intermedio para la Misa para Alzar</i>	Si	
<i>Introducción para el Aleluya</i>	Si	Deo gratia Aleluia
<i>Introito "Jueves Santo"</i>	Si	
<i>Introito de la Inmaculada</i>	Si	Gaudens Gaudebo
<i>Introito de la Purísima Concepción</i>	Si	Gaudens Gaudebo
<i>Introito de la Purísima. Introito, Gradual, Ofertorio y Comunio</i>	Si	Gaudens Gaudebo
<i>Introito de Nuestra Madre Santa Clara. Introito, Gradual, Ofertorio y Comunio</i>	Si	Audi filia et vide et inclina aurem tuam
<i>Introito de Nuestro Padre San Francisco. Introito, Gradual, Ofertorio y Comunio</i>	Si	Gaudeamus omnes in domino
<i>Introito de Nuestros Maitines, Tiempo pascual</i>	Si	Sancti tui domine benedicent te

<i>Introito in Ascensione Dómini. Introitus, Gradual, Offertorio y Comunio</i>	Si	Viri galilaei quid admiramini
<i>Introitus</i>	Si	Tenuisti manum
<i>Introitus Commune Plurium Confessorum non Pontificum</i>	Si	Confiteantur tibi domine
<i>Introitus in Anniversario Dedicacionis Ecclesie. Introito, Gradual, Ofertorio y Comunio</i>	Si	Terribilis est locus iste
<i>Introitus in Anniversario Dedicacionis Ecclesie. Introitus, Gradual, Ofertorio y Comunio</i>	Si	Terribilis est locus iste
<i>Introitus in Dedicacione Patriarcalis Basilice Sancte Maria Angelórum de Portuñcula.</i>	Si	Beatus homo
<i>Invitatorio a Navidad con acompañamiento y parte vocal</i>	Si	Cristus natus est nobis
<i>Iste Confesor Domini</i>	No	Iste Confesor Domini Colentes
<i>Iste Confesor Domini Colentes</i>	Si	Iste Confesor Domini Colentes
<i>Intermedio</i>	Si	
<i>Jornaditas al Niño Jesús</i>	Si	Albricias, Albricias pueblo del Señor
<i>Jota</i>	Si	
<i>Jueves Santo, Lavatorio</i>	Si	Ubi caritas et amor
<i>Jueves Santo. Introito, Gradual, Ofertorio y Comunio</i>	Si	Nos autem gloriari
<i>Kirie</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Kyriale seu Ordinarium Missae</i>	Si	Aspérget me, Domine
<i>Kyrie</i>	Si	Kirie eleison
<i>Kyrie, Respuestas</i>	No	

<i>Kyries</i>	No	Kirie eleison
<i>Kyries de Sexto Tono, Selección de partes de una Misa</i>	Si	Kyrie eleyson
<i>Kyries Jerezanos de 5º Tono</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Kyries para la Misa de la Gloria Xerezana</i>	No	Kyrie eleyson
<i>La Alborada, Canción a la Santísima Virgen</i>	No	Si sonriendo la aurora
<i>La Bella Palmira</i>	Si	
<i>La Calzada</i>	Si	
<i>La Esperanza, Polca Mazruca</i>	Si	
<i>La Jardinera, Canción a la Santísima Virgen</i>	Si	Pero mis ojos lloran al verla
<i>La Lira de la Esperanza, Al Venerable Pontífice Pro. e Vano, Himno</i>	No	Gloria eterna al Pontífice Santo
<i>La Macarena</i>	Si	
<i>La Salutación, Canción a la Santísima Virgen a dúo para el mes de Mayo</i>	Si	Dios te salve María de gracia llena
<i>La toma de los Castillejos, Himno al General Prim en la Guerra de África</i>	Si	
<i>Lágrimas de Arrepentimiento</i>	Si	
<i>Lamentaciones de Viernes Santo ó Lecciones, Lamentación 1ª</i>	No	
<i>Lamentaciones de Viernes Santo ó Lecciones, Lamentación 2ª: Matribus Suís</i>	Si	
<i>Lamentaciones de Viernes Santo ó Lecciones, Lamentación 3ª: Ego vir videns, a dúo</i>	Si	Aleph, Aleph, Ego virvi deus paupertatem
<i>Lamentaciones Feria VI ("Inparafser") o Jueves Santo en la Tarde, Lamentación 2ª: Matribus Suís</i>	No	

<i>Lamentaciones Feria VI ("Inparafser") o Jueves Santo en la Tarde, Lamentación 3ª: Ego vir videns</i>	No	Aleph, Aleph, Ego virvi deus paupertatem
<i>Lamentaciones Feria VI in Passione Domini ad Matutinum, Lamed, Matribus Suis Dixerunt</i>	No	Lamed, Lamed, Matribus, Matribus, Matribus
<i>Lanceros de Chiclana</i>	Si	
<i>Las Campanas de París</i>	Si	
<i>Las Claves para los 8 tonos del Canto yano</i>	Si	
<i>Las Habas Verdes</i>	Si	
<i>Las Lágrimas</i>	Si	
<i>Las Misericordias, para Mª Sacramentos</i>	Si	Con todo mi amor te amo
<i>Laudate</i>	Si	Laudate Dominum
<i>Laudes et Gratiae</i>	Si	Laudes et gratiae sint omni momento
<i>Lazo de unión de Jesús y el alma</i>	Si	Oh Dios mío a mi morada cuanto tardas en venir
<i>Lección de Valses y otros Juguetes</i>	Si	
<i>Lecciones de solfear</i>	Si	
<i>Lecciones en diferentes tonos</i>	Si	
<i>Letanía</i>	No	
<i>Letanía</i>	Si	Kirie, Kirie eleyson
<i>Letanía</i>	Si	Santa María, Santa Dei Genetrix
<i>Letanía</i>	No	

<i>Letanía</i>	Si	Santa María, Santa Dei Genetrix
<i>Letanía</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Letanía</i>	No	
<i>Letanía</i>	No	
<i>Letanía</i>	Si	Padre nuestro eterno y santo
<i>Letanía</i>	Si	
<i>Letanía a Dúo</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Letanía a Dúo. Madrileña</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Letanía a María a Dúo</i>	No	Kirie eleyson
<i>Letanía a Solo</i>	No	Santa María, Santa Dei Genetrix
<i>Letanía a solo</i>	Si	
<i>Letanía con acompañamiento</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Letanía de la Misericordia</i>	Si	Con todo mi amor te amo
<i>Letanía de la Profesión</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Letanía de toma y dame</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Letanía, La Aurora</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Letanías</i>	No	Santa María
<i>Letanías a 3</i>	No	Quirie eleyson criste eleyson

<i>Letanías a dúo y tres</i>	Si	Sancta Maria ora pronobis
<i>Letanías a Nuestra Señora a Dúo</i>	No	Pater de caelis deus
<i>Letanías a Nuestra Señora a Dúo</i>	Si	O celestial aurora
<i>Libretas con anotaciones</i>	Si	
<i>Libro de Versos</i>	No	
<i>Los Estatuarios, Pasodoble</i>	No	
<i>Los Pastores, Villancico al Niño Jesús</i>	No	
<i>Malagueña de la feria de Sevilla</i>	Si	
<i>Marcha</i>	Si	
<i>Marcha del General Gravina</i>	Si	
<i>Marcha fúnebre de la pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo</i>	Si	
<i>Marcha Militar</i>	Si	
<i>Marcha o Paso Doble</i>	Si	
<i>Marcha Real Fusilera</i>	Si	
<i>Marcha Real para la comunión y para el tiempo de alzar</i>	Si	
<i>María</i>	Si	Pues vos sois María mi gloria
<i>Martyrologium In vigilia Nativitalis</i>	Si	Octavo kalendas
<i>Matilde, Gavota</i>	Si	

<i>Meditación</i>	Si	
<i>Melodía</i>	Si	
<i>Melodías Religiosas</i>	No	Oh buen Corazón
<i>Metis Secolitur</i>	Si	Moetis secolitur
<i>Mi Ilusión, VI</i>	No	
<i>Minuet</i>	Si	
<i>Minueto 3°</i>	Si	
<i>Minueto 4°</i>	Si	
<i>Minueto 5°</i>	Si	
<i>Minueto 6°</i>	Si	
<i>Misa</i>	No	
<i>Misa</i>	No	Kyrie eleyson
<i>Misa</i>	No	Kyrie eleyson
<i>Misa</i>	No	Kirie eleyson
<i>Misa</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Misa</i>	No	Kyrie eleyson
<i>Misa</i>	No	
<i>Misa</i>	Si	Kirie eleyson

<i>Misa</i>	Si	Kirie, Kirie eleyson
<i>Misa</i>	No	
<i>Misa</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Misa</i>	No	Et ait Dominus Deus ad Serpentem
<i>Misa "Decas Carmeli"</i>	No	Kyrie eleyson
<i>Misa 1° tono</i>	No	
<i>Misa a Dúo</i>	No	Kirie eleyson
<i>Misa a Dúo (N. 20)</i>	No	Kirie eleison
<i>Misa a Dúo, de Primer Coro</i>	No	Kirie eleyson
<i>Misa Benedictus y Agnus Dei</i>	No	
<i>Misa Cognovi</i>	Si	Cognovi Domine
<i>Misa Coral de Pío X a Coro y 3 Voces</i>	No	Kirie eleyson
<i>Misa de 1° tono de Roxas, Acompañamiento</i>	No	Kirie eleyson
<i>Misa de 1° tono, acompañamiento</i>	No	Kirie eleyson
<i>Misa de 4° Tono de la Virgen</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Misa de 4° Tono, sobre el Himno Quem terra del Ritual Carmelitano</i>	No	Kirie, Kirie eleyson
<i>Misa de 5° tono</i>	No	Quirie eleyson criste eleyson
<i>Misa de 6° tono</i>	Si	Kirie eleyson

<i>Misa de 6° tono</i>	Si	Kyrie eleyson
<i>Misa de 8° tono</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Misa de Angeles</i>	Si	Kyrie eleyson
<i>Misa de Angeles</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Misa de Angelis</i>	Si	Kyrie eleyson
<i>Misa de la Noche de Navidad, Introitus, Gradual, Offertorio y Comunio</i>	Si	Dominus dixit ad me
<i>Misa de Nuestra Señora Madre Santa Clara</i>	Si	Audi filia et vide et inclina aurem tuam
<i>Misa de San Alonso M^a de Ligorio, Introitus, Gradual, Offertorio y Comunio</i>	Si	Spiritus Domini super me
<i>Misa de San Antonio de Padua</i>	Si	In medio Ecclesiæ aperuit os ejus
<i>Misa de San Juan Baustista</i>	Si	De ventre matris meae vocavit me
<i>Misa de San Pablo llamada del 5° tono</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Misa de Santa Clara, Introito, Gradual y Ofertorio</i>	Si	Escucha hija
<i>Misa de Santa Clara, Virgen. Introito, Gradual y Ofertorio</i>	Si	Escucha hija
<i>Misa de Sexto tono con acompañamiento y voz</i>	Si	Quirie eleyson criste eleyson
<i>Misa en 4° tono</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Misa Jerezana, de 5° Tono</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Misa para cualquier tribulación</i>	Si	Salus populi ego sum
<i>Misa Pastoral</i>	Si	Kirie eleison

<i>Misa Pastoral</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Misa Pastorela</i>	Si	Kyrie eleyson
<i>Misa por las Clausulas del Tantum Ergo</i>	Si	Kirie eleyson
<i>Misa Sacramental "La Devota"</i>	No	Kirie eleyson
<i>Misa, Gloria, Santus, Benedictus y Agnus</i>	No	Et incarnatus est
<i>Misa, Sanctus y Agnus</i>	No	
<i>Misa, Sáncetus y Agnus</i>	No	Sanctus
<i>Misal Gregoriano</i>	Si	Sanctus
<i>Miserere</i>	No	Miserere
<i>Miserere de Canto-Llano con Acompañamiento de Órgano</i>	Si	Miserere mei deus
<i>Miserere mei deus</i>	Si	Miserere mei deus
<i>Missa de Angeles de 5º tono con acompañamiento</i>	No	Kyrie eleyson
<i>Missa del Ritual Carmelitano de Octavo tono</i>	Si	Kyrie eleyson
<i>Misterios</i>	Si	Oye María al Paraninfo llena de gracia Dios es contigo
<i>Motete a Nuestro Seráfico Padre San Francisco de Asís</i>	Si	Sois ángel en la pureza
<i>Motete al Corazón de Jesús a Dúo y la Copla a Solo</i>	Si	Con flecha, con flecha ardiente
<i>Motete al Santísimo</i>	No	Dios mío, Dios mío hacercate a mi
<i>Motete al Santísimo a 3 voces</i>	Si	

<i>Motete al Santísimo a Dúo</i>	Si	O Sacrum convivium
<i>Motete al Santísimo a dúo, con acompañamiento a solo de Tiple "O Salutaris"</i>	Si	O salutaris hostia
<i>Muñeira</i>	Si	
<i>Niño Chiquito</i>	No	Niño chiquito bello
<i>No me abrazas, Señor?</i>	No	Cómo abrazando el alma amores de mi Dios
<i>No sé si será el amor</i>	No	No se si será el amor
<i>O Admirable Sacramento</i>	No	O admirable sacramento
<i>O Jesús Idolatrado</i>	Si	O Jesús Idolatrado
<i>O Sacrum convivium</i>	Si	O Sacrum convivium
<i>O Sacrum convivium</i>	No	O Sacrum convivium
<i>O Salutaris</i>	No	O salutaris hostia
<i>O Salutaris</i>	Si	O salutaris hostia
<i>O Salutaris 2ª Voz, Tenor</i>	No	O salutaris, salutaris, salutaris hostia
<i>O Salutaris a Solo</i>	No	
<i>O Salutaris a Solo</i>	No	O salutaris, o salutaris hostia
<i>O Salutaris Hostia</i>	No	O salutaris hostia
<i>Octava Kalenda</i>	Si	Octavo Kalendas ianuarii
<i>Ofertorio para la Misa, Introducción</i>	Si	

<i>Oh Divino Corazón</i>	No	Oh Divino corazón llagado por mi amor
<i>Oh Sacrum Convivium</i>	Si	O Sacrum convivium
<i>Pange lingua del Gradual Vaticano</i>	Si	Pange lingua gloriosi
<i>Panis Angelicus</i>	No	Panis Angelicus
<i>Para la Sagrada Comunión</i>	Si	Ven Jesús ven dueño mío adorado
<i>Patria, V</i>	Si	Sin la patria no hay ventura
<i>Pecador endurecido</i>	No	Pecador endurecido que a Dios no quieres oír
<i>Perdón</i>	Si	Perdón oh Dios mío
<i>Peteneras</i>	Si	
<i>Pieza 1</i>	Si	
<i>Pieza 2</i>	Si	
<i>Pieza de música para ofertorio</i>	Si	
<i>Piezas instrumentales (21 piezas sueltas para tecla)</i>	No	
<i>Plegaria a la Santísima Virgen</i>	No	Deja pasar el torrente de tu piedad por mi vida
<i>Plegaria a la Santísima Virgen a solo con Acompañamiento</i>	Si	Amarme tu madre amada pretender tu el amor mío
<i>Plegaria a María</i>	Si	
<i>Polka</i>	Si	
<i>Polka Mazurca</i>	Si	

<i>Popule meus</i>	Si	Popule meus quid feci tibi
<i>Prefacio por la cuerda de Sol con acompañamiento</i>	Si	Vere dignum et justum est
<i>Preludios para los Tonos mayores y menores</i>	Si	
<i>Probasti Domine cor meum</i>	Si	Probasti Domine cor meum
<i>Quédate, buen Jesús</i>	No	Quédate buen Jesús que anochece y se apaga la luz
<i>Quejas del Alma</i>	No	
<i>Quien en sus tristes cuitas</i>	No	Quien en sus tristes cuitas alivio hallaran
<i>Quién es esa Mujer</i>	Si	Quien esa mujer que angustia da
<i>Recreationes</i>	Si	
<i>Regina a 3, con acompañamiento de Órgano o Piano</i>	Si	Regina Coeli Leatare
<i>Regina Celi</i>	No	
<i>Respice de 8° tono</i>	Si	Respice en servos tuos
<i>Responciones Abemos á Domino</i>	No	Abemos a domino
<i>Responciones de la aleluya del Sábado Santo</i>	Si	gracias aleluya
<i>Responciones por Fa y por Sol</i>	Si	Amen et cum spiritu tuo
<i>Responsorio a Santa Clara</i>	No	Cruxci digno
<i>Respuestas con acompañamiento</i>	Si	Amen
<i>Respuestas con acompañamientos</i>	Si	Amen

<i>Respuestas del Sursum Corda</i>	Si	Avemus a domino
<i>Respuestas para el Per Omnia Saeculá Saeculorum por diversas cuerdas</i>	Si	Sursum Corda
<i>Reverte</i>	Si	
<i>Rigodón</i>	Si	
<i>Romance</i>	Si	
<i>Rondó</i>	Si	
<i>Rondó</i>	Si	
<i>Rondó</i>	Si	
<i>Rondó</i>	Si	
<i>Sábado Santo, Laudes</i>	Si	Aleluya Aleluya
<i>Sábado Santo, Tractos 1º, 2º y 3º</i>	Si	Cantemus Domino
<i>Salmos</i>	Si	Dixit Dominus Domino meo
<i>Salmos de los días Solemnes</i>	Si	Legem pone mihi Domine viam justificationum tuarum
<i>Salmos y Antfona para las Bodas de Plata o de Oro</i>	Si	Laudate Dominum
<i>Saludo Angélico</i>	No	
<i>Salutación Angélica a María Santísima</i>	Si	Dios te salve María de gracia llena
<i>Salve</i>	No	
<i>Salve</i>	Si	Salve Regina mater

<i>Salve</i>	Si	Salve Regina mater
<i>Salve</i>	Si	Dios te salve María
<i>Salve a la Divina Pastora á Solo ó Coro</i>	Si	A ti Pastora divina
<i>Salve a Nuestro Padre San Francisco de Asís</i>	Si	Salve Padre nuestro
<i>Salve de canto figurado</i>	Si	Salve Regina, Regina Mater
<i>Salve en Castellano á Coros con Acompañamiento</i>	Si	Salve Señora Reyna y dulzura
<i>Salve Regina</i>	Si	Salve Regina mater
<i>Salve Regina</i>	Si	Salve, Salve, Salve Regina
<i>Salve Regina</i>	No	Salve Regina, Regina Mater
<i>Santo Dios</i>	Si	Santo Dios, Santo fuerte
<i>Santo Dios</i>	Si	Santo Dios Santo inmortal
<i>Se cierra el sagrario, Motete</i>	No	Se cierra el sagrario y queda escondido
<i>Secuencia de la Dominica de Pentecostés</i>	Si	Veni Sancte Spiritus
<i>Secuencia de Nuestro Padre San Francisco</i>	No	
<i>Secuencia de Resurrección</i>	No	Victime pascali laudes
<i>Secuencia del Domingo de Resurrección</i>	Si	Victime pascali Laudes
<i>Secuencia del Espíritu Santo</i>	No	Veni Sancte Spiritus
<i>Secuencia para la Missa del día de Nuestro Santo Seráfico Dominico</i>	Si	In coelesti hierarchia

<i>Seguidillas para Piano</i>	Si	
<i>Seguidillas Sevillanas</i>	Si	
<i>Seguidillas Submarina Peral</i>	Si	
<i>Sequencia de Pentecostes</i>	No	Veni Sancte Spiritus
<i>Sequentia de Spiritu Sancto</i>	Si	Veni Sancte Spiritus
<i>Sermón para la festividad de San Juan Bautista</i>	No	Fuit homo missus a Deo
<i>Sevillana</i>	Si	
<i>Sevillana</i>	Si	
<i>Sevillanas</i>	Si	
<i>Sevillanas</i>	Si	
<i>Sevillanas, Colección de Bailes Populares Españoles</i>	Si	La virgen del Rocío me ha concedió
<i>Sonata</i>	Si	
<i>Sonata</i>	Si	
<i>Sonata 1ª</i>	Si	
<i>Sonata 2ª</i>	Si	
<i>Stabat Mater</i>	Si	Stabat Mater Dolorosa
<i>Stabat Mater</i>	No	Stabat Mater Dolorosa
<i>Stabat Mater</i>	Si	Stabat Mater

<i>Stabat Mater</i>	No	Stabat Mater Dolorosa
<i>Stabat Mater a Dúo</i>	No	Stabat, Stabat Mater
<i>Stabat Mater Dolorosa</i>	No	Stabat Mater Dolorosa
<i>Stabat Mater Dolorosa a 3</i>	Si	Stabat mater Dolorosa
<i>Stabat Mater Llano</i>	Si	Stabat Mater Dolorosa
<i>Stabat Mater por Delasolrre</i>	Si	Stabat Mater Dolorosa
<i>Sueño del Alba</i>	Si	
<i>Sursum Corda</i>	Si	Avemus a domino
<i>También al mismo yo!</i>	No	Amor dulce de las almas
<i>Tantum Ergo</i>	Si	Tantum ergo sacramentum
<i>Tantum Ergo</i>	No	
<i>Tantum Ergo</i>	Si	Tantum ergo sacramentum
<i>Tantum Ergo</i>	Si	Tantum ergo sacramentum
<i>Tantum Ergo</i>	Si	Tantum ergo sacramentum
<i>Tantum Ergo</i>	Si	Pange lingua gloriosi
<i>Tantum Ergo</i>	Si	Tantum ergo sacramentum
<i>Tantum Ergo</i>	Si	Tantum ergo sacramentum
<i>Tantum Ergo</i>	No	

<i>Tantum Ergo</i>	No	
<i>Tantum Ergo</i>	Si	Tantum ergo sacramentum
<i>Tantum Ergo a Dúo</i>	No	Tantum ergo sacramentum
<i>Tantum Ergo de Cantollano Glosado</i>	No	Tantum ergo sacramentum
<i>Tantum Ergo de Cantollano Glosado</i>	No	Tantum ergo sacramentum
<i>Tantum Ergo Gregoriano</i>	Si	Tantum ergo Sacramentum
<i>Te amamos, himno</i>	Si	Cantemos un himno de afecto y de amor
<i>Te Deum</i>	Si	Te Deum laudamus
<i>Te Deum</i>	No	Aeterna fac cum sanctis tuis
<i>Te Deum Laudamus por cuarto tono con acompañamiento</i>	Si	Tedeum Laudamus
<i>Te Deum, Versos de 4º tono</i>	No	Te Deum laudamus
<i>Te Ergo</i>	No	Te ergo quaesumus
<i>Tedeum</i>	No	Tedeum Laudamus
<i>Tedeum Laudamus</i>	Si	Tedeum Laudamus
<i>Todo el mundo en general</i>	No	Todo el mundo en general
<i>Tonadilla para la Noche Buena</i>	Si	Tamparran que bello es el niño
<i>Tonos del "Deus in adytorium" y de los Salmos. Recitado del Oficio Divino (Tonos Festivos)</i>	Si	Deus in adjutorium meum intende
<i>Tonos y Versos</i>	Si	

<i>Tota Pulchra</i>	Si	Tota pulchra es Maria
<i>Tota Pulchra</i>	Si	Tota pulchra es Maria
<i>Tota Pulchra</i>	No	Tota pulchra es Maria
<i>Tota Pulchra</i>	No	Tota pulchra es Maria
<i>Tota Pulchra a Nuestra Señora con acompañamiento</i>	Si	Tota pulchra es Maria
<i>Vals</i>	No	
<i>Vals</i>	Si	
<i>Vals 2° de la Aurora</i>	Si	
<i>Vals Allegro</i>	Si	
<i>Vals Corrido, El gargo</i>	Si	
<i>Vals de la Aurora</i>	Si	
<i>Vals de la Travesura</i>	Si	
<i>Vals del Caramva</i>	Si	
<i>Vals del Coradino</i>	Si	
<i>Vals del Coradino</i>	Si	
<i>Vals del Cruzado</i>	Si	
<i>Vals del Cruzado</i>	Si	
<i>Vals del Cruzado</i>	Si	

<i>Vals del Tancredo</i>	Si	
<i>Valses</i>	Si	
<i>Valses</i>	Si	
<i>Valses</i>	Si	
<i>Variaciones</i>	Si	
<i>Variaciones sobre el tema de Gaita para Ofertorio</i>	No	
<i>Variaciones sobre el Tema del Panglingua</i>	Si	
<i>Ven Jesús</i>	No	Ven Jesús ven dueño mío adorado
<i>Ven Pastorcito, Villancico al Sagrado Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo</i>	Si	Gloria a Dios en las alturas
<i>Veni Creator Spiritus, Higno</i>	Si	Veni creator spiritus
<i>Venid a mí Señor</i>	No	Venid a mi Señor
<i>Venid Jesús de mi vida</i>	No	Venid Jesús de mi vida
<i>Verso para el Himno de Tercia, Sesta, Nona y demás</i>	Si	Especie tu a
<i>Versos - Entonaciones</i>	Si	
<i>Versos de 1° y 2° tono</i>	Si	
<i>Versos de 5° tono, para Misas</i>	Si	
<i>Versos de Tercia</i>	Si	Specie tua et pulchritudine tua
<i>Versos del 8° tono</i>	Si	

<i>Versos del Tedeum</i>	Si	
<i>Versos para la Salve</i>	Si	
<i>Versos para Salmos</i>	Si	
<i>Versos Tercia</i>	Si	Ascendit deus in jubilationes
<i>Vescilla Regis</i>	Si	Vescilla Regis
<i>Vescilla Regis</i>	No	Vescilla Regis
<i>Vexilla Regis para el Viernes Santo en la Procesión</i>	Si	Quo vulneratus insuper
<i>Viernes Santo Antifonas 1ª, 2ª y 3ª</i>	Si	Adoramus te Christe
<i>Viernes Santo Tractos 1º, 2º y 3º</i>	Si	Domine audivi auditum tuum
<i>Villancico</i>	No	Que lindo que bello que gloria nos da
<i>Villancico</i>	Si	Ya se acerca delicioso Pastorcito celestial
<i>Villancico</i>	No	Sigan Zagales
<i>Villancico al Niño Dios</i>	No	
<i>Villancico al Niño Jesús</i>	Si	Silencio Zagales oíd de rodillas
<i>Villancico de Navidad, Canción de Navidad a Solo con Acompañamiento de Órgano</i>	Si	Cantemos con gozo, contento y placer
<i>Villancico de Navidad, Canción de Navidad a Solo con Acompañamiento de Órgano</i>	Si	O Niño divino a mis brazos ven
<i>Villancico nº 1 para la nochebuena y mirar de aguinaldo</i>	Si	Salandu salandu chiquitito mirale como está
<i>Villancico nº 3</i>	No	Cuando el ángel San Gabriel

<i>Villancico, copla</i>	No	
<i>Vísperas de Nuestra Madres Santa Clara, Antífonas 1ª, 2ª, 3ª, 4ª y 5ª</i>	Si	Jam sancte clare claritas

Ilustración 1.01

Mapa de la ciudad de Carmona con los principales centros religiosos y otros puntos de interés

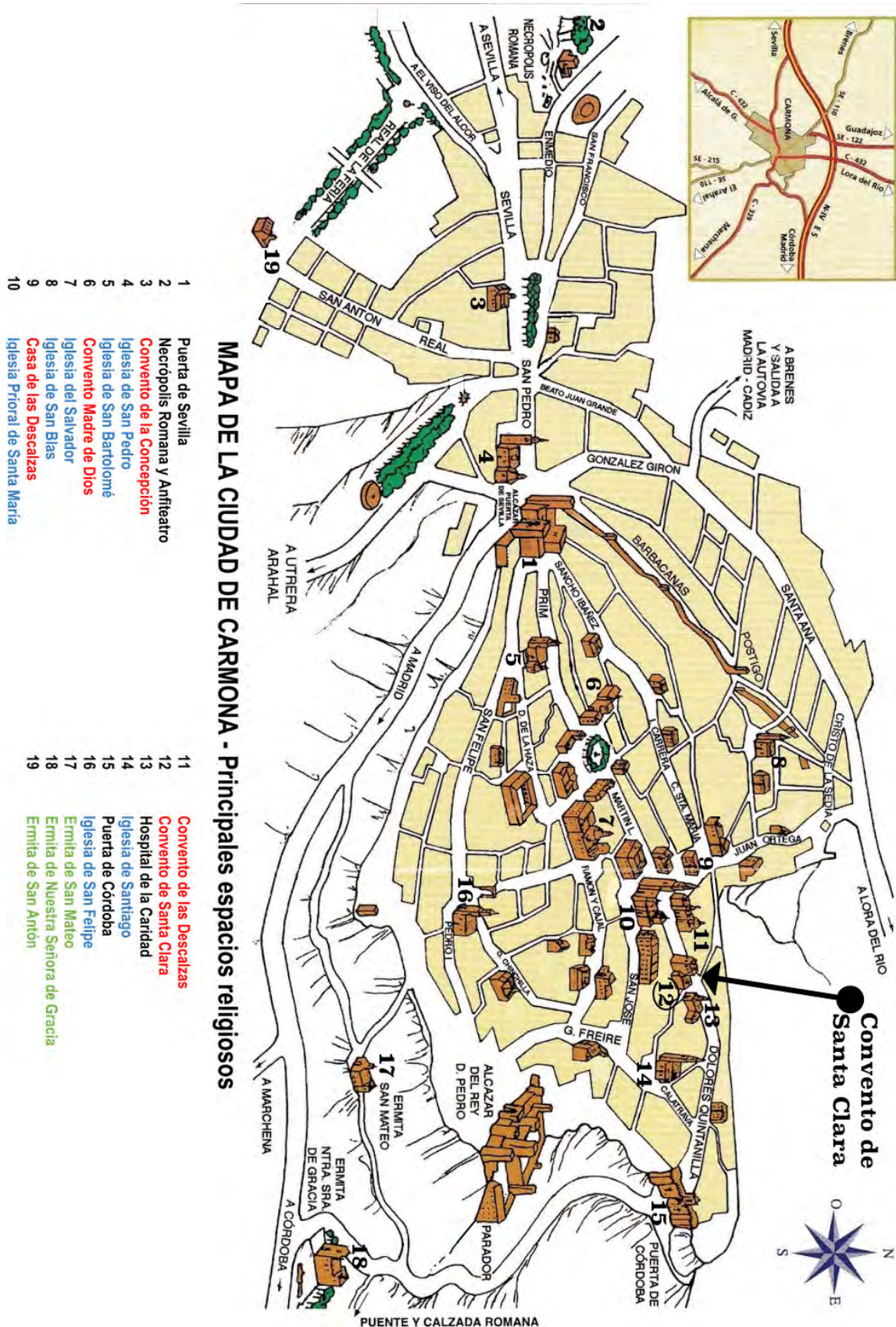


Ilustración 1.02

Descripción sobre la fundación del Convento de Santa Clara de Carmona, 1629

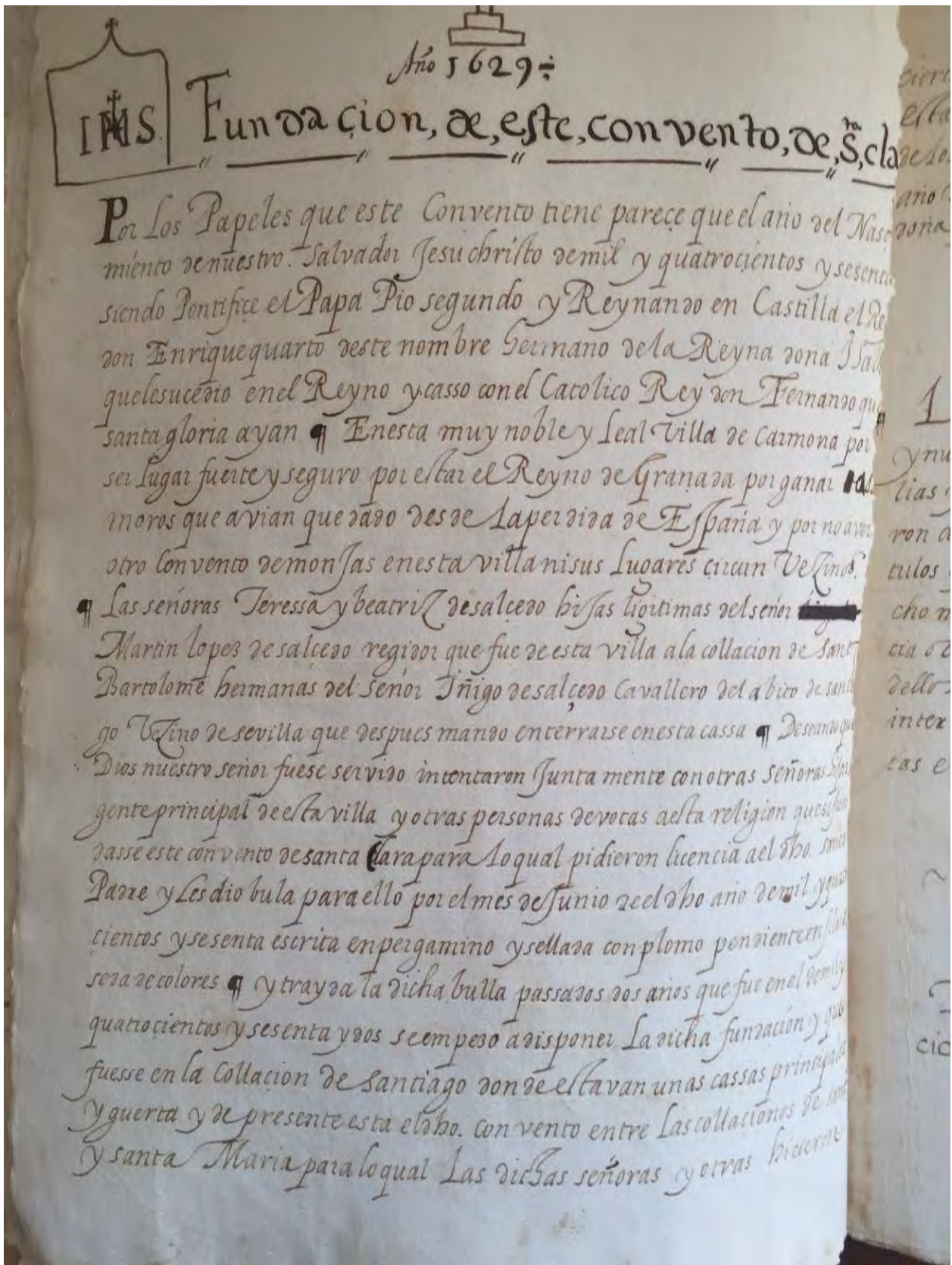


Ilustración 1.03

Solicitud para vender lienzos del pintor Valdés Leal a Jorge Bonsor por el precio de cinco mil pesetas (ca. finales del siglo XIX y principios del siglo XX) – Documento 1

Excmo. y Excmo. Sr. Arzobispo de
esta Archidicesis.

Excmo. Sr.

La Abadesa y Decretal del
Convento de Religiosas Franciscanas
de Santa Clara de esta Ciudad
que suscribe
+ a V. E. Sma. con el debido respeto
exponen: Que faltan en absoluto
de recursos para atender a las
necesidades más penitorias de
la comunidad, y con muchas
deudas contraídas, que urge pagar;
por tanto
Suplican a V. E. Sma. se dignen man-
dar ~~mandar~~ al vocal de la Comision, que
ante se ha prometido se le acordara,
para que proceda al aprecio de los dms

Ilustración 1.03

Solicitud para vender lienzos del pintor Valdés Leal a Jorge Bonsor por el precio de cinco mil pesetas (ca. finales del siglo XIX y principios del siglo XX) – Documento 2

Liencos, de Valdés Leal, para la
venta de los cuales se nos autorizó
por N. E. Tuno, y por los que un
Sr. que hace tiempo los quiere,
el Sr. Bonsor, vecino de Mairena
del Alcor, ofrece la suma de
cinco mil pesetas.

Es gracia que no dudamos
alcanzar del caritativo corazón
de N. E. Tuno, cuya preciosa vida
que Dios nuestro Señor m. a. para
bien de su Iglesia.

Harmonia

Excmo. y Tmo. Sr.

Ilustración 1.04

Iglesia del convento de Santa Clara de Carmona,
Retablo Mayor de Felipe de Ribas, 1645



Ilustración 1.06

Solicitud para vender unas puertas de capillas pintadas en la misma madera

4 de junio de 1899, Documento 1

Excmo. y Revmo. Sr. Arzobispo de Sevilla,
Sr. D.ª de los Toleros de Sta. Clara, Presi-
denta del Convento de Sta. Clara de
Garmora ante vuestra Excia. Ploma. con
el debido respeto expone: que hallando
se esta Comunidad en grave necesidad
de intereses y habiendo acordado por toda
la Comunidad vender por ~~la~~ ahora algu-
nas puertas de capillas pintadas en
la misma madera que no han dicho
que tienen merito por su antigüedad
y no siendo posible quitarlas para que
las vean y las aprecien.
Suplico á V. Ex.ª no conceda permiso para
entrar en la Clausura el Sr. D.ª Jose

Ilustración 1.06

Solicitud para vender unas puertas de capillas pintadas en la misma madera

4 de junio de 1899, Documento 2

heroso para apreciarlos y venderlos
por su justo precio.

Gracia que espera merecer de la notoria bon-
dad de V. E. Sr. cuya importante vida desea
a Dios conserve muchos años. La Habana 4. de
Junio de 1899.

Besa el anillo de V. E. Sr.
Sor. M. de los Dolores Muñoz

M. de los Dolores Muñoz

Como y Sr. Sr. Arzobispo de Sevilla:
Sr. M. de los Dolores de Sta. Ana Presi-
denta del Comite de Sta. Ana de
La Habana Sr. Sr. Sr. con el debido res-
peto expone:

Ilustración 1.07

Solicitud para vender un palio de plata

20 de marzo de 1909, Documento 1

Exmo. y Rmo. Sr. Nuncio de S. S. en España
La que nutre Abadesa del Convento de
Santa Clara de esta Ciudad de Carmona (Sevilla) a
V. S. R. con el respeto debido hace presente: que
en atencion al estado de una pobre a la que se
encuentra esta Comunidad; y con el parecer y aumen-
ta de estas Religiosas, quisiera vender el Palio de
plata que posee esta Congregacion, cuyo valor as-
cendera a dos mil pesetas próximamente, a
fin de atender a las no pequeñas y multiples
necesidades que tanto les afigen y principal-
mente a la de pagar deudas, pues solamente
en la actualidad a la casa que les suministra
el pan, van ya cerca de tres mil reales los
que le ~~deben~~ ^{deben}: por todo lo cual humildemente
acude a V. S. R. y le
Suplica le conceda su competente autorizacion
para enagenar dicha alhaja ^{al objeto} ~~en su favor~~
indiciado: advirtiendole ~~que~~ ^{que} solo en los dias
del jueves y viernes santos es cuando se utili-
za, y aun en muchos años tampoco, por la
falta de personal, esto es, por no haber Hermanos
asistentes, que lo lleven, y ~~que~~ ^{que} por un

Ilustración 1.09

Venta de una casa propiedad del convento, 11 de abril de 1942

CONVENTO DE SANTA TERESA
CARRANZA

He recibido de D. Manuel Grice
por pagar la cantidad de tres mil
colones de pesos a cuenta
de la casa que compra a este Convento
del Calle Barroeta y Panorama no 2.
Y para que quede lo mismo y ello con
el de este Convento
Panorama a 11 de Abril, 1942

3,257
700
3,957

Por Manuel Grice
D. Manuel Grice

5,343

Don # 2,577 #

+

Ilustración 1.10

Solicitud de lega para el convento de Santa Clara de Carmona, 27 de mayo de 1903

Excmo. Sr. Visitador genl. de los Conventos de Religiosas y
Beaterios del arzobispado de Sevilla.

La Abta. del Convento de Sta. Clara de esta Ciudad con
el debido respeto a V. G. expone: que teniendo esta mi
Comunidad necesidad de una lega para que ayude a las Religiosas
que estan muy cargadas de trabajo.

Suplico a V. G. se digne dar licencia para que entre una joven
para experimentarla bien la Comunidad, dandole si puede
ser, seis meses de aprendizaje. Jaktor que no duco conseguir
de la notoria bondad de V. G. a quien vivire siempre agradecida.
Dios que. a V. G. mu. a. Carmona 27. de Mayo de 1903.

Ilustración 1.11

Solicitud para cambiar lega de velo blanco a velo negro, 27 de marzo de 1892

Muy Sr. Visitador General de los Conventos de Religiosas y
Rector del Arzobispado de Sevilla.
La Provincia del Convento de Religiosas de S. Ana
de esta ciudad con el debido respeto á V. M. expone:
que habiendo recibido la licencia del Excmo. Sr.
Sumario, para que la lega de este Convento sea entera
galla pueda pasar del velo blanco al negro.
Suplica á V. M. se digna dar la licencia, para que esta por
del velo blanco al negro. Lo que no duda conseguirse
la notoria bondad de V. M. á quien siempre agrada
deveria. Dijo que á V. M. en el Convento de S. Cecilia
de 1892.
D. J. Visitador
Muy Sr. Visitador

Ilustración 1.12

Solicitud de expulsión de monja lega, 24 de octubre 1889. Documento 1

Convento de S.^{ta} Clara
de la ciudad de Carmona.

Como Presidente de las Religiosas de este Convento, pongo en conocimiento de V.^{ca} que: la novicia con velo blanco, que ha tomado el S.^{to} Habito con el cargo de lega, cuyo nombre es Antonia Moron, despues de nueve mes de noviciado, he conocido que, no es á proposito para seguir en este Convento, ni tal vez en otro por su genio discolito, pues aunque se le han dado muchos consejos, para conseguir que sea mas humilde, y se conforme con las reglas de la orden, sin contestar desabridamente, y habiendole puesto algunas

Ilustración 1.12

Solicitud de expulsión de monja lega, 24 de octubre 1889. Documento 2

penitencias, no ha sido posible conseguir el hacerla afable, sino que cada día se encuentra peor. Por lo tanto, deseo que V. M. me remita la orden para que salga de este claustro, por no convenir su estabilidad en él.

Dios que á V. M. mande.
Carmosa 24 de Octubre de
1889 -

Hme Sor.
Sor. Antonia Araceli
Canete
Presidenta

Hme Sor Visitador gral. de los Conventos de Religiosas

Ilustración 1.13

Comunidad de monjas Franciscanas Urbanistas, 30 de junio de 1923. Documento 1

VISITA GENERAL
DE LOS
CONVENTOS DE RELIGIOSAS Y BEATERIOS
DEL
ARZOBISPADO DE SEVILLA

El Sr. Visitador con esta fecha ha decretado lo que sigue:
"Sevilla 30 de Junio de 1923. =
Por el presente y en virtud de facultades recibidas del Excmo y Rvdmo Sr. Arzobispo de esta Diocesis, autorizamos a la Comunidad de Monjas Franciscanas Urbanistas del Convento de Sta Clara de Carmona para que puedan abrir una puerta pequeña al lado de la reja del coro bajo de su Iglesia donde actualmente hay un confesionario. Esta puerta servirá única y exclusivamente para que por ella pueda entrar y salir el Sr. Sacerdote que conduzca el-

Ilustración 1.13

Comunidad de monjas Franciscanas Urbanistas, 30 de junio de 1923. Documento 2

Justitimo. Ovarramente para
dar la Obra de Comunidad a
las suplicas, o que sea postada
del dho Obis para aduinitiva
la Obra de Obra a alguna
monasterio. Esta puesta ten
dia dos laves que se custodia
ran en igual forma que las
demas de la Obra para que
tenga dispuesto su Obra en
firma en las Normas dadas
a las Religiosas del Convento.
Se ha tratado de este decreto a
la Abadesa del dicho Convento,
quien despues de haberlo
puesto en conocimiento de
la Comunidad lo guarda
ra en el Archivo de la mis
ma. Lo decreto y firma el

Dr. Utilizador General de
que certifico. D. Antonio
Loran. D. D. Hernandez Gomez
Dio. 29
Lo que he tratado a D. R. pa
ra su conocimiento y efec
tos oportunos.
Dios guarde a D. R. mu
chos años.
Bisilla 30 de junio de 1923.
El Secretario
D. D. Hernandez Gomez

Para Madre Abadesa del Convento de Santa
Clara de Carrmona.

Ilustración 1.14

Tabla de oficios para la elección de la Reverenda Madre Abadesa,
10 de Junio de 1872. Documento 1

Tabla de los oficios para la Elección de la Madre de la
U. R. M. y Sr. Juana Ma. de Praday hecha en este
nro Convento de mi M. C. de la Clara de Carmona dia 10
de Junio de 1872.

Mayordoma, Sr. M. R. M. Sr. Juana Ma. de Praday
Vicaria de Convento Sr. M. C. Sr. M. del Amparo Rodriguez
Maestra de Novicias Sr. M. C. Sr. M. de la Cruz Portefuix
Vicaria de Coro Sr. M. C. Sr. Antonia Cañete.
Sotillerera, Sr. M. C. Sr. Juana Ma. de Praday.

Porteras.
Sr. M. C. Sr. M. del Amparo Rodriguez Sobrestante
Sr. M. C. Sr. Manuela Gonzalez Portera Mayor
Sr. M. C. Sr. Antonia Cañete
Sr. M. C. Sr. M. de los Dolores Muñoz.

Serenas.
Sr. M. C. Sr. M. de la Cruz Portefuix.
Sr. M. C. Sr. M. del Rosario Guirado.

Sacristana.
Sr. M. C. Sr. Francisca de Paula Gonzalez.

Provisora.
Sr. M. C. Sr. M. del Amparo Rodriguez

Contadotas.
Sr. M. C. Sr. M. del Amparo Rodriguez
Sr. M. C. Sr. Juana Ma. de Praday.

Ilustración 1.14

Tabla de oficios para la elección de la Reverenda Madre Abadesa,
10 de Junio de 1872. Documento 2

Silenciantia.
La M.^e Sor Ma. del Amparo Rodriguez
La M.^e Sor Ma. ^{Refectorera.} de los Dores Muñoz.
Infermera.
La M.^e Sor Antonia Carrete
Escuchas.
La M.^e Sor Ma. del Amparo Rodriguez
La M.^e Sor Manuela Gonzalez
La M.^e Sor ~~Ma. de la Cruz Portefaix.~~
^{Josefa Ma. Sanchez.}
La M.^e Sor Ma. de la ~~Rotario Guisado.~~
^{Cruz Portefaix.}
Graneras.
La R. M.^e Sor Juana Ma. de Paredes
La M.^e Sor Ma. del Rosario Guisado
Discretas.
La R. M.^e Sor Juana Ma. de Paredes
La M.^e Sor Ma. del Amparo Rodriguez
La M.^e Sor Manuela Gonzalez
La M.^e Sor ~~Ma. de la Cruz Portefaix.~~
^{Josefa Ma. Sanchez.}
Depositarias.
La M.^e Sor Manuela Gonzalez
La M.^e Sor Ma. del Amparo Rodriguez
Propera.
La M.^e Sor Ma. de la Cruz Portefaix.
Confirmando esta tabla de oficios el Sr. Visitador
D.ⁿ Antonio Rodriguez y Montoto.

Ilustración 1.15

Parte del museo del convento de Santa Clara de Carmona



Tabla 1.01

Tabla de oficios para la elección de la Reverenda Madre Abadesa, 10 de Junio de 1872

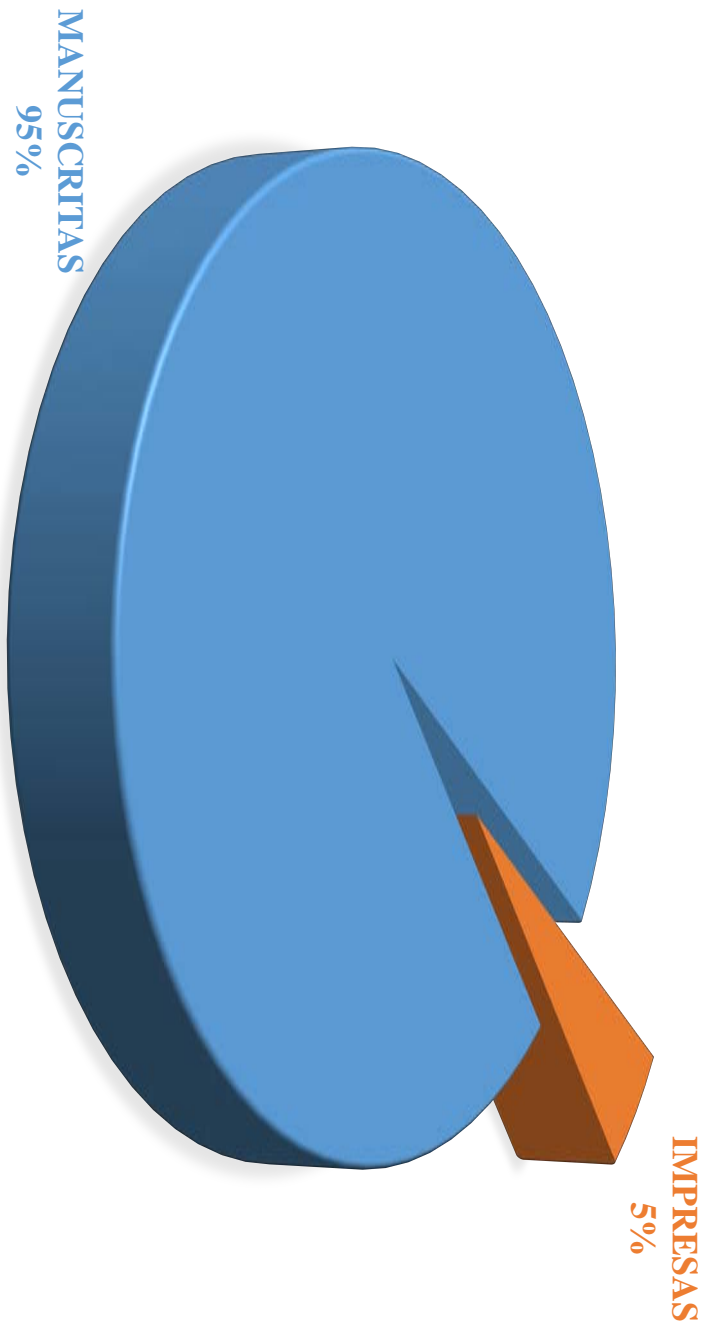
Reproducción en limpio de la Ilustración 1.14

Tabla de los oficios p^{ra} la Elección de Abb^{sa} de la M. R. M. Y S^{ra} Sor Juan M^a de Pradoy echa en este ntro Convto de mi M^e Sta Clara de Carmona dia 10 de Junio de 1872	
Mayordoma	La M. R. M. Sor Juana M ^a de Pradoy
Vicaria de Convto	La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez
Maestra de Novicias	La M ^e Sor M ^a de la Cruz Portefaix
Vicaria de Coro	La M ^e Sor Antonia Cañete
Tornillera	La R. M ^e Sor Juana M ^a de Pradoy
Porteras	
Sobrestante	La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez
Portera Mayor	La M ^e Sor Manuela González
	La M ^e Sor Antonia Cañete
	La M ^e Sor M ^a de los Dolores Muñoz
Torneras	Escuchas
La M ^e Sor M ^a de la Cruz Portefaix	La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez
La M ^e Sor M ^a del Rosario Guisado	La M ^e Sor Manuela González
Sacristana	La M ^e Sor Josefa M ^a Sánchez
La M ^e Sor Fran ^{ca} de Paula González	La M ^e Sor M ^a de la Cruz Portefaix
Provisora	Graneras
La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez	La R. M ^e Sor Juana M ^a de Pradoy
Contadoras	La M ^e Sor M ^a del Rosario Guisado
La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez	Discretas
La R. M ^e Sor Juana M ^a de Pradoy	La R. M ^e Sor Juana M ^a de Pradoy
Silenciaría	La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez
La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez	La M ^e Sor Manuela González
Refectolera	La M ^e Sor Josefa M ^a Sánchez
La M ^e Sor M ^a de los Dolores Muñoz	Depositarias
Enfermera	La M ^e Sor Manuela González
La M ^e Sor Antonia Cañete	La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez
	Ropera
	La M ^e Sor M ^a de la Cruz Portefaix

Confirmó esta tabla de oficios el S^t. Visitador Dⁿ. Antonio Rodríguez y Montero.

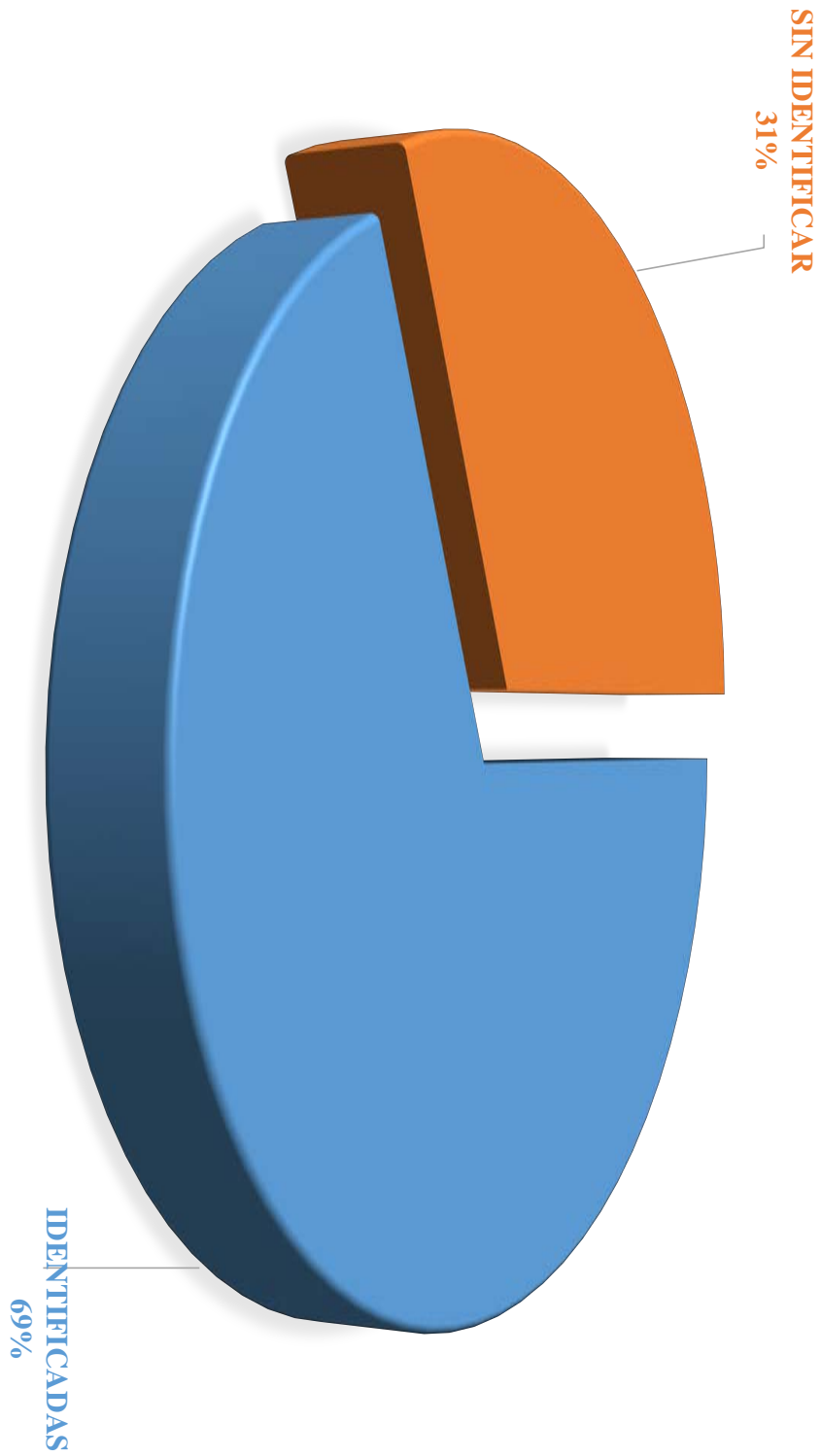
Gráfica 2.01

Copias manuscritas e impresas en el fondo



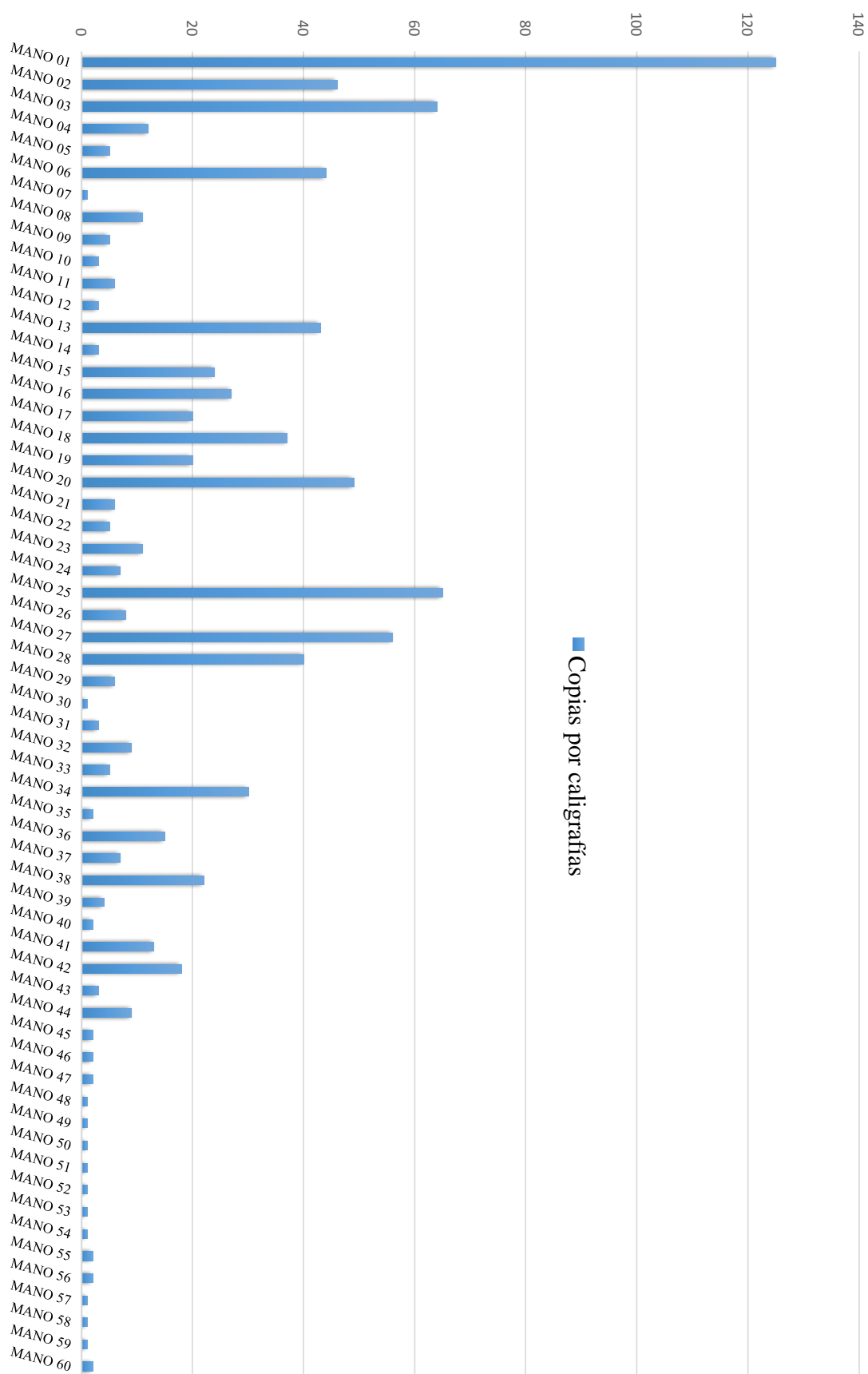
Gráfica 2.02

Caligrafías identificas vs. sin identificar



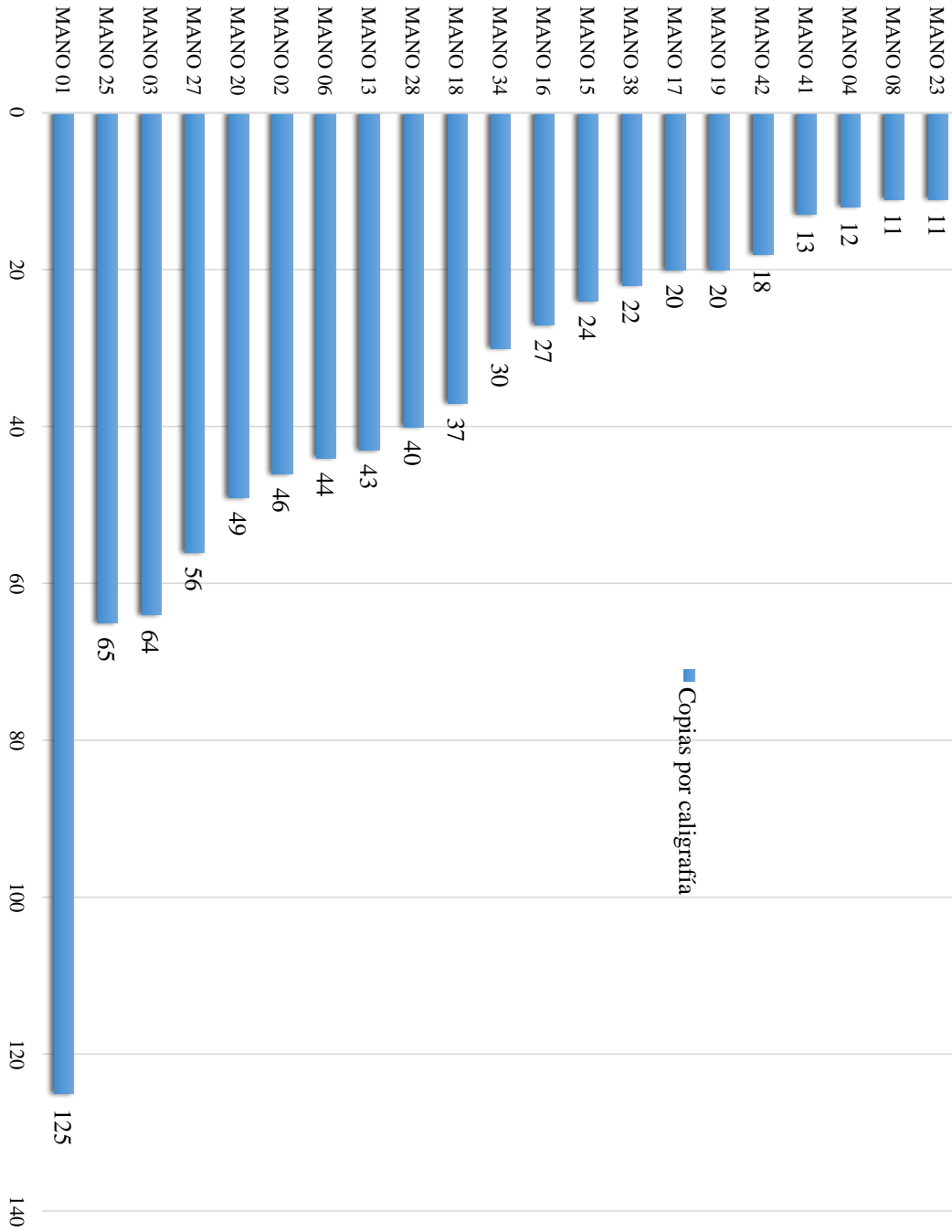
Gráfica 2.03

Copias por caligrafías identificadas



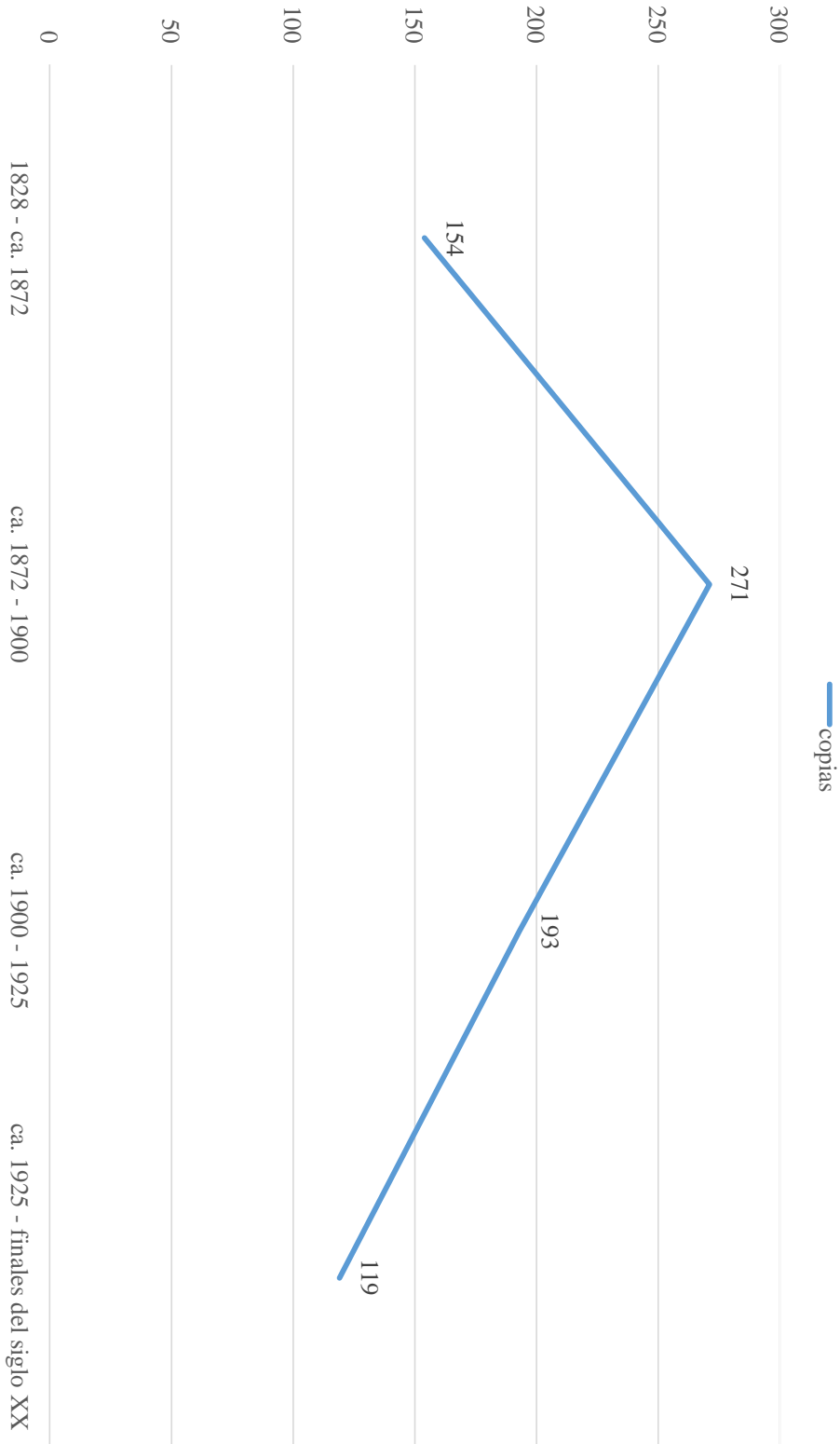
Gráfica 2.04

Caligrafías con más de 10 copias en el fondo



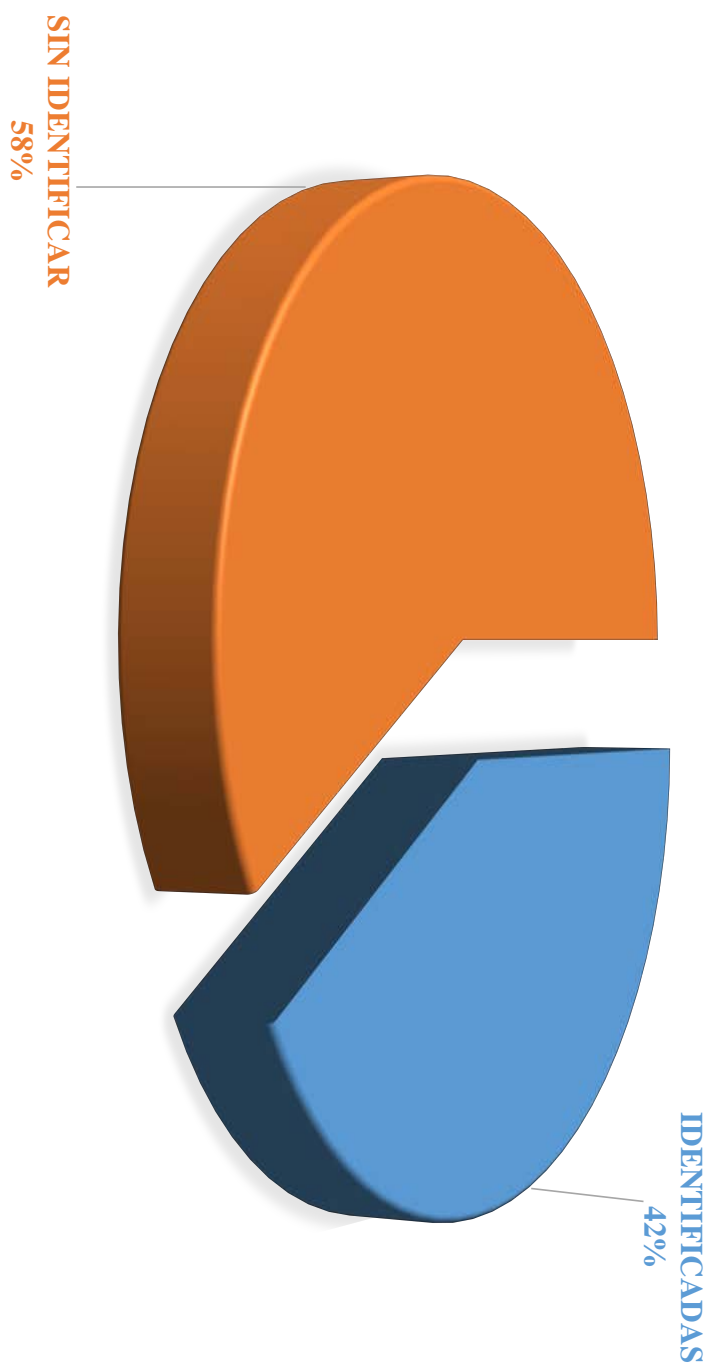
Gráfica 2.05

Eje cronológico con número de copias identificadas



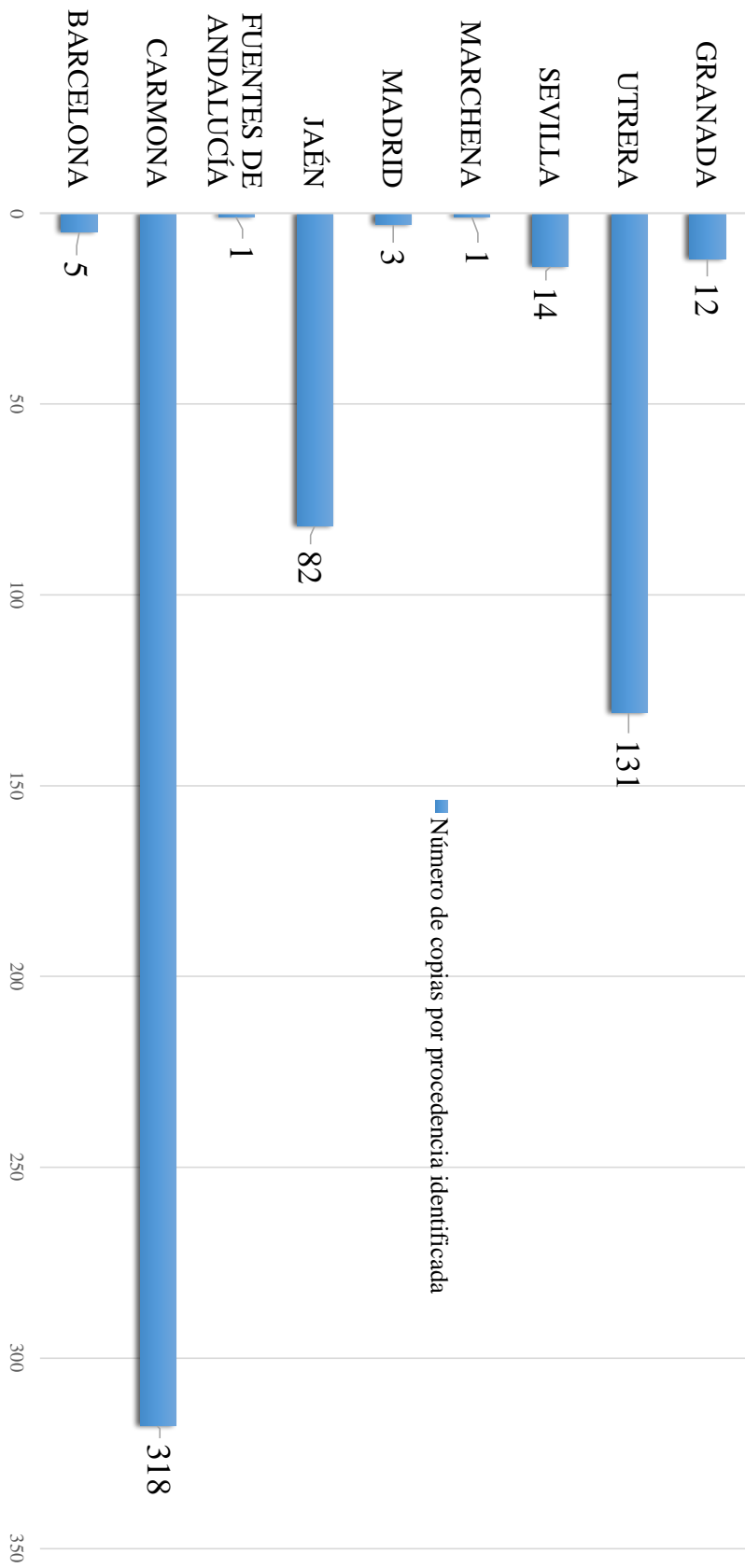
Gráfica 2.06

Procedencia del material identificada vs. sin identificar



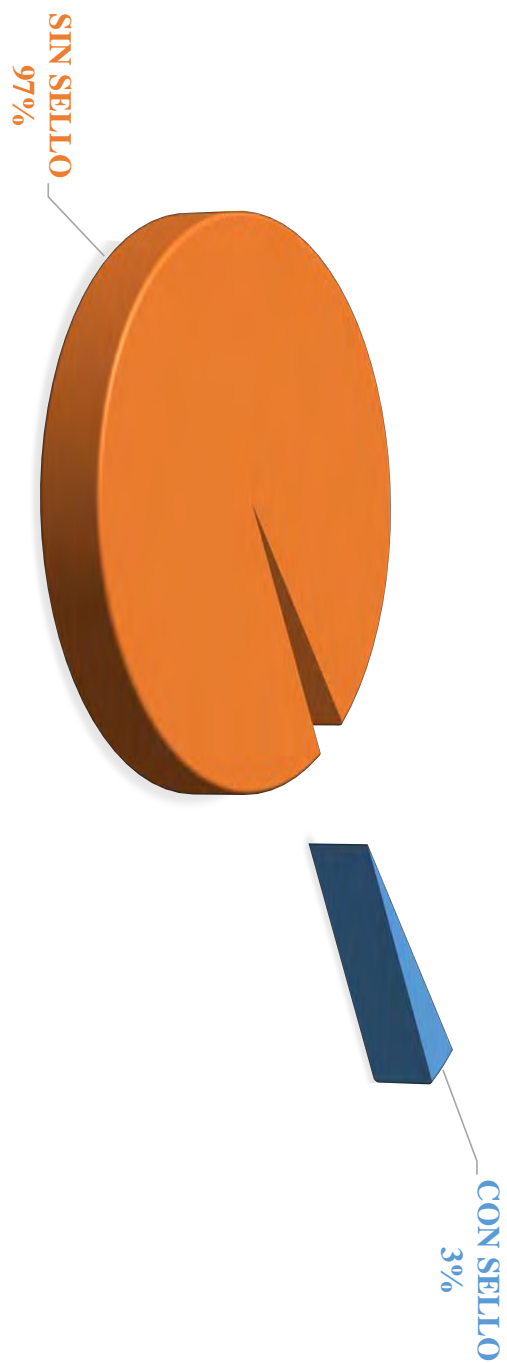
Gráfica 2.07

Número de copias por procedencia identificada



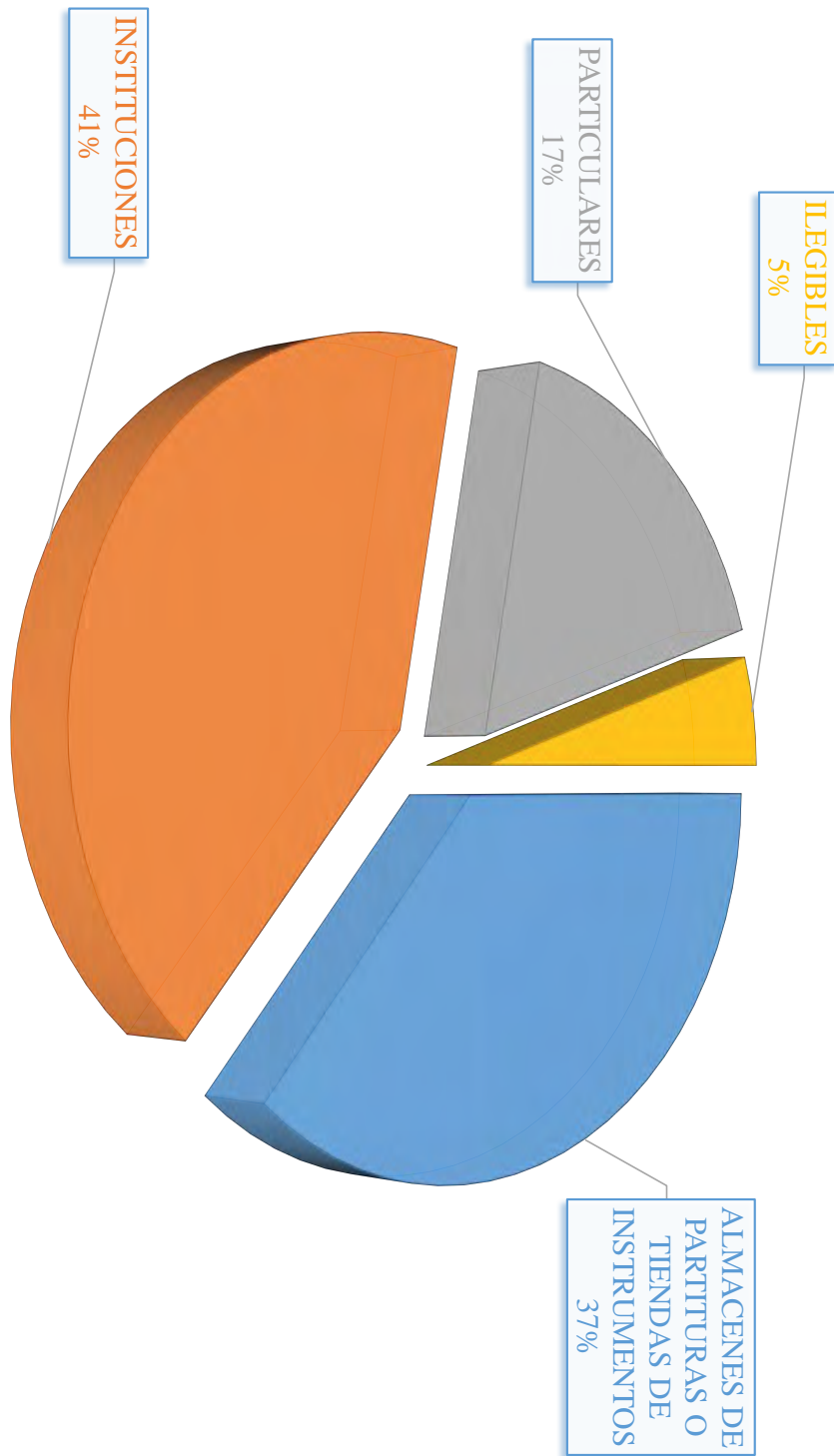
Gráfica 2.08

Copias con sello editorial o marca de propiedad



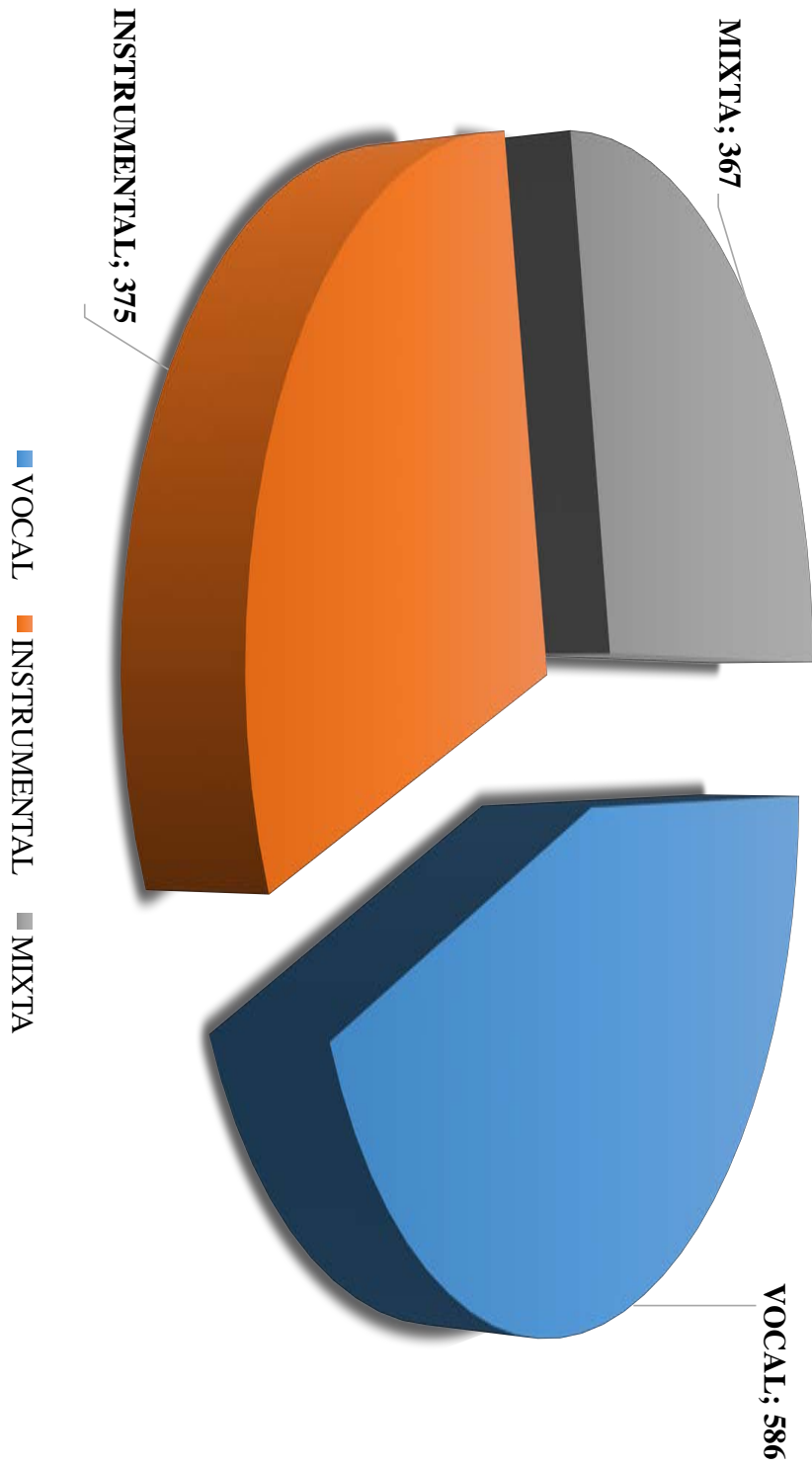
Gráfica 2.09

Sellos y marcas reconocidas en el fondo



Gráfica 2.10

Clasificación del fondo según la instrumentación



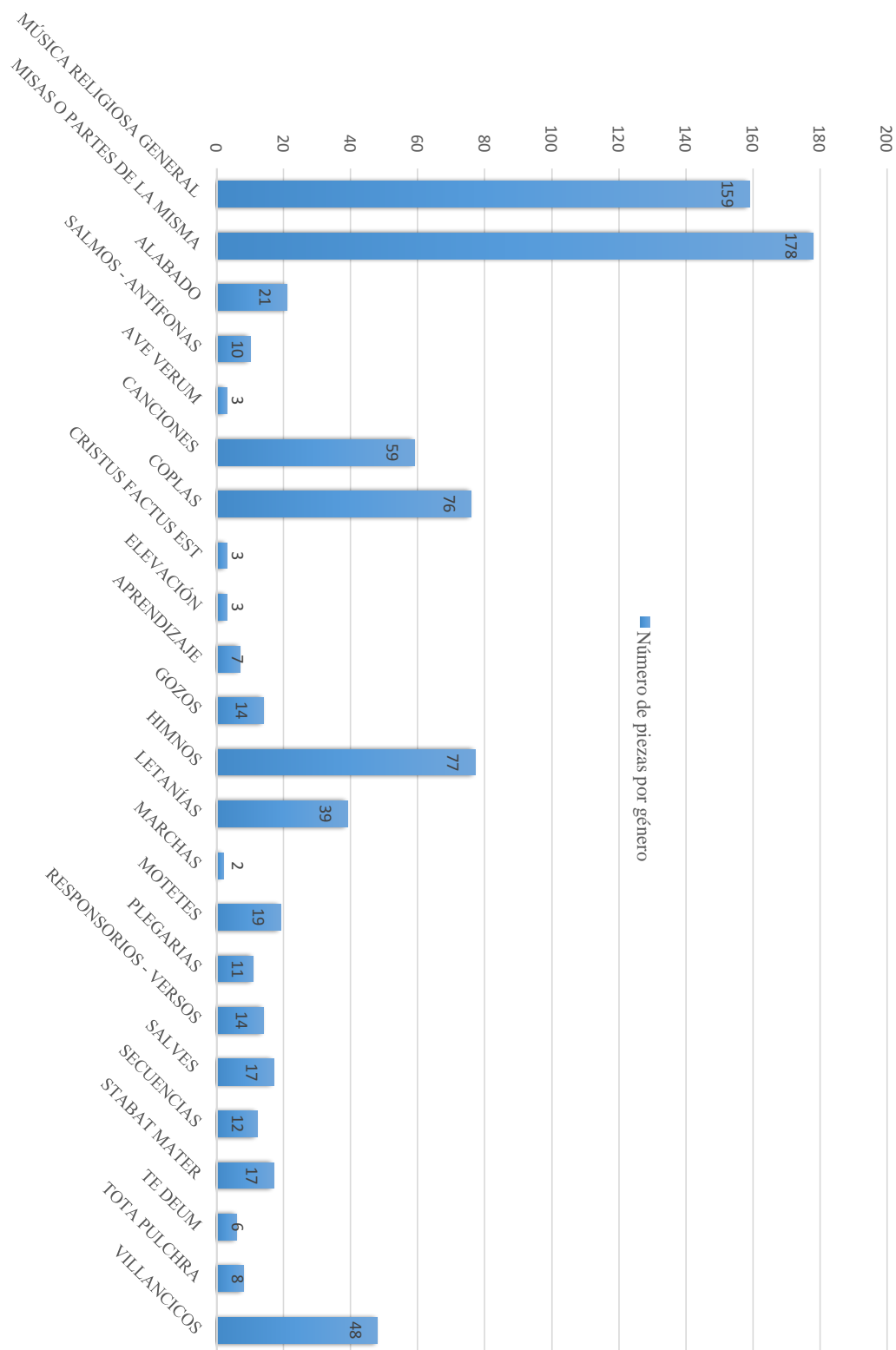
Gráfica 2.11

Música religiosa vs. profana



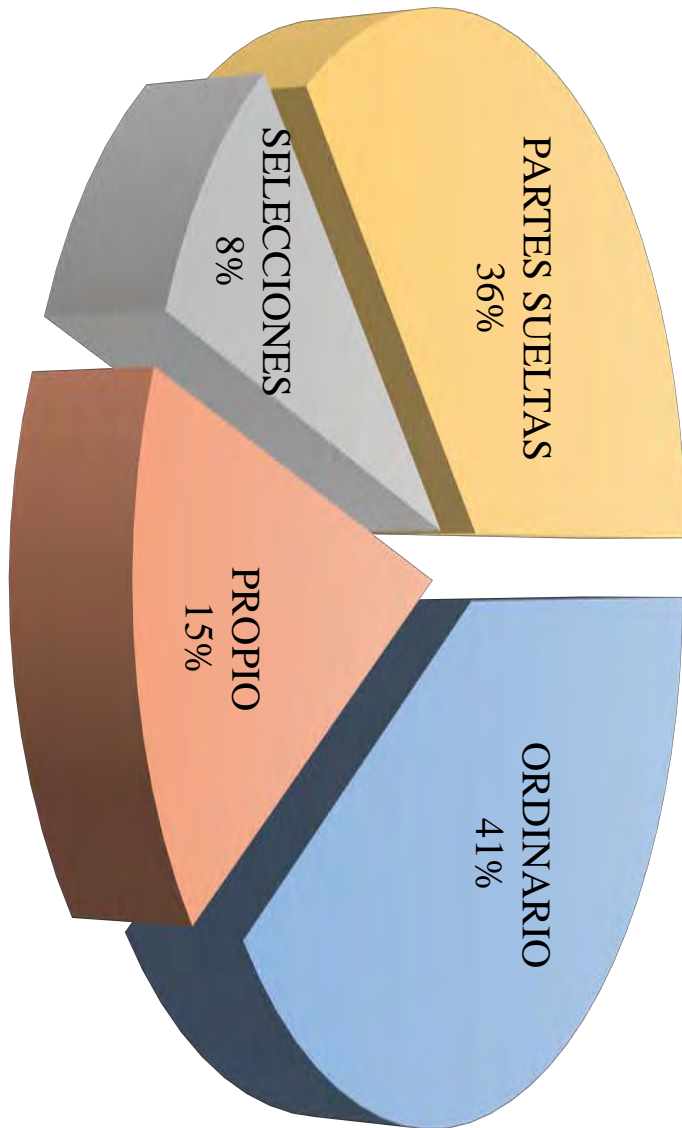
Gráfica 2.12

Número de piezas por género



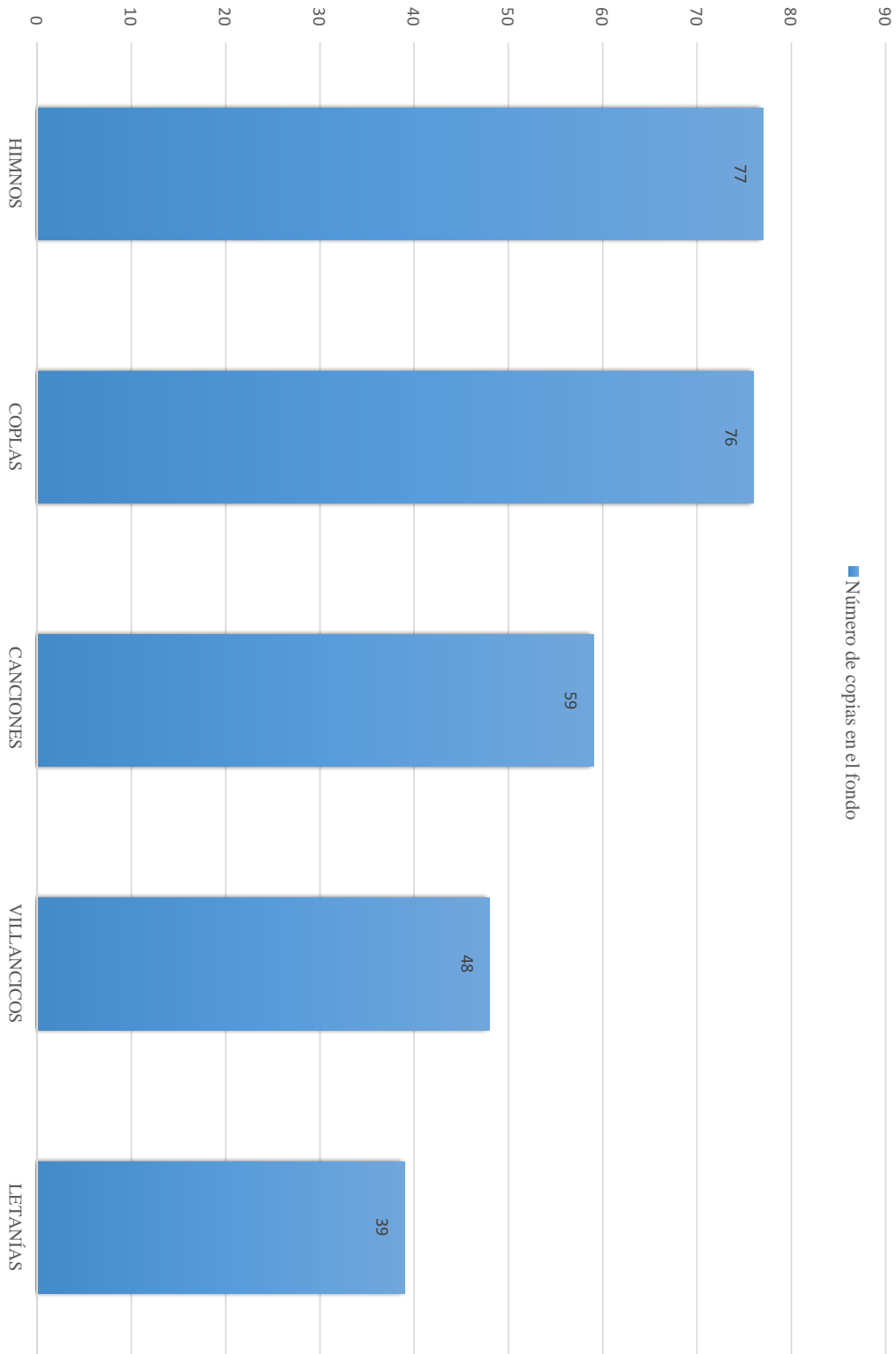
Gráfica 2.13

Misas acumuladas en el fondo



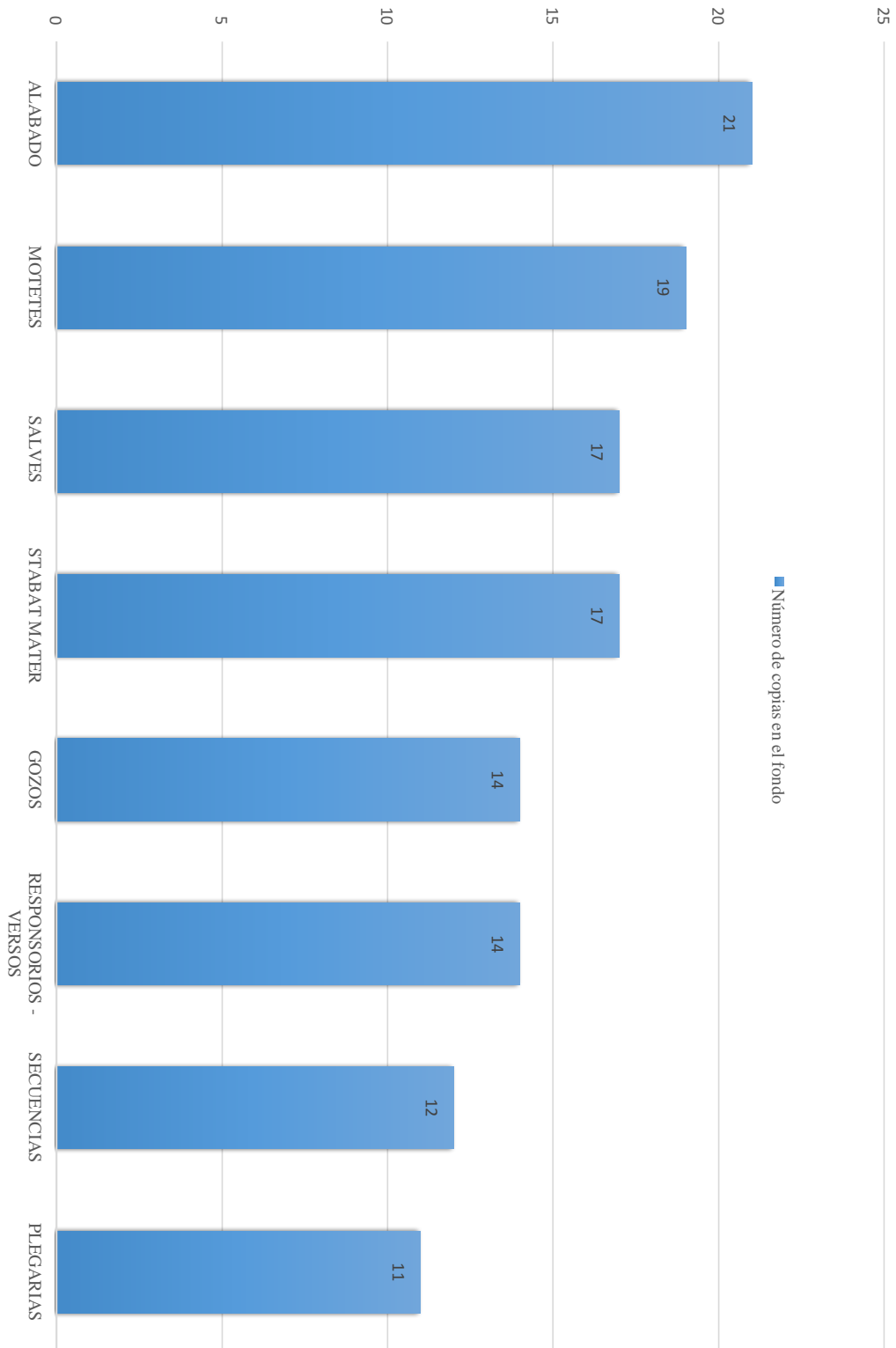
Gráfica 2.14

Piezas de carácter religioso con entre 30 y 80 copias en el fondo



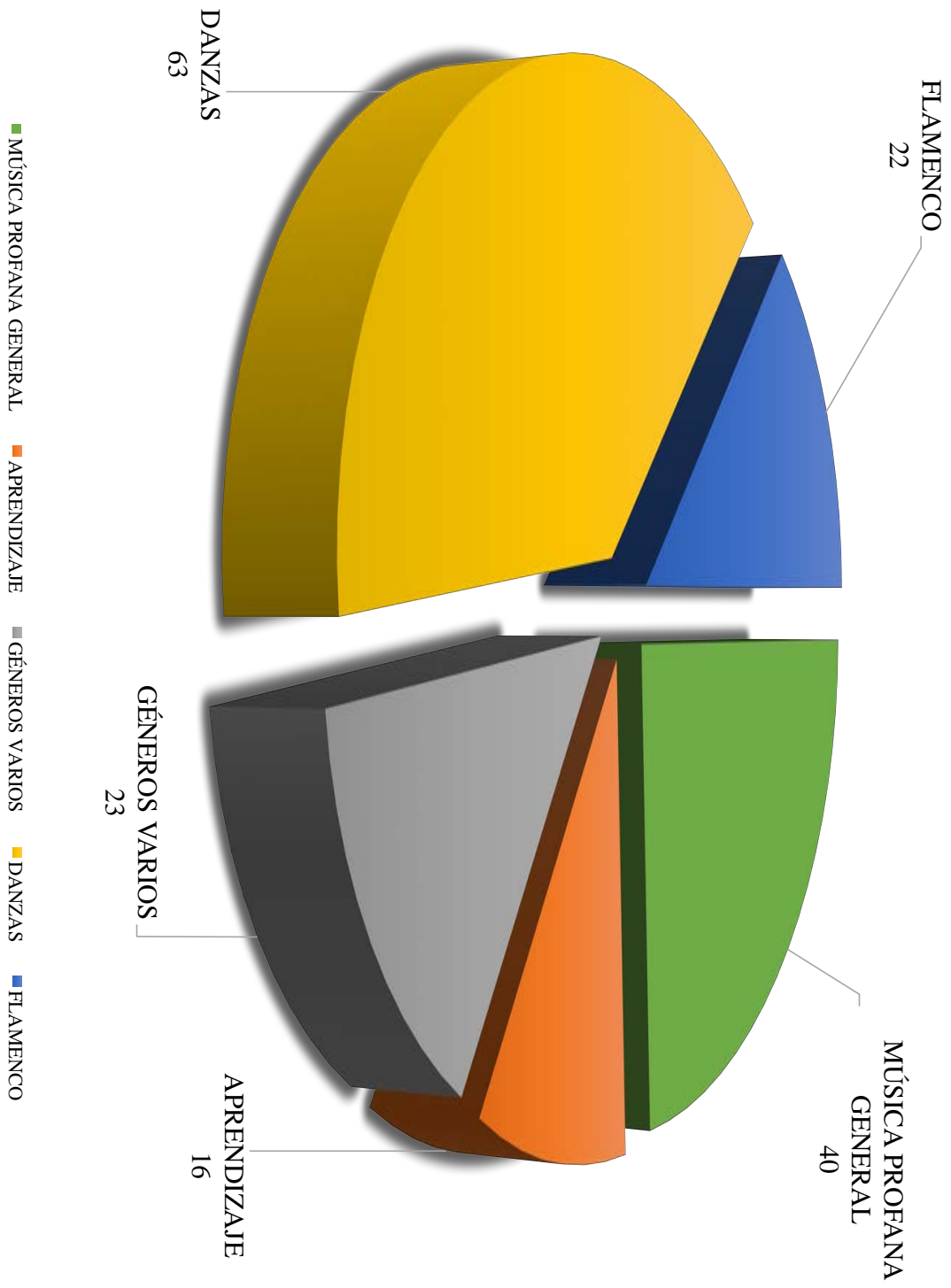
Gráfica 2.15

Piezas de carácter religioso con entre 10 y 30 copias en el fondo



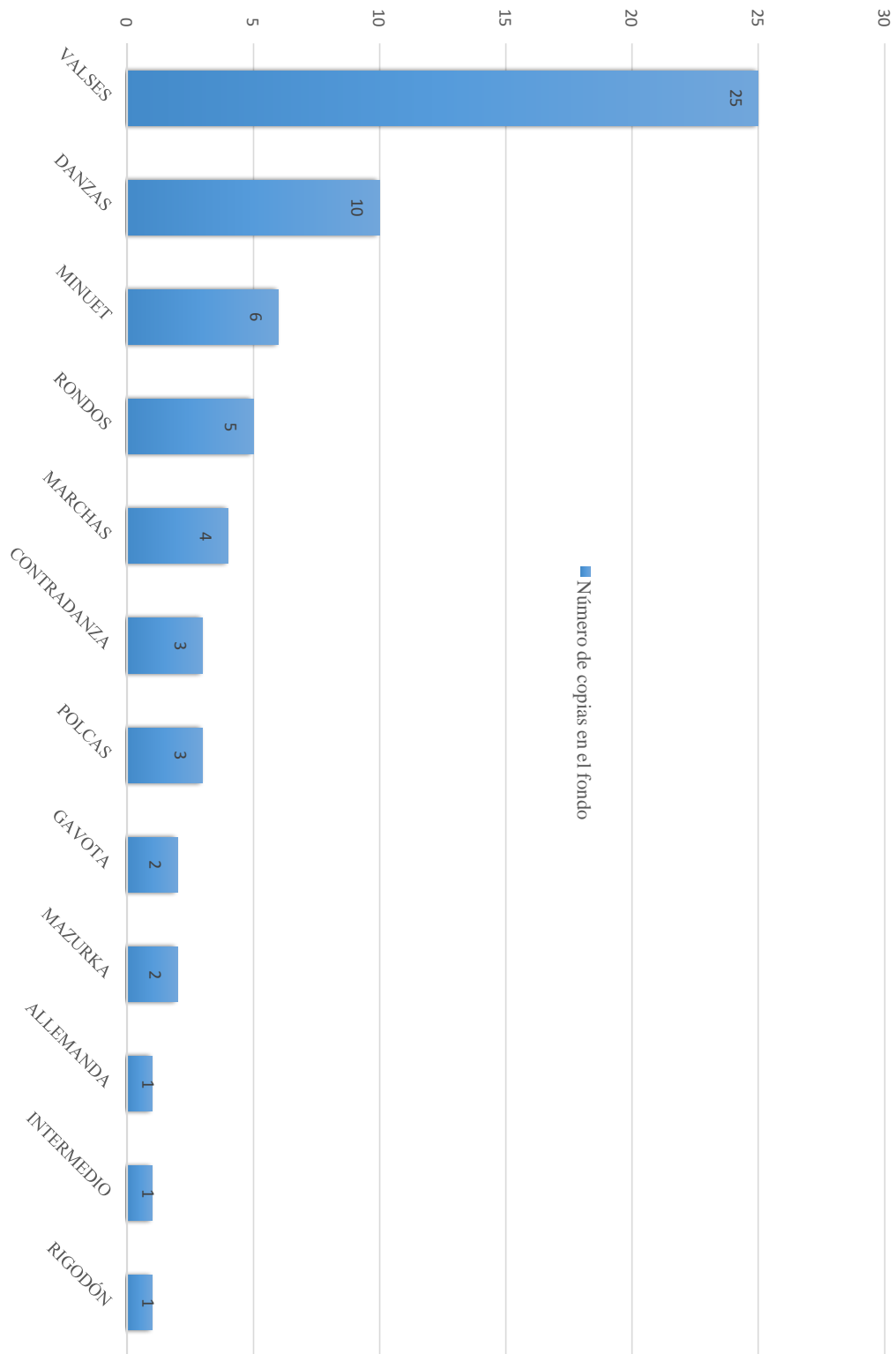
Gráfica 2.16

Grupos de materiales con música profana



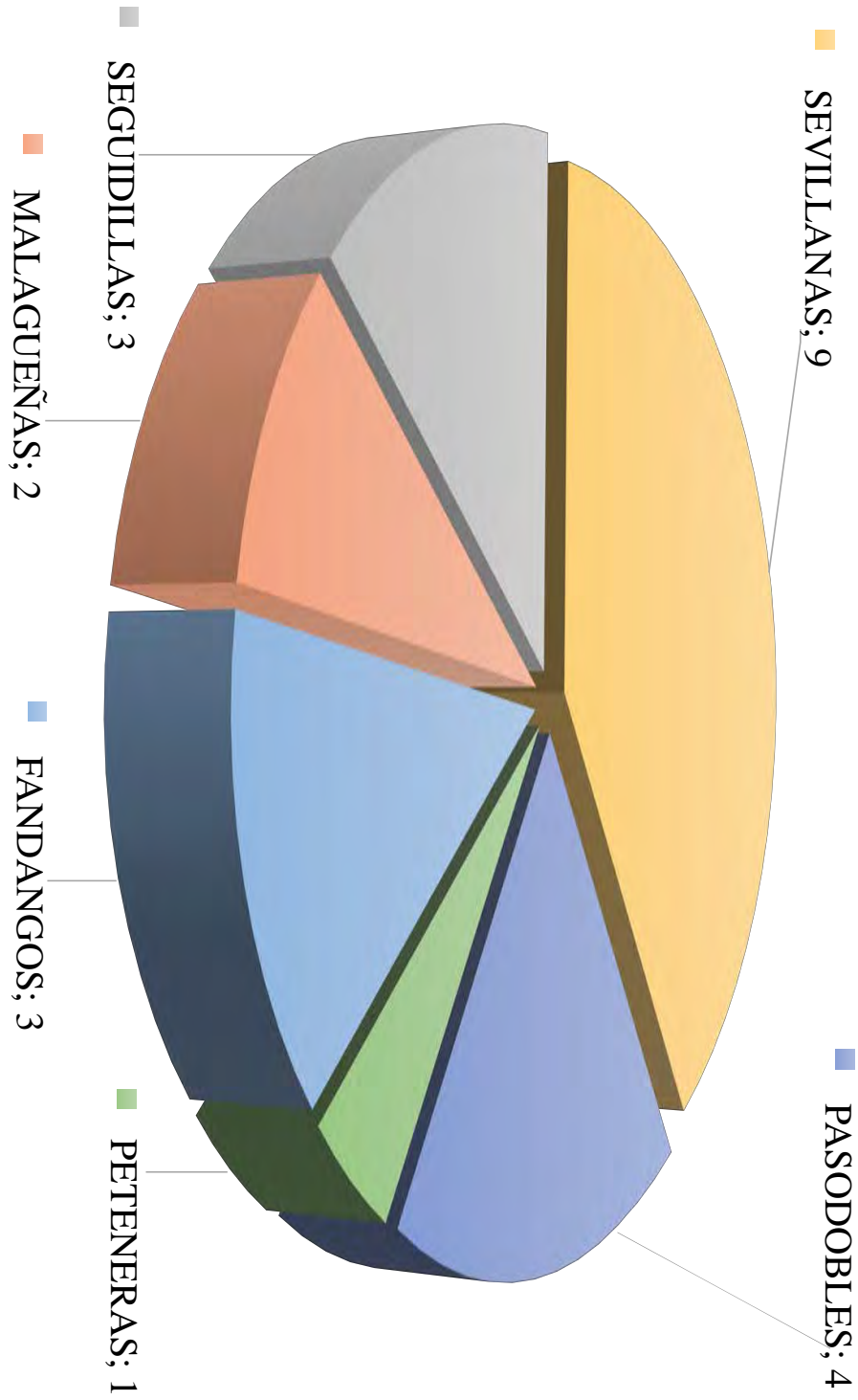
Gráfica 2.17

Copias de piezas catalogadas como danzas en el fondo



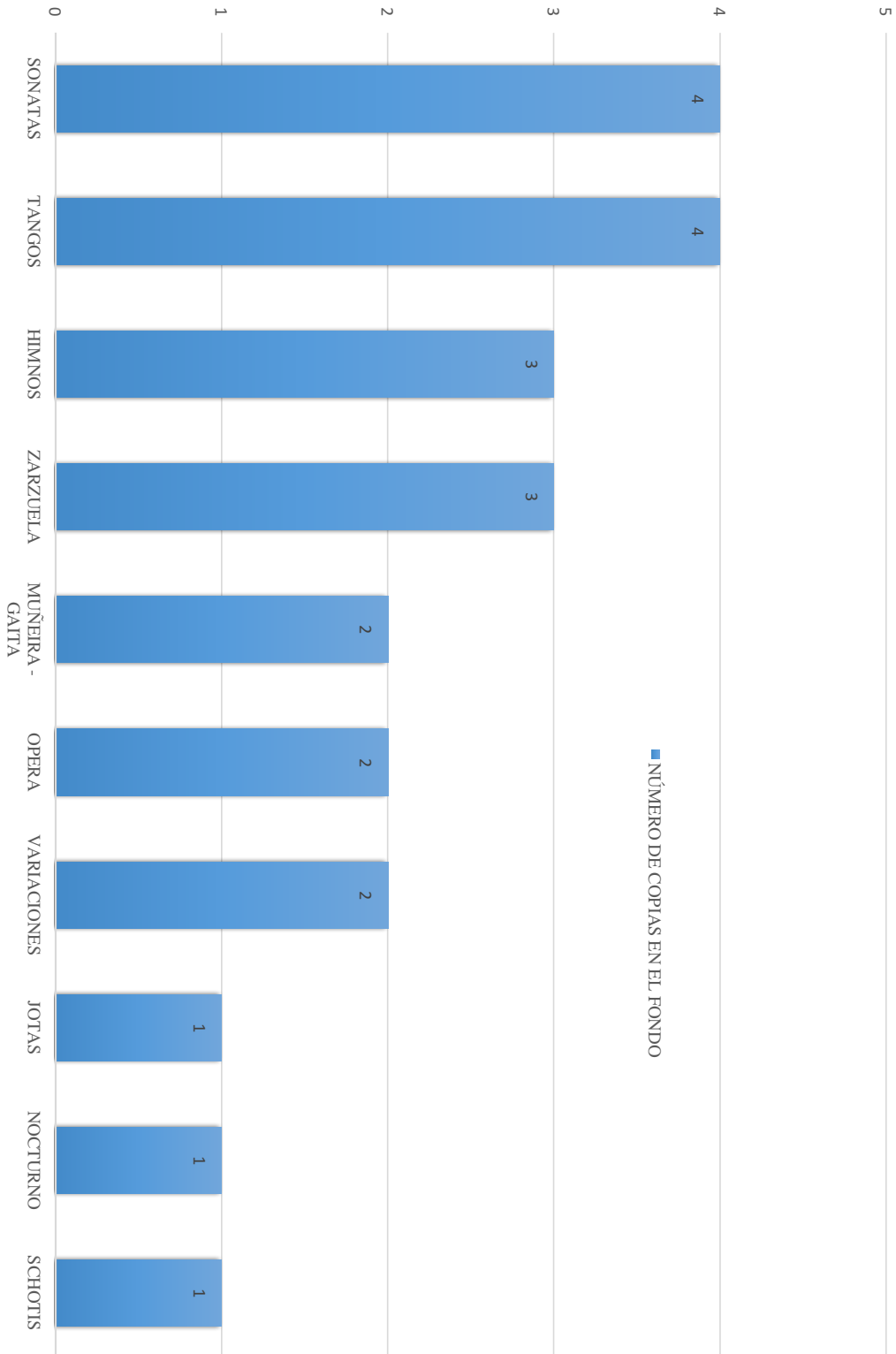
Gráfica 2.18

Piezas agrupadas como flamenco



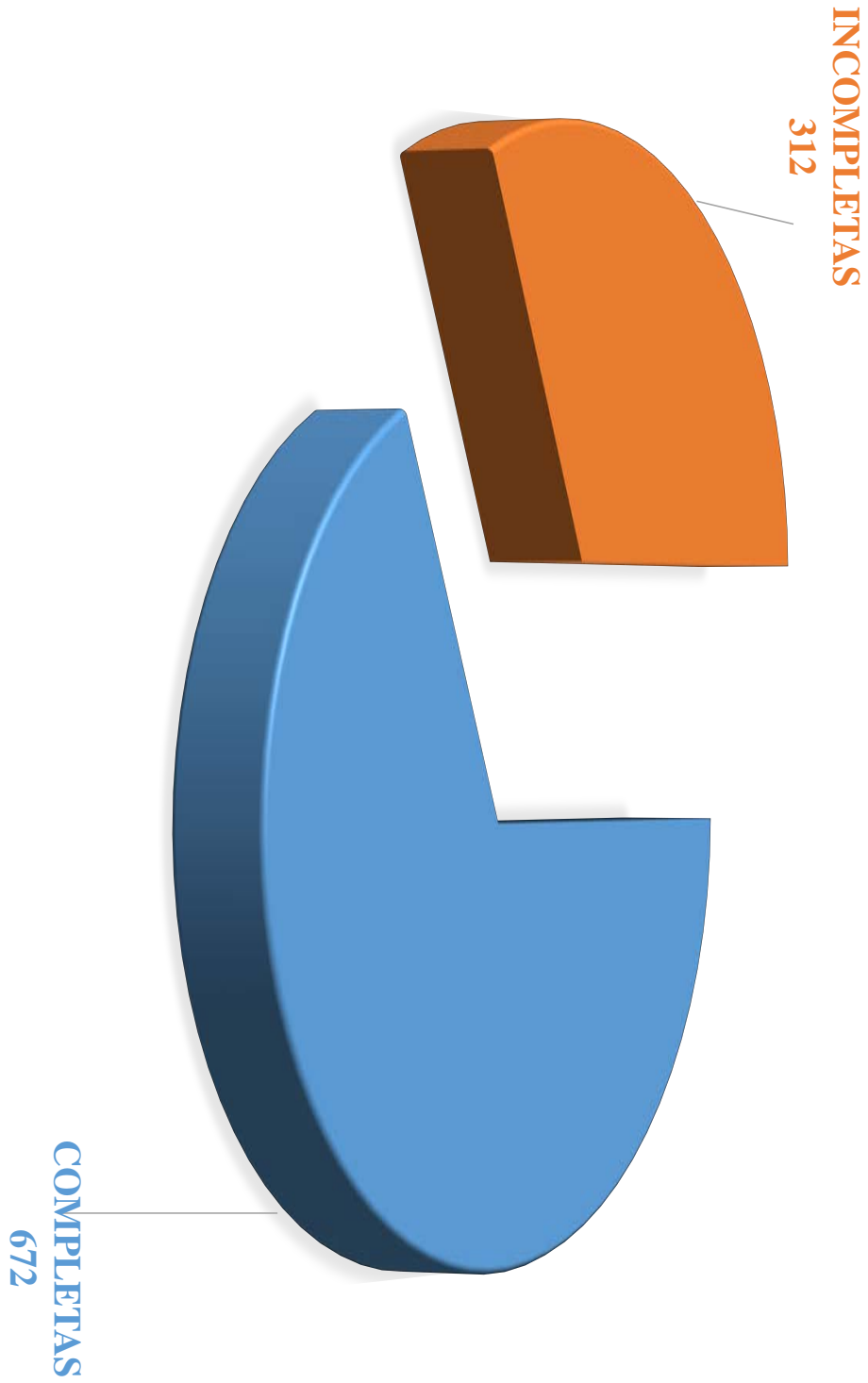
Gráfica 2.19

Géneros varios de carácter profano



Gráfica 2.20

Piezas completas vs. incompletas



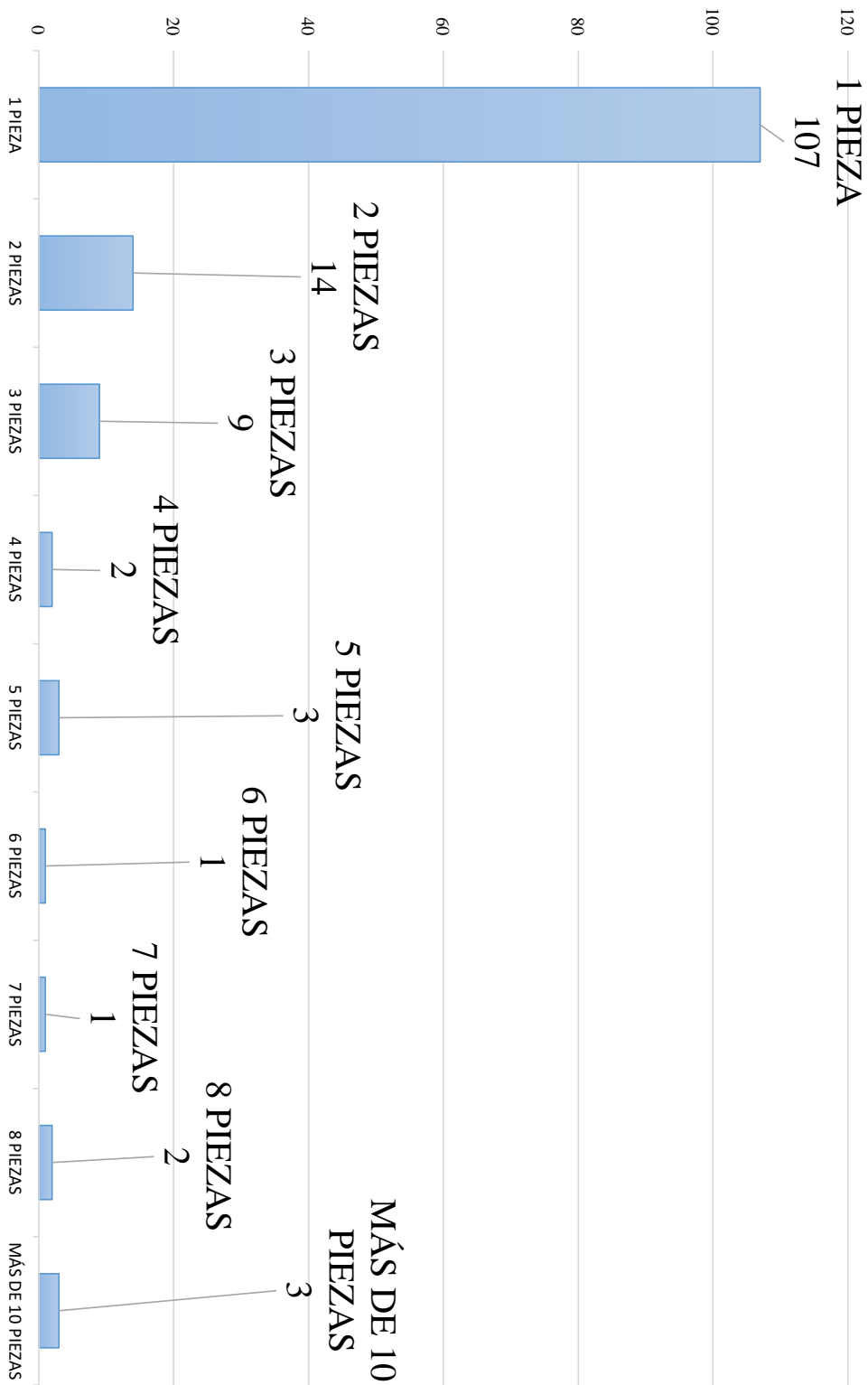
Gráfica 2.21

Copias con autoría vs. anónimas



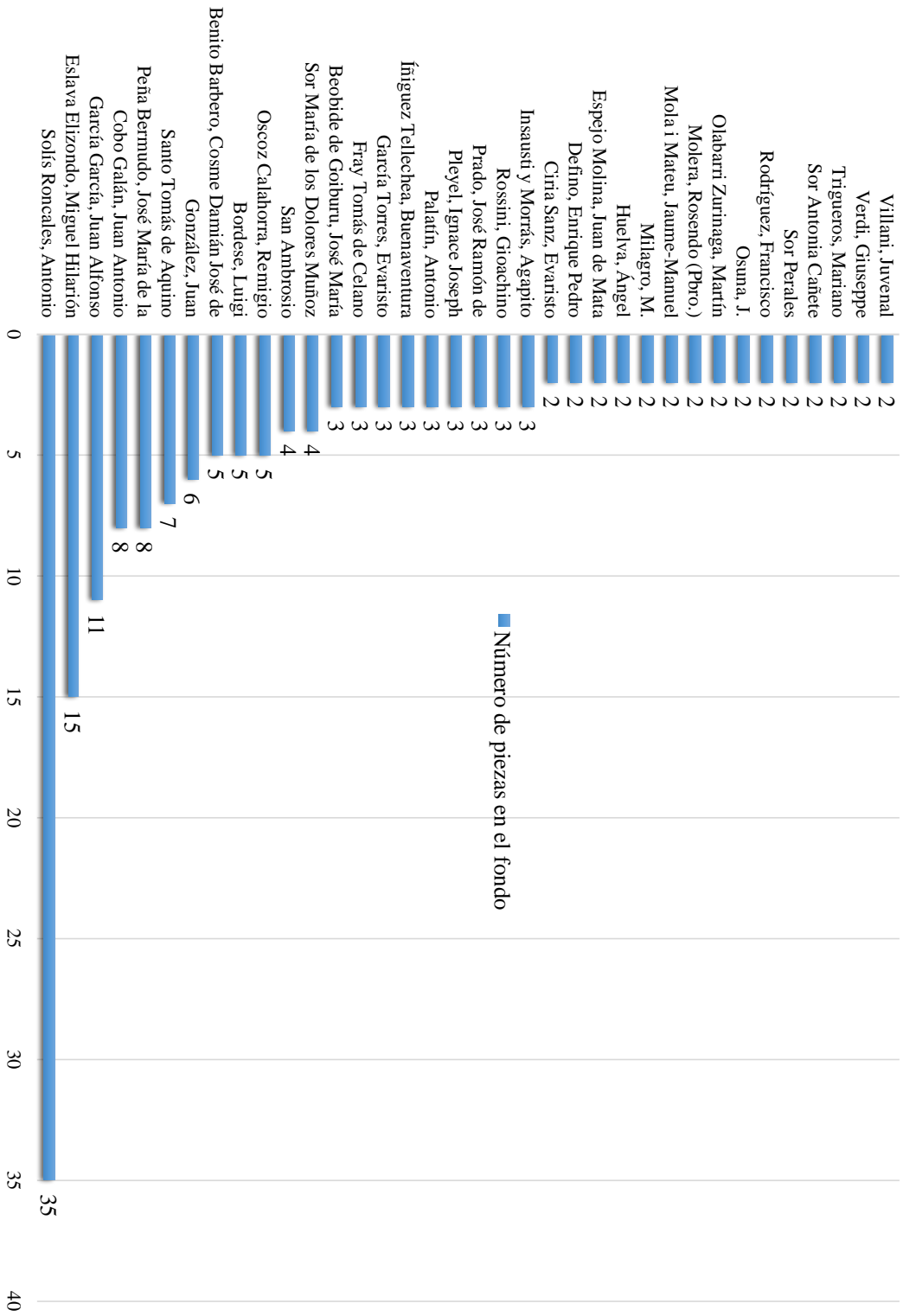
Gráfica 2.22

Grupos de compositores según el número de piezas



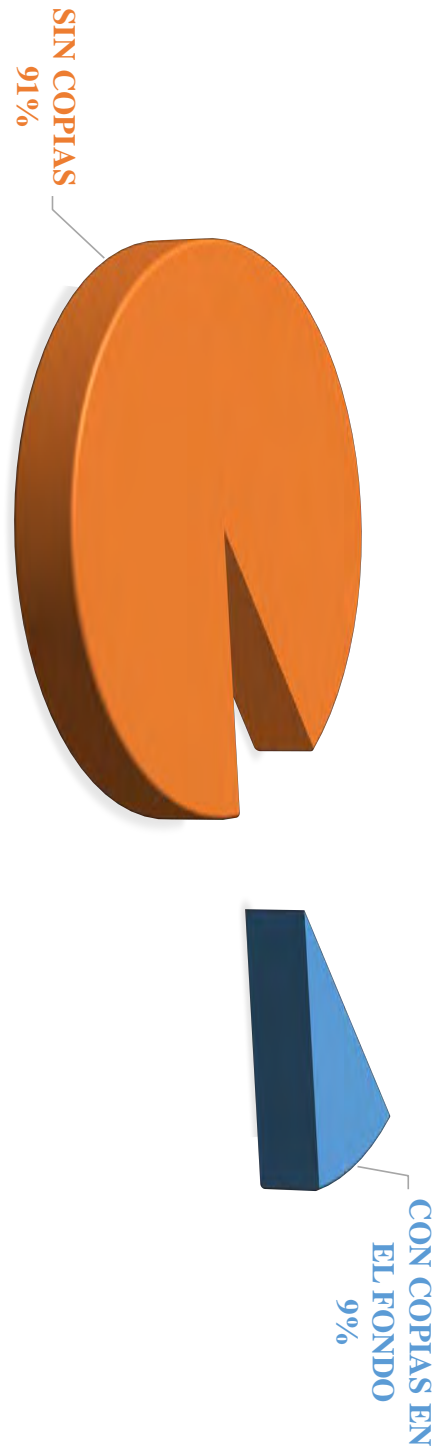
Gráfica 2.23

Compositores con más de una pieza en el fondo



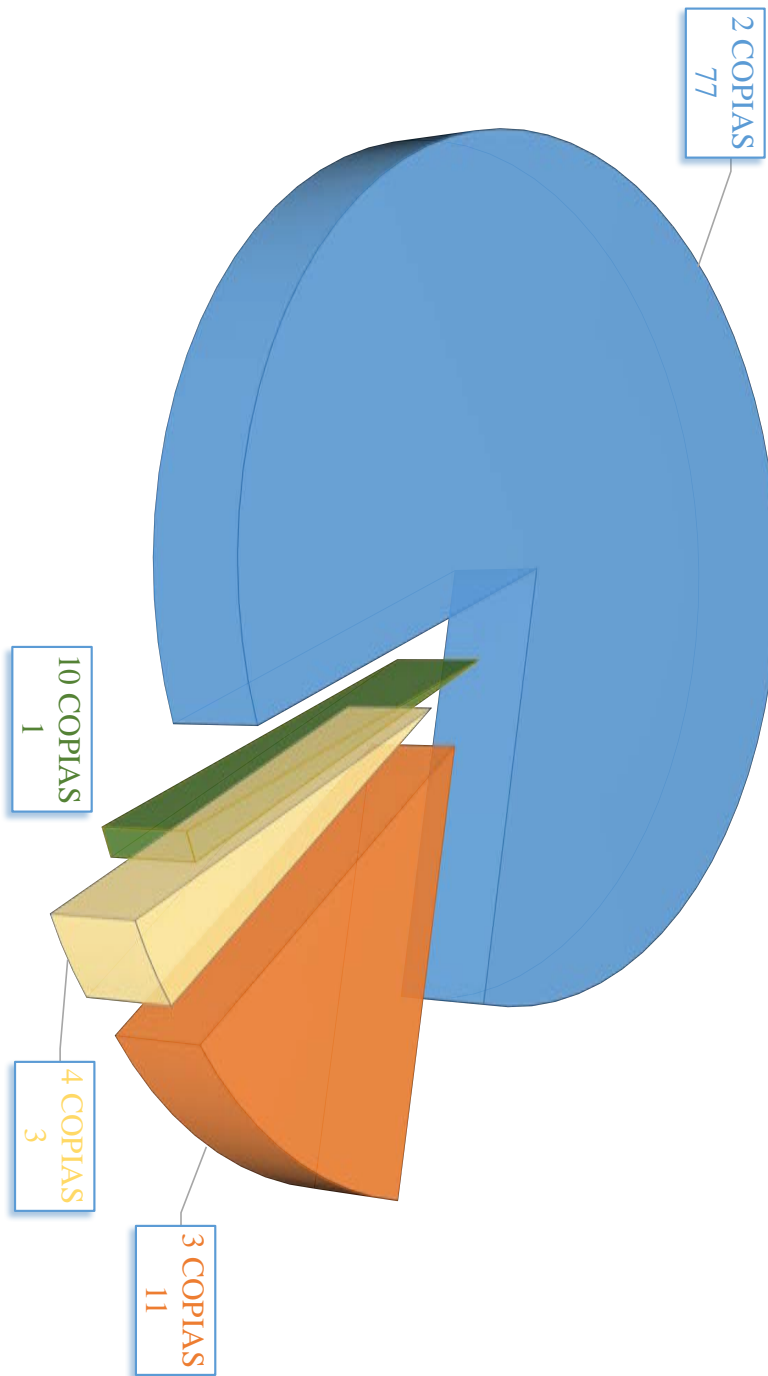
Gráfica 2.24

Piezas que cuentan con alguna otra copia en el mismo fondo



Gráfica 2.25

Piezas copiadas en el fondo según el número de copias



Gráfica 2.26

Piezas destinadas a las diferentes celebraciones litúrgicas marcadas en el calendario anual propuesto para el convento de Santa Clara de Carmona

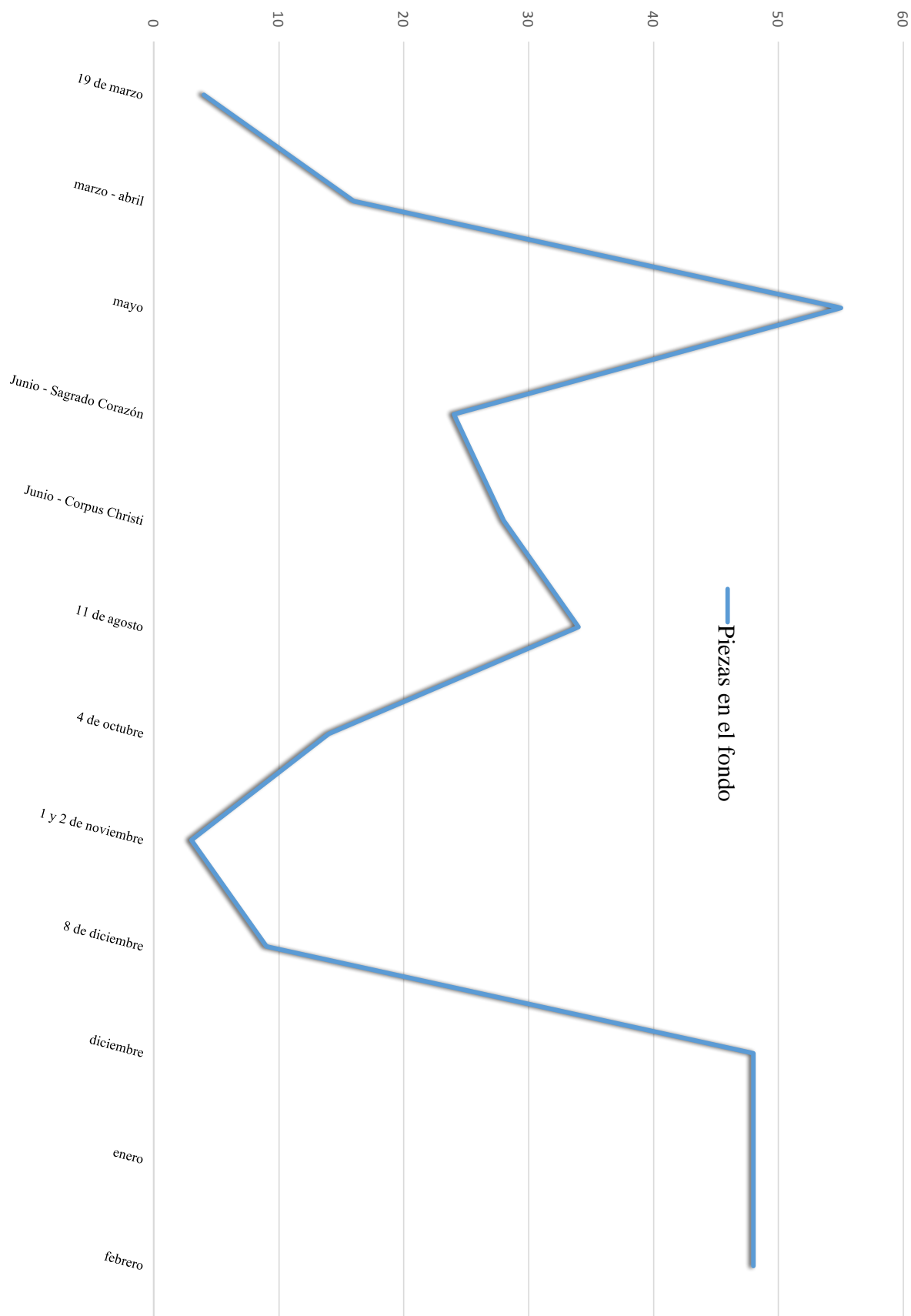


Ilustración 2.001

Archivo literario y mobiliario de la sala de archivo del convento de Santa Clara de Carmona. Fotografía 1



Ilustración 2.001

Archivo literario y mobiliario de la sala de archivo del convento de Santa Clara de Carmona. Fotografía 2



Ilustración 2.002

Cajas con el material musical encontrado en el fondo de Santa Clara. Fotografía 1

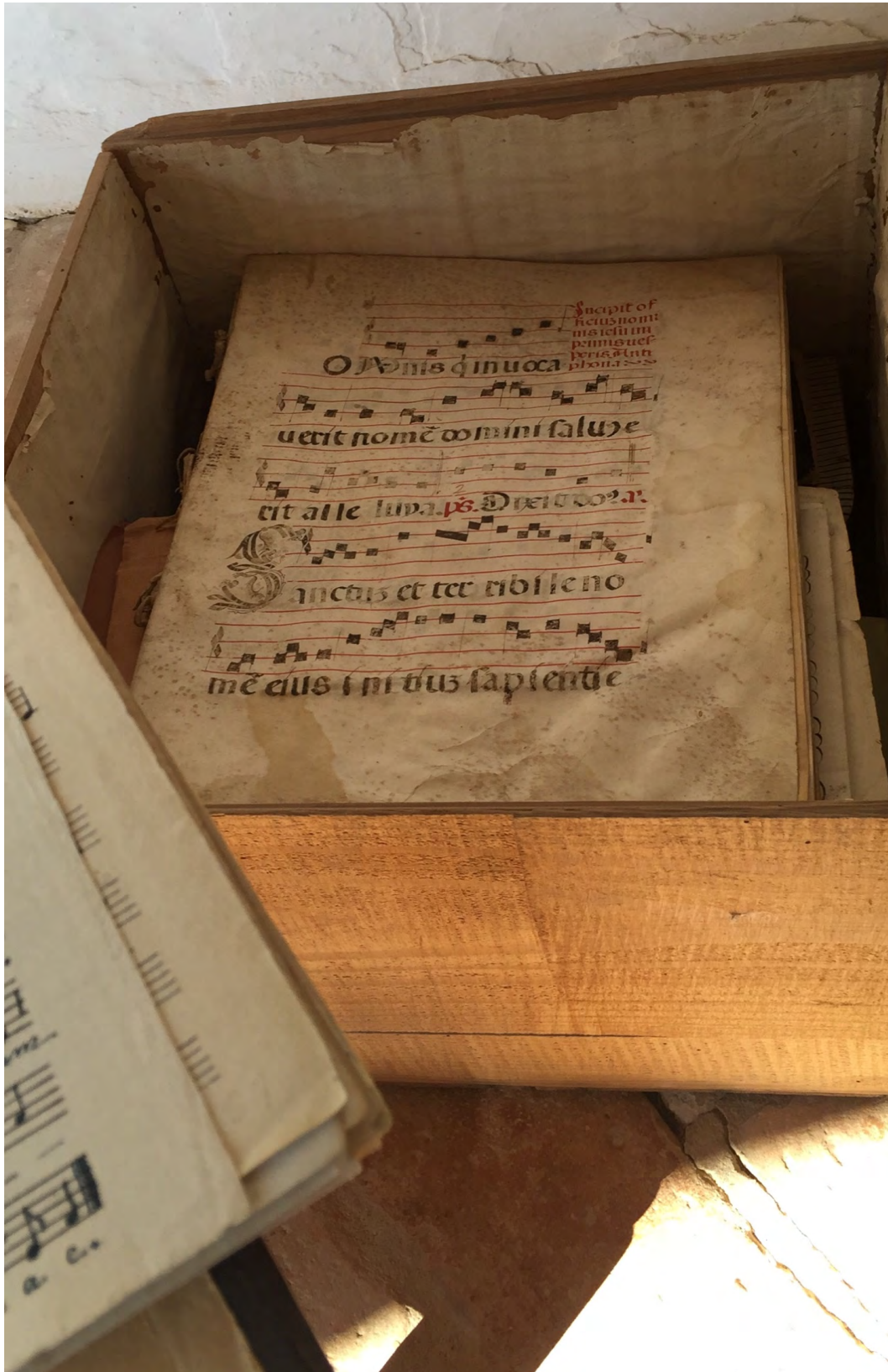


Ilustración 2.002

Cajas con el material musical encontrado en el fondo de Santa Clara. Fotografía 2



Ilustración 2.003

Ficha catalográfica de la primera base de datos de carácter instrumental

ARCHIVO MUSICAL DEL CONVENTO DE SANTA CLARA			
TÍTULO	<input type="text"/>	N°	<input type="text"/>
SUBTÍTULO	<input type="text"/>	ÍNCIPIT LITERARIO General o Estribillo	<input type="text"/> <input type="checkbox"/> L
COMPOSITOR	<input type="text"/>	AÑO	<input type="text"/>
COPISTA	<input type="text"/>	AÑO C	<input type="text"/>
ARREGLISTA	<input type="text"/>	LUGAR	<input type="text"/>
PARTE	<input type="text"/>	AÑO A	<input type="text"/>
GÉNERO	<input type="text"/>	TIPO DE ESCRITURA	<input type="text"/>
MANUSCRITO	<input type="checkbox"/>	IMPRESO	<input type="checkbox"/>
	<input type="text"/>	CALIGRAFÍA	<input type="text"/>
	<input type="text"/>	LOCALIZACIÓN FOTO	<input type="text"/>
DATOS MUSICALES GENERALES o ESTRIBILLO			
CLAVE	<input type="text"/>	ÍNCIPIT MUSICAL General o Estribillo	<input type="text"/>
COMPÁS	<input type="text"/>	TONALIDAD	<input type="text"/>
	<input type="text"/>	AIRE	<input type="text"/>
	<input type="checkbox"/>	ANACRUSA	<input type="checkbox"/>
DATOS MUSICALES ESTROFA o COPLA			
Si la pieza tiene dos partes diferenciadas o estructura estrófica			
COMPÁS E	<input type="text"/>	TONALIDAD E	<input type="text"/>
	<input type="text"/>	ÍNCIPIT MUSICAL Estrofa o Copla	<input type="text"/>
	<input type="checkbox"/>	AIRE E	<input type="text"/>
	<input type="checkbox"/>	ANACRUSA E	<input type="checkbox"/>
COMPORTE PAPEL	<input type="text"/>	COPIA	<input type="text"/>
	<input type="text"/>	SELLO	<input type="text"/>
VINCULADA	<input type="text"/>	PARTE COMPLETA	<input type="radio"/> Si <input type="radio"/> No
	<input type="text"/>	PARTITURA COMPLETA	<input type="radio"/> Si <input type="radio"/> No
	<input type="text"/>	LIBRO COMPLETO	<input type="radio"/> Si <input type="radio"/> No
Incompleta COMPLETADA con	<input type="text"/>	COMPLETAR	<input type="checkbox"/> FOTOS
DESCRIPCIÓN DETALLADA EN OBSERVACIONES	<input type="text"/>	INFORMACIÓN RELEVANTE	<input type="checkbox"/> INFORMACIÓN
	<input type="text"/>		<input type="checkbox"/> CALIGRAFÍA
OBSERVACIONES	<input type="text"/>		

Ilustración 2.004

Ficha de la base de datos que recoge el listado final de obras del convento de Santa Clara

CATÁLOGO DE OBRAS Convento de Santa Clara <i>Carmona (Sevilla)</i>				
TÍTULO	<input type="text"/>	LOCALIZADOR	<input type="text"/>	
SUBTÍTULO	<input type="text"/>	ÍNCIPIT	<input type="text"/>	
AUTOR	<input type="text"/>	FECHA	<input type="text"/>	
PARTES	<input type="text"/>	GÉNERO	<input type="text"/>	
	COPIAS	<input type="text"/>	COMPLETA	<input type="text"/>

Ilustración 2.005

Monjas que participaban en una determinada función, 1916.

Documento 1: libreta con letras

Adios ^{mi madre} madre la mas
Una y mil veces Adios Adios
Adios ^{mi madre} madre todas nos barras
Te degamos el corazon
Y en recompensa ^{lo pedimos}
Madre amorosa tu bendicion

Otras

Adios hija del padre
Adios Madre del ^{hijo}
Adios del Parachito Esposa
Adios mi dulce Madre Adios

Otras

Adios Reina del Cielo ^{Abelajar}
Madre del Salvador ^{Marica H}
Dulce prenda adorada ^{do de clo}
De mi sincero amor ^{obisado}
A Dios el Dios a Dios a Dios Señora ^{amor que}
De tu divino rostro la belleza al ^{Señora do}
Míferme que vuelva tus plantitas a besar ^{Señora do}
Adios Adios Adios fin
Año 1916 C.C.

Ilustración 2.005

Monjas que participaban en una determinada función, 1916.

Documento 2: monjas y funciones

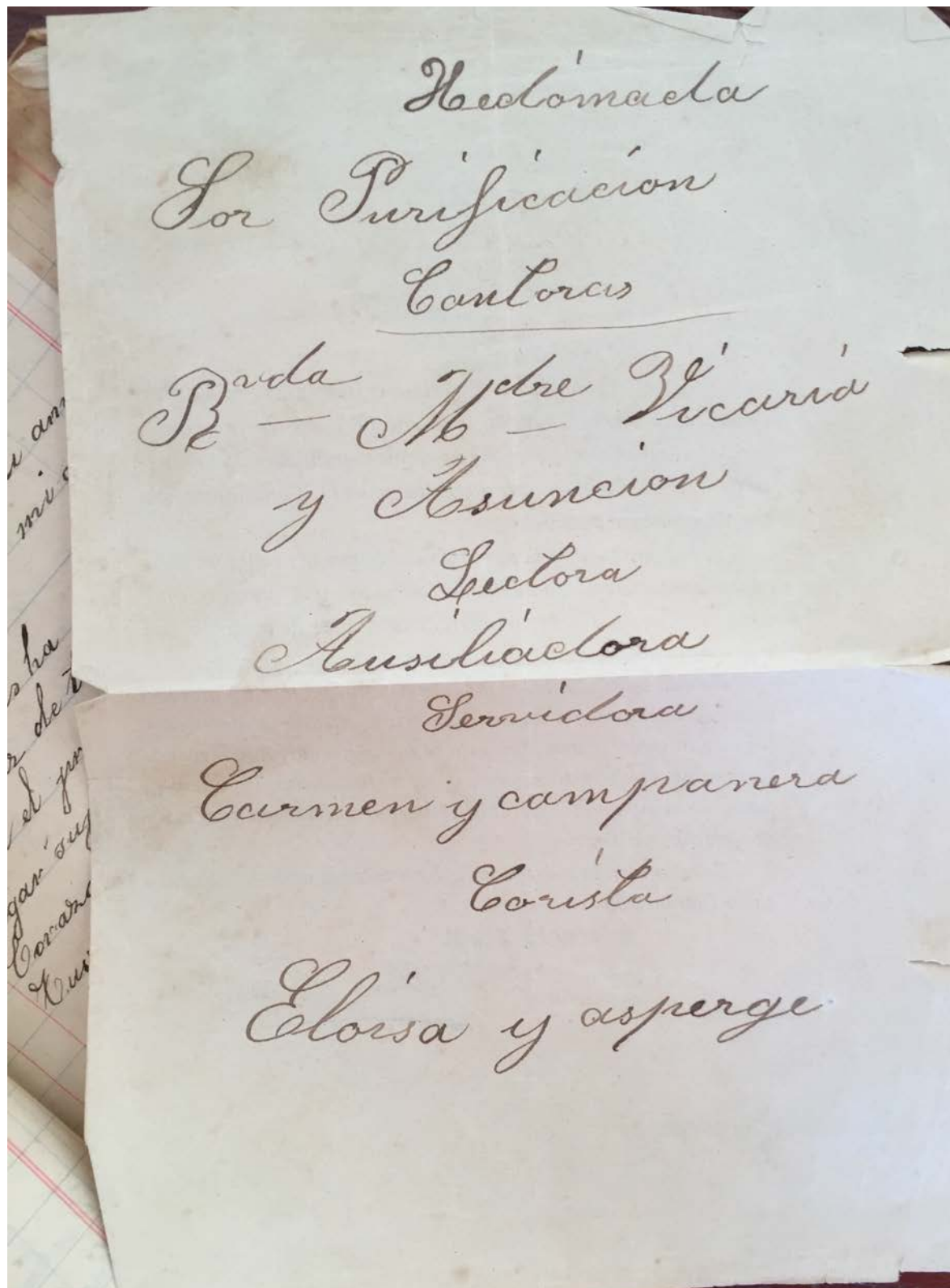


Ilustración 2.007

Libro de gastos con índice alfabético, primera mitad del siglo XIX

M

Música = A la Música el día
de N. M. por su trabajo, y desayunos
se les dan Ciento, y veinte r. 120 r.

Monasillos = A los dthos. se les da
a los del Altar a los de cada uno ... 2 r.
A los de los Faroles, regularmente r. r. ... 1 r.

Mandadero = Se les dan r. r. ... 10 r.

A los Siuiente de Pueblo y Campo ... 2 r

Medico = Al Medico de Com. se
le da el Salario de Quatrocientos r. ... 200 r.
Mas un Cahiz de Lengua, por nueva
disposicion. ... 1 r. 2 r.
Por Resurrecion, un Carnexo de 15 o 16: 15 o 16
reales

II Nota: El Medico D. Bernardo Oviedo
Cumple el día 22 de Julio
Entro p. r. medico & comunid. D. n. Juan Co. & Josefa Gar
cia, con el cargo & la asistencia & la 3 compases
en precio 660 r. hoy dia 20 & Julio & 1835 a
En el mes de Agosto del 1849 se recibió p. r. Medico
de Com. D. n. Juan Diaz, sin sueldo alguno, asis-

Ilustración 2.008

Certificado con gastos mensuales por diferentes actividades y profesiones, 1923.

Documento 1: Certificado de cargos ejercidos

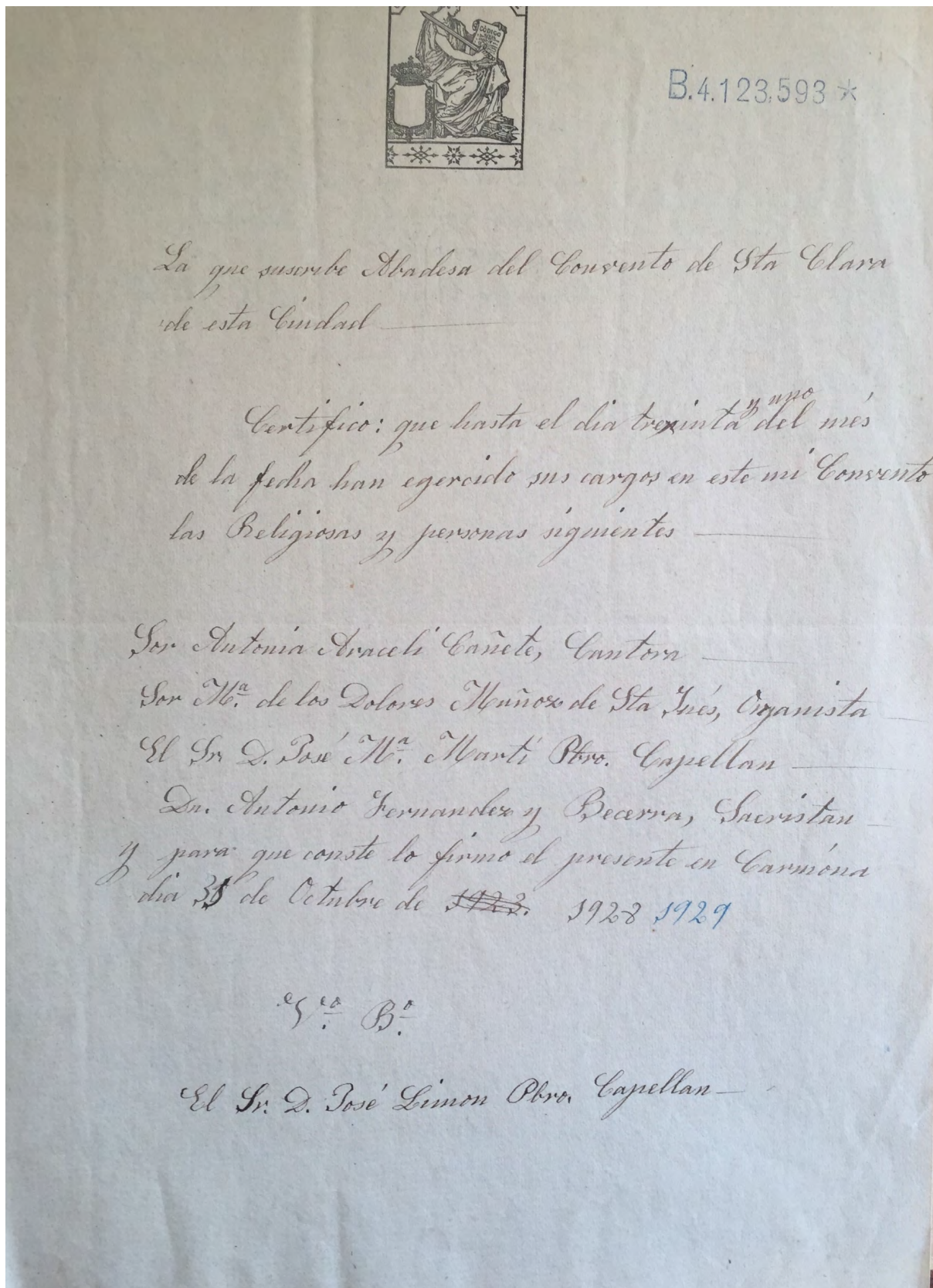


Ilustración 2.008

Certificado con gastos mensuales por diferentes actividades y profesiones, 1923.

Documento 2: Desglose de cuentas mensuales

Enero	31	Ab. (Santiago)	Excmo Srmo Sr. Nuncio de S.S.
Febrero	28 o 29	veintiocho	
Marzo	31	veinticinco	
Abril	30	Septre Nobre.	2,000 pts con 50,000 ^{rs}
Mayo	31	mil novecientos diez	Emmo y Rosmo Sr. Cardenal Arzobispo de esta Diócesis. (Sevilla)
Junio	30	Un biculhedor 300 ptas.	
Julio	31	En fiesta onomastica o su dia onomastico	
Agosto	31	Diciembre Libre	B. L. S. P. de V. Ema. Rma.
Septiembre	30		
Octubre	31		
Noviembre	30		
Diciembre	31		

<u>Paga del Gobierno.</u>	
	Enero P. Cms.
Paga del Gobierno	Cantora 22 55
Doble Enero P. C.	Organista 22 55
Cantora 22 72	Capellan 107 35
Organista 22 72	Sacristan 15 20
Capellan 22 32	Material 60 50
Sacristan 15 52	pes el Culto y la Enfermeria 228 15
542 265	<u>Total</u>
El Culto 35 74	
La Enfermeria 24 24	
9	

Ahora se le da al Capellan todos los meses la misma paga 107 pts. con 35 ct.

228 15 con 35 ct.

El mes q. trae 31 se recibe del Gobierno 228 ptas. con 15 ctms

El mes q. trae 30 se recibe 228 con 22 65) 107 35

Al Capellan cuando el mes trae 31 se le dan 107 pts. con 35 ctms

y al Sacristan 15 pts con 25 ctms

Ilustración 2.009

Tabla de oficios para la elección de la Reverenda Madre Abadesa, 13 de diciembre de 1843, Carmona. Documento 1

Tabla de las oficios hechos p.^a la Elección de Abadesa de la M. R. M. y S.^a de
Sora María de los Dolores Lacoste, hecha en este N.^o de Conv.^{to} de mi M.^o Sta. Clara
de Carmona en 13 días del mes de Dic.^o de 1843 a.^o

Mayordomas	La M. R. M. y S. ^a Sora María de los Dolores Lacoste,
Vicaria de Conv. ^{to}	La M. Sora María Manuela Cruña,
Maestra de Novicias	La M. Sora María del Carmen Romero,
Vicaria de Coro	La M. Sora María del Carmen Capitán,
Fornilleras	La M. Sora Fran. ^{ca} de Paula Roales,
Porteras	
	La M. Sora Epifanía Cruña, Sobrestante
	La M. Sora Josefa Gonzalez,
	La M. Sora Manuela Gonzalez,
	La M. Sora Juana M. ^o Pareda,
	La M. Sora María de la Cruz Portejaris,
Forneras	
	La M. R. M. Sora Fran. ^{ca} de Paula Rueda,
	La M. Sora María del Carmen Romero,
Sacristanas	
	La M. Sora Fran. ^{ca} de Paula Gonzalez,
Portisora	
	La M. Sora María de la Cruz Portejaris,
Contradanas	
	La M. R. M. y S. ^a Sora María de los Dolores Lacoste,
	La M. Sora María Manuela Cruña,
	La M. Sora María del Amparo Rodríguez,

Ilustración 2.009

Tabla de oficios para la elección de la Reverenda Madre Abadesa, 13 de diciembre de 1843, Carmona. Documento 2

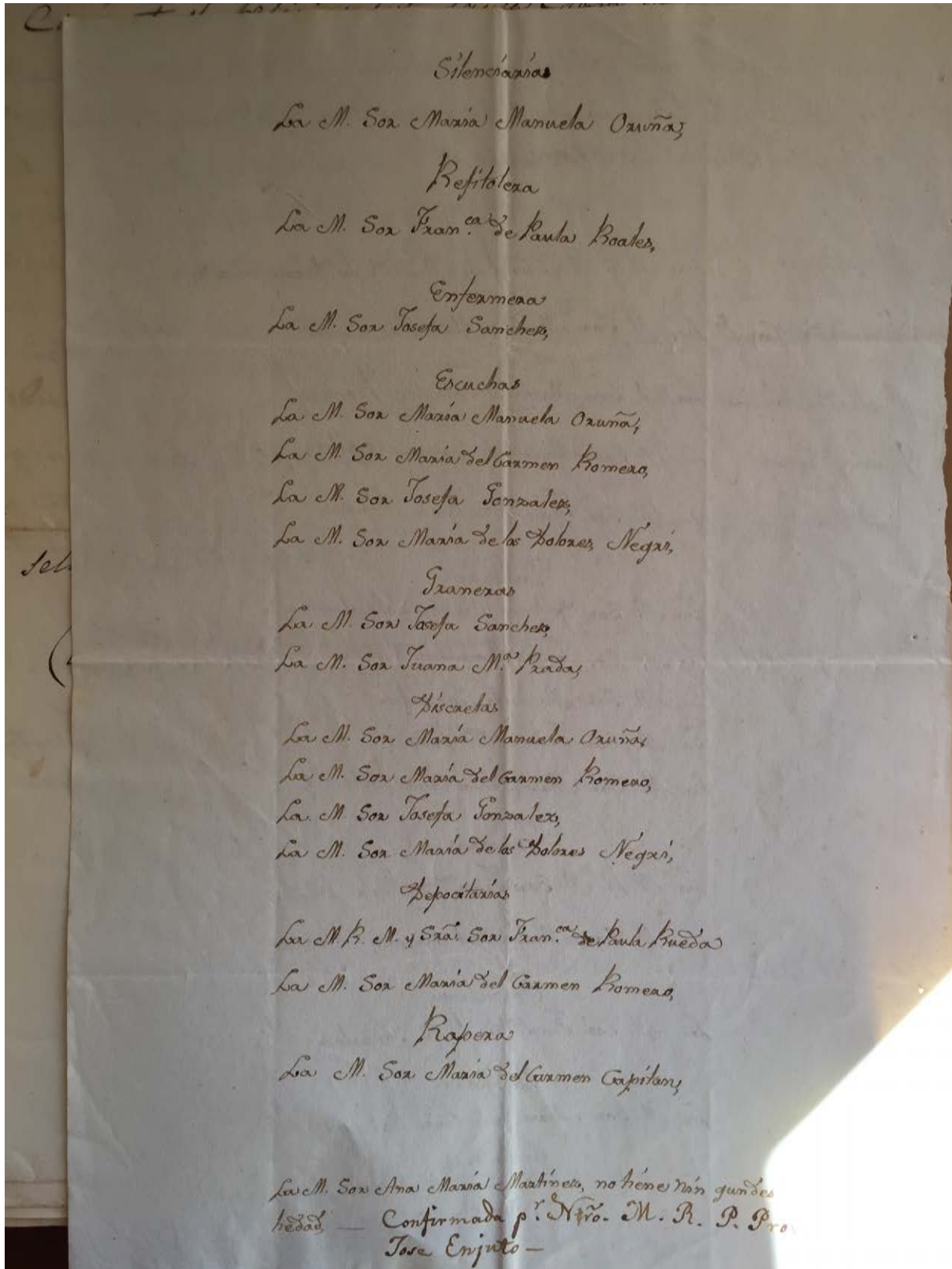


Ilustración 2.010

Tabla de oficios para la elección de la Reverenda Madre Abadesa, 28 de marzo de 1856, Carmona. Documento 1

Tabla de los Oficios hechos por la Eleccion de Abadesa
de la M. R. M.^e y Sr^a Sor. M.^a de los Dolores Lacoste, he-
cha en este V^{to} Convento de mi M.^a Sta. Clara de Car-
mona en 28 dias del mes de, Marzo de 1856.

Mayordoma. La M. R. M.^e Sor. M.^a de los Dolores Lacoste.
Vicaria de Convento. La M. R. M.^e Sor. M.^a del Carmen Romero.
Academica, V^{ta}. La M.^e Sor. Francisca de Paula Morales.
Vicaria de Coro. La M.^e Sor. M.^a del Carmen Capitan.

Comillera
La M.^e Sor. M.^a del Rosario Luisado.

Porteras.
La M.^e Sor. Josefa Gonzalez Sobrestante
La M.^e Sor. Manuela Gonzalez Portera mayor.
La M.^e Sor. M.^a del Amparo Rodriguez.
La M.^e Sor. M.^a del Rosario Luisado.
La M.^e Sor. M.^a del Pilar Villegas.

Comeras.
La M.^e Sor. Juana M.^a Prada.
La M.^e Sor. M.^a de la Cruz Portefais.

Sacristana
La M.^e Sor. Francisca de Paula Gonzalez.

Provisora
La M.^e Sor. M.^a de la Cruz Portefais.

Ilustración 2.010

Tabla de oficios para la elección de la Reverenda Madre Abadesa, 28 de marzo de 1856, Carmona. Documento 2

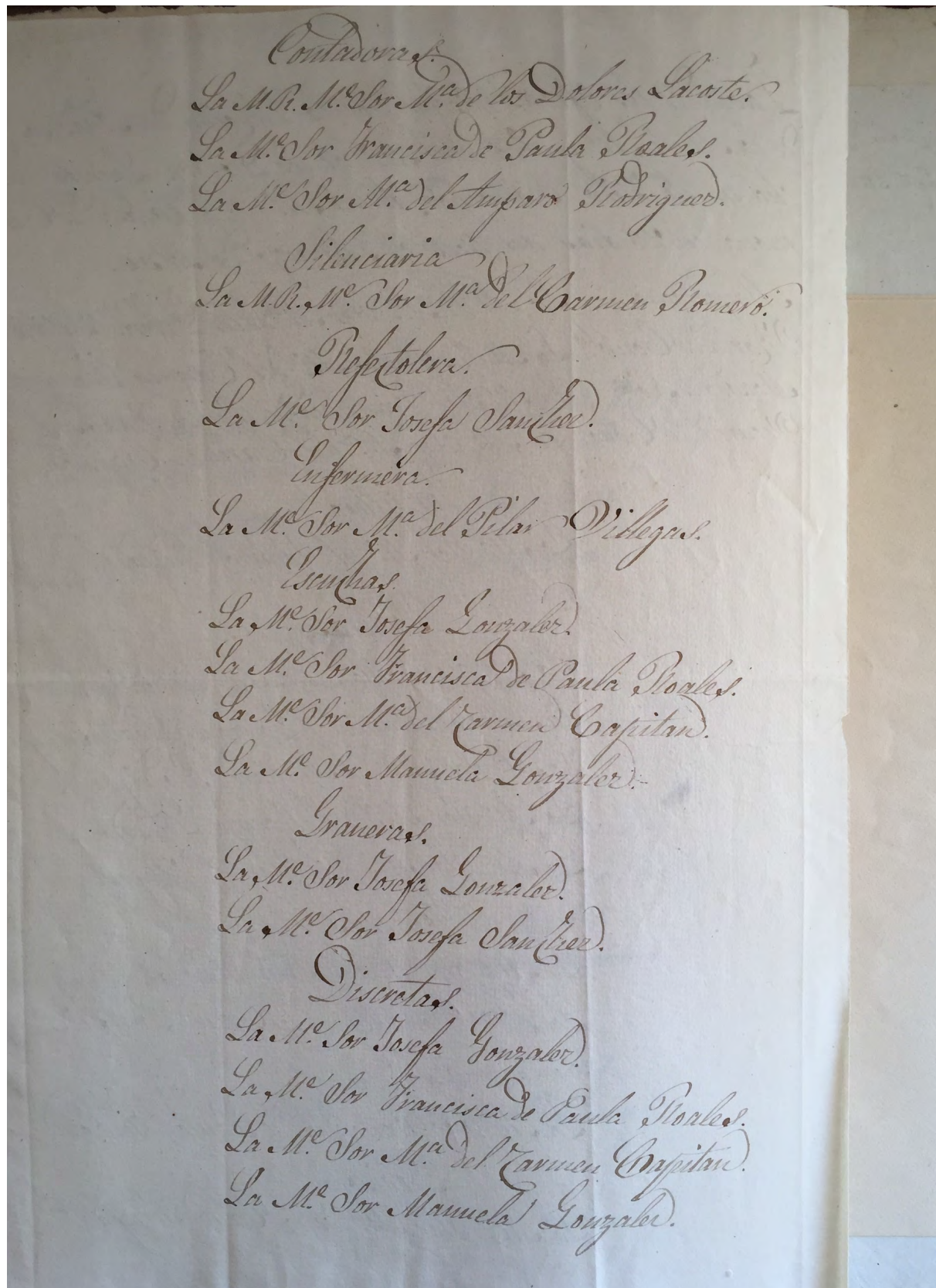


Ilustración 2.011

Documentación sobre la situación de Sor Antonia Cañete, vicaria de coro que solicita pagar la dote y dejar el puesto de cantora en el año 1884.

Documento 1: solicitud para dejar el puesto de cantora y pagar la dote.

Sor. Visitador genl. de los Conventos de Religiosas y Beaterios de este Arzobispado

Sor. Antonia..... religiosa de coro de este convento de Ntra. Madre Jta Clara y Cantora del mismo a V.S. con el mayor respeto expone =

que contando hoy con recursos suficientes para formar un dote y desahogado aplicarse y redimirse del cargo de cantora

Sup^{ca} a V.S. se dignie ordenar a esta Chancera reciba el importe del dote y me libre certificado de haber entrado en arcas y a su vista declarar V.S. vacante la mencionada plaza de tal cantora: gracia que la suplicante espera conseguir de V.S. o quien Dios Ntro. Señor quere. M. A.

Carmen Jta.

Ilustración 2.011

Documentación sobre la situación de Sor Antonia Cañete, vicaria de coro que solicita pagar la dote y dejar el puesto de cantora en el año 1884.

Documento 2: depósito de la dote en clavería y aceptación de Sor Antonio Cañete como monja de coro.

+

Sr. Francisca de Paula Gonzalez Abadesa del
Convento de Religiosas de Santa Clara de esta Ciudad =

Certifico: que en el día mes y año de la fe-
cha La Madre Sor. Antonia Cañete, ha
depositado en la Clavería de esta Comunidad
la cantidad de quince mil reales como dote
para ser redimida de su oficio de cantora!

Y para que conste firmo junto con la otra cla-
ven el presente y sello con el de esta Comunidad
en Carmona a veinte y cinco de Noviembre de
mil ochocientos ochenta y cuatro =

Sello firma de la Abadesa firma de la Sr. Juana

(otro igual en otro pliego para la Madre Múnica)

Ilustración 2.012

Solicitud de traslado de monja de Marchena (Sevilla) a Carmona como organista.

Documento 1

Exmo. Sor. Nuncio Apostolico de España
La M.^{ca} Sor. Francisca de P.^a Gonzalez
Abadesa del Convento de religiosas de Sta. Clara de esta
Ciudad de Carmona a V. E. V. con el mas profundo res-
pato expono
que encontrandose este convento solo con
cuatro religiosas y deseando la Comunidad de Sta. Clara
de la Villa de Marchena que esta Comunidad no se
extinga la Madre Sor. Maria del Rosario de Sta.
Vita religiosa de coro de aquel convento y de edad
de 29 años esta decidida a trasladarse a este nuestro
convento contando como cuenta con las venera-
lencias de su Comunidad por tanto
Sup.^{ca} a V. E. V. se digna conceder licencia
a la expresada religiosa para aumentar el
numero de esta Comunidad y para que la
exponente supere conseguir de V. E. el fin
que Dios me da.
Carmona de

Ilustración 2.012

Solicitud de traslado de monja de Marchena (Sevilla) a Carmona como organista.

Documento 2

Informe

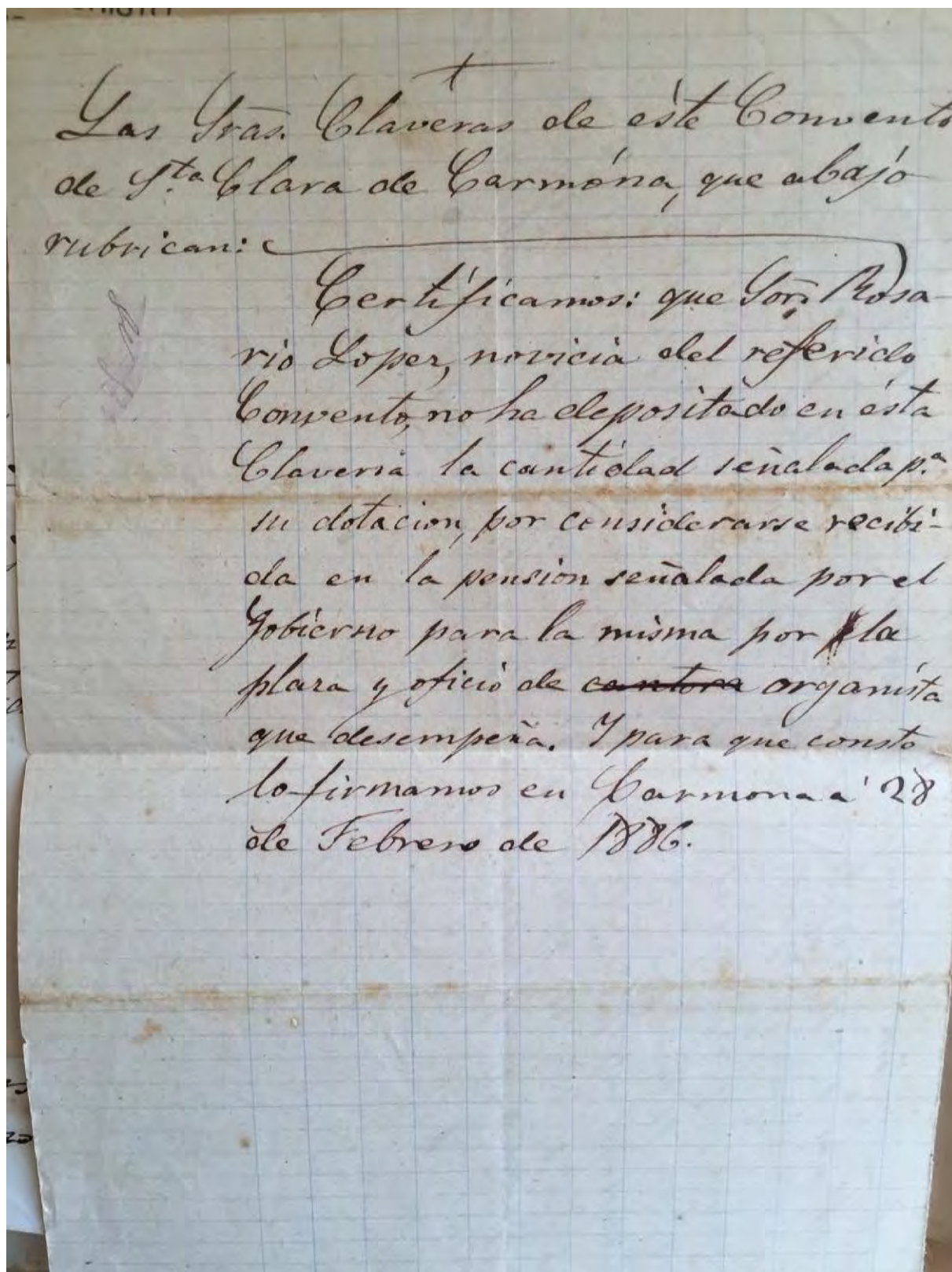
La Abadesa del Convento de religiosas de Sta Clara de esta Ciudad informando la solicitud que ante ella dice: que las pretendientes para cantora y organista de este convento son de una ~~gran~~ esmerada educacion, de buenas y virtuosas costumbres y con vocacion decidida para abrazar el estado religioso, y por tanto dignas de concederle y acreedoras a la gracia, que piden. Carmona de.

(Sebo advertir que el Sor. Visitador no da licencia para tomar abitos sino en comunidades que tengan vides comunes)

S

Ilustración 2.013

Certificado de las Claveras indicando que Sor Rosario López, novicia del convento, no ha depositado la dote puesto que ha sido pagada por el estado por la plaza y oficio que desempeña como organista. Carmona, 28 de febrero de 1886.



Las Gr^{as}. Claveras de este Convento de Sta. Clara de Carmona, que abajo rubrican:

Certificamos: que Sor. Rosario Lopez, novicia del referido Convento, no ha depositado en esta Claveria la cantidad señalada p.^a su dotacion, por considerarse recibida en la pensión señalada por el Gobierno para la misma por la plaza y oficio de ~~cantora~~ organista que desempeña. Y para que conste lo firmamos en Carmona a 28 de Febrero de 1886.

Ilustración 2.014

Aprobación del noviciado de Sor Dolores González de Ángeles como organista y posterior solicitud de votación para realizar la profesión de organista.

Documento 1: 11 de diciembre de 1915

2^a

Almo Sr. Visitador General de los Conventos de Religiosas de este Arzobispado de Sevilla.

Sor Dolores Abadesa del Convento de Sta. Clara de Carmona Certifico: Que en el día diez de Diciembre del corriente año; reunida Capitularmente esta Comunidad fué puesta en votación secreta la Postulante Sor Dolores González de Ángeles para religiosa novicia Organista y resultó aprobada por unanimidad de votos (o los que sean especificando los que tiene en pro y en contra.)

y para que conste doy el presente que firmo y sello con el de este mi Convento en Carmona a 11 de Diciembre de 1915.

aquí el sello.

firma la cthta. el papel de barba.

y para que conste firmo el presente en Carmona a diez de Diciembre de mil novecientos quince.

veintoseis

firma

Hecho para la certificación de los votos para tomar el Sta. Sta. (profesión)

Ilustración 2.014

Aprobación del noviciado de Sor Dolores González de Ángeles como organista y posterior solicitud de votación para realizar la profesión de organista.

Documento 2: 31 de octubre de 1916

Ilmo Sr. Visitador General de los Conventos de este
Religiosas de este Arzobispado de Sevilla.

Sor ^{Ma} ~~Dolores~~ ~~González~~ ~~de~~ ~~Ángeles~~ ~~de~~ ~~Novi-~~
cia de velo negro Organista en el Convento de Sta
Clara de Carmona a V. S. Ilma. con el debido res-
peto expone:

Que habiendo cumplido ya los diez meses
de Noviciado y hallandose al corriente en las con-
diciones que manda nuestra Sta. Regla

Suplica a V. S. I. se digno mandar poner en votacion
para hacer la profesion que desea.

Es gracia que espero alcanzar de la notoria
bondad de V. S. I. cuya importante vida que
Dios m. a.

Carmona 31 de Octubre de 1916.

Firma la Prelada

Ilustración 2.015

Tabla de oficios para elección de la Reverenda Madre Abadesa.

Carmona, 29 de noviembre de 1918. Documento 1

Tabla de los oficios hechos por la Elección de Abadesa
de la M. R. M. y S.^{ra} Sor Rosa de la S^{ta} Trinidad
Ysabel. Hecha en este S^{to} Convento de mi S^{ta} M^{re}
S^{ta} Clara de Carmona 29 de Noviembre de 1918

La R.^{da} M.^{re} Sor Dolores de S^{ta} Ines, Discreta
Abadesa Portera Provisora y Escucha

La R.^{da} M.^{re} Sor Antonia Laneta, Vicaria
Discreta Maestra de Novicias, Abadesa y Escucha

La M.^{re} Sor Carmen del Cox de Jesus, Discreta
Cocinera mayor escucha y maestra de Jovenes

La M.^{re} Sor Josefa de San Jose, Escucha

La M.^{re} Sor Dolores del Espiritu S^{to},
Sacristana Enfermera y Escucha

Sor Dolores de Angeles, Vicaria de coro
Sacristana y Portera

Sor Maria de la Paz de S^{ta} Clara,
Refectora Portera Cocinera y Repera

Ilustración 2.015

Tabla de oficios para elección de la Reverenda Madre Abadesa.

Carmona, 29 de noviembre de 1918. Documento 2

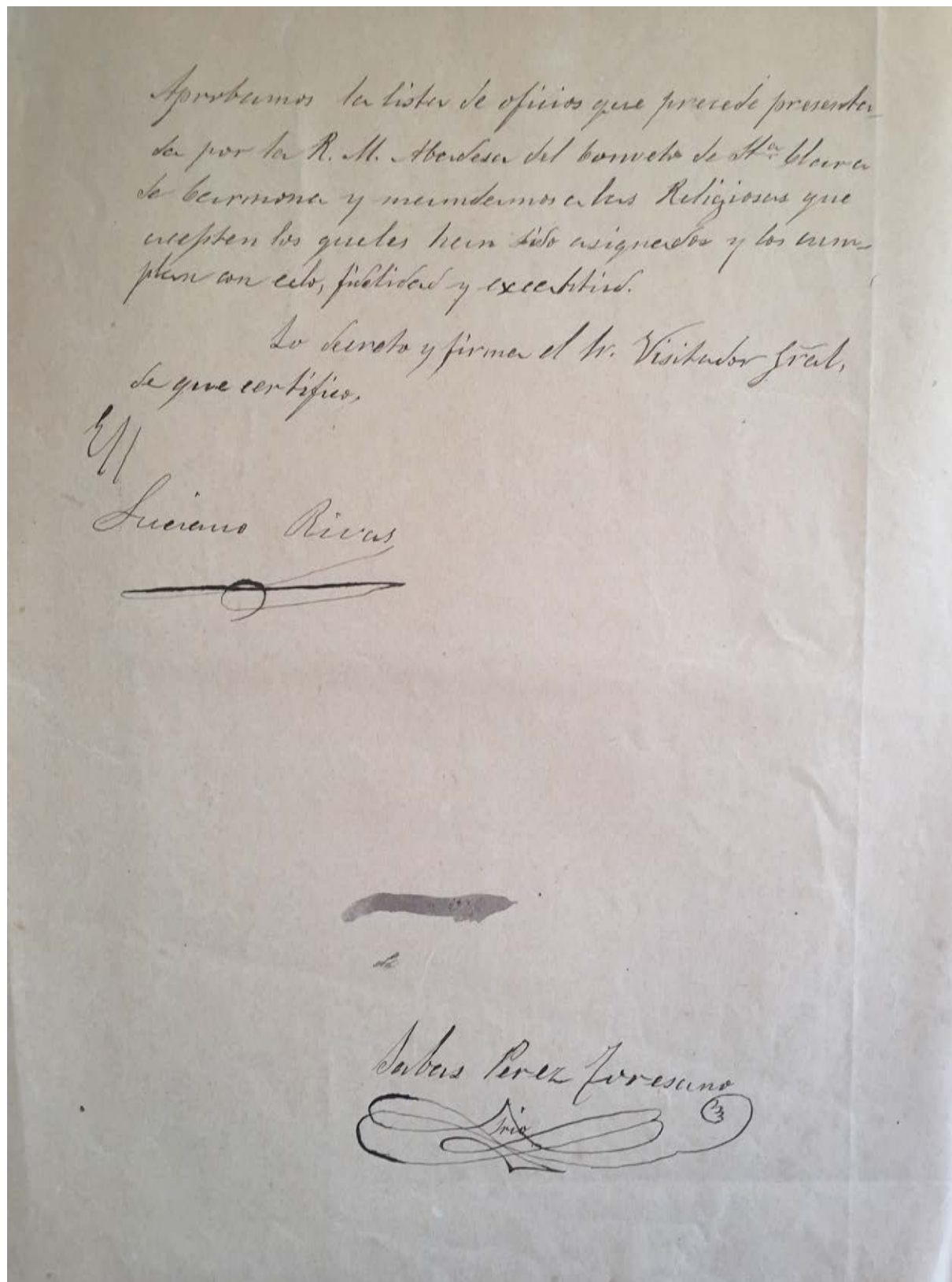


Ilustración 2.016

Lista de ingresos y defunciones.

Carmona, 26 de enero de 1925. Documento 1

Día 26 de Enero del año 1925.

Lista de las Religiosas sus nombres y el de sus padres.

La Beata M.^e Sor Dolores Muñoz de Sta Inés tiene 79 años de edad y 56 de Religión. Sus padres se llaman José Muñoz Gomez y Teresa Peña Alvarez. Todos son de Carmona.

La M.^e Sor Carmen Mendez del Corazon de Jesús 57 de edad y 37 de Religión. Sus padres Luis Mendez Garcia y Josefa Olivero de la Rosa. Todos de Sevilla.

La M.^e Sor Dolores Gonzalez de los Angeles 62 de edad y 30 de Religión. Sus padres Juan Gonzalez Delgado y M.^a de la Asuncion Gallego Lopez. Todos de Osuna.

Murió la Beata M.^e Vicaria Sor Antonia Canete el día 13 de Enero de 1925 a los 80 de edad y 67 de Religión. a las 10 de la noche de un gripe maligno se le congestionó el pecho y no duró ni seis días. E. P. D. A. Siendo Abadesa ^{de M.^e} Sor Dolores Muñoz

Ilustración 2.016

Lista de ingresos y defunciones.

Carmona, 26 de enero de 1925. Documento 2

La M.^{re} Sor M.^a de la Cruz Barbero de Sta Clara
29 de edad y 9 años de Religión. (Sus padres) 9 años.
Manuel Barbero Marquez y Maria Santo Caballero
y Gomez. Todos de Hinojosa del Duque.

La H.^a Sor Basilia Gimenez del S.^{to} Sacramento
29 de edad y 24 de Religión. Sus padres.
Juan Gimenez Romero y Francisca Hernández
Rubio. Todos de Antequera.

La H.^a Sor M.^a Gracia Dominguez de Su Anto
nio 24 de edad y 22 de Religión. Sus padres
Jose Dominguez Busto y Filomena Lopez
Mayado. Todos de Carmona.

La H.^a Sor Araceli Franco de Jesús 35 de
edad y 16 de Religión. Sus padres Manuel
Franco Zala y Francisca Cañete y Cañete.
Todos de Lucena.

Cuando muere alguna Religiosa hay que man
dar desquilda al Jurgado Municipal el nombre
de ella el de sus padres y de donde son antes de
enterarla.

Ilustración 2.017

Tantum Ergo Gregoriano

Tantum ergo Gregoriano

Tantum er-go sa-cra-men-tum
Geni-to-ri geni-to-que
renur-cem-mi et ante-qui-mo-ocum-men-tum
jubi-la-ti-o sa-lus ho-mi-ni-bus qui-que
No-vo-ce dat ri-tui pre-stet fi-des su-
dit et bene-dicti-o proceden-ti ab-
ple-men-tum d'ensu-um de-fer-tui
no-to-que Com-par-it lab-da-tio

Final
a-men

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title 'Tantum ergo' is written in a large, elegant cursive script and underlined. To its right, the word 'Gregoriano' is written in a similar cursive hand. Below the title, the score is written on five-line staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are simple, mostly quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are written in a cursive hand below the notes, with hyphens indicating syllables across lines. The text is: 'Tantum er-go sa-cra-men-tum', 'Geni-to-ri geni-to-que', 'renur-cem-mi et ante-qui-mo-ocum-men-tum', 'jubi-la-ti-o sa-lus ho-mi-ni-bus qui-que', 'No-vo-ce dat ri-tui pre-stet fi-des su-', 'dit et bene-dicti-o proceden-ti ab-', 'ple-men-tum d'ensu-um de-fer-tui', and 'no-to-que Com-par-it lab-da-tio'. The final line of the score is labeled 'Final' and consists of a few notes followed by a double bar line and the word 'a-men' written below.

Ilustración 2.018

Recitado del Oficio Divino – A Prima, Tercia, Sexta y Nona

Recitado del Oficio Divino

Strophomena
De us in ad ju ho re un men unive
De me ad a ju

Coro

et spiritus sancti *Quiesce in pennis et nuc et tempa et in diebus dicitur Amen*

Alleluia *Sanctus in gloria et laude ne* *Quam precor in superis, Ut in cunctis actibus*

Parabola *Ut in cunctis actibus*

Symphoniam repitans tempore *Yam faciendo conlega* *et...*

Officium hinc hinc in istis *Officium hinc hinc*

Ilustración 2.020

Himno a la Virgen de 1º Tono y Salmo de los Días Solemnes

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in a historical style, likely from the 17th or 18th century. It consists of several staves of music, with lyrics written below the notes. The lyrics are in Latin and include the following phrases: *in-ter-mi-nera qui te cre-avit - par-bu-m*, *us lac-teris ma-tris in-be-re*, *gem-pta-re mi-hi Do-mi-ne Ma-ri-am Tu-cti-ca Thom-ae*, and *gub-erna-nti-bus*. The notation includes various note values, rests, and clefs. The paper shows signs of wear, including creases and some discoloration.

Ilustración 2.021

Versos de Tercia (detalle)

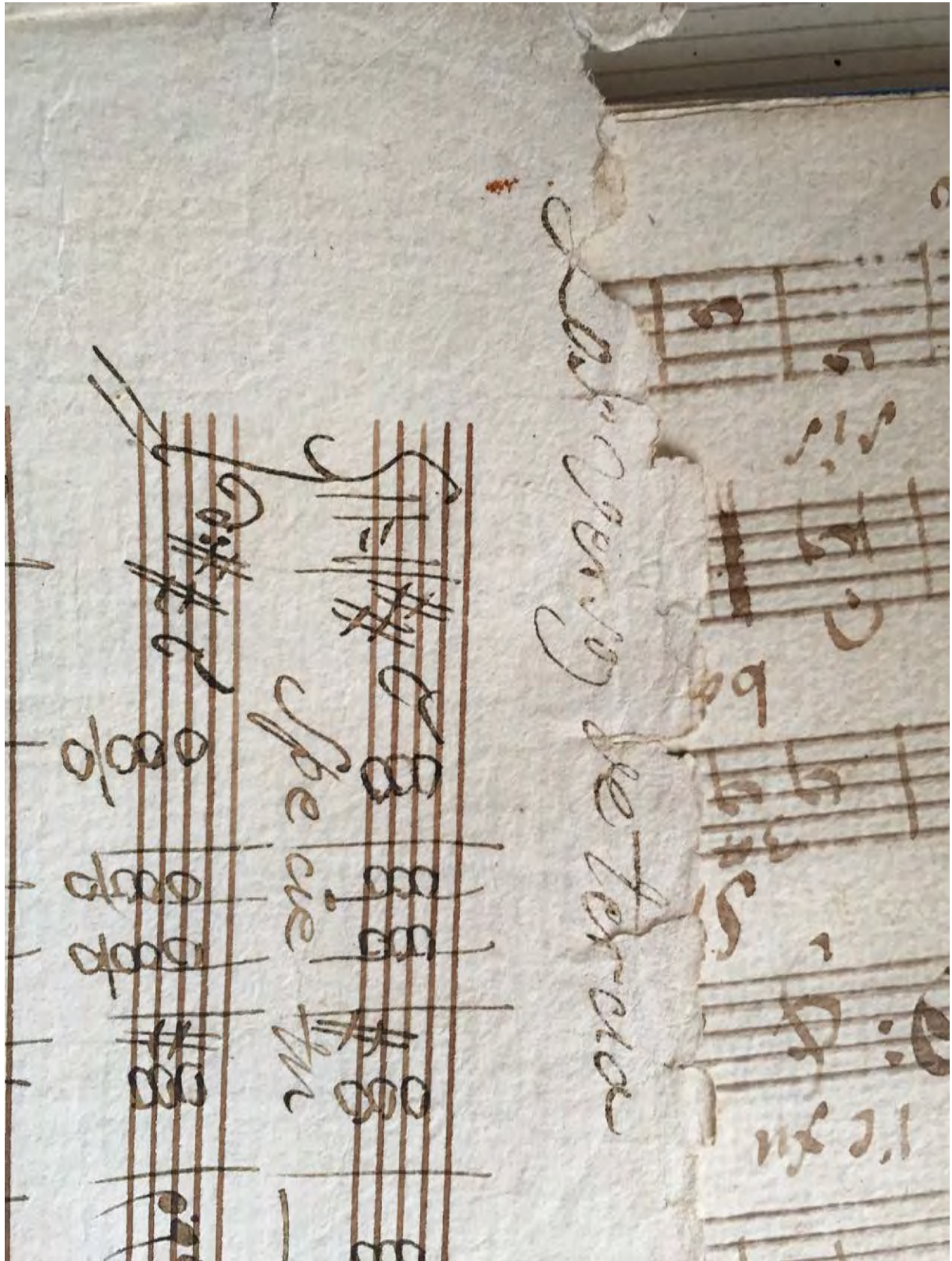


Ilustración 2.023

Acompañamiento para las lamentaciones de Jueves Santo en la tarde.

Documento 1: portada



Ilustración 2.023

Acompañamiento para las lamentaciones de Jueves Santo en la tarde.

Documento 2: acompañamiento lamentación 2ª con bajo cifrado

The image shows a handwritten musical score for guitar accompaniment. The title at the top is "Lamentación 2ª" and "Lamentación 2ª" is written vertically on the right side. The score consists of six staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style typical of guitar notation, with many notes and rests. There are several annotations in Spanish: "Viv." (Vivo) above the first staff, "mem." (memoria) above the second staff, "vel muy animado" (very lively) above the third staff, "magna et anim." (magnificent and lively) above the fourth staff, "Viv." (Vivo) above the fifth staff, and "Cuy Compara" (Cuy Compara) above the sixth staff. The score is written on aged, slightly yellowed paper.

Ilustración 2.024

Sequencia a Nuestro Padre San Francisco.

Documento 1: parte de acompañamiento

The image shows a page of handwritten musical notation in purple ink on aged paper. The title, written in a large, decorative cursive script, is "Sequencia a Nro Padre San Francisco" followed by "Acompaña^{to}". The notation consists of five staves. The first staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff is a guitar accompaniment line, indicated by a guitar clef and a 5/4 time signature. The third, fourth, and fifth staves are for a keyboard instrument, likely a harpsichord or organ, with a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various note values, rests, and chordal textures. On the right side of the page, there is a vertical signature that reads "Micaela Carrión".

Ilustración 2.024

Secuencia a Nuestro Padre San Francisco.

Documento 2: parte vocal

Handwritten musical score for the vocal part of the sequence "Secuencia a Nuestro Padre San Francisco". The score is written on five staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes in a cursive hand. The text is as follows:

Secuencia a Nuestro Padre San Francisco.

San ti tu no na sig na por di e runt huc ubi
dig na mi ra val de et be nign na in firmi co ore di ta.
So sus Or do, no su si ta muer do sus git in au di ta
res tate in sit les sam ci ta *He tunc e van ge li cum.*
Ver da me dis, vi ti du ra noi git te git si me
re na, pa mis da tas in me re na, val ce me ab
ho mi ni bus.
De fact i he sig na sui te ci ca tra mi rum hor
ti ti, dum mi ra tas res de tui thi pas sig o mem ta ci tho.

Ilustración 2.026

Himno al Sagrado Corazón

Himno al Sagrado Corazón

De donde en tabernáculo no aperi no separas los no ovi
con a mor ha ter no los que got del no ve na vis de tan de vi no incen
sa no la sua bi dad ha ga al ve ho a di vi no co ra non dad a
los mues tro con sue ho *Efforte.* a di vi no co ra non dad a
los mues tro con sue ho dad a los mues tro con sue ho a di vi no co ra non
a di vi no co ra non dad a los mues tro con sue ho

Ilustración 2.027

Cuaderno de la Madre Abadesa del Convento de Santa Clara de Carmona, 1828



Ilustración 2.028

Misa de Navidad

Misa de Navidad

Do mi nus Si axi De mi fi li us me us es tu e
go ho Si e ge ni ite. qui se pem veni stus et pa per
li me Si ta ti sunt im ma. go ri a pa tri et fi li o et spi
ri tu sanc to si cut exa ma ni pro pio et ma re et ter re et
lase culi non a men. cel le lan Do mi nus Si axi
e go ho Si e
ge ni ite me si us me us es tu e go ho Si e
an tu si fe rum ge ni ite.

Com. Di.

gus pen den bus ante nume rum te os

Ilustración 2.030

Misa Pastoril -muy fácil- a coro con dúos (Cosme José de Benito)

MISA PASTORIL.
(MUY FÁCIL)
A CORO CON DUOS
CON ACOMPAÑAMIENTO DE ORGANO
POR
COSME JOSE DE BENITO.

KIRIES.
Andante.

ORGANO

DUO

p Ki - ri - e e - lei - son Ki - rie -

p Ki - ri - e e - lei - son Ki - rie -

Ki - rie e - lei - son Ki - ri - e e - lei - son

Ki - rie e - lei - son Ki - ri - e e - lei - son

Ilustración 2.032

Misa a Dúo de 6º Tono (copia: M^e Sor María de los Dolores Muñoz)

Misa a Dúo a Tono de 6^{ta}

M^e Sor María Dolores Dolores Muñoz

le i som. cus te e

et in te

gloria

et in te

bus bo me bolens ta tis ca u da mus de

he ne si si mus te a do mi

us te glo ri a mus de qui

Solo. mus si bi propter nos meo spem

Domine Deus Rex les tis Deus pater omnip

tem. Domine fili a mi ge de ste mi chis

Ilustración 2.034

Misa a dos voces (L. Bordese)

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The title at the top right reads "Misa a dos voces por L. Bordese." The score is written in a cursive hand and includes several staves. At the top, there are two vocal staves with lyrics: "Mi-ni-e" and "Mi-ni-e". Below these are two organ staves, with the word "Organos" written vertically. The organ part includes a section marked "Stante". The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The lyrics are: "Mi-ni-e-le-i-on Qui-te-le-i-on Qui-te-le-i-on Qui-te-le-i-on Qui-te-le-i-on". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like "dolce".

Ilustración 2.035

Misa a Dúo (José Sequera)

Accompagnamento Missa a Dúo por Sr. José Sequera

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top right, there is a title in cursive: "Accompagnamento Missa a Dúo por Sr. José Sequera". Below this, there are seven staves of music. The first staff is a vocal line with lyrics written below it. The second staff is a piano accompaniment line. The third staff is a vocal line. The fourth staff is a piano accompaniment line. The fifth staff is a vocal line. The sixth staff is a piano accompaniment line. The seventh staff is a vocal line. The music is written in a historical style with various clefs and time signatures.

Ilustración 2.036

Cuaderno con misas escritas en el mismo formato

Documento 1: Misa de 6º Tono (Hilarión Eslava), vista del cuaderno

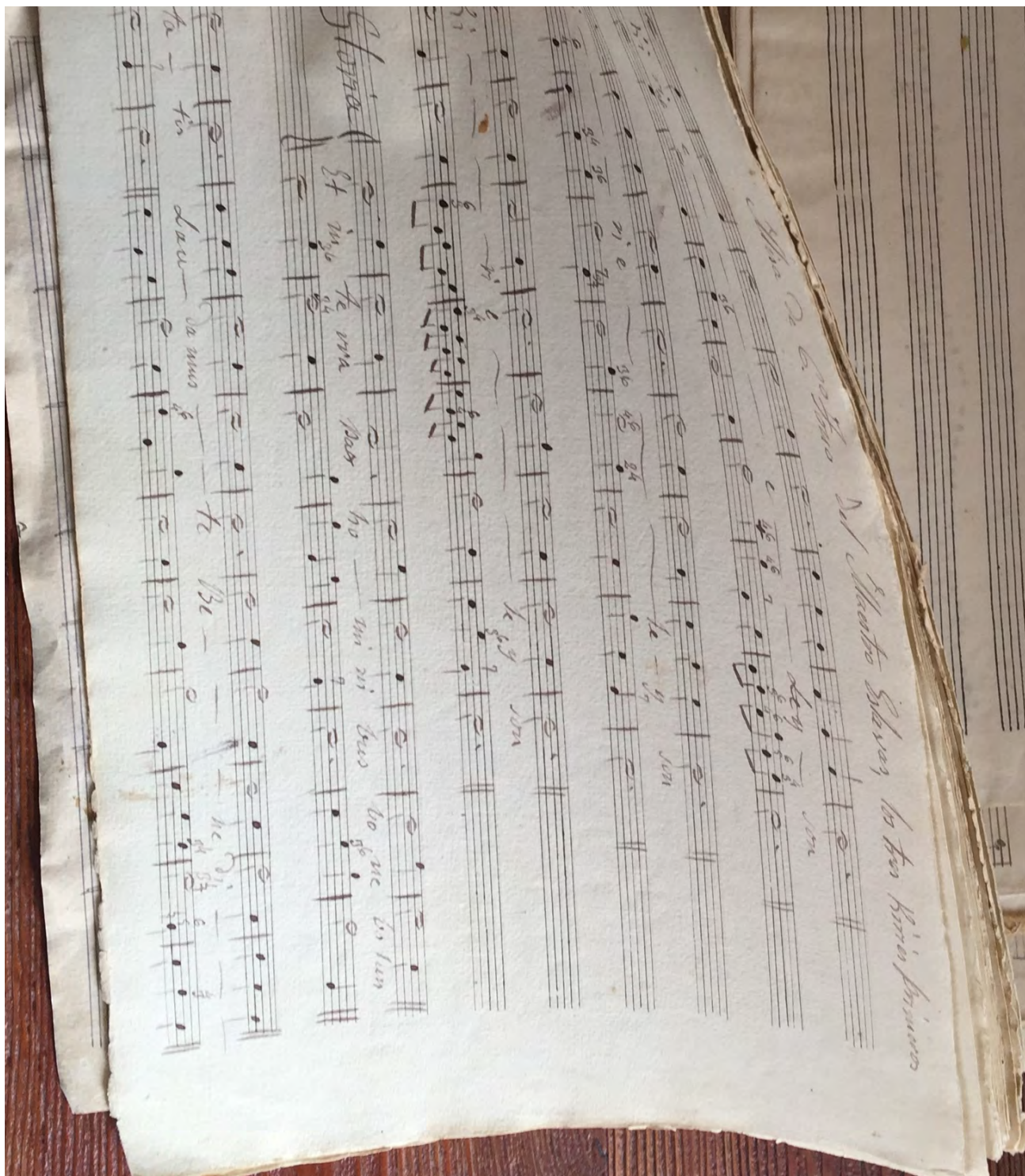


Ilustración 2.036

Cuaderno con misas escritas en el mismo formato

Documento 2: Final de la Misa de Ángeles y Misa por las Clausulas del Tantum Ergo

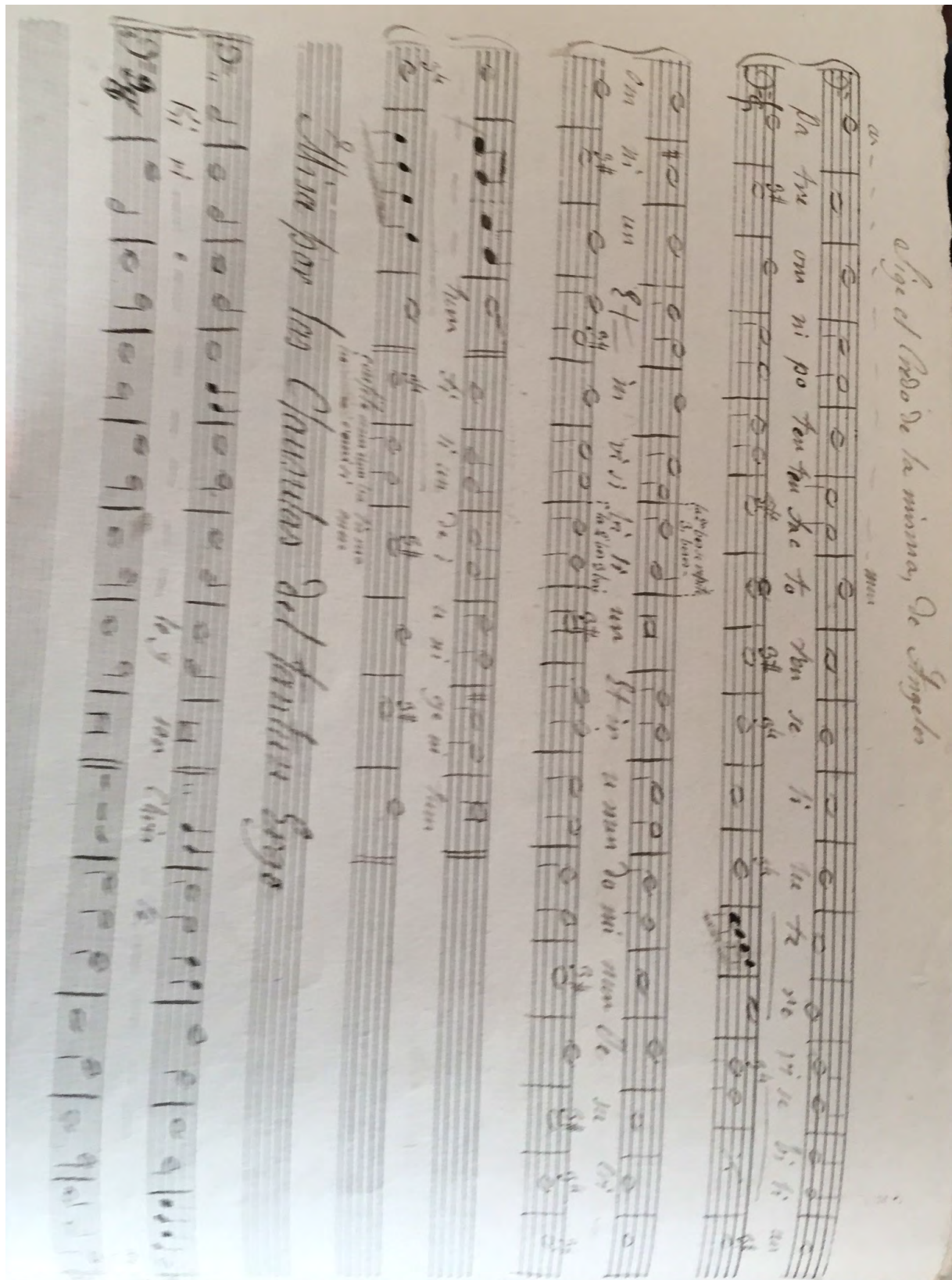


Ilustración 2.038

Coplas a la Madre Santa Clara a Dúo. Tiple 1º, página 1, estribillo genérico

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The title at the top right reads "Coplas a la Madre S^{ta} Clara, dúo." Below the title, the tempo is marked "Allegro." and the time signature is "3/8". The music is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the notes. The text includes: "La..ra con Dios me dia ne..ra me..dia ne...ra", "pedm tor cha ra dian te misti caan tor cha ra dian te", "vir Cla ra la mas bri...", "llante en la de ra fi caes fe ra es fe ra.", and "mi...s...". At the bottom left, there is a large, stylized signature or number "94" and the text "Alas Coplas a Concha Solaz." written in a cursive hand.

Ilustración 2.039

Coplas a Nuestro Seráfico Padre San Francisco de Asís

Handwritten musical score for "Coplas a Nuestro Seráfico Padre San Francisco de Asís". The score is written in purple ink on aged paper and consists of several staves. The title is written in a large, decorative cursive script at the top. Below the title, the score is organized into systems. The first system includes a treble clef, a key signature of two flats (Bb and Eb), and a common time signature (C). The tempo and performance instructions "Allegro Brillante" are written above the first staff. The lyrics are written below the notes in a smaller cursive script. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Allegro" and "Allegro de más". The handwriting is elegant and characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

Coplas a N^{ro} Seráfico P^{re} San Francisco de Asís.

Allegro Brillante

ma-ma - te de-tus or-de-nes san-tus Pa-tris in-de-lu-sy-bi-li-a-da-e-ro-bri-Plau-sus et de-us

Allegro

Allegro de más

Ilustración 2.041

Coplas al Sagrado Corazón de Jesús (Hilarión Eslava)

Coplas al Sagrado Corazón de Jesús. Compond. de Hilarión Eslava. p. M. S. de Hilarión Eslava.

p/m
Alto

Solo

p

A p m

re dem non que so the m re in

ma do la cruz de tu re dem non la cruz de tu

tan to se sus san ti ma do ha es to

Ilustración 2.042

Coplas a la Santísima Virgen (Josefa Díaz). Página 2: final y dedicatoria

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The score is written in a cursive style and consists of two systems of staves. The top system features a vocal line with lyrics in Spanish and a guitar accompaniment. The lyrics are: "Yo me troa bien ser ber-be-ra y de gran tu-za pa-ra: tam-bien ser". The bottom system continues the musical notation with the lyrics: "de gran y gran tu-za pa-ra." and "de gran y gran tu-za pa-ra." followed by "de gran y gran tu-za pa-ra." and "de gran y gran tu-za pa-ra." The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The paper shows signs of age, including some staining and a fold.

Ilustración 2.043

Coro y Coplas en honor de la Santísima Virgen María para el mes de Mayo a 4 voces,
1891 (Luis Metón). Parte de acompañamiento

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The score is written in black ink and consists of five staves of music. The first staff contains the title and the composer's name: "Coro y Coplas en honor de la ^{Santa} Virgen María" and "para el mes de Mayo a 4 voces por D. Luis Metón 1891". Below the title, there is a small signature "Luis Metón" and the word "Paseado" written in a decorative script. The music is written in a style characteristic of late 19th-century manuscript notation, with various note values, rests, and bar lines. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

Ilustración 2.044

Vista de la iglesia desde el coro bajo, dentro de la clausura.

Zona de clausura dividida de la iglesia por la celosía



Ilustración 2.046

Canción a la Santísima Virgen María para el mes de Mayo a solo y Coro
(Antonio Solís). Documento 1: portada

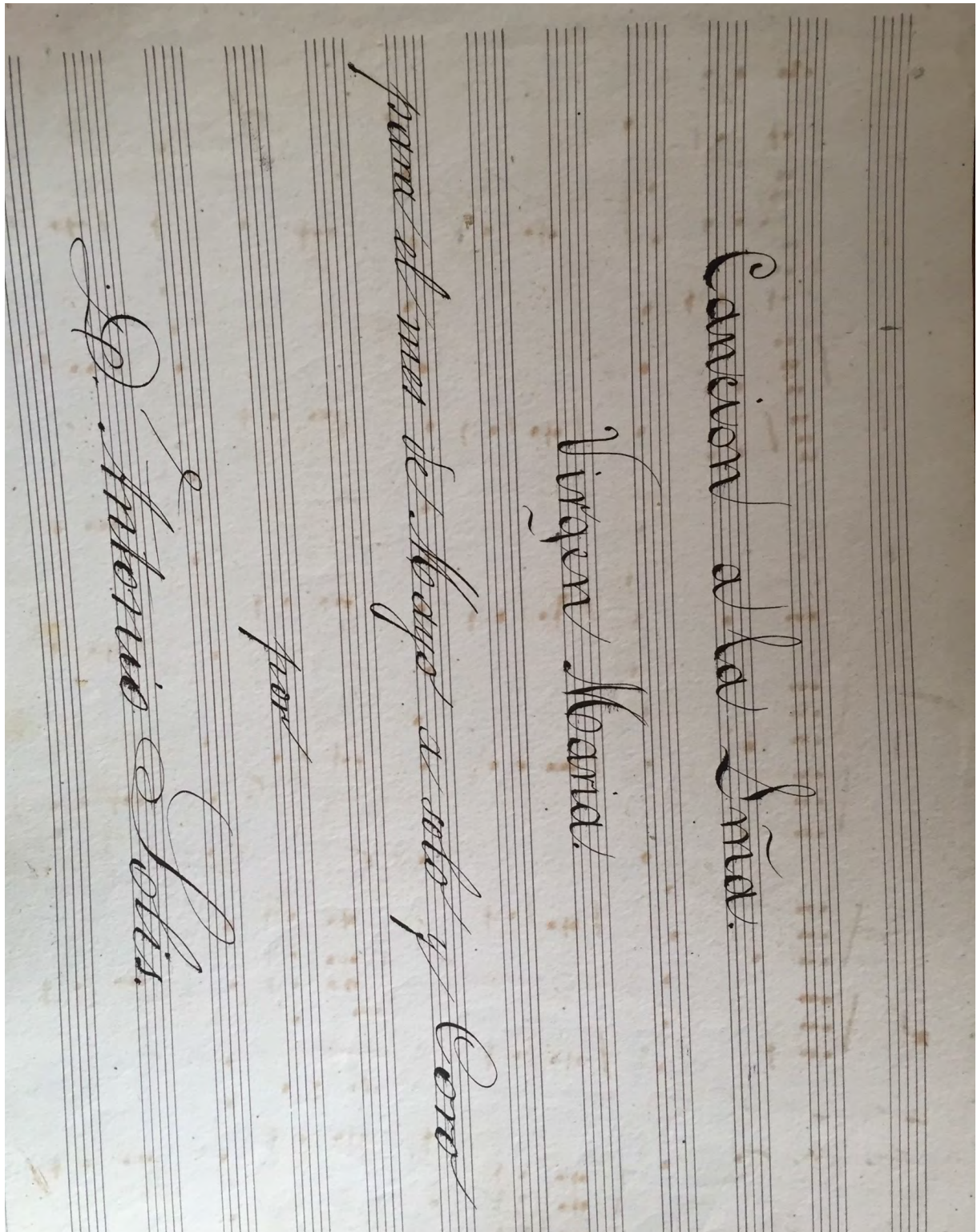


Ilustración 2.046

Canción a la Santísima Virgen María para el mes de Mayo a solo y Coro
(Antonio Solís). Documento 2: parte vocal con acompañamiento

The image shows a handwritten musical score on aged paper, oriented vertically. The score is divided into two main sections: 'Canto' (Vocal) and 'Acompañamiento' (Accompaniment). The 'Canto' section is written on a single staff with a treble clef and a 6/8 time signature. The lyrics are written below the notes. The 'Acompañamiento' section consists of two staves, likely for guitar, with a treble clef and a 6/8 time signature. The lyrics are written between the two accompaniment staves. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The score is written in Spanish and is a piece by Antonio Solís.

Canto.

Acompañamiento.

son
me la ac- to sa ad
ves tu que me sa- me
na en la que me sa- me
na en la que me sa- me

que con ful- ga me a
te- cibe el que me
que con ful- ga me a
te- cibe el que me

me a ge- ca- box
Que ha me- tu a
cuer- to- celi- nadas
con- pto- me- me

Ilustración 2.047

La Jardinera, Canción a la Santísima Virgen.

Documento 1: parte de tiple 1º

The image shows a handwritten musical score for a Tiple (1st part). The score is written on ten staves. The lyrics are written below the notes. The music is in a 3/4 time signature and features a mix of treble and alto clefs. The lyrics are in Spanish and are a song dedicated to the Virgin Mary.

Lyrics (from top to bottom):

Don't forget me
I'll be waiting for you
I'll be waiting for you
I'll be waiting for you
I'll be waiting for you
I'll be waiting for you
I'll be waiting for you
I'll be waiting for you
I'll be waiting for you
I'll be waiting for you

Musical notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings.

Ilustración 2.047

La Jardinera, Canción a la Santísima Virgen.

Documento 2: parte de acompañamiento

Handwritten musical score for the accompaniment of 'La Jardinera'. The score is written on ten staves. The first staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff is a bass clef. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a bass clef. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The sixth staff is a bass clef. The seventh staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The eighth staff is a bass clef. The ninth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tenth staff is a bass clef. The lyrics are written below the staves: *de - mis a - mo - res a - ce - pi - te - de - ma - go - fu - to - y* (on the first two staves), *Non - go - rei - na - do - na - da - de - mis a - mo - res - de - mis a - mo - res* (on the third and fourth staves), and *Non - go - rei - na - do - na - da - de - mis a - mo - res - de - mis a - mo - res* (on the fifth and sixth staves). The score ends with the signature *En la Jardinera* on the tenth staff.

Ilustración 2.048

La Salutación, Canción a la Santísima Virgen a Dúo para el mes de Mayo.

Documento 1: portada de la parte de acompañamiento

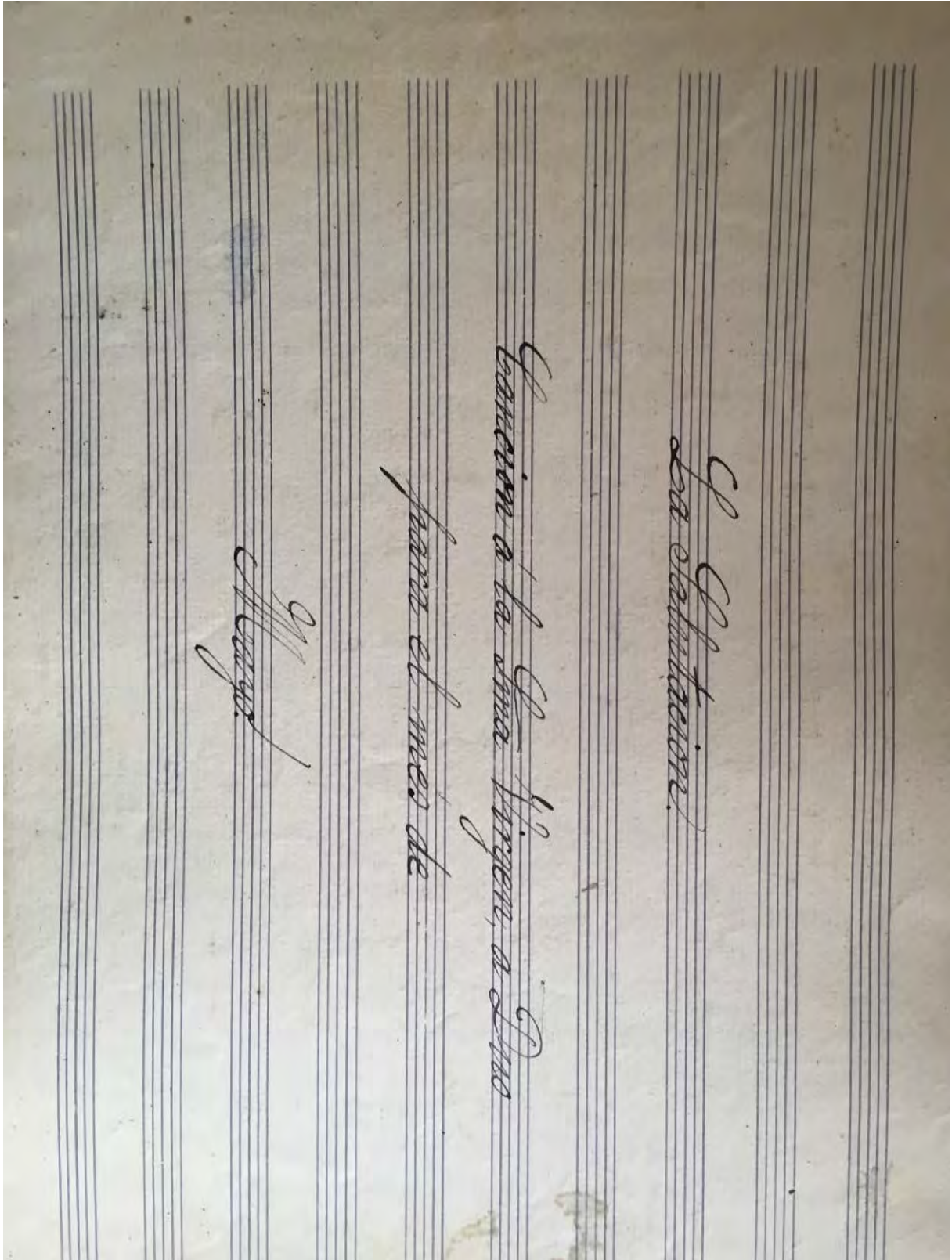


Ilustración 2.048

La Salutación, Canción a la Santísima Virgen a Dúo para el mes de Mayo.

Documento 2: parte de tiple 1º

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "La Salutación". The score is written in ink on aged paper and is organized into three systems of staves. The top staff is labeled "Tiple 1º" and begins with the tempo marking "Andante". The music is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes in a cursive hand. The first system contains the first two lines of the piece. The second system contains the next two lines, with a "Duo" marking above the staff. The third system contains the final two lines of the excerpt. The lyrics are: "Me ma de gra-cia Me ma de gra-cia de que esta gra-cia", "e res-ben-di-ta e res- Regna en con-ta mi", "cul pa-ti-bre de pe-se ma guar-da-te Dios an", "mi ma-re que ven-te Sal ve la que de", and "ma-da de los-ann se-rea Guar-de-te Dios per".

Ilustración 2.049

Cuaderno con letras

como
Dulcisima virgen del
Cielo delicada la flor que
te ~~ofre~~ ofrenda recibe propicia.
2a
Benefico viene luminoso rayo
del sol que en galana las flores
de mayo los prados semejan
amenos jardines sembrados de rosas
y smables ~~jardines~~. jardines.
2a
y apenas se abren y el caliz asoma
Pregala el abiente balsabica av
asi en su manera brotando en el
suelo al dueño bendice que abita
en el Cielo) 3a
Oh candidas flores de troncos
lozanos de sedbime sembrad
amis manos mostrad corajun
tas mayor lozanas que ha a
recibirnos la virgen Maria.
Otras como
Benedite mes de Mes de Mayo

Ilustración 2.050

Flores a la Santísima Virgen para el mes de mayo (J. de Mata Espejo)

1

Flores á la S^{ma}.Virgen

PARA EL MES DE MAYO

A 2 VOCES Y ORGANO. J. DE MATA ESPEJO.
Propiedad. *Pr.: 1.25 Ptas. fijo.*

Allegro brillante.

1^a VOZ. CORO.
Lle-

2^a VOZ. CORO.
Lle-

ÓRGANO. *s*

ve-mos ra-mi-llé-tes de flo-res á Ma-ri-a Que es be-lla co-mo el

ve-mos ra-mi-llé-tes de flo-res á Ma-ri-a Que es be-lla co-mo el

s

J. ERVITI, Editor: SAN SEBASTIAN.

Ilustración 2.052

Letanías a 3 voces (J. de Mata Espejo)

Documento 2: última página de la parte de acompañamiento con anotación

querida hermana te mando diez coplas para que las copies y me las mandes salm a lomas
p nada mas que en la acompañamiento y las voces que son las del papel chico de no lo copies que
sea te he mandado y no te las he copiado para que las tu veas más pronto y tomar muy conida
y no puede copiarlas

Fin

Ilustración 2.053

Letanía a la Santísima Virgen a solo y coro (Antonio Solís). Portada

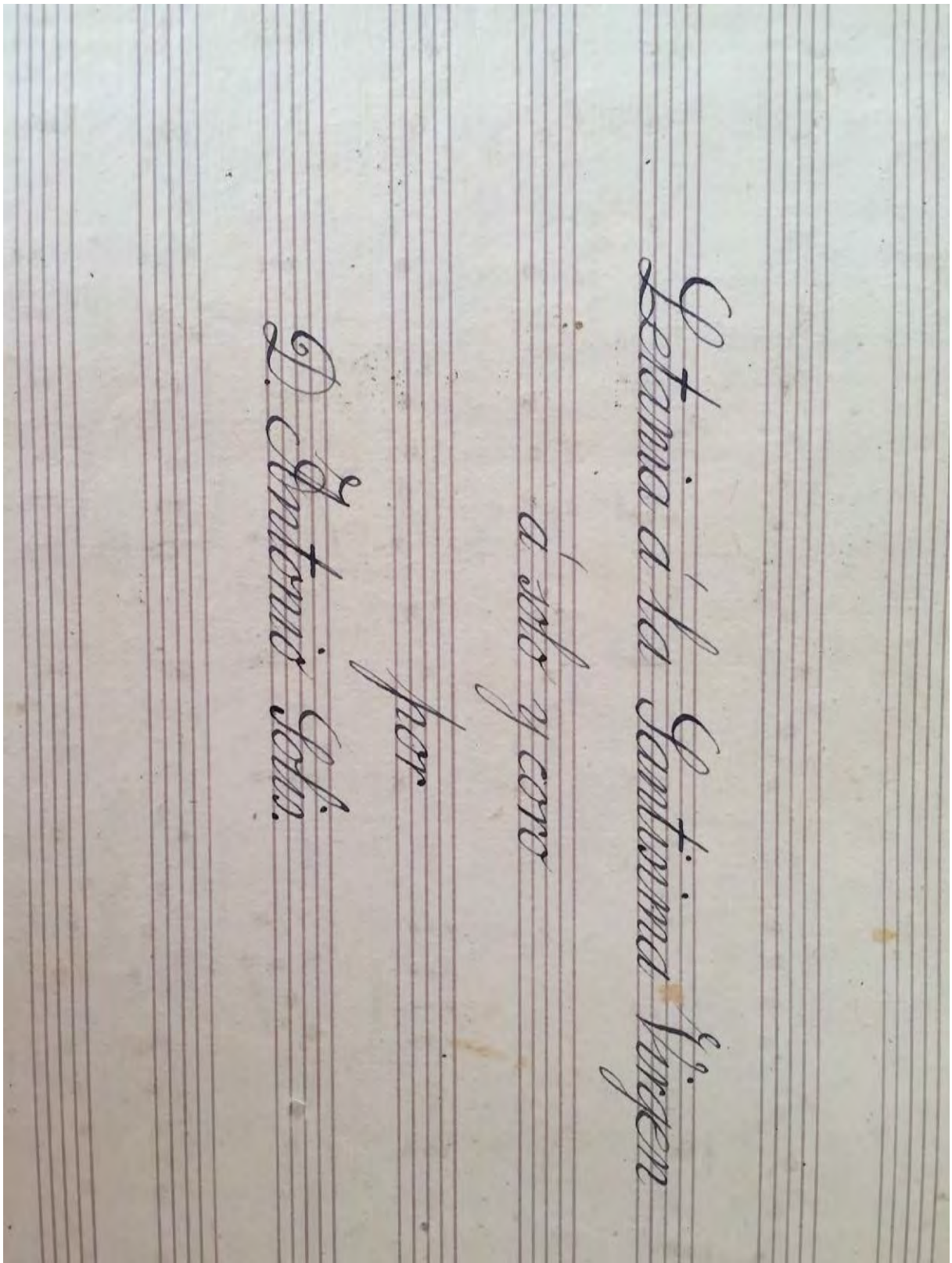


Ilustración 2.054

Salve a Nuestro Padre San Francisco de Asís. Acompañamiento

Handwritten musical score for the accompaniment of the Salve to Our Father San Francisco of Assisi. The score is written on five staves in purple ink. The first staff is the vocal line with lyrics: *en a mor- di- vi- no sal- de- ra- va sal- ba.* The second staff is the vocal line with lyrics: *San Fran- cisco de Asís. Sal- ve a- nos- tra san- ta- rum san- ctis- simis.* The third staff is the vocal line with lyrics: *San Fran- cisco de Asís. Sal- ve a- nos- tra san- ta- rum san- ctis- simis.* The fourth staff is the vocal line with lyrics: *San Fran- cisco de Asís. Sal- ve a- nos- tra san- ta- rum san- ctis- simis.* The fifth staff is the vocal line with lyrics: *San Fran- cisco de Asís. Sal- ve a- nos- tra san- ta- rum san- ctis- simis.* The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Misa de San Francisco

Ilustración 2.056

Stabat Mater a Dúo con Acompañamiento de Órgano (Antonio Solís). Portada

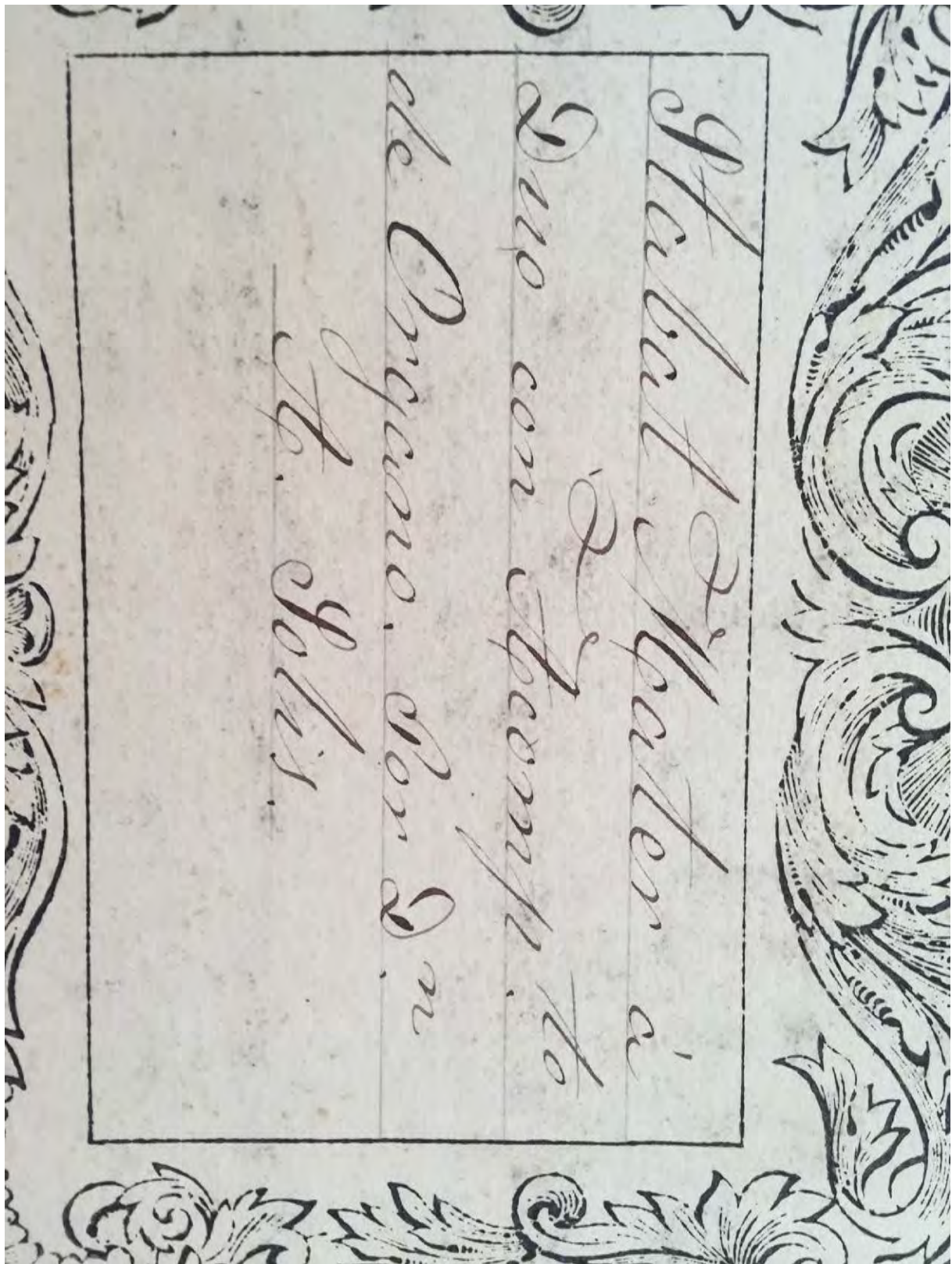


Ilustración 2.057

Stabat Mater a 3 (Antonio Palatín)

This image shows a page of handwritten musical notation for a three-part setting of the Stabat Mater. The score is written in brown ink on aged paper. It consists of three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor) and a piano accompaniment staff. The vocal parts are written in a style that suggests a three-part setting, with the Soprano part on the top staff, the Alto part in the middle, and the Tenor part on the bottom. The piano accompaniment is written on the left side of the page. The lyrics are written below the vocal staves, including the words "Stabat Mater", "pi-falatum", "Ha-bet ma-ter", and "Do-lo-ro". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals. The handwriting is elegant and characteristic of the 18th or 19th century.

Ilustración 2.058

La Súplica, Canción a la Santísima Virgen o Plegaria a Nuestra Señora (Antonio Solís)

Documento 1: portada de la parte de acompañamiento en Fa# menor y La Mayor

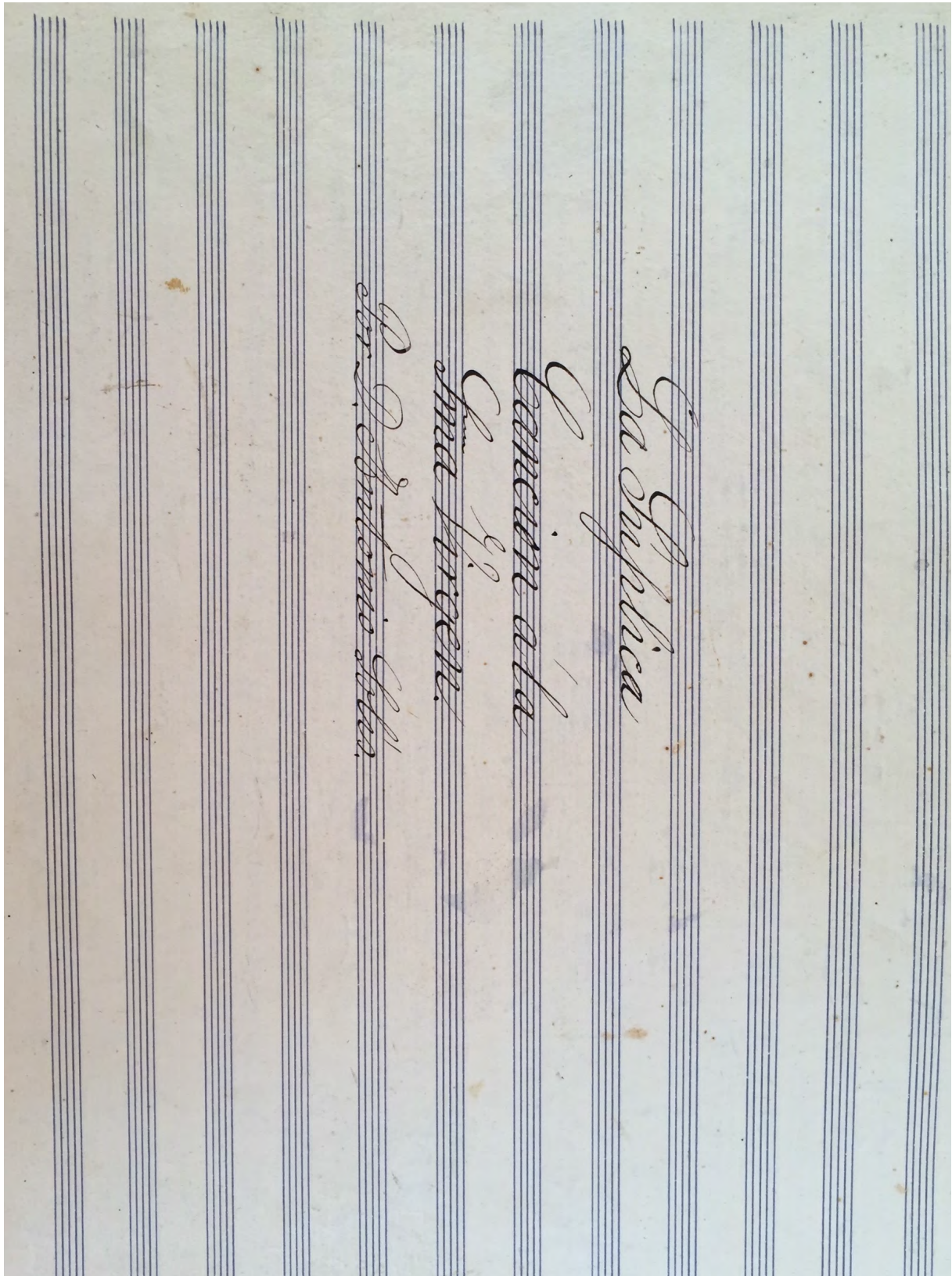


Ilustración 2.058

La Súplica, Canción a la Santísima Virgen o Plegaria a Nuestra Señora (Antonio Solís)

Documento 2: parte de acompañamiento en Fa menor y Lab Mayor

Ilustración 2.059

Plegaria a la Santísima Virgen (Paulo Tosti). Documento 1: acompañamiento

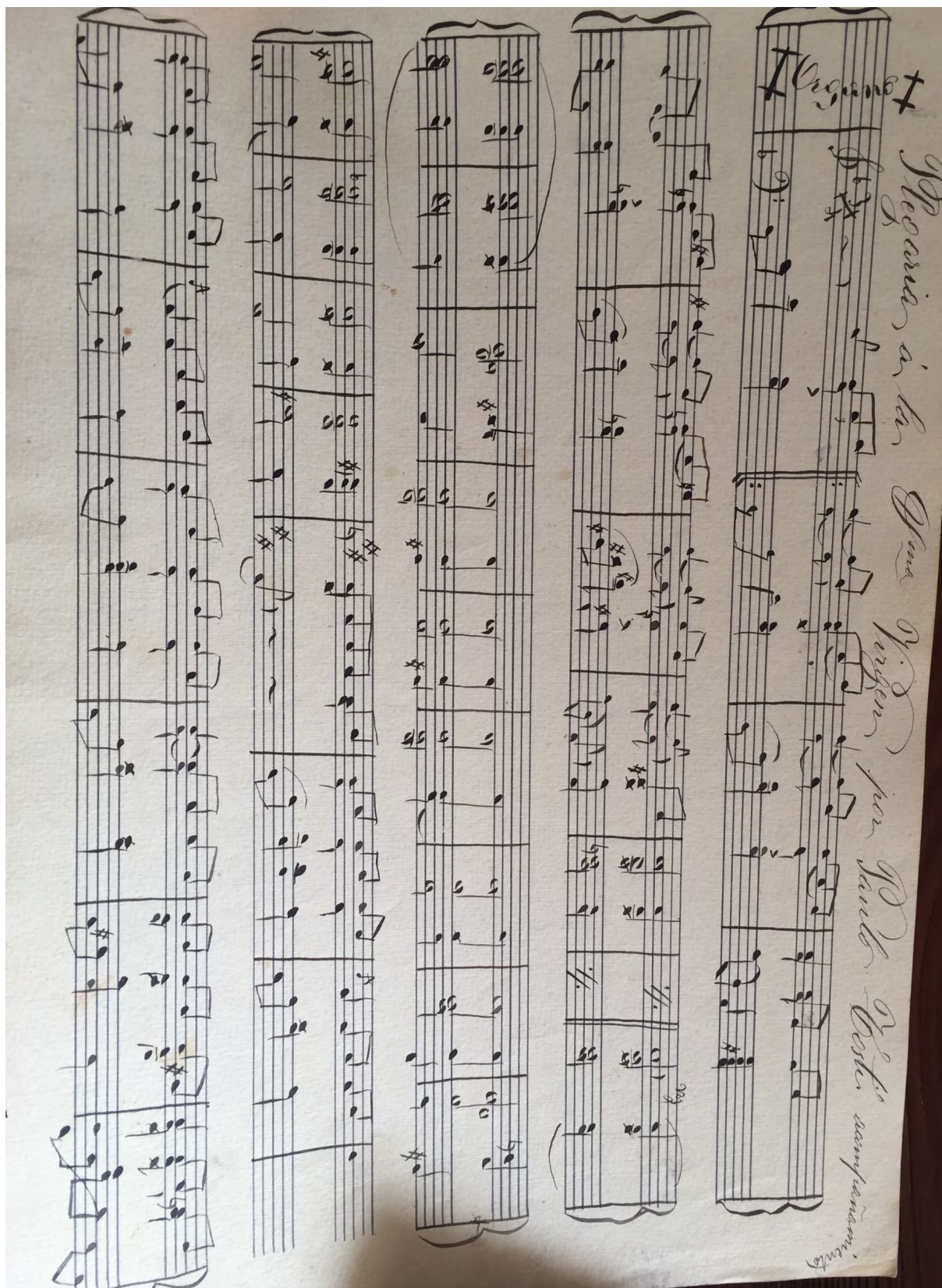


Ilustración 2.059

Plegaria Religiosa (Alessandro Stradella). Documento 2: acompañamiento

The image shows a handwritten musical score for the accompaniment of a religious prayer. The score is written on five staves. The title 'Plegaria Religiosa' and the composer's name 'Stradella' are written in cursive at the top right. The piece is marked 'piano y Largo'. The lyrics are written below the staves: 'de mis do', 'to nel', 'pietas', 'pietas mi'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'piano y Largo'. There are also some handwritten annotations in purple ink, including 'Vox' and 'pietas mi'. The score is written on aged, slightly yellowed paper.

Ilustración 2.062

Cristus Factus Est a 3 (Peña)

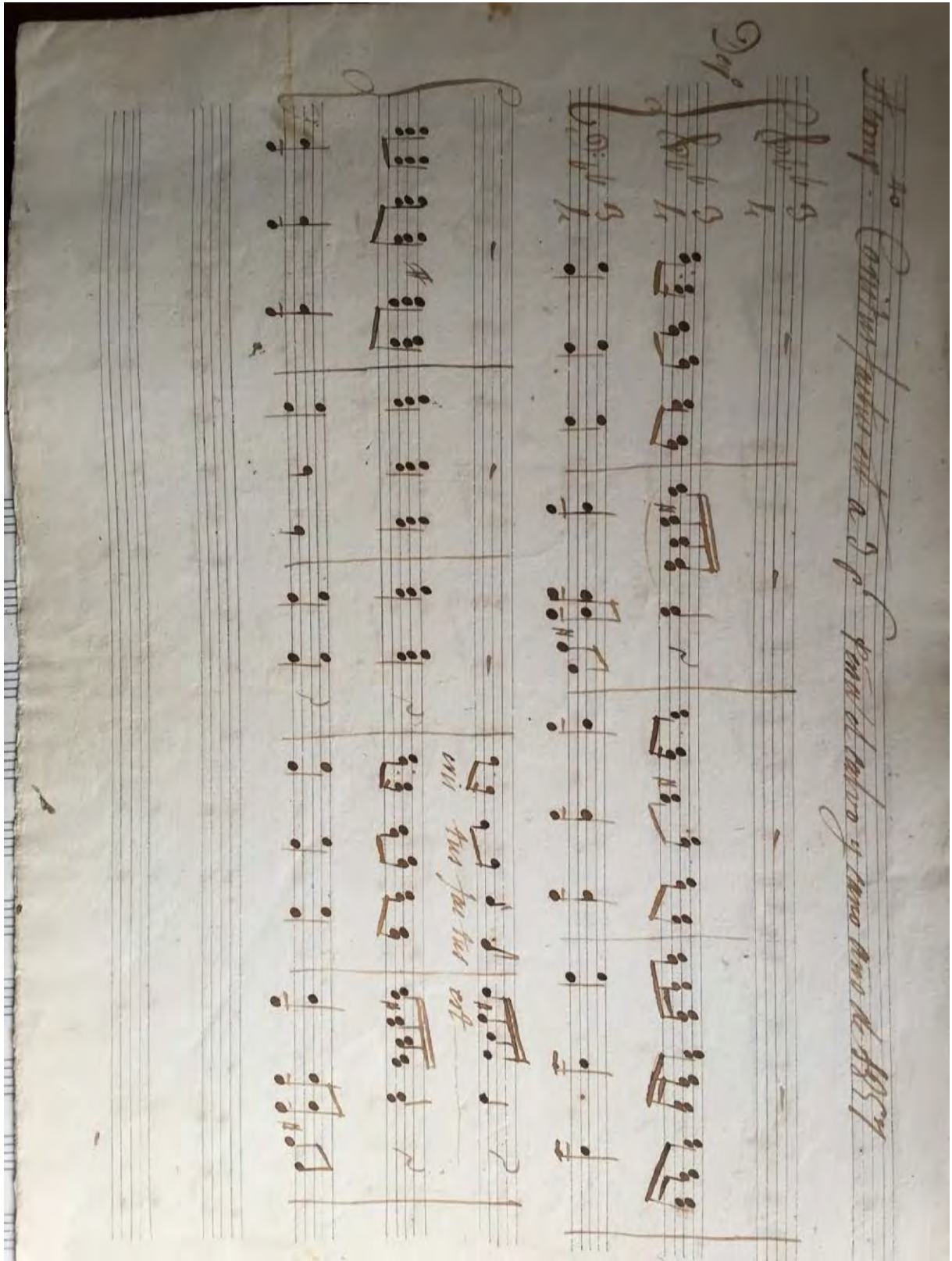


Ilustración 2.063

Los Gallegos para Belén, “Gallegada”. Villancico de Navidad (Antonio Solís)

Página 1: portada. Sevilla 22 de Noviembre de 1872

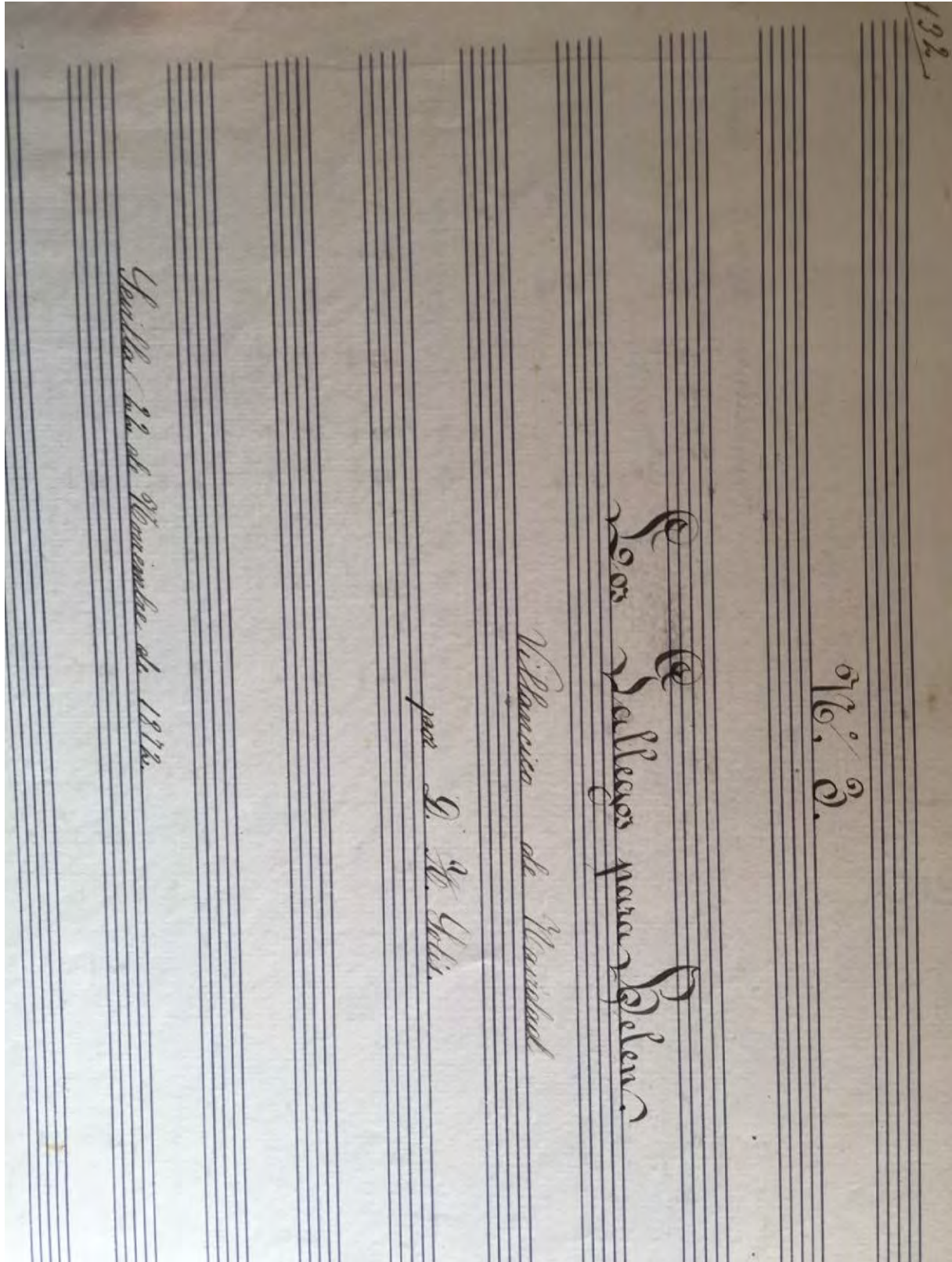


Ilustración 2.063

Los Gallegos para Belén, "Gallegada". Villancico de Navidad (Antonio Solís)

Página 2: coro y acompañamiento. Sevilla 22 de Noviembre de 1872

The image shows a page of handwritten musical notation for the villancico "Gallegada". The score is written on ten staves. The top two staves are for the chorus, with lyrics written below them. The lyrics are: "Allí con la que hay grande se nos se por sierva hai hay la la la tu li numbraron la maná nár". The bottom eight staves are for the instrumental accompaniment, with the instruction "Instrumentos Partidos, Pian." written below. The title "Gallegada" is written in a large, decorative script at the top of the page. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

Ilustración 2.064

Villancicos de Navidad por maestros de capilla de la catedral hispalense.

Partitura 1: Villancico de Navidad (Evaristo García Torres)

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top right, there is a printed header: "TAL OS DOLORES O SANTO)". Below this, the title "Villancico de Navidad" is written in large, elegant cursive. The score consists of two systems of staves. The first system has a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The lyrics "Pas - to - ras al Be - len na - me! con a - de - qu - a" are written below the notes. The second system continues the melody with lyrics "ver a mu - cha - so ben al ni - ño de Ma - ri - a". The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like "p" and "mf".

Ilustración 2.064

Villancicos de Navidad por maestros de capilla de la catedral hispalense.

Partitura 2: Villancico de Navidad (Domingo Arquimbau)

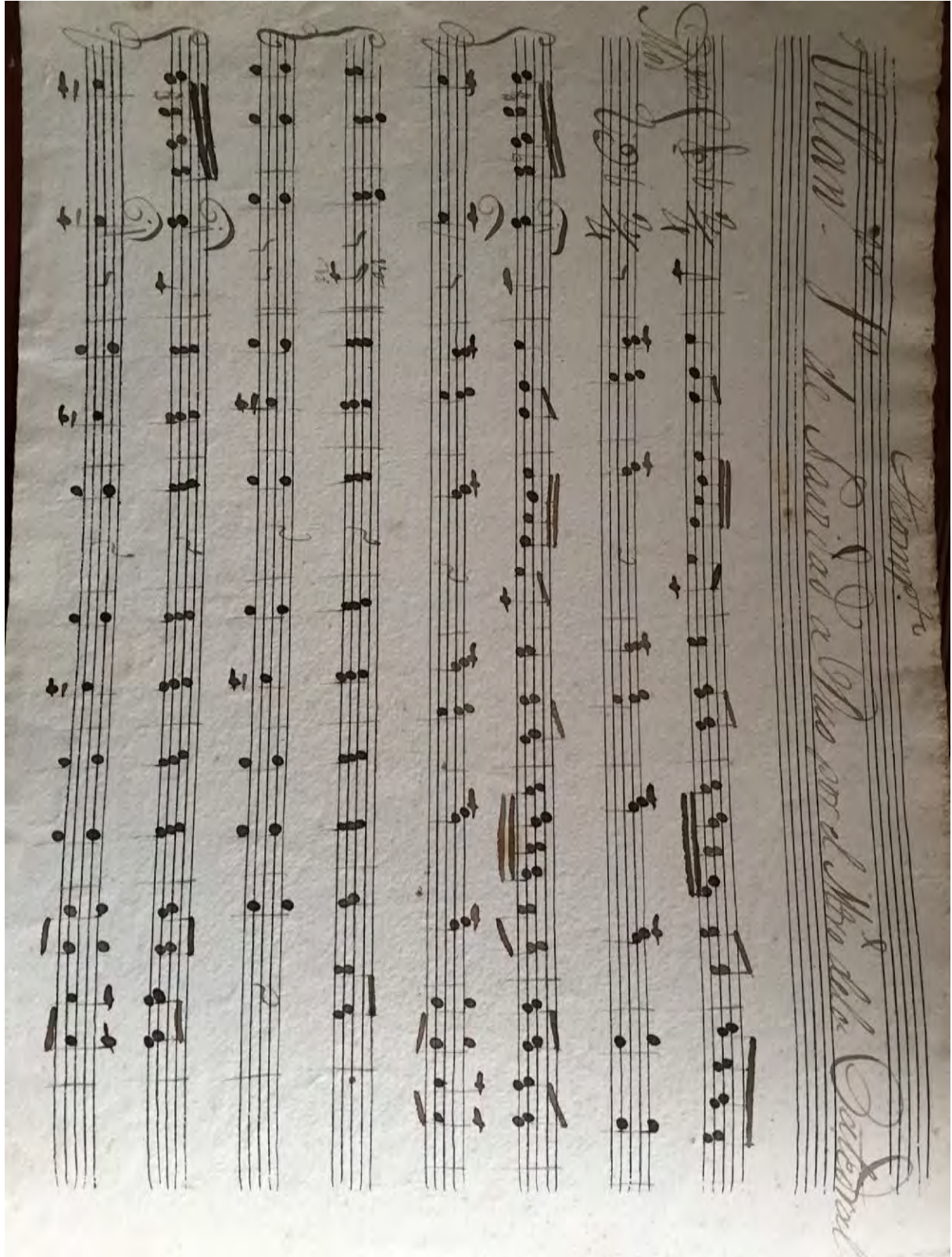


Ilustración 2.065

Camino a Belén, Villancico a una voz y coro, 1903 (Luis Foglietti)

Camino de Belén
VILLANCICO

A UNA VOZ Y CORO.
Propiedad. Allegretto: Tpo. de Pastorela.

LUIS FOGLIETTI.
Pr. fijo: 0.75 C^s

ORGANO.

CORO.

A Belen pas . to. resmarchemos a . le . gres suenen los pan .
de . ros suenen los ra . bé . les que al rey de los cie . los vamos á a . do .
rar y nuestra ale . gri . a se ha de re . fle . jar A Belen pas .

Sociedad de Autores Espanoles. E.440 Sección de Música: Presiados -24- MADRID.
DIRECCION DE AUTORES

CASA DAMAS
ALM. Y B. DE MÚSICA
PLANO INSTRUMENTOS
GRABACIONES MUSICALES
BIENES, 66-70, 00478
SEVILLA

Ilustración 2.066

Villancico a la Santísima Virgen y a 3 voces (Peñalver)

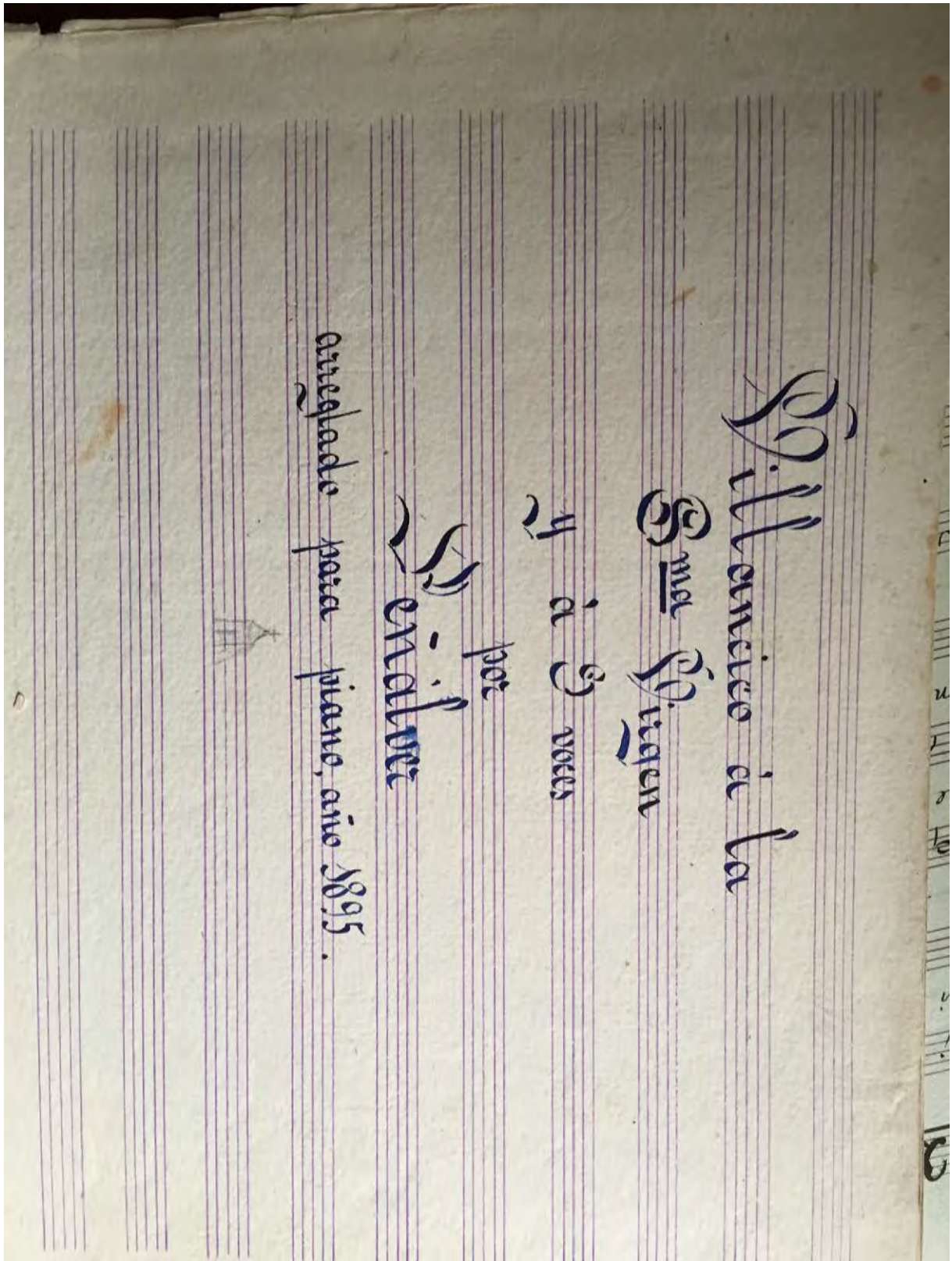


Ilustración 2.067

Acompañamientos de dos Motetes de Luigi Bordese

Partitura 1: Motete al Santísimo "O Salutaris" (Luigi Bordese)

The image shows a handwritten musical score for the motet "O Salutaris" by Luigi Bordese. The score is written on ten staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a common time signature. The lyrics "O Salutaris" are written below the notes. The accompaniment consists of nine staves, likely for an organ, with various musical notations including chords, arpeggios, and dynamic markings such as "p" (piano) and "marcato". The handwriting is in black ink on aged paper. The title "O Salutaris" is written in cursive at the top right, and the composer's name "Luigi Bordese" is written at the bottom right.

Ilustración 2.067

Acompañamientos de dos Motetes de Luigi Bordese

Partitura 2: Motete a la Virgen (Luigi Bordese)

The image displays a page of handwritten musical notation for a motet. The score is written on ten staves. The top staff is the vocal line, marked 'And mo' and 'p'. The organ part begins on the second staff, marked 'Organo' and 'p'. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like 'mf'. The handwriting is in black ink on aged paper. On the right side of the page, there is a handwritten title in cursive: 'In la forma recitativa Motete a la Virgen' and the composer's name 'L. J. Bordese' at the bottom right.

Ilustración 2.068

Salve a dos voces (Calahorra)



Ilustración 2.069

Alavado a Dúo con Acompañamiento (Juan Bueno)

Documento 1: portada

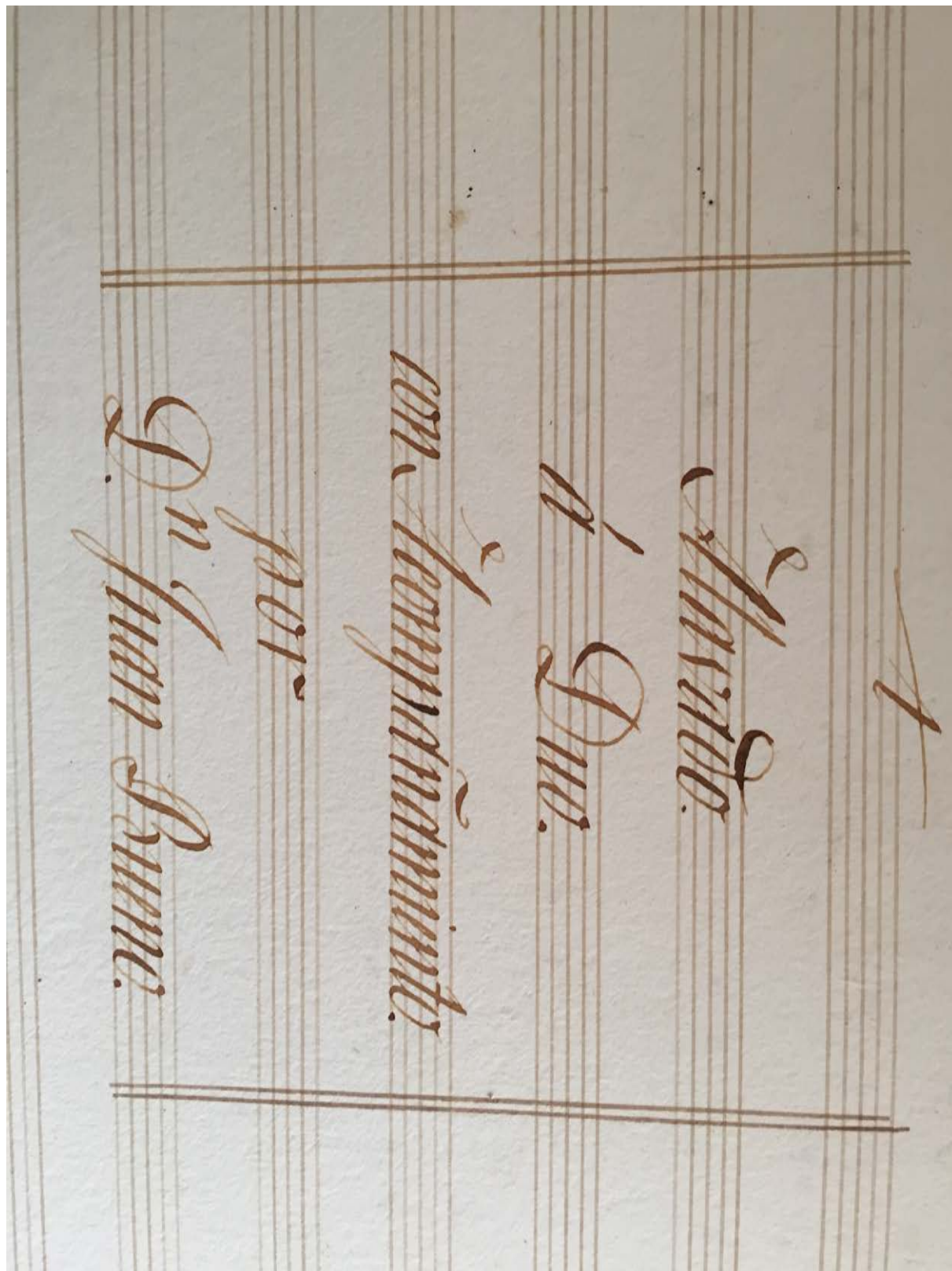


Ilustración 2.069

Alavado a Dúo con Acompañamiento (Juan Bueno.)

Documento 2: acompañamiento con bajo cifrado

A handwritten musical score for guitar accompaniment, featuring five staves of music. The notation includes notes, rests, and various fingerings indicated by numbers 1-5. The piece is marked *Andante* and *Temporissimo*. The score is written on aged, slightly stained paper. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music consists of a series of chords and melodic lines, with some notes beamed together. The bottom of the page shows the beginning of a new section with a bass clef and a common time signature, starting with a whole note chord.

Ilustración 2.070

Piezas para órgano.

Documento 1: Ofertorio para órgano (Lefebure Vely)

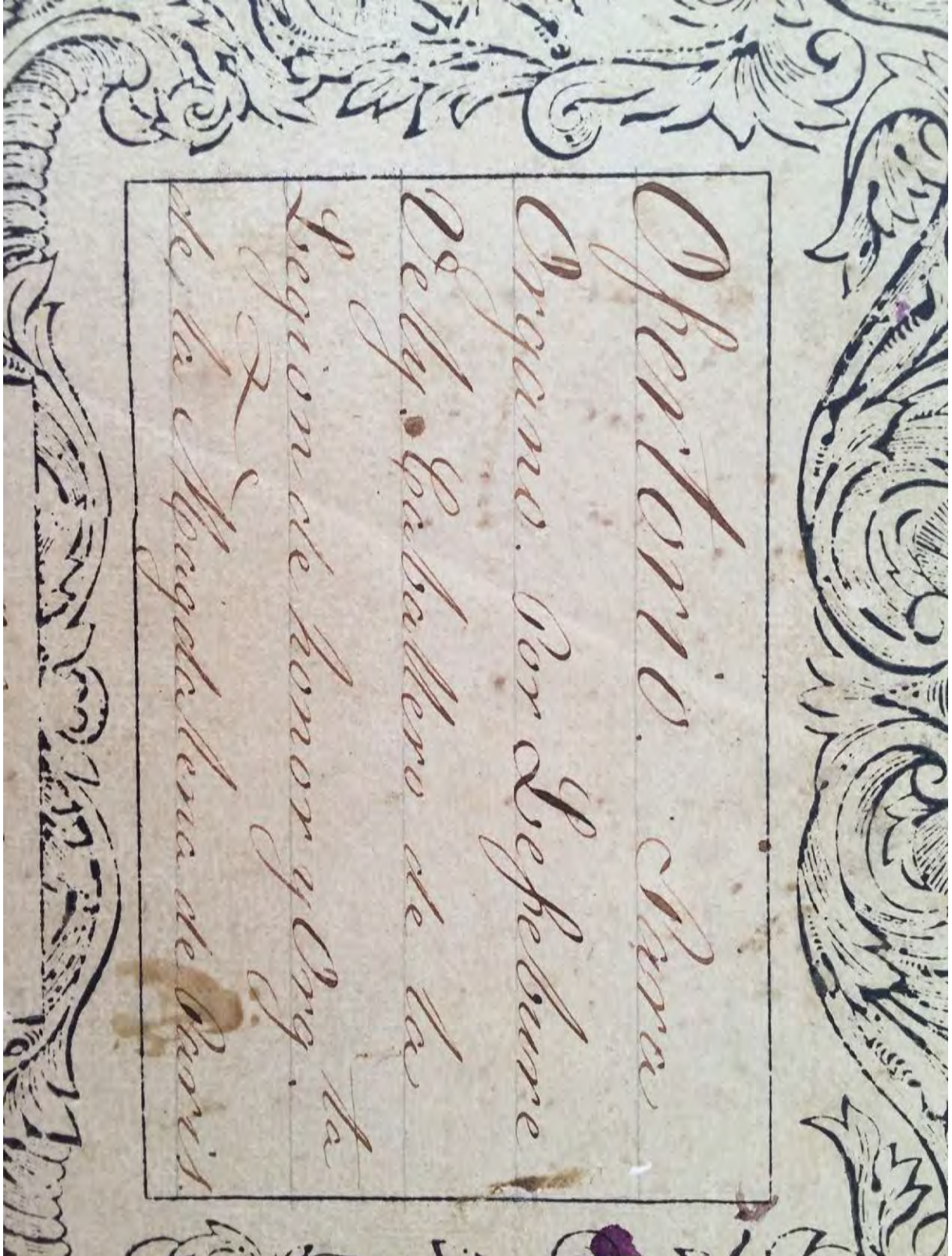


Ilustración 2.070

Piezas para órgano.

Documento 2: Elevación para órgano (Hilarión Eslava)

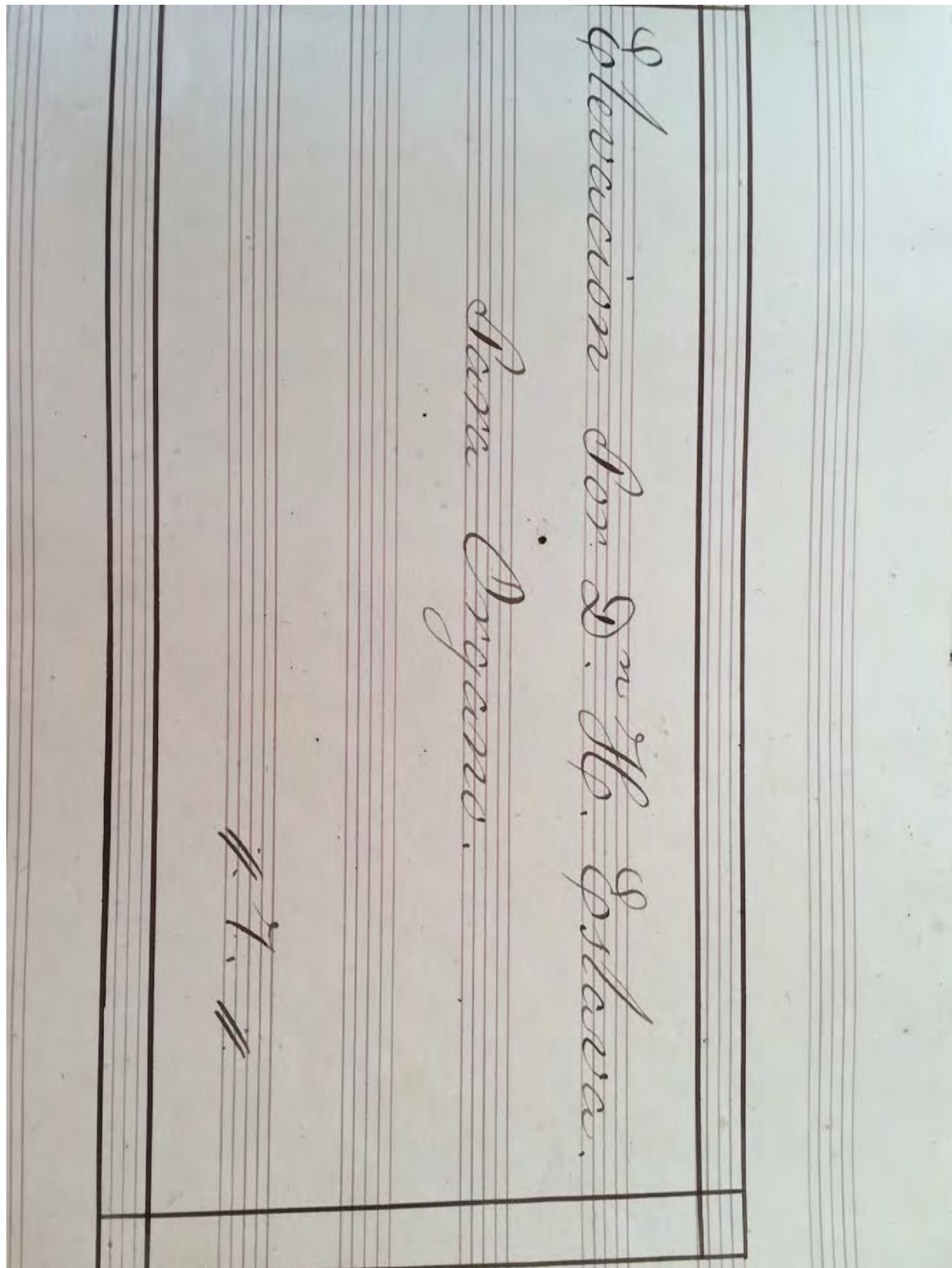


Ilustración 2.071

Allegro para después de los Agnus (Arr. Peña)

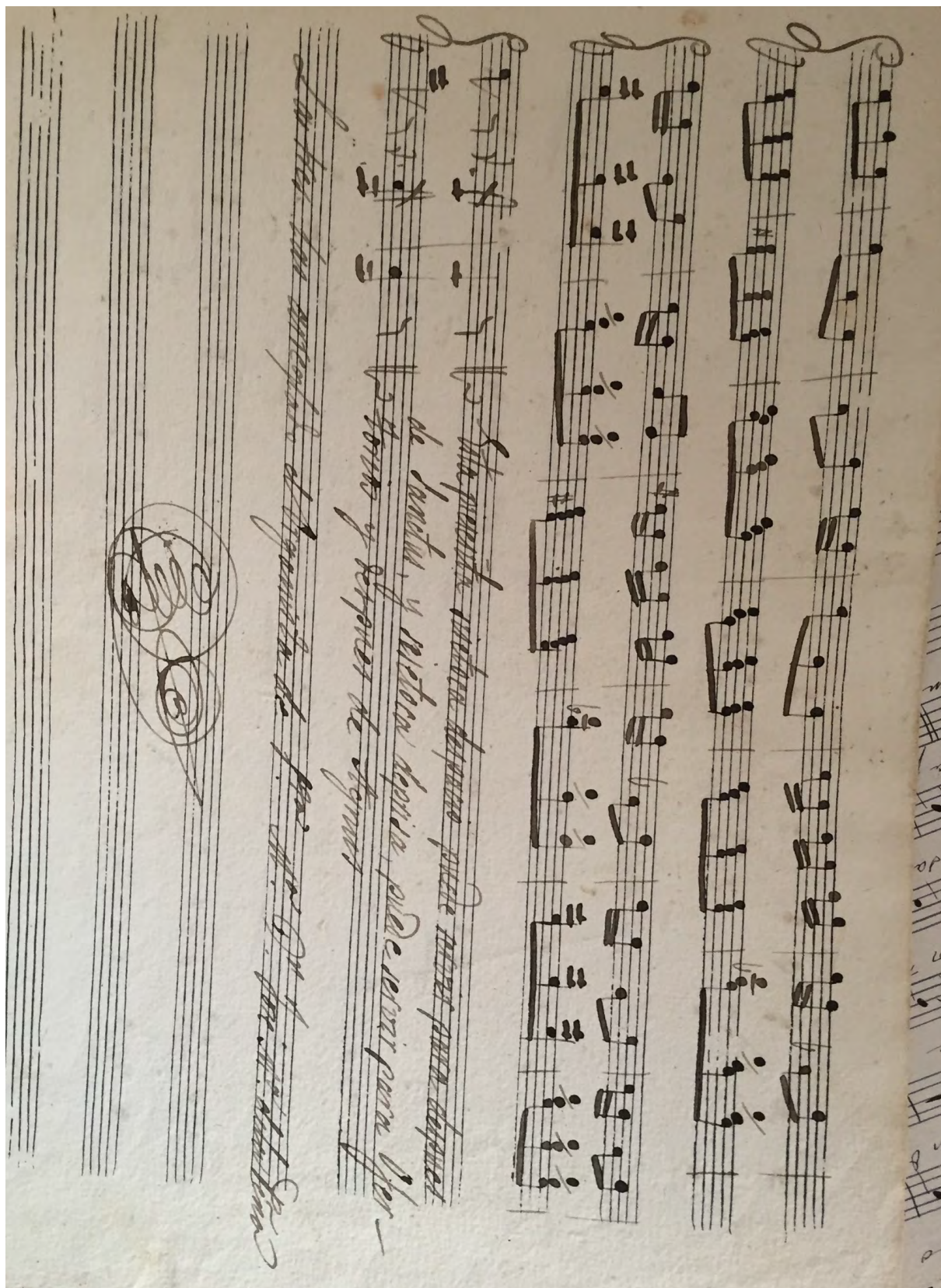


Ilustración 2.072

Marcha Fúnebre de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo

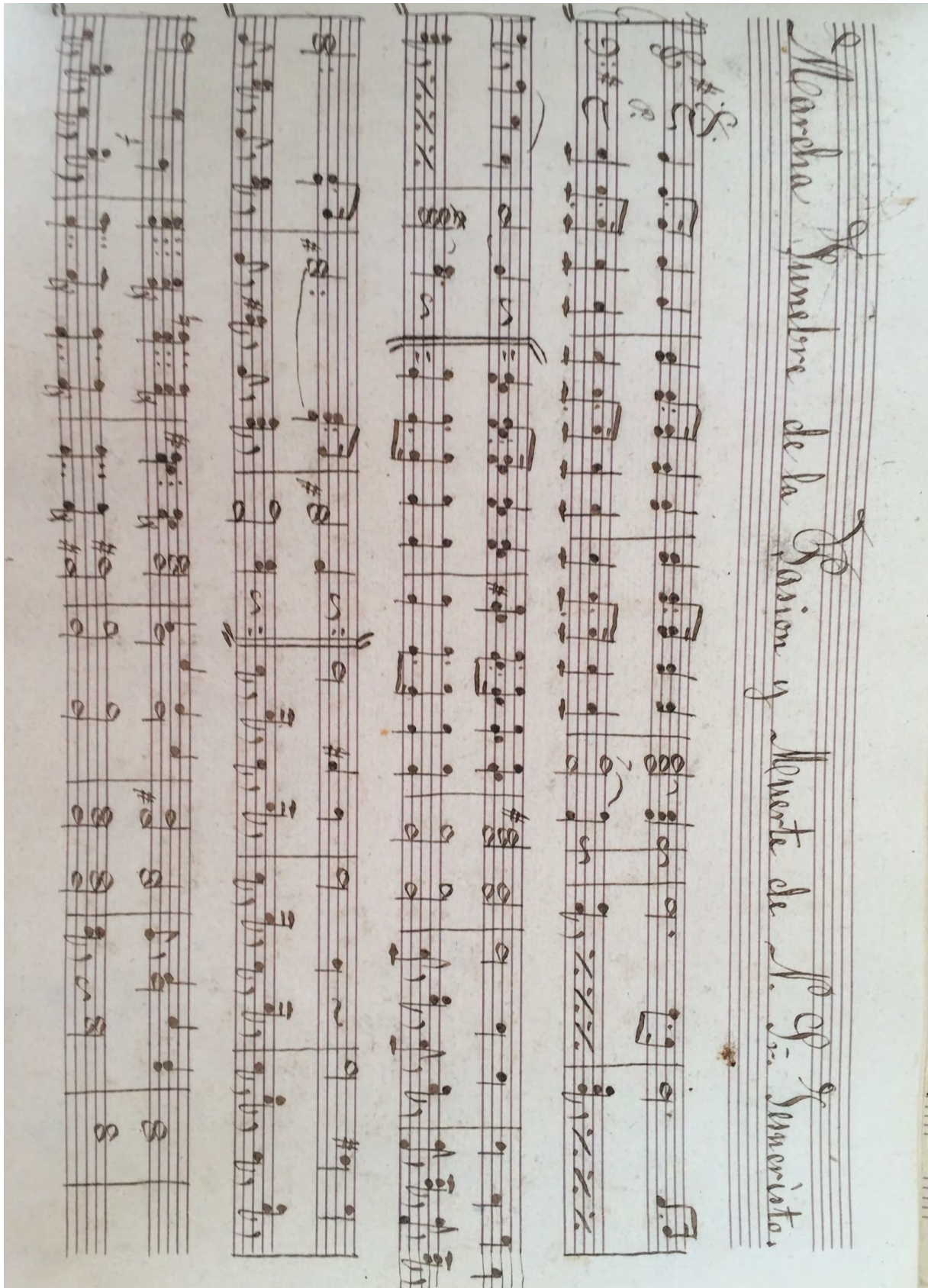


Ilustración 2.073

Cuaderno de fabordones en diferentes tonos



Ilustración 2.074

Coplas de Dolores, parte de Violín 1° (Hilarión Eslava)

Partitura 1: portada

Handwritten musical score for Violin 1, titled "Coplas de Dolores" by Hilarión Eslava. The score is written on aged paper and includes a title page with the composer's name, the piece title, and the instrument. The music is written in a single system with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as "solida" and "al. Arrrepitè 2 vez. ma".

Handwritten text on the page includes:

- 980
- 28
- 33
- 35
- total
- 110
- Coplas de Dolores
- Por H. Eslava.
- al. Arrrepitè 2 vez. ma
- ser Violin

Ilustración 2.074

Coplas de Dolores, parte de Violín 1º (Hilarión Eslava)

Partitura 2: andante y copla

Coplas de Dolores p. Eslava.

And. te

Coplas al mismo tiempo.

Ilustración 2.075

Partes instrumentales de diferentes piezas

Partitura 1: Responsorio al Santísimo, parte de clarinete 1º (J. A. Cobo Galán)

The image shows a page of handwritten musical notation for a clarinet. The title at the top right is "Clarinetto 1º Responsorio al Santissimo". The music is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). There are also some handwritten annotations and a large "X" mark on the sixth staff. The paper appears aged and slightly yellowed.

Ilustración 2.075

Partes instrumentales de diferentes piezas
Partitura 2: Misa de primer tono, parte de contrabajo

A photograph of a handwritten musical score for double bass, oriented vertically. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature, followed by the word "Sanctus" written in a decorative, calligraphic hand. The second staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature, followed by the word "Benedictus". The third staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature, followed by the word "Agnus Dei". The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and bar lines. The handwriting is elegant and characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

Ilustración 2.076

¡Araca, Corazón!, Tango (Enrique Delfino "Delfy")

MADRECITA YO ME MUERO, tango canción de Luis Telasseire

¡ARACA, CORAZÓN!...

TANGO

Letra de: A. VACAREZZA

Música de ENRIQUE DELFINO "Delfy"

RESPONSO MALEVO, tango canción de Cátulo Castillo

FAROLLI

es el tango con
lo éxito, canta
todas las noct-
BUENOS AIRES
"DEL OTRO LADO"

Ha sido grab.
"Nacional" y por
"Pampa"

Completo es:

Mas como todo se acaba en esta vida,
una tarde salió de la prisión,
y al hallarla le dijo el pobre punga,
vové otra vez, conmigo por favor...

Y nuevamente en las horas de la noche
cuando durmiese tranquilo el pabellón,
desde la madrugada de la creación
se oye cantar del punga esta canción.

¡Araca, corazón... calíte un poco!
Y escuchá por favor este chamuyo
si sabés que su amor nunca fue tuyo
y no hay motivos para hacerse el loco,
araca, corazón... calíte un poco!

Volver no puedo
dijo la pata,
el amor mío
ya se acobó.
Paso una sombra
somo una balanza
cuyo la pata
cuyo la pata
tranquilamente
se la llevo.

PEDACITOS DE PAPEL, tango canción de Francisco Canosa

Ilustración 2.077

Choza y Palacio, zarzuela infantil (Manuel Perillán)

This image shows a page of handwritten musical notation for the zarzuela 'Choza y Palacio' by Manuel Perillán. The score is written on aged, yellowed paper and consists of five systems of staves. Each system contains multiple staves, likely representing different instruments or voices. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. On the right side of the page, there is a vertical inscription in Spanish: 'Choza y Palacio, zarzuela infantil (Acto. I) de Manuel Perillán. Copia de la partitura.' The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear.

Ilustración 2.078

Himno de la J.A.P.

Himno de la J.A.P.

Marchal

Con brío

Handwritten musical score for 'Himno de la J.A.P.' The score is written on aged paper and includes a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is in the key of D major (two sharps) and common time (C). It features a series of chords and melodic lines, with some triplets indicated by a '3' in a circle. The vocal line is in the same key and time signature, with lyrics written below the notes. The lyrics are: 'lan-te con fe en la re- to- ria por la patria y por Dios a re-'. The score is written in a clear, legible hand.

lan-te con fe en la re- to- ria por la patria y por Dios a re-

Ilustración 2.079

Vals (Juan González)

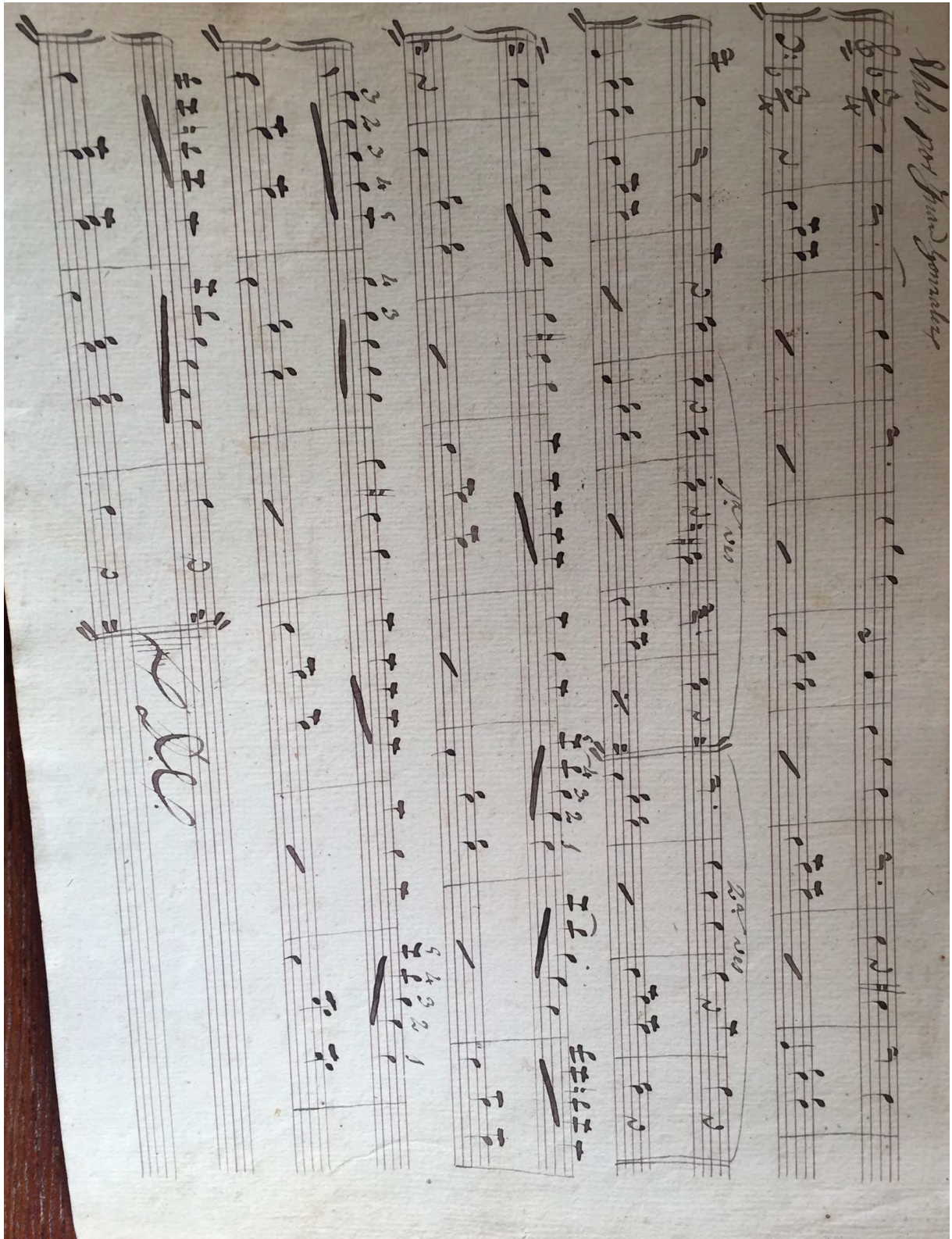


Ilustración 2.080

Colección de Valses y Contradanzas sacadas de temas de Óperas escogidos
arregladas para piano. Portada del cuaderno

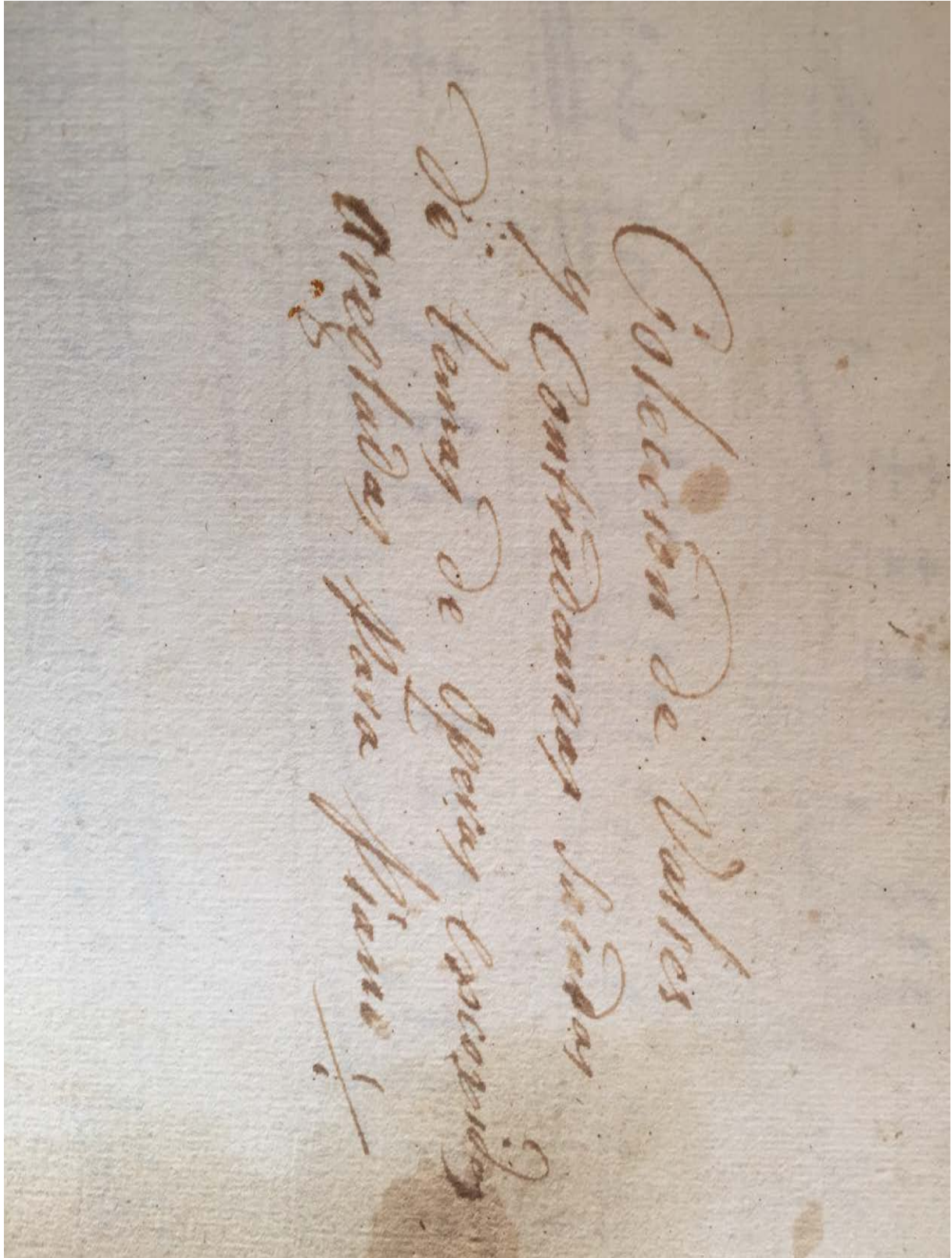


Ilustración 2.081

Cuaderno de Manuela González

Partitura 1: Rondó (Pleyel)

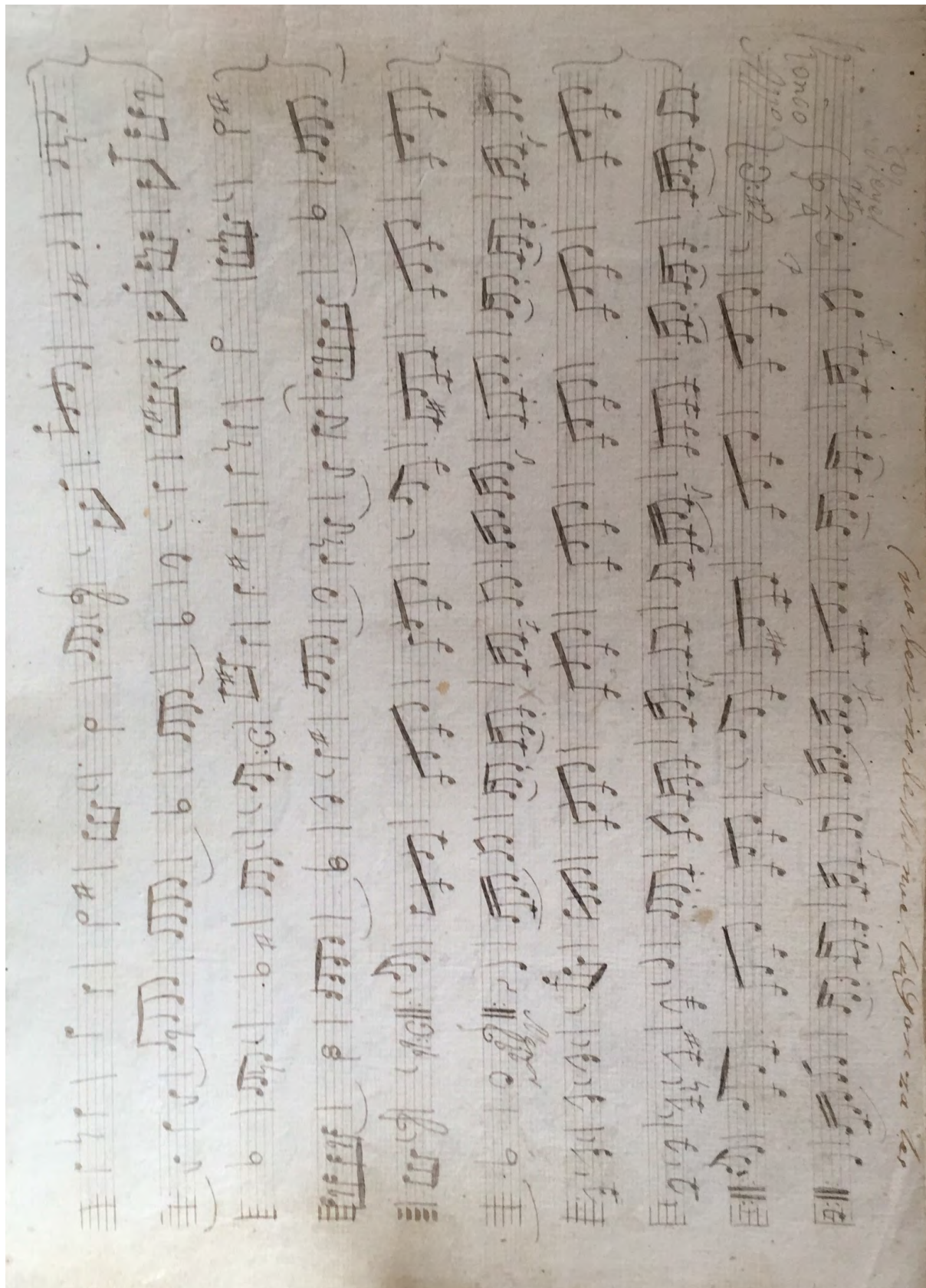


Ilustración 2.081

Cuaderno de Manuela González

Partitura 2: Lección de Valses y otros Juguetes

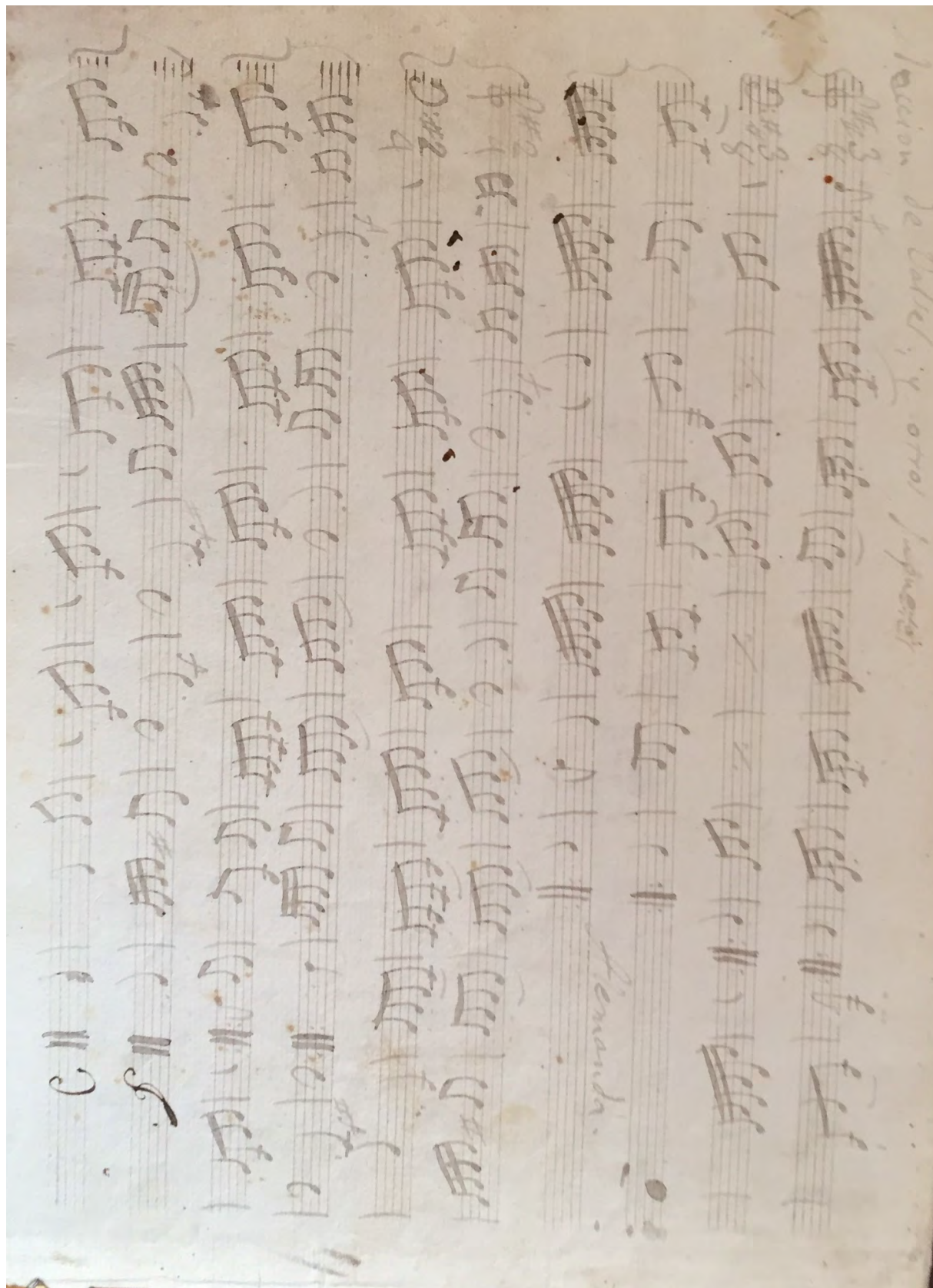


Ilustración 2.082

Cuaderno de Sor Manuela González. Acompañamientos religiosos

Partitura 1: Versos para Salve

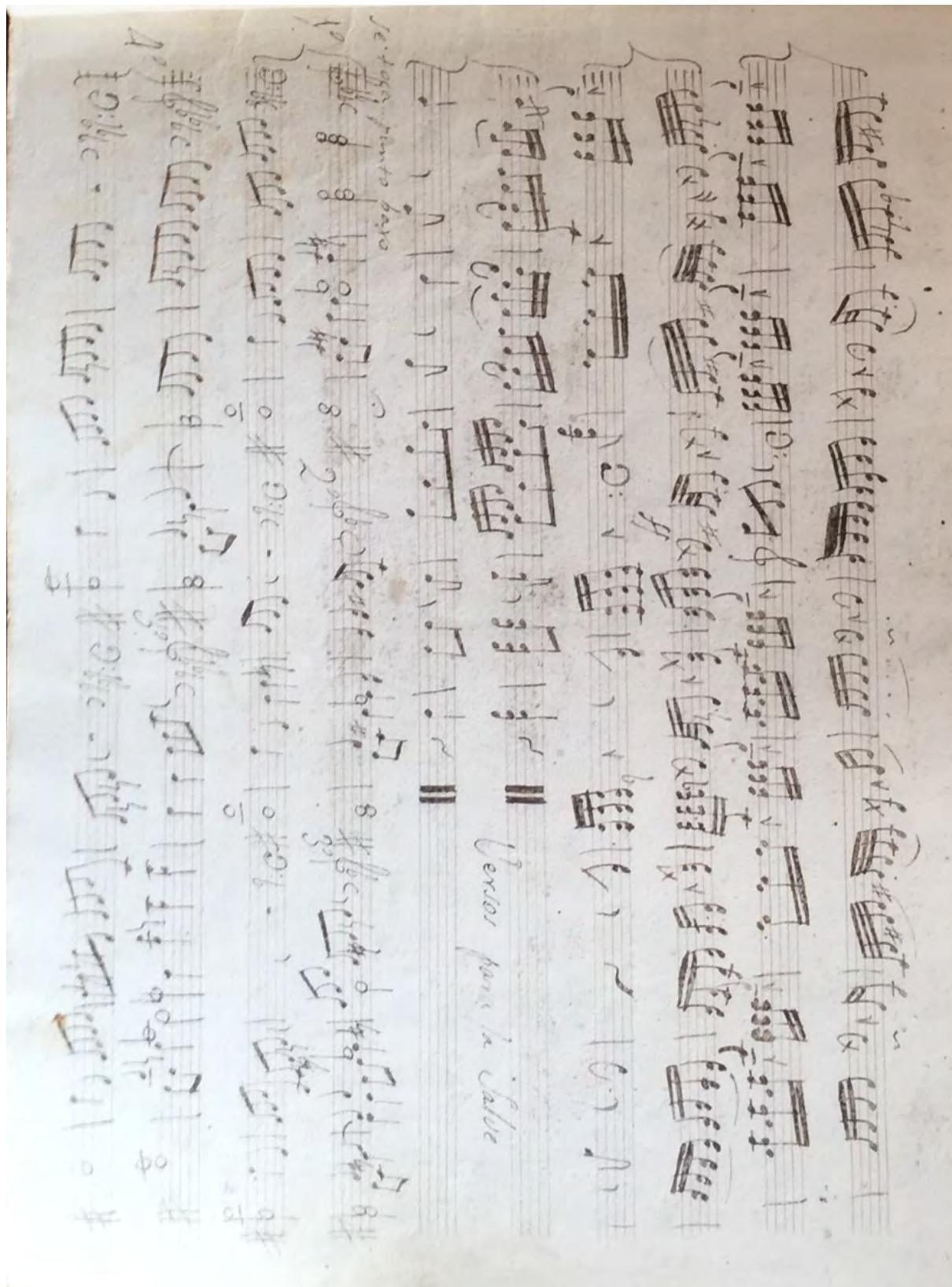


Ilustración 2.084

Fandango 1 y Fandango 2

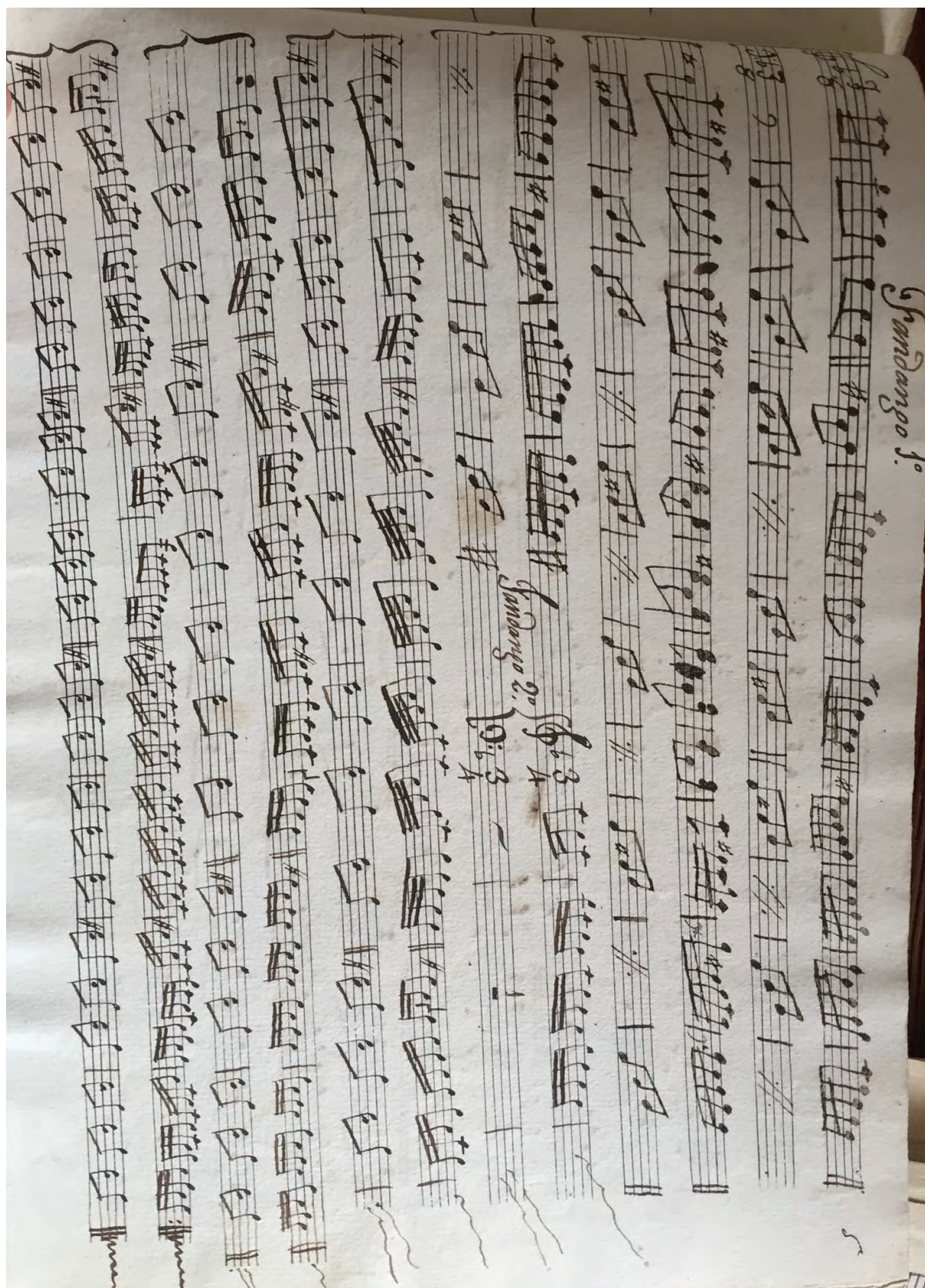


Ilustración 2.085

Piezas instrumentales, flamenco
Documento 1: Seguidillas para piano

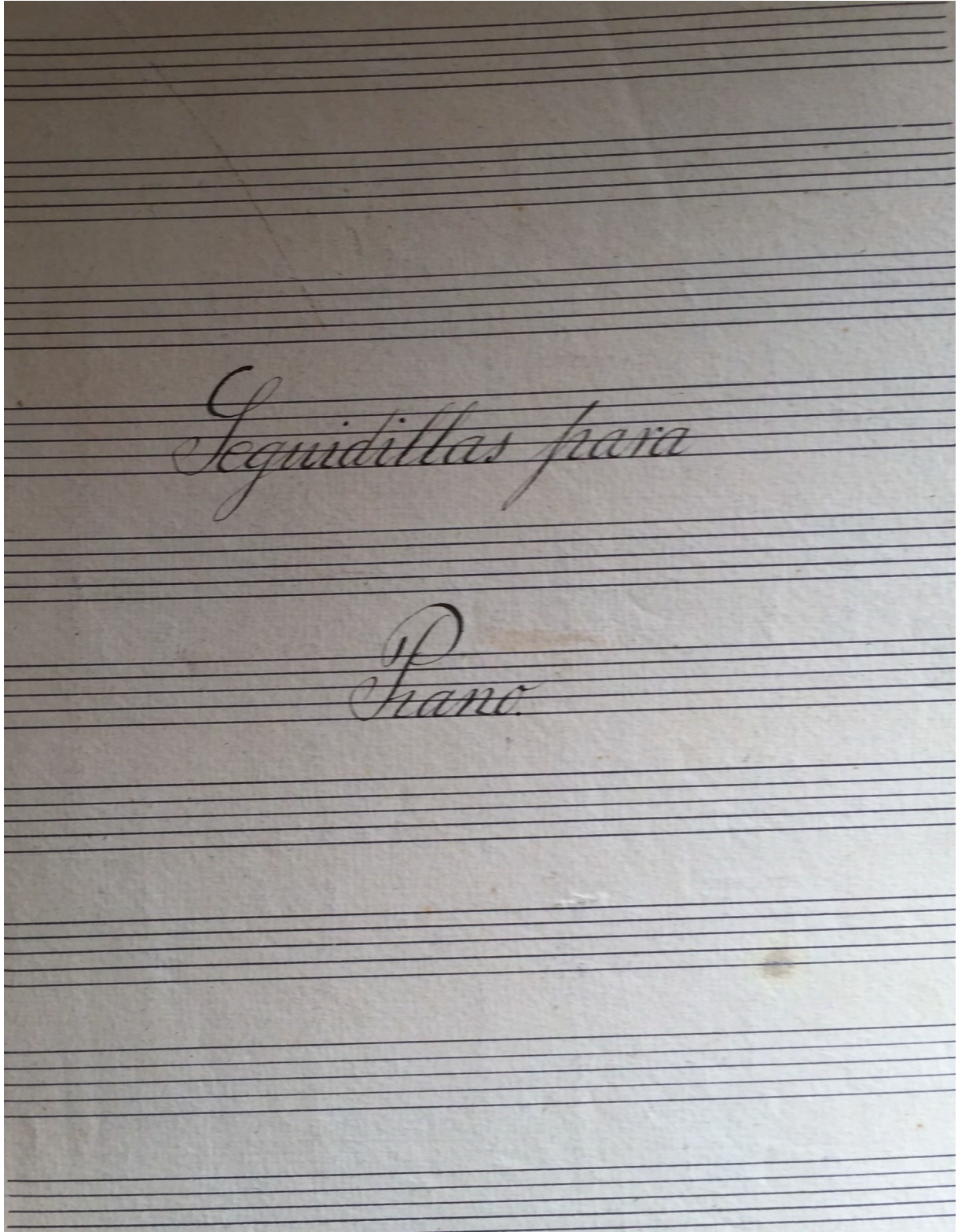


Ilustración 2.085

Piezas instrumentales, flamenco

Documento 2: Peteneras

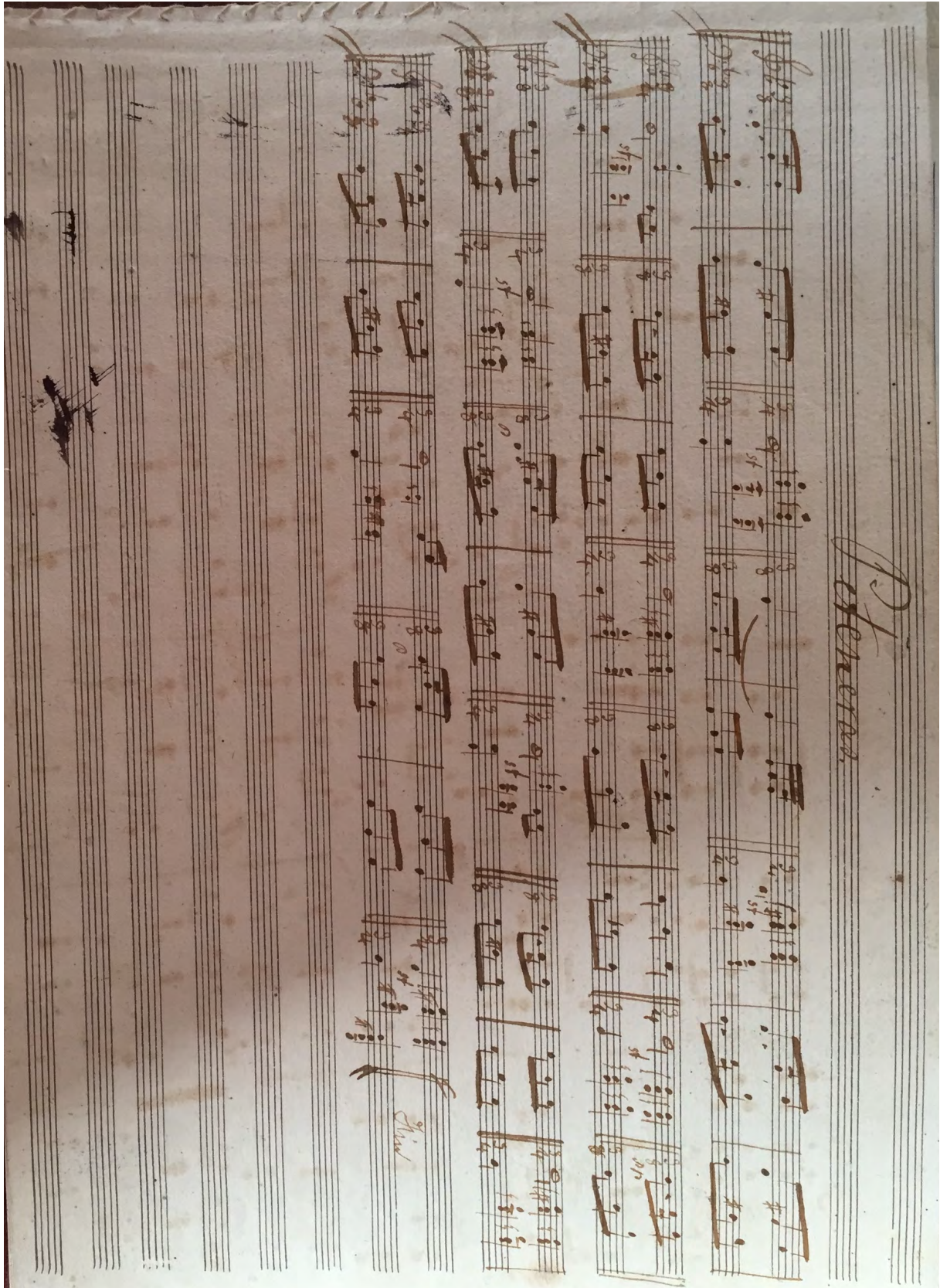


Ilustración 2.086

Un recuerdo de la Feria de Sevilla, Pot-Purri Malagueño

Documento 1: página 1

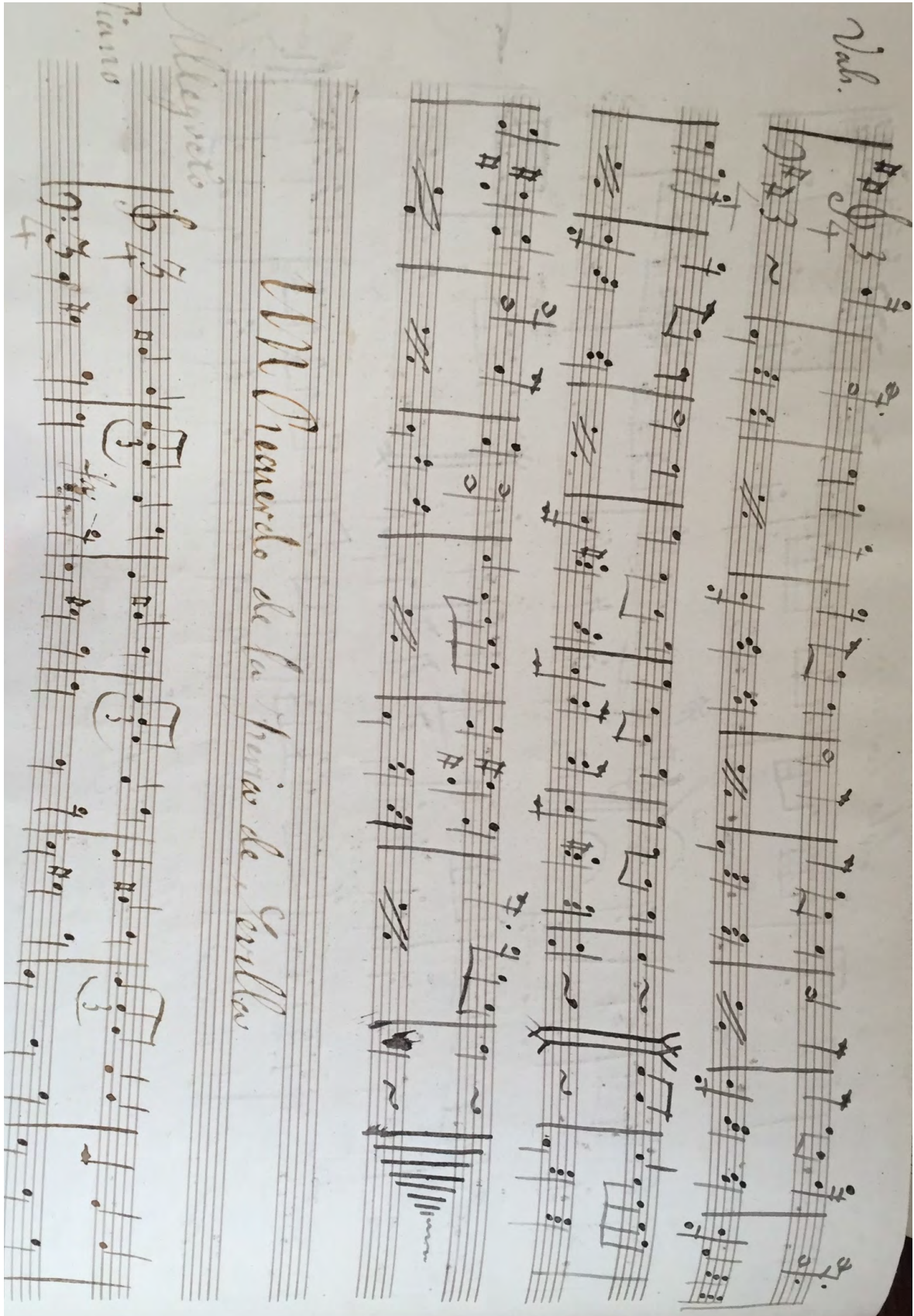


Ilustración 2.086

Un recuerdo de la Feria de Sevilla, Pot-Purri Malagueño

Documento 2: página 3

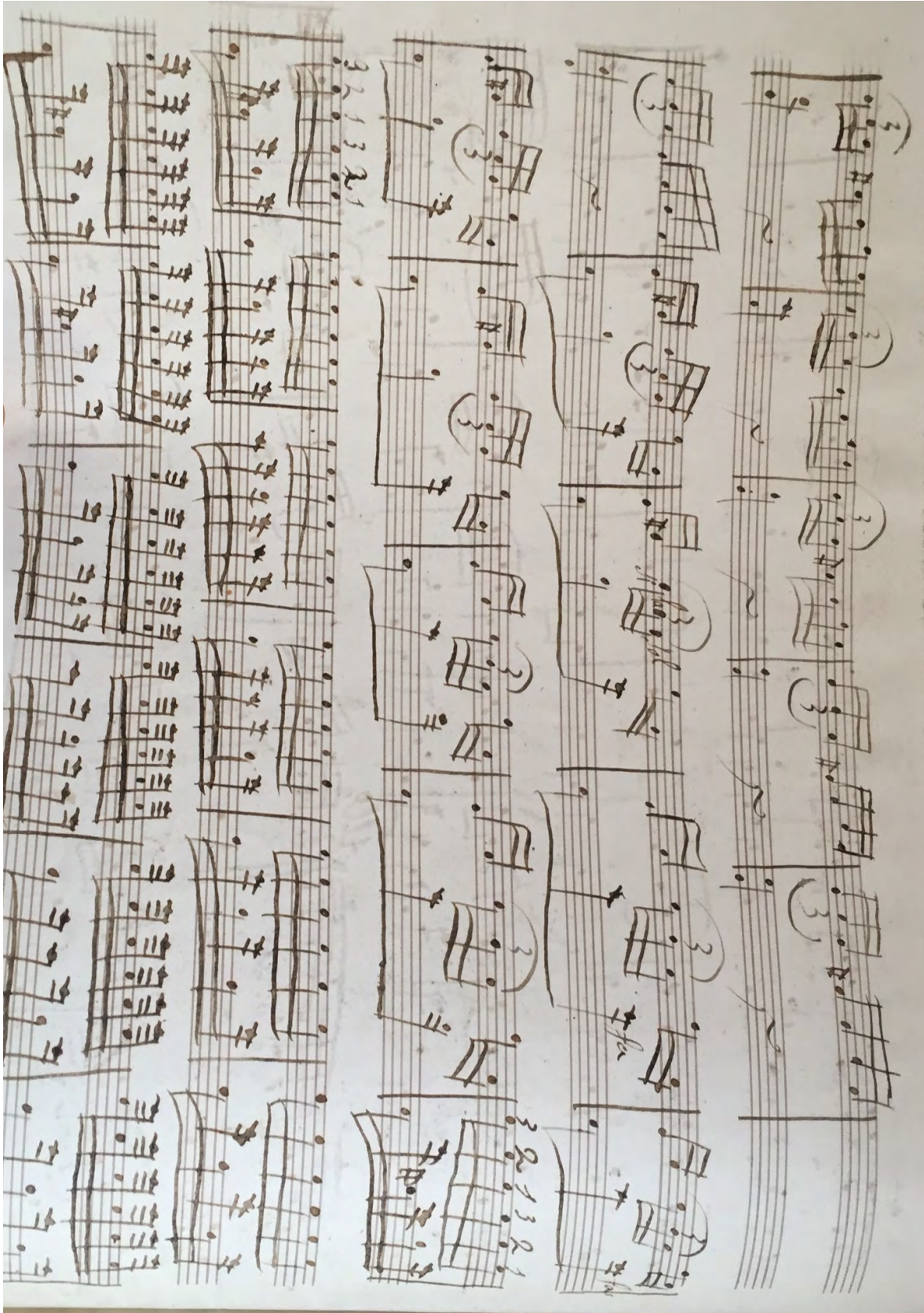


Ilustración 2.087

Piezas instrumentales con posible procedencia gallega

Partitura 1: Muñeira

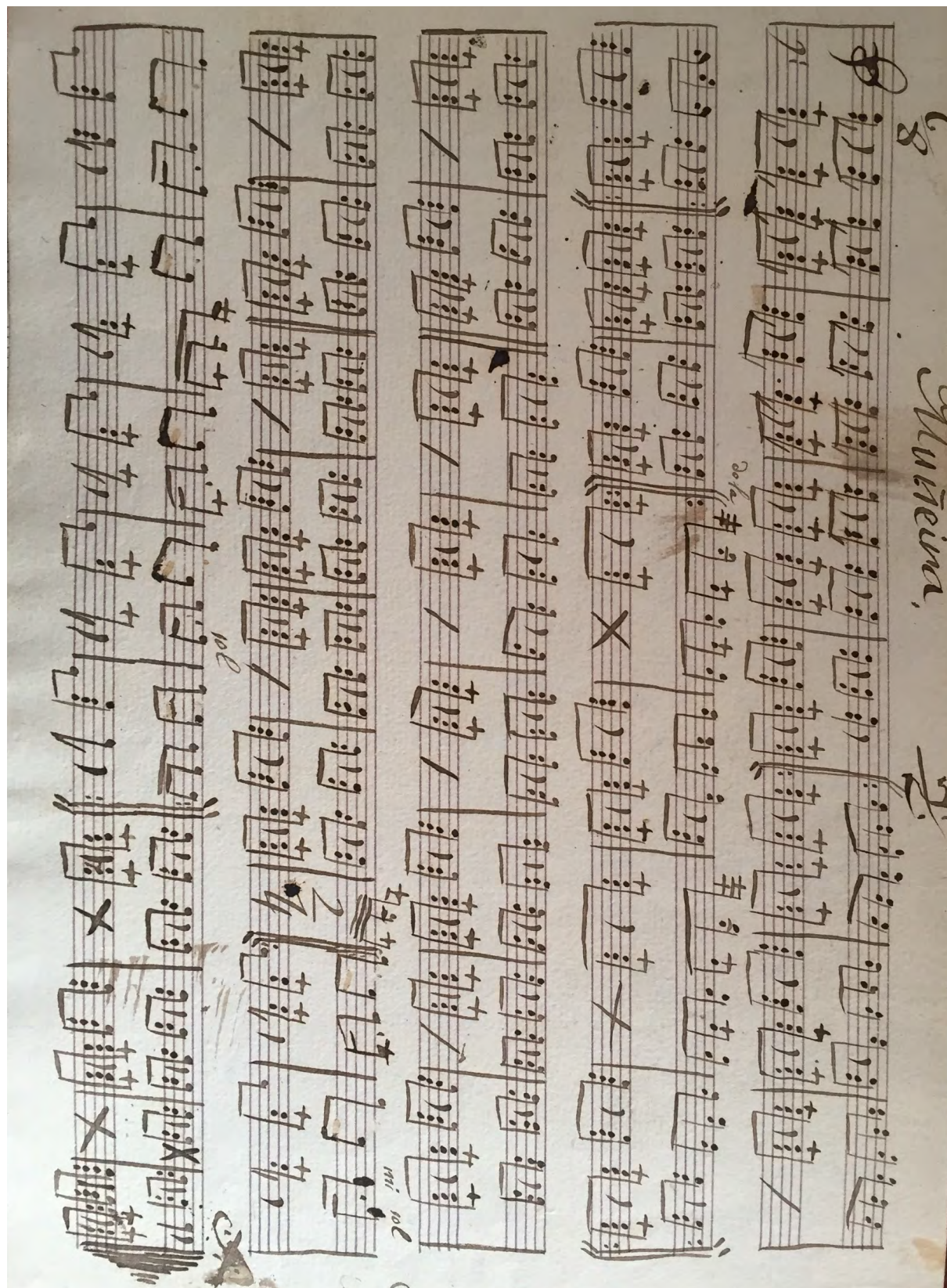


Ilustración 2.087

Piezas instrumentales con posible procedencia gallega

Partitura 2: Gaita Gallega, Ritornello para órgano



Ilustración 2.088

Piezas instrumentales de distintas partes de España

Partitura 1: Jota en la zarzuela "El postillón de La Rioja" (Cristobal Oudrid)

Jota en la zarzuela El postillón de La Rioja

The image shows a page of handwritten musical notation. On the right side, the title "Jota en la zarzuela El postillón de La Rioja" and the author's name "Cristobal Oudrid" are written in a cursive hand. The main part of the page contains six staves of musical notation. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. A first ending bracket labeled "1ª" and a second ending bracket labeled "2ª" are visible on the fourth staff. The paper appears aged and slightly yellowed.

Ilustración 2.088

Piezas instrumentales de distintas partes de España
Partitura 2: Revuelta, Schottis (C. René y T. De León)

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "REVUELTA". The title is written in large, bold, capital letters at the top center. Below the title, the subtitle "SCHOTIS. POR C. RENÉ Y T. DE LEÓN" is written in smaller, bold, capital letters. The music is arranged in two systems, each consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The paper appears aged and slightly stained, particularly on the left side. At the bottom right of the page, there is a small signature or mark that reads "D. C. [illegible]".

Ilustración 2.089

La toma de los Castillejos, Ymno al General Prim en la Guerra de África, 1860

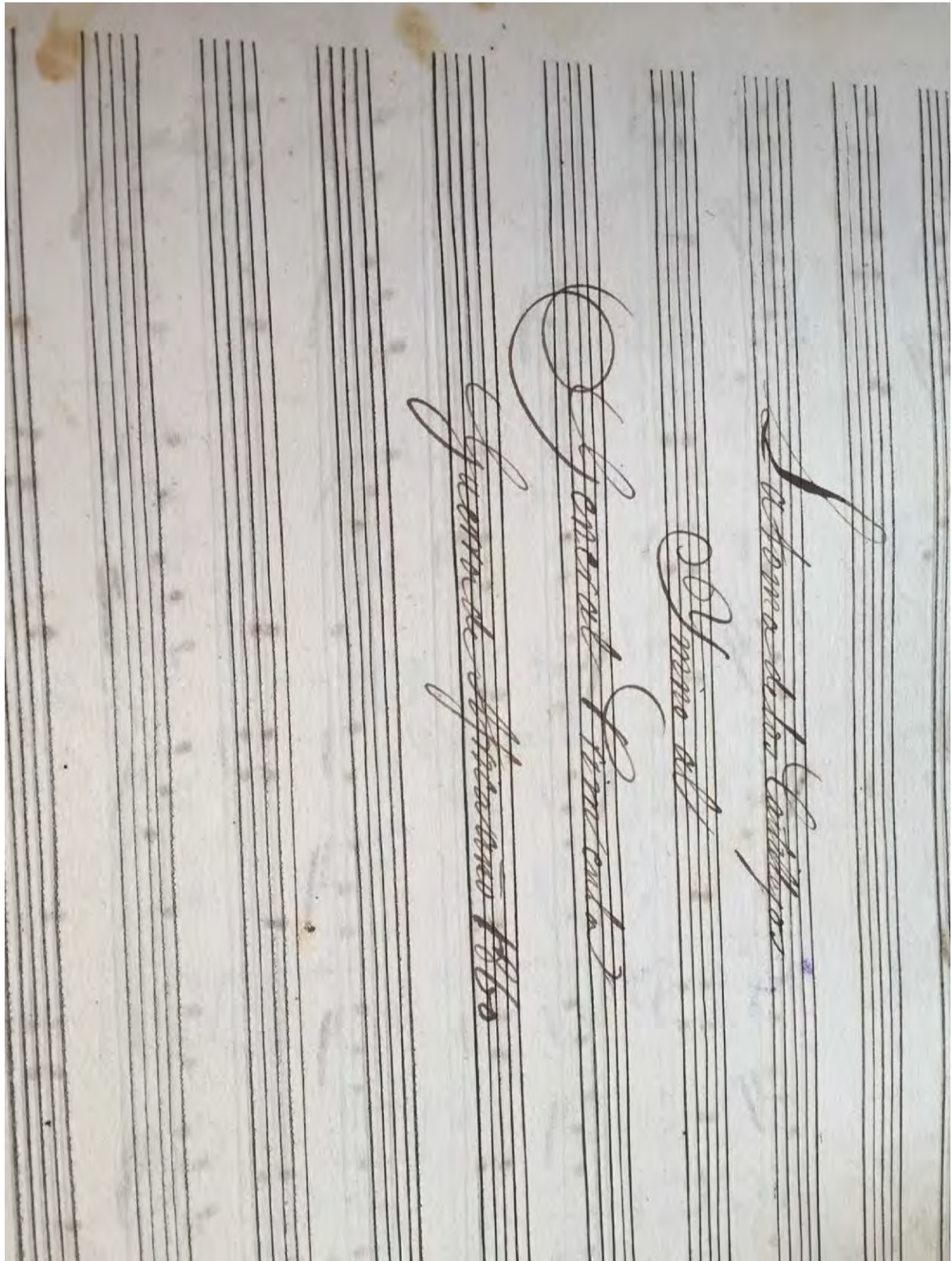


Ilustración 2.090

Cuaderno de aprendizaje nivel básico

Documento 1: notas en pentagrama y líneas adicionales

The image shows a handwritten musical manuscript on a single page. The page is divided into two main sections by a vertical line. The left section is titled 'Notas en el pentagrama de 5 líneas' and the right section is titled 'Notas adicionales en las líneas adicionales'. Both sections show musical notation on a five-line staff with notes placed on the lines and in the spaces. The notes are labeled with letters: 'mi', 'fa', 'sol', 'la', 'si' and their corresponding octave positions (e.g., 'mi en 1ª línea', 'fa en 2ª línea', etc.). The right section also includes notes on additional lines below the staff, labeled 'mi en 1ª línea', 'fa en 2ª línea', 'sol en 3ª línea', 'la en 4ª línea', and 'si en 5ª línea'. The handwriting is in cursive and the ink is dark. There are some stains and a small mark at the bottom of the page.

Ilustración 2.091

Cuadernos de teoría más avanzada

Documento 1: explicación teórica de los tonos mayores y menores

Explicacion de los tonos mayores y menores.

Se define tercera mayor es octavo tono; Se define tercera menor es segundo;

Alcance tercera mayor es octavo punto alto; Alcance tercera menor es septimo

Se define bemol tercera mayor es segundo bemo; Quinto punto bajo; Se define

tercera menor es quinto medio punto bajo; Se define cuarta menor

es septimo punto alto; Se define cuarta mayor quinto tono; Se define

quinta menor primer punto bajo; Se define quinta mayor es

quinto punto alto; Se define sexta menor primer tono; Se define

sexta mayor es sexto punto bajo; Se define natural tercera ma

yor es cuarto tono; Se define natural tercera menor es tercer tono;

Se define tercera mayor es sexto tono; Se define tercera menor; Se define

tercera bajo.

7.º punto alto.

4.º tono.

4.º punto alto.

The manuscript contains several musical staves. The first staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The third staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The fourth staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The fifth staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The sixth staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The seventh staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The eighth staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The ninth staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The tenth staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The eleventh staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The twelfth staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The thirteenth staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The fourteenth staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The fifteenth staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The sixteenth staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The seventeenth staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The eighteenth staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The nineteenth staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The twentieth staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

Ilustración 2.091

Cuadernos de teoría más avanzada

Documento 2: escalas de las llaves de Ut

The image displays a handwritten musical manuscript on aged paper, featuring ten staves of music. Each staff represents a different register or position of the C major scale (the key of Ut). The notes are written as circles on a five-line staff, with some notes having a horizontal line above or below them to indicate their position. The manuscript includes the following text and markings:

- Staff 1: *Grave de las llaves de Ut.*
- Staff 2: *ate de Ut en 1ª raya* (with *Mi grave* written above the staff).
- Staff 3: *Si agudo* (with *Ut agudo* written above the staff).
- Staff 4: *ha sobre agudo* (with *Ut sobre agudo* written above the staff).
- Staff 5: *fa agudo* (with *Si agudo* written above the staff).
- Staff 6: *fa agudo* (with *Si agudo* written above the staff).
- Staff 7: *fa agudo* (with *Si agudo* written above the staff).
- Staff 8: *fa agudo* (with *Si agudo* written above the staff).
- Staff 9: *fa agudo* (with *Si agudo* written above the staff).
- Staff 10: *sol sobre agudo* (with *Si sobre agudo* written above the staff).

The manuscript is written in a cursive hand and includes various musical notations such as clefs, bar lines, and dynamic markings like *grave* and *agudo*.

Ilustración 2.092

Apuntes teóricos con diferentes modos y armonizaciones

The image displays a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is oriented vertically but contains text and notation written horizontally. It features three staves of music, each with a vocal line and a corresponding line of lyrics. The lyrics are in Spanish and appear to be a religious or liturgical text. The musical notation includes various notes, rests, and accidentals, along with some specific markings such as 'ad lib' and 'rit'. The paper shows signs of wear, including a large tear at the top and some staining.

Stabat in armonizada la cual nibe para todo lo mayor

Stabat in armonizada la cual nibe para todo lo menor

Ilustración 2.093

Lecciones de solfear

A handwritten musical manuscript on aged paper, featuring ten staves of music. The notation is a form of solfège, using letters 'd' and 'o' on a five-line staff to represent pitch. The manuscript includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and accidentals. The text 'Figura' is written at the top right, and 'Figuras de solfear' is written vertically along the right side of the staves. The paper shows signs of wear, including a large tear on the left side.

Ilustración 2.095

Entonaciones a partir de una escala

Escala por la Clave de Solaut

1) Do mi fa sol la si do Re Re do si la sol fa mi Re. Re fa mi sol fa la
2) sol si la do si Re Re si do re si sol la fa sol mi fa Re sol mi
3) la fa si sol do En Re Re la do sol si fa la mi sol Re do mi
4) si fa do sol Re Re sol do fa si mi la Re Re si mi do fa Re Re
5) do mi si Re Re do mi Re Re mi do Re Re do mi si do Re
Similano mayor. Similano menor.

6) mi fa fa mi Re do si la sol fa fa la sol si la do si Re do mi Re fa fa Re
7) mi do Re si do la si sol la fa fa si sol do la Re si mi do fa do mi si Re la do
8) sol si fa fa do sol Re la mi si fa fa si mi la Re sol do fa fa Re sol mi la fa fa
9) do mi sol Re fa fa mi sol fa fa sol mi fa fa Re fa fa fa

Ilustración 2.096

Cuaderno con entonaciones y anotaciones teóricas al respecto

Documento 1: entonaciones de los ocho tonos del Canto Llano

Entonaciones de los ocho tonos del Canto Llano.

1º: Dixit Do mi nus Do mi no me o se re a dex tris me is.

2º: Dixit Do mi nus Do mi no me o se re a dex tris me is.

3º: Dixit Do mi nus Do mi no me o se re a dex tris me is.

4º: Dixit Do mi nus Do mi no me o se re a dex tris me is.

5º: Dixit Do mi nus Do mi no me o se re a dex tris me is.

6º: Dixit Do mi nus Do mi no me o se re a dex tris me is.

7º: Dixit Do mi nus Do mi no me o se re a dex tris me is.

8º: Dixit Do mi nus Do mi no me o se re a dex tris me is.

Ilustración 2.096

Cuaderno con entonaciones y anotaciones teóricas al respecto

Documento 2: Cuaderno de versos y entonaciones con explicaciones teóricas

The image shows a page from a handwritten musical manuscript. It features several staves of music with notes and rests, interspersed with handwritten text in Spanish. The text discusses musical theory, specifically mentioning 'Tono' (tone) and 'natural' (natural). The handwriting is in a cursive style, and the paper shows signs of age and wear, including a tear at the bottom.

Handwritten text on the page includes:

- ... en el 1.º Tono de los naturales... (at the top right)
- ... en el 2.º Tono de los naturales... (in the middle)
- ... en el 3.º Tono de los naturales... (at the bottom)

The musical notation consists of notes on a five-line staff, with some notes marked with 'n' for natural. The text is written in a cursive hand, and the page is divided into sections by vertical lines.

Ilustración 2.097

Cuaderno de aprendizaje: preludios para los tonos mayores y menores

This image shows a page from a handwritten musical manuscript. The title at the top is "Preludios para los tonos mayores y menores." The page contains several staves of music, each with a key signature and a time signature. The staves are arranged vertically. The first staff is in G major (one sharp) and 3/4 time. The second staff is in D major (two sharps) and 3/4 time. The third staff is in A major (three sharps) and 3/4 time. The fourth staff is in E major (four sharps) and 3/4 time. The fifth staff is in B major (five sharps) and 3/4 time. The sixth staff is in C major (no sharps or flats) and 3/4 time. The seventh staff is in F major (one flat) and 3/4 time. The eighth staff is in D minor (two flats) and 3/4 time. The ninth staff is in A minor (three flats) and 3/4 time. The tenth staff is in E minor (four flats) and 3/4 time. The eleventh staff is in B minor (five flats) and 3/4 time. The twelfth staff is in C minor (three flats) and 3/4 time. The thirteenth staff is in F minor (four flats) and 3/4 time. The fourteenth staff is in D minor (two flats) and 3/4 time. The fifteenth staff is in A minor (three flats) and 3/4 time. The sixteenth staff is in E minor (four flats) and 3/4 time. The seventeenth staff is in B minor (five flats) and 3/4 time. The eighteenth staff is in C minor (three flats) and 3/4 time. The nineteenth staff is in F minor (four flats) and 3/4 time. The twentieth staff is in D minor (two flats) and 3/4 time. The manuscript includes various musical notations such as notes, rests, and clefs. There are also some handwritten annotations in Spanish, such as "Fundum eigo" and "Fundum eigo".

Ilustración 2.098

Cuaderno de aprendizaje: ejercicios técnicos

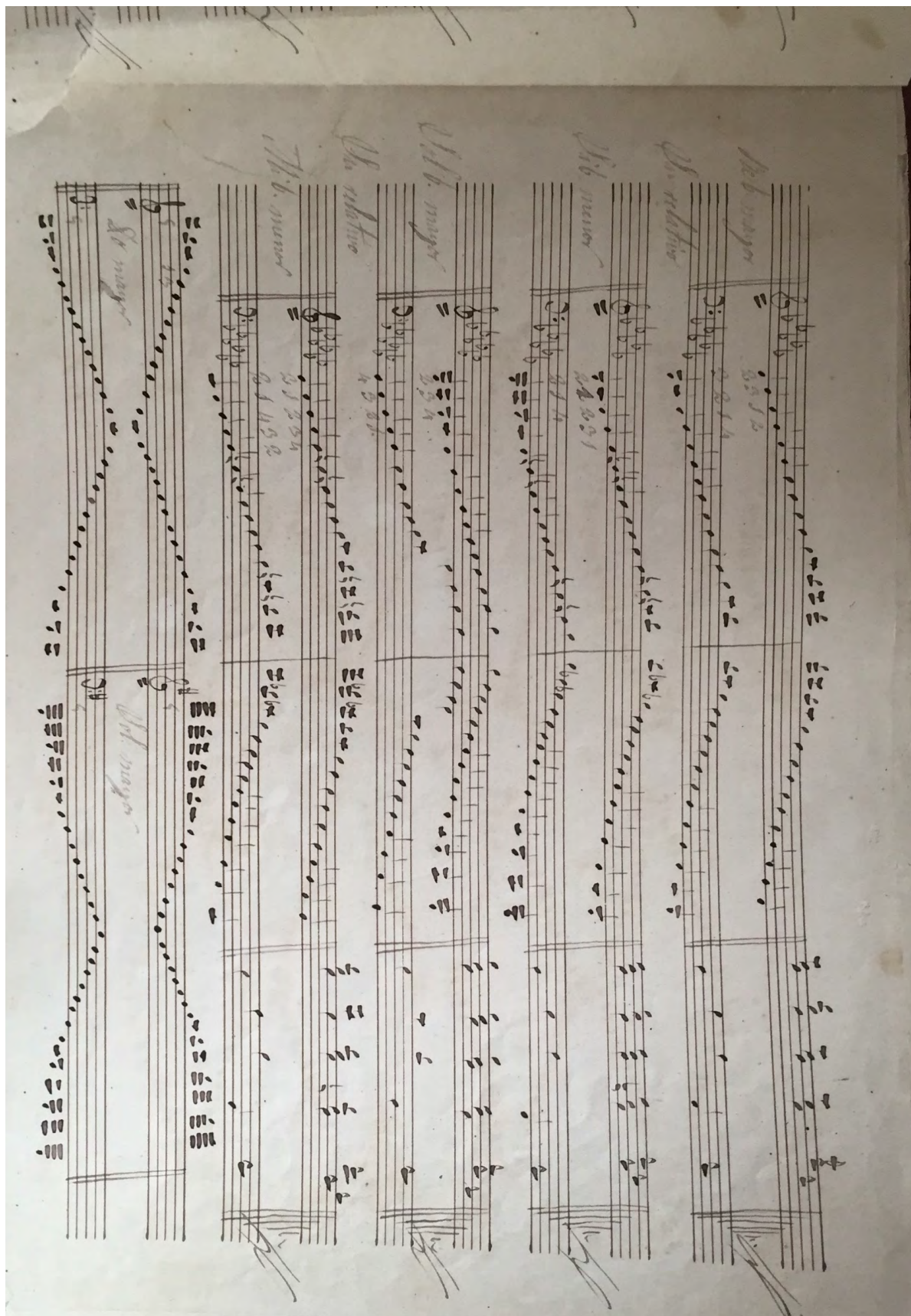


Ilustración 2.099

Sello de propiedad, profesor de música Juan María Balmisa Tenorio

Documento 1: Letanía (A. de la Cruz), portada

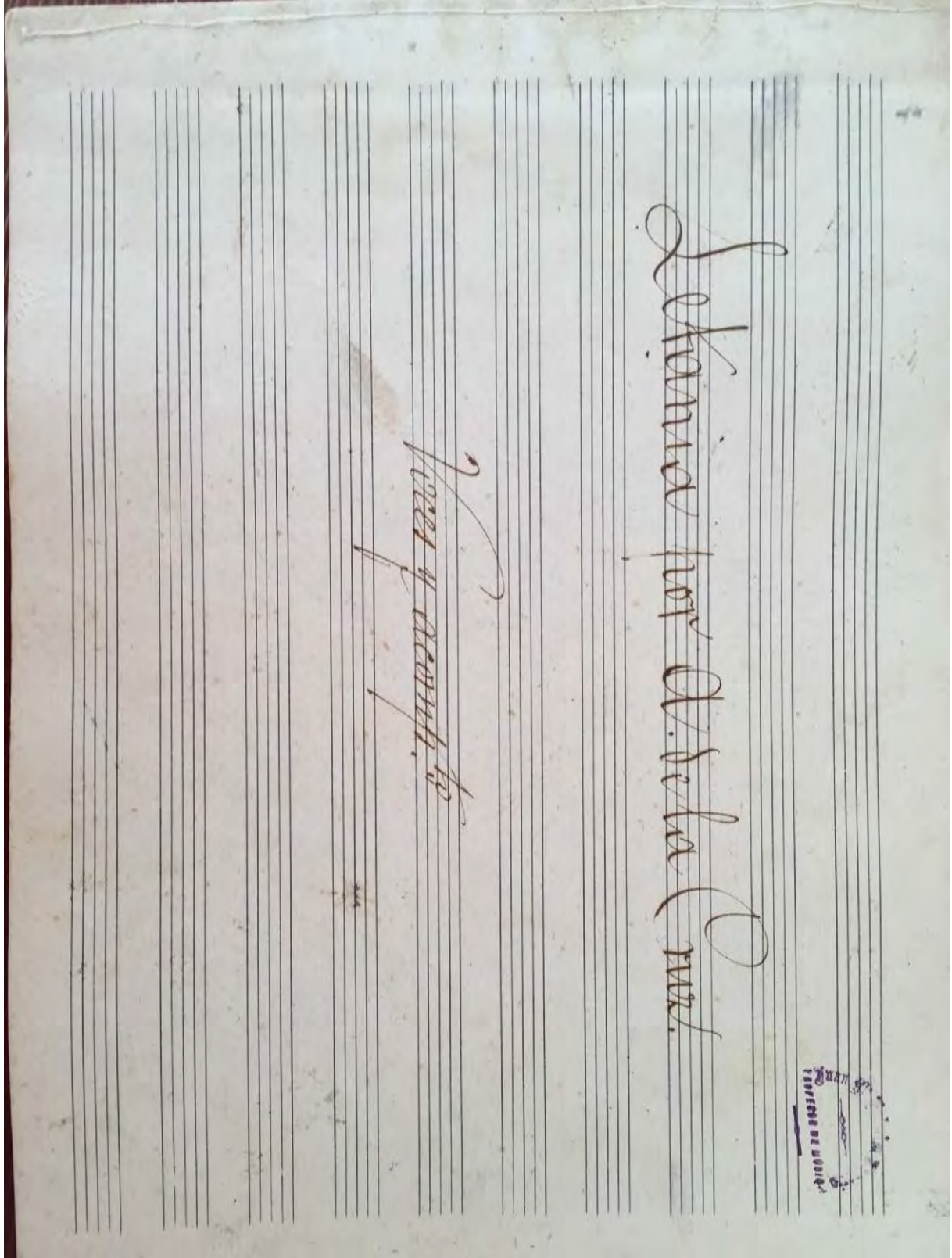


Ilustración 2.099

Sello de propiedad, profesor de música Juan María Balmisa Tenorio
Documento 2: detalle de salve a 2 con acompañamiento de órgano (Calahorra)

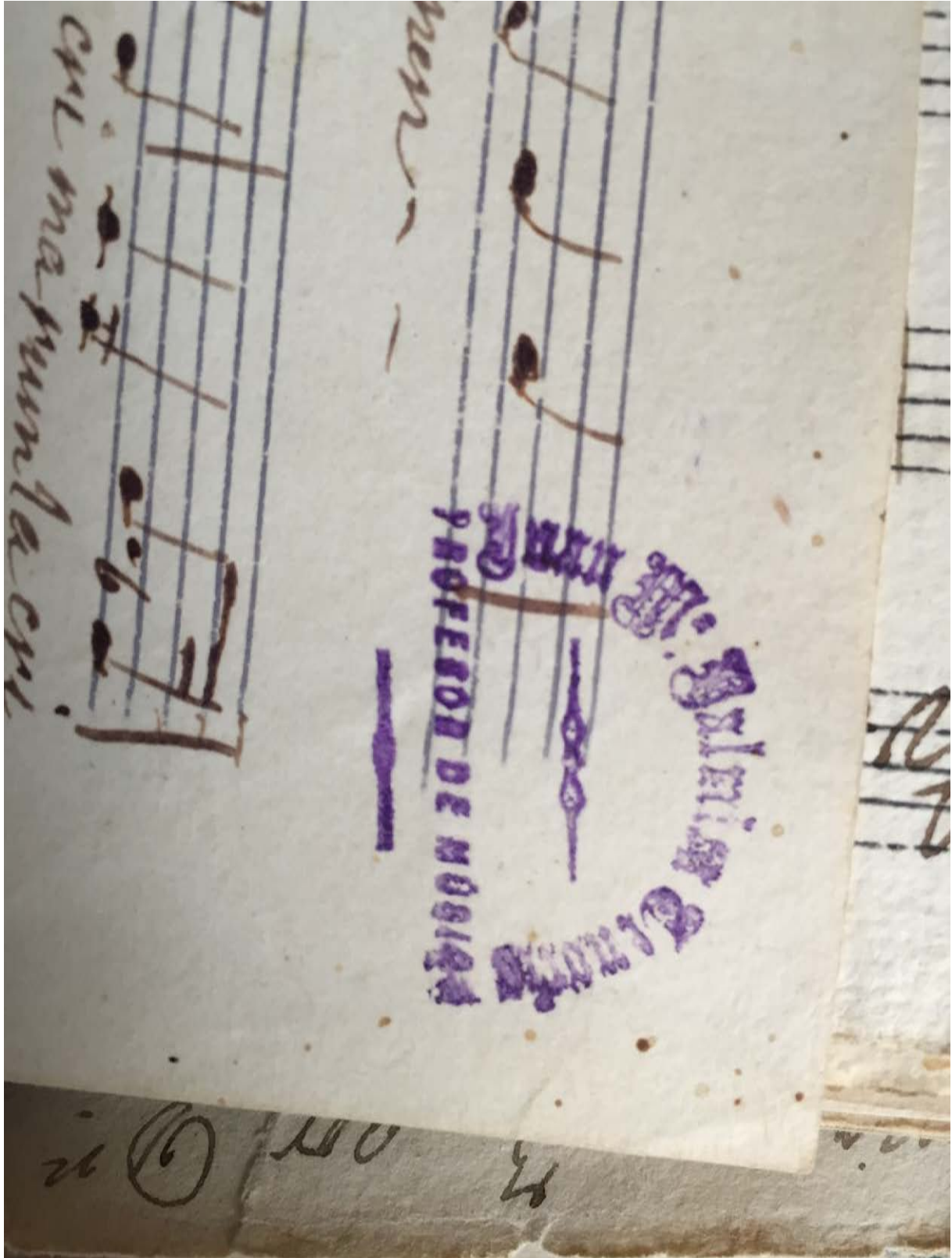


Ilustración 2.100

Cuaderno de aprendizaje: Correcciones de compases. Fotografía 1



Ilustración 2.100

Cuaderno de aprendizaje: Pieza dedicada a D. Eduardo. Fotografía 2

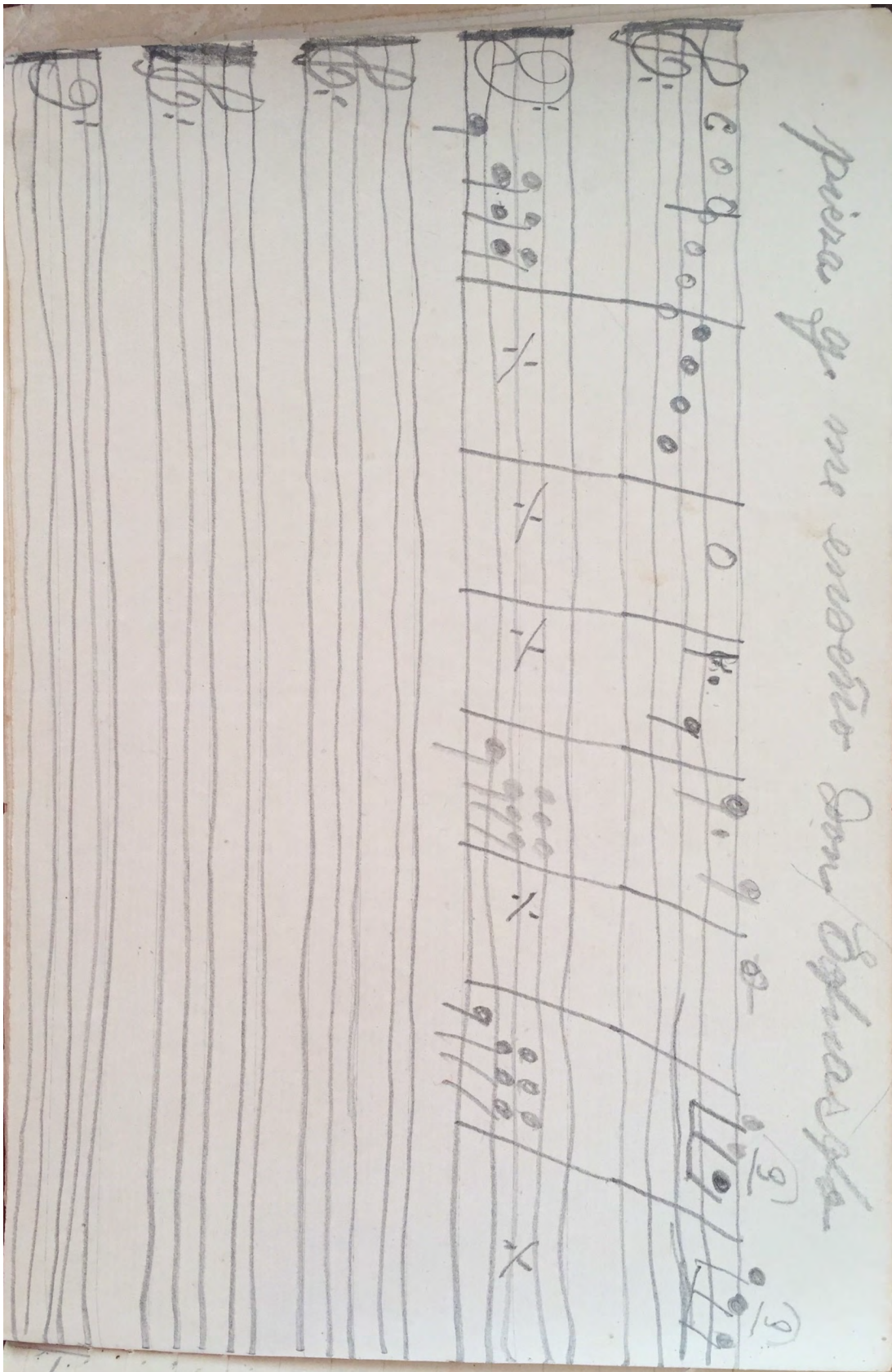


Ilustración 2.101

Piezas con marcas de propiedad, a través de sellos o firma de las copias.

Fotografía 1: Gozos al Sagrado Corazón de Jesús de J. R. de Prado

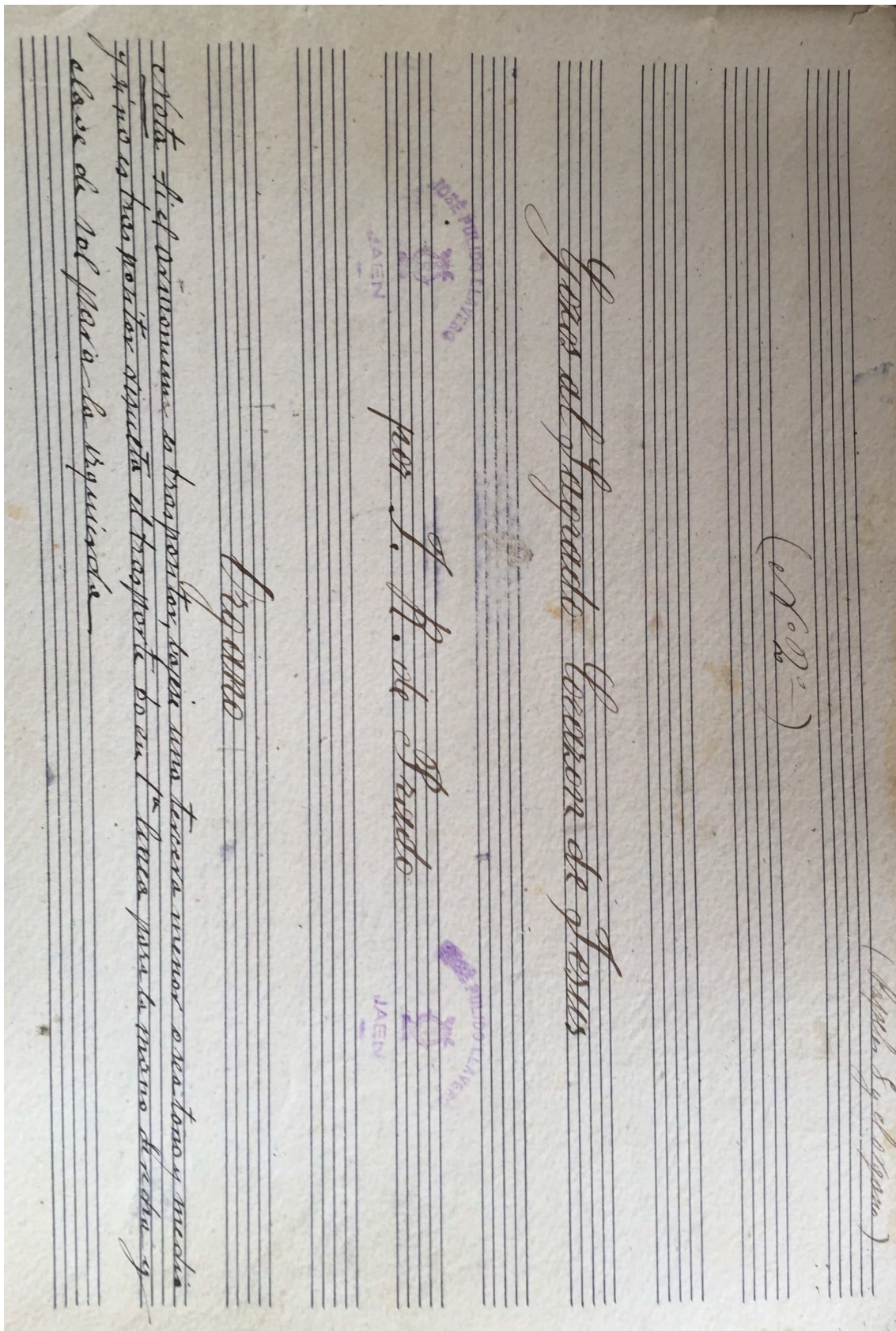


Ilustración 2.101

Piezas con marcas de propiedad, a través de sellos o firma de las copias.

Fotografía 2: Salve a 4 voces con acompañamiento de órgano

This image shows a page of handwritten musical notation for a four-voice Salve with organ accompaniment. The score is written on aged, yellowed paper and is oriented vertically. It features four vocal staves and an organ part. The lyrics are written below the vocal staves. The organ part is indicated by a large, stylized 'Organo' written vertically on the left side of the page. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The handwriting is in a cursive style, and there are some ink blots and signs of wear on the paper. At the bottom of the page, there is a large, stylized signature or stamp that reads 'Fin' and 'Copia de Jose Luis de...'. The overall appearance is that of an antique manuscript.

Ilustración 2.102

Piezas para violín.

Fotografía 1: 25 Estudios brillantes para Violín, L'Agilité de Ernest Depas



Ilustración 2.102

Piezas para violín.

Fotografía 2: Miniaturas para Violín y Piano de Enric Ainaud

A mi discípulo Juan Sans y Benito. 1

MINIATURAS

Núm. 1- Marcha

E. AINAUD.

Moderato.

VIOLIN.

PIANO. *f*

Propiedad. Derechos reservados para todos los países. Depositado.
IBERIA MUSICAL BARCELONA. 1 555 M.

Ilustración 2.103

Escala cromática para instrumento de viento metal



Ilustración 2.104

Poesía leída en la velada literaria en honor a Santa Cecilia, 1899. Página 1.

Sin nombre.
Poesía leída en la velada literaria verificada
por la Sociedad filarmónica de Carmona en honor de
Santa Cecilia la noche del 22 de Noviembre de 1899.

¡ Que he de decir si cuanto pobre escribo
en dulces versos lo que el alma agita
en pago de mis lágrimas recibo
sarcasmo ruin de sociedad maldita!
¿ que es la sociedad? Grupo de gente
a desempiegos viles entregada
que cuando escucha lo que el hombre siente
presumpe en estuendosa carcajada!
Así exclamaba el vate sevillano
y en parte sus premisas yo repito
que en este mundo hipócrita y liviano
el decir la verdad es un delito.
Pero aunque ignaro me prójugo exento
de ton ferál y flagelante homilia
invocando el amparo y valimiento
de la sacra y mirífica Cecilia.
Osceba Virgen que virtud reparte,
ya cuyo influjo la maldad se ahuyenta:
Marta que recordar nos hace el Arte
que la inventora Buterpe representa.
¡ La música que arroba y mueve el alma

Ilustración 2.104

Poesía leída en la velada literaria en honor a Santa Cecilia, 1899. Página 2.

lenguaje universal, ritmo, armonía
que trata de trite los dolores calma
con un eco de dulce melodía!

Sonido encantador, ledo y placiente
que el vano carácter modifica
y cuyo imperio cénico y potente
dicen que hasta a las fieras domestica.

— Es la música sacra y la profana
y la virtud austera de Cecilia
todo de Dios y su poder emana
cual la ciudad, el pueblo y la familia.

De Dios sin el supremo mandamiento
no hay mundo, ni saber, ni inteligencia,
ni campo, ni solas, ni movimiento,
ni sol, ni luz, ni seres, ni existencia.

— Adoremos a Dios cuya justicia
proteje la virtud y odia el pecado
y aunque en premio al bueno está propicio
equivoca su perdón para el malvado.

Pensaba así también como cristiano
en su injunada y célebre quintilla
el genio de los genios soberano
el poeta inmortal José Zorrilla.

” Dios es justo: Dios ama a los que lloran
reignados; el mal que les envía:
Dios acoge benigno a los que oran
con fe leal; y a los que a Dios adoran

Ilustración 2.105

Textos de Mariano Trigueros.

Fotografía 1: Poema a la Santísima Virgen de Gracia.

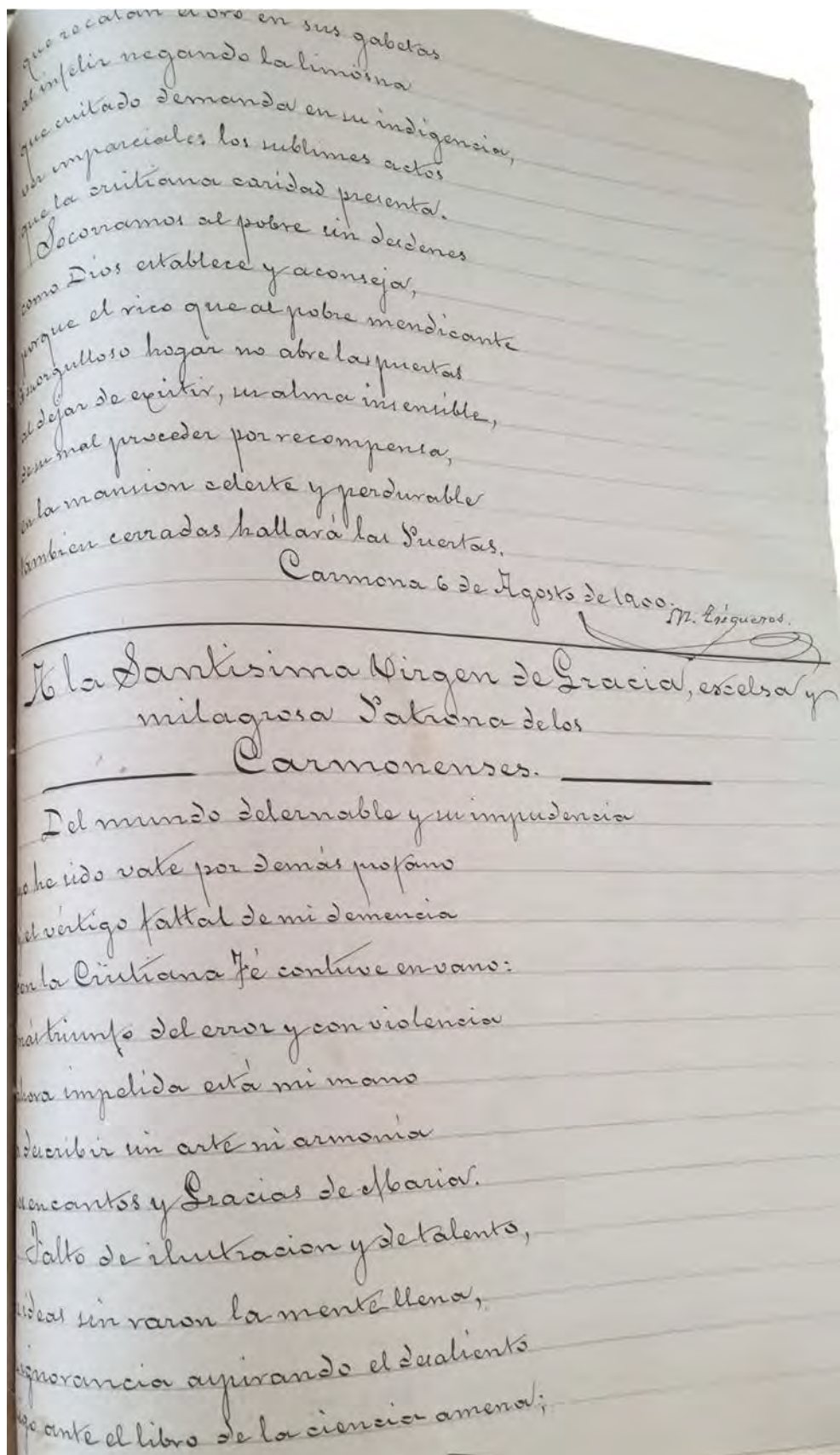


Ilustración 2.105

Textos de Mariano Trigueros.

Fotografía 2: Acróstico al Padre Francisco Tarín

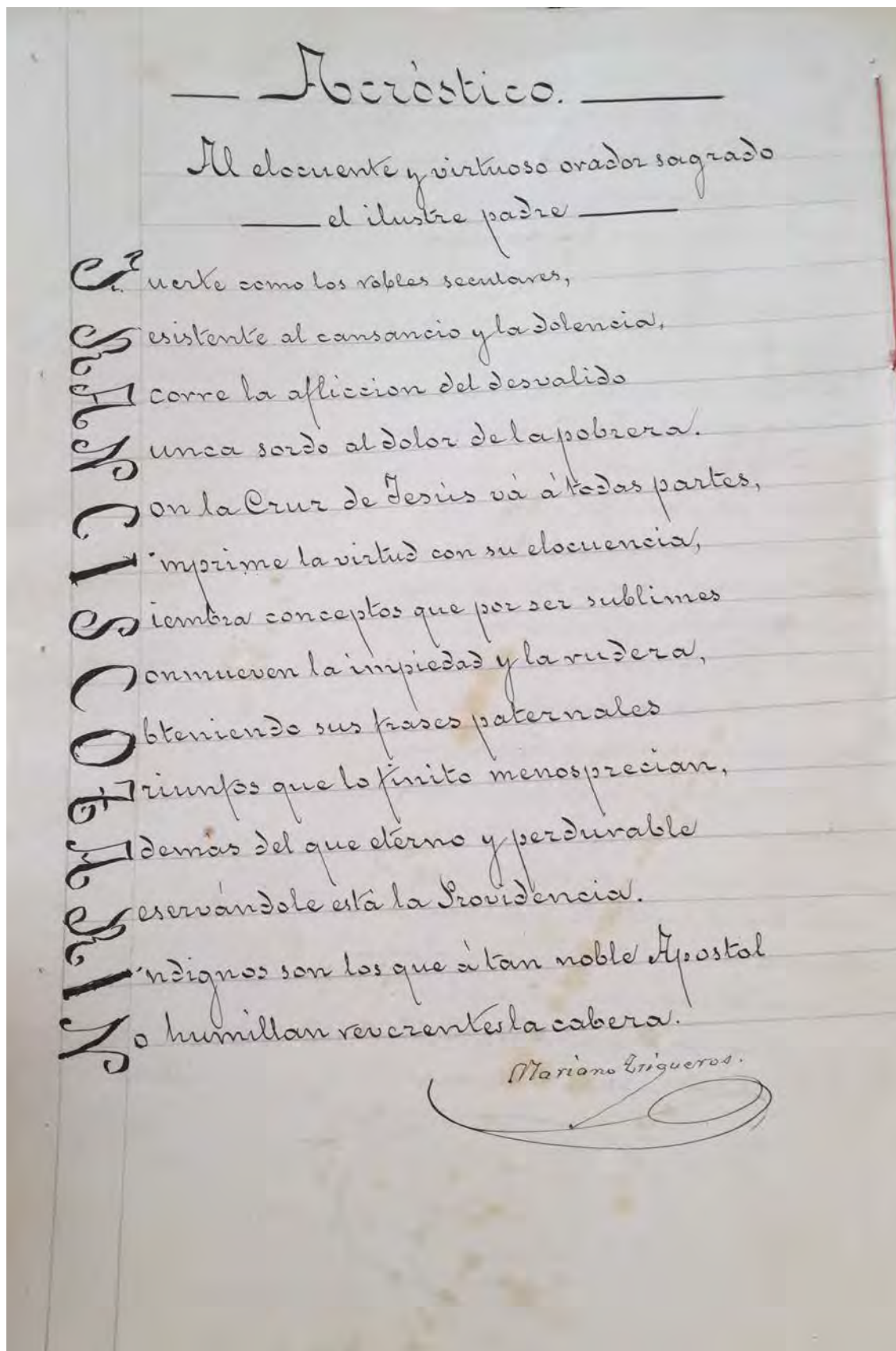


Ilustración 2.106

Corto entretenimiento

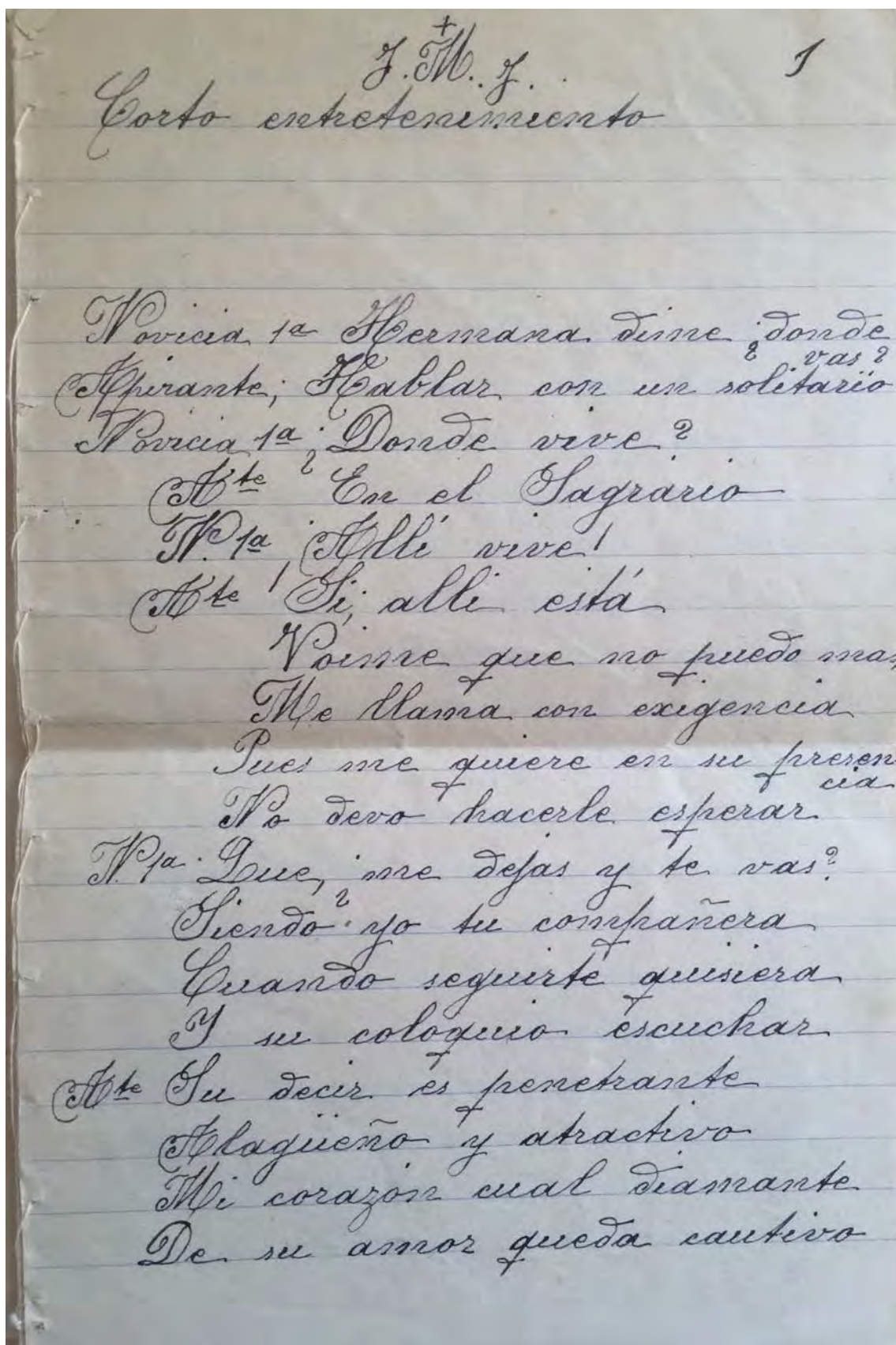




Ilustración 2.107

Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración.

Fotografía 2: 1886, nº 45, p. 1619

	SEVILLA.	1817
<p>Sanchez (Manuel), <i>relojero</i>, Sierpes, 107. Sanchez (Manuel), <i>sañador</i>, Santiago, 4. Sanchez Fernandez (Manuel), <i>ultramarinos</i>, Baños, 46. Sanchez Pizjuan (Manuel), <i>secretario del Ayuntamiento</i>, Casa Ayuntamiento. Sanchez y Rizo (Manuel), <i>médico</i>, Saavedra, 7. Sanchez Puente (Mauricio), <i>ultramarinos</i>, Castilla, 5. Sanchez Dalp (Miguel), <i>ingeniero de minas</i>, Martínez Montañés, 53. Sanchez Garcia (Valentin), <i>médico militar</i>. Sanchez (Pedro), <i>relojero</i>, Pl. del Pan. Sanchez (Pedro), <i>segundo maestro de la Norma</i>, Cuna, 26. Sanchez (Pilar), <i>prof. de instruccion publica</i>, Boreguinera, 62. Sanchez (Prudencio), <i>abogado</i>, Fernan Caballero, 14. Sanchez Castañer (Salvador), <i>abogado</i>, San Pablo, 4. Sanchez Garcia (Sancho), <i>cal y yeso</i>, Arle, 22. Sanchez Garcia (Valentin), <i>médico militar</i>. Sanchez (Viuda de Angel), <i>quincañalla</i>, Alenceros, 8. Sancho Manzano (Rafael), <i>sombrerería</i>, Castilla, 57. Sancho (Tomás), <i>secretario del Seminario conciliar</i>. Sandino (Alejandro), <i>médico</i>, S. Esteban, 14. San Felix (Miguel), <i>alquilador de carruajes</i>, Jimios, 19. Saninjo (Ventura), <i>médico</i>, Tintera, 9. San Miguel (Manuel), <i>fab. de ladrillos y tejas</i>, Botia, 72. Santa Cruz (Francisco de P.), <i>cónsul de Costarica</i>, Harinas, 9. Santa Cruz (Francisco de P.), <i>comerciante capitalista y frutos coloniales</i>, Ancora, 15. Santa Cruz (Rafael), <i>médico</i>, Goyeneta, 15. Santaella (A.), <i>lanería</i>, Génova, 11. Santaella (Emilio), <i>lana en rama por mayor</i>, Tetuana, 2. Santaella (Juan), <i>telar de jerga</i>, Féria, 7. Santa Felisa, <i>colegio de señoritas</i>, Mercedes, 68. Santa Isabel, <i>bordados y confecciones</i>, Francos, 9. Santaló (Ricardo), <i>comerciante capitalista</i>, Aduana, 21. Santa Maria de los Reyes, <i>Convento de monjas</i>, Santiago. Santa Maria (E.), <i>fab. de fosforos</i>, Sol, 100, 2. Santamaria José, <i>carpintero</i>, Conlisteria, 10. Santamaria (Juan), <i>ingeniero de caminos, canales y puertos</i>, Abad Gordillo, 15. Santa Marina (A.), <i>agencia telegráfica</i>, Andaluzas, Vizenos, 25. Santandreu Guillen (Diego), <i>médico segundo del Hospital militar</i>, Cañaveris, 28. Santigosa (Carlos), <i>impresor</i>, Pl. de la Constitución, 7. Santos de Castro (Fernando), <i>rector de la Universidad y médico</i>, Fernan Caballero, 9. Santos José de los, <i>zapatería</i>, Siete Revueltas, 19. Santos Liberto (Manuela), <i>prof. de instruccion publica</i>, Cava, 52. Sanz (Francisco), <i>salon de limpiabotas</i>, Almirante Bonifaz, 9. Sanz (Javier), <i>ing. jefe de obras publicas</i>. Sanz Revuello (José), <i>quincañalla</i>, Cuna, 51. Sanz y Sarabia (Juan), <i>cura parroco de S. Gil</i>. Sanz (Pedro), <i>curtidor</i>, Pl. de Maldonado, 5. Sanz (Tomás), <i>librería</i>, Sierpes, 92. Sana (Francisco), <i>litógrafo</i>, Buque Cornejo, 24. Sartou (Gregorio), <i>sombrerería</i>, Gallegos, 10. Saura Roano (Miguel), <i>prof. de música</i>, S. José, núm. 12. Schlatter (Carlos), <i>litógrafo</i>, Génova, 4. Seco Algava (Luis), <i>pintor de brocha</i>, Enladrillada, 52. Segovia Cuadra y comp.^a, <i>navieros y armadores</i>, Laguns, 26. Segovia (Aurelio), <i>cónsul de Uruguay</i>, Laguns, 26. Segovia (Gonzalo), <i>conde de Casa-Segovia, comisario de agricultura y secretario primero de la Academia de Buenas Letras</i>. Segovia y Garcia (Gonzalo), <i>banqueros</i>, Laguna, 20. Segura (Hijo de José), <i>panadería</i>, S. Jacinto, 59. Segura (J.), <i>prop.</i>, Castellar, 40. Segura José, <i>fab. de barinas</i>, Puzera, 108. Segura (Juan), <i>estanco</i>, Gallegos. Segura (Manuel), <i>dentista</i>, Cuna, 14. Seguridad Española (La), <i>casa de préstamos</i>, Venera, 12. Sella hermanos (Isidro), <i>frutos del país</i>, Arboles, 32. Seminario Conciliar, <i>Masé</i> Rodrigo, 7. Semprun (Eduardo), <i>médico</i>, Rivero, 5. Sereno (E.), <i>providico</i>, Colon, 5. Serra (Francisco), <i>hoyalería y vidriero</i>, Bailén, núm. 2. Serra (Francisco), <i>prof. de música del Hospicio provincial</i>, Teodosio, 8. Serrano (Federico), <i>cubero y fab. de adobar aceitunas</i>, Variora.</p>	<p>Serrano y Perez (Francisco), <i>médico</i>, Conde de Barajas, 1. Serrano y Delgado (José), <i>magistrado de la sala de lo criminal en la Audiencia territorial</i>, Pl. Nueva, 19. Serrano (Balsal), <i>bisutería y juguetes</i>, Sierpes, 79. Serrera (Juan), <i>ultramarinos</i>, Baños, 47. Sevillano (Nicolás), <i>peluquero</i>, Macarena, 2. Sierra (Eduardo), <i>médico</i>, Castellar, 21. Sierra (Francisco), <i>fiscal del juzgado eclesiástico</i>. Sierra Sanchez (Francisco), <i>prof. de disciplina general en el Seminario</i>, Mercedes, 63. Sierra (Joaquín), <i>abogado</i>, Sacramento, 11. Sierra (Juan José), <i>peluquero</i>, Placentines, 48. Sierra y Duran (Manuel), <i>abogado</i>, Daoiz, 4. Sierra (Ramon), <i>fundicion de plomo</i>, Crédito, 2. Sigler (Joaquin), <i>ultramarinos</i>, Rodrigo Caro, núm. 1. Silenciosa (La), <i>casa de huéspedes</i>, Tarifa, 5. Siles (Antonio), <i>abogado</i>, Laguna, 18. Silgado y comp.^a (Rafael), <i>drogueria</i>, Corona, 2. Silva (Carmen), <i>colegio de instruccion primaria</i>, Competencia, 5. Silva (Gesar de), <i>agente de aduanas</i>, Aduana. Silva y Valle (Ismael), <i>director de la Maestranza de artillería</i>, Gravina, 47. Silva (Joaquin), <i>hoyalería y vidriero</i>, Garcia de Vinuesa, 41. Silva y Gonzalez (José de), <i>secretario del Gobierno militar</i>. Silva (Tomasa), <i>prof. de instruccion publica</i>, Cava, 52. Silvestre (Magdalena), <i>fonda de S. Fernando</i>, Tintores, 39. Simoa (Viuda de Juan Bautista), <i>panadería</i>, Atienza, 3. Singer (Compañía fabril), <i>máquinas de coser</i>, Sierpes, 26. Sironi (Carlos), <i>fundicion de hierro</i>, Rodo, núm. 4, y Ancora, 5. Siviane (Esperanza), <i>estanco</i>, S. Jacinto, 60. Siviñanes (Joaquin Maria), <i>comisionista representante</i>, Palmas, 67. Sobrino Ibañez (José), <i>alcaide de la cárcel</i>, Aduana, 48. Sociedades: — Abastecimiento de aguas a Sevilla, Daoiz, 9. — catalana para el alumbrado por gas. — Administración, Farran (Casimiro), Moratin, núm. 4. — de carreras de caballos de Sevilla. — Secretaría, Gravina, 25. — de carreras de cañizas, S. Pedro Mártir, 26. — minera, «Compañía del Guadaluquivira. — Presidente, Checa Osorno (José), Teodosio, 12. — de Operarios del Arte de silleros, Cerrajería, 11. — Sevillana de calzados, Mercedes, 18. — Sevillana de regatas, Cuna, 5. — Sevillana para el tiro de palomas, Palmas, núm. 38. Solares (Maria), <i>colegio de primera en enseñanza</i>, Siete Revueltas, 12. Solís Bonales (Antonio), <i>prof. de canto</i>, San Juan de la Palma, 16. Solís y Castañer (Francisco de S.), <i>disp. provincial por Casalla</i>, Amparo, 4. Solís (Juan Bautista), <i>parroco de S. Marcos y de Sta. Marina</i>. Solís (Pedro), <i>disp. provincial por Carmona</i>, Guzman el Bueno, 8. Solís Jacome (Pedro), <i>alcaide del Real Alcázar</i>, Patio Banderas, 7. Sopena y Gutierrez (José), <i>médico forense del distrito de S. Roman</i>, Puzera, 54. Sopena y Ortiz (José), <i>médico</i>, Puzera, 54. Sopena Gutierrez (Matias), <i>farmacéutico</i>, Puzera, 54. Soria (Nicolás), <i>tapones de corcho</i>, Valle, 5. Soriano e Hidalgo (José), <i>médico de la capitanía del puerto</i>, Sierpes, 55. Soriano Hidalgo (Manuel), <i>escultor</i>, Gorral del Rey, 8. Soriano Roca (Manuel), <i>médico</i>, Alhóndiga, 106. Sorriguez (Ignacio Casimiro), <i>médico oculista</i>, Amor de Dios, 20. Sosvilla (Joaquin), <i>director del Centro provincial de vacunación</i>, Montaña, 1. Sota y Lastra (Juan), <i>médico</i>, Toqueros, 7. Sots (Mariano de la), <i>abogado</i>, Boreguinera, núm. 51. Sota y Lastra (Ramon), <i>médico y catedrático de Patología quirúrgica en la Escuela de Medicina</i>, Toqueros, 7. Sotolino (Diego U.), <i>ultramarinos</i>, S. Miguel, núm. 20 y 22. Sotelo (Fernando), <i>vicescñsul del Uruguay</i>. Sotelo (Jernónimo), <i>botero</i>, Alhóndiga, 46. Sotelo Ojeda (José Leon), <i>botero</i>, S. Pablo, 65. Soto (José), <i>parador del Sol</i>, Cabeza del Rey Don Pedro, 6. Soto Sanchez (José), <i>abog.</i>, Monsalves, 10. Soto y Solares (M.), <i>fab. de bandurrias y guitarras</i>, Cerrajería, 7. Soto (Manuel), <i>fab. de jabón</i>, Castilla, 98.</p>	<p>Soto (Manuel), <i>hoyalería</i>, Giro, 1. Soto y Tello (Manuel), <i>fab. de botijas para exportar aceite</i>, Alfarería, 75, y Mercedes, 32. Soto (Pedro N.), <i>ing. de caminos, canales y puentes</i>, Pajaritos, 8. Sousa (Francisco), <i>armas de fuego</i>, Sierpes, 60. Sousa Fernandez (Francisco), <i>bisutería y juguetes</i>, Sierpes, 60. Sporto (J. B.), <i>especulador en frutos del país</i>, Zaragoza, 17. Suarez Sanchez y Eito, <i>papel para fumar y objetos de escritorio</i>, Alonso el Sabio, 4. Suarez (Antonio), <i>carpintero</i>, Sta. Ana, 17. Suarez (Eduardo), <i>catedrático auxiliar de letras en el Instituto</i>. Suarez Ramos (Eduardo), <i>gobernador militar</i>, Lonja, 14. Suarez (Enrique), <i>magistrado de la sala de lo criminal de la Audiencia territorial</i>, San Pedro Mártir, 15. Suarez (Francisco), <i>zapatería</i>, Cruz Verde, 16. Suarez (José), <i>intéprete de la junta de Europa</i>, Sierpes, 35. Suarez (José), <i>salon de limpiabotas</i>, Sierpes, núm. 109. Suarez Palacio (José), <i>fab. de chocolate</i>, Venera, 2. Suarez (José Maria), <i>oficina de farmacia</i>, San Pablo, 50. Suarez (Manuel), <i>zastre</i>, Cortina, 8. Suarez Vivar (Manuel), <i>colegio de primera y segunda enseñanza</i>, Armas, 55. Suarez Vives (Manuel), <i>director del colegio de San Fernando</i>, Rodrigo Caro, 4. Suarez (Matias), <i>fab. de chocolates</i>, Virgenes, 7. Suarez (Narciso Joaquin), <i>abogado y catedrático de derecho mercantil en la Universidad</i>, Génova, 45. Sueilo (Manuel), <i>tonelero</i>, Garfio. Sumaceto (Manuel), <i>curtidor y zapatería</i>, Alcaicería, 40, y P. del Salvador. Suria (Ricardo), <i>agente de negocios</i>, Pasaje de Gonzalez Quijano, 5, A. Suria Zaquera (Ricardo), <i>ag. de tribunales</i>, Arlas Montano, 1. Sutillo (Manuel), <i>fabrica de adobar aceitunas</i>, Alameda de Hércules, 42.</p> <p style="text-align: center;">T</p> <p>Taix (Federico), <i>peluquero</i>, Tetuan, 26. Talavera de la Vega (Juan), <i>arquitecto</i>, Monsalves, 30. Taller de la Sociedad de operarios de silleros, Duranillos, 2. Tamayo (Santiago), <i>médico</i>, Pumarejo, 4. Tapia Sanchez (José Manuel), <i>chamarilero</i>, P. del Duque de la Victoria, 5. Tapia (Manuel), <i>antigüedades</i>, Pl. del Duque de la Victoria, 5. Tapia (Rafael), <i>abogado</i>, Casa Ayuntamiento. Tapia y Binda (Rafael), <i>prof. de instruccion publica</i>, Alameda de Hércules, 26. Taranco (Eusebio), <i>maestrescuela en el cabildo eclesiástico</i>. Tarasco (Rafael), <i>impresor</i>, Cardenal, 2. Tascón (Manuel), <i>corredor de comercio</i>. Tastet hermanos, <i>drogueria</i>, Bazan, 4. Tastet hermanos, <i>hoyalería</i>, Cerrajería, 5. Távira (Carmen), <i>estanco</i>, S. Esteban. Távora (Casilda), <i>colegio de primera enseñanza</i>, Puzera, 22. Távora (Juan), <i>perfumería</i>, Gallegos, 12. Távora (Viuda de), <i>bisutería y juguetes</i>, Gallegos, 14. Teatros: — del Centro, Ríoja, 6. — de Cerranizas, Amor de Dios. — Circo del Duque, P. del Duque de la Victoria. — de Estava, Jardines de la P. de Jerez. — de Ríoja, P. de Pumarejo, 5. — de San Fernando, Tetuan, 10. Tejada (José), <i>cal y yeso</i>, P. de las Mercenarias, núm. 1. Tejada (Leandro), <i>médico</i>, Pl. de Argüelles, 25. Tejada (Rafael), <i>bisutería y lamparas</i>, Cerrajería, 14. Tejera, Perez, Hernandez y comp.^a, tejidos, Francos, 21. Tejera (Antonio), <i>carpintero</i>, Féria, 21. Tello (José), <i>cura parroco de S. Bartolomé</i>. Tello de Meneses (Miguel), <i>cordonero y galanero</i>, Francos, 67. Tena (Comp.^a fabril), <i>fab. de chocolates, jabón y perfumería</i>, Almirante Espinosa, 1. Tena (Manuel), <i>zapatería</i>, Cortina, 5 y 10, y Mercedes, 18. Teneiro (Gabriel), <i>perfumería</i>, Francos, 19. Teran (Francisco), <i>ing. de caminos, canales y puentes</i>, Pl. de S. Fernando, 13. Teran (Manuel), <i>sombrerería</i>, Tetuan. Terrero y Pipirat (Carlos), <i>interceptor de aduanas</i>, Aduana, 48. Terrones (Rosario), <i>profesora en partos</i>, Caldereros, 26. Teruel hermanos, <i>tejidos</i>, Dados, 21. Ternel y Lopez (Rafael), <i>auxiliar en la Maestranza de artillería</i>, Navas.</p>

Ilustración 2.108

Acompañamiento para las Coplas del Santo Antonio (Antonio Solís Roncales)

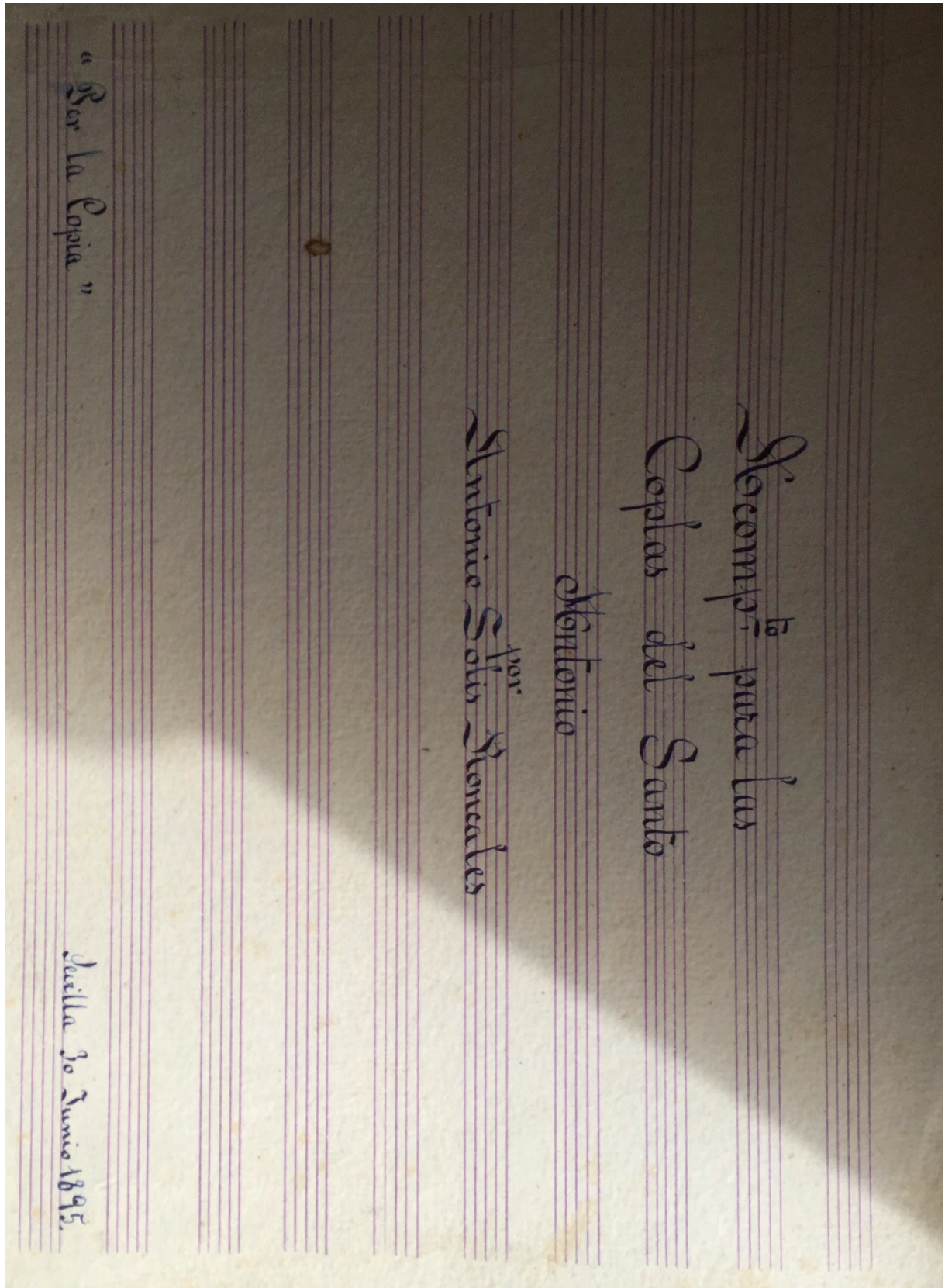


Ilustración 2.109

Alabado a solo con acompañamiento de Melodium (José M^a Delgado)

Dedicado a la virtuosa Madre Abadesa del convento de las religiosas de Santa Clara,
Utrera, 1906

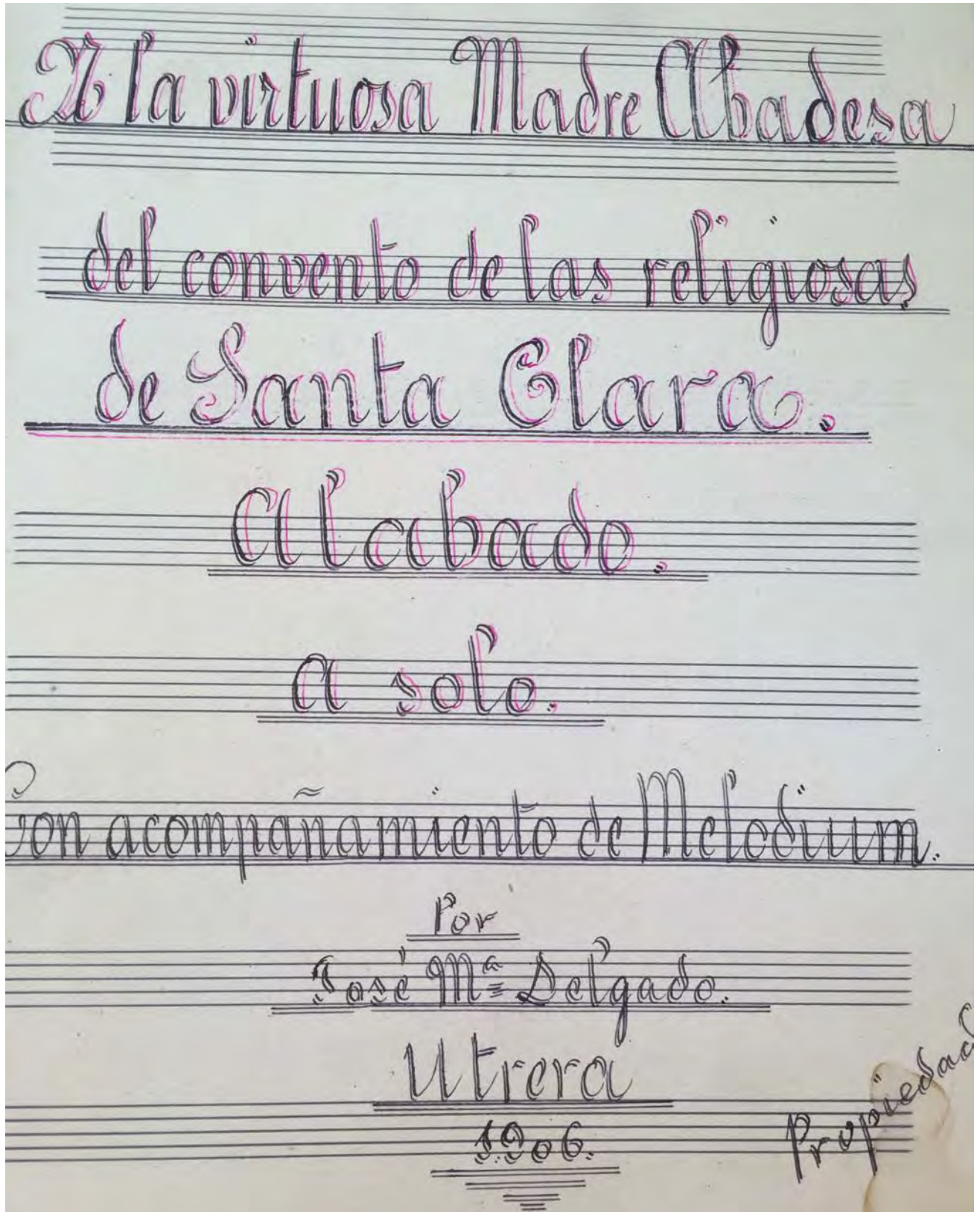


Ilustración 2.110

Documentación para el traslado de las religiosas de Santa Clara de Utrera a Carmona.

Documento 1: Petición de que se someta a votación el posible traslado

Proda. de. Abadesa de Sta. Clara
de Carmona.

Pasísima en el Señor:
Preuna a los coristas en Capitulo y pongo a votación ~~el~~ el
tema el asunto del traslado de la
Comunidad de Clarisas de Utrera
a este Convento. Comunique luego
de oficio a su Eminencia el
resultado de la votación, acun-
pañando la comunicación de
una declaración certificada
de los bienes que posee este
Convento y de su estado econo-
mico. Esta declaración debe ve-
rificar firmada por V. P. y Cla-
voral; y todo esto a la mayor
brevedad, porque quisiere
el Sr. Cardenal antes de mar-

Ilustración 2.110

Documentación para el traslado de las religiosas de Santa Clara de Utrera a Carmona.

Documento 2: Votación y aprobación por unanimidad a favor del traslado

±
Aquí el
sello,
✓

En cumplimiento de lo
mandado por el Sr. Fr. Sr.
Visitador, se ha procedido
a la votación secreta para
el traslado de la Comunidad
de Clarisas de Utrera, a este
Convento, y su resultado
ha sido favorable por
unanimidad.

Lo que comunico aten-
tamente a V. E. R. para
su conocimiento y efectos,
Dios guíe. a V. E. R. m. P. d.
Carmona 20 Julio 1925.

(La firma)

Emmo. y Rovito. Sr. Cardenal Arzobispo
de Sevilla. =

Ilustración 2.111

Inversiones realizadas en el convento de Santa Clara de Utrera en 1909.

Documento 1: Compra de un armónium

L. PIAZZA
ÚNICO SUCESOR DE C. PIAZZA
Fabricante de Pianos
Almacén de Música é Instrumentos
Pianos y Armoniums extranjeros
Gramófonos y Discos
RIOJA, N.º 8 y FERIA, 170
SEVILLA

Yo el abajo firmado, declaro haber comprado
á D. Luis Piazza un *armónium* de 2
juegos de teclas, registros
modelo *2* número *1* de la fábrica
L. Piazza de Sevilla
por el precio de *veintenas sesenta y dos pe-*
seta 50 ctms
pagadero del modo siguiente:
A plazos; completando el pa-
go del armónium antes del 31
de Diciembre del año actual.

quedando el mismo *armónium* pignorado
hasta su total pago.

Y para que conste, firmo el presente en Sevi-
á *15* de *Junio* de 1909.

Señalada Josefa de
Sta Rita Gayá
etc.

Utrera

A. SANJUAN AGUIAR P. - SEVILLA.

Ilustración 2.111

Inversiones realizadas en el convento de Santa Clara de Utrera en 1909.

Documento 2: Adquisición de material didáctico y partituras

LIBRERIA EDITORIAL DE MARIA AUXILIADORA

BIBLIOTECA AGRARIA SOLARIANA

Apartado número 37

Sevilla, 22 de Junio de 1909

R^{da} M^{ra} D. Sep^{ra} del Convento de la Encarnación
Sevilla

Muy señor mío: Conforme con el contenido de su att. le he remitido por _____ y en _____ los géneros que detallo al pie. Para reembolsarme del importe de la presente factura núm. _____ que asciende a Ptas. 23.50

me permitirá disponer de un giro a cargo de V., a los _____ fecha de la misma. Ruego se sirva tomar nota para en su día dispensarle favorable acogida. En espera de sus nuevas y gratas órdenes, queda de V. afmo. S. S.

Recibí Luis Bagetti El Administrador.

Ejemplares	DENOMINACION Y DETALLE DE LAS OBRAS	PRECIO		Descuento sobre la rústica	IMPORTE	
		Rúst.	Encad.		Pesetas	Cts.
1	Acompañamiento Kirial		10			900
2	Kiriales	2				200
1	Gradual					100
1	Método Luitol					250
						2350

Ilustración 2.112

Presupuestos para una función solemne en el día de Santa Clara, Utrera 1912.

Documento 1: presupuesto N° 1

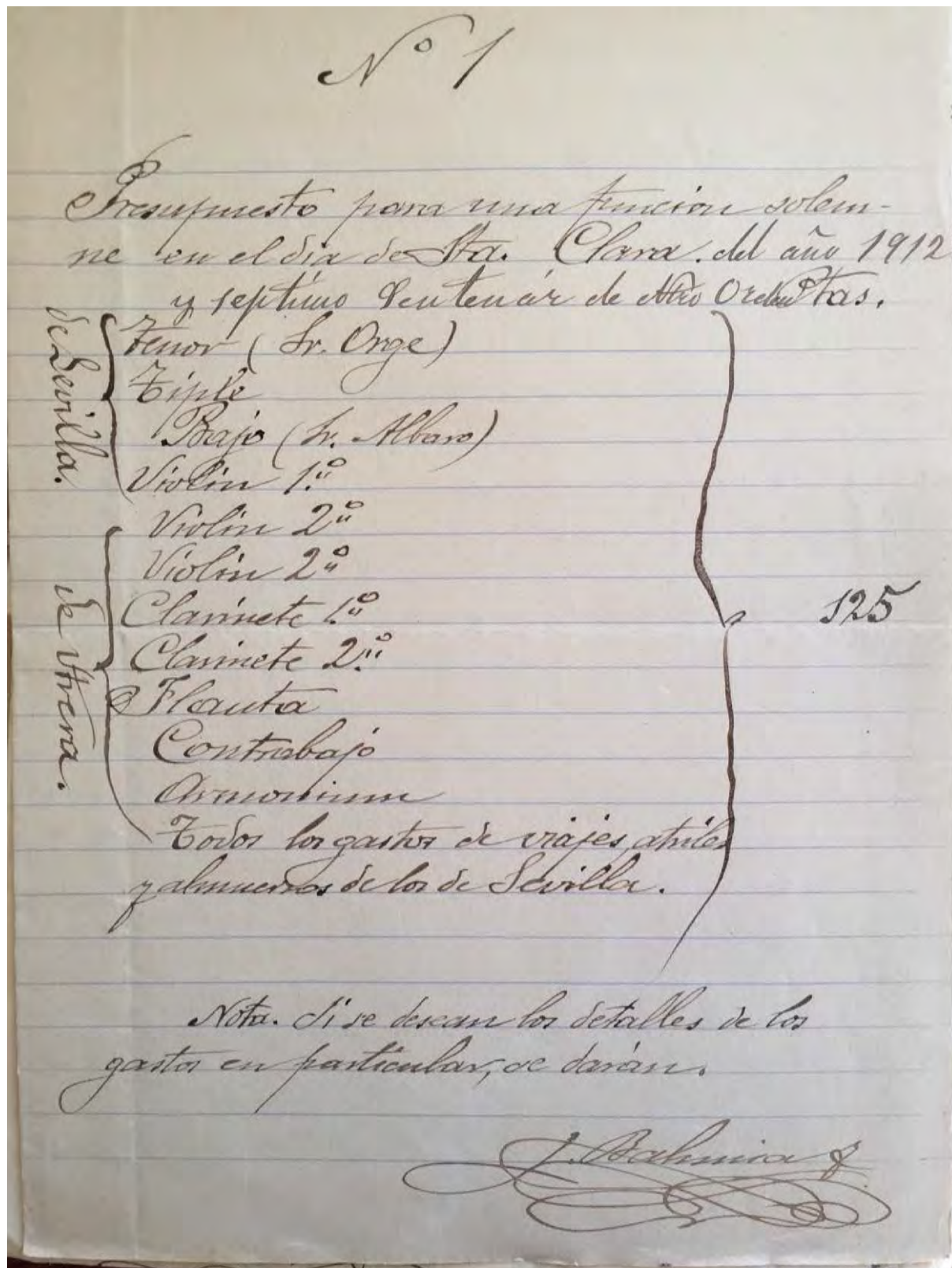


Ilustración 2.112

Presupuestos para una función solemne en el día de Santa Clara, Utrera 1912.

Documento 2: presupuesto N° 2

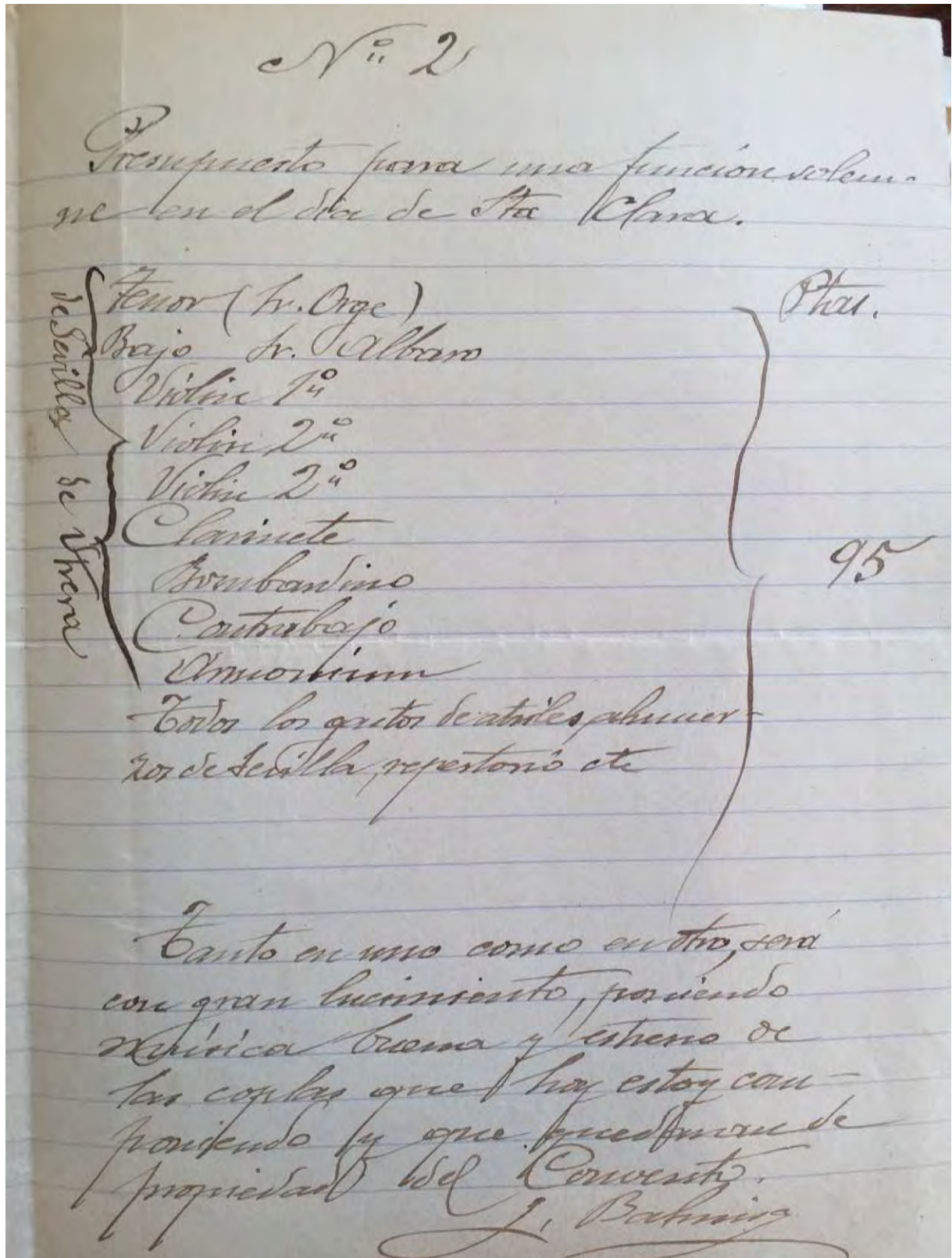


Ilustración 2.113

Índice de Música Religiosa Propiedad de la Orden Tercera de los Siervos de María,
Carmona 1893. Página 1

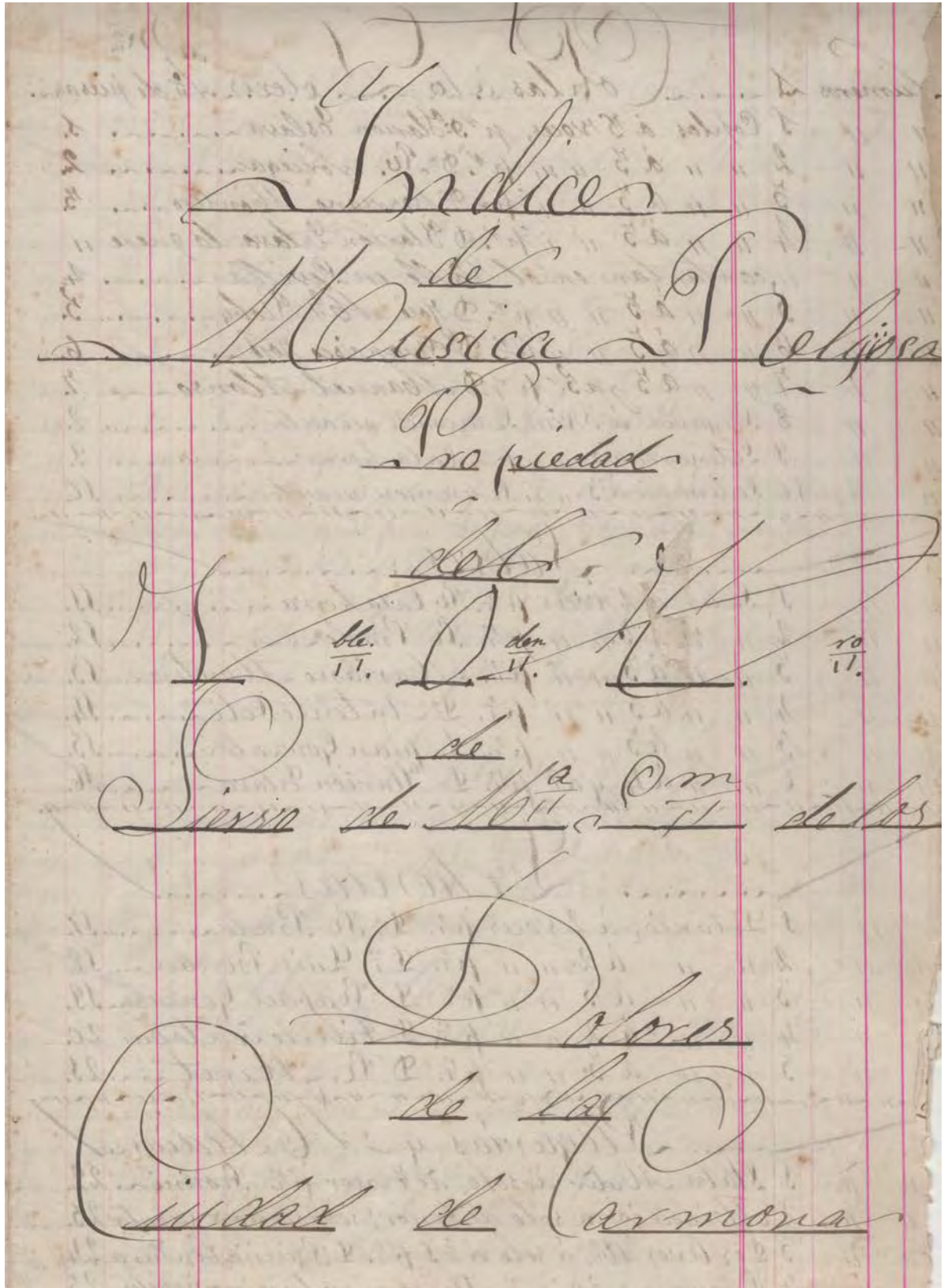


Ilustración 2.113

Índice de Música Religiosa Propiedad de la Orden Tercera de los Siervos de María,
Carmona 1893. Página 2

Numeros	Descripción	N.º de páginas
Coplas		
1	Coplas à 3 voces, p. ^{ra} D. Glorion Estava	1.
2	" " à 3. " " p. ^{ra} D. ^o P. Noriega	2.
3	" " à 3 " " p. ^{ra} D. Mariano Montero	3.
4	" " à 3 " " p. ^{ra} D. Glorion Estava laquese	11
11	cantantan en el Valle en Sevilla	4.
5	" " à 3 " " p. ^{ra} D. José M. ^o Roby	5.
6	" " à 3 " " p. ^{ra} D. Francisco José	6.
7	" " à 3 y a 3 p. ^{ra} D. Manuel Monro	7.
8	Plegaria à 3 voces, sedes conose su autor	8.
9	Letenario à 3 " " p. ^{ra} Calahorra	9.
10	Letenario à 3 " " sedes conose su autor	10.
Sabres		
1	Sabre à 2 voces p. ^{ra} D. Calahorra	11.
2	" " à 2 " " p. ^{ra} D. Prado	12.
3	" " à 3 " " p. ^{ra} D. Mariano Montero	13.
4	" " à 3 " " p. ^{ra} D. Antonio Soler	14.
5	" " à 3 " " p. ^{ra} D. Juan Gonzalez	15.
6	" " à 4 y a 3 p. ^{ra} D. Glorion Estava	16.
Letanias		
1	Letania, à 2 voces p. ^{ra} D. ^o R. Prado	17.
2	" " à 2 " " p. ^{ra} D. ^o Luis Pordace	18.
3	" " à 3 " " p. ^{ra} D. Rafael Gonzalez	19.
4	" " à 2 " " p. ^{ra} D. Tiberio à Cataluci	20.
5	" " à 3 " " p. ^{ra} D. R. Miret	21.
Plegarias y Melodias		
1	Staba Mater à solo de tenor p. ^{ra} Proinin	22.
2	Melodia a solo de tenor; sedes conose su autor	23.
3	Dos Aves M. ^o à solo a 4 p. ^{ra} D. Buena Ventura	24.
4	...	25.

Ilustración 2.113

Índice de Música Religiosa Propiedad de la Orden Tercera de los Siervos de María,
Carmona 1893. Página 3

11	11	5	Tercer M ^o a solo p ^o . Britant	26.
<i>Oratorios, Habados, y Motetes</i>				
11	11	1	Kantata 4 ^{ta} y un motete Arce y un p ^o Borden	27.
11	11	2	Motete a 5 p ^o . D. Antonio Palatin	28.
11	11	11	En estos papeles hai tambien unas Coplas ala	11
11	11	3	Virgen a 5 voces p ^o D. Juan Gonzalez	29.
11	11	4	Motete a 4 voces p ^o D. Juan Alvarez	30.
11	11	5	Dos Motetes a 5 y a duo p ^o . D. Mariano Garcia	31.
11	11	6	M ^o a solo y duo p ^o . D. Franti ^o Linares; en los	11
11	11	11	mismos papeles	32.
11	11	7	Haba a 5 y duo p ^o . D. Mariano Montero	33.
11	11	8	11 11 a 5 p ^o . D. Juan Gonzalez	34.
11	11	9	11 11 a 5 p ^o . Pena	35.
11	11	10	11 11 a 5 p ^o . D. R. Solin	36.
11	11	11	Motete a solo de tenor p ^o . Jimenez y Hualdes	37.
11	11	12	Denitori a 5 voces p ^o . D. Rafael Solin	38.
<i>Misas</i>				
11	11	1	Misa a 5 voces p ^o . D. R. Prado	39.
11	11	2	11 11 a 5 11 11 p ^o . D. Luis Borden	40.
11	11	3	11 11 a 2 11 11 p ^o . D. R. Solin	41.
<i>Meditaciones solo para Orquesta</i>				
11	11	1	Los tres S ^o . benculos del Miserere p ^o . D. Marion Es	11
11	11	11	lava: en los mismos papeles	42.
11	11	2	Ortutura sobre motivo del Staba Mater de Corsi	11
11	11	11	ni; para pequena y grande Orquesta, en dos carpetas	43.
11	11	3	Capabana p ^o . D. Eduardo Lucena	44.
11	11	4	Matil de la Gabota	45.
11	11	5	Vals con variaciones de Oratorio	46.

Ilustración 2.113

Índice de Música Religiosa Propiedad de la Orden Tercera de los Siervos de María,
Carmona 1893. Página 4

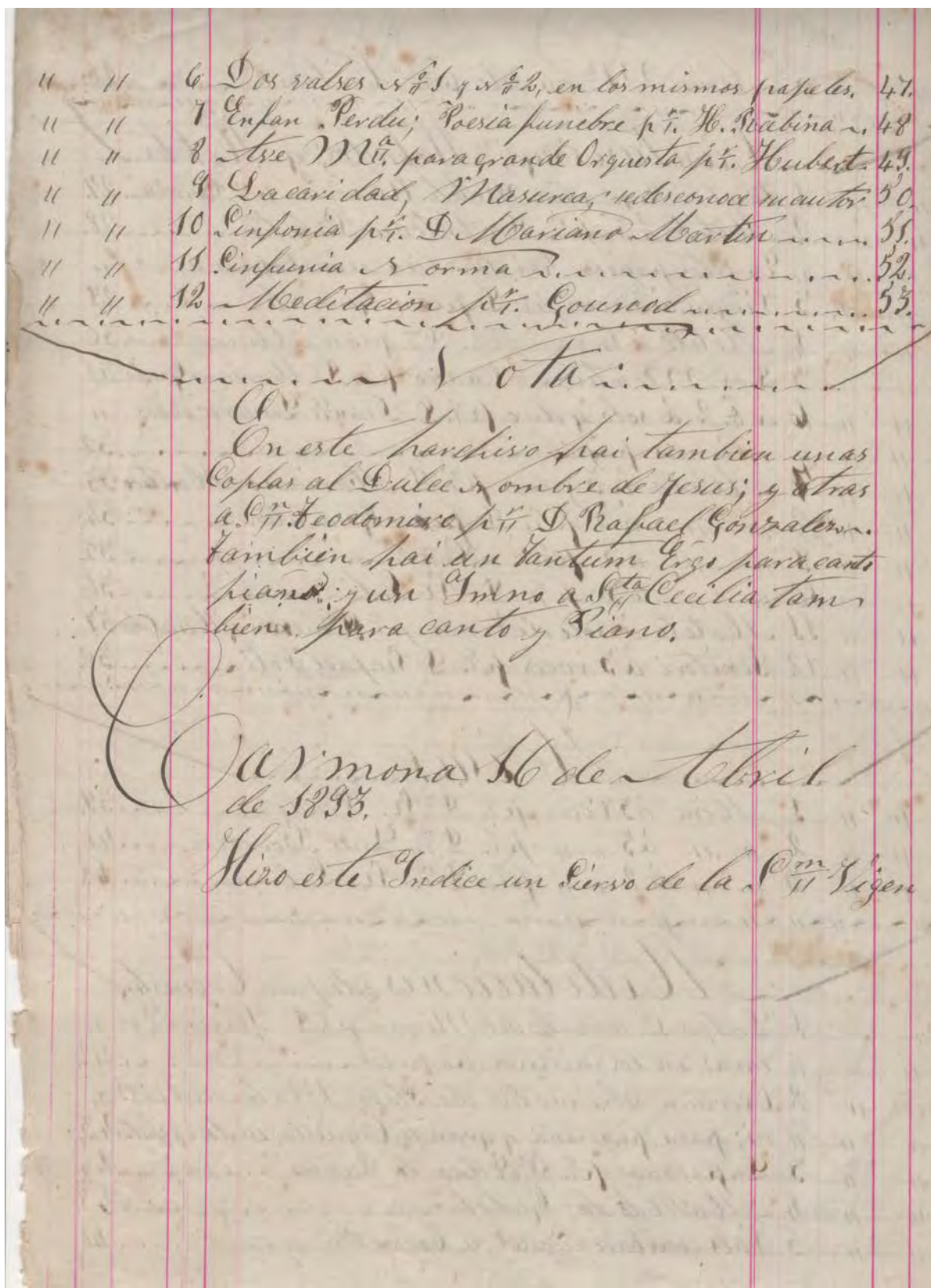


Ilustración 2.114

Ejemplos de documentos con ofrecimientos de cantora y una licencia para ingresar una pupila organista. Documento 1: Ofrecimiento Cantora, Utrera 1864

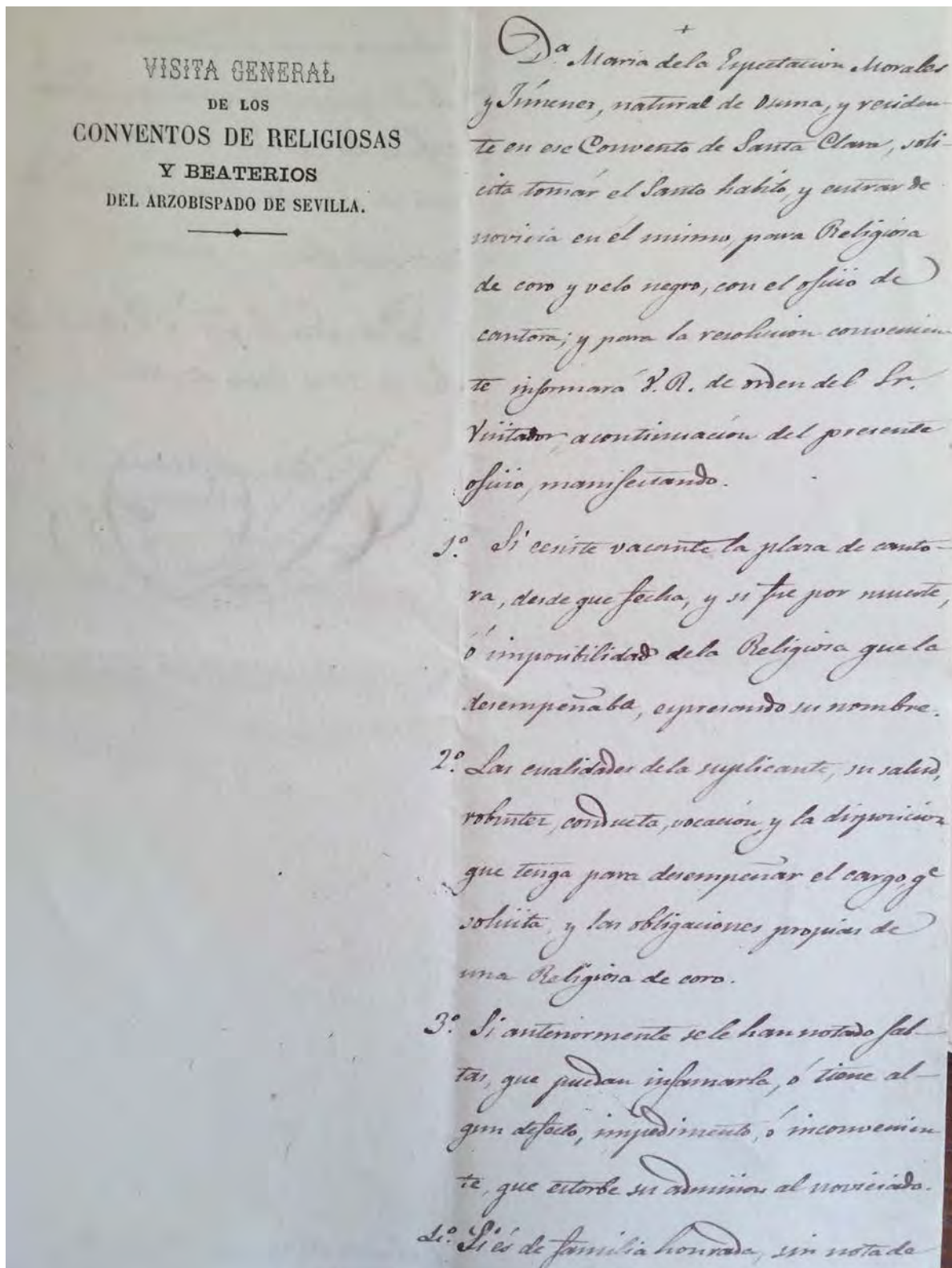


Ilustración 2.114

Ejemplos de documentos con ofrecimientos de cantora y una licencia para ingresar una pupila organista. Documento 2: Licencia para pupila organista, Utrera 1887

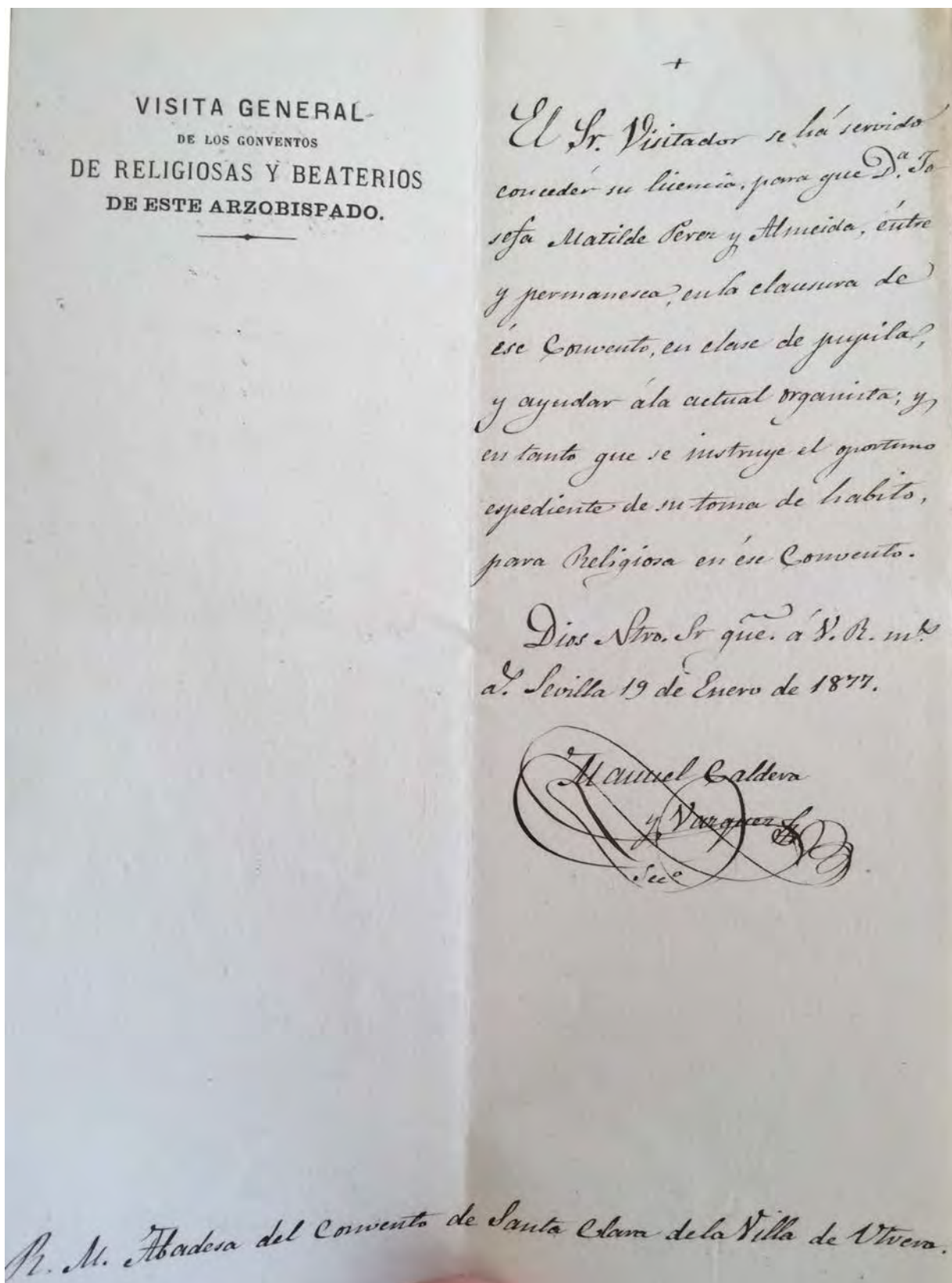


Ilustración 2.115

Gastos mensuales del convento de Santa Clara de Utrera, 1875

Sa. Clara de Utrera.

Agosto, Set.º, Oct. y Nov.º de 1875. Ptas.

Haber de la M. ^{re} Herrera	440, 96
Yd. de la Cantora	329, 28
Yd. de la Organista	329, 28
Yd. del Culto	320 "
Yd. de la Enfermería	450 "
Yd. del P. Capellán	317, 60
Yd. del Sacristán	127, 04
<u>Total</u>	<u>2.314, 16</u>

REGISTRO GENERAL
DEL CLERO
PROVINCIA
DE SEVILLA.

Ilustración 2.116

Fotografía 1: Examen de canto llano para plaza de cantora, 1892

+
Con esta fecha se comunico orden al Vicario Eáo.
p.^a q. a su presencia,
y en lugar conveniente
sin entrar en la clausura,
sea examinada en canto-
llano D. Ana Fernandez
Vid. en el Convento, f.
aspira a la Plaza de
Cantora. Lo digo al. No.
p. saluacion.
Dios que. al. No.
a. Sevilla 6 de Julio de 1892.
Lic. D. Domingo Polo
Sr.
B. N. No. del Convento de S. Clara de Avila

Ilustración 2.116

Fotografía 2: Petición de admisión de Novicia para plaza de cantora

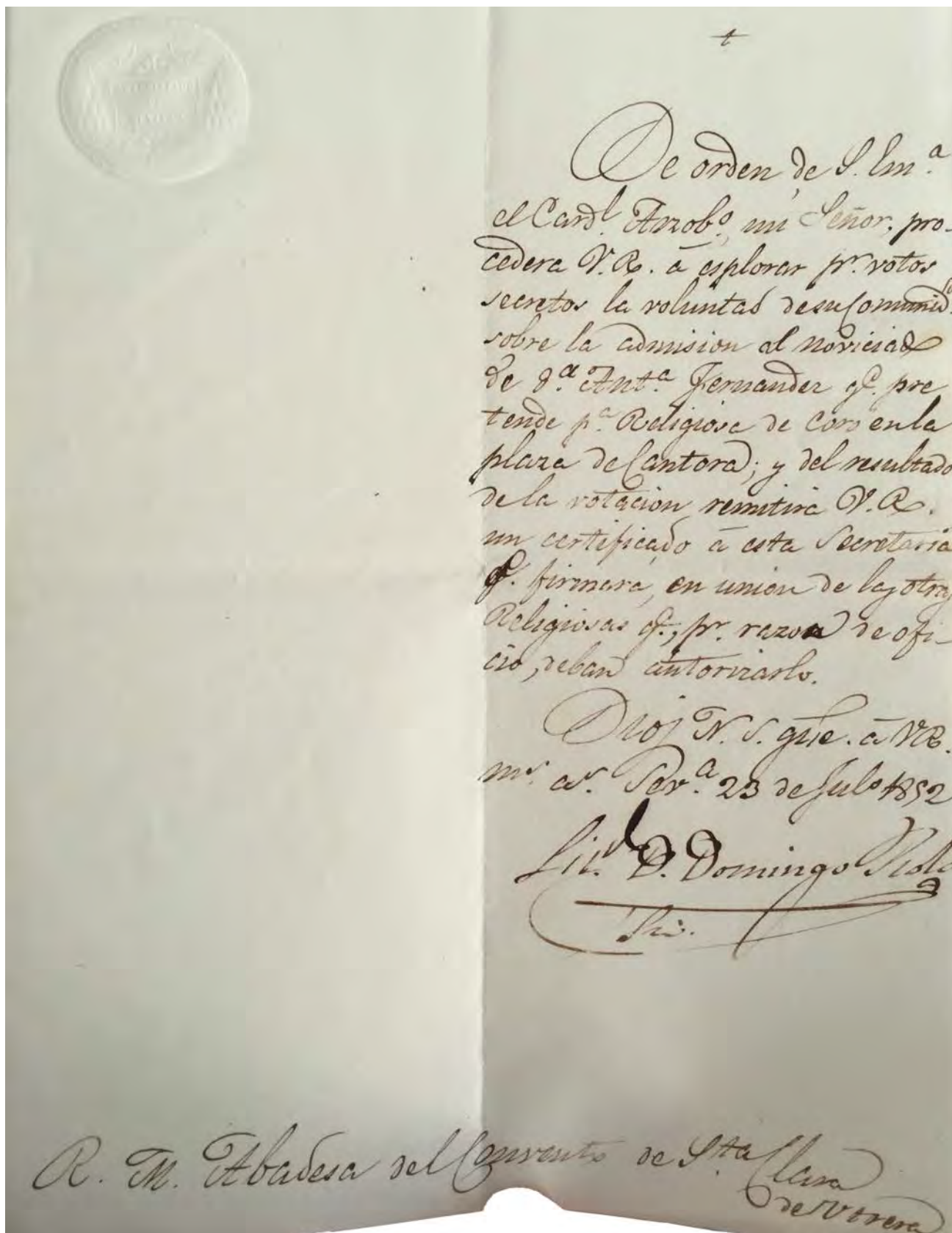


Ilustración 2.117

Piezas que provienen del núcleo jienense y presentan anotaciones al final de la misma.

Fotografía 1: Entrad Pastores, Villancico al Niño Dios a coro y dúo

Villancico al Niño Dios (Entrad Pastores) a coro y dúo

11

1^o coro

2^a

1^o dúo

2^o

3^o

4^o

5^o

6^o

7^o

8^o

9^o

10^o

11^o

12^o

13^o

14^o

15^o

16^o

17^o

18^o

19^o

20^o

21^o

22^o

23^o

24^o

25^o

26^o

27^o

28^o

29^o

30^o

31^o

32^o

33^o

34^o

35^o

36^o

37^o

38^o

39^o

40^o

41^o

42^o

43^o

44^o

45^o

46^o

47^o

48^o

49^o

50^o

51^o

52^o

53^o

54^o

55^o

56^o

57^o

58^o

59^o

60^o

61^o

62^o

63^o

64^o

65^o

66^o

67^o

68^o

69^o

70^o

71^o

72^o

73^o

74^o

75^o

76^o

77^o

78^o

79^o

80^o

81^o

82^o

83^o

84^o

85^o

86^o

87^o

88^o

89^o

90^o

91^o

92^o

93^o

94^o

95^o

96^o

97^o

98^o

99^o

100^o

101^o

102^o

103^o

104^o

105^o

106^o

107^o

108^o

109^o

110^o

111^o

112^o

113^o

114^o

115^o

116^o

117^o

118^o

119^o

120^o

121^o

122^o

123^o

124^o

125^o

126^o

127^o

128^o

129^o

130^o

131^o

132^o

133^o

134^o

135^o

136^o

137^o

138^o

139^o

140^o

141^o

142^o

143^o

144^o

145^o

146^o

147^o

148^o

149^o

150^o

151^o

152^o

153^o

154^o

155^o

156^o

157^o

158^o

159^o

160^o

161^o

162^o

163^o

164^o

165^o

166^o

167^o

168^o

169^o

170^o

171^o

172^o

173^o

174^o

175^o

176^o

177^o

178^o

179^o

180^o

181^o

182^o

183^o

184^o

185^o

186^o

187^o

188^o

189^o

190^o

191^o

192^o

193^o

194^o

195^o

196^o

197^o

198^o

199^o

200^o

201^o

202^o

203^o

204^o

205^o

206^o

207^o

208^o

209^o

210^o

211^o

212^o

213^o

214^o

215^o

216^o

217^o

218^o

219^o

220^o

221^o

222^o

223^o

224^o

225^o

226^o

227^o

228^o

229^o

230^o

231^o

232^o

233^o

234^o

235^o

236^o

237^o

238^o

239^o

240^o

241^o

242^o

243^o

244^o

245^o

246^o

247^o

248^o

249^o

250^o

251^o

252^o

253^o

254^o

255^o

256^o

257^o

258^o

259^o

260^o

261^o

262^o

263^o

264^o

265^o

266^o

267^o

268^o

269^o

270^o

271^o

272^o

273^o

274^o

275^o

276^o

277^o

278^o

279^o

280^o

281^o

282^o

283^o

284^o

285^o

286^o

287^o

288^o

289^o

290^o

291^o

292^o

293^o

294^o

295^o

296^o

297^o

298^o

299^o

300^o

301^o

302^o

303^o

304^o

305^o

306^o

307^o

308^o

309^o

310^o

311^o

312^o

313^o

314^o

315^o

316^o

317^o

318^o

319^o

320^o

321^o

322^o

323^o

324^o

325^o

326^o

327^o

328^o

329^o

330^o

331^o

332^o

333^o

334^o

335^o

336^o

337^o

338^o

339^o

340^o

341^o

342^o

343^o

344^o

345^o

346^o

347^o

348^o

349^o

350^o

351^o

352^o

353^o

354^o

355^o

356^o

357^o

358^o

359^o

360^o

361^o

362^o

363^o

364^o

365^o

366^o

367^o

368^o

369^o

370^o

371^o

372^o

373^o

374^o

375^o

376^o

377^o

378^o

379^o

380^o

381^o

382^o

383^o

384^o

385^o

386^o

387^o

388^o

389^o

390^o

391^o

392^o

393^o

394^o

395^o

396^o

397^o

398^o

399^o

400^o

401^o

402^o

403^o

404^o

405^o

406^o

407^o

408^o

409^o

410^o

411^o

412^o

413^o

414^o

415^o

416^o

417^o

418^o

419^o

420^o

421^o

422^o

423^o

424^o

425^o

426^o

427^o

428^o

429^o

430^o

431^o

432^o

433^o

434^o

435^o

436^o

437^o

438^o

439^o

440^o

441^o

442^o

443^o

444^o

445^o

446^o

447^o

448^o

449^o

450^o

451^o

452^o

453^o

454^o

455^o

456^o

457^o

458^o

459^o

460^o

461^o

462^o

463^o

464^o

465^o

466^o

467^o

468^o

469^o

470^o

471^o

472^o

473^o

474^o

475^o

476^o

477^o

478^o

479^o

480^o

481^o

482^o

483^o

484^o

485^o

486^o

487^o

488^o

489^o

490^o

491^o

492^o

493^o

494^o

495^o

496^o

497^o

498^o

499^o

500^o

501^o

502^o

503^o

504^o

505^o

506^o

507^o

508^o

509^o

510^o

511^o

512^o

513^o

514^o

515^o

516^o

517^o

518^o

519^o

520^o

521^o

522^o

523^o

524^o

525^o

526^o

527^o

528^o

529^o

530^o

531^o

532^o

533^o

534^o

535^o

536^o

537^o

538^o

539^o

540^o

541^o

542^o

543^o

544^o

545^o

546^o

547^o

548^o

549^o

550^o

551^o

552^o

553^o

554^o

555^o

556^o

557^o

558^o

559^o

560^o

561^o

562^o

563^o

564^o

565^o

566^o

567^o

568^o

569^o

570^o

571^o

572^o

573^o

574^o

575^o

576^o

577^o

578^o

579^o

580^o

581^o

582^o

583^o

584^o

585^o

586^o

587^o

588^o

589^o

590^o

591^o

592^o

593^o

594^o

595^o

596^o

597^o

598^o

599^o

600^o

601^o

602^o

603^o

604^o

605^o

606^o

607^o

608^o

609^o

610^o

611^o

612^o

613^o

614^o

615^o

616^o

617^o

618^o

619^o

620^o

621^o

622^o

623^o

624^o

625^o

626^o

627^o

628^o

629^o

630^o

631^o

632^o

633^o

634^o

635^o

636^o

637^o

638^o

639^o

640^o

641^o

642^o

643^o

644^o

645^o

646^o

647^o

648^o

649^o

650^o

651^o

652^o

653^o

654^o

655^o

656^o

657^o

658^o

659^o

660^o

661^o

662^o

663^o

664^o

665^o

666^o

667^o

668^o

669^o

670^o

671^o

672^o

673^o

674^o

675^o

676^o

677^o

678^o

679^o

Ilustración 2.117

Piezas que provienen del núcleo jienense y presentan anotaciones al final de la misma.

Fotografía 2: Letanía a 3 voces, Juan de Mata Espejo Molina

Querida hermana Te mando con 2 coplas para que las escribas y me las mandes las mío bonitas
pueda más que en la acompañamiento y las cosas que son del papel chico me no lo escribas que
No te lo mando ay no te lo he escrito para que las tu escribas más pronto a tomar muy conidas
y me puedas copiarlas

Fin


The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of four staves of music, each with a vocal line. The lyrics are written in Spanish and are placed between the staves. The music is written in a simple, handwritten style. The word 'Fin' is written at the end of the first staff. There are some ink smudges and corrections on the paper.

Ilustración 2.118

Pasodoble dedicado a Sor Clara, organista del convento de Jaén, año 1919

Comencita para Paso doble de dedicado a Sor Clara organista

del bambuco de Gta Clara de Jaén año de 1919, 11 agosto
para la recreación festiva y felicitación a la Srta. Hadora ya toda
la comunidad por el día de su día. Hadora Srta. G. también me llama a
tambora y con toda, no quise avisar el día y mañana, pero y mi hijo no está tranquilo



in la bina y cuando llega a
una de la bina

Ilustración 2.120

Coplas a la Purísima Concepción por Jorge Sequera

Verso Coplas a la Purísima Concepción por J. Jorge Sequera
 1.ª Copla

o-ñi vir-ge-na-do-ra-da-mu-di-chá-y-nu-er-ve-
 co-se-del-aie-lo-pro-pi-cia-y-mu-er-a-con-de-que-mu-er-tos
 que-ron-por-vez-pi-mu-er-el-di-a-gra-da-ma-de-mi-a-fo-ha
 Be-ni-mi-ra-ron-gra-da-ma-de-mi-a-fo-ha Be-en-mi-co-ra
 rom.

2.ª Copla

Tu-rom-bas-saco-santo
 que-fer-vida-ve-ri-a
 fue-ve-ir-gen-a-lo-pri-mero
 que-ya-po-mar-mar-tir
 y-de-su-fo-en-las-a-i-as
 e-fo-lu-na-que-te-a-do-ra
 e-fo-lu-na-ve-no-ra
 que-a-ci-e-n-ta-a-prom-u-n-cia

e-fo-ti-mu-er-gen-mu-er-ta
 de-fo-mu-er-do-en-fo-s-ox-a-tes
 al-pie-de-fo-s-a-l-fa-tes
 mu-er-tis-im-pu-er-ta-tes
 y-en-el-ve-ru-fo-pi-e-la-go
 que-en-fo-er-ri-to-de-fo-les-tes
 tu-gra-cia-y-fo-s-fo-fo-tes
 con-tri-bu-ir-im-pu-er-tes.

Coplas por
 Juan José
 de los
 Ríos
 1875

Ilustración 2.121

Fotografía 2: Gozos al Sagrado Corazón de Jesús de José Ramón de Prado,
copia de José Pulido, 1901

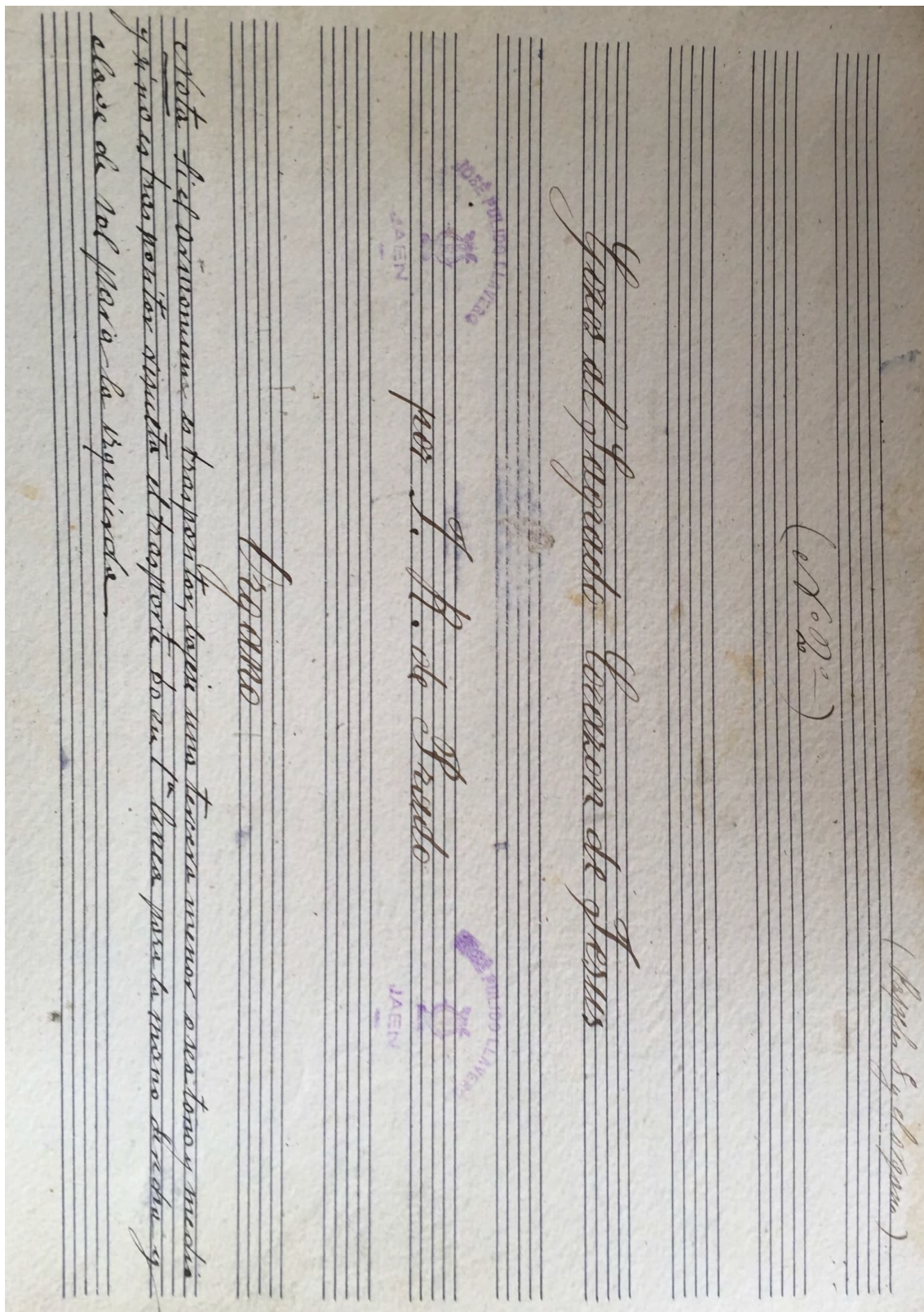


Ilustración 2.122

Vista del coro bajo y coro alto desde la iglesia



Ilustración 2.124

Fotografía 1: Kyriale seu Ordinarium Missae, 1906 (Julius Bas)



Ilustración 2.124

Fotografía 2: Misal y Breviario del Organista, 1882 (Buenaventura Íñiguez)

EL MISAL Y EL BREVIARIO DEL ORGANISTA		285
POR B. ÍÑIGUEZ.		
INDICE DEL TOMO 1.º		
PORRIADA.....		I
EL EDITOR á los Esmos. e Ilustrisimos SSres. Cardenales, Arzobispos y Obispos de las Diocesis de España y copia del autografo del Sr. Arzobispo de Sevilla.....		III
DEDICATORIA DEL AUTOR.....		V
COMUNICACION DE LA DIPUTACION PROVINCIAL DE NAVARRA.....		VI
PROLOGO DEL AUTOR.....		VII
MISAS CUOTIDIANAS. Misa de 1. ^{er} tono (<i>Cuerda de Sol</i>).....		1
Misa de 1. ^{er} tono (<i>Cuerda de La</i>).....		10
Misa de 2. ^o tono.....		19
Misa de 3. ^{er} tono.....		28
Misa de 4. ^o tono (<i>Cuerda de Sol</i>).....		37
Misa de 4. ^o tono (<i>Cuerda de La</i>).....		46
Misa de 5. ^o tono.....		55
Misa de 6. ^o tono (<i>Cuerda de Sol</i>).....		64
Misa de 6. ^o tono (<i>Cuerda de La</i>).....		73
Misa de 7. ^o tono.....		82
Misa de 8. ^o tono.....		91
KIRIES DE LOS OCHO TONOS, con versos tomados del Canto-llano.....		99
MISA DE ANGELES.....		121
GLORIA DE 4. ^o TONO vulgo franciscana (<i>Cuerda de Sol</i>).....		131
EL MISMO GLORIA (<i>Cuerda de La</i>).....		134
GLORIA FRANCISCANA A VERSOS (<i>Cuerda de Sol</i>).....		137
EL MISMO GLORIA (<i>Cuerda de La</i>).....		140
GLORIA DE 1. ^{er} TONO, llamada de Piquero.....		143
CREDO DE APOSTOLES.....		149
CREDO ROMANO, <i>et incarnatus</i> propio de este Credo.....		159
CREDO LLAMADO DE MONJA.....		165
MISA LLAMADA DE SANTO DOMINGO Ó PORTUGUESA.....		177
MISA DE 6. ^o TONO (<i>Cuerda de Sol</i>).....		185
OTRA MISA DE 6. ^o TONO.....		199
SECUENTIA DEL CORPUS (<i>Cuerda de Sol</i>).....		207
SECUENTIA DEL CORPUS (<i>Cuerda de La</i>).....		211
SECUENTIA DE RESURRECCION (<i>Cuerda de Sol</i>).....		215
SECUENTIA DE RESURRECCION (<i>Cuerda de La</i>).....		218
SECUENTIA DE PENTECOSTES (<i>Cuerda de Sol</i>).....		221
SECUENTIA DE PENTECOSTES (<i>Cuerda de La</i>).....		225
SECUENTIA DE STABAT MATER.....		229
MISA DE 4. ^o TONO, para las festividades de la Virgen.....		235
LA MISMA MISA (<i>Cuerda de La</i>).....		249
MISA PARA LOS DIAS DE CORPUS CHRISTI.....		266
RESPUESTAS para el <i>Per omnia saecula saeculorum- Dominus vobiscum- Et ne nos inducas in tentacionem-Secuentia Sancti evangeli secundum Joannem & &</i>		277
INDICE.....		282

Tabla 2.01

Caligrafías localizadas en el fondo

CALIGRAFÍA	COPIAS	COPISTA	PROCEDENCIA	MARCO CRONOLÓGICO
MANO 01	125	Peña Bermudo, José María de la	Utrera	Siglo XIX (2ª 1/2)
MANO 02	46	Rodríguez Román, José		Siglo XIX (2ª 1/2)
MANO 03	64	Sor Dulce Nombre de María	Carmona	Siglo XX (2ª 1/2)
MANO 04	12	García García, Juan Alfonso	Granada	Siglo XX (2ª 1/2)
MANO 05	5	Pulido Llaverio, José	Jaén	Siglo XIX (2ª 1/2)
MANO 06	44		Jaén	Final XIX - 1917
MANO 07	1	S. de Torres		
MANO 08	11	Mediancro, Elena	Carmona	
MANO 09	5			
MANO 10	3	Balmisa, Juan María	Utrera	Siglo XX (1ª 1/2)
MANO 11	6	Sor Perales		
MANO 12	3	Medina	Jaén	Siglo XX (1ª 1/2)
MANO 13	43	Sor Concepción del Niño Jesús	Carmona	Siglo XX (2ª 1/2)
MANO 14	3			
MANO 15	24			Final XIX - ca. XX
MANO 16	27	Gámez, María	Jaén	Siglo XX (1ª 1/2)
MANO 17	20			
MANO 18	37	Sor M. Librada del Corazón de J	Carmona	Final XIX – ca. XX
MANO 19	20			
MANO 20	49	Sor Manuela González?	Carmona	1843 – ca. XX
MANO 21	6			
MANO 22	5			
MANO 23	11	Sor María de los Dolores Muñoz	Carmona	1872 – ca. ½ XX
MANO 24	7			
MANO 25	65	Sor Manuela González	Carmona	1843 – ca. XX
MANO 26	8			
MANO 27	56	Madre Abadesa del C. de S.C.	Carmona	Siglo XIX (2ª 1/2)
MANO 28	40	Sor María del Carmen Capitán	Carmona	1843 - 1872
MANO 29	6	Sor Antonia Cañete	Carmona	1872 – ca. ½ XX
MANO 30	1	Díaz, Josefa		
MANO 31	3			
MANO 32	9		Sevilla	
MANO 33	5	San Pedro, María		Siglo XX (1ª 1/2)
MANO 34	30			Final XIX – ca. XX
MANO 35	2			
MANO 36	15	Sor María de la Paz Barbero	Carmona	1916 - XX (2ª 1/2)
MANO 37	7			
MANO 38	22			
MANO 39	4			
MANO 40	2			
MANO 41	13	Arias, Ignacio		
MANO 42	18			Final XIX – ca. XX
MANO 43	3			
MANO 44	9	Sor Carmen González	Carmona	Siglo XIX (1ª 1/2)
MANO 45	2	José Lloyo		
MANO 46	2	Crespo, Manuel		Siglo XIX (2ª 1/2)
MANO 47	2	A. M. D. G	Madrid	Siglo XIX (2ª 1/2)
MANO 48	1	Díaz, Sebastián		Siglo XIX (2ª 1/2)
MANO 49	1	J. Gª. Requena		
MANO 50	1	J.A.C		Siglo XIX (2ª 1/2)
MANO 51	1	Javiera de Torres		
MANO 52	1	Méndez, José	Fuentes de Anda.	Siglo XX (1ª 1/2)
MANO 53	1	Luisa la Cantora		
MANO 54	1	M. D.		
MANO 55	2	M. G. G.		
MANO 56	2	S. A. Sor Antonia		
MANO 57	1	Galluit, Mª Josefa (Organista N)	Utrera	Siglo XIX (2ª 1/2)
MANO 58	1	Damián Martínez	Jaén	Siglo XX (1ª 1/2)
MANO 59	1	E.D.L. y E.B.M.		
MANO 60	2	A. C. C.		

Tabla 2.02

Compositores localizados en el fondo de Santa Clara y número de copias

COMPOSITORES	PIEZAS	COMPOSITORES	PIEZAS
Ainaud Sánchez, Enric		Liñán, Federico	
Albéniz y Pascual, Isaac Manuel Francisco		Lizárraga, Manuel	
Allegri, Gregorio		Llaurado y Esmatges, Ignacio	
Angerri Profitos, José (Pbro.)		Loschay, V. A.	
Arabaolaza Gorospe, Gaspar de		Lucena, Manuel	
Aranguren de Aviñarro, José		Manum Juam	
Arquimbau, Domingo		Marraco	
Ascana, L. (Pbro.)		Martí y Cantó, Juan (Pbro.)	
Badarzewska-Baranowska, Thécia		Martínez Peñalver, Epifanio	
Benito Barbero, Cosme Damián José de	5	Mata, Diego	
Beobide de Goiburu, José María	3	Mateo Box, Julieta	
Beonso, P.		Metón, Luis	
Berdión		Milagro, C.	
Beyer, Ferdinand		Milagro, M.	2
Bordese, Luigi	5	Mola i Mateu, Jaume-Manuel	2
Borrero Picón, Miguel (Pbro.)		Molera, Rosendo (Pbro.)	2
Brunet Recasens, Francisco		Montero, Mariano	
Brunet Recasens, Francisco		Moreno Torroba, Federico	
Bueno, G.		Moreno, Aurelia	
Bueno, Juan		Muñoz, M.	
Busca Sagastizabal, Juan Ignacio		Nonell Escolapio, Glicerio	
C. René y T. de León		Olabarri Zurinaga, Martín	2
Casagemas i Coll, Luisa		Oscos Calahorra, Remigio	5
Catalá Marcha, Esteban		Osuna, J.	2
Ch. Graziani - Walter		Oudrid y Segura, Cristóbal	
Chané, J. C.		Pagella, Giovanni	
Ciria Sanz, Evaristo	2	Palatín, Antonio	3
Cobo Galán, Juan Antonio	8	Palestrina, Giovanni Pierluigi	
Coelius Sedulius		Pantió Pérez, Manuel	
Courtier, Mariano		Pastó Benvenuto, Manuel	
Crespo, J.		Pastor Pérez, Juan Bautista	
D'Angeville, Pauline		Pedrell, Felipe	
De la Cruz, A.		Peña Bermudo, José María de la	8
Defino, Enrique Pedro	2	Perillán, Manuel	
Del Stmo. Sacramento, P. Martín (Trinitario)		Piquero	
Delgado, José María		Pleyel, Ignace Joseph	3
Depas, Ernest		Portas, Joaquín	
Díaz, Alfredo		Prado, José Ramón de	3
Díaz, Josefa		Rabanus Maurus	
Eguarás, Dámaso		Rodríguez, Francisco	2
Eslava Elizondo, Miguel Hilarión	15	Rossini, Gioachino	3
Espejo Molina, Juan de Mata	2	San Ambrosio	4
Espinosa de los Monteros y Jiménez, Gaspar		San Bernardo Clairvaux	
Fargas i Heras, Joan (Pbro.)		Santa Cecilia, Gonzalo de	
Foglietti, Luis		Santo Tomás de Aquino	7
Fornies Sevilla, Modesto		Seisem, D. V.	
Francesco Bellini, Vincenzo Salvatore Carmelo		Sequera Sánchez, José	
Fray Juan Escollar		Soler y Ramos, Antonio	
Fray Tomás de Celano	3	Solís Roncales, Antonio	35
Fugazot, Roberto		Sor Antonia Cañete	2
Galán, Miguel		Sor María Cecilia	
García de Salazar, Juan		Sor María de los Dolores Muñoz	4
García García, Juan Alfonso	11	Sor Ochoa	
García Torres, Evaristo	3	Sor Perales	2
García Zalba, Mariano		Stradella, Alessandro	
Garrido, P.		Suárez, Lorenzo	
Gómez Navarro, Juan Antonio		Taberner y Velasco, Mariano	
González, Juan	6	Torres Pérez, Eduardo (Pbro.)	
Gonzalo, J.		Tosti, Paolo	
Gossec, François-Joseph		Trigueros, Mariano	2
Guim Ladislao, Francisco de Asís (O.F.M.)		Valerio Donato, Edgardo Felipe	
Hernandez		Vázquez	
Huelva, Ángel	2	Vera, Antonio	
Insausti y Morrás, Agapito	3	Vera, L. Ramón	
Íñiguez Tellechea, Buenaventura	3	Verdi, Giuseppe	2
Jimeno, Román		Vergés, Jacinto	
Ladrón de Guevara, Juan Felipe		Vidal	
Lambert i Caminal, Joan Baptista		Vilaseca, Julián	
Lambillote, Louis		Villani, Juvenal	2
Larregla y Urbieta, Joaquín		Zavala, O.	
Lefebure Bely		Zebaldim, Giovareni	

Tabla 2.03

Calendario de las posibles celebraciones litúrgicas anuales según el fondo musical musical conservado en el convento de Santa Clara de Carmona

Calendario litúrgico anual	
Fecha	Celebración
19 de marzo	Efeméride de San José
marzo – abril	Cuaresma y Semana Santa – desde Miércoles de Ceniza hasta el Domingo de Resurrección
Mes de mayo	Mes de María
50 días tras Domingo de Resurrección	Sagrado Corazón de Jesús (Pentecostés)
60 días tras Domingo de Resurrección	Corpus Christi – Santísimo Sacramento
11 de agosto	Santa Clara de Asís
4 de octubre	San Francisco de Asís
1 y 2 de noviembre	Día de Todos los Santos y Conmemoración de los Fieles Difuntos
8 de diciembre	Inmaculada Concepción (Purísima Concepción)
diciembre	Navidad – Adviento (Hasta Nacimiento del Niño Jesús)
enero	Octava del Señor o Fiesta de Santa María Madre de Dios (8 días tras su nacimiento) y adoración de los Reyes
2 de febrero	Presentación de Jesús al templo, finalización del ciclo navideño (40 días tras el nacimiento de Jesús)

Tabla 2.04

Eje cronológico respecto a la actividad musical en el convento de Santa Clara de Carmona y las monjas con implicación musical

Monjas con implicación musical en el convento de Santa Clara según el fondo conservado			
Cronología	Nombre	Cargo/Profesión	Piezas
1843 – 1872	Sor María del Carmen Capitán	Vicaria de Coro	40
1843 – ca. XX	Sor Manuela González	Portera Mayor	65
1872 – ca. 1/2 XX	Sor Antonia Cañete	Vicaria de Coro y Vicaria	3
1872 – ca. 1/2 XX	Sor María Dolores Muñoz	Portera	67
1886	Sor Rosario López	Organista	-
Final XIX – XX	Sor María Librada del Corazón de Jesús		37
1916 -	Sor María de la Paz Barbero de Santa Clara	Tornera	15
1918 -	Sor Dolores González de Ángeles	Vicaria de Coro	-
2ª 1/2 XX	Sor Concepción del Niño Jesús		43
2ª 1/2 XX	Sor Dulce Nombre de María		64

Tabla 2.05

Funciones y celebraciones en el convento de Santa Clara a través de la prensa local

<i>La Revista: Periódico ilustrado, científico, literario y de intereses locales</i>		
Carmona, 1888		
Nº Periódico	Día de Celebración	Tipo de actividad
XXI	24 de junio	Función de las Religiosas de Santa Clara
XXVII	5 de agosto	Celebración por parte de las Religiosas de Santa Clara
35	5 de octubre	Nueva celebración por parte de las Religiosas de Santa Clara
38	31 de octubre	Celebración en Santa Clara
47	27 de diciembre	Celebración en Santa Clara
48	Día 00	Función en iglesia de Santa Clara
Todas las tiradas del rotativo en el mes de diciembre, anuncian celebraciones o funciones en el convento o iglesia de Santa Clara.		
<i>La Revista: Periódico ilustrado, científico, literario y de intereses locales</i>		
Carmona, 1889		
Nº Periódico	Día de Celebración	Tipo de actividad
49	Día 00	Función en iglesia de Santa Clara
51	22 Enero	Celebración en Santa Clara
52	Día 00 Febrero	Religiosas de Santa Clara
53	4 Febrero	Religiosas de Santa Clara
54	Día 0	Religiosas de Santa Clara

Tabla 2.06**Calendario litúrgico anual con referencias en prensa**

Calendario litúrgico anual con referencias en prensa		
Fecha	Celebración	Referencia en Prensa
19 de marzo	San José	
marzo – abril	Cuaresma y Semana Santa – desde Miércoles de Ceniza hasta el Domingo de Resurrección	
Mes de mayo	Mes de María	
50 días tras Domingo de Resurrección	Sagrado Corazón de Jesús (Pentecostés)	
60 días tras Domingo de Resurrección	Corpus Christi – Santísimo Sacramento	
11 de agosto	Santa Clara de Asís	Nº 27
4 de octubre	San Francisco de Asís	Nº 35
1 y 2 de noviembre	Día de Todos los Santos y Conmemoración de los Fieles Difuntos	Nº 38
8 de diciembre	Inmaculada Concepción (Purísima Concepción)	Todos los meses aparecen menciones en prensa, números: 47 – 48 – 49 51 – 52 – 53 – 54
diciembre	Navidad – Adviento (Hasta Nacimiento del Niño Jesús)	
enero	Octava del Señor o Fiesta de Santa María Madre de Dios (8 días tras su nacimiento) y adoración de los Reyes	
2 de febrero	Presentación de Jesús al templo, finalización del ciclo navideño (40 días tras el nacimiento de Jesús)	

Tabla 2.07

Coplas, gozos y canciones representadas en el fondo del convento de Santa Clara

Coplas, gozos y canciones representadas en el fondo del convento de Santa Clara	
Celebración o fiesta a la que van destinada	Número de piezas
Santa Clara de Asís	18
Santísima Virgen María (mes de mayo)	14
Varias efemérides	12
Sagrado Corazón de Jesús	10
Sin título (simplemente “copla”)	10
Corpus Christi – Santísimo Sacramento	7
San Francisco de Asís	6
Immaculada Concepción (Purísima)	5
Títulos varios	5
Nacimiento del Niño Dios (Navidad)	3

Tabla 2.08

Géneros religiosos varios y su representación en el fondo

Géneros religiosos varios	Representación en el fondo
Letanías	39
Salves	17
Plegarias	11
Stabat mater	11
Tota pulchra	8
Te deum	6
Ave verum	3
Cristus factus est	3
Elevación	3
Meditaciones	1

Tabla 2.09

Piezas recogidas en el cuaderno de Sor Manuela González

Cuaderno de Sor Manuela González Convento de Santa Clara de Carmona	
Piezas de carácter profano	Piezas religiosas
Rondó (Pleyel)	Acompañamiento para los versos de la Salve
Rondó	Acompañamiento para el credo romano
Sonata	Acompañamiento de tedeum con versos de 4º tono
Minueto (Pleyel)	Te ergo
Las campanas de París	Sequencia de Pentecostes
Lección de Valses y otros Juguetes	Acompañamiento a la Salve Regina
Alemanda	

Tabla 2.10

Reproducción en limpio de la tabla de oficios del año 1843,
Correspondiente a la Ilustración 2.009

Tabla de los oficios hechos p^{ra} la Elección de Abadesa de la M. R. M^e. y Sra. Sor M^a de los Dolores Lacoste, hecha en este n^{tro}. Conv^{to} de mi M^e Sta Clara de Carm^a en 13 días del mes de Diciembre de 1843 a^s.	
Mayordoma	La M. R. M ^e Sor María de los Dolores Lacoste
Vicaria de Convto	La M ^e Sor María Manuela Oruña
Maestra de Novicias	La M ^e Sor María del Carmen Romero
Vicaria de Coro	La M ^e Sor María del Carmen Capitán
Tornillera	La M ^e Sor Fran ^{ca} . De Paula González
Porteras	
Sobrestante	La M ^e Sor Epifanía Oruña
Portera Mayor	La M ^e Sor Josefa González
	La M ^e Sor Manuela González
	La M ^e Sor Juana M ^a . Pradas
	La M ^e Sor María de la Cruz Portefaix
Torneras	Escuchas
La M. R. M ^e Sor Fran ^{ca} de Paula Rueda	La M ^e Sor María Manuela Oruña
La M ^e Sor María del Carmen Romero	La M ^e Sor María del Carmen Romero
Sacristana	La M ^e Sor Josefa González
La M ^e Sor Fran ^{ca} . De Paula González	La M ^e Sor María de los Dolores Negás
Provisora	Graneras
La M ^e Sor María de la Cruz Portefaix	La M ^e Sor Josefa Sánchez
Contadoras	La M ^e Sor Juana M ^a . Pradas
La M. R. M ^e Sor M ^a de los Dolores Lacoste	Discretas
La M ^e Sor María Manuela Oruña	La M ^e Sor María Manuela Oruña
La M ^e Sor María del Amparo Rodríguez	La M ^e Sor María del Carmen Romero
Silenciaria	La M ^e Sor Josefa González
La M ^e Sor María Manuela Oruña	La M ^e Sor María de los Dolores Negás
Refectolera	Depositarias
La M ^e Sor Fran ^{ca} . De Paula González	La M. R. M ^e Sor Fran ^{ca} de Paula Rueda
Enfermera	La M ^e Sor María del Carmen Romero
La M ^e Sor Josefa Sánchez	Ropera
	La M ^e Sor María del Carmen Capitán

Confirmada p^r. Ntro. M. R. P. Pro. José Enjunto.

Tabla 2.11

Reproducción en limpio de la tabla de oficios del año 1856,
correspondiente a la Ilustración 2.010

Tabla de los oficios hechos por la Elección de Abadesa de la M. R. M^e. y Sra. Sor M^a de los Dolores Lacoste, hecha en este nro. Convento de mi M^e Sta Clara de Carmona en 28 días del mes de Marzo de 1856	
Mayordoma	La M. R. M ^e Sor M ^a de los Dolores Lacoste
Vicaria de Convto	La M. R. M ^e Sor M ^a del Carmen Romero
Maestra de Novicias	La M ^e Sor Francisca de Paula González
Vicaria de Coro	La M ^e Sor M ^a del Carmen Capitán
Tornillera	La M ^e Sor M ^a del Rosario Guisado
Porteras	
Sobrestante	La M ^e Sor Josefa González
Portera Mayor	La M ^e Sor Manuela González
	La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez
	La M ^e Sor M ^a del Rosario Guisado
	La M ^e Sor M ^a del Pilar Villegas
Torneras	Escuchas
La M ^e Sor Juan María de Prada	La M ^e Sor Josefa González
La M ^e Sor M ^a de la Cruz Portefaix	La M ^e Sor Francisca de Paula González
Sacristana	La M ^e Sor M ^a del Carmen Capitán
La M ^e Sor Francisca de Paula González	La M ^e Sor Manuela González
Provisora	Graneras
La M ^e Sor M ^a de la Cruz Portefaix	La M ^e Sor Josefa González
Contadoras	La M ^e Sor Josefa Sánchez
La M. R. M ^e Sor M ^a de los Dolores Lacoste	Discretas
La M ^e Sor Francisca de Paula González	La M ^e Sor Josefa González
La M ^e Sor M ^a del Amparo Rodríguez	La M ^e Sor Francisca de Paula González
Silenciaria	La M ^e Sor M ^a del Carmen Capitán
La M. R. M ^e Sor M ^a del Carmen Romero	La M ^e Sor Manuela González
Refectolera	Depositarias
La M ^e Sor Josefa Sánchez	-
Enfermera	-
La M ^e Sor M ^a del Pilar Villegas	Ropera
	-

Tabla 2.12**Contenido del cuaderno de la Madre Sor María del Carmen Capitán**

Contenido del cuaderno de la Madre Sor María del Carmen Capitán Vicaria de coro entre 1843 y 1872	
Credo	Himno de San Ambrosio 1. Vs
Credo comun (para mi uso)	Himno de Visperas para Adviento
Credo de Sexto Tono	Himno de Visperas para Adviento
Credo de Strosi	Himno del Dulce Nombre de Jesús
Cristus Factus Est	Kyries Jerezanos de 5° Tono
Escalas en diferentes tonos	Lamentaciones Feria VI in Passione Domini ad Matutinum
Gloria de Rendón	Misa
Gloria de Tota Pulchra	Misa de 1° Tono de Glorias
Gloria, Misa de primer tono	Misa de 6° Tono
Himno a San Antonio	Misa de 6° Tono
Himno a San Buenaventura	Misa de 8° Tono
Himno a San José	Misa de Ángeles
Himno a San José	Misa de Nuestra Señora Madre Santa Clara
Himno a San José	Misa de San Plablo llamada de 5° Tono
Himno a San Luís	Misa del Santísimo sobre el Himno Sacris Solemnis
Himno a Santa Isabel	Misa Jerezana de 5° Tono
Himno a Santiago	Salve
Himno a Todos los Santos	Tedeum Laudamus
Himno de Dolores	

Tabla 2.13

Contenido del cuaderno de la Madre Sor Manuel González

Contenido del cuaderno de la Madre Sor Manuela González Responsable de la actividad musical entre 1843 y ca. XX	
Credo de Versos de 4° Tono	Sacris Solemnis
Ejercicios prácticos	Sonata 1 ^a
Gloria de 1° Tono	Sonata 2 ^a
Gloria de 4° Tono	Tantum Ergo
Misa de 6° Tono	Tantum Ergo
Misa de Ángeles	Tema con Variaciones
Preludios para los Tonos mayores y menores	Versos para Salmos

Tabla 2.14

Contenido de los 6 cuadernos de la Madre Sor María de los Dolores Muñoz

Contenido de los cuadernos de la Madre Sor María de los Dolores Muñoz Organista en el convento de Santa Clara desde 1872 hasta ca. ½ siglo XX		
Cuaderno 1	Cuaderno 2	Cuaderno 3
Credo de Apóstoles de 4º Tono	Tonos y Versos en diferentes tonalidades	Coplas a San Antonio de Padua
Credo Romano de 1º Tono	Cuaderno 5	Coplas al Nacimiento del Niño Dios
Gloria de 1º Tono	Entonaciones de los ocho tonos del Canto yano	Coplas para el Mes de Mayo, Villancico
Incarnatus para el Credo Romano	Entonaciones de los tonos Irregulares	Intermedio para la Misa para Alzar
Misa de 2ª Clase de 1º Tono	Himno de Resurrección o de Espíritu Santo	Introducción instrumental
Misa de 4º Tono	Las Claves para los 8 tonos del Canto yano	Lecciones en diferentes tonos
Misa de 6º Tono	Salmos	Letanía, La Aurora
Misa de Ángeles	Tantum Ergo	Letanía, La Aurora
Misa de Primera Clase de 5º Tono	Cuaderno 6	Ofertorio para la Misa, Introducción
Misa por las Clausulas del Tantum Ergo	Ave Maristella	Variaciones sobre el tema de Gaita para Ofertorio
Secuencia a San Francisco de Asís	Himno a la Virgen	Cuaderno 4
Secuencia de Resurrección	Himno de Apóstoles	Misa a Dúo
Secuencia del Corpus	Himno de Completas	Misa Sacramental llamada La Devota
Secuencia del Espíritu Santo	Himno de Confesores	Tota Pulchra
	Himno de Maitines	
	Stabat Mater	
	Sursum Corda	

Tabla 2.15

Contenido del cuaderno de piezas instrumentales profanas con carácterailable

Contenido del cuaderno de piezas instrumentales profanas con carácterailable	
Contradanza	Vals
Contradanza	Vals
Escocesa	Vals
Fandango 1°	Vals
Fandango 2°	Vals 2° de la Aurora
Marcha	Vals Allegro
Marcha o Paso Doble	Vals de la Aurora
Minuet	Vals de la Travesura
	Vals del Coradino

Tabla 2.16

Contenido del cuaderno “Colección de Valses y Contradanzas sacadas de temas de óperas escogidas, arregladas para piano”

Colección de Valses y Contradanzas sacadas de temas de óperas escogidas, arregladas para piano	
Contradanzas	Valses
Contradanza del Zaneredo	Vals de la Semiramis
Contradanza de la Semiramis	Vals del Cruzado
Contradanza del Moyses	Vals del Cruzado
Contradanza del Moyses	Vals del Cruzado
Contradanza del Coradino	Vals del Zaneredo
Contradanza de Eduardo y Cristina	Vals del Coradino
Contradanza de la Semiramis	Fandango 2º
Contradanza del Maometo	
Contradanza del Cruzado	