

**Música de señoras: las religiosas
y la teoría musical española del siglo XVII**

María SANHUESA FONSECA
Universidad de Oviedo

En la producción intelectual de las órdenes religiosas españolas, los libros concebidos para la formación e instrucción ocupan un lugar destacado. El fin práctico de estas obras abarcaba campos diversos dentro de los fines, características y necesidades concretas de cada Orden. La preocupación por la dignidad y adecuada presencia de la música en el culto divino hizo que las Órdenes religiosas dotasen a sus miembros de los instrumentos doctrinales necesarios para su aprendizaje, práctica y mejora. Manuales, tratados y *artes* diversas de música se utilizaban en los conventos masculinos y femeninos a fin de instruir a los miembros de la comunidad y realzar el culto divino.

A lo largo del presente trabajo pretendemos valorar el papel de la música en los conventos femeninos a través de la visión que de ellas ha aportado la teoría musical española del XVII. Diversos tratadistas reflejan en sus páginas a las religiosas, y enfocan la relación de éstas con la música desde el punto de vista de su enseñanza y su práctica. Pero no es el único nexo de las religiosas con la imagen que de ellas se muestra en los tratados teóricos. Además de aquellos tratadistas que en sus páginas mencionan a «monjas», «religiosas», o también las «niñas para religiosas» por diversos motivos, hemos de considerar la existencia de autores teóricos ligados por razones históricas a monasterios femeninos. Dentro de una normal relación de los lectores con los libros, y en parte también con sus autores, se conocen los nombres de varias religiosas de la época, miembros de distintas Órdenes, que fueron poseedoras de ejemplares de tratados de teoría musical. Y no se limitaban a la posesión de tratados teóricos, hecho significativo aunque en modo alguno excepcional, pues también podemos citar el ejemplo de alguna religiosa como receptora concreta de la dedicatoria de un tratado, algo que singulariza a la dedicataria a los ojos de los posibles lectores de la obra.

La necesidad de aprender en el menor tiempo posible el canto llano llevó a las diferentes Órdenes religiosas a encargar la redacción

de tratados que debían servir de ayuda en esta tarea. Ya fuesen obras con entidad propia, ya se incluyesen en manuales destinados al período del noviciado, las artes de canto llano tuvieron una importantísima presencia y uso en los conventos masculinos y femeninos. Es en estos últimos donde vamos a analizar varios hechos, como son la posesión de tratados de música por parte de las religiosas, la relación directa de algunos teóricos musicales del XVII español con ciertos conventos femeninos, o la dedicatoria de algún tratado a una religiosa. Por otra parte, las religiosas no son solamente un potencial público lector para la teoría musical del momento. Son destinatarias en cuanto que lectoras, pero también son un tema presente en las páginas de la teoría. Esto conforma una interesante visión, que marca una diferencia entre religiosos y religiosas ante la práctica de la música y el tratamiento dado por los teóricos a la hora de reflejar y recomendar un perfil de aprendizaje musical.

Si la posesión de tratados de música por parte de las religiosas podía ser un hecho habitual, no siempre es posible rastrear las huellas de dicha posesión. Sin embargo, hemos documentado la existencia de algunos ejemplares de tratados en los que sus dueñas dejaron constancia de su posesión y utilización. Es el caso del *Processionarium secundum morem almi Ordinis Praedicatorum S. P. N. Domini. Auctum & emendatum per Patrem Fr. Damasum Artufel, Cantorem Conventus S. Mariae de Atocha de Madrid. Cum quibusdam in eo denuo additis, ac intonationibus Hymnorum, suisque Rubricis. «Cantemus Domino Canticum novum» «Laus eius in Ecclesia sanctorum, Psalm. 149»* (Matriti, Ex Typographia Regia, MDCIX [Madrid, Imprenta Real, 1609]), encargado a Fr. Dámaso Artufel por el general de los dominicos, con un prólogo a los religiosos y religiosas de la Orden, en el que se insiste sobre el manejo fácil de la obra. El ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid (M 800, del fondo Barbieri), había pertenecido a dos religiosas, llamadas «sor Juana de San Agustín» y «sor Cathalina de San Francisco», como lo demuestran las anotaciones de la p. 282. El *Directorium, et Processionarium Ordinis Fratrum Minorum. Iuxta Missale, et Breviarium Romanum Pii V. Pontif. Max. iussu editum, et Clementis VIII. auctoritate recognitum. Auctore F. Martino Ruyz, eiusdem Ordinis & almae Provinciae Castellae filio. Divo Antonio de Padua dicatum./Hoc opus (Antoni) divinum fert nomen, & omen/Portat, ut hoc portes, & tueare manu./Vade liber tanto foelix custode, quod omen/Nomen habet, tutum quo tibi signet iter/* (Anno 1612. Salmanticae excudebat Franciscus de Cea Tessa [Salamanca, Francisco de Cea Tessa, 1612]),

contiene entonaciones de himnos y salmos, y repertorio propio de la Orden franciscana. El ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (M 787, del fondo Barbieri), está muy usado, con hojas rotas y manchas de cera, e igualmente perteneció a dos religiosas, pues en la guarda posterior hay indicaciones autógrafas de sus antiguas propietarias: «este manual le entregó mi señora doña maría del buen suçesso a sor manuela de santa tehresa [*sic*]./Señora buen suse-so [*sic*».

Si bien los ejemplos citados no tienen carácter excepcional, también podemos encontrar muy ilustres poseedoras de tratados de música. Es el caso de la poetisa mexicana sor Juana Inés de la Cruz y *El Melopeo y Maestro. Tractado de musica theorica y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto Musico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad y claridad del Lector, esta repartido en xxii. Libros [...]* (Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613), obra del teórico Pietro Cerone, natural de Bérgamo, y que desarrolló buena parte de su carrera en España. Sor Juana Inés de la Cruz poseía un ejemplar de Cerone en su biblioteca personal, con anotaciones autógrafas suyas. Este ejemplar ha sido representado en un retrato de la religiosa ambientado en su celda, y debido al pincel de Juan de Miranda. La pintura reproduce muy cuidadosamente la biblioteca de sor Juana, y en ella aparecen dos tratados de música: *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et dissoni in X Libros Digesta* (2 vols., Roma, Herederos de Francesco Corbellotti, 1650), del jesuita Athanasius Kircher¹ y el *Melopeo...* de Cerone. El ejemplar del *Melopeo...* que perteneció a sor Juana Inés se conservaba en la librería del mexicano D. Demetrio García. Mútilo de portada, en las pp. 284-285 puede encontrarse la anotación autógrafa «En la Raçon de Ceron se discipula Juan [*sic*] Ynes De La Cruz»², testimonio inequívoco de que la escritora poseyó y manejó con frecuencia la obra.

El hecho de la lectura y posesión de un tratado de teoría musical no siempre ha sido la única conexión de las religiosas de la época con los autores de dichas obras, conexión bien lejana, por otra parte,

1. Ricardo Miranda afirma la pertenencia de la *Musurgia...* de Kircher a la biblioteca de sor Juana. Cfr. MIRANDA, R., «Aves, ecos, alientos y sonidos: Juana Inés de la Cruz y la música», en *Revista de Musicología*, XIX/1-2 (1996) 93.

2. ABREU GÓMEZ, E., *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y Biblioteca*, México, Monografías Bibliográficas Mexicanas, n. 29, 1934, p. 356.

como integrantes de un anónimo público lector. También podemos aducir testimonios de la relación directa de algunos tratadistas españoles del XVII con determinados conventos femeninos por razones diversas.

D. Juan de Espina Velasco, sacerdote, coleccionista de arte y tratadista musical con fama de nigromante, fue el autor de un *Memorial a Felipe IV*, que puede fecharse en Sevilla hacia 1632. Espina residía en Madrid rodeado de sus colecciones y su biblioteca, pero por dificultades con la Inquisición hubo de marchar a Sevilla, donde vivió espléndidamente en un palacio al que trasladó sus famosas colecciones, gracias a los enormes beneficios eclesiásticos concedidos por Felipe IV. Allí patrocinó la capilla musical del Real Convento de San Clemente, fundando una memoria «para rescibir músicas portuguesas» a fin de conseguir las mejores monjas músicas³.

Juan Gil Trullench Amella, colegial perpetuo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia, es el autor de *De Obligatione assistendi, et canendi in Choro, ut quisque suae obligationi satisfacere possit, & distributiones mereatur accipere, breve Opusculum, clericis omnibus non tantum utilissimum, sed valde necessarium...* (Valencia, Iuan Baptista Marçal, 1633), obra en la que se reflejan diversas cuestiones del canto en el coro y el modo de cantar, y la estricta observancia del ritual en el valenciano Colegio de Corpus Christi o del Patriarca. Este tratadista tuvo una relación muy directa con el Convento de Religiosas Dominicanas de Corpus Christi de Valencia, ya que contribuyó a su fundación, dotándolo espléndidamente y haciendo donación de toda su fortuna y biblioteca a la nueva comunidad⁴. De la misma manera, D. Juan Giménez de Góngora, al que debemos un curioso manuscrito en el que relata sus lecciones de música, danza y juegos de manos entre 1658 y 1659, con los nombres de los maestros que lo aleccionaban en los juegos de manos, la

3. Por dificultades con el cardenal Borja, revocó en su testamento esta manda (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Escribano Diego de Orozco, Protocolo n. 6444, f. 685). Transcrito por CATURLA, M. L., «Documentos en torno a D. Juan de Espina, raro coleccionista madrileño», en *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, xxv (1963-1966) 6.

4. RODRÍGUEZ, P. J., *Biblioteca Valentina. Compuesta por el M. R. P. M. Fr. Joseph Rodríguez, Ministro del Real Convento del Remedio de Valencia, Cronista General del Orden de la SS. Trinidad en la Provincia de Aragón*, Valencia, Joseph Thomas Lucas, 1747, p. 261.

danza y la guitarra⁵, participó en una fundación, pues fue el comisionado de Felipe IV para fundar un convento de religiosas mercedarias en Madrid, conocido por ello como «las Góngoras».

Otro tipo de relación de los autores teóricos musicales con las religiosas es el hecho de dedicarles su obra. Puede señalarse aquí al agustino fray Pedro Maldonado, que dedica una de sus obras, titulada *Del Choro y Officio Divino* (Sevilla, 1606, y Barcelona, 1608) a su hermana Elvira Maldonado, religiosa profesa en el Convento de Agustinas de San Leandro de Sevilla. El tratado se incluyó también en otra obra del mismo autor, la *Primera parte del Consuelo de Iustos. Compuesto por F. Pedro Maldonado, Religioso de la Orden de San Agustín de Sevilla. Dedicado a Dña. Felipa de la Madre de Dios primero Vireina, de la India, y aora monja en la Esperanza de Lisboa* (Lisboa, Pedro Chrasbeck [sic], 1609), como «Tratado Segundo. Del Choro y Officio Divino». Fray Pedro Maldonado defiende en su tratado, con argumentos de la patrística, lo agradable que es la alabanza en el coro para Dios y lo deleitable de esta alabanza para los hombres, además de reflejar rasgos propios del ceremonial agustino. Es una dedicatoria muy concreta, pero también hemos de recordar aquí el *Processionarium secundum morem almi Ordinis Praedicatorum S. P. N. Dominici...* de 1609, destinado a los religiosos y religiosas dominicos.

Hemos podido constatar a través de varios ejemplos cómo las religiosas del siglo XVII español interactuaban con el mundo de la tratadística musical de varias maneras, como era la posesión y manejo de ejemplares de tratados, la relación de los conventos que las albergaban con algunos autores teóricos –por razones de fundación y patronazgo–, o la recepción de la dedicatoria de alguna obra. Pero hay otro tipo de relación que se adentra en las páginas de dichas obras y que además nos informa del concepto e imagen de los tratadistas sobre un colectivo de público lector potencial, como eran las mismas religiosas, destinatarias de las obras como lectoras o dedicatarias, y además incluidas en ellas como fruto de la visión y el pensamiento de sus autores. Vamos a incidir en algunos de los temas que aparecen en la teoría musical española del XVII y que tienen a las religiosas como protagonistas.

5. El manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Legado Barbieri, Mss. 14031¹³).

Los tratados teóricos son un interesante reflejo de la práctica musical en los conventos españoles del XVII, masculinos y femeninos⁶. Por lo que se refiere a estos últimos, es posible encontrar en la teoría musical de la época muy interesantes testimonios de la presencia de la música en el culto, el esplendor y dignidad con que se celebraba, y algunas prácticas dignas de mención, como es el caso que relata el cisterciense Tomás Gómez en su *Reformación del Cantollano (Arte de Cantollano, órgano y cifra, junto con el de cantar sin mutanzas, altamente fundado en principios de Aritmética y Música)* (Madrid, Imprenta Real, 1649), donde explica un sistema de enseñanza del canto llano basado en el heptacordo –la escala de siete notas– para eliminar la gran dificultad de las mutanzas en el habitual sistema hexacordal. Fray Tomás Gómez indica que la escala de siete notas ya se empleaba en algunos lugares, como el monasterio de Santa Clara de Villafrechós (Valladolid), «lo qual, según las señoras Monjas dizen, ha venido por tradición de unas a otras, desde q[ue] el monasterio se fundó»⁷.

Los monasterios femeninos eran considerados centros musicales de calidad, en los que la música que acompañaba el culto era un auténtico ejemplo por el refinamiento de su interpretación. El alto nivel de la música religiosa en conventos madrileños como la Encarnación y las Descalzas Reales erigía a los dos cenobios en modelos a imitar⁸. Pero no eran los únicos, pues se alaba a otros conventos de monjas por la calidad de su música. Y quizás la descripción más hermosa y completa de un teórico sobre el elevado nivel de virtuosismo que podía alcanzar la llamada *música de señoras* sea la de Juan de Espina acerca del Real Convento de San Clemente de Sevilla, con

6. Una aproximación en OLARTE MARTÍNEZ, M., «Las ‘Monjas Músicas’ en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistórica», en *Revista de Folklore*, vol. 13, n. 146 (1993) 56-63.

7. GÓMEZ, T., *Reformación del Cantollano (Arte de Cantollano, órgano y cifra, junto con el de cantar sin mutanzas, altamente fundado en principios de Aritmética y Música)*, Madrid, Imprenta Real, 1649, f. 14v.

8. RUIZ DE ROBLEDO, J., *Laura de música Ecclesiástica. Nobleza y antigüedad de esta ciencia y sus profesores...* (manuscrito [1644], Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Manuscritos &.IV.7; Biblioteca Nacional de Madrid, M 1287, copia hecha para Barbieri), p. 229.

Sobre la capilla musical de las Descalzas Reales puede consultarse el trabajo de SUBIRÁ, J., «La música en la Capilla y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid», en *Anuario Musical*, XII (1957) 148-149, que resume las disposiciones de Felipe III para la capilla del monasterio y la composición de su planta.

monjas músicas elegidas especialmente por la abadesa y por el propio Espina para este cometido. Una gran capilla musical, por el número de sus componentes, por su variedad, y por su calidad indiscutible:

Pero como *Vuestra Magestad* está oyendo en su capilla la mejor⁹ que hay, no sabe lo malo que se usa y el mal que se hace en consentirlo. Y digo lo mejor fuera de lo que en breve tiempo ha juntado *Dña. Brianda de Guzmán, hija legítima de los marqueses de la Algava*, dignísima abadeza que hoy es electa tres veces continuas de San Clemente, Convento Real de *Vuestra Magestad* que el Santo Rey D. Fernando fundó con gran renta y grandesa por gracias de haber ganado esta ciudad de Sevilla. Digo, pues, que ha juntado músicas grandiosas que exceden a todas las que hasta ahora tenemos noticia, así de gargantas naturales velocísimas y distintas y quiebrores veloces y dilatados, como de larguesa y sonido de voces en contrabajos, tenores, contraltos, tiples en voz y en falsetes, dándose gran valor unas [fol. 32v^o] a otras por su perfección y por estar muchas buenas juntas, como los diamantes y perlas preciosas. Y ha traído algunas de ellas de muy lejos, alcanzándolas con industria y poder de otro reino, dando a éste con la excelente junta que ha hecho de todas mucha estimación, y a Sevilla gran fama, porque ciudad del mundo no ha tenido ni tiene cosa de tan suprema grandeza¹⁰.

El nivel musical excepcional de las monjas de San Clemente de Sevilla aparece también en la correspondencia cruzada en 1633 –poco tiempo más tarde del *Memorial...* de Espina– entre el racionero Manuel Correa del Campo y el maestro de capilla Diego de Pontac; el segundo elogiaba la manera de cantar de una de las religiosas de San Clemente, a la que llama «Serafina» por la belleza de su voz y sus grandes cualidades musicales¹¹. Además, el relato de Espina sobre la práctica musical en San Clemente de Sevilla testimonia la existencia de tipos vocales un tanto insólitos en las mujeres, aunque

9. Súplase «música». Se refiere a la calidad de interpretación de la Capilla Real en tiempos de Felipe IV, dedicatorio del texto de Espina.

10. ESPINA, J. de, *Memorial a Felipe IV* (manuscrito, hacia 1632), ff. 32r-v.

11. Esta correspondencia se conserva en la Biblioteca Nacional de Lisboa, F.G. 2266, *olim* Ms. H.6.38; hay una copia en el fondo Barbieri de la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 14.069. Cfr. RAMOS LÓPEZ, P., *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, Diputación Provincial-Junta de Andalucía, Granada 1994, pp. 325-328.

documentados por el teórico fray Pablo Nassarre¹². Puede parecer una curiosidad aquellas monjas de San Clemente de Sevilla, con voz de *contrabajo*... Pero en el Archivo de Música de los Cabildos de Zaragoza –la Seo y el Pilar– se conserva un conjunto de composiciones del maestro de capilla de la Seo y carmelita de origen portugués fray Manuel Correa, destinadas a varias religiosas de un convento carmelita, famosas por sus tésituras extremas y su habilidad como cantoras; entre ellas estaba la *tenora* Dña. Beatriz de Mendoza. Y en las *particellas* de un *Magnificat* de Gerónimo Vicente (*1600-†1648) conservado en este mismo archivo figura el nombre de la monja «sor Merenciana», consignado junto a nombres de cantores varones¹³.

La actividad musical de capillas como la de San Clemente de Sevilla, entre otras, contradice las ideas del tratadista Cerone, que consideraba que las religiosas no podrían hacer música de calidad por su escasez numérica en los conventos, lo que las llevaría a necesitar el concurso de cantores profesionales, dando con ello ocasiones de peligro para la moral:

Mas de ninguna manera se ha de sufrir que las mugeres hagan esta profession, si acaso no ouiessen de servir a Dios haziendose Monjas: que por haverse de mezclar entre hombres (no hallándose de ordinario en un lugar tanto número de mugeres, que entre dellas puedan cantar en concierto) harían que en lugar de cantar estuviéranse con ellos solazando y en pláticas [...] ¹⁴.

Por otra parte, son también los tratadistas quienes testimonian la escasa calidad musical de algunas capillas, en conventos masculinos y femeninos. La poca preparación musical resultaba un motivo de escándalo, pues en vez de acrecentar la devoción era pretexto para la risa: «Y bien creo que si Vuestra Magestad oyera algunas capillas que cantan en Madrid [f. 32r^o] y en otras partes de frailes y de monjas y de clérigos, pusiera remedio en ello, porque es mayor la risa y

12. Nassarre habla así de la voz femenina tras la muda: «También les queda a muchas en la cuerda de contralto, y a tal en la de tenor (aunque éstas son muy pocas)[...]». Cfr. *Escuela Música, según la Práctica Moderna... [Primera Parte]*, Herederos de Diego de Larumbe, Zaragoza 1724, p. 46.

13. GONZÁLEZ MARÍN, L. A., «Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal», en *Anuario Musical*, 56 (2001) 89.

14. CERONE, P., *El Mellopeo y Maestro. Tractado de musica theorica y pratica [...]*, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, Nápoles 1613, pp. 539-540.

la mofa que causa en las iglesias que las lágrimas y devoción»¹⁵. Además, es habitual que en la teoría musical se recuerde a las religiosas el correcto comportamiento, decoro y gravedad debidos al coro. Si en nuestro siglo XVII es habitual encontrar conventos de religiosas con capillas musicales de elevadísima calidad artística, también se hacía presente el extremo opuesto.

La teoría musical española del XVII refleja también la educación musical que recibían las novicias, que Nassarre llamaba «niñas para religiosas»¹⁶. El plan que ofrece Nassarre es discutible desde muchos puntos de vista, pero es un valioso testimonio de una práctica que no ha generado una gran cantidad de documentos escritos. Correa de Arauxo protestaba de manera implícita contra el menosprecio a las capacidades musicales femeninas, poniendo el ejemplo de algunas composiciones escritas expresamente para monjas, de un nivel y un resultado artístico inferior: «[...] algunos maestros de órgano [h]an compuesto algunos medios registros doblados, esto es; de dos tipos, y de dos baxones, para monjas, los quales, por facilitarlos, los [h]an hecho a quatro voces, pero en realidad de verdad bien se echa de ver, los inconvenientes y imperfecciones que tiene, que no son peq[ue]ños»¹⁷. Cabe pensar si Correa se queja del desprecio a las potencialidades de la mujer en la música en la personificación de las religiosas para las que se componen obras de peor calidad artística, o si deplora la mala composición de las piezas simplificadas a propósito para uso de las monjas, soslayando la habilidad musical de sus destinatarias. Los tratadistas oscilan entre la alabanza a la calidad de la *música de señoras*, y las críticas que vedaban la educación musical incluso a las religiosas o futuras religiosas, discípulas potenciales de los maestros de música. Nassarre considera a las mujeres unos alumnos de segunda fila, que ofrecen más problemas a la hora de emprender su educación musical, en la que siempre alcanzarán peores resultados que un discípulo del sexo masculino. El modelo teórico del destinatario por excelencia es el futuro maestro de capilla. La mujer no es tenida en cuenta como potencial lectora de la tratadística musical, porque los tratados se dirigen a la persona encargada de educarla, al *maestro*. Un futuro maestro de capilla recibía una formación

15. ESPINA, J. de, *Memorial...*, ff. 31v-32r.

16. NASSARRE, P., *Segunda parte de la Escuela Música [...]*, Herederos de Manuel Román, Impresor de la Universidad, Zaragoza 1723, pp. 483-485.

17. CORREA DE ARAUXO, F., *Libro de tientos y discursos de Música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad Orgánica [...]*, Antonio Arnao, Alcalá de Henares 1626, f. 8r.

muy completa: «El estudio principal pues que ha de tomar el mancebo es tañer, cantar, contrapuntar, componer y gobernar una música o capilla, y esto según el talante y la inclinación natural que tuviere. Mas alende de lo dicho para entremés y recreación podrá ocuparse en algunas curiosidades, mas no como en principal estudio»¹⁸. Nada de esto se contempla para la novicia o la religiosa. La teoría musical española del XVII es una literatura teórica escrita por hombres, para hombres, y pensando en un público lector compuesto también por hombres. Es una tradición cuyo referente más inmediato procede de la teoría musical renacentista española, que planteaba la inferioridad de las mujeres respecto de los hombres como potencial público lector de los tratados y como posible alumnado de los maestros de música¹⁹. La situación no cambiará en el XVII. En la teoría musical de la época se supone por defecto el destinatario masculino, el *desseoso de aprender*, o el *desseoso de tañer* de Gaspar Sanz²⁰, pero nunca aparece la hipotética *desseosa* de conocimientos. Y sin embargo, no deja de resultar sorprendente que sean los mismos teóricos quienes retraten la gran calidad interpretativa de algunas capillas musicales femeninas de la época.

Nassarre señala la existencia de discípulos problemáticos, como son los ciegos, las niñas destinadas a ser monjas, y los aficionados. Es fatigoso enseñar a este tipo de discípulos, marcados por un defecto físico, por la poca seriedad de sus estudios, o por los problemas propios de su sexo, como es el caso de las novicias: «Huyen el onbro [*sic*] de el trabajo, ordinariamente los que tienen habilidad para enseñar, y especialmente con aquellos sugetos con quien es más trabajoso el exercicio; así como con niñas que estudian para religiosas, y algunos niños que carecen de vista: que con unos, y otros es más penosa la enseñanza»²¹. Describe Nassarre con tintes dramáticos las dificultades del maestro «condenado» a enseñar música a las novicias:

«Los principios de las niñas que aprenden, es muy poco menos el trabajo de su enseñanza, aunque por diferente causa: y es por la in-

18. CERONE, P., *El Mellopeo y Maestro...*, p. 46.

19. Este precedente es la obra teórica de fray Juan Bermudo. Cfr. ANNONI, M. T., y NUCCIO, K. E., «Gender as Text and Subtext: The Case of Renaissance Music Pedagogy», en *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*, vol. 5 [*Revista de Musicología*, XVI/4 (1993) 2227].

20. Prólogo al tratado de SANZ, G., *Instrucción de música sobre la Guitarra española; y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza [...]*, Diego Dormer, Zaragoza 1674.

21. NASSARRE, P., *Segunda parte de la Escuela Música [...]*, p. 483.

constancia de el sexo, la poca edad y la mano pequeña. La corta edad, y el sexo, es motivo de la poca afición al estudio; la mano pequeña, añade trabajo al maestro; porque es preciso averles de acomodar la música, de modo, que les sea fácil, su ejecución. El trato con ellas, ha de ser muy apacible, y sin nada de aspereza; porque de ser contrario no aprovechan: por la razón de ser sobradamente tímidas, y pusilánimes naturalmente [...]. Todas estas son circunstancias para mayor mortificación de un maestro, por el ejercicio de paciencia: y sólo le puede obligar a passar por ello el fin santo de que lleguen a lograr el ser Esposas de Christo, alabándole acá en la tierra, para que lo puedan hazer después por una eternidad en el Coro de las Virgines»²².

La teoría considera a la mujer un ser inferior, sin tanta capacidad para aprender como el varón, y que no necesita una formación musical tan profunda como la de un maestro de capilla²³. Las novicias que aprenden música han de ser diestras en canto llano y canto de órgano para poder regir el coro, y poder cantar y acompañarse a un tiempo. También deben dominar el órgano y el arpa, pero no es preciso que sean compositoras, pues se las considera menos diligentes, y suelen servirse de obras ajenas. Así, se presupone que el repertorio musical de los conventos de religiosas será más fácil y reducido que el interpretado en los conventos masculinos.

Si se exceptúa a la noble y seglar madama de Chales, citada en el tratado de guitarra de Luis de Brizeño, *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español, compuesto por Luis de Briçño [sic] y presentado a madama de Chales, en el qual se hallarán cosas curiosas de romances y seguidillas. Juntamente sesenta liçiones diferentes, un método para templar, otro para conocer los aquerdos, toda por una horden agradable y facilissima* (París, Pierre Ballard, 1626), puede constatarse que la religiosa es prácticamente el único caso de mujer música contemplado en la teoría musical española del XVII, y ello de una manera sesgada.

Los tratadistas recogen en las páginas de sus obras valiosos testimonios de la práctica musical en los conventos femeninos, contradiciéndose al mismo tiempo, pues hablan de unas capillas musicales

22. NASSARRE, P., *Segunda parte de la Escuela Música [...]*, p. 483.

23. Es otra prueba de la existencia de pedagogías musicales marcadas por el género, algo que ya se había planteado en la obra teórica de fray Juan Bermudo.

verdaderamente sublimes mientras defienden para las novicias y monjas una formación musical muy inferior a la que recibiría un aspirante a maestro de capilla. Destinatarias, poseedoras y en parte protagonistas de la teoría musical –que ofrece una imagen marcada por la paradoja interna–, las monjas músicas del XVII español se asoman a las páginas de los tratados que manejan para su desempeño, y que las minusvaloran tanto como las favorecen. Los tratadistas de la época no dejan de alabar la belleza de la *música de señoras*, sin privarse de mencionar con total franqueza la existencia vicaria de un repertorio organístico *para monjas*.