

IV COLOQUIO MUSICAT
HARMONIA MUNDI. LOS INSTRUMENTOS SONOROS
EN IBEROAMÉRICA, SIGLOS XVI AL XIX

MEMORIAS IV
SEMINARIO NACIONAL DE MÚSICA EN LA NUEVA ESPAÑA Y EL MÉXICO INDEPENDIENTE

Ciudad de México
Universidad Nacional Autónoma de México:
Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Filosofía y Letras
Escuela Nacional de Música
Centro de Arte Mexicano, A.C.

Puebla
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla:
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego"
Fundación Manuel Toussaint, A.C.

Oaxaca
CIESAS- Unidad Pacífico Sur
Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca:
Biblioteca Francisco de Burgoa
Casa de la Ciudad
Fundación Alfredo Harp Helú

Guadalajara
El Colegio de Jalisco
Universidad de Guadalajara:
Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades

San Cristóbal de las Casas
Universidad Autónoma de Chiapas:
Facultad de Ciencias Sociales

Mérida
Escuela Superior de Artes de Yucatán

IV COLOQUIO MUSICAT

**HARMONIA MUNDI: LOS INSTRUMENTOS
SONOROS EN IBEROAMÉRICA,
SIGLOS XVI AL XIX**

Edición a cargo de Lucero Enríquez

COMITÉ EDITORIAL DEL IV COLOQUIO MUSICAT

Celina Becerra Arturo Camacho Drew E. Davies
Patricia Díaz Cayeros Lucero Enríquez Morelos Torres

SECRETARÍA DEL COMITÉ

Margarita Covarrubias

ASISTENTES

Álvaro Miranda Pablo Osset Myriam Frago

El Seminario recibe apoyo de las siguientes instituciones:



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES

México 2009



REPRODUCCIONES

Ex-Convento de San Agustín, Acolman, Estado de México, Ex-Convento de los Santos Reyes, Metztlán, Hidalgo y Ex-Convento de San Pablo de Yuririapúndaro, Guanajuato. Reproducciones autorizadas por Conaculta.

Anónimo, *Serie de castas*, Colección del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Conaculta-INAH-Mex. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Anónimo, *El sarao*, Colección del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Conaculta-INAH-Mex. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Queda prohibida la reproducción, uso y aprovechamiento, por cualquier medio, de las imágenes pertenecientes al Patrimonio Cultural de la Nación Mexicana contenidas en esta obra; está limitada conforme a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y la Ley Federal del Derecho de Autor.

La reproducción debe ser aprobada previamente por el INAH y el titular del Derecho Patrimonial.

Maqueta: Gabriel Yáñez

Tipografía, formación y diseño de portada: Carmen Gloria Gutiérrez González

Ilustración portada: Juan de Dios Rodríguez Leonardo de León Coronado,

Libro coral de la Catedral de Guadalajara, ca. 1740, Archivo del Cabildo Metropolitano de la Arquidiócesis de Guadalajara (ACMAG).

Primera edición: 2009

D.R. © 2009 Universidad Nacional Autónoma de México

Coordinación de Humanidades

Instituto de Investigaciones Estéticas

Circuito Mario de la Cueva s/n

Ciudad Universitaria, 04510, México, D. F.

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso, de los tratados internacionales aplicables; la persona que infrinja esta disposición, se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Proyecto Musicat

www.musicat.unam.mx

musicat_web@yahoo.com.mx

Tel: (55) 56 22 75 47 ext. 205

Fax: (55) 56 65 47 40

ISBN: 978-607-02-0691-7

Impreso y hecho en México

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	ii
<i>Celina G. Becerra Jiménez y Arturo Camacho</i>	
Musical Instruments in Cultural Context	17
<i>Laurence Libin</i>	
LA REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA Y METAFÓRICA DEL INSTRUMENTAL SONORO	35
La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-neoplatónico	37
<i>Drew Edward Davies</i>	
Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante	65
<i>Lucero Enríquez</i>	
AVANCES Y HALLAZGOS	101
Campanas y órganos: los artefactos de la discordia en el traslado de la catedral de Tzintzuntzan a Pátzcuaro, siglo XVI	103
<i>Antonio Ruiz Caballero</i>	
TOCAR, ENSEÑAR Y APRENDER: TRADICIÓN Y SABERES	131
Tradiciones violeras españolas trasplantadas a la Nueva España. El caso de Texquitote, San Luis Potosí	133
<i>Víctor Hernández Vaca</i>	

Música y hagiografía en la <i>Relación</i> escrita por la madre Josefa de la Providencia (Lima, 1746-1747) <i>Cristina Cruz-Uribe</i>	155	Innovaciones peninsulares introducidas en la Nueva España para construir órganos: Jorge de Sesma en la Catedral de México (1695) y Félix de Yzaguirre en la de Puebla (1710) <i>Edward Charles Pepe</i>	261
Rumores de papel. Indicios y reconstrucciones de los instrumentos (y sus ministriles) en la Catedral Metropolitana de México (siglo XVI) <i>Israel Álvarez Moctezuma</i>	173	AVANCES Y HALLAZGOS	281
AVANCES Y HALLAZGOS	191	Los órganos de Nazarre de la Catedral de Guadalajara, 1727-1730 <i>Cristóbal Durán</i>	283
Las campanas: sus funciones y simbolismo en el ritual fúnebre catedralicio <i>Erika Salas Cassy</i>	193	Instrumentos musicales en la Catedral de Guadalajara en el siglo XVIII <i>Celina G. Becerra Jiménez y Rafael González Escamilla</i>	309
Llamado a sermón. Sobre el reglamento de campanas de la Catedral de Guadalajara <i>Arturo Camacho, Patricia Díaz Cayeros y Daniela Gutiérrez</i>	205	Un acercamiento a la vida musical de la Catedral de Mérida, Yucatán, en el siglo XVII <i>Ángel Gutiérrez Romero</i>	321
Las campanas en una ciudad episcopal novohispana en vísperas de la Independencia <i>Montserrat Galí Boadella</i>	221	La periferia colonial: música en una cofradía de Córdoba del Tucumán <i>Clarisa Eugenia Pedrotti</i>	327
PRESENCIA, TRANSFORMACIÓN, CONSTRUCCIÓN Y CONSERVACIÓN DEL INSTRUMENTAL SONORO	237	NOTAS CURRICULARES	343
Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México <i>Javier Marín López</i>	239	DIRECTORIO	351

TOCAR, ENSEÑAR Y APRENDER: TRADICIÓN Y SABERES

MÚSICA Y HAGIOGRAFÍA EN LA RELACIÓN ESCRITA POR LA MADRE JOSEFA DE LA PROVIDENCIA (LIMA, 1746-1747)

Cristina Cruz-Uribe*

Universidad de Yale

Los números demográficos en el año 1700 mostraba un gran desequilibrio en la población limeña. En palabras de la historiadora Nancy van Deusen: “Al amanecer del siglo XVIII, la Ciudad de los Reyes se ha transformado en una ciudad de mujeres!”.¹ La población de españolas y mestizas en ese año superaba en 16% a la de los varones.² Uno de los resultados del aumento de la población femenina durante la centuria anterior se puede ver en un crecimiento análogo en el número de instituciones religiosas, sobre todo en conventos y beaterios. El mismo censo de 1700 indica que alrededor del 20% de las mujeres de la ciudad residía en dichas instituciones.³

La música en los conventos limeños ha sido comentada en estudios musicológicos e históricos, principalmente dentro del marco de investigaciones generales.⁴ El obstáculo al que se enfrentan los investigadores en sus

* Expreso mi agradecimiento a Amanda Powell, Fernando Iturburu, Margot Fassler y María Jordán por sus generosas sugerencias, a Geoffrey Baker por compartir conmigo un capítulo relevante de su libro antes de publicarlo y a los funcionarios de las bibliotecas John Carter Brown, Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Nacional del Perú por facilitarme el acceso a sus colecciones.

1 Nancy E. Van Deusen, *Between the Sacred and the Worldly. The Institutional and Cultural Practice of Recogimiento in Colonial Lima*, Stanford, Stanford University Press, 2001, p. 12: “By the advent of the eighteenth century, the City of Kings had become a city of women!”

2 María Pilar Pérez Cantó, *Lima en el siglo XVIII: estudio socioeconómico*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1985, p. 54: cit. en Van Deusen, *op. cit.*, p. 11.

3 Véase el cálculo de Van Deusen basado en la numeración general, en *op. cit.*, pp. 176-177, que he modificado para incluir solamente monasterios y beaterios. La tesis de maestría de Juan Carlos Estenssoro contiene el tratamiento más extenso; al respecto véase “Música, discurso y poder en el régimen colonial”, tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1990, pp. 395-443 y 596-614. Algunos acercamientos al tema, ya publicados son: J.C. Estenssoro,

4

intentos de acercarse a la música colonial en las instituciones en Lima es la aparente falta de manuscritos de música. Los estudiosos han encontrado sólo unas cuatro o cinco páginas de canto llano provenientes de dos de los conventos de la ciudad.⁵ Por falta de documentación, se encuentra casi la misma colección de datos en todas las investigaciones efectuadas sobre la música conventual limeña —datos que narran una historia centrada en los conventos más antiguos—. ⁶ Esta historia limitada, reforzada publicación tras publicación, no toma en cuenta el enorme desarrollo de la vida monástica de la ciudad durante el siglo XVII. Tal como en España en el XVI, en Hispanoamérica en el siglo XVII se registró un crecimiento del número de instituciones pertenecientes a las órdenes reformadas —como las Carmelitas Descalzas y las Trinitarias Descalzas—. ⁷ En Lima, se fundaron seis monasterios reformados entre 1603 y 1713. ⁸ Además, debido en parte al crecimiento de la

población de mujeres a lo largo del siglo, la demanda de plazas en los conventos superaba el número disponible de ellas, y entre 1669 y 1704 se fundaron diez instituciones más, denominadas beaterios, para mujeres que vivían con votos informales. ⁹ Durante esta época, la frontera entre conventos y beaterios era muy frágil y cinco de estos beaterios pasaron a ser monasterios oficiales durante el siglo XVII y principios del XVIII, después de conseguirse las licencias y fondos necesarios para ello. ¹⁰

El presente trabajo forma parte de un proyecto más amplio sobre la música en el Beaterio de las Nazarenas, institución que logró transformarse en monasterio de Carmelitas Descalzas durante el siglo XVIII. El estudio se centra en la relación escrita entre 1746 y 1747 por una monja, Josefa de la Providencia, que inició su vocación religiosa en el beaterio. ¹¹ Esta obra tiene como propósito documentar tanto la historia de la institución como la vida de su fundadora, Antonia Lucía Maldonado (1646-1709). ¹² Asimismo, es un testamento de la vida de la escritora, que sucedió a Antonia como superiora del beaterio en 1709 y que ocupaba tal cargo cuando el beaterio se convirtió en monasterio en 1730. ¹³ *La Relación* consta simbólicamente de 33 capítulos centrados sobre todo en una biografía hagiográfica de Antonia,

⁵ “Música y fiestas en los monasterios de monjas limeñas. Siglos XVII y XVIII”, en *Revista Musical de Venezuela*, vol. 16, núm. 34, enero-diciembre de 1997, pp. 127-135; J.C. Estenssoro, *Música y sociedad coloniales. Lima, 1680-1830*, Lima, Colmillo Blanco, 1989; Fernando García, “En busca de música colonial sacra en los conventos de monjas limeños”, en *Boletín de Música (Casa de las Américas)*, vol. 56, enero-febrero de 1976, pp. 3-15; Luis Martín, *Daughters of the Conquistadores: Women of the Viceroyalty of Peru*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1983; Marisa Restiffo, “Religiosas y música: pequeño álbum de imágenes (siglos XVII y XVIII)”, en *Avances. Revista del Área de Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, vol. 5, núm. 1, Argentina, 2001-2002, pp. 146-156; Andrés Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*, vol. 1, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1971; Robert Murrell Stevenson, *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington, Pan-American Union, 1960. Geoffrey Baker incluye un capítulo acerca de la música en los monasterios masculinos y femeninos, e incluso beaterios, de Cuzco; véase *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*, Durham/Londres, Duke University Press, 2008, pp. 111-148.

⁶ García, *op. cit.*, p. 13; Estenssoro, “Música y fiestas”, *op. cit.*, p. 197.

⁷ Véase Estenssoro, “Música y fiestas...”, *op. cit.* Los conventos generalmente comentados son el Monasterio de la Encarnación (fundado en 1561), el de la Concepción (1573), el de la Santísima Trinidad (1584), el de Santa Clara (1605) y el de Santa Catalina de Sena [*sic*] (1624).

⁸ Van Deusen, *op. cit.*, pp. 112-113 y 169-172.

⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁹ *Ibid.*, pp. 140 y 169-172.

¹⁰ Para conocer detalles de los factores que influyeron en la fundación de un gran número de beaterios en Lima, véase *ibid.*, pp. 139-142.

¹¹ Madre Josefa de la Providencia, *Relación del origen y fundación del monasterio del señor San Joaquín de las religiosas nazarenas carmelitas descalzas de esta ciudad de Lima contenida en algunos apuntes de la vida y virtudes de la venerable madre Antonia Lucía del Espíritu Santo, fundadora del instituto nazareno*, Lima, Impreso de los Niños Expósitos, 1793. El ejemplar que consulté para realizar el presente trabajo se encuentra en la Biblioteca John Carter Brown, de Providence, Rhode Island. Según Fernando Iturburu, hay otros más en el Archivo y Biblioteca Riva-Agüero, de Lima; en la Colección Biblioteca Americana José Toribio Medina, de la Biblioteca Nacional de Chile, y en la Biblioteca Nacional de Madrid. Véase Fernando Iturburu, *(Auto)biografía y misticismo femeninos en la Colonia. La Relación escrita por Madre Josefa de la Providencia sobre Madre Antonia Lucía Maldonado*, Nueva Orleans, University Press of the South, 2000, p. 5, n. 1.

¹² *Ibid.*, p. 29.

¹³ *Ibid.*, p. 23.

junto con una historia de la fundación del beaterio y la descripción de sus reglas, funcionamiento y proceso de transformación en monasterio.¹⁴ Josefa creó su texto basándose en una colección de páginas de testimonios escritos después de la muerte de Antonia por su confesor, así como por las beatas y gente de afuera, con la idea de proveer datos para el panegírico de la monja fallecida. Unas veces, Josefa se limitó a resumir experiencias, testimonios o reglas religiosas, y otras, a escribir oraciones transicionales que conectan los extractos de sus fuentes; pero, en ocasiones, también intercaló escritos que ocupan varios capítulos.¹⁵ En muchos lugares, se declara a sí misma como autora y en otros cita claramente a quienes lo fueron, pero en una buena cantidad de ocasiones deja la identidad del escritor en el anonimato. El texto de la *Relación*, entonces, contiene una pluralidad de escritos con diversos estilos y perspectivas que proveen una amplia colección de material primario. Aunque Josefa la terminó de escribir en 1747, la obra quedó en manuscrito hasta 1793, cuando fue publicada en Lima por primera vez (fig. 1).

Descripciones de la práctica musical aparecen principalmente en tres capítulos que documentan la historia del beaterio, desde su fundación, ocurrida alrededor de 1683, hasta su cambio oficial a monasterio decretado en 1730. Tratan de las actividades musicales de Antonia y también de la comunidad durante los rituales cotidianos y algunas de las solemnes ceremonias religiosas del año. La primera parte del ensayo se caracteriza por la retórica hagiográfica empleada en narrar la labor musical de Antonia durante los días

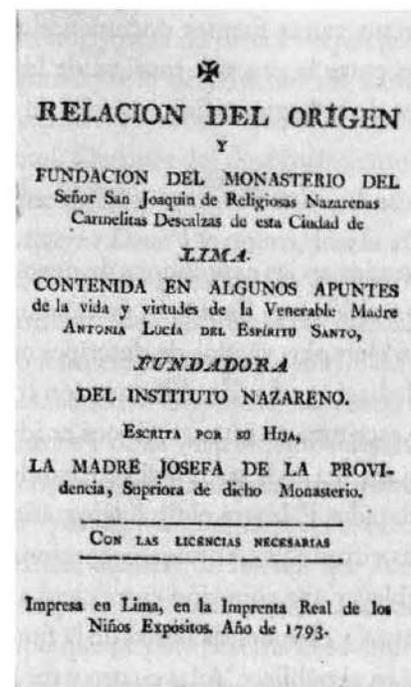


Figura 1. Portada de la primera edición de 1793. Cortesía de la Biblioteca John Carter Brown, Brown University, Providence, Rhode Island, EU.

solemnes. Es evidente el vínculo que hay entre esta forma de incorporar la música en la hagiografía de la *Relación* y la que se encuentra en la más extensa tradición de escritos de y sobre religiosas, específicamente los de Teresa de Ávila y los de la tradición hagiográfica referente a Rosa de Lima. En seguida, el texto de Josefa se centra en las tradiciones cotidianas del beaterio, considerando cuidadosamente las diversas documentaciones presentes en la *Relación*. De todo ello es posible deducir ciertas ideas acerca del uso de la música en la vida dentro del instituto y suponer que las prácticas de las nazarenas fueron distintas de las de instituciones españolas parecidas. En el texto de Josefa —tal

14 *Ibid.*, pp. 6-7. En el libro de 1793, que corresponde a la primera edición de esta *Relación*, se encuentra una primera parte de 10 páginas que contienen el *imprimatur* y una "Carta pastoral" de la madre Mariana de Santa Pazis, abadesa actual del monasterio; las 88 siguientes abarcan la *Relación* de Josefa, y las 8 finales comprenden la bula papal que aprobó la transformación del beaterio en monasterio, todo ello seguido por las constituciones de la nueva institución: Iturburu, *op. cit.*, p. 5.

15 *Ibid.*, p. 28. Para conocer una consideración más detallada del texto. Josefa indica que contó con la ayuda de otras monjas para preparar la *Relación*, pero esas religiosas permanecen en el anonimato. Véase Iturburu, *op. cit.*, p. 183, n. 136.

vez único por conservar sus varias fuentes documentales—¹⁶ llama la atención el evidente diálogo entre la práctica musical de las religiosas y las corrientes contemporáneas de la hagiografía.



Los pasajes centrados en las expresiones de devoción de Antonia durante la Semana Santa —el Viernes Santo, en particular— y el octavario del *Corpus Christi* contienen ejemplos vívidos de descripciones de actividad musical con el lenguaje de la hagiografía. En comparación con otras hagiografías de la época, el estilo de escritura en estas secciones es idiomático, salvo porque Josefa se incluye a sí misma en la narrativa, afirmando su autoridad como testigo de los hechos relatados.¹⁷ Logra el fin hagiográfico —una afirmación del estado espiritual y las virtudes de Antonia— al referir las relaciones de su actividad musical y establecer una conexión entre ciertas prácticas musicales, un estado elevado espiritual y el poder de la voz de la fundadora para inspirar devoción en las beatas y en el público: “A las cuatro y media de la tarde entraba la sierva de Dios cantando las letanías de la Santísima Virgen con arpa, que la tocaba yo, y cantaba la *Tota Pulchra* y luego se rezaba el rosario. Y así que se acababa el rosario, empezaba la sierva de Dios a cantar la *Via Sacra* con tanto espíritu y fervor que toda la gente que había en la iglesia lloraba a mares, por el espíritu y amor con que hacía estos ejercicios mi santa madre”.¹⁸

En la cita anterior, Josefa no ofrece un juicio estético acerca de la voz de Antonia, pero aprovecha la descripción del canto para subrayar ciertas cualidades —amor, espíritu y fervor— que la fundadora ponía de manifiesto al vivir su fe en general. Después del descubrimiento de Cristo y un periodo de contemplación que duraba hasta las ocho, Antonia terminaba el ritual cantando el himno *Aeterne Deus*. De nuevo, Josefa afirma el poder de su voz sobre los demás cuando señala que el canto de Antonia suscitaba “devoción y ternura”. Añade también que “las más veces quedaba arrobada y sin sentido”, ligando el canto a un elevado estado espiritual.¹⁹

Durante el octavario del *Corpus Christi*, Josefa indica que las nazarenas tocaban música con arpa y otros instrumentos diversos durante el día entero.²⁰ Sigue una descripción vívida de Antonia tocando y cantando versos improvisados. En este pasaje, Josefa enfatiza la conexión entre la música y un elevado estado espiritual, además de señalar que Antonia tocaba su música con la intención de inspirar devoción en las otras beatas: “Y así se estaba en el coro, todo el tiempo que [Cristo] estaba descubierta, tocándole y cantándole con su vihuela en la mano versos que allí se le ofrecían de repente, al intento, y muchas veces se quedaba arrobada, y esto todos los ocho días, queriendo que sus hijas la siguieran en amar a Dios y servirle y así estaba como fuera de sí.”²¹

El papel de la música en la escritura y en la hagiografía escrita por y sobre monjas hispanas apenas ha sido estudiado.²² Sin embargo, las investi-

16 *Ibid.*, p. 6.

17 Electa Arenal y Stacey Schlauf incluyen un comentario acerca del uso de la primera persona en el texto, en *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works*, Amanda Powell (trad.), Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989, pp. 310-312.

18 Providencia, *op. cit.*, p. 63; Iturburu, *op. cit.*, p. 126. El citado estudio de Fernando Iturburu contiene una edición completa de la *Relación* de Josefa. Todas las citas del presente trabajo corresponden a dicho estudio. En las notas a pie aparecen primero las páginas del documento original y luego las de la edición de Iturburu.

19 Providencia, *op. cit.*, p. 64; Iturburu, *op. cit.*, p. 126.

20 Aquí Josefa se refiere, tal vez, a una variante de la tradición llamada “siesta” o “reserva”, documentada en España sobre todo durante los siglos XVII y XVIII, y que consta de actos especiales, muchas veces con música recién compuesta. Véase Colleen Baade, “Music and Music-Making in Female Monasteries in Seventeenth-Century Castile”, Durham, N. C., Duke University, 2001, p. 111.

21 Providencia, *op. cit.*, pp. 108-109; Iturburu, *op. cit.*, p. 149.

22 La frecuente aparición de la música en la retórica colonial peruana ha sido destacada por Estenssoro en su tesis de Maestría, donde analiza principalmente ejemplos de sermones, aunque también escritos relativos a San Francisco Solano y a Ángela de Carranza, beata condenada por la Inquisición. Véase J.C. Estenssoro, “Música, discurso y ...”, *op. cit.*, pp. 291-314 y 351-364.

gaciones de Colleen Baade y Janet Hathaway sobre la música en los monasterios de monjas en la Castilla del siglo XVII y en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, en la misma centuria, incluyen vidas, o biografías de monjas, como parte de la evidencia de las tareas musicales y las actitudes de las religiosas ante la música. En estos textos, Baade y Hathaway encuentran una fuerte conexión entre la práctica musical de una monja y su estado espiritual.²³ Hathaway señala el estrecho vínculo entre ambos.²⁴ Las hagiografías españolas, como el texto de Josefa, suelen ligar las virtudes fundamentales de una monja con su expresión musical.²⁵ Adicionalmente, el nivel de detalle apreciable en la *Relación* nos permite plantear nexos con dos posibles modelos literarios de Josefa.

Durante el gran crecimiento de la población de religiosas de la ciudad a lo largo del siglo XVII, la llegada de libros en grandes números facilitaba el acceso a la literatura pía de la época.²⁶ Según Fernando Iturburu, los escritos de Teresa de Ávila, en particular, llegaron a tener un “enorme y determinante impacto” en la escritura de monjas coloniales de los siglos XVII y XVIII, e incluso en la *Relación*.²⁷ Aunque la música no sea un tema común en la obra teresiana, hay algunas menciones y alusiones a la música en su *Libro de*

la vida y otros escritos.²⁸ Llama la atención un episodio de su vida en que escribió muchos versos poéticos mientras estaba arrobada. Su éxtasis la llevó a sentirse como el rey bíblico David, “cuando tañía y cantaba con el arpa en alabanzas de Dios”.²⁹ Probablemente influida por los escritos de Teresa, la tradición hagiográfica de Rosa de Lima, la primera santa americana canonizada en 1671, también establece que compuso versos al hallarse en un elevado estado espiritual.³⁰ La principal hagiografía de Rosa, escrita por Leonardo Hansen y publicada en Roma en 1664 como parte de la campaña dominicana en favor de su beatificación, la pinta como una inspirada cantante e instrumentista.³¹ En el capítulo dedicado a su educación, Hansen indica que “de repente se la vio y oyó tocar el arpa, la cítara y vihuela sin que nadie la hubiese instruido” y que “solía tomar la cítara, y pareciéndola que nadie la oía, sin atender a los que entraban y salían, entonaba sus amorosas composiciones con angélica voz, en honor de su dulce dueño”.³² Después de esta presentación de Rosa como una música, hagiografías escritas desde el siglo XVII hasta nuestros días reciclan descripciones de su capacidad musical en gran variedad de formas.

La abundancia de estos episodios musicales en las hagiografías de Rosa demuestra que la conexión entre la música y la santidad tenía una bien establecida base en el culto local de la santa. No podemos saber si Josefa y los

Hay otros estudios acerca de la música en los textos de algunas de las escritoras españolas e hispanoamericanas más conocidas, como Juana de la Cruz, sor Juana Inés de la Cruz y Teresa de Ávila. Véase Ronald Surtz, *The Guitar of God. Gender, Power, and Authority in the Visionary World of Mother Juana de la Cruz (1481-1534)*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1990; Ricardo Miranda, “Aves, ecos, alientos y sonidos: Juana Inés de la Cruz y la Música”, en *Revista de Musicología*, vol. 19, núms. 1-2, 1996, pp. 85-104; Antonio Bernaldo de Quirós, “Canto litúrgico” y “Música”, en Tomás Álvarez (ed.), *Diccionario de Santa Teresa de Jesús*, Burgos, Monte Carmelo, 2000; Tomás Álvarez, “Poemas”, en *ibid.*

- 23 Baade, *op. cit.*, p. 13, n. 27; Janet Hathaway, “Cloister, Court and City: Musical Activity of the Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid), ca. 1620-1700”, tesis doctoral, New York University, 2005, pp. 102-103.
- 24 Hathaway, *op. cit.*, pp. 103-105.
- 25 Baade, *op. cit.*, pp. 12-15; Hathaway, *op. cit.*, pp. 103-105.
- 26 Nancy E. Van Deusen, “Circuits of Knowledge among Women in Early Seventeenth-Century Lima”, en Nora Jaffary (ed.), *Gender, Race and Religion in the Colonization of the Americas*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 146.
- 27 Iturburu, *op. cit.*, pp. 47-56.

- 28 Véase una lista de citas de la obra completa de Teresa en Álvarez, *op. cit.*, y Bernaldo de Quirós, *op. cit.*
- 29 Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, cap. XVI, 3. Véase *Obras completas*, 5a. ed., Madrid, Espiritualidad, 2000, pp. 94-95. Cit. también en Álvarez, *op. cit.*
- 30 Frank Graziano, *Wounds of Love. The Mystical Marriage of Saint Rose of Lima*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 48-49.
- 31 Durante su vida, Isabel de Flores y Oliva, Rosa de Lima, fue una terciaria dominicana. Graziano detalla el esfuerzo de los dominicos y otros factores que contribuyeron a su canonización: *ibid.*, pp. 89-109.
- 32 Leonardo Hansen, *Vida de santa Rosa de Lima. Escrita en latín por el p. fray Leonardo Hansen. Traducida al castellano por el p. fray Jacinto Parra, Vergara* (España), El Santísimo Rosario, 1895, pp. 14-15. Se debe hacer notar que Graziano descubrió en los testimonios coleccionados para apoyar la beatificación de Rosa evidencia que sugiere que en realidad ésta no sabía tocar instrumentos, y que esta habilidad era una invención de Hansen. Véase Graziano, *op. cit.*, p. 39.

autores de sus varias fuentes pensaban en las hagiografías de Rosa y los escritos de Teresa, o si veían las repeticiones entre unas y otros. Es posible también que conocieran otra instancia todavía no revelada. Sin embargo, la inclusión de actividades musicales tratadas en la *Relación* tenía un precedente en la hagiografía española: los escritos de la fundadora de su orden religiosa, y a la vez los de la tradición local.³³ Aunque se requieren más estudios acerca de la importancia de la música en los textos hagiográficos de la época para entender, con mayor certeza, las varias influencias, esta conexión literaria plantea cuestiones acerca del papel de la circulación de hagiografías en la tradición de música femenina en Lima, así como en otros sitios de Hispanoamérica o España. Sugiere además la posibilidad de que, dentro de la vida conventual de esta época, gobernada por la imitación, las monjas intentaron aproximar su vida musical a la de los santos.



Otra prueba de la mezcla de la retórica hagiográfica en relación con las tradiciones musicales se halla en la narrativa acerca del horario cotidiano de las beatas. En ella, a juzgar por la frecuente repetición, es posible comparar al menos dos descripciones distintas de la mayoría de otros rituales señalados. Un estudio completo de la música en el horario cotidiano del beaterio no es objetivo del presente trabajo; sin embargo, una comparación de los rituales entre los hechos relatados demuestra una gran similitud.

El capítulo XV detalla las distribuciones cotidianas de la comunidad, narradas en primera persona del plural. Señala que las beatas empezaban su día con un himno cantado en el dormitorio donde descansaba la comunidad. A las cuatro de la mañana, la celadora levantaba a la comunidad con la campanilla del cuarto y luego formulaba una bendición y cantaba el *Te Deum*

33 El estudio de Estenssoro considera la omnipresencia de la música también en la retórica ligada a otro santo peruano: Francisco Solano. Véase Estenssoro, "Música, discurso y poder", *op. cit.*, pp. 304-311.

Laudamus. Mientras lo hacía, las beatas se vestían rápidamente, "porque al *Te Ergo* habíamos de estar en el coro, para cantarle de rodillas con toda la comunidad".³⁴ Es decir, tenían más o menos dos tercios del *Te Deum* para prepararse y llegar al coro. Por otro lado, en el capítulo VI se detalla el horario cotidiano que impuso Antonia justo después de fundar el beaterio. Aquí se transcribe un texto centrado en la fundadora, en vez de la comunidad, que pinta el mismo ritual como un ejemplo de la humildad extrema de Antonia, quien, pese a ser la superiora, cumplía todas las tareas propias de las beatas para poner el ejemplo a sus hijas espirituales: "Del mismo modo [en que hacía los otros deberes], ejercitaba el oficio de celadora, en que era vigilantísima, al levantarse al alba y tocar la campanilla, y entonaba el *Te Deum Laudamus* con corona de espinas en la cabeza y una cruz en la mano. De este modo iba tocando y llamando por el dormitorio y recordando a sus hijas para que se juntasen en el coro a rezar [...]".³⁵

Las descripciones de otro ritual realizado cada noche a las nueve demuestran de nuevo que, si bien el estilo y quizás el autor de cada una son distintos, los detalles acerca del ritual son complementarios. En el capítulo XV, el relato acerca de una procesión emplea un estilo conciso y directo. También aquí Josefa se identifica a sí misma como la autora. Según ella, a las nueve de la noche, las beatas salían durante aproximadamente un cuarto de hora a "benedicir la casa toda, cantando *O! Gloriosa Virginum!* y otros versos que para este fin hizo mi madre Antonia".³⁶ Escrito en un lenguaje retórico, el texto del capítulo VI contiene más detalles acerca de la celebración del ritual e incluso sobre las vestimentas de las beatas y lo que llevaban en sus manos, además de añadir datos sobre la procesión misma y señalar lo que

34 Providencia, *op. cit.*, pp. 58-59; Iturburu, *op. cit.*, p. 124. Josefa describe el mismo ritual en el cap. VI. Véase Providencia, *op. cit.*, pp. 20-21, y Iturburu, *op. cit.*, p. 104.

35 Providencia, *op. cit.*, p. 21; Iturburu, *op. cit.*, p. 104.

36 Providencia, *op. cit.*, p. 61; Iturburu, *op. cit.*, p. 125. No queda claro si cantaban los versos escritos por Antonia con la melodía del *O Gloriosa Virginum*, himno monástico ligado a la Inmaculada Concepción, o con otra.

hacían las beatas mientras pasaban por las habitaciones. En el siguiente pasaje, no se usa la primera persona, y tal vez en la última frase Josefa parece insertar una perspectiva que no era la suya.

En dando las nueve de la noche, cogían una cruz y caldera de agua bendita y con corona de espinas y juntas en comunidad salían cantando el himno *O Gloriosa Virginum* y convidando todas las criaturas del cielo y de la tierra que alabasen al Señor en versos que hizo la misma sierva de Dios. En esta conformidad celaban toda la casa y bendecían las puertas de ella y pasaban a registrar las camas y dormitorios, echando agua bendita y bendiciendo estos lugares; costumbre que dejó establecida.³⁷

El día culminaba para las beatas después de la bendición de la casa, cuando recorrían la *Via Sacra*, nombre empleado por Josefa para designar una representación de las estaciones de la cruz. Este ritual servía como escenificación física del *imitatio Christi* que intentaban vivir las beatas.³⁸ El capítulo xv refiere que el ritual empezaba después de la dicha procesión alrededor de las nueve y cuarto,³⁹ y el vi que duraba hasta las diez y media de la noche.⁴⁰ La descripción más completa aparece en el capítulo ix, que informa de las reglas del beaterio, tal vez escritas originalmente por Antonia.⁴¹ Ahí se indica que los lunes, miércoles y viernes las nazarenas hacían la representación pública con canto, y se establece una semejanza entre esta práctica del beaterio y el ritual de la *Salve* que los conventos de la ciudad celebraban los sábados.⁴²

37 Providencia, *op. cit.*, pp. 21-22; Iturburu, *op. cit.*, p. 104.

38 “[La *Via Sacra*] es una viva representación de la forma y modo con que iba nuestro amantísimo Jesús nazareno por la calle de la amargura, caminando al monte Calvario, a dar la vida por el linaje humano”. Véase Providencia, *op. cit.*, p. 26; Iturburu, *op. cit.*, p. 107.

39 Providencia, *op. cit.*, p. 61; Iturburu, *op. cit.*, p. 125.

40 Providencia, *op. cit.*, p. 22; Iturburu, *op. cit.*, p. 104.

41 Véase Iturburu, *op. cit.*, p. 105, n. 69.

42 Según la crónica de 1605 escrita por el dominico Reginaldo de Lizárraga, el servicio musical de la *Salve* en el Monasterio de la Encarnación atraía a la

Es [del] instituto nazareno el repetir y andar la *Via Sacra* todos los días, con la mayor devoción y atención que sea posible, con la cruz al hombro y corona de espinas en la cabeza, como lo acostumbran; y en especial y señaladamente la han de cantar y repetir públicamente en su coro los tres días cada semana, que son lunes, miércoles y viernes, según y como lo usan, para que sirva de ejemplo, memoria y edificación a todos los fieles cristianos, para lo cual los dichos tres días se tocará la campana por la tarde y se abrirá la iglesia en la forma que en las religiones [otras órdenes] tocan la *Salve* de la santísima virgen los sábados ...⁴³

Aunque los textos de la *Relación* no detallan el canto que se realizaba en las horas litúrgicas ni mencionen el estilo de canto de las beatas, resulta significativo, en el contexto histórico de la música conventual, el solo hecho de indicar que dicho canto se usaba. Durante el siglo xvii, las instituciones castellanas pertenecientes a las órdenes reformadas elegían demostrar la austeridad de su vida al celebrar la liturgia y, prohibiendo en ella hasta el canto llano. En vez de él, las monjas recitaban la liturgia “en tono”, o la cantaban en un solo tono sin variación ninguna.⁴⁴ Las repetidas menciones del canto y los instrumentos en el Beaterio de las Nazarenas —así como su presencia en la tradición hagiográfica limeña— nos convencen de que todavía queda mucho por descubrir acerca de las tradiciones de las instituciones reformadas de las Américas y España. El caso de las nazarenas prueba que las monjas de dichas instituciones podrían haber cultivado tradiciones activas fuera de la liturgia, aunque quizás se prohibía cantar durante la celebración de las Horas

mayoría del pueblo, incluidos los religiosos, los inquisidores y los virreyes: véase Reginaldo de Lizárraga, “Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile”, en *Historiadores de Indias*, vol. 2, Madrid, Bailly, Baillié e hijos, 1909, p. 509. Como este servicio se menciona en la *Relación*, puede suponerse que celebrar la *Salve* era un servicio importante en los otros conventos también. Estenssoro menciona la competencia musical entre los conventos: véase “Música y fiestas”, *op. cit.*, p. 129.

43 Providencia, *op. cit.*, p. 35; Iturburu, *op. cit.*, pp. 111-112.

44 Baade, *op. cit.*, pp. 37-38.

y la Misa. Es posible también que la práctica del Beaterio de las Nazarenas no refleje la de los conventos, pues se trataba de un beaterio y no de un monasterio. Tal vez encontramos aquí, en los beaterios hispanoamericanos, una variante de la práctica de los conventos peninsulares.

El tratamiento de la música en la *Relación* no únicamente informa de la práctica musical de un solo beaterio limeño y su fundadora, sino que también insinúa preguntas fundamentales acerca de la interacción entre literatura y música, y de las tradiciones musicales en las instituciones reformadas de los siglos XVII y XVIII. La *Relación* demuestra que los escritos de y sobre religiosas pueden arrojar luz sobre el papel de la música en sus vidas, y de los vínculos de éstas con el concepto de la santidad. Señala además que la transmisión de textos como los aquí examinados entre Europa e Hispanoamérica, y la dialéctica surgida entre ellos, merecen atención por constituir un importante modo de difundir la práctica musical.

FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRÁFICAS*

- Alvarez, Tomás, "Poemas", en Tomás Alvarez (ed.), *Diccionario de Santa Teresa de Jesús*, Burgos, Monte Carmelo, 2000.
- Arenal, Electa y Stacey Schlau, *Untold Sisters: Hispanic Nuns in Their Own Works*, Amanda Powell (trad.), Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989.
- Baade, Colleen, "Music and Music-Making in Female Monasteries in Seventeenth-Century Castile", Durham, N.C., Duke University, 2001.
- Baker, Geoffrey, "Music in the Convents and Monasteries of Colonial Cuzco", en *Latin American Music Review*, vol. 24, núm. 1, primavera-verano de 2003.
- Baker, Geoffrey, *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*, Durham/Londres, Duke University Press, 2008.

- Bernaldo de Quirós, Antonio, "Canto litúrgico" y "Música", en Tomás Alvarez (ed.), *Diccionario de Santa Teresa de Jesús*, Burgos, Monte Carmelo, 2000.
- Estenssoro, Juan Carlos, "Música, discurso y poder en el régimen colonial", tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1990.
- _____, "Música y fiestas en los monasterios de monjas limeñas. Siglos XVII y XVIII", en *Revista Musical de Venezuela*, vol. 16, núm. 34, enero-diciembre de 1997.
- _____, *Música y sociedad coloniales. Lima, 1680-1830*, Lima, Colmillo Blanco, 1989.
- García, Fernando, "En busca de música colonial sacra en los conventos de monjas limeñas", en *Boletín de Música (Casa de las Américas)*, vol. 56, enero-febrero de 1976.
- García Fraile, Dámaso, "Órgano histórico y fiesta barroca", en Dámaso García Fraile y Alfonso de Vicente (eds.), *Simposio Internacional El órgano histórico en Castilla y León. Salamanca, 1996*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, 1999.
- Graziano, Frank, *Wounds of Love. The Mystical Marriage of Saint Rose of Lima*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Hansen, Leonardo, *Vida de santa Rosa de Lima. Escrita en latín por el p. fray Leonardo Hansen. Traducida al castellano por el p. fray Jacinto Parra, Vergara* (España), El Santísimo Rosario, 1895.
- Hathaway, Janet, "Cloister, Court and City: Musical Activity of the Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid), ca. 1620-1700", tesis doctoral, New York University, 2005.
- Iturburu, Fernando, *(Auto)biografía y misticismo femeninos en la Colonia. La Relación escrita por Madre Josefa de la Providencia sobre Madre Antonia Lucía Maldonado*, Nueva Orleans, University Press of the South, 2000.
- Iwasaki Cauti, Fernando, "Mujeres al borde de la perfección: Rosa de Santa María y las alumbradas de Lima", en *The Hispanic American Historical Review*, vol. 73, núm. 4, noviembre de 1993, pp. 581-613.

* N. de E.: Se ha conservado la ortografía de nombres propios y títulos de las fuentes.

- _____, "Vidas de santos y santas vidas: hagiografías reales e imaginarias en Lima colonial", en *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 51, núm. 1, 1994, pp. 47-64.
- Josefa de la Providencia, *Relación del origen y fundación del monasterio del señor San Joaquín de las religiosas nazarenas carmelitas descalzas de esta ciudad de Lima contenida en algunos apuntes de la vida y virtudes de la venerable madre Antonia Lucía del Espíritu Santo, fundadora del instituto nazareno*, Lima, Impreso de los Niños Expósitos, 1793.
- Lizárraga, Reginaldo de, "Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile", en *Historiadores de Indias*, vol. 2, Madrid, Bailly, Bailliére é hijos, 1909.
- López-Calo, José, "Siglo XVII" en Pablo López de Osaba (ed.), *Historia de la música española*, 7 vols., Madrid, Alianza, 1983, vol. 3.
- Martín, Luis, *Daughters of the Conquistadores: the Women of the Viceroyalty of Peru*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1983.
- Miranda, Ricardo, "Aves, ecos, alientos y sonidos: Juana Inés de la Cruz y la música", en *Revista de Musicología*, vol. 19, núms. 1-2, 1996.
- Paredes y Armendáriz, Andrés de, *Constituciones de las religiosas nazarenas de la Ciudad de Lima, confirmadas por n. santísimo padre Benedicto XIII, por su bula expedida en Roma a 26 de agosto de 1727. Ajustolas con autoridad apostólica el s. doct. d. Andrés de Paredes y Armendáriz, canónigo de esta sta. iglesia, provisor y vicario general de los monasterios en sede vacante: año de 1730*, Lima, Calle de la Encarnación, 1765.
- Pérez Cantó, María Pilar, *Lima en el siglo XVIII: estudio socioeconómico*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1985.
- Restiffo, Marisa, "Religiosas y música: pequeño álbum de imágenes (siglos XVII y XVIII)", en *Avances. Revista del Área de Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, vol. 5, núm. 1, Argentina, 2001-2002.

- Sas Orchassal, Andrés, *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*, vol. 1, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1971.
- Stevenson, Robert Murrell, *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington, Pan-American Union, 1960.
- Surtz, Ronald, *The Guitar of God. Gender, Power, and Authority in the Visionary World of Mother Juana de la Cruz (1481-1534)*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1990.
- Teresa de Jesús, Santa, *Libro de la vida*, en *Obras completas*, 5a. ed., Madrid, Espiritualidad, 2000.
- Ursula de Jesús, *The Souls of Purgatory. The Spiritual Diary of a Seventeenth-Century Afro-Peruvian Mystic*, Ursula de Jesús, trad., ed. e int. Nancy E. van Deusen, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2004.
- Van Deusen, Nancy E., *Between the Sacred and the Worldly. The Institutional and Cultural Practice of Recogimiento in Colonial Lima*, Stanford, Stanford University Press, 2001.
- _____, "Circuits of Knowledge among Women in Early Seventeenth-Century Lima", en Nora Jaffary (ed.), *Gender, Race and Religion in the Colonization of the Americas*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- Weber, Alison, *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1990.

IV Coloquio Musicat

Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX
se terminó de imprimir en diciembre de 2009 en los talleres de Documaster,
Av. Coyoacán 1450, Col. del Valle, C. P. 03100, México, D. F.

La tipografía y la diagramación estuvieron a cargo de Carmen Gloria Gutiérrez.

Lucero Enríquez cuidó la edición.

El tiraje consta de 340 ejemplares.