

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

*Mujeres y música en la Granada
de inicios de la Edad Moderna*

DISCURSO

pronunciado por la

Ilma. Sra. Dña. ASCENSIÓN MAZUELA ANGUITA

en su recepción académica y

CONTESTACIÓN

del

Ilmo. Sr. D. JUAN RUIZ JIMÉNEZ



GRANADA
MMXXIV

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

*Mujeres y música en la Granada
de inicios de la Edad Moderna*

DISCURSO

pronunciado por la

Ilma. Sra. Dña. ASCENSIÓN MAZUELA ANGUITA

en su recepción académica y

CONTESTACIÓN

del

Ilmo. Sr. D. JUAN RUIZ JIMÉNEZ



GRANADA
MMXXIV

© de la edición: Real Academia de Bellas Artes
de Nuestra Señora de las Angustias, Granada
© de los textos: Ascensión Mazuela Anguita y Juan Ruiz Jiménez
Maquetación: Ascensión Mazuela Anguita
ISBN: 978-84-09-59517-4
Depósito Legal: GR 411-2024
Impresión: Avicam Ediciones

Discurso de la
Ilma. Sra. Dña. Ascensión Mazuela Anguita

*Mujeres y música en la Granada
de inicios de la Edad Moderna*

Señora directora,
señoras y señores académicos,
señoras y señores:

Me gustaría comenzar este discurso expresando mi agradecimiento a los miembros de la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias de Granada por considerar que reúno los méritos necesarios para integrar esta prestigiosa institución, en especial a los académicos de la sección de Música que propusieron mi nombramiento y a los que apoyaron la propuesta. Para mí es un gran honor formar parte de esta corporación y espero contribuir con mi humilde trabajo a las actividades que la Academia viene realizando para impulsar la cultura, el cultivo de las artes y la defensa del patrimonio histórico-artístico de Granada. Asimismo, agradezco muy especialmente a don Juan Ruiz Jiménez el haber asumido con la seriedad y eficiencia que lo caracterizan la contestación a este discurso.

El tema que he elegido conjuga algunas de las principales líneas de investigación en las que he trabajado en los últimos años, como son la cultura musical del mundo hispánico a inicios de la Edad Moderna, la relación entre música y espacios urbanos a través del uso de tecnologías en el ámbito de las humanidades digitales, y las actividades musicales de las mujeres y el papel de estas en el establecimiento de redes de intercambio cultural. La aplicación de estas perspectivas al pasado musical de Granada, en línea con el objetivo de la Academia de promover el estudio y difusión del patrimonio sonoro de la ciudad, constituye la base de este discurso.

Ya en mi investigación doctoral exploré el potencial metodológico que ofrece el estudio de las prácticas de las mujeres para aproximarse a la cultura musical de un periodo histórico como la temprana Edad Moderna. En la tesis doctoral estudié pequeños libros para aprender los fundamentos de la música, conocidos como artes de canto, impresos en lengua vernácula en la península ibérica en el amplio siglo XVI, siguiendo metodologías de los historiadores del libro. El análisis de las vinculaciones entre estos libros de música y las mujeres, como sus dedicatarias, mecenas, usuarias e impresoras, no solo me permitió hacer frente a la invisibilidad de las mujeres en los documentos históricos que registran la vida musical de ese contexto, sino también vislumbrar trazas de la cultura musical en general y de las prácticas musicales en la vida cotidiana. En años posteriores trasladé estas perspectivas al estudio de la cultura musical en un centro urbano específico, Barcelona. Paralelamente, en mis trabajos he abordado la importancia de las mujeres en la transmisión de músicas de tradición oral como un método para dar voz a las mujeres en la historia de la música y, a la vez, ofrecer una perspectiva diferente de la cultura musical del siglo XVI. Asimismo, de mi experiencia en varios proyectos de humanidades digitales se desprende la relevancia de la tecnología no solo como un medio para promover el intercambio académico y habilitar la difusión instantánea de los hallazgos científicos, sino también como una herramienta para reflexionar sobre la investigación humanística, repensarla y acercarla a la sociedad. La tecnología permite el desarrollo de enfoques participativos, en consonancia con el concepto de ciencia abierta, que ha resultado de gran interés en las ciencias históricas, donde encontramos disciplinas como la historia pública o la historia pública digital, que también resultan de utilidad para recomponer la vida musical de un periodo.

La participación de las mujeres del siglo XVI en el proceso musical puede evaluarse a través de la perspectiva de la vida cotidiana y la exploración de redes de difusión cultural. Teóricos de la cultura de todas las disciplinas humanísticas han reconocido la contribución de las redes de intercambio y préstamo a la formación de las culturas. Aunque hasta recientemente la música ha pasado inadvertida en estos estudios sobre redes culturales, debido a su naturaleza sónica, la música desempeñó un rol único en los procesos de intercambio cultural, mostrando su poder para traspasar fronteras culturales, lingüísticas y geográficas, por lo que permite que las identidades culturales puedan ser apreciadas en acción. En 2021 llevé a cabo en la Universidad de Granada un

proyecto de solo un año de duración titulado “Mujeres y redes musicales en Granada: diálogos entre pasado y presente”. Su propósito era explorar el papel desempeñado por las mujeres en la configuración de redes musicales desde la Edad Moderna hasta la actualidad, utilizando la tecnología como herramienta, y tomando la ciudad de Granada como un paradigma expandible en el futuro al marco europeo. Este proyecto tuvo como protagonistas a mujeres de cualquier ámbito socioeconómico relacionadas con Granada y sus redes musicales dentro y fuera de la ciudad. Recibieron particular atención cuatro tipos de redes: de mecenazgo musical, de ideas sobre música, de músicos y de tradiciones orales. Desde el punto de vista metodológico, la investigación se filtró a través de perspectivas específicas, como la imprenta, la religión, la diplomacia y las migraciones, con el objetivo de dilucidar aspectos como el impacto de la imprenta en el alfabetismo musical femenino, la influencia del discurso moral sobre la experiencia musical de las mujeres, y la contribución de estas a la circulación de música a través de encuentros diplomáticos y a la difusión de tradiciones musicales orales en el contexto de las migraciones.

La historia de la música se ha centrado en la creación, en la composición. Cuando emergieron los estudios de género en el ámbito de la musicología al calor del posmodernismo, la tarea principal fue la búsqueda de mujeres compositoras y sus obras, lo que resultó en la publicación de diccionarios, antologías, historias y enciclopedias sobre música y mujeres, la grabación de música escrita o interpretada por mujeres, la reedición de los libros de texto utilizados en las clases de historia de la música para que incluyeran música de mujeres, y la programación de conciertos con obras de compositoras. Es notable que, a pesar de la ingente erudición musicológica desde perspectivas de género en las últimas décadas del siglo XX, la mayor parte de los trabajos publicados en España o en castellano pertenecen a una primera fase de búsqueda de datos y no han tenido consecuencias en los paradigmas historiográficos. Además, fueron las compositoras más que las musicólogas las que se interesaron por los estudios de género aplicados a la música. Para periodos como el siglo XIX y para países como Alemania, podemos estudiar a mujeres compositoras como Clara Schumann o Fanny Mendelssohn, pero ¿qué ocurre cuándo nos aproximamos a momentos como el siglo XVI en una ciudad del mundo hispánico como Granada?

En escenarios como este, en los que apenas tenemos noticias de compositoras, la concentración de la musicología en la música escrita promueve

la casi inexistencia de mujeres en los relatos históricos. Por ejemplo, se ha sugerido que la causa principal de que compositoras italianas como Francesca Caccini y Barbara Strozzi hayan obtenido reconocimiento histórico es que escribieron música y, en este sentido, se comportaron como hombres y los historiadores podían medir su producción, y “no porque pudieran haber sido parte de una cultura musical más amplia que incluía a las mujeres”.¹ El proceso de escribir sobre historia de la música cambia cuando nos ocupamos de las mujeres, ya que esta investigación presenta unas dificultades específicas. Debido a la problemática en torno al estatus profesional de las mujeres y las restricciones morales que se les impusieron, el análisis de su experiencia musical requiere el uso de fuentes y metodologías distintas de las empleadas en una musicología centrada en la creación. En este discurso sostendré que, para analizar la experiencia musical de las mujeres en un contexto como el de la ciudad de Granada en la temprana Edad Moderna, puede ser fructífero el uso de fuentes aparentemente no musicales como documentación notarial y contable, procesos inquisitoriales, fuentes literarias, iconografía y testimonios orales, y la adopción de metodologías propias de disciplinas como la antropología histórica, la teoría cultural o la historia de la cultura popular. A través de la compilación y contextualización de pequeños detalles dispersos en una variedad de fuentes documentales, es posible reconstituir aspectos de la cultura musical de la Granada de este periodo que visibilizan a las mujeres y, a la vez, cuestionan los cánones establecidos.

Me centraré en mujeres activas en la ciudad de Granada, en línea con los estudios en el ámbito de la musicología urbana, teniendo en consideración aspectos de estatus social para matizar las categorías de género. A inicios de la Edad Moderna ocurrieron importantes cambios sociales y culturales que parecen haber influido en las conexiones entre mujeres y música como, por ejemplo, la invención de la imprenta, que abrió nuevas posibilidades para la educación musical. También hay evidencia de un cambio con respecto a las prácticas musicales femeninas como actividad social, que principalmente radica en que

¹ Thomasin K. LaMay, ed., *Musical Voices of Early Modern Women. Many-Headed Melodies* (Aldershot: Ashgate, 2005), p. 3: “I suspect that they were initially permitted the nod of historical acknowledgement primarily because they seized the pen and behaved like men (historians could measure their output), and not because they may have been part of a larger musical culture which included women”.

mujeres de un espectro socioeconómico más amplio comenzaron a compartir experiencias musicales propias de las aristócratas. La Granada de inicios de la Edad Moderna, recién conquistada por los Reyes Católicos, ofrece un escenario paradigmático para teorizar sobre la significación de las acciones de las mujeres que actuaron como mediadoras en procesos de intercambio musical y cultural, siguiendo la idea de Homi K. Bhabha, en el campo de la teoría poscolonial, de la relevancia de centrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales, que él denomina espacios *in-between*.² Las estancias de los reyes en la ciudad, el proceso de cristianización de esta, y la existencia de una élite social caracterizada por la presencia de judeoconvertos y moriscos tuvieron un impacto en el paisaje sonoro urbano y en las actividades musicales de las mujeres. La participación de las mujeres en la vida musical de la ciudad estuvo influenciada por la fuerte conexión entre mujeres y moralidad cristiana y por la particular confluencia de culturas que se producía en la ciudad. Aunque se ha sostenido que la ausencia de mujeres en documentos históricos se debe a su confinamiento en ámbitos domésticos, es en los puntos en que los límites entre lo privado y lo público se difuminan donde emergen vestigios de actividades musicales ocultas de otro modo a los ojos del historiador. También resulta útil la aproximación a espacios en que se producía un solapamiento entre lo religioso y lo profano –como los conventos–, y la atención a artefactos que presentan una superposición entre lo oral y lo escrito –como los libros de poesía que se utilizaban para cantar esos versos usando melodías aprendidas de memoria–. Este discurso aborda procesos de intercambio musical en Granada en el amplio siglo XVI a través de la ampliación de la perspectiva histórica que supone la exploración de la historia de las mujeres.³

Otras formas de “hacer” música: el mecenazgo musical

² Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (Londres: Routledge, 1994), p. 2.

³ S. Jay Kleinberg, *Retrieving Women's History: Changing Perceptions of the Role of Women in Politics and Society* (Oxford y Nueva York: Berg; París: UNESCO Press, 1988), p. xi: “Writing the history of women broadens the entire field of historical research. It does this by generating new questions and expanding the sources we use to answer them”.

En los tratados de conducta femenina se clasificaba a las mujeres en función de su condición con relación a los hombres como doncellas, casadas, viudas o monjas, y se establecía que las mujeres eran las responsables de la educación de los hijos y que el ámbito doméstico era su espacio de actuación. ¿Qué se decía de la música en estos libros? En general, la música y el baile se utilizaban para ejemplificar la falta de moralidad de las mujeres y se consideraba inaceptable que estas tuvieran más conocimientos musicales de lo que convenía a una mujer honesta. Por ejemplo, antes de ser nombrado arzobispo de Granada, Hernando de Talavera redactó un tratado a petición de María Pacheco, duquesa de Benavente, de la que era confesor, titulado *De como se ha de ordenar el tiempo para que sea bien expendido*, que sería impreso en Granada hacia 1496. En él aceptaba la “honesta musica” entre los pasatiempos que podía practicar esta noble durante media hora para “evitar la ociosidad”, después de comer y de hacer sus oraciones.⁴

La restrictiva perspectiva que ofrecen los tratados de conducta femenina con respecto a la práctica musical contrasta con la posesión de instrumentos musicales que reflejan los inventarios de bienes y las dotes de las granadinas de una variedad de sectores económicos. Por ejemplo, María Mírez, viuda de Pedro de Valverde, probablemente un boticario, se casó en segundas nupcias en 1614 y en su carta de dote se incluye una vihuela de cinco órdenes tasada en ocho reales.⁵ Asimismo, Juana Altamirano, viuda de Francisco Rodríguez de la Muela, alguacil de la Alhambra, era poseedora de una vihuela tasada en veintidós reales según su inventario de bienes, que se hizo al morir su marido en 1614.⁶ Aunque en casos como estos es imposible determinar quién utilizaba la vihuela, se trata de un bien que se encontraba en el domicilio familiar.

Existe evidencia de que las mujeres de clase alta constantemente forzaban los límites de lo aceptable a través del mecenazgo de música y músicos

⁴ Hernando de Talavera, *Breve y muy provechosa doctrina cristiana Confesional. Del restituir daños y males. Del comulgar. Contra el murmurar y el maldecir. De las ceremonias de la misa. Del vestir y calzar. De como ordenar y ocupar el tiempo* (Granada: Meinardo Ungut y Juan Pegnitzer, c.1496), fol. [225]r: “Leuantada ya la mesa: y hecha oracion tan bien al comienço como al cabo, podeys entonces pasar tiempo: quanto media hora en alguna recreacion: o de honesta e prouechosa fabla con algunas buenas personas: o de alguna honesta musica: o de alguna buena leccion y esto seria lo mejor avnque non para la digestion”.

⁵ Esther Galera Mendoza, *Mujeres en la Alhambra. Colección de documentos de los siglos XVI y XVII* (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2017), pp. 369-373.

⁶ Galera Mendoza, *Mujeres en la Alhambra*, p. 564.

y la organización y participación en eventos musicales desde sus propios espacios y ámbitos de actuación. Estas actividades de mecenazgo musical femenino podrían considerarse otra forma de hacer música, siguiendo la línea propuesta en trabajos del ámbito de la historia del arte, en los que se reconsidera el verbo “hacer” y se argumenta que, mientras los historiadores modernos han tendido a separar al mecenas del artista, la visión medieval consideraba a ambos como hacedores o artífices.⁷ Asimismo, la tradicional división de los espacios en cuanto al género en base a la dicotomía privado-público se ha matizado en estudios de diversas disciplinas.⁸ Esto también se relaciona con las dinámicas de poder. En arqueología se ha argumentado que el espacio “se convierte en un mapa en el que se expresan la identidad personal y las fronteras entre grupos sociales”.⁹ También se ha mostrado cómo las artes interpretativas no eran algo únicamente ornamental, sino que desempeñaban un papel esencial en la configuración de la diplomacia en la Europa de inicios de la Edad Moderna.¹⁰ Entonces, cabe preguntarse cómo las mujeres, a través del mecenazgo musical, negociaban poder y estatus social desde sus propios espacios y ámbitos de actuación.

En el imaginario colectivo, tanto la música heráldica, normalmente interpretada en espacios exteriores, como la ceremonial se asociaban con un estatus social elevado y con instituciones de poder como la corona y la jerarquía eclesiástica, puesto que la música formaba parte del discurso real concerniente a la proyección de una imagen de poder y autoridad. Consecuentemente, la música era un importante componente de la imagen pública de las mujeres en posiciones de poder, y es difícil determinar el grado en que reinas y princesas eran realmente aficionadas a la música o si su mecenazgo musical estaba determinado únicamente por la necesidad de proyectar una imagen de autoridad. El

⁷ Therese Martin, ed., *Reassessing the Roles of Women as “Makers” of Medieval Art and Architecture* (Leiden y Boston: Brill, 2012).

⁸ Merry E. Wiesner-Hanks, ed., *Mapping Gendered Routes and Spaces in the Early Modern World* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2015).

⁹ Roberta Gilchrist, *Gender and Material Culture: The Archaeology of Religious Women* (Londres y Nueva York: Routledge, 1994), p. 150: “Space is a medium through which social relationships are negotiated. [...] Space becomes a map in which personal identity and boundaries between social groups are expressed”.

¹⁰ Ellen R. Welch, *A Theater of Diplomacy: International Relations and the Performing Arts in Early Modern France* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2017); y Valeria De Lucca y Christine Jeanneret, eds., *The Grand Theater of the World. Music, Space, and the Performance of Identity in Early Modern Rome* (Londres: Routledge, 2019).

mecenazgo musical desarrollado en Granada por la reina Isabel de Castilla funciona como un caso paradigmático, ya que su formación musical y su amor por la música han sido bastante controvertidos en la historiografía. El fuerte interés por la música de su hija Juana fue considerado por sus contemporáneos como infantil, excesivo e indicativo de su incapacidad para gobernar de manera eficiente, en contraste con la moderación que caracterizaba el comportamiento y los gustos musicales de su madre.¹¹ En el caso de Juana podría haber habido una correlación entre su marginalización política y su no posesión de una capilla polifónica. Su madre, como reina de Castilla, había tenido su propia capilla, incluyendo un gran grupo de cantores que fue creciendo durante todo su reinado. En contraste, Juana, como “reina consorte”, no tenía una capilla polifónica propia, pero cuando Felipe el Hermoso murió ella siguió pagando a la capilla franco-flamenca de su marido ya que, como reina de Castilla, debía de haber sido consciente de la importancia de la música para su estatus real. Sin embargo, finalmente se le negó que mantuviera la capilla de cantores franco-flamencos. Esta comparación de la relación con la música de Isabel y Juana muestra la dicotomía entre afición por la música y la música como símbolo de poder.

Tras la toma de Granada en 1492, existen numerosas referencias a actividades de mecenazgo musical de la reina Isabel en la ciudad que, sin duda, formaban parte de su programa político y religioso y conllevaban el uso de la música como instrumento propagandístico. Así, en abril de ese año se trajeron desde Córdoba al campamento real en Santa Fe los dos primeros órganos de la ciudad, y se conservan inventarios de instrumentos que se fueron recibiendo subsecuentemente en los palacios nazaríes, incluyendo órganos, claves, claviórganos, clavicordios y cornetas.¹² El confesor y consejero de la reina, Hernando de Talavera, fue elegido arzobispo de Granada y la reina lo comisionó para que escribiese el texto y la música de los conocidos *Oficio* y *Misa de la Toma de Granada* (1493), que han sido definidos como “una ceremonia política

¹¹ Ascensión Mazuela-Anguila, “Lost Voices: Women and Music at the Time of the Catholic Monarchs”, en *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, ed. Tess Knighton [Brill's Companions to Musical Culture 1] (Leiden: Brill, 2016), pp. 549-578, pp. 555-558.

¹² Juan Ruiz Jiménez, *Organería en la diócesis de Granada (1492-1625)* (Granada: Diputación, 1995), pp. 18-19; Edmond Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe Siècle, t. VII* (Bruselas: G. A. Van Trigt, éditeur-libraire, 1885), pp. 147-148, 248.

cantada”.¹³ Además, la aportación económica de la reina para el desarrollo de la imprenta en Granada como territorio recién conquistado y bajo la supervisión de Talavera sería fundamental para el desarrollo de la imprenta musical en España. Inicialmente se trajo a impresores de Sevilla, que llevarían a cabo las primeras impresiones de libros litúrgico-musicales para la diócesis granadina, como el gradual y el antifonario impresos por Juan Varela de Salamanca.¹⁴ La combinación de hogar y negocio característica de los talleres de imprenta constituye un ejemplo de invisibilidad femenina en documentos históricos, ya que eran negocios familiares en los que participaban las mujeres, dada la inexistencia de una línea clara que dividiera las ocupaciones domésticas de las de la empresa. Sin embargo, sus nombres únicamente figuraban en los colofones cuando enviudaban e incluso en estos casos era usual usar la fórmula “viuda de” y omitir el nombre de la mujer.¹⁵ En 1534 se abrió en Granada la considerada la primera imprenta granadina, regentada por los hermanos Sebastián y Sancho de Nebrija, que imprimieron cuatro libros litúrgicos con música, pero desconocemos el papel de las mujeres de la familia (como María de Carranza, esposa de Sancho) en estas labores de impresión musical.

Más allá de las consecuencias musicales que tuvo el proceso de cristianización de la ciudad, las estancias de los Reyes Católicos en su palacio de la Alhambra debieron determinar el paisaje sonoro urbano. Además de los instrumentos heráldicos que formaban parte de la comitiva de la reina y del rey, ambos traerían consigo sus capillas y músicos. Durante su estancia en la ciudad entre 1500 y 1501, la reina contrató a cuatro músicos y ordenó a su tesorero que pagase la nómina a sus trompetas.¹⁶ Además, se conserva un documento firmado en Granada en mayo de 1501 por el que se paga a Alonso de Angulo, criado de

¹³ Pilar Ramos López, “Historia política en música”, en *Hernando de Talavera. Oficio de la Toma de Granada* (Granada: Diputación Provincial, 2003), pp. 43-64, p. 46.

¹⁴ [*Graduale ad usum ordinis Sancti Hieronymi*] (Granada: Juan Varela de Salamanca, c.1507); [*Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi*] (Granada: Juan Varela, 1508). Véanse Antonio Odriozola Pietas, *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI* (Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1996), p. 206; y “Un incunable más y un incunable menos”, *Gutenberg Jahrbuch*, 35 (1960), p. 156.

¹⁵ Michael Noone, “Susana Muñoz, *ympressora de los libros de musica*, and Diego de Bruceña’s *Libro de canto de misas y magníficas y motetes y una salve* (Salamanca, 1620)”, *Anuario Musical*, 75 (2020), pp. 23-60.

¹⁶ Tess Knighton, *Música y músicos en la corte del Fernando el Católico (1474-1516)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001), pp. 146, 183-192, 195, 212, 218.

cámara de la infanta Catalina “que ayuda a la música”.¹⁷ También encontramos referencias a mujeres músicas de origen musulmán. En 1492 los Reyes Católicos habían concedido al converso Fernando Morales el cargo de “alcaide de las juglaras y juglares”, y en abril de 1501 la reina pagó a un grupo de “tañedores nuevamente convertidos”, seguramente resultado de la actuación en la corte de un grupo de zambrosos.¹⁸

La elección de Granada por parte de la reina como lugar para su enterramiento también tuvo un impacto sonoro en la ciudad. El cortejo fúnebre que trasladó el cuerpo de la reina desde Medina del Campo incluía trece cantores y un organista, entre otros instrumentistas.¹⁹ Las exequias incluyeron vigilia, misa de réquiem y novenario, siguiendo la costumbre del arzobispado de Granada. Después vendría un periodo de luto oficial en el que estarían prohibidas las músicas profanas, por lo que el silencio habría marcado el paisaje sonoro urbano.

No solo las mujeres de la realeza, sino también las de la nobleza, “hacían” música con diferentes fines. María Manrique (m.1527), duquesa de Terranova, y viuda del Gran Capitán, que desarrolló una importante labor de patrocinio artístico en el monasterio de San Jerónimo,²⁰ había residido en Génova y Nápoles, donde se relacionó con artistas e intelectuales. Tuvo casa en Íllora y después en Loja, pero también en Granada –un palacio árabe donado por los Reyes Católicos en la entrada principal de la Capitanía General actual–. Este palacio tenía un cobertizo que comunicaba directamente con la tribuna de la iglesia del convento de San Francisco, lo que muestra lo difusos que eran los límites entre los espacios palaciegos y los conventuales, los profanos y los religiosos. Cuando enviudó, para supervisar las obras de San Jerónimo, se trasladó a una casa-palacio extramuros, frente a la iglesia, y su corte se estableció alrededor del palacio, formándose el barrio conocido como de la duquesa. Tuvo tres hijas, María, Beatriz y Elvira. Las dos primeras murieron jóvenes y Elvira

¹⁷ “Ayudas de costa a Rodrigo de Medina, Ochoa de Salcedo y Alonso de Angulo” (Granada, 8 de mayo de 1501), Simancas (Valladolid), Archivo General de Simancas, CCA,CED,5,113,1.

¹⁸ Juan Ruiz Jiménez, *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1995, pp. 355-356; y “Zambrosos en la Alhambra (1501)”, *Paisajes sonoros históricos*, 2018. e-ISSN: 2603-686X. <https://www.historicalsoundscapes.com/evento/778/granada>.

¹⁹ Tess Knighton, “La última trayectoria de los Reyes Católicos. Música de las exequias y aniversarios reales en Andalucía”, *Andalucía en la Historia*, 46 (2014), pp. 84-85.

²⁰ Antonio Luis Callejón Peláez, *Los ciclos iconográficos del Monasterio de San Jerónimo de Granada*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007.

fallecería tres años antes que su madre, en 1524. Como viuda sin hijos varones, María Manrique tuvo gran independencia y poder y, antes de la muerte de su marido también había liderado su casa mientras el Gran Capitán estaba fuera atendiendo sus obligaciones militares. Esta situación es similar a la de nobles de otras ciudades, como las Requesens, residentes en el Palacio de la Condesa de Barcelona y que, en ausencia de sus maridos, padres e hijos, que se encontraban normalmente fuera desempeñando sus labores diplomáticas al servicio de la corona, lideraban sus palacios y desempeñaban importantes actividades de mecenazgo cultural y musical.²¹

El habitual uso de música heráldica como símbolo de poder se refleja en las cuatro trompetas que había al servicio de María Manrique en el momento de su fallecimiento.²² Resulta más extraordinario el mecenazgo musical de la duquesa que se plasma en su protección a Juan de Sessa (c.1518-c.1596), el conocido Juan Latino.²³ Este esclavo de origen etíope estuvo en Baena al servicio de Elvira y su marido. Cuando sus señores fallecieron en Italia, se trasladó a Granada junto a los hijos de estos, y se educó a la par que Gonzalo Fernández de Córdoba, único heredero varón del Gran Capitán, al cuidado de la abuela María Manrique. Gonzalo le concedería la libertad y se convertiría en una importante figura de las letras y la música en la ciudad, llegando a ser catedrático de gramática de la universidad. Además, participaría en la academia literaria auspiciada por Gonzalo y su esposa María Sarmiento en Loja. El apoyo de María Manrique a un esclavo y a su educación junto a su nieto se ha considerado muestra de su cultura humanista. Además, el caso de Juan Latino refleja la educación musical de las mujeres en su ámbito doméstico, ya que se casó con Ana de Carleval, hija del administrador del duque, que era una de las mujeres de la élite local a las que impartía clases de gramática y música.

²¹ Ascensión Mazuela-Anguila, “The Contribution of the Requesens Noblewomen to the Soundscape of Sixteenth-Century Barcelona Through the Palau de la Comtessa”, en *Hearing the City in Early Modern Europe*, ed. Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguila (Turnhout: Brépols, 2018), pp. 197-217.

²² Marie-Christine Delaigue, “La nobleza andaluza en torno a Juan Latino durante su juventud, formación y madurez”, *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 39 (2018), pp. 209-230.

²³ Juan A. Sánchez Marín y María Nieves Muñoz Martín, “El Maestro Juan Latino en la Granada renacentista. Su ciudad, su vida, sus protectores”, *Florentia Iliberritana*, 20 (2009), pp. 231-264.

Una muestra de la excepcionalidad de la actividad musical de María Manrique es el hecho de que su blasón y el de su hija Elvira aparecen en el *Chigi Codex*. Esto hace pensar que la familia debió poseer este importante volumen de música manuscrita conservado actualmente en la Biblioteca Apostólica Vaticana.²⁴ Además, los testamentos de la duquesa y de su hija Elvira mencionan a numerosas criadas y esclavas.²⁵ Cabe preguntarse si algunas pudieron haberse dedicado a la música. Era habitual que las mujeres de la nobleza requiriesen los servicios de criadas músicas para que cantaran y tocaran en sus casas y las acompañasen en sus viajes. Rara vez se refleja en la documentación la labor musical de estas criadas, de modo que la contratación y protección de criadas músicas constituye una forma de mecenazgo musical poco visible en documentos históricos.²⁶

Las mujeres de la nobleza también exhibían su estatus social a través de su participación como organizadoras en ceremonias con un componente musical que tenían lugar en las calles y plazas de la ciudad. Por ejemplo, en el contexto de las fiestas de beatificación de Ignacio de Loyola, organizadas por el colegio jesuita de San Pablo en 1610, Juana Zapata (m.1610), hija de Francisco Zapata de Cisneros, I conde de Barajas y esposa de Mosén Rubí de Bracamonte y Dávila, corregidor de Granada, se encargó de organizar los actos uno de los días de la octava. Expresó su deseo de que su fiesta no se quedase en el interior de la iglesia, “sino que saliera a las calles, y plazas”, por lo que pidió ciento veinte jinetes a Diego López de Zúñiga, al que tenía como huésped, y dispuso que estuvieran en Plaza Nueva haciendo un espectáculo con un componente musical.²⁷ Según la relación de la festividad, “meneábanse a la señal que les hacían sus trompetas, y parábanse a la música de los ministriles”. Juana Zapata también organizó una

²⁴ Emilio Ros-Fábregas, “The Cardona and Fernández de Córdoba Coats of Arms in the Chigi Codex”, *Early Music History*, 21 (2002), pp. 223-258, especialmente pp. 244-251.

²⁵ “Testamento de María Manrique, [I] duquesa de Terranova, viuda del ‘Gran Capitán’ Gonzalo Fernández de Córdoba, [I] duque de Sessa” (3 de junio de 1527), Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza, BAENA,C.276,D.1-4; “Traslado del testamento de Elvira Fernandez de Cordoba Manrique, [III] duquesa de Sessa, senora de Baena” (18 de septiembre de 1524), BAENA, C.221, D.90.

²⁶ Mazuela-Anguaita, Ascensión. “Mujeres músicas y documentos de la Inquisición: Isabel de Plazaola y la IV Duquesa del Infantado”, *Revista de Musicología*, 36/1-2 (2013), pp. 17-55.

²⁷ *Relacion de la fiesta que en la beatificación del B. P. Ignacio fundador de la Compañía de Iesus, hizo su Collegio de la Ciudad de Granada, en catorze de Febrero de 1610. Con el sermón que en ella predico el Señor Don Sancho Davila y Toledo Obispo de Iuen. Dedicada al Señor Marques de Velada* (Sevilla: En casa de Lvys Estupiñan, 1610), fol. 59r-v.

comedia en la plaza del Palacio de los Veneros (actual colegio de San Bartolomé y Santiago), pero los jesuitas suplicaron que se cancelase por temor a que el evento no fuese lo suficientemente “espiritual”. Las mujeres contribuían a las fiestas urbanas no solo como mecenas, sino también como empresarias. Así, en sus *Anales de Granada*, Francisco Henríquez de Jorquera menciona que para las fiestas del Corpus de 1632 la ciudad contrató a la compañía teatral de una mujer llamada Antonia.²⁸

Es difícil saber cuáles eran los conocimientos musicales de mujeres de la nobleza como María Manrique o Juana Zapata, puesto que se formaban en su ámbito doméstico. Por ejemplo, María Pacheco (1496?-1531), hija del conde de Tendilla y conocida por haber liderado la resistencia comunera en Toledo cuando falleció su esposo Juan de Padilla, se educó en su palacio de Granada y su amplia cultura fue ensalzada por el humanista Diego Sigeo, que trabajó al servicio de María Pacheco en Toledo y la acompañó en su exilio portugués. Aunque carecemos de fuentes que nos permitan conocer su formación musical, la educación que recibieron de Diego Sigeo sus propias hijas Ángela y Luisa apunta a la inclusión de la música en la formación cultural de María Pacheco. Ángela y Luisa Sigea (1522-1560) servirían como mozas de cámara de Catalina de Austria y después como preceptoras de María de Portugal. En esta corte femenina, Luisa destacó como escritora y Ángela como música.²⁹

Una forma de mecenazgo musical que practicaban mujeres de todos los estamentos era la fundación de ceremonias litúrgicas con un componente musical. Por ejemplo, en los testamentos de mujeres granadinas conservados en el Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife y transcritos por Esther Galera encontramos constantes referencias a misas expresamente cantadas para la salvación del alma en el purgatorio, siguiendo las costumbres del arzobispado. Por ejemplo, en su testamento de 1562, Luisa Jiménez, soltera al servicio de María

²⁸ Francisco Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada. Descripción del Reino y Ciudad de Granada. Crónica de la Reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646. Volúmenes I y II*, ed. Antonio Marín Ocete (Granada: Universidad, 1987), vol. 2, p. 731.

²⁹ Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *A Infanta D. Maria de Portugal e as Suas Damas* (Oporto: Arthur José de Souza & Irmão, 1902); Aurea María del Carmen Martín Tordesillas, *El Renacimiento y las humanistas españolas: discurso de apertura del año académico 1961-62* (Toledo: Publicaciones del Instituto Nacional de Enseñanza Media de Toledo, 1961), p. 61; Pedro Álvarez Cifuentes, “Juego de damas: una corte femenina en el quinhentismo portugués”, en *Las revolucionarias. Literatura e insuñisión femenina*, ed. Estela González de Sande y Ángeles Cruzado Rodríguez (Sevilla: ArCiBel, 2009), pp. 41-57, p. 51.

de Mendoza, IV condesa de Tendilla, mandaba que el día de su entierro se celebrara una misa cantada de réquiem con su vigilia, diácono y subdiácono.³⁰ Si la mujer era miembro de una cofradía también solía pedir que esta interviniese en el ceremonial de su entierro. Así, María de Muro, esposa de un cantero, solicitaba en su testamento de 1619 que participasen en su enterramiento las cofradías a las que pertenecían ella y su esposo y fundaba misas cantadas. Por ejemplo, en Santa María de la Alhambra fundó una misa cantada con diácono y vísperas en honor a santa Ana en el día de su festividad o su octava perpetuamente, y en el convento de San Francisco de la Alhambra fundó cinco fiestas de Nuestra Señora en su día o en la octava con misa cantada y vísperas en honor a la Concepción, La Natividad, la Encarnación, la Purificación y la Asunción de la Virgen, todos los años y “para siempre jamás”.³¹

Frecuentemente las mujeres viudas eran las encargadas de organizar y realizar las fundaciones litúrgico-musicales que habían estipulado sus maridos en sus testamentos. Por ejemplo, Inés de Acuña fue la encargada de llevar a cabo las fundaciones de misas, algunas expresamente con música, que su esposo el capitán Juan de Salazar había indicado en su testamento de 1604.³² En el testamento de ella, de 1635, mandaba que el día de su entierro se celebrase por su alma vigilia y misa de réquiem cantada con diácono, subdiácono y responso, además de otras misas, indicando expresamente para algunas que fueran cantadas.³³ Era miembro de varias cofradías, como la del Nombre de Jesús en la parroquia Santa María de la Alhambra y la de la Esclavitud del Santísimo Sacramento y la de la Limpia Concepción de Nuestra Señora, ambas en el convento de San Francisco de la Alhambra, a las que se debía llamar cuando muriera para que hicieran las correspondientes ceremonias por su alma.

María de Alcaraz, viuda de Juan de Aguilera, en su testamento de 1621 fundó diez misas perpetuas en el convento de Santa Cruz la Real, tres de ellas cantadas en honor a la Presentación de la Virgen, la Natividad del Señor y san Juan Bautista, respectivamente.³⁴ Jerónima de Jesús, religiosa seglar de la Orden de la Trinidad, vecina de la Alhambra y cofrade de la Esclavitud del Santísimo

³⁰ Galera Mendoza, *Mujeres en la Alhambra*, p. 458.

³¹ Galera Mendoza, *Mujeres en la Alhambra*, pp. 299-304.

³² Galera Mendoza, *Mujeres en la Alhambra*, pp. 66-70.

³³ Galera Mendoza, *Mujeres en la Alhambra*, p. 84.

³⁴ Galera Mendoza, *Mujeres en la Alhambra*, p. 419.

Sacramento, en su testamento de 1624, también fundó una misa cantada con diáconos, vigilia y novenario cuando fuese enterrada en el convento de la Santísima Trinidad, entre numerosas misas rezadas y cantadas.³⁵ Por tanto, la música no solo se veía como un símbolo de poder terrenal, sino también como un canal entre la tierra y el cielo, y las instituciones religiosas se utilizaban como espacios performativos donde era posible establecer, a través de la música interpretada por clérigos y monjas, una conexión entre los mundos celestial y terrenal.

La contribución de los conventos femeninos granadinos a la cartografía musical urbana

Muchas de estas fundaciones litúrgico-musicales tenían lugar en conventos de monjas, que eran centros de actividad cultural imbricados en la economía de la ciudad y participaban activamente en las redes que configuraban la cartografía musical urbana para la distribución de músicos, instrumentos, libros de música, ideas sobre música, y tradiciones musicales orales. Disponemos de ejemplos de monjas copistas o que costeaban los cantorales gregorianos de la comunidad, de abadesas que gestionaban la adquisición de instrumentos musicales, de pagos por la reparación de instrumentos, de maestros de música que entraban al convento para enseñar a las monjas, e incluso de mujeres instrumentistas seglares que se unían a las capillas de música para solemnizar fiestas importantes. A diferencia de otras ciudades peninsulares, en Granada no comenzaron a instaurarse conventos de monjas hasta que la ciudad fue tomada por los Reyes Católicos. A partir de entonces, las fundaciones de conventos se fueron sucediendo en un corto espacio de tiempo, en ocasiones promovidas por mujeres como una forma de mecenazgo.

El primer convento femenino de Granada, el de la Madre de Dios de las Comendadoras de Santiago, instituido por iniciativa de la reina Isabel, puede funcionar como ejemplo de las relaciones de los conventos con su entorno urbano a través de la música. Como ha mostrado Juan Ruiz Jiménez, no encontramos referencias al órgano conventual hasta 1603 cuando se registra el

³⁵ Galera Mendoza, *Mujeres en la Alhambra*, p. 422.

pago a un hombre que trajo un realejo y el abono de una reparación.³⁶ Las monjas debieron recibir clases de órgano de un profesor externo, ya que en 1609 se encuentra el pago a un maestro que había impartido clase durante dos meses.³⁷ Se conservan libramientos de 1618 y 1626 para la compra primero y el aderezo después de un bajón, instrumento utilizado frecuentemente en los conventos femeninos para interpretar la voz grave de la polifonía, lo que indica que en el convento había entonces una capilla de música.³⁸ En 1623 se dio autorización a la abadesa para que accediesen al convento una organista y una bajonista seglares para tocar en las fiestas principales.³⁹ De modo similar, en el convento de clarisas de Santa Inés se anuló en 1628 el permiso que se había dado para que fueran músicos a impartir clases de canto a las monjas, “entre la puerta reglar y la principal”, y se ordenó que no se admitieran músicos “a dar lección a las monjas”.⁴⁰ En una visita al convento de franciscanas de la Encarnación en el siglo XVII se prohibió que las monjas usasen vestidos y adornos seglares en las representaciones teatrales que se hacían en el convento y que se cantase polifonía debido a que no había “suficiencia de voces” para hacerlo de manera adecuada.⁴¹ Estos ejemplos muestran de nuevo los difusos límites entre lo religioso y lo profano, entre el interior del convento y la vida urbana.

Otro vínculo de los conventos con su entorno urbano por razones musicales eran las cofradías, ya que estas corporaciones usaban los espacios conventuales para celebrar festividades con música. Por ejemplo, el convento de capuchinas de Jesús y María, fundado por Lucía de Ureña, era sede de la cofradía de las Cinco Llagas, iniciativa de la monja Úrsula de San Diego (m.1621). La festividad de esta cofradía se celebraba el cuarto domingo de cada mes e incluía misa cantada.⁴²

Es sumamente difícil documentar el repertorio interpretado por las capillas de monjas en el siglo XVI, debido a una falta de fuentes. Lo que queda

³⁶ Ruiz Jiménez, *Organería en la diócesis de Granada*, p. 25.

³⁷ Ruiz Jiménez, *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, pp. 170-171.

³⁸ Ruiz Jiménez, *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, p. 269.

³⁹ Ruiz Jiménez, *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, p. 360.

⁴⁰ Ruiz Jiménez, *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, p. 360.

⁴¹ Juan Ruiz Jiménez, “Representaciones teatrales y canto de órgano”, *Paisajes sonoros históricos*, 2018. e-ISSN: 2603-686X. <https://www.historicalsoundscapes.com/evento/828/granada>.

⁴² Alonso de Torres, *Chronica de la Santa Provincia de Granada, de la Regular Observancia de N. Seráfico Padre San Francisco* (Madrid: Juan García Infanzón, 1683), pp. 875-876.

del archivo musical de los conventos de Santa Inés y de Nuestra Señora de los Ángeles, junto con el de Santa Clara de Loja, se conserva en el convento de los Ángeles, y las obras más antiguas son cuatro motetes incompletos de Sebastián López de Velasco (1584-1659) para la fiesta de la Purificación.⁴³ Del mismo modo, las referencias más tempranas al pago por villancicos para determinadas festividades datan del siglo XVII. Por ejemplo, Juan Ruiz Jiménez ha localizado un pago de 50 reales “por las chanzonetas de Navidad y Corpus Christi” en el convento de dominicas de la Piedad e indica que el montante hace suponer que eran copias de los papeles de villancicos que interpretaban las propias monjas.⁴⁴ En el convento de Santa Inés se registran pagos a la maestra de capilla “para los villancicos” o “de los villancicos”, y en el de Santa Paula se hicieron pagos por cuerdas y cañas para los instrumentos y para los “portes de villancicos”.⁴⁵ Aunque en el caso granadino no se han localizado ejemplos de letras de villancicos para la profesión de monjas hasta la segunda década del siglo XVIII, las fuentes conservadas en otras ciudades indican que desde el siglo XVII era habitual que los conventos comisionasen la composición de villancicos por parte del maestro de capilla de la catedral o de un centro religioso importante de la ciudad y que era la capilla de esa institución la que actuaba en el convento en estas ocasiones.⁴⁶ Por tanto, los conventos también promocionaban la composición musical y la movilidad de músicos en la ciudad.

La formación musical podía tener lugar en el interior del convento y se llevaba a cabo entre las propias monjas, como muestra el caso del convento de Santa Isabel la Real, fundado por la reina. El cronista de la orden franciscana Alonso de Torres sugiere la existencia de una capilla de música ya a mediados del siglo XVI, regida por María de Bobadilla (m.1579), de la que destaca su habilidad en canto llano y polifonía.⁴⁷ Esta monja, que era hija de Diego Luzón, alcalde de la Real Chancillería, y Juana de Bobadilla, había ingresado en el convento con tres

⁴³ María Julieta Vega García-Ferrer, *La música en los conventos de clausura de Granada* (Granada: Universidad de Granada, 2005), p. 131.

⁴⁴ Juan Ruiz Jiménez, “Chanzonetas de Navidad y Corpus Christi en el convento de la Piedad”, *Paisajes sonoros históricos*, 2015. e-ISSN: 2603-686X. <https://www.historicalsoundscapes.com/evento/133/granada>.

⁴⁵ Ruiz Jiménez, *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, p. 360.

⁴⁶ Ascensión Mazuela-Anguita, *Women in Convent Spaces and the Music Networks of Early Modern Barcelona* (Nueva York: Routledge, 2023), pp. 88-99.

⁴⁷ Torres, *Chronica de la Santa Prouincia de Granada...*, pp. 492, 494-496.

años y aprendido estas destrezas musicales de su tía (m.1551), que tenía el mismo nombre. Era habitual que las niñas ingresasen en los conventos al cuidado de sus tías, que solían proporcionarles una educación y legarles sus libros. También la hermana de María, Catalina de Luzón (m.1601), sería vicaria de coro durante veinte años. Según el cronista, Catalina llevaba a su costa músicos de la catedral para solemnizar la festividad de san Francisco con el canto de villancicos, lo que muestra de nuevo la integración del convento en las redes musicales urbanas de intercambio de música y músicos.⁴⁸

En otras ocasiones, la formación musical tenía lugar de forma previa al ingreso en el convento. Era habitual que las niñas que iban a ingresar en un convento se formaran en música para quedar exentas del pago de la dote a cambio de servir como músicas. Por poner un solo ejemplo, en el convento de Santa Isabel la Real se tiene noticia de Melchora de Mesa, de Jaén, hija de Andrés de Mesa y de Juana de Quesada, que ingresó en 1628 exenta del pago de dote por su habilidad como bajonista.⁴⁹ Tenemos vestigios de formación musical de las granadinas en el ámbito doméstico a través de una variedad de documentación, como contratos de aprendizaje, actas capitulares, crónicas y fuentes literarias. Juan Ruiz Jiménez da noticia de un contrato de aprendizaje de 1575 por el que el arpista Juan Romero, vecino de Granada, debía impartir durante seis meses lecciones diarias de este instrumento a Ana María, hija del mercader Juan de Medina.⁵⁰ Antonio Garzón, un cantor de la catedral, pidió prestado al cabildo en 1592 uno de los libros de misas de Cristóbal de Morales para enseñar música a sus sobrinas.⁵¹ Probablemente en ambos casos el fin de esta formación musical era que las niñas pudieran ingresar en un convento como monjas músicas. Un ejemplo de formación musical de una prospectiva monja en el ámbito doméstico en torno a 1620 se registra en la crónica de la fundación del convento de capuchinas: Adriana del Espíritu Santo aprendió a tocar y danzar de niña a través de maestros que contrató su tía y, en su residencia de verano, cercana a la ciudad, su tía organizó un baile, en el que la niña causó gran admiración y fue

⁴⁸ Ascensión Mazuela-Angueta, “Legados musicales entre mujeres en conventos barceloneses a inicios de la Edad Moderna: los cuadernos personales para cantar en procesiones”, *Arenal. Revista de historia de las mujeres* [en prensa].

⁴⁹ Vega García-Ferrer, *La música en los conventos de clausura de Granada*, p. 15.

⁵⁰ Ruiz Jiménez, *La colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, p. 209.

⁵¹ José López Calo, *La música en la catedral de Granada* (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963), p. 128.

precisamente esto lo que la hizo decidirse por retirarse de las vanidades del mundo e ingresar en el convento.⁵² Aunque no se han localizado ejemplos de monjas que compusieran música en la Granada de inicios de la Edad Moderna, la investigación llevada a cabo en otras ciudades sugiere que antes de ingresar en un convento las niñas no solo se formaban en canto llano, polifonía e interpretación de instrumentos como el órgano, el arpa o el bajón, sino que también aprendían los fundamentos de la composición musical, a través, por ejemplo, de maestros organistas.⁵³

La formación musical proporcionada por organistas a futuras monjas se refleja en el caso granadino de María Silvestre, hija de Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa (1520-1569), organista de la catedral y poeta. Gregorio Silvestre nació en Lisboa, aunque su familia residía en Zafra, ya que su padre había sido requerido como médico al servicio del rey de Portugal. Pasó su juventud al servicio de Pedro Fernández de Córdoba y Figueroa, IV conde de Feria, en Zafra y Montilla, donde coincidió con el poeta músico Garci Sánchez de Badajoz. Fue recibido como organista en Granada el 7 de octubre de 1541. Se casó con Juana de Cazorla y Peralta, de Guadix, y tuvieron cinco hijos. La segunda fue María, a la que se describe como diestra en la música de tecla.⁵⁴ Cuando falleció Gregorio, uno de los hijos ya había muerto, María ingresó como monja en el convento de clarisas de la Coronada de Aguilar de la Frontera (Córdoba), exenta de dote por sus habilidades musicales, y la viuda y el resto de los hijos se marcharon a Guadix. Este convento había sido fundado por Teresa Enríquez de Córdoba, hermana de Isabel de Pacheco, la abadesa del convento de clarisas de Montilla a quien Juan Bermudo dedicó *El Arte tripharia* (1550). La viuda de Gregorio Silvestre, seguramente para obtener un beneficio económico

⁵² Ángel Tomás Fernández Moreno, *Compendio histórico cronológico de la fundación maravillosa del monasterio de Jesus Mari, de Capuchinas Mínimas del Desierto de Penitencia de la Ciudad de Granada... Tomo II* (Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1769), pp. 198-221. Citado en Juan Ruiz Jiménez, “Educación musical y música doméstica (c. 1620)”, *Paisajes sonoros históricos*, 2017. e-ISSN: 2603-686X. <https://www.historicalsoundscapes.com/evento/732/granada>.

⁵³ María Gembero-Ustároz, “Mujeres compositoras en la España del siglo XVII: la escuela musical del organista Diego Galindo en Pamplona”, *Revista de Musicología*, 46/2 (2023), pp. 431-475.

⁵⁴ Pedro de Cáceres y Espinosa, “Discvrso breve sobre la vida, y costumbres de Gregorio Sylvestre, nescessario para entendimiento de sus obras”, en *Las Obras del famoso poeta Gregorio Sylvestre. Recopiladas, y corregidas, por diligencia de sus erederos: y de Pedro de Caçeres y Espinosa* (Granada: Fernando de Aguilar, 1582), s.fol.

que le permitiera sustentar a la familia, impulsó la edición impresa de la producción poética de Silvestre, que recopilaría Pedro de Cáceres, amigo del poeta, y se publicaría en Granada en 1582. Diez años después se publicó una segunda edición en Lisboa y en 1599 una tercera de nuevo en Granada. María Silvestre desempeñó un importante papel en la difusión de la obra poética de su padre, impulsando esta última reedición, en la que se incluye una elegía suya y se indica que componía versos aventajadamente.⁵⁵

Por tanto, una exploración preliminar de la actividad de la monja María Silvestre permite vislumbrar trazas de su educación musical y de su integración en las redes culturales de la ciudad. Gregorio Silvestre, junto a otros poetas músicos como Juan Latino, frecuentaba la academia granadina de Alonso de Granada Venegas (m.1606), que tendría continuidad en la de su hijo Pedro Granada Venegas (1553-1643), I marqués de Campotéjar. Las mujeres debieron de participar activamente en esta tertulia, ya que muchos de los poemas iban dirigidos a ellas y algunas componían poesía, como la propia María Silvestre.⁵⁶ La rama femenina de esta familia se centra en la figura de Mariana de Granada Venegas Rengifo (1537-1614), hermana de Alonso y casada con Pedro de Hinojosa. Cuando murió su primogénito, Bartolomé Jerónimo de Hinojosa, se hizo cargo de la tutela de su nieta e hizo inventario de los bienes de su hijo, el cual incluía un arpa, una cítara y una guitarra, lo que refleja la actividad musical en el seno de esta familia.⁵⁷

La contribución de los conventos femeninos granadinos a la vida musical de la ciudad se relacionaba estrechamente con el estatus urbano y con las jerarquías de poder. Las actividades musicales organizadas dentro y fuera de los conventos adquirían un matiz político cuando contaban con la asistencia de dignatarios civiles y miembros de la realeza y la nobleza. Por ejemplo, en el acto de fundación del convento de las Comendadoras, al que asistieron figuras de la

⁵⁵ *Las Obras del famoso poeta Gregorio Sylvestre. Recopiladas por diligencia de sus erederos. Y corregidas conforme a sus mas verdaderos originales* (Granada: Sebastián de Mena, 1599). Véase Verónica Guillén Albert, “Entre Granada y Lisboa: Las tres ediciones de ‘Las Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre’”, *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 37 (2019), pp. 99-121.

⁵⁶ María José Osorio Pérez, “Acceso de las mujeres granadinas a la cultura escrita”, en *Las mujeres y la ciudad de Granada en el siglo XVI* (Granada: Ayuntamiento, Concejalía de la Mujer, 2000), pp. 189-205, p. 193.

⁵⁷ José Antonio García Luján, “Una vida y ambición frustradas: Doña Mariana de Granada Venegas Rengifo (1537-1614)”, *Chronica Nova*, 44 (2018), pp. 317-340, p. 335, n. 51.

alta jerarquía eclesiástica y la nobleza, participaron los cantores de los Reyes Católicos y, como otros monasterios de la orden de Santiago, el granadino admitía no solo a monjas, sino también a hijas y esposas de los caballeros de la orden.⁵⁸

Dentro de los conventos, la música podía interpretarse en espacios que favorecían la proyección del sonido hacia el exterior, como por ejemplo las ventanas más altas de los edificios. Esto permitía a las monjas de clausura participar sonoramente en ceremonias urbanas celebradas con motivo de beatificaciones, canonizaciones, y también en una variedad de procesiones. Mucho menos frecuente era la música conventual interpretada directamente fuera del convento. Centrándose en esta dicotomía dentro-fuera, es posible obtener ejemplos que ilustran las diferentes estrategias que utilizaban las monjas para exhibir su estatus social en el entorno urbano a través del sonido.⁵⁹ Así, en el convento de la Encarnación eran las monjas organistas las que tocaban para las ceremonias celebradas en la Iglesia de San Justo y Pastor, a donde daba su coro alto.⁶⁰

Más allá de las redes para la diseminación de música, músicos e ideas sobre música dentro de la ciudad, los conventos granadinos también formaban parte de redes musicales y litúrgicas que involucraban a centros urbanos nacionales e internacionales, en particular a través de las diferentes órdenes religiosas. Para fundar o reformar los conventos granadinos venían monjas de otros conventos de la misma orden y en ocasiones una de ellas se encargaba de la vicaría del coro. Por mencionar solo un par de ejemplos, en 1541, Isabel de Ávalos (hermana del arzobispo Gaspar de Ávalos) y otras monjas del convento de San Antonio de Baeza vinieron a reformar el convento de la Encarnación, y una de ellas, Aldonza de Jesús, fue nombrada vicaria del coro.⁶¹ El convento de Santa Paula, que fue fundado por siete monjas del convento de la Concepción

⁵⁸ *Los Reyes Católicos y Granada. Hospital Real (Granada) 27 de noviembre de 2004-20 de enero de 2005* [catálogo de la exposición] (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004), pp. 370-371.

⁵⁹ Ascensión Mazuela-Anguita, “Música conventual para ceremonias urbanas del mundo hispánico a inicios de la Edad Moderna”, *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, 20/10 (2022), pp. 3-30.

⁶⁰ Ruíz Jiménez, *Organería en la diócesis de Granada*, pp. 24, 118, 159.

⁶¹ Torres, *Chronica de la Santa Prouincia de Granada*, pp. 572.

Jerónima de Madrid en 1543, fue dotado desde su inicio con un órgano y libros litúrgicos.⁶²

Las reformas impulsadas por el cardenal Cisneros a partir de 1494 cuando fue nombrado por los Reyes Católicos reformador y visitador de las clarisas de Castilla afectaron a la vida musical en los conventos del reino. Cisneros fundó conventos y colegios para doncellas que se han considerado reflejo de su interés por la educación femenina y se han visto como revolucionarios en su época. En las constituciones de algunas de estas instituciones se incluye la prohibición de interpretar los textos litúrgicos con inflexión melódica, lo que se relacionaba con el impacto sensual que podía tener la voz de las monjas sobre los oyentes. En Granada, también encontramos un colegio para doncellas, el de la Inmaculada Concepción de la Madre de Dios, en este caso fundado por Ana de Mendoza en el siglo XVI. Las constituciones del colegio de 1628 estipulan que “no usen bailes, tonos o cantares profanos aunque sea en tiempo de recreación”.⁶³

Sin embargo, frente a las prohibiciones y a la sencillez prescrita en la música litúrgica, las nuevas formas de espiritualidad que se desarrollaron en el largo siglo XVI dieron nueva vida a la práctica ya existente de interpretar poesía devocional en lengua vernácula con melodías conocidas por tradición oral, un entretenimiento conectado con tradiciones similares en Europa como la lauda espiritual italiana. Los Reyes Católicos comisionaron a los predicadores de su capilla, como Íñigo de Mendoza y Ambrosio Montesino, para que compusieran romances y villancicos devocionales.⁶⁴ La mayor parte de estos libros de poesía devocional, que contienen únicamente la letra y no la música de canciones que se interpretaban usando melodías aprendidas de memoria, fueron comisionados por

⁶² Vega García-Ferrer, *La música en los conventos de clausura de Granada*, p. 120.

⁶³ María del Carmen Calero Palacios, “Un espacio de educación de las mujeres en el siglo XVI: el colegio de las doncellas de la Inmaculada Concepción de la Madre de Dios”, en *Las mujeres y la ciudad de Granada en el siglo XVI* (Granada: Ayuntamiento, Concejalía de la Mujer, 2000, pp. 103-133, p. 124.

⁶⁴ Antonio de Valenzuela, *Doctrina cristiana para los niños y para los humildes* (Salamanca: Andreas de Portonariis, 1556), fols. k7-k8; Álvaro Bustos, “El Romance de la sacratísima Magdalena de Ambrosio Montesino: escritura (1508), reescritura y censura”, *Medievalia*, 18/2 (2015), pp. 119-151.

mujeres, quienes además eran sus principales usuarias.⁶⁵ La comisión de libros con letras devocionales para ser cantadas es un tipo de mecenazgo musical no registrado que funcionó para las mujeres como un modo de expresar su religiosidad. Esta fuerte tradición no solo se practicaba en los conventos, sino también en la corte real y palacios de la nobleza, sobre todo entre grupos de mujeres. La biografía de Luisa de Granada Altamirano (m.1638), monja carmelita calzada perteneciente a una familia de la oligarquía granadina y que impulsó la creación del convento de San José, sugiere que cantaba *contrafacta* a lo divino con melodías de tradición oral dedicadas a la Magdalena, santa Gertrudis o a Dios.⁶⁶

La parte sumergida del iceberg: músicas de tradición oral

La importancia de la música no escrita en la vida cotidiana, dentro y fuera de los conventos, nos recuerda que, hasta periodos recientes, la enseñanza de la música se basaba en prácticas orales y mnemotécnicas y las fronteras entre la interpretación y la composición eran difusas. El musicólogo italiano Nino Pirrotta indicaba en 1984 que “la música que utilizamos para hacer la historia, que es la tradición escrita de la música, podría compararse con la punta de un iceberg”, en el sentido de que “la parte visible ciertamente merece nuestra atención, puesto que es todo lo que nos ha quedado del pasado y porque representa la parte que fue elaborada más conscientemente, pero en nuestras valoraciones siempre deberíamos tener en mente los siete octavos del iceberg que están sumergidos: la música de la tradición no escrita”.⁶⁷ El uso de la oralidad y la historia oral como marco conceptual en el análisis de las prácticas musicales

⁶⁵ Emilio Ros-Fábregas, “Melodies for Private Devotion at the Court of Queen Isabel”, en *Queen Isabel I of Castile: Power, Patronage, Persona*, ed. Barbara F. Weissberger (Woodbridge: Tamesis, 2008), pp. 83-107.

⁶⁶ Manuel de San Gerónimo, *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la primitiva observancia, tomo 5* (Madrid: Gerónimo de Estrada, 1706), pp. 438-441.

⁶⁷ Nino Pirrotta, “The Oral and Written Traditions of Music”, en *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: A Collection of Essays* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984), pp. 72-79, p. 72: “The music from which we make history, the written tradition of music, may be likened to the visible tip of an iceberg, most of which is submerged and invisible. The visible tip certainly merits our attention, because it is all that remains of the past and because it represents the most consciously elaborated portion, but in our assessments we should always keep in mind the seven-eighths of the iceberg that remain submerged: the music of the unwritten tradition”.

del pasado permite establecer vínculos metodológicos entre musicología y etnomusicología y diálogos entre pasado y presente, puesto que las mujeres han desempeñado a lo largo de la historia un papel especialmente relevante en la práctica, difusión y conservación de las músicas de tradición oral.

La práctica de cantar “al tono de” no solo utilizaba versos devocionales. En Granada se imprimieron pliegos de cordel poéticos sobre una diversidad de temáticas que indican que sus versos debían de cantarse con una melodía en particular. Para otros se especifica su interpretación con acompañamiento de vihuela, como el pliego titulado *Aquí se contienen doze Romances de amores muy sentidos [...] para cantar y tañer con vihuela*, publicado en 1570. Asimismo, Gaspar de la Cintera (m.1582), ciego de nacimiento, natural de Úbeda (Jaén) y residente en Granada, publicó, entre otras obras, una titulada *Coplas y chistes muy graciosos, para cantar, y tañer al tono de la vihuela* (Burgos, 1563). En las representaciones pictóricas de los oracioneros encontramos frecuentemente a instrumentistas que acompañan a otra persona, normalmente una mujer, que vende los pliegos con romances y quizá recitara o cantara los textos.

La relevancia de la tradición oral en las prácticas musicales de las mujeres y en la vida cotidiana granadina en general se refleja en las representaciones visuales de la Granada del siglo XVI. Una de las panorámicas de la ciudad incluidas en el atlas mundial en seis volúmenes *Civitates orbis terrarum* fue creada por el artista flamenco Joris Hoefnagel en 1565 y contiene una escena costumbrista en primer plano con tres mujeres que se representan tocando un pandero cuadrado, una pandereta y bailando y chasqueando los dedos, respectivamente; dos de ellas llevan rosarios colgados de la muñeca.⁶⁸ Otras escenas de mujeres interpretando música se encuentran en dibujos anónimos de Sevilla y Cádiz publicados en el mismo atlas. Si analizamos los más de quinientos grabados de ciudades incluidos en este atlas mundial, rápidamente llama la atención que la totalidad de las escenas musicales se concentran en Andalucía y que estas escenas incluyen siempre a mujeres que bailan y tocan instrumentos de pequeña percusión. Es llamativo, en primer lugar, debido a que las mujeres son prácticamente invisibles en las fuentes que normalmente se utilizan para documentar la historia de la música española en la Edad Moderna. Además, el

⁶⁸ Ascensión Mazuela-Anguita, “Granata”, en *The Museum of Renaissance Music: A History in 100 Exhibits*, ed. Vincenzo Borghetti y Tim Shephard (Turnhout: Brépols, 2023), pp. 366-371.

análisis en detalle de esta iconografía permite evaluar cómo la conexión de la música representada con heterodoxias religiosas pudo influenciar la baja consideración moral de la actividad musical femenina en la Granada de inicios de la Edad Moderna.

La conexión entre panderos y mujeres en la España medieval se encuentra en comunidades cristianas, judías y musulmanas. Así, Mauricio Molina argumenta que estas mujeres eran miembros de una de las “hermandades del rosario”, una tradición que se remonta a finales del siglo XV, consistente en grupos de mujeres laicas que se dedicaban a la oración de la Virgen y su rosario y utilizaban panderos para acompañar sus cantos y danzas.⁶⁹ Asimismo, hay evidencia de una tradición sefardita de mujeres llamadas “tanyaderes” que solían ser un grupo de tres mujeres a las que se invitaba a cantar y tocar percusión en ceremonias y ocasiones festivas como las bodas.⁷⁰ También podría argumentarse que estas mujeres estaban interpretando música y bailando de una manera que se pensaba que era de origen morisco, ya que las mujeres tenían un importante papel en las zambras como bailarinas.⁷¹ Esto explicaría la importancia atribuida por los creadores del atlas a las prácticas musicales específicamente en Andalucía y particularmente en Granada como el último reino musulmán en la península. De hecho, se ha señalado que una de las características de este atlas es que muestra una conciencia constante del impacto de la religión en la cultura urbana.⁷²

El exotismo que despertaba la comunidad morisca y, en particular, la música de las moriscas, entre los visitantes extranjeros se hace patente en el testimonio que Johannes Lange de Löwenberg, médico de cámara del archiduque Friedrich von Wittelsbach, elector del Palatinado, ofrece de su presencia en los festejos organizados por Carlos V para despedir al archiduque en la festividad de san Juan de 1526:

⁶⁹ Mauricio Molina, *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*, Tesis doctoral, The City University of New York, 2006, p. 155.

⁷⁰ Cia Sautter, *The Miriam Tradition: Teaching Embodied Torah* (Urbana, Chicago y Springfield: University of Illinois Press, 2010), p. 48.

⁷¹ José Ignacio Barrera Maturana, “Representación de una mujer morisca en un grafiti del Albayzín (Granada)”, *Anaquel de Estudios Árabes*, 18 (2007), pp. 65-91.

⁷² Stephan Füssel, ed., *Cities of the World = Civitates orbis terrarum: 363 Engravings Revolutionize The View of the World. Complete Edition of the Colour Plates of 1572-1617 | Georg Braun and Franz Hogenberg*, dir. Benedikt Taschen, prólogo de Rem Koolhaas (Nueva York: Tasche, 2008), p. 7.

En el último día de su residencia en Granada el emperador llevó a mi noble señor a los jardines de la Alhambra para que viera la danza hecha por las moriscas, todas alhajadas con excelentes perlas y otras piedras preciosas en orejas, frentes y brazos, vestidas de manera parecida a los diáconos en la celebración de la misa. Bailaron a la manera de su país al son de laúdes y tambores tocados por mujeres que tendrían unos cincuenta años y una de aproximadamente cuarenta años acompañó con un canto de voz desagradable y tosca haciendo palmas de alegría. Al final de este baile llegaron otras mujeres moriscas y bailaron con las piernas extendidas sobre una cuerda que estaba atada entre dos nogales exclamando ante el emperador en su lenguaje: *El que bien vive aquí, va al cielo.*⁷³

La asociación de música de danza y ocasiones festivas con mujeres tañedoras y con la herencia musulmana o sefardí hace que las prácticas musicales femeninas sean problemáticas en cuanto a ortodoxia religiosa y rectitud moral. No es sorprendente que las mujeres de la escena porten rosarios, como si su honestidad y cristiandad tuvieran que ser demostradas visualmente, especialmente inmediatamente después de la expulsión de los moriscos. Aunque en el Tribunal del Santo Oficio de Granada el siglo XVI es el periodo con más lagunas documentales, son numerosísimos los procesos inquisitoriales en los que se menciona la participación de las encausadas en rituales religiosos con un componente musical, como las leilas que tenían lugar en bodas y bautizos. En la memoria de las personas que salieron al auto de fe celebrado en Granada el 23 de junio de 1577 se incluye a Isabel de Morales, morisca, esclava del licenciado Macías Bravo, vecino de Granada, a la que se acusaba de haber ido en procesión interpretando cantares de Mahoma,⁷⁴ y a María, berberisca, mujer de Luis Trujillo, vecina de Antequera, que confesó haber bailado como mora en una boda de moros,⁷⁵ y a otra María también berberisca, esclava de Pedro Gómez Perulecro, que en la misma boda había cantado y bailado como mora.⁷⁶ En el auto del 25 de mayo de 1578, se indica que un testigo declaró que Cecilia, morisca de Andarax de 21 años que era esclava de Urraca Sánchez, vecina de Loja, “cantó

⁷³ Antonio Gallego Morell, “La corte de Carlos V en la Alhambra en 1526”, en *Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete* (Granada: Universidad de Granada, 1974), 2 vols., vol. 1, pp. 275-276. Citado en Juan Ruiz Jiménez, “La transformación del paisaje sonoro urbano en la Granada conquistada (1492-1570)”, en *Paisajes sonoros medievales*, dir. Gerardo Rodríguez, Eric Palazzo y Gisela Coronado Schwindt (Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2019), pp. 139-186, pp. 172-173.

⁷⁴ José María García Fuentes, *La Inquisición en Granada en el siglo XVI: fuentes para su estudio* (Granada: Universidad, 1982), pp. 188-189.

⁷⁵ García Fuentes, *La Inquisición en Granada en el siglo XVI*, p. 183.

⁷⁶ García Fuentes, *La Inquisición en Granada en el siglo XVI*, p. 184.

un cantar de Mahoma” mientras labraba;⁷⁷ y Francisca de Mendoza, morisca vecina de Pórtugos, fue testificada de haber ido en el levantamiento en compañía de otras moriscas en procesión cantando cantares de Mahoma.⁷⁸ El auto de 5 de abril de 1579 incluye a Isabel Helilla, morisca vecina de Antequera, que declaró haber interpretado los cantares que los moros solían interpretar cuando iban de romería a la Meca,⁷⁹ y a Beatriz, esclava de Soto, morisca, que fue acusada de cantar cantares en alabanza a Mahoma en compañía de otras moras.⁸⁰ Los documentos inquisitoriales recogen un sinnúmero de casos similares y esta vertiente condenatoria contrasta con el exotismo vinculado a las moriscas que hacían música.

El grupo de tres mujeres de la escena granadina del atlas es similar a las descripciones y representaciones pictóricas de las brujas; de las mujeres acusadas de ser brujas ante la Inquisición se decía que tocaban instrumentos de pequeña percusión asociados a la danza y eran frecuentemente representadas en grupos de tres. En el Tribunal del Santo Oficio de Granada no se despacharon procesos por brujería en los siglos XVI y XVII. No obstante, de los procesos inquisitoriales granadinos por hechicería y superstición se pueden extraer trazas de la relación existente entre mujeres, brujería y música. Las hechiceras utilizaban como conjuros oraciones en las que se mezclaba lo religioso y lo profano. Por ejemplo, la llamada “Oración de santa Marta” era uno de los conjuros más populares utilizados por las hechiceras granadinas y había varias versiones. Algunas no iban dirigidas a la santa, sino a un personaje con el mismo nombre conocido como Marta “la mala”. En la versión del conjuro utilizada por Inés de la Cruz, mora granadina procesada por hechicera en 1627, se describe a esta Marta como mala y endemoniada, gobernadora de los infiernos y que “en las olas del mar tañe, baila y canta”.⁸¹ Esto muestra la baja consideración de las prácticas musicales de las mujeres en relación con la brujería personificadas en Marta la mala.

No obstante, la escena de Granada forma parte de una tradición iconográfica bien establecida que se refleja en los libros de trajes creados en

⁷⁷ García Fuentes, *La Inquisición en Granada en el siglo XVI*, p. 205.

⁷⁸ García Fuentes, *La Inquisición en Granada en el siglo XVI*, pp. 208-209.

⁷⁹ García Fuentes, *La Inquisición en Granada en el siglo XVI*, p. 218.

⁸⁰ García Fuentes, *La Inquisición en Granada en el siglo XVI*, pp. 218-219.

⁸¹ Rafael Martín Soto, *Magia e Inquisición en el antiguo Reino de Granada* (Málaga: Arguval, 2000), p. 112.

Alemania en la primera mitad del siglo XVI, como el del artista Christoph Weiditz (1498-1559), que representa a una mujer tañendo un pandero cuadrado decorado y una bailarina chasqueando los dedos en una posición casi idéntica a la de las mujeres en la escena de Granada, con la siguiente descripción: “así se baila en lengua de oc en Narbona”.⁸² Otro códice de trajes presenta escena análoga con tres mujeres tocando un pandero cuadrado, chasqueando los dedos, bailando y probablemente también cantado.⁸³ Esta escena aparece junto a otra ilustración de una mujer tocando un pandero cuadrado y una pareja danzando bajo el título “La danza española”. Aunque es difícil saber si la escena granadina se basa en una tradición iconográfica y no refleja una realidad musical vivida por el artista, la concentración de escenas musicales en los dibujos de ciudades andaluzas en el atlas sugiere que Andalucía, y en particular Granada, se veía como el lugar donde la llamada “danza española” era más representativa, y que estas prácticas musicales de tradición oral se relacionaban particularmente con las mujeres.

La tradición oral se presenta como un aspecto clave, no solo para situar a las mujeres en el mapa de la historia de la música, sino también para ampliar nuestro campo de miras al aproximarnos a la música del pasado. Mientras que la historiografía musical de inicios de la Edad Moderna se ha centrado en polifonía grandiosa, creada por compositores varones, esta iconografía nos administra una “dosis de shock cultural”.⁸⁴ La música que se subraya en el atlas no se escribía y normalmente era interpretada por mujeres. En este discurso he tratado de mostrar que el estudio de la música, no como algo que se escribe, sino como algo que se practica, se canta, se toca, se promociona y, en definitiva, se hace permite vislumbrar un mosaico de prácticas musicales en las que las mujeres eran participantes particularmente activas. Esta aproximación ofrece, además, una mirada indirecta, más amplia y matizada, a la cultura musical granadina, que complementa los relatos históricos basados en compositores, música escrita y grandes instituciones.

Muchas gracias.

⁸² Christoph Weiditz, *Trachtenbuch* (MS, 1530-1540), Núremberg, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 22474.

⁸³ [*Códice de trajes*] (MS, 1500-1599?), Madrid, Biblioteca Nacional de España, Res/285.

⁸⁴ Robert Darnton, *The Great Cat Massacre* (Nueva York: Vintage, 1985), p. 4: “We constantly need to be shaken out of a false sense of familiarity with the past, to be administered doses of culture shock”.

Contestación del
Ilmo. Sr. D. Juan Ruiz Jiménez

Señora directora,
señoras y señores académicos,
señoras y señores:

Me corresponde hoy tanto el honor como el placer de contestar el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas de Granada de doña Ascensión Mazuela Anguita, a la que se ha asignado la medalla nº 42, de nueva creación, que con ella inicia su historia. Con esta incorporación, la sección de Música, y por extensión nuestra corporación, se enriquece con un nuevo perfil musicológico y humano. Licenciada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada, su formación comprende también la música práctica, ya que está en posesión del Grado Superior en Clarinete por el Conservatorio Victoria Eugenia de Granada, desarrollando también esta faceta en sus primeros años de ejercicio profesional en los que, finalmente, se decantó hacia la investigación.

Natural de Montefrío (Granada), su trayectoria académica y profesional, como expondré sucintamente, se caracteriza por su caleidoscópica diversidad y, substancialmente, por su indudable proyección internacional. Sin solución de continuidad, esa proyección, iniciada en sus años como estudiante de posgrado, se ha incrementado exponencialmente con el trascurso del tiempo tanto en su faceta de conferenciante como en la de sus publicaciones.⁸⁵

⁸⁵ Para un currículum detallado, véase: <https://sites.google.com/go.ugr.es/mazuela-anguita>. Todas las páginas *online* citadas han sido consultadas por última vez a fecha de 4 de marzo de 2024.

Un rasgo que caracteriza a la doctora Ascensión Mazuela Anguita es su familiaridad con las nuevas tecnologías que aplica en sus vertientes docente e investigadora, la primera especialmente relevante durante la pasada pandemia y la segunda en la esencia de algunos de sus proyectos, entre los que cabe destacar el de la plataforma digital *Alan Lomax's journey across Spain (1952-53)*.

Tras su paso por las universidades de Barcelona, Salamanca e Internacional de La Rioja, llega a la de Granada en 2018 y en ella obtiene su plaza de Profesora titular del departamento de Historia y Ciencias de la Música en enero de 2022. Son sobresalientes las repetidas valoraciones de 5 sobre 5 en las encuestas DOCENTIA de evaluación de su actividad e innovación docente. Profesora también en distintos másteres interuniversitarios, son numerosos, igualmente, los cursos y seminarios a los que ha sido invitada. Entre sus responsabilidades de gestión, cabe destacar la de coordinación por la Universidad de Granada del máster oficial interuniversitario en Patrimonio Musical desde el año 2020. Notable es asimismo su participación en la administración y coordinación de congresos, seminarios y cursos, siendo actualmente la directora del congreso internacional Medieval and Renaissance Music Conference 2024 que se celebrará a principios de julio en Granada.

Es miembro de numerosas asociaciones científicas y ha sido una de las fundadoras del Study Group “Gender and Musical Patronage” de la International Musicological Society. Ha desempeñado también el cargo de secretaria de la Junta de Gobierno de la Sociedad Española de Musicología durante las dos últimas legislaturas (entre 2016 y 2024).

Con casi cien comunicaciones y ponencias presentadas en congresos tan relevantes como los organizados por la International Musicological Society, la American Musicological Society, la Medieval and Renaissance Music Conference, etc, esa proyección internacional, a la que hacía mención, se pone claramente de manifiesto. Numerosos son además sus artículos y capítulos de libros, así como la edición de volúmenes colectivos. Entre sus monografías cabe destacar: *Artes de canto en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del Arte de canto llano (Sevilla, 1530) de Juan Martínez* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2014), que fue ganadora del Concurso de Investigación Musical y Estudios Musicológicos de la Sociedad Española de Musicología en 2012; *Alan Lomax y Jeanette Bell en España (1952-1953): las grabaciones de música folclórica* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2022), que va por su segunda edición, y la más

reciente *Women in Convent Spaces and the Music Networks of Early Modern Barcelona*, publicada por la prestigiosa editorial Routledge en 2023.

Entre las facetas de transferencia del conocimiento de su currículum, cabe subrayar su labor como directora adjunta del Festival Internacional de Música Antigua de Úbeda y Baeza, desde 2017, y su trabajo como productora ejecutiva, junto a Javier Marín López, del triple CD *Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza: Selección de grabaciones en vivo (2000-2020)*, publicado en 2021.

He tenido la fortuna de colaborar en diversos proyectos de investigación con Ascensión, por lo que puedo dar testimonio de su perspicacia, su eficacia y su inagotable capacidad de trabajo, las cuales se han traducido en los brillantes resultados que he querido esbozar en el breve perfil docente y académico expuesto. A esos atributos profesionales hay que añadir otro especialmente valioso para nuestra corporación, su extraordinaria calidad humana, en la que combina conocimiento, criterio, sensibilidad, equilibrio, empatía y generosidad.

La doctora Ascensión Mazuela Anguita ha elegido un tema para el discurso de ingreso en esta Academia que se enmarca en una de sus principales líneas de investigación: Música, espacios urbanos y género en el mundo ibérico durante la Edad Moderna. Focalizado en la Granada del largo siglo XVI, con matices cronológicos a la formulación del historiador francés Fernand Braudel, presenta un caso de estudio con unas especificidades que vienen marcadas por sus coordenadas geográficas y temporales. La Granada recién conquistada fue una ciudad con una elevadísima densidad urbana que, en una gran parte del periodo comprendido en su discurso, presentaba un perfil con una dicotomía cultural en claro desequilibrio demográfico en favor primero de la población musulmana y luego morisca hasta su expulsión en 1569. Desequilibrio que se hace presente también en la orografía de su trama urbana que concentra a la población morisca en la colina del Albaicín y a los cristianos viejos en la Alhambra y en el llano de la ciudad, con una permeabilización que se acentúa en las collaciones que delimitan esos enclaves urbanos.

En su erudita exposición, la doctora Mazuela Anguita ha enfatizado los diversos tipos de fuentes y metodologías que deben aplicarse si queremos que afloren a la superficie la rica multiplicidad de circunstancias y contextos, sacros y religiosos, privados y públicos, privilegiados y desfavorecidos, en los que las mujeres juegan un significativo papel en la ejecución vocal e instrumental, la danza cortesana y el baile popular, el patrocinio, la transmisión oral e incluso la

creación musical. Para hacer visible lo que parece invisible, en este caso, no se necesita de un ejercicio de prestidigitación sino de voluntad. Hay que tener la determinación de rastrear las fuentes documentales, textuales e iconográficas, con mirada de sabueso para no pasar por alto las referencias que nos proporcionan sobre la presencia de la mujer en los diferentes estratos sociales y culturales urbanos, aunque invisibilizada intencionadamente por una falta de consideración y aprecio. Unas fuentes en las que su actividad musical, con frecuencia, se recoge en negativo, ya sea por la prohibición o por la restricción, como la doctora Mazuela Anguita ha señalado. A las que ella ha referido, se podrían sumar las que atañen a otra faceta, la del teatro, en la que las repetidas actitudes condenatorias ponen de manifiesto la creciente importancia de la presencia de las mujeres en su desarrollo y en su gestión. Una actividad teatral en el que la música incidental es una constante y en la que encontramos, con frecuencia, actrices que cantan, bailan e incluso tañen instrumentos en escena. La prohibición de la Junta de Reformatión de 6 de junio de 1586, por la que se ordenaba “a todas las personas que tienen compañías de representaciones no traigan en ellas para representar ningún personaje mujer ninguna” pone de manifiesto que su incorporación al teatro ya era un hecho significativo. De ello da testimonio el memorial que catorce actrices elevaron al Consejo de su Majestad para solicitar el levantamiento de esa prohibición, la cual se llevaría a cabo al año siguiente.⁸⁶ En Granada, según nos cuenta el cronista Francisco Henríquez de Jorquera, el Corral del Carbón sirvió de “Coliseo” hasta que, en 1593, el cabildo municipal construyera “la Casa o Coliseo Nuevo”, vecino a la Puerta Real.⁸⁷ Estos fueron los principales

⁸⁶ Teresa Ferrer Valls, “La representación y la interpretación en el siglo XVI”, en *Historia del teatro español 1. De la Edad Media a los Siglos de Oro* (Madrid: Gredos, 2003), pp. 239-238.

⁸⁷ Francisco Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada* (Granada: Publicaciones de la Facultad de Letras, 1934; edición facsímil, Granada: Universidad de Granada, 1987), pp. 79-81. Tenemos noticia de la representación en el Corral del Carbón de las comedias de Lope de Vega *Los celos de Rodamonte* y *El trato de la corte y ferias de Madrid* por la compañía de Mateo de Salcedo desde finales de 1588 hasta enero de 1589. A mediados de 1602, ya en el Coliseo de Puerta Real, representaba la compañía de Baltasar de Pinedo, de la que formaba parte Micaela Luján, que coincidió en esta ciudad con su amante, Lope de Vega. De los doce miembros que formaban parte de la compañía de *Los Granadinos*, en 1603, tres eran mujeres: Alfonsa de la Paz, María de Ávila y Mariana Martínez. Agustín Granja, “Datos dispersos sobre el teatro en Granada entre 1585-1604”, *El escritor y la escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, ed. Ysla Campbell (Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 13-28; <https://dicat.uv.es/consulta/busqueda/registro/2737/1>.

escenarios para la representación escénica a cargo de compañías itinerantes que tenían en esta ciudad un importante punto de destino en sus recurrentes circuitos anuales.

He querido aprovechar la ocasión que me ofrece la contestación al ingreso de una mujer en nuestra Academia y enlazando con la incontestable perspectiva de género de su discurso para reflexionar, en los límites que este formato ofrece, sobre la anacrónica representación que las mujeres, hoy en día, tienen en las academias españolas, tanto en aquellas de ámbito nacional como en las regionales o locales. Dos artículos periodísticos publicados en 2015 y 2023, el primero con el título “Las mujeres en las Reales Academias: pioneras en un territorio vedado” y el segundo “Mujeres en las academias españolas: 300 años de olvido, 40 de reparación” abordaban el tema de la participación de la mujer en la vida académica.⁸⁸ En el primero, más corto, se ponía de manifiesto la extrema “asimetría de sexos” en estas instituciones, la cual las académicas entrevistadas conectaban con la realidad social presente en sus ámbitos profesionales. El segundo artículo, más extenso –se publicaba en un suplemento cultural–, refería ejemplos “anecdóticos” o especialmente humillantes, como los rechazos de Emilia Pardo Bazán o María Moliner para su ingreso en la Real Academia Española, y enfatizaba el hecho de que hubiera habido que esperar hasta el 9 de febrero de 1978 para que se admitiera por primera vez una mujer en esta institución, Carmen Conde, con la letra K.

Considero que la única manera rigurosa de abordar este sensible tema es desde la objetividad que nos proporcionan los datos. Históricamente, la incorporación de las mujeres a las Reales Academias Españolas refleja una faceta más de su paupérrima presencia histórica en cargos de significación política y académica, en sus distintas vertientes artística, humanística y científica. Como ocurre con otras instituciones, el peso de sus tradiciones bicentenarias hace difícil y pausada la ruptura de ciertas dinámicas que constituyen un lastre para su incorporación y encaje en la diversidad de la realidad social actual. No existe, al menos que yo haya podido encontrar, un estudio integral que nos proporcione las cifras globales y porcentuales fiables de esa presencia de la mujer en nuestras academias actualmente. Los datos publicados por el Instituto Nacional de

⁸⁸ https://www.elspanol.com/el-cultural/letras/20230308/mujeres-academias-espanolas-anos-olvido-reparacion/744925835_0.html.

Estadística sobre “Mujeres en las Reales Academias Españolas. Serie 2014-2023”,⁸⁹ son solo una punta de iceberg, ya que se limita a once de las academias de ámbito nacional, proporcionándonos una información actualizada para 2023 que de entrada ya podemos considerar bastante significativa: las Reales Academias Española, de la Historia y la Nacional de Farmacia, con un 25%, un 24,2% y un 22%, respectivamente, son las tres únicas que cuentan con una participación de la mujer ligeramente por encima del 20%. En el polo opuesto, especialmente “sangrante” es el caso de la Real Academia Nacional de Medicina, en la que las académicas de esta institución representan solo el 9,1%, mientras que, en el curso 2022-2023, las estudiantes que cursaron la carrera de Medicina constituyeron un 70,6%, las egresadas del curso 2021-2022 fueron el 69,4% y las que obtuvieron una plaza MIR, en 2023, se elevaban al 65,9%.⁹⁰ El 53,3% de los médicos colegiados en 2022 eran mujeres.⁹¹ Creo que estos datos hablan por sí solos de la insoslayable brecha y desconexión existente entre la realidad presente en el mundo profesional y en el de las academias.

Sin que sirva de consuelo, sino más bien de triste constatación de la refractariedad de las academias a la incorporación de las mujeres en otros países europeos a lo largo del siglo XX, mencionaré, en primer lugar, a la Royal Society of London, la más antigua academia científica independiente, la cual admitió a las primeras dos mujeres, la cristalógrafa Kathleen Lonsdale y la bioquímica Marjory Stephenson, en 1945.⁹² En la vecina e ilustrada Francia, Yvonne Choquet-Bruhat, matemática y física, fue la primera mujer en ser elegida para la Académie des Sciences Française, como miembro de pleno derecho, el 14 de mayo de 1979;

⁸⁹ https://www.ine.es/jaxi/Tabla.htm?path=/t00/mujeres_hombres/tablas_1/10/&file=p05002.px&L=0.

Desconozco el motivo por el que no se ha incluido en este listado a la Real Academia de Ciencias Económicas y Financieras, integrada en el Instituto de España, y sí a la Real Academia de Doctores y a la Real Academia de Ciencias Veterinarias que, aunque de ámbito nacional, no pertenecen a esa institución. <https://institutodeespana.es>. En la Real Academia de Ciencias Económicas y Financieras, según los datos proporcionados por su página web, de sus treinta y ocho académicos de número actuales solo cinco son mujeres, cuatro de ellas incorporadas en la década 2013 a 2023, lo que supone un porcentaje global del 13,1%. <https://racef.es>.

⁹⁰ “Récord de matriculados y de feminización en la carrera de Medicina en 2023”. https://www.consalud.es/formacion/record-matriculados-feminizacion-en-carrera-medicina-en-2023_131608_102.html.

⁹¹ <https://www.ine.es/jaxi/Tabla.htm?tpx=48995&L=0>.

⁹² Joan Mason, “The Admission of the First Women to the Royal Society of London”, *Notes and Records of the Royal Society of London*, 46 (1992), pp. 279-300.

institución que había rechazado, en 1911, la entrada de Marie Curie, el mismo año en que se le concedía su segundo premio nobel.⁹³ Las científicas españolas tardarían todavía casi una década en ingresar en las Academias nacionales: María Cascales Angosto, bioquímica, en la Real Academia de Farmacia, en 1987, y la también bioquímica Margarita Salas en la Academia de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, en 1988.

Para cerrar este breve recorrido de la incorporación de las mujeres a las academias españolas, pondré ahora el foco en el ámbito que nos es más cercano y conocido. Al no disponer de datos publicados para las Reales Academias de Bellas Artes, he tenido que hacer mi propia investigación a partir de la información que proporcionan las distintas academias en sus respectivas páginas webs, las cuales no siempre están actualizadas. He recopilado datos de doce de las Reales Academias de Bellas Artes de ámbito nacional, regional y provincial que nos proporcionan una visión bastante completa de su realidad y cuya primera conclusión es la disparidad en la proporción de académicas de número que forman parte de ellas.⁹⁴ Las cifras oscilan entre las que superan el 30%, encabezadas por la Academia Canaria y la de Cataluña con un 37,5% y un 30,23% respectivamente, y las que no alcanzan el 13%: las de San Fernando, Zaragoza y Granada (12,5%),⁹⁵ Sevilla (11,1%) y Murcia (10,7%). La media para todas ellas es de un 19,1%.

Doña Orfilia Saiz Vega, primera mujer en ser elegida directora de nuestra corporación, en su Discurso de la toma de posesión del cargo, que tuvo lugar el 31 de octubre de 2019, durante el acto de apertura del curso académico 2019-2020, ya hizo un recorrido por los perfiles biográficos de las seis mujeres que, incluida ella misma, formaban parte del elenco histórico de académicas de número de la Real Academia de Bellas Artes de Granada, cronológicamente: doña Joaquina Eguaras Ibáñez (1943), doña Ángela Mendoza Eguaras (1985), doña Josefa Bustamante Garés (1985), doña Margarita Orfila Pons (2002), doña Orfilia

⁹³ Natalie Pigéard-Micault, “Marie Curie, la reconnaissance institutionnelle, des Nobels aux Académies”, *Bulletin de l'Académie Nationale de Médecine*, 201 (2017), pp. 1269-1279.

⁹⁴ Las Reales Academias: de San Fernando, de Cádiz, de San Miguel Arcángel de Canarias, Catalana de San Jorge, Gallega, de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, de San Telmo de Málaga, de Santa María de la Arrixaca de Murcia, de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, de San Carlos de Valencia, de la Purísima Concepción de Valladolid y de San Luis de Zaragoza.

⁹⁵ El dato de Granada incluye ya a doña Ascensión Mazuela Anguita. En 2025, con el ingreso de los dos nuevos académicos ya electos, se reducirá al 11,7%.

Saiz Vega (2016) y doña María Teresa Martín-Vivaldi García-Trevijano (2017). Un escueto número con lapsos de tiempo entre algunas de ellas más que significativos.⁹⁶

El bombardeo de datos al que los he sometido, necesario para exponer de manera analítica la cuestión que abordo, debería servir de punto de partida a los académicos para hacer una profunda reflexión sobre la presencia de la mujer en nuestras academias, con la necesaria sensibilidad y determinación de que estas reales instituciones reflejen, también desde esa perspectiva de género, la realidad profesional y académica de la sociedad en la que se integran, para contribuir, de manera efectiva, a los fines recogidos en sus Estatutos.⁹⁷ A diferencia del contexto histórico al que nos ha transportado la doctora Mazuela Anguita en su discurso, hoy, el acceso a la información, en sus diferentes formatos analógicos y digitales, nos permite conocer, fácilmente y por extenso, el extraordinario trabajo que mujeres, al igual que hombres, desarrollan en sus diferentes esferas profesionales. Está en nuestra voluntad el acercarnos a esa información y, sobre todo en nuestra determinación, el pensar en ellas a la hora de proponer posibles candidatas para su elección en las distintas academias.

En el escenario de este panorama poco inclusivo, se puede señalar que existen tendencias estadísticas que parecen apuntar, de manera clara, hacia una inflexión que espero que en los próximos años se confirme y acelere para dar paso a una nueva realidad. En la serie histórica 2014-2023, para el total de las once reales academias citadas de ámbito nacional, el porcentaje de mujeres académicas se ha incrementado desde el 9,3% hasta el 16,1%; la Real Academia de San Fernando ha elegido desde 2022 a seis mujeres, lo que supone un 42,8% de todos los electos.

No me cabe la menor duda de que muy pronto podremos constatar y apreciar el acierto que supuso la elección de doña Ascensión Mazuela Anguita que culmina hoy con su ingreso en nuestra corporación, el cual debe servir de incentivo para que nos esforcemos en la conformación de una Academia

⁹⁶ Para profundizar en este tema, véase: Ana María Gómez Román, “Un juego de espejos: la figura de la mujer y la Real Academia de Bellas Artes de Granada”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 35 (2004), pp. 81-91.

⁹⁷ *Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias. Estatutos, Normativas, Acuerdos* (Granada: Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, 2011), pp. 19-21.

Granadina de Bellas Artes del siglo XXI, con una visibilidad y proyección social por la que estamos apostando de manera decidida.

Para finalizar, solo me resta dar la más cálida bienvenida a doña Ascensión Mazuela Anguita a la Real Academia de Bellas Artes de Granada. Su brillante trayectoria y dinamismo la convierte, desde hoy, en un importante activo para nuestra institución; sus innovadoras líneas de investigación auguran un soplo de aire fresco que sumará en la corriente encaminada hacia la integración de la Academia en su entramado social.

Muchas gracias.