

**Trompetas, órganos y vihuelas:
Ecos de Helfta en la espiritualidad castellana de los siglos XV-XVI¹**

María Victoria Curto Hernández

(Universitat Rovira i Virgili de Tarragona-Universidad Complutense de Madrid)

Partiendo del hecho de que a principios del siglo XVI el *Libro de la gracia especial* de Matilde de Hackeborn (1241-1298) circulaba en Castilla de forma manuscrita e impresa, este trabajo pretende dilucidar hasta qué punto y por medio de qué vías la mística alemana pudo influir en dos de las visionarias castellanas más destacadas de su tiempo: la terciaria franciscana Juana de la Cruz (1481-1534) y la terciaria dominica María de Santo Domingo (¿1486?-1524). Para ello he llevado a cabo un estudio comparativo del libro de Matilde, el *Libro de la oración* de María de Santo Domingo y el *Conhorte* y la *Vida y fin* de Juana de la Cruz en sus aspectos musicales, ya que el empleo de la música como aliada expresiva y como fuente rica de metáforas para describir la experiencia mística y visionaria parece ser un hilo que une estrechamente las obras de Matilde, Juana y María. Si este hilo fue hilvanado de forma consciente a través de un conocimiento más o menos directo del *Libro de la gracia especial* por parte de las religiosas castellanas, o si fue, en cambio, el inevitable vínculo establecido por una tradición musical y un ambiente devocional comunes es lo que intentaremos averiguar en las siguientes páginas.

Matilde de Hackeborn en Castilla

Sabemos que la figura y la obra de Matilde de Hackeborn fueron conocidas en Castilla desde principios del siglo XVI: la edición príncips del *Liber specialis (o spiritualis) gratiae* vio la luz en 1505, aunque seguramente llevara más tiempo circulando manuscritamente –en latín y tal vez también traducido al castellano– en ambientes cortesanos y monásticos.² Esta fecha es coetánea y anterior a la composición del *Conhorte* (c. 1509), del *Libro de la oración* (c. 1520) y de la *Vida y fin*, terminado poco después de la muerte de Juana en 1534. Como hemos señalado anteriormente, la presencia de la música es una característica muy evidente de las obras de María de Santo Domingo y Juana de la Cruz, pero no todas las místicas castellanas conocidas de esta época dieron muestras de haber tenido una relación especial con la música. ¿Por qué, entonces, dos de las visionarias más afamadas e influyentes de la época sí lo hicieron, y de forma tan profusa? ¿Acaso Juana y María tuvieron en cuenta modelos que desconocieron o que no tuvieron en tanta estima el grueso de las místicas y sus hagiógrafos?³ Mi hipótesis es que

¹ Este estudio se enmarca en el proyecto de I+D *Catálogo de Santas Vivas (1400-1550): Hacia un corpus completo de un modelo hagiográfico femenino* (Ref. PID2019-104237GB-I00; 2020-2024), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España y dirigido por Rebeca Sanmartín Bastida.

² En su trabajo del 2020, Pablo Acosta-García realiza un pormenorizado estudio de los rasgos de esta edición príncips auspiciada por Cisneros –en la que también se incluyó el *Liber Lelle* de Ángela de Foligno (1248-1309)–, centrándose en las manículas y señalizaciones que fueron añadidas en los márgenes con el objetivo de reflexionar sobre la forma de difusión y recepción de estos textos en Castilla. Volveremos a este tema más adelante. Para un aclaratorio panorama general a nivel europeo de las conexiones textuales que se dieron entre las místicas en la Baja Edad Media véase Sanmartín Bastida (2012, 106-115).

³ Una lectura del material textual que ofrece el *Catálogo de Santas Vivas* –que, hoy en día, alberga testimonios biográficos de veintiséis religiosas castellanas de los siglos XV-XVI– muestra que la música aflora en los testimonios de once de ellas –contando a Juana de la Cruz y María de Santo Domingo–, entre las que encontramos a María de Toledo, Catalina de los Reyes, Magdalena de la Cruz, María de Ajofrón o Quiteria de San Francisco. Sin embargo, la música está completamente ausente en el resto de los testimonios. Además, la forma en que la música se revela no es uniforme: mientras que en las vidas de Inés de Cebreros o Leonor de Silva la mención a la música parece meramente circunstancial o anecdótica, en

esta diferencia tan notable quizá se deba a que Juana y María conocieron el *Libro de la gracia especial* de Matilde de Hackeborn más de cerca de lo que se había pensado hasta la fecha. Ahora bien, cómo y hasta qué punto lo conocieron, es un enigma que nunca podremos resolver del todo. En las siguientes páginas intentaré demostrar que, cuando menos, ambas religiosas tuvieron oportunidades y formas de llegar a Matilde de Hackeborn, o, mejor dicho, de que Matilde llegara a ellas.

Ciertamente, son muchas las semejanzas que podemos encontrar entre sus obras, pues lo primero que hay que tener en cuenta –y nunca perder de vista– es que son fruto de un clima devocional común, de raíz europea, resultado de una experiencia concreta de Dios basada en la integración de los sentidos y expresada por medio de un abundante lenguaje metafórico, sensual y amoroso.⁴ En realidad, es precisamente esta raíz o ambiente común lo que hace complicado dilucidar hasta qué punto las místicas castellanas conocieron de primera mano a las europeas, ya que los parecidos entre sus textos se pueden achacar a dicho clima, sin necesidad de que hubiera una influencia directa entre ellas. Sin embargo, la focalización en temas concretos, como por ejemplo la música, la danza o la vestimenta de los habitantes celestiales durante las visiones, parece arrojar algo más de luz sobre esta cuestión.⁵ Los parecidos de las obras de Juana y de María con el libro de Matilde no parecen reducirse exclusivamente a una serie de metáforas tradicionales extendidas en la literatura visionaria –como la idea de la corte celestial o del alma como huerto o jardín que es cuidado por Cristo, hortelano–, o a una serie de concepciones y características de la espiritualidad de este período –como el énfasis en la humanidad de Cristo, en la Pasión o en la relación de Jesús con la Virgen María–, sino que atañe también a temas y características más concretos. El tema de la música es uno de ellos.

Al final de la Edad Media, la música y la experiencia mística estrecharon sus vínculos. No son pocas las visionarias que desde un rincón y otro de Europa emplearon la música como lenguaje y como inspiradora de metáforas para expresar sus vivencias inefables: Hildegarda de Bingen (1098-1179), Hadewijch de Amberes (c. 1200-1248), Matilde de Magdeburgo (1207-1282), Beatriz de Nazaret (c. 1250-1310), Margarita Porete (c. 1250-1310), Gertrudis la Grande (1256-1302), Brígida de Suecia (1303-1373), Catalina de Siena (1347-1380) o Lucía de Narni (1476-1544) son solo algunas de ellas.⁶ El empleo

las vidas de María de Ajofrín, María García o Magdalena de la Cruz las referencias están cargadas de significado y simbolismo, y concuerdan con el sentido que Juana y María otorgan a la música en sus textos.

⁴ El trabajo de Sanmartín Bastida (2012) es un completo estudio de los principales rasgos de esta corriente devocional femenina predominante en los últimos siglos de la Edad Media, así como de su vertimiento en Castilla. Sanmartín hace un gran esfuerzo por integrar a las visionarias castellanas dentro de este clima espiritual paneuropeo, cuestionando el modo en que estudiosos anteriores han abordado el análisis de estas mujeres, casi siempre más en función de Santa Teresa de Ávila que de las místicas predecesoras y de forma aislada o desligada de lo que acontecía en el resto del continente (2012, 17-19). El presente trabajo sigue sus pasos en este afán reivindicativo.

⁵ En el caso del *Conhorte* de Juana de la Cruz la recurrente presencia de la danza, o el detallismo con el que se describen las prendas de los bienaventurados y el simbolismo que se otorga a los trajes, son elementos que parecen apuntar a una relación más estrecha entre ella y Matilde de Hackeborn, pues son aspectos que no encontramos tan fecundamente tratados en ningún otro texto visionario castellano.

⁶ De esta nómina de religiosas fueron conocidas en la Castilla de principios del XVI Matilde de Hackeborn, Brígida de Suecia –canonizada por la Iglesia católica en 1391–, Catalina de Siena –santa desde 1461 y cuyas *Vida y Obra de epístolas y oraciones* Cisneros mandó traducir e imprimir en 1511 y 1512, respectivamente– y Lucía de Narni –coetánea de nuestras visionarias y con quien María de Santo Domingo afirmó haber tenido visiones (Sanmartín Bastida 2012, 107 y 322). Probablemente, también se tuvo noticia y conocimiento de Hildegarda de Bingen y Matilde de Magdeburgo por “vías de difusión alternativas, manuscritas y, quizá muy especialmente, orales” entre órdenes y familias religiosas (Graña Cid 2014, 202), pero no se conservan testimonios que lo aseguren. En mi reciente tesis doctoral (Curto Hernández 2022, 356-419) realicé un breve análisis del papel que tiene la música en las obras de cada una de las religiosas anteriormente citadas.

de la música como una práctica que favorece el encuentro del alma con Dios era considerado un signo de virtud, aunque no un requisito para alcanzar el estatus de santidad (Curto Hernández 2020); por este motivo, aunque grandes figuras del movimiento espiritual reflejaron en sus textos una sensibilidad especial para la música y sus poderes evocadores y transformadores, esta no es un tema omnipresente en los testimonios místicos, hecho que, como apuntaba anteriormente, nos puede facilitar el trabajo a la hora de intentar establecer conexiones más cercanas.

La música en las obras de Juana de la Cruz y María de Santo Domingo puede deberse a muchos factores: a su gusto o sentir personal, a que fuera una práctica muy presente o favorecida dentro de sus órdenes y comunidades, a la liturgia –especialmente los salmos– o a la influencia de la religiosidad y la fiesta populares, tan plagadas de música, danza y teatralidad. Uno de los principales referentes de Juana de la Cruz debió de ser San Francisco, famoso por el empleo de la música, la danza y otras prácticas juglarescas en su predicación.⁷ La orden franciscana en general se caracterizaba por la alta estima que otorgaba a la música (Loewen), lo cual parece que se mantuvo en los conventos femeninos toledanos durante los siglos XVI-XVIII (Baade).⁸ También la orden dominica española tenía muy en cuenta la música en la vida monacal y la predicación (Peñas Serrano), algo que también se palpaba en la península itálica, donde la polémica figura de Girolamo Savonarola (1452-1498) y la comunidad de San Marcos de Florencia son el mejor ejemplo. No solo María de Santo Domingo se vio muy influida por la labor reformista que este fraile dominico llevó a cabo en la ciudad florentina (Giles, 54-55), para la cual utilizó como aliadas la danza y la música (Plaisance), sino también el propio Cisneros y sus seguidores reformistas; una muestra de ello es que en 1511 el cardenal mandó imprimir la *Devotísima exposición sobre el psalmo de Miserere mei Deus* de Savonarola (Herrán Martínez de San Vicente, 300-301).

Asimismo, la liturgia con todos sus textos, ritos y elementos –también la música– influyó de lleno en la devoción y en las experiencias místicas y visionarias de las religiosas, muchas de las cuales se arrobaban durante la comunión o tenían visiones según el calendario litúrgico. Así, el *Conhorte* de Juana de la Cruz es un libro de sermones visionarios –inspirados por Dios– organizados según el año litúrgico, y la primera visión del *Libro de la oración* (Sanmartín Bastida & Curto Hernández, 148-168) se desata en el momento de la comunión del Domingo de Resurrección. También las visiones del libro de Matilde de Hackeborn están ancladas en momentos concretos de la misa y la liturgia de las horas, siguiendo el año litúrgico. Especialmente evocadores para Matilde y las visionarias castellanas fueron el *Cantar de los cantares* y el *Libro de los salmos*; sus obras están plagadas de referencias e imágenes extraídas de ellos, en los que la música y la alabanza a Dios mediante el canto son pilares temáticos.⁹ A los estímulos conceptuales,

⁷ Tommaso da Celano narra lo que le sucedió al santo de Asís durante la predicación de un sermón ante el Papa Honorius III y sus cardenales: en el curso de su discurso San Francisco se enardeció tanto que le fallaron las palabras, pero en lugar de poner fin a su sermón se vio impelido a bailar, “burning with the fire of divine love”. Este extraordinario comportamiento afectó tan intensamente a la audiencia que les hizo llorar, “[f]or many of them were touched in their hearts, amazed at the grace of God and the great determination of the man” (citado en Loewen, 30).

⁸ El *Libro de la casa* del convento de Cubas de la Sagra corrobora estos datos y muestra que la tradición musical pudo verse fortalecida y acentuada por la presencia de Juana de la Cruz, pero en ningún caso quiere decir que ella fuera la única responsable de la gran estima que sintió la comunidad de Cubas por la música.

⁹ El *Cantar de los Cantares* es una llamada al alma-esposa a que se levante y vaya hacia el Amado, pues “ha llegado el tiempo de las canciones, se oye el arrullo de la tórtola en nuestra tierra” (Cant 2,12), ave esta con la que Juana de la Cruz compara el alma del orante devoto (Juana de la Cruz, I, IV, 313). El Amante desea escuchar la voz de su amada, a la que anima a hablar (cantar): “muéstrame tu rostro, déjame oír tu voz, porque tu voz es dulce y amoroso tu semblante” (Cant 2,14). La voz del Esposo “es lo más suave que hay” (5,16) y su boca destila mirra y otros aromas preciosos (5,13; compárese con Matilde de Hackeborn,

imaginativos, visuales y auditivos de la liturgia y sus textos habría que añadir los estímulos de la predicación –muy teatral en la época– y de las representaciones dramáticas, los bailes y las músicas de la fiesta religiosa (Sanmartín Bastida 2012, 276-278; Cátedra 2005).

También la música estaba muy arraigada en la cosmología y la filosofía de la época mediante la idea del universo como un todo perfectamente armónico, concepción que hundía sus raíces en la Antigua Grecia. El pensamiento pitagórico-platónico consideraba el universo como una gran maquinaria conformada por esferas celestes que giraban armoniosamente. Esta perfecta cadencia se debía a las proporciones matemáticas que sustentaban todas las cosas y las conectaban entre sí. Al tomarse el número como principio genésico del cosmos, se concibió la noción de Armonía, de la que dependía la configuración y la expresión de toda la naturaleza, de modo que cuando la Armonía se plasmaba en un plano espacial generaba la geometría, y cuando se daba en un plano temporal generaba la música, cuyos modos –relaciones entre notas– se formaron empleando también números proporcionales. Todo requería de orden matemático para su perfecto funcionamiento. La realidad, material y trascendente, estaba organizada por planos análogos interrelacionados, de forma que la armonía del ser humano funcionaba como un reflejo de la cósmica, con la que estaba conectada por nexos susceptibles de ser descifrados por la astrología. El alma humana era un microcosmos dentro de un macrocosmos armónico. A partir de estas ideas se originó la conocida como teoría de la música planetaria o *armonía de las esferas* (Guthrie, 294-295).

Estas ideas llegaron a San Agustín, quien asumió gran parte de ellas, pero también refutó a los filósofos griegos. Para el santo de Hipona el mundo no es Armonía, sino armonía imperfecta, pues no es sino un reflejo, un eco, de la armonía divina, que es la verdadera música; de ahí que el hombre no pueda acceder al verdadero conocimiento de la realidad a través de los sentidos, pues lo que estos perciben es algo imperfecto y engañoso. El Dios cristiano asumió entonces la posición central de la noción de Armonía, convirtiéndose en el Gran Motor o Gran Tañedor del universo, y la Creación pasó a ser un instrumento musical en sus manos. Boecio y posteriormente los humanistas sintetizaron y difundieron la teoría musical pitagórico-platónica, pero sin perder el sentido cristiano que le había otorgado San Agustín. Los humanistas también coincidían con los pitagóricos en creer que la música poseía un valor ético y medicinal, al atraer hacia la armonía las facultades del alma.¹⁰

Este legado se observa muy bien en la famosa mística y compositora Hildegarda de Bingen, y es una tradición que también alcanzó a nuestras visionarias castellanas, aunque por diferentes vías. María de Santo Domingo y Juana de la Cruz pudieron aprender nociones generales de estas ideas filosófico-cosmológicas en ambientes más cultos que visitaran –como la corte de Fernando el Católico en el caso de María–, a través de la conversación con sus directores espirituales y amigos frailes, o por medio de la lectura, directa o indirecta, de otros textos místicos herederos de este saber, como lo es, de hecho,

VII, VIII, 544; María de Santo Domingo, 174; y Juana de la Cruz, I, XVI, 594). En cuanto a la influencia de los salmos, la visión musical del *Libro de la oración* es un buen ejemplo de ello, pues parece dar muestras de estar inspirada en un salmo concreto, el Salmo 57 (Sanmartín Bastida & Curto Hernández, 96-97).

¹⁰ Para profundizar en estas teorías antiguas y en su proceso de reelaboración y adaptación al cristianismo durante la Edad Media véase Spitzer, Holsinger y Cullin. Hildegarda de Bingen y su comunidad fueron uno de los ejemplos más notables del empleo de la música con fines terapéuticos durante la Edad Media. Siendo abadesa, Hildegarda impulsó la práctica musical entre sus hermanas para que estas pudieran cantar y tañer instrumentos en el hospital del convento. Para Hildegarda la música tenía múltiples funciones: ayudar al alma a elevarse y acercarse a Dios (función ético-espiritual); ayudar a sanar enfermedades físicas y mentales, a aliviar el dolor y a mantener el buen ánimo de los enfermos (función médica); y ayudar a reforzar la empatía y la cohesión de la comunidad (función social).

el *Libro de la gracia especial* de Matilde de Hackeborn, muy influido por Hildegarda.¹¹ Estas ideas también se hallaban asentadas en el imaginario popular en los últimos siglos del Medioevo, gracias a la completa imbricación de la cultura antigua con el cristianismo y gracias también a los salmos, ricos en metáforas musicales, lo que hace altamente probable que las ideas de Dios Músico y su cosmos musical fuesen empleadas por los predicadores a la hora de confeccionar sus sermones.

Cuando trabajamos con *vitae* y testimonios místicos es fundamental tener en mente que tratamos con textos meticulosamente medidos, pues sus principales objetivos eran difundir la virtud de su protagonista y lograr que la sociedad la considerase santa o elegida de Dios, para lo que era necesario convencer de la veracidad de sus experiencias místicas y del valor espiritual de sus visiones. Para alcanzar este propósito, los textos debían presentar a las religiosas como portadoras de una serie de signos concretos que habían sido previamente aceptados por la Iglesia y la sociedad como indicadores de santidad; es decir, era necesario reproducir un modelo (Sanmartín Bastida 2012, 89-95). Las desviaciones o variaciones de este modelo suponían la sospecha y la duda por parte de los lectores y observadores de los trances de estas mujeres (2012, 398-402). Por ello, una obra como el *Libro de la oración*, cuyo objetivo era restituir la credibilidad mermada de María de Santo Domingo después de varios juicios eclesiásticos que cuestionaron la veracidad de sus visiones y experiencias, no podía permitirse salirse mucho de la norma, pues de ello dependían la honra de María, de sus seguidores y, en cierta medida, el crédito de la reforma cisneriana, que María abiertamente apoyó.¹²

Por esta razón, el hecho de que una de las cuatro visiones que conforman el libro de María de Santo Domingo, la segunda más extensa, sea una visión completamente musical no puede deberse sencillamente al gusto de su autora y su editor, o a las costumbres de la comunidad o la orden dominica. La visión de María es ciertamente sorprendente, pues aúna numerosas nociones, tanto cultas como tradicionales, sobre el mundo como un todo musical; pero María no pretendía únicamente compartir con los fieles una suerte de tratado de música espiritual y promover la oración cantada. Si el anónimo editor del *Libro de la oración* eligió –seguramente con la venia de María– esta visión de entre todos los testimonios de que disponía para conformar el libro, fue porque enraizaba a la dominica en una tradición europea importante, que, sin duda, se pensó que serviría para acreditarla y reforzar su estatus. Esto no solo nos obliga a buscar nuevos referentes textuales para María de Santo Domingo y su círculo o a profundizar en los ya establecidos, sino que nos fuerza a replantear en cierto sentido el canon de santidad femenina de la Baja Edad Media, en el cual la música parece haber sido un elemento relevante, no solo como forma de orar y como elemento fundamental en la liturgia y la vida monástica, sino como cobertura o

¹¹ La comunidad de Helfta y sus tres grandes exponentes –Matilde de Magdeburgo, Matilde de Hackeborn y Gertrudis la Grande– se vieron muy influidos por la figura y la obra de Hildegarda de Bingen, cuya “teología –tanto en contenido como en terminología– está atravesada por su competencia compositiva-musical. Hildegarda relaciona la concepción de su tiempo acerca de la creación como un cosmos armonioso y fundamenta esta concepción en su propia interpretación de la Biblia. Los cánticos son una especie de aplicación cantora de su teología [...]. El estadio original del ser humano, la *persona*, es, según Hildegarda, un estadio atravesado por una idea musical, sonora (*per-sonare*)” (Koldau, 358). Sobre las conexiones entre música y teología en Hildegarda véase Stühlmeyer, y sobre Hildegarda y la música en un ámbito más general véase Holsinger (87-137), Fraboschi y Gardiner.

¹² María fue llamada a juicio en cuatro ocasiones entre 1508 y 1510, pero gracias a sus poderosos apoyos y amigos su vida y sus experiencias fueron finalmente declaradas como virtuosas. Sin embargo, fue obligada a pasar el resto de sus días aislada en el convento que el Duque de Alba construyó para ella en la localidad abulense de Aldeanueva. Es durante este encierro cuando se elabora el *Libro de la oración*, lo que explica que el editor dedique más espacio en el prólogo a defender a María de sus detractores que a dar detalles de su hagiografía (Sanmartín Bastida 2012, 309-310). Los procesos de estos juicios han sido analizados por Beltrán de Heredia y Sastre Varas (1990 y 1991).

vestido de nociones teológicas, como fuente de metáforas y formas de expresión de lo inefable, y como inspiradora de visiones, éxtasis y experiencias de Dios (Curto Hernández 2020, 117).

De forma semejante, si la música hubiera sido algo anecdótico para Juana de la Cruz y su comunidad, habríamos hallado alguna que otra referencia a ella en los escritos, pero tanto el *Conhorte* como la *Vida y fin* son obras que están repletas de música.¹³ Si la música hubiese sido un mero atrezo de la experiencia espiritual de Juana no habría tenido las numerosas e importantes funciones que un análisis de los testimonios revela: la música es un vínculo entre el cielo y la tierra, una forma de renovar la presencia de Dios en el mundo y de elevar las súplicas y la adoración de los hombres; es también un vínculo social, que mantiene fuertemente unida a la comunidad, y un camino espiritual, es decir una práctica transformadora que acerca el alma a la armonía divina y la aleja de las tentaciones y cacofonías del infierno.¹⁴ No obstante, hay que señalar que el *Conhorte* nunca fue publicado, pues no pasó favorablemente la censura inquisitorial, especialmente dura cuando en 1558 fue llamado a examen (García de Andrés, 98-99), y que la *Vida y fin* sufrió bastantes cambios en las reediciones del XVII, especialmente severos en lo que atañe a sus partes musicales (36-41). Lo que las obras de María de Santo Domingo y Juana de la Cruz revelan es que la música fue un elemento importante de la espiritualidad femenina, pero que esta corriente, junto con el canon de santidad que había imperado en los últimos siglos del Medievo, entró en decadencia en la segunda mitad del XVI (Sanmartín Bastida 2012, 416-8).

A la hora de dilucidar los referentes textuales que pudieron animar a Juana y María a dar cabida tan abiertamente a la música en sus obras es fundamental tener en cuenta que fueron simpatizantes de la reforma religiosa impulsada por el cardenal Cisneros, lo que les granjeó la amistad y la protección no solo de nobles y reyes –uno de los principales objetivos de la reforma era ligar estrechamente la Iglesia a la política y los intereses de la monarquía–, sino del propio Cisneros, quien mostró admiración por las mujeres visionarias y las eligió como una de las piedras angulares de su movimiento reformista, debido a la gran influencia social que ejercían.¹⁵ Cisneros también llevó a cabo una gran labor cultural y dedicó muchos esfuerzos a traducir e imprimir las obras de místicas y santas europeas; esto permitió que la *devotio moderna* terminara de enraizar y desarrollarse en España, lo cual entraba dentro de sus planes de reforma (Herrán Martínez de San Vicente, 285-288). De este modo, Cisneros fue el responsable de que mujeres como Catalina de Siena, Ángela de Foligno o Matilde de Hackeborn fueran leídas en Castilla a principios del XVI.¹⁶ En este contexto, no parece disparatado pensar que Cisneros animase a Juana de la Cruz, María de Santo Domingo y sus respectivos guías

¹³ En la *Vida y fin* podemos comprobar que los momentos más significativos de la vida de Juana, como su primer éxtasis y visión o el abrazo místico con Cristo, están protagonizados por la música. En cuanto al *Conhorte*, de los setenta y dos sermones que lo conforman en solo dos no está presente la música. Aunque las obras sobre/de Juana no parecen estar tan cuidadosamente medidas como el *Libro de la oración* de María de Santo Domingo, también fueron escritas con el deseo no solo de transmitir la beneficiosa doctrina inspirada a Juana, sino también de ensalzar su figura y defenderla de murmuradores, “a confusión de los que, viviendo en la Tierra, la oyeron e menospreçiaron por malicia o ynvidia, scrivieron las religiosas de las palabras e misterios e secretos que el poderoso Dios habló por la boca desta sancta virgen un libro, llamado *Conforte* o *Luz norte*” (Luengo Balbás & Atencia Requena, f. 32r).

¹⁴ Para un estudio detallado de la música en cada uno de los tres testimonios de la vida y obra de Juana de la Cruz –*Conhorte*, *Vida y fin* y *Libro de la casa*– véase Curto Hernández (2020); y para un estudio de la música en el *Libro de la oración* véase Sanmartín Bastida & Curto Hernández (69-122).

¹⁵ Para un detenido estudio del cardenal Cisneros y su reforma véase García Oro (1971 y 1992).

¹⁶ Para conocer detalladamente la labor de Cisneros como editor de las visionarias europeas y las pretensiones reformistas detrás de cada publicación véase Herrán Martínez de San Vicente (284-296, 300-312 y 326).

espirituales no solo a leer los textos que mandaba imprimir, sino a interiorizarlos, ponerlos en práctica y difundirlos en sus prédicas.

Tan importante es saber qué obras se preocupó de imprimir Cisneros como lo es conocer el modo en que lo hizo, es decir qué añadidos y comentarios se hicieron en estas ediciones con el objetivo de que los textos llegaran a los lectores –y especialmente a las lectoras– de tal forma que transmitiesen un mensaje acorde con la reforma religiosa. Gracias al estudio de Pablo Acosta-García, sabemos que lo que más interesó al cardenal del *Libro de la gracia especial* de Matilde de Hackeborn fue su exaltación de la humildad, la caridad, la confesión y la obediencia a la jerarquía, así como su énfasis en la vida comunitaria, de modo que Cisneros parece que “utiliza la mediación de Mechthild para exponer reglas de vida útiles en comunidad”, originalmente dirigidas al monasterio de Helfta, pero que “se podrían extrapolar a la vida de cualquier comunidad de la reforma cisneriana” (Acosta-García, 77). Estos aspectos remarcados por Cisneros, así como las características generales de la obra de Matilde –continuas referencias a aspectos de la vida monástica y el deseo de comentar la liturgia a través de las visiones– los encontramos claramente en el *Conhorte* de Juana de la Cruz. García-Acosta afirma que

podemos pensar, al menos teóricamente, que la marcada cronología interna del libro de Mechthild podía ser una ventaja para situar la lectura en el propio tiempo litúrgico de los conventos, por ejemplo, como se dice en el *Archetipo*, durante las lecturas comunitarias en el refectorio o, incluso, como dedicados a la meditación que las religiosas realizaban en sus celdas (72).

Es factible pensar entonces que alguien hubiera leído, total o parcialmente, el *Libro de la gracia especial* a las hermanas de Cubas, traduciendo su significado y explicando su contenido, para que las religiosas pudiesen luego meditar sobre ello en intimidad e integrarlo en su vida comunitaria.

María de Santo Domingo y Juana de la Cruz no pudieron leer directamente el *Libro de la gracia especial*, ya que ninguna de ellas sabía latín, pero, debido a su afiliación a la causa cisneriana, sí es probable que el libro de Matilde de Hackeborn fuese bien conocido en los ambientes que circundaban a ambas religiosas. Confesores, amigos frailes, nobles o compañeros de reforma pudieron haber hablado a Juana y a María de Matilde y su obra, o incluso habérsela leído y explicado en voz alta. Recordemos que, aunque en la Baja Edad Media se fomentó mucho la lectura silente, “el acceso a la cultura escrita no era siempre directo, puesto que la lectura en voz alta era la actividad más común”, de modo que “muchas mujeres que no dominaban la lectoescritura podían, sin embargo, estar familiarizadas con los textos” (Avenzoa, 75). No obstante, como ahora argumentaré, es probable que Juana y María supiesen leer y escribir, luego, si llegó a sus manos alguna traducción manuscrita de fragmentos del *Libro de la gracia especial*, pudieron haberla leído juntamente con sus hermanas.¹⁷ Lejos de vivir aisladas en las zonas rurales donde se hallaban sus conventos, Juana y María estuvieron rodeadas de una intensa actividad cultural, de la que fueron partícipes incluso sin necesidad de salir del claustro.¹⁸

¹⁷ María del Mar Graña Cid cree que, si Cisneros se preocupó por distribuir en los conventos femeninos reformados los libros que mandó traducir e imprimir, no fue tanto para fomentar el aprendizaje de las letras, sino “la difusión oral por medio de la lectura en grupo” (1994, 139). Pedro Cátedra comparte esta opinión (1999, 43-45).

¹⁸ Juana de la Cruz, una vez profesó como terciaria franciscana en 1496, nunca salió del convento de Cubas de la Sagra. En cambio, María de Santo Domingo se trasladó varias veces de convento –del monasterio de Santo Domingo en Piedrahita pasó al beaterio de Santa Catalina en Ávila y, más tarde, al monasterio de Santo Tomás, en esta misma ciudad– y desarrolló una ajetreada vida extramuros, inspeccionando conventos, visitando la corte de Fernando el Católico y planeando incluso viajar a Roma; “sor María opta así por pertenecer a un grupo de mujeres que sirve a Dios permaneciendo en el mundo” (Sanmartín Bastida 2012, 299).

Con respecto a Juana de la Cruz, Graña Cid (2014) ya señaló la posible influencia que Matilde de Magdeburgo y la comunidad de Helfta pudieron tener en las hermanas de Cubas de la Sagra por vías alternativas a la lectura directa, como son la transmisión oral y la manuscrita. De esta forma, Graña Cid cuestiona la fama generalizada de lugares pobres que tuvieron las casas de terciarias y beatas en esta época, y defiende el convento de Cubas como un espacio de considerable efervescencia cultural en el que no solo se escribieron nuevas obras, como el *Conhorte* o la *Vida y fin*, sino donde se realizaron copias de textos religiosos de autores ajenos a la comunidad, como si de un verdadero *scriptorium* medieval se tratase (Graña Cid 2014, 199). No obstante, Juana y sus hermanas pasaron a la historia como un grupo de analfabetas que, llegado el momento oportuno, recibieron la inspiración divina para poder escribir las visiones de Juana. Estos juicios parecen estar más basados en los cánones de santidad de la época –que relacionaban la humildad y la pobreza de conocimiento adquirido con la virtud y la donación de ciencia infusa por Dios– que en testimonios y datos constatables.

La fama de mujeres analfabetas es también debatible si atendemos a los cargos que Cisneros otorgó a Juana y María: con esta última compartió la función de inspeccionar conventos, también de frailes, lo que desató no pocas quejas y alborotos (Sanmartín Bastida 2012, 315), y en 1510 nombró a Juana párroco de Cubas, para lo que solicitó una bula al papa Julio II que confirmara el cargo (García de Andrés, 55-56).¹⁹ Aparte, María también lideró simbólicamente el movimiento reformista dentro de su orden, recibiendo el apoyo de importantes religiosos, como Antonio de la Peña –posiblemente, el anónimo editor del *Libro de la oración*–, y parece ser que ejerció como maestra de niñas en su convento de Aldeanueva.²⁰ No parece muy lógico, pues, que Cisneros confiase tales empresas a mujeres que no supiesen siquiera leer, exponiéndose asimismo a tantas críticas. Además, nuestras religiosas contaron con el favor, la protección e incluso la admiración de reyes y nobles que acudieron expresamente a sus conventos para hablar con ellas y recibir consejo espiritual y de gobierno: Fernando el Católico y el duque de Alba en el caso de María (Sanmartín Bastida 2012, 306), y el emperador Carlos V y el Gran Capitán en el caso de Juana (Triviño 2005, 151). Cuesta creer que si realmente fueron mujeres tan incultas llegaran a despertar semejante estima en personalidades tan preparadas e ilustres.

Estos datos demuestran que es importante cuestionar y revisar el supuesto analfabetismo que se ha atribuido a Juana de la Cruz y María de Santo Domingo, sobre todo teniendo en cuenta que la vigilancia eclesiástica se cernía con especial énfasis sobre terciarias y beatas, por ser mujeres que gozaban de mayor autonomía y capacidad de acción (Sanmartín Bastida 2012, 47-48). Ante la amenaza de poder ser consideradas herejes, endemoniadas o farsantes, para Juana y María resultaba más sencillo y favorable declararse incultas y completamente analfabetas, lo que automáticamente hacía recaer toda la responsabilidad de sus palabras en la inspiración divina. Al poner en tela de juicio

¹⁹ Juana tuvo la potestad de confesar, elegir sacerdote y gestionar los bienes de la parroquia. García de Andrés cree que la causa que movió a Cisneros a conceder a Juana tal autoridad espiritual fue “asegurar la vida de una comunidad de beatas que, en un proceso de reforma, han decidido vivir en clausura monástica” (56). A continuación, expone las razones de esta concesión según se expresan en los documentos: la preocupación por los monasterios de la ciudad y archidiócesis de Toledo, la pobreza en que se hallaba el convento de Cubas, la devoción de sus religiosas, evitar la mendicidad de las mismas, y las múltiples peticiones de ayuda para este lugar que se habían hecho con anterioridad (56-57).

²⁰ Según una relación del siglo XVIII que narra la historia del convento de Aldeanueva, su fundadora “cuidó de enseñar y doctrinar las niñas así del lugar de Aldeanueva como de los de toda la comarca, enseñándolas a tejer, coser, hilar y los demás ministerios pertenecientes a mujeres, cuidando de que supiesen leer y escribir y principalmente en que fuesen bien instruidas en la doctrina christiana y santas costumbres” (Gama de Cossío, f. 3r).

el analfabetismo de nuestras religiosas aumentan las posibilidades de que Juana y María conocieran a Matilde de Hackeborn y su libro, el cual pudo llegar a ellas por varias vías, tanto orales como escritas, aunque es más probable que lo hiciera de forma indirecta. Ciertamente, el contexto aquí expuesto revela que no debieron de ser pocas las oportunidades que Juana y María tuvieron de escuchar hablar de Matilde y su libro, con cuyas experiencias y visiones se habrían debido de sentir muy identificadas gracias a su sensibilidad musical y a la poderosa tradición filosófico-musical que compartían, algo a lo que también parecen apuntar los textos de las tres religiosas cuando son leídos *a compás*, como haremos a continuación.

La música en el *Libro de la gracia especial* y sus ecos en Juana y María

En las obras de Matilde de Hackeborn, Juana de la Cruz y María de Santo Domingo podemos encontrar varios tipos de visiones musicales: aquellas desencadenadas por la música,²¹ aquellas cuyo mensaje divino es total o parcialmente transmitido mediante la música o el canto, y aquellas que toman forma de imágenes pertenecientes al ámbito musical. En la mayoría de las visiones estas tres funciones se entremezclan y retroalimentan, construyendo visiones musicales complejas. Aunque los tres tipos son verdaderamente interesantes para la comprensión de las conexiones entre la obra de la religiosa alemana y las obras de las visionarias castellanas, por falta de espacio he decidido, en esta segunda sección, centrarme en la última de las tres funciones principales, que explicaré recurriendo a una serie de ejemplos que dan título a este artículo.

Las visiones que emplean la música como disfraz o vestimenta simbólica suelen desarrollarse en torno a dos metáforas principales: la Pasión como evento musical y el ser humano como instrumento. Son muchos los pensadores y místicos medievales que describieron y reflexionaron acerca del significado profundo de la Pasión a partir de la comparación de Cristo sobre la cruz con un instrumento de cuerda que está siendo afinado, el cual, una vez atormentado, canta la *Nueva Canción* al mundo. Este cántico tiene el poder de recordar a las almas la armonía divina adormecida en su interior, despertando en ellas el deseo de afinarse con la voluntad de Dios.²² La correlación entre el canto y la sangre proviene, pues, de la tradición patristica, que asemejó la sangre de Cristo en la cruz con una música que afina (purifica) el alma.²³ Místicas como María de Santo Domingo, en su reelaboración y desarrollo de estas imágenes, consideraron que las llagas de Cristo son las cuatro bocas por las que el Señor cantó al mundo.²⁴

En tu muerte otros cuatro, tus sacratísimas manos y pies por nosotros rasgados, davan bozes piadosas y amorosas a los pecadores: que nos abracemos a ti, nos esforcemos y alegremos en ti. Es el canto suave destes cuatro tu sacratíssima sangre, que con melodía suave nos combida a que concertemos

²¹ De las más de doscientas visiones que componen el *Libro de la gracia especial*, veintiuna están desencadenadas por la música: en el Libro Primero, las correspondientes a los capítulos III, V, VIII, XII, XIII, XV, XXIII, XXVIII, XXXV y XXXVII; en el Libro Segundo, los capítulos II, XVIII y XIX; en el Tercero, los capítulos VI, VII y XLVII; en el Cuarto, el capítulo LXIV; en el Quinto, el XXVII; en el Sexto, el IX; y en el Séptimo, los capítulos VI y XVIII. Todas ellas tienen lugar *al entonar* una canción, *durante*, *mientras* o *cuando* se cantaba una pieza religiosa, generalmente dentro de la misa o del oficio divino.

²² Por ejemplo, San Agustín, en su comentario al Apocalipsis, comparó a Cristo crucificado con un arpa; san Buenaventura, con una cítara (Surtz, 565-566).

²³ Recordemos que no solo la sangre de Cristo es música, también lo es la sangre humana, cuando es derramada por amor a Dios; por ejemplo, véase Matilde de Hackeborn (502; V, xxx).

²⁴ Sustituir a Cristo por sus heridas sangrantes era una práctica devocional común en la época que también se plasmó en las iluminaciones de los tratados sobre la Pasión (Sanmartín Bastida & Curto Hernández, 93-94).

nuestras almas contigo para que nos temples con ella, y puedas tañer y morar en nosotros (María de Santo Domingo, 174-175).²⁵

Esta misma idea se halla en el *Libro de la gracia especial*:

Se le aparece el Señor con los brazos extendidos y todas las heridas abiertas y le dice: “Mientras pendía en la cruz tenía abiertas todas las heridas, cada una clamaba a Dios Padre pidiendo la salvación del hombre; así permanecen hasta hoy con cierto clamor para mitigar la ira de Dios Padre hacia el pecado” (Matilde de Hackeborn, 432; IV, LVI).²⁶

La imagen de Cristo en la cruz como instrumento musical se da la mano con la imagen del ser humano como instrumento, pues en este también confluyen el espíritu de Dios y la materia del mundo.²⁷ Cristo es, por lo tanto, el ejemplo de afinación para el ser humano, que en cuanto alma tiene la capacidad de alabar a Dios cantando y en cuanto cuerpo puede adorarlo mediante el derramamiento de sangre –penitencia e *imitatio Christi*. Por esta razón el abrazo místico o unión con Cristo es una revivificación de la Pasión y ambas imágenes se entrelazan en las visiones de nuestras místicas. Pero el proceso de afinación espiritual es largo y doloroso, solo algunas personas consiguen completarlo en este mundo. Juana de la Cruz lo experimenta como la mutación de su ser en diferentes instrumentos: primero en una flauta o trompeta de sabiduría, después en un órgano de suspiros y finalmente en una vihuela de dolor y gozo.

Cuando las místicas se comparan con flautas o trompetas están reelaborando una larga tradición en las *vitae* femeninas que procede de la Biblia, donde los profetas son considerados instrumentos de viento a través de los cuales Dios hablaba y se comunicaba con el mundo (Triviño 1996, 43). De esta forma las religiosas hacían referencia a su papel profético. Se trata, pues, de una imagen considerablemente transgresora que reivindicaba la autoridad de estas mujeres para hablar, presentadas como elegidas de Dios (Sanmartín Bastida 2012, 255). En el *Libro de la gracia especial* la imagen de la trompeta está estrechamente vinculada con la palabra sagrada, y en una visión concreta Matilde de Hackeborn “contempla cómo salía del Corazón de Dios una trompeta que llegaba al corazón de su alma y desde el alma volvía al Corazón de Dios, para significar la alabanza divina” (226; II, 1). Esta trompeta divina que une el corazón de Dios y el de Matilde es una clara alusión a que la voluntad de la religiosa está ligada a la de Dios, lo cual puede entenderse como un argumento para autorizar su discurso. En Juana de la Cruz hallamos la misma imagen, pero reelaborada de forma, si cabe, todavía más atrevida, pues Juana se convierte en la propia trompeta:

Y viendo él cómo se perdía Dios en la tierra [...], demandó licencia al Padre celestial para venir y hablar en esta voz, en la cual voz no venía tan encubierto que no conociesen claramente que era él Dios verdadero, por cuanto traía voz formada, como hace el tañedor cuando tañe, que no suena su voz, mas la de la flauta o trompeta, con el resollo que da. Así él, dando el soplo de su boca, hablaba ella en la su gracia y virtud (Juana de la Cruz, 994-995).

²⁵ La relación sangre-música es reforzada por María de Santo Domingo mediante un juego lingüístico: la sangre de Jesús *templa* doblemente, como líquido que *calienta* y como melodía que *armoniza*.

²⁶ Incluyo el libro, en letra capital, y el capítulo, en versalita, para facilitar la localización del fragmento en cualquier edición del libro de Matilde.

²⁷ Boecio llamó *música mundana* a lo que los antiguos griegos denominaron *armonía de las esferas*, una música tan sutil y perfectamente armónica que era imperceptible para el oído humano, salvo para aquellos cuya voluntad se hallase apegada a la de Dios. Cuando esta música encarnaba en la tierra pasaba a ser *música humana*, es decir la unión armoniosa de un cuerpo y un alma. En un último nivel se hallaba la *música instrumental*, aquella que sucedía fuera del hombre, mediante el tañimiento de instrumentos (Holsinger, 13).

En los textos de María de Santo Domingo no hallamos ninguna referencia a esta imagen y su papel profético –el cual, sin embargo, ejerció abiertamente–, seguramente porque cuando se elaboró el *Libro de la oración* su condición de profetisa seguía en entredicho y siendo causa de disputa.²⁸ María y su editor prefirieron centrarse en la imagen del ser humano como instrumento de cuerda frotada que revive la Pasión de Jesús, seguramente porque esta imagen, que alude a la unión del alma con Dios –el famoso abrazo místico–, autorizaba indirectamente la palabra de María al mostrarla como una persona virtuosa, un instrumento afinado y abandonado a las manos de Dios (Sanmartín Bastida & Curto Hernández, 88-89). El paso de la condición de profeta a la condición de imitadora de Cristo se revela como un cambio cualitativo en los textos de Juana, quien deja de ser trompeta de Dios para convertirse en un órgano de suspiros, confiado por completo a la voluntad divina:

Hera su voluntad de quebrar aquel órgano o trompeta en qu' Él hablava. [...] E hablava con la mesma, diziendo: "Juanica, tú heres este órgano, que digo que quiero que seas despreciada e abilitada, e gravemente atormentada, por probar tu paçiençia" (Luengo Balbás & Atencia Requena, f. 59r).

Este tránsito de dolor y sufrimiento que pone a prueba el amor y la paciencia de la terciaria culmina con el abrazo místico o unión con Cristo en la cruz, en la que Juana se transforma en una vihuela:²⁹

²⁸ María de Santo Domingo llegó a anunciar sus profecías en la corte de Fernando el Católico, "entre ellas el advenimiento de determinados papas y emperadores" (Lunas Almeida, 168), el éxito de batallas, la realización de conquistas o la conversión de infieles. La tercera visión (María de Santo Domingo, 176-177) es un ejemplo de este papel que desempeñó; en ella María es preguntada "si en las islas que descubrió Colón nuevamente fue en algún tiempo publicada la Palabra del Señor antes de agora, y respondió en persona del Señor..." Sobre la labor profética de María véase Bilinkoff y Sanmartín Bastida (2017, 53-54, 311-312 y 316-318). De hecho, la profecía también está estrechamente relacionada con el canto gracias a la figura del Rey David, quien "en todas sus obras elevó acción de gracias al Santo Altísimo en oráculo de gloria. Con todo su corazón entonó himnos, mostrando su amor a su Hacedor. Ante el altar instituyó salmistas y con sus voces dio dulzura a los cantos. Dio a las fiestas esplendor, vistosidad acabada a las solemnidades, cuando ellos alaban el santo nombre del Señor, cuando resuena desde la autora el santuario" (Eclo 47:8-10). También son célebres por sus cantos las profetisas Miriam (Ex 15:21) y Débora (Jue 5:1). Todos estos personajes bíblicos seguramente sirvieron de referentes para las místicas con dones proféticos, como Hildegarda de Bingen, a quien sus contemporáneos identificaron con estos personajes femeninos (Koldau, 358), y como nuestras visionarias castellanas María y Juana. Esta última ve en el cielo "hermosos corros de vírgenes, las cuales iban con sus adufles [panderos moriscos] tañendo y cantando alrededor de ella [la Virgen] con muy concertadas danzas" (Juana de la Cruz, 398). Para las características de la predicación profética de Juana véase García de Andrés (85-86) y Triviño (2005, 129-135).

²⁹ Es curioso que en el cielo que visiona Juana el episodio de la Pasión sea generalmente rememorado en silencio: "viendo todos los Bienaventurados de la corte del cielo la imagen, que primero estaba muy vestida y adornada, ser desnudada como en tiempo de pasión, toda llagada y corriendo sangre y dando voces quejándose de los pecadores y de las penas y tormentos que les daban, dejaron de tañer y cantar, y empezaron a cubrir de luto y a hacer muy grandes llantos" (Juana de la Cruz, 459). No obstante, no debemos entender el silencio como la ausencia de música, sino como una parte fundamental de ella: en el cielo de Juana de la Cruz, un cielo siempre lleno de cánticos y músicas, el silencio se revela como un momento excepcional, sumamente expresivo y significativo, en la eterna sinfonía cósmica. Ciertamente este silencio también está ligado a la idea de luto, llanto y tristeza, pues la muerte de Cristo en la cruz no solo supone el derramamiento armonizador y redentor de su sangre, sino también la muerte del Hijo y la consecuente ausencia de Dios, música verdadera, en el mundo. No obstante, la idea de la Pasión como evento musical está presente en el *Conhorte* mediante la imagen de la cruz como instrumento musical que Cristo tañe: "Así como en este mundo le fue la cruz muy grande tormento y se deleitó en padecer deshonradamente en ella, así se deleita hoy día y se recrea; y no se desprecia de tomarla unas veces por tálamo y por trono, y otras veces por instrumento con que tañe, y otras veces por arco con que tira, y otras por árbol lleno de manjares" (Juana de la Cruz, 763).

Entonces, abrazome el Señor, y puso sus pies en mis pies, e sus rodillas en mis rodillas. Todo las alimpió, e sus palmas en las mías, e su caveza e cuerpo todo juntó con el mío. Y quando esto hizo, fue tanto lo que sentí que me parecía entravan en mí muchedumbre de clavos muy agudos e ardientes. E sonava estruendo enrededor, a manera de quando hazen la remembranza de Nuestro Señor dando martilladas, ynchávase con la presençia suya e con el gusto y dulçor de su amor. Aunque heran muy grandes los dolores que padeçí, no heran tan crueles como los que sentí después que fuy tornada en mis sentidos e naturaleza corporal. Parézeme veo todos los miembros, e benas e coyunturas de mi cuerpo hechas como a manera de cuerdas e teclas, o clavijas de vihuela, e a Nuestro Señor tocarlas con sus sacratísimas manos a tañer con ellas, a manera de ynstrumento o vihuela, e azer muy dulce e suave son de armonía. E quando su Divina Magestad apresura el son e le haze más alto, entonzes tengo muy grandes e creçidos dolores, e quando avaja el son, no solamente los tengo grandes, mas muy menores. Öygole cantar quando tañe palabras formadas, e muy preçiosas, e saludables para las ánimas (Luengo Balbás & Atencia Requena, ff. 60r-v).

Se trata de un momento cargado de erotismo, también para Matilde, quien lo experimenta como el encuentro de la esposa (el alma) y el esposo (Cristo) durante la noche de bodas: las siete palabras de Cristo sobre la cruz se comparan con las siete piedras preciosas que conforman el anillo de casamiento y con siete canciones que el Esposo dedica a su amada (Matilde de Hackeborn, 301-302; III, 1).³⁰ María de Santo Domingo también describe el momento de unificación con Cristo como un momento sutilmente erótico en que es afinada con la sangre de Jesús, ese paño con el que María le pide al Señor que la cubra, como si los amantes se abrazasen bajo el sudario del sepulcro: “yo pongo en tus manos el triste instrumento para que Tú lo temples; mira el paño de que te vestiste, alímpiame con él, y no me desampares” (María de Santo Domingo, 173).

María y Matilde también coinciden en la atención que conceden al corazón de Jesús, un corazón que reconocen como rítmico y musical. Para María es la parte del armonioso cuerpo de Cristo que suena en último lugar sobre la cruz, esforzando y acabando de redimir a las almas más incrédulas o desesperanzadas (175). Por su parte, Matilde describe sus latidos como si fuesen las pulsaciones de un tambor que intentase acompañar todos los corazones de la humanidad:

El alma toma al Niño y lo estrecha contra su corazón con tan estrechos abrazos que llega a escuchar y sentir sus mismos latidos. En una sola pulsación concentraba tres fuertes latidos a los que seguía otro más tenue. Sorprendida el alma le dice el Niño: “Los latidos de mi Corazón no eran como los de los demás hombres. Mi Corazón latió con tal fuerza desde la niñez hasta la muerte, que eso le hizo expirar tan pronto en la cruz” (Matilde de Hackeborn, 62-63; I, v).

María de Santo Domingo se lamenta de que el abrazo místico o subida con Cristo en la cruz sea un bien inalcanzable permanentemente mientras se vive en el mundo (María de Santo Domingo, 175), pues el alma debe esforzarse continuamente para estar cerca de Dios y para que, llegada la muerte, el abrazo con el Esposo sea pleno y definitivo, como efectivamente le sucede a Matilde de Hackeborn, según las visiones de sus hermanas:

El Señor de la Majestad, lleno de dulzura, única saciedad del alma enamorada, envuelve en luz divina a su esposa, la colma de resplandor, y él, cantor de todos los cantores, con voz suave y melodía armoniosa que supera toda capacidad humana, cantaba a su amada Filomena, que tantas veces le había cautivado su Corazón divino con sus dulces cantinelas, más por la fervorosa devoción que por la sonoridad de su voz. Él le canta en correspondencia: *Venid, benditos de mi Padre, recibid el reino, etc.*,

³⁰ El lenguaje erótico-amatorio es un tópico de la literatura mística, que sintió especial afinidad hacia el *Cantar de los Cantares*, rico en metáforas musicales, como he apuntado anteriormente. En la Baja Edad Media, con la influencia del amor cortés y la lírica cortesana, esta forma de relacionarse íntimamente con Dios y de expresar dicha experiencia se volvió un tema recurrente en los escritos de las místicas. Autoras como Hildegarda de Bingen, Matilde de Magdeburgo o Hadewijch de Amberes han sido llamadas “trovadoras de Dios” por el profuso lenguaje amoroso empleado en sus obras (Epiney-Burgard & E. Zum Brunn).

para recordarle a ella aquel don dignísimo por el que durante ocho años le había entregado su corazón divino con esas mismas palabras, como prenda de amor y seguridad (Matilde de Hackeborn, 550; VII, XI).

En este momento la intimidad del Gran Músico y su instrumento es total. Una prueba más de la fusión de las imágenes de la Pasión y del abrazo místico la encontramos en otra visión que tuvo una hermana de Matilde de Hackeborn tras su muerte: Matilde es recibida por Cristo en el cielo mientras este revive otra vez la Pasión en su honor, supurando por sus cinco mil cuatrocientas noventa heridas “sonidos suavísimos, vapor eficacísimo, rocío copiosísimo y resplandor confortabilísimo” (Matilde de Hackeborn, 544; VII, VIII).

Conclusiones

Aunque no es probable que nuestras visionarias castellanicas conocieran de primera mano el libro de Matilde –es decir, mediante la lectura de una traducción manuscrita, integral o fragmentada–, sí parece probable que tuviesen conocimiento indirecto de él. En qué grado, será siempre una incógnita, pero el estudio comparativo en lo referente a la música creo que ayuda a aclarar un poco la cuestión: la notable similitud con que Juana, María y Matilde interactúan con la música solo puede deberse o bien a un conocimiento bastante cercano del *Libro de la gracia especial* por parte de las visionarias españolas, o bien a que la tradición filosófico-musical que empapaba Helfta en el siglo XIV era casi la misma que la que inundaba Toledo y Ávila dos siglos más tarde. Quizá la respuesta esté en una combinación de ambas razones.

Creo que si María de Santo Domingo y Juana de la Cruz hubieran conocido directamente el *Libro de la gracia especial* encontraríamos más similitudes –y más explícitas y concretas– entre sus obras, y ello supondría que el libro de Matilde de Hackeborn hubo de tener una gran proyección en Castilla, llegando a circular manuscritamente dentro de los conventos. No obstante, los testimonios conservados parecen indicar lo contrario: el texto de Matilde no pareció tener una acogida tan exitosa como la de, por ejemplo, el *Liber Lelle* de Ángela de Foligno; si no, ¿cómo es que, mientras el *Liber Lelle* fue impreso en castellano solo cinco años después de su edición latina, el *Libro de la gracia especial*, en cambio, no lo fue?³¹ Si Matilde hubiese tenido realmente una buena acogida en Castilla cabría esperar que este interés hubiera conducido a una traducción castellana de su texto, traducción que, parece ser, nunca existió. La ausencia de una traducción podría llevarnos a pensar que quizá el mensaje que transmitía la obra de Matilde de Hackeborn no era el más adecuado a ojos de las autoridades de la época; sin embargo, como explica Acosta-García (77), el libro de Ángela de Foligno presentaba un contenido considerablemente más radical y polémico que el de Matilde. Quizá no tenemos constancia de ningún tipo de traducción castellana –manuscrita o impresa– del *Libro de la gracia especial* simplemente porque no se ha conservado, no porque no existiera.

Ciertamente, contamos con muy pocos datos, lo que nos sitúa en un contexto difuso desde el que es difícil lanzar hipótesis sustentadas y conclusiones definitivas. Empero, en este panorama un tanto desolador siempre nos quedará la posibilidad de aferrarnos a los textos. Y los textos de Matilde, María y Juana parecen elocuentes en lo que se refiere a la música. Mi conocimiento de estas obras y su contexto me lleva a pensar que si Juana y María no hubiesen tenido noticia del libro de Matilde no habrían sido tan profusamente

³¹ El *Libro de Ángela de Foligno* fue impreso en Toledo en 1510, incluyendo, además de la vida de la beata italiana, la primera regla de santa Clara y el *Tratado de la vida espiritual* de san Vicente Ferrer. Cinco años antes, la biografía de Ángela había visto la luz en latín y acompañada de la *prima regula* de san Francisco y del *Libro de la gracia especial* de Matilde de Hackeborn, también en latín.

musicales, porque no habrían tenido referentes que justificasen semejante proliferación musical, primero ante la censura eclesiástica y frente a la crítica social después. Si bien la suerte que corrieron el *Conhorte*, la *Vida y fin* y el *Libro de la oración* no fue la más deseada, el mero hecho de que con estas obras se quisiese autorizar la experiencia mística y visionaria de sus autoras dice mucho. Además, en gran medida su mala suerte se debió a que Juana y María vivieron en una época en la que el canon de santidad femenina bajomedieval estaba en decadencia y había comenzado a cambiar en aras de un nuevo modelo (Sanmartín Bastida 2012, 398-419; Morrás).

Por otro lado, si las semejanzas musicales entre las obras de nuestras religiosas se debiesen únicamente a la tradición musical inherente a la cosmología y la teología de la época, cabría esperar que la ideología detrás de las imágenes y metáforas fuese la misma, pero que el tratamiento o reelaboración de dichas figuras difiriese. No obstante, como hemos podido comprobar en la segunda parte de este trabajo, las imágenes empleadas por Juana, María y Matilde son bastante semejantes tanto en el contenido como en la forma. A pesar del ambiente devocional común en que sin duda vivieron nuestras religiosas, cuesta creer que, de forma completamente casual, Juana y María recreasen estas imágenes tradicionales tan similarmente a como lo hicieron Matilde de Hackeborn y sus hermanas.

Apostar por la posibilidad de que María de Santo Domingo y Juana de la Cruz conociesen el *Libro de la gracia especial* implica, en gran medida, argumentar en contra de su supuesto analfabetismo. Estas mujeres que tanto peso tuvieron en la España de inicios del Renacimiento al desempeñar importantes papeles en el ámbito religioso, social y cultural no podían ser completamente analfabetas. La inteligencia, la creatividad y las múltiples capacidades y aspiraciones que los testimonios de sus vidas y obras muestran que ambas tuvieron son razones más que suficientes para creer que en algún momento de sus vidas hubieron de desear aprender a leer, aunque solo fuera para poder meditar sobre textos de la Pasión de Cristo en la intimidad de sus celdas o para poder desempeñar correctamente las funciones que recaían sobre ellas dentro de sus comunidades.

Fuera como fuese, conocieran o no a Matilde de Hackeborn, de lo que no cabe ninguna duda es que los textos de las tres religiosas hablan un mismo lenguaje: la música. Un lenguaje que era común entre no pocos místicos bajomedievales y que demuestra que la península ibérica no estaba aislada del resto de Europa. España no era diferente. La música, como la mística, es un lenguaje universal que no conoce fronteras; por eso la vida espiritual de las monjas de Helfta puede parecerse tanto a la de dos terciarias castellanas.³² Este vínculo podría, además, extenderse más allá de Helfta y más acá de Castilla: el vínculo musical que une a Juana de la Cruz y María de Santo Domingo con Matilde de Hackeborn y la comunidad de Helfta también las podría unir con Hildegarda de Bingen y con místicos posteriores, como San Juan de la Cruz.³³ Sabemos que Hildegarda ejerció una gran influencia en la obra de Matilde de Magdeburgo, quien, a su vez, influyó mucho en Matilde de Hackeborn y Gertrudis la Grande (Avenatti de Palumbo). Queda, por lo tanto, mucho que descubrir de la espiritualidad bajomedieval a través del estudio comparativo de las obras de estas mujeres desde una perspectiva musical; y también queda mucho por descubrir –o redescubrir– de la música a partir de los testimonios místicos: su capacidad para transformar y sublimar la existencia humana.

³² De hecho, una de las pretensiones principales de la edición de 1505 del *Liber spiritualis gratiae* fue “exponer reglas de vida útiles en comunidad. Estas, como sabemos, originalmente se aplicaban al monasterio de Helfta, pero, al menos en hipótesis, se podrían extrapolar a la vida de cualquier comunidad de la reforma cisterciense” (Acosta-García, 77).

³³ Como afirma Cátedra (2005, 35), “entre Hildegarda de Bingen, naturalmente, y nuestra franciscana Juana de la Cruz hay un abismo, pero el ‘espíritu’ de ambas mujeres está condicionado por idénticos fundamentos y parecidos métodos”.

Bibliografía

- Acosta-García, Pablo. “Santas y marcadas: itinerarios de lectura modélica en las obras de las místicas bajomedievales impresas por Cisneros.” *Hispania Sacra* 72 (2020): 67-80.
- Avenatti de Palumbo, Cecilia Inés. “El imaginario de la luz en la mística cortés de Matilde de Magdeburgo: continuidad y transformación de la herencia hildegardiana en el siglo XIII.” *Teología: Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina* 100 (2009): 523-536.
- Avenzoza, Gemma. “Mujeres cristianas y judías que leen la Biblia en los reinos hispánicos.” En K. E. Børresen & A. Valerio eds. *Medioevo II (siglos XII-XV): Entre recepción e interpretación*. Navarra: Editorial Verbo Divino, 2012. 75-89.
- Baade, Colleen R. “Monjas músicas y música de monjas en los conventos franciscanos de Toledo, siglo XVI-XVIII.” En F. J. Campos y Fernández de Sevilla coord. *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular. Simposium (XIX Edición) San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre*. El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011. Vol. 1, 545-561.
- Beltrán de Heredia, Vicente. *Historia de la reforma de la provincia de España [1450-1550]*. Roma: Istituto Storico Domenicano, 1939.
- Bilinkoff, Jodi. “A Spanish Prophetess and Her Patrons: The Case of María de Santo Domingo.” *The Sixteenth Century Journal* 23.1 (1992): 21-34.
- Cátedra, Pedro M. “Lectura femenina en el claustro (España, siglos XIV-XVI).” En Dominique de Courcelles & Carmen Val Julián eds. *Des femmes et des livres. France et Espagnes, XVe-XVIIIe siècle*. Paris: École des Chartes, 1999. 7-53.
- . *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas culturales y literarias*. Madrid: Gredos, 2005.
- Cullin, Olivier. *Breve historia de la Música en la Edad Media*. Jordi Terré trad. Barcelona: Paidós, 2005.
- Curto Hernández, María Victoria ed. *Libro de la Casa y Monasterio de Nuestra Señora de la Cruz*. En Rebeca Sanmartín Bastida & Ana Rita Gonçalves Soares coords. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- . “Juana de la Cruz y la música en la mística castellana bajomedieval.” *Archivio Italiano per la Storia della Pietà* 33 (2020): 87-118.
- . *Música, danza y teatralidad en la experiencia mística y visionaria femenina al final del Medioevo: los casos de María de Santo Domingo (1486?-1524) y Juana de la Cruz (1481-1534) en su marco europeo*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 2022.
- Epiney-Burgard, Georgette & Emilie Zum Brunn eds. *Mujeres trovadoras de Dios: Una tradición silenciada de la Europa medieval*. A. López & M. Tabuyo trads. Barcelona: Paidós, 1998.
- Fraboschi, Azucena Adelina. *Bajo la mirada de Hildegarda, abadesa de Bingen*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2010.
- Gama de Cossío, Borja ed. *Breve y Sumaria relación de la fundación de este convento de Santa Cruz de la Magdalena de Aldeanueva...* En Rebeca Sanmartín Bastida & Ana Rita Gonçalves Soares coords. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2020.
- García de Andrés, Inocente. “Introducción”. En Juana de la Cruz *Conhorte*. Salamanca: Fundación Universitaria Española/Universidad Pontificia de Salamanca, 1999. Vol. 1, 13-224.

- García Oro, José. *Cisneros y la Reforma del Clero Español en Tiempo de los Reyes Católicos*. Madrid: CSIC, 1971.
- . *El cardenal Cisneros. Vida y empresas*. Madrid: BAC, 1992.
- Gardiner, Michael. *Hildegard von Bingen's Ordo Virtutum. A Musical and Metaphysical Analysis*. London: Routledge, 2018.
- Giles, Mary E. *The Book of Prayer of Sor María of Santo Domingo: A Study and Translation*. Albany: State University of New York Press, 1990.
- Graña Cid, María del Mar ed. *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría*. Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna, 1994.
- . “¿Una memoria femenina de escritura espiritual? La recepción de las místicas medievales en el convento de Santa María de la Cruz de Cubas.” En Nieves Baranda Leturio & María Carmen Marín Pina eds. *Letras en la celda*. Madrid: Iberoamericana, 2014. 189-205.
- Guthrie, William K. *Historia de la filosofía griega, I: Los primeros presocráticos y los pitagóricos*. A. Medina González trad. Madrid: Gredos, 1984.
- Herrán Martínez de San Vicente, Ainara. *El mecenazgo literario de las jerarquías eclesiásticas en la época de los Reyes Católicos*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- Holsinger, Bruce W. *Music, Body and Desire in Medieval Culture: Hildegard of Bingen to Chaucer*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- Juana de la Cruz. *Conhorte*. Inocente García de Andrés ed. Salamanca: Fundación Universitaria Española / Universidad Pontificia de Salamanca, 1999. 2 vols.
- Koldau, Linda María. “Mujeres, Biblia y música en la Edad Media.” En K. E. Børresen & A. Valerio eds. *Medioevo II (siglos XII-XV): Entre recepción e interpretación*. Navarra: Editorial Verbo Divino, 2012. 355-370.
- Loewen, Peter V. *Music in Early Franciscan Thought*. Leiden-Boston: Brill, 2013.
- Luengo Balbás, María & Fructuoso Atencia Requena eds. *Vida y fin de la bienaventurada virgen sancta Juana de la Cruz*. En Rebeca Sanmartín Bastida & Ana Rita Gonçalves Soares coords. *Catálogo de Santas Vivas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- Lunas Almeida, Jesús G. *La historia del señorío de Valdecorneja, en la parte referente a Piedrahita*. Ávila: Senén Martín, 1930.
- María de Santo Domingo. *Libro de la oración*. Rebeca Sanmartín Bastida & María Victoria Curto Hernández eds. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2019.
- Matilde de Hackeborn. *Libro de la gracia especial*. Daniel Gutiérrez Vesga ed. Burgos: Monte Carmelo, 2007.
- Morrás, María. “Ser mujer y santa (Península Ibérica, siglos XV-XVII).” *Medievalia* 18.2 (2015): 9-24.
- Peñas Serrano, Pablo. “La música en los conventos dominicanos de Toledo (siglos XVI-XVIII).” *Anales toledanos* 41 (2005): 255-316.
- Plaisance, Michael. “Florence: Carnival in the Time of Savonarola.” En N. Carew-Reid ed. *Florence in the Time of the Medici. Public Celebrations, Politics, and Literature in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2008. 55-84.
- Sanmartín Bastida, Rebeca. *La representación de las místicas. Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2012.

- & María Victoria Curto Hernández. *El Libro de la oración de María de Santo Domingo. Estudio y edición*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2019.
- Sastre Varas, Lázaro. "Proceso de la beata de Piedrahita." *Archivo Dominicano* 11 (1990): 359-401.
- . "Proceso original de la Beata de Piedrahita (II)." *Archivo Dominicano* 12 (1991): 337-386.
- Spitzer, Leo. *Classical and Christian Ideas of World Harmony*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1963.
- Stühlmeyer, B. *Die Gesänge der Hildegard von Bingen. Eine musikologische, theologische und kulturhistorische Untersuchung*. Hildesheim: Olms, 2003.
- Surtz, Ronald. "Imágenes musicales en el *Libro de la oración* de María de Santo Domingo." En A. Vilanova, coord., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989. Vol. 1, 563-570.
- Triviño, María Victoria. *Música, danza y poesía en la Biblia*. Valencia: EDICEP, 1996.
- . *Mujer, predicadora y párroco. La Santa Juana (1481-1534)*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.