

Miguel Ángel Picó Pascual

MÚSICA, PODER E INQUISICIÓN EN LA ESPAÑA DE ANTIGUO RÉGIMEN

«La música, como es bien sabido, siempre ha sido uno de los temas predilectos para la atención sospechosa del celo religioso»

Sören Kierkegaard: *«Los estadios eróticos inmediatos o El erotismo musical»*

En nuestro país la iglesia acaparó durante todo el Antiguo Régimen una de las principales corrientes de energía artística. Su privilegiada situación económica como terrateniente y receptora de suculentas rentas, principalmente recaudadas a través del diezmo, le permitió el derroche continuo de considerables sumas de dinero en la construcción de monumentales edificios, grandilocuentes retablos y órganos, vistosas esculturas, exquisitos lienzos y ricos ornamentos litúrgicos y vestimentas, etc... todo ello con vistas a cuidar sobremanera el esplendor de culto que alcanzó su mayor opulencia en el siglo de las luces, período en el que se hincha por doquier el decoro. La grandeza del ritual barroco será vista por las autoridades eclesiásticas como testimonio de la autoridad y majestad de Dios sobre la tierra. Cualquier asistente a aquel tipo de celebraciones, donde la música jugaba un papel primordial, quedaba maravillado ante ese alarde de magnificencia presente a través de la opulencia artística. Ya hacía tiempo que la iglesia se había convertido en un selecto y entusiasta mecenas de las manifestaciones artísticas. Pocas instituciones han desempeñado un papel tan importante en la historia. No obstante, el arte que surge es un arte tutelado, dirigido, controlado y manipulado; la doctrina y la religión católica es en sí la fuente de ideas de los artistas, quienes trabajan bajo las coordenadas del pensamiento

ortodoxo. La iglesia al ejercer el mecenazgo artístico impone en todo momento su control, dominando tanto la producción como la orientación del arte, considerado éste exclusivamente como un medio de glorificar a Dios y de inmortalizarlo. Su irrefrenable amor por la música es incuestionable, creó estructuras de organización que permanecieron anquilosadas durante siglos y medio mantuvo a muchos músicos. La música que surge en los espacios sagrados está condicionada por la ideología eclesiástica, es su pura expresión, los pentagramas surgidos de un sinfín de autores son el resultado de un universo de pensamiento fruto de un clima intelectual y espiritual determinado por la ortodoxia. Esta superestructura de poder obligó a los artistas a servir a sus órdenes y dictados, dando instrucciones muy claras sobre qué había que crear e incluir en las celebraciones, qué detalles había que eliminar, modificar o renovar, imponiendo dentro de lo que cabe modelos estéticos que no siempre fueron aceptados.

El arte fue puesto a su servicio. El control se puso de manifiesto en sus gustos artísticos, no dudará siquiera en pronunciarse acerca de la estética e intentará influir sobre los estilos musicales que serán objeto de tamiz.

Los aires contrarreformistas en España contribuirán a una severidad más austera, las frivolidades de la polifonía fueron arrinconadas y proscritas, la claridad y la transparencia se adueñaron de los espacios sagrados pues la música debía, a parte de estimular a la oración, preservar la gravedad y el decoro. Es asombroso lo poco que sabemos acerca de la actividad censora que ejerció la Inquisición sobre la producción musical, en parte debido a que las fuentes documentales nos desvelan muy poca información. Lo cierto es que este poderoso organismo en nuestro país impuso un férreo control sobre la vida cotidiana e intelectual, particularmente durante las décadas postridentinas, extirpando todo aquello que consideraba que se salía de los cauces tradicionalistas.

Era difícil escapar a los poderosos tentáculos del Santo Oficio, nadie, absolutamente nadie, podía estar seguro de no caer en sus amplias redes. Como ha señalado el profesor García Carcel (1985, pg. 234): “la trascendencia de la Inquisición en el ámbito de la producción cultural es indiscutible”. El numeroso ejército de familiares, de comisarios y de censores calificados establecidos por doquier vigilaban y denunciaban cualquier irregularidad que encontraban en sus lugares de residencia. Este centenario organismo desplegó un control riguroso especialmente en las producciones intelectuales, contribuyendo con su fiebre expurgadora y condenatoria a que nuestro país, que había desempeñado un importante papel en el escenario científico europeo durante el siglo XVI, aportase muy poco a los avances de la ciencia moderna de la siguiente centuria. La repercusión que tuvo la actividad censora del Santo Oficio en el desarrollo de la actividad científica en España durante los siglos XVI y XVII, concretamente entre 1559 y 1707,

fue tremendamente negativa. La medicina, la astrología y las matemáticas fueron las áreas donde más incidió el expurgo inquisitorial. Sin embargo, la música no escapó a su punto de mira y en el primer catálogo de libros prohibidos que expidió la Suprema en 1559, conocido popularmente como Índice de Valdés, fueron prohibidas algunas obras de Juan de la Encina (Mitjana, 1920, pg. 134). En 1785 fue prohibido aún para los que poseían una licencia de leer libros proscritos un "*Recueil de comédies et de quelques chansons gaillardes imprimées pour ce monde*" (s.l., 1773) (Deformeaux, 1973, pg. 258).

Si bien el impacto que este instrumento represor y de dominación ejerció sobre la música está todavía por estudiar, fue real e importante, a pesar de que nos queden muy pocos testimonios documentales. Ni siquiera los escritos de algunos inquisidores nos proporcionan suficiente número de detalles, como sería de esperar. Por ejemplo, las "*Memorias y Advertencias Eclesiásticas*" que escribió S. Pedro Arbués de Epila, primer inquisidor del reino de Aragón y canónico de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza, que aparecen incluidas en el "*Misal Cesauraugustano*" (Zaragoza, Paulo Hurus, 1485) prácticamente no nos desvelan nada acerca de este aspecto. Así pues, las exiguas fuentes nos imposibilitan el trabajo; hoy por hoy no disponemos ni de suficiente número de partituras prohibidas ni de procesos contra músicos como para poder establecer conclusiones precisas. Conviene estudiar a fondo y vaciar los diferentes índices de libros prohibidos (autores, obras) tanto como la multitud de edictos prohibitorios con el fin de obtener un análisis prosopográfico en profundidad y de determinar el grado y la incidencia de este control impuesto sobre la música. Si bien la persecución de que fue objeto la música y los textos poéticos que la acompañaban no fueron el objetivo principal de los inquisidores, -su punto de mira iba encaminado a otras facetas que todos conocemos perfectamente-, hay que afirmar que sí que hubo cierta supervisión y control. El Santo Oficio, celoso protector de la religión, de la moral y de las buenas costumbres, preocupado por defender a toda costa el catolicismo ortodoxo que propugnaba el clero posttridentino, no estaba dispuesto a tolerar en los espacios sagrados letras indecentes o plagadas de disparidades teológico religiosas o ciertas novedades estético musicales que escandalizaran al buen cristiano y especialmente a las capas dirigentes eclesiásticas. Particularmente significativa a este último aspecto es la referencia que nos transmite Baltasar Saldoni en la voz Lucero Clariana. Según este musicólogo, en 1652 este tratadista del que se sabe más bien poco, trató de probar que el género melódico libre era también idóneo y aplicable a la música religiosa, a lo que el doctor en teología D. Pedro Rivera no dudó inmediatamente en replicar a través de un folleto que publicó en Zaragoza y que yo no he podido localizar por ninguna parte. En él rebatió las ideas de Clariana a través de textos extraídos de las Sagradas

Escrituras, de los Concilios y de los Santos Padres, lo cual según Saldoni “hizo que el pobre Clariana, por temor a la Inquisición, tuviera que darse por vencido” (Saldoni, 1881, pg. 64). Desafortunadamente ambos textos no se han conservado, pero la simple referencia es suficientemente importante para comprobar la incidencia de este control sobre la música y los músicos en particular. Ciertas maneras y procedimientos de expresarse musicalmente, el empleo de ciertos intervalos y de grandes saltos melódicos, el uso de la disonancia y el incremento del cromatismo, la dramatización o la sensualización de palabras concretas, la práctica de ciertos instrumentos considerados inapropiados para el culto, la búsqueda de nuevos efectos sonoros, la introducción de melodías y giros populares sensuales y profanos, particularmente los procedentes del teatro lírico, etc... fueron objeto de una severa vigilancia por parte de la iglesia ya que eran juzgados sino como demoníacos, sí como impropios para los espacios sagrados. El peso de los textos alusivos a la música religiosa procedentes de las Sagradas Escrituras, de los Santos Padres (S. Basilio, S. Ambrosio, S. Agustín, S. Clemente), de los Concilios (Lyon, 1274, Exoniense, 1287, Ciestrense, 1287, Grados, 1295, Constanza, 1300, Rávena, 1317 y particularmente Trento, 1545-1563) e incluso de algunas Constituciones como por ejemplo “*Docta Sanctorum Patrum*” de 1324 de Juan XXII, “*Piae sollicitudinis*” de 1657 de Alejandro VII y “*Annus qui vertentem*” de 1749 de Benedicto XIV, por citar tan sólo unas cuantas, era relativamente importante sobre quienes juzgaban la música que se interpretaba en las iglesias, catedrales y demás centros religiosos. Muchas de estas advertencias, reglas y cláusulas estaban “in mente” de aquellos que se encargaban de velar por el decoro y la santidad del culto.

Muy ilustrativo resulta a este respecto el memorial que Pedro París Royo, presbítero y músico de la Capilla Real de su Majestad, presentó al Inquisidor General. En esta delación impresa que carece de lugar y año de impresión, París solicita la pronta actuación de la autoridad del tribunal para remediar este tipo de abusos que se cometían frecuentemente en las iglesias, especialmente durante la interpretación de los villancicos. Este eclesiástico, movido por su conservadurismo y el fanatismo religioso que imperaba durante este período, divide su memoria en tres partes claramente diferenciadas: en la primera nos habla de “cuán contrarios son los abusos de la música y canto eclesiásticos á la doctrina de los SS. Padres, cánones y decretos apostólicos”, sacando a colación diversos decretos de concilios y testimonios de los doctos y santos eclesiásticos con los que atajar la liviandad con la que los maestros de capilla se atrevían a profanar los templos y la música eclesiástica; en el segundo saca a relucir “ a qué especie de pecado se deben reducir estos abusos, y qué especie de pecado sea el cometerlos”, llegando a concluir que puede llegar a procesarse a estos “herejes” por blas-

femia, superstición y sacrilegio; finalmente en su última parte nos define "cuál sea propiamente el estilo eclesiástico que se debe observar en la música de canto de órgano", limitándose a exponer los ocho géneros de estilos en que el padre Kircher en el capítulo V del libro VII de la parte segunda de su "*Musurgia universalis*" (Roma, 1650, 3/1690) dividía la música (Eximeno, 1873, vol. 2, pg. 324-325).

Este modelo de control ideológico artístico en este tipo de sociedad marcada por el fanatismo religioso, era efectuado en primer lugar por las autoridades eclesiásticas del propio centro de producción y consumo musical donde trabajaban los maestros de capilla. En las catedrales estos comisarios solían ser el chantre o bien el doctoral o magistral, denominaciones que nos transmiten algunos documentos. Caso de que dicha transgresión de lo convencional trascendiera a mayores consecuencias, y como último extremo, podía ser denunciada al Santo Oficio quien a partir de esos momentos tomaba carta en el asunto. Un ejemplo de esta índole sería el caso del maestro castellonense Conejos Ortells del que hablaremos a continuación. La mayor parte de las veces esta falta solía resolverse en el propio centro productivo, de ahí que escaseen procesos inquisitoriales de estas características. Sin embargo, sodomía y falta de perfección espiritual en materia de fe, judaísmo y protestantismo van a ser las causas mayores por las que un músico, al igual que cualquier otro ciudadano, podía ser acusado ante el Santo Oficio.

Uno de los géneros musicales que más quebraderos de cabeza trajo a la iglesia fue la composición de villancicos. Desde el siglo XVII encontraremos esta constante preocupación en los cabildos eclesiásticos ya que la mayor parte de las letras que se utilizaban para su elaboración eran poco decentes e irreverentes, causaban descompostura e incluso algunos versos movían a la risa al populacho, dispuesto aunque fuese por un día a hacer bulla con sus panderos y sonajas, y a alzar sus propias voces si era preciso. La poca religiosidad de sus contenidos causantes de irreverencias en los templos, fue uno de los motivos principales por el cual la iglesia controlará su composición, sometiendo a censura tanto los textos como la música. Las formas y los aires populares (jácara, seguidillas, el Escaramán, etc...) así como el "stilus theatralis" imperante en el siglo XVIII serán objeto de persecución por parte de las autoridades eclesiásticas quienes tratarán, dentro de lo que cabe en sus medios, de que dichas maneras no entren en los espacios sagrados y los conviertan en una especie de corrales de comedias, aunque no siempre lo conseguirán. Asimismo, las algazaras y alborotos que se producían sobre todo en Nochebuena, no serán bien vistas por los ojos de la iglesia puesto que entorpecían los servicios religiosos y creaban un ambiente de irreverencia. Igualmente de duros en sus ataques fueron los teóricos, como por ejemplo Cerone de Bérgamo y Feijóo, por citar tan sólo unos nombres; el primero de ellos dirá: "no nos combida (sic) a la devoción, más nos

distrae de ella... hacer de la Iglesia de Dios un auditorio de comedias, y de la sala de oración, sala de recreación" (Cerone, 1613, pg. 196 ss.).

Particularmente significativas resultan las palabras del inquisidor general D. Ramón José de Arce, Arzobispo de Burgos quien todavía en 1800 en una carta fechada en Madrid el 4 de diciembre y dirigida al Cabildo de la Catedral de Burgos, censura tanto la letra como la música de los mismos. De la primera dirá: "notándose muchas veces en ellas alusiones y palabras equívocas, poco decorosas y ajenas a los sagrados", y de la segunda: "es muy impropia y contraria a la seriedad con que deben cantarse en el templo las alabanzas de Dios, introduciendo a veces en sus tonadas el estilo de seguidillas, que llaman a lo bolero, tiranas y otros tonos de esta clase, que lejos de inspirar devoción en los oyentes, conmueven y excitan a las gentes del vulgo para que se propasen el desorden" (López Calo, 1987, pg. 16).

Así es que los cabildos eclesiásticos antes de la interpretación de los villancicos tenían que aprobarlos. Unos comisarios nombrados al efecto se encargaban de su censura con el fin de que las letras fuesen graves, santas, honestas, serias y devotas, y que la música fuese del mayor decoro posible con el fin de que causasen devoción y piedad entre el pueblo.

Cuando en las letras impresas de villancicos encontramos con frecuencia al pie de la portada "Impresor del Santo Oficio" comprobamos que si bien la censura eclesiástica no aparece señalada por ninguna parte, las letras no son en ningún momento irreverentes, la presencia de dicho calificativo implicaba frente al público consumidor confianza y seguridad, a parte, por supuesto, de enaltecer la categoría del impresor.

La institución eclesiástica, sobre todo en época postridentina, arremetió contra aquello y aquellos que según su criterio se atrevían a contaminar los recintos sagrados con músicas lascivas, sensuales, impuras, vulgares y poco idóneas para la alabanza de Dios y la salvación de las almas. El esfuerzo por conservarla impoluta de cualquier elemento que pudiera hacerle perder dignidad fue considerable, los cabildos eclesiásticos vigilaron y establecieron controles con el único fin de procurar mantener y conservar la pureza y el carácter de la música sagrada, no permitiendo que ningún elemento profano y pagano entrara en sus espacios; conminaron a los compositores a que abandonaran cualquier novedad estilística plagada de espíritu profano con el fin de que el decoro y el esplendor de las ceremonias no se viese obstaculizado. La única función de la música era, por una parte, para gloria y alabanza divina, y por otra, para el provecho espiritual y edificación de los fieles ("ad gloriam Dei et aedificationem fidelium"), de ahí que exigieran comprensión, claridad, que no se atropellara la letra y que se pudieran percibir las palabras. Sin embargo, las prescripciones eclesiásticas no fueron cumplidas siempre. Con el siglo XVIII las nuevas invenciones melódicas, armónicas y estilísticas lograron introducirse en la iglesia. La guerra durante este

período a la música teatral, al “*stilus theatralis*”, fue dura pero no lo suficientemente efectiva para poder combatirla.

Las persecuciones inquisitoriales puramente musicales sólidamente documentadas son escasísimas. Un raro ejemplo es el caso del motete “*Ave Joseph Sancte*” dirigido al patriarca San José que el maestro de capilla José Conejos Ortells escribió en 1722 para el Real Colegio Corpus Christi Patriarca de Valencia. La importancia de esta partitura radica no en su música, puramente convencional, sino en ser uno de los escasísimos ejemplos de prohibición inquisitorial que han sobrevivido hasta la actualidad. La obra que se cantó por vez primera en el lugar arriba indicado, donde en la actualidad se conserva, es un preciado testimonio gráfico sonoro de primera magnitud, único en su género, pues hasta la fecha no se ha encontrado ningún otro documento de esta envergadura, y dudo mucho que aparezcan más. Este motete dieciochesco que hoy en día nos llega con toda su pureza y sin ningún tipo de filtros intermediarios, es el único vestigio de prohibiciones musicales efectuadas por los tribunales de la Santa Inquisición hispánicos de los que tenemos testimonio. La obra fue escrita para ocho voces divididas en dos coros (tiple, tiple, alto y tenor el primero, y el segundo: tiple, alto, tenor y bajo) y acompañamiento cifrado. Toda ella no presenta ningún atrevimiento ni irreverencia desde el punto de vista musical, sin embargo si fue objeto de persecución por parte del Santo Oficio se debió a que quebrantaba los ideales morales y religiosos que defendía la santa fe católica. El fanatismo religioso que se vivía durante esta época era el responsable de que cualquier asunto de fe, por leve que pareciese, fuese tamizado por el santo tribunal. El texto que acompaña la obra, algo deshonesto en algún momento, debió molestar a las autoridades eclesiásticas del centro colegial o a algún comisario que decidió elevar el asunto al Santo tribunal valenciano, de ahí que en la primera página de la obra aparezca la siguiente advertencia: “Esta mandado retirar por el/ Santo Tribunal de la Inquisición” (fol. 237 r). El texto que particularmente molestó a la santa inquisición por su irreverencia y mal gusto fue el siguiente: “*Gaudio, gaudio.... Sit me cum benedictus in sponsis, et benedictus fructus ventris sponse tue, que tu pro nobis educasti*”. Era evidente que la inquisición y las autoridades eclesiásticas no estaban dispuestas a tolerar semejantes atrevimientos inmorales en uno de sus recintos sagrados más importantes y más ortodoxo de la ciudad del Turia. No queda lugar a dudas que su autor debió de sufrir proceso, no obstante éste no se ha conservado. Su búsqueda afanosa por el Archivo Histórico Nacional de Madrid, el Archivo Municipal de Valencia, el Archivo del Reino de Valencia y el Archivo de la Biblioteca Universitaria Central de dicha ciudad donde se conservan interesantes legajos de papeles del Santo Oficio sin catalogar, ha sido completamente infructuosa. Lo extraño del asunto es que dicho manuscrito musical no fuese retirado del centro de pro-

ducción y fuese confiscado, acabando en compañía de tantos libros prohibidos en la hoguera. Ante nuestros ojos encontramos un mundo de represión y control, una realidad siniestra dominada por la falta de libertad intelectual y de expresión artística que alcanzó todos los sectores de la creación, incluido el mundo musical.

Si bien desconocemos muchos datos acerca de su autor, resulta sorprendente, por lo que actualmente sabemos, que el maestro Conejos Ortells, que ejerció su magisterio en la capilla de música de la Catedral de Segorbe entre 1716 y 1745, fuese capaz de musicar esta obra que iba en contra de la decencia y la moral de la iglesia católica, pues según el barón de Alcahalí fue un hombre muy piadoso que incluso pagó un retablo que se colocó en una de las capillas del claustro de dicha catedral, determinando ser enterrado allí (Ruiz de Lihory, 1903, pgs. 228-229). Probablemente este gesto fuese una manera de reconciliarse con la institución eclesiástica. Desconocemos al no conservarse su proceso la condena y la pena que le impuso el Santo Oficio por sus muestras de atrevimiento en materia de fe.

Otras piezas religiosas importantes de las que tenemos noticia de su prohibición por parte de los tribunales inquisitoriales fueron la *Missae sex* de Philippe Rogier (Madrid, Flandrus, 1598) y una misa del maestro de capilla de la Seo de Zaragoza, Joseph Casseda que se cantó en julio de 1706 "en que la gloria mezcló palabras con que profirió proposiciones temerarias erróneas, heréticas, profanando el santo sacrificio de la missa, con grave escándalo de los fieles y contra lo dispuesto por los sagrados cánones y injuriosas a los ritos de N^{ra} S^{ta} Madre Iglesia" (Asenjo Barbieri, 1988, pg. 311, ref. 559).

El impacto del Santo Oficio sobre la cultura popular fue poderoso, si bien está todavía por estudiar. Las tradiciones y costumbres populares, la música entre ellas, fueron objeto a lo largo de todo este período de vigilancias, controles y persecuciones ya no sólo por parte de la iglesia sino también por parte del poder civil (Picó, 1996). Estas dos superestructuras de poder regularon el nivel ideológico de la cultura popular. Todo aquello que bajo su punto de vista no era plausible para su restringida mentalidad por ser considerado deshonesto y de mal gusto, por quebrantar los ideales morales y religiosos de la ortodoxia imperante, era perseguido e inmediatamente prohibido. La jerarquía eclesiástica reaccionó ante muchas costumbres populares sobre las que pesaron enormes condenas y remodelaciones de actitudes. Hasta el baile y las danzas en días sagrados fueron motivo y objeto de persecución por parte de la inquisición valenciana (Haliczzer, 1993, pg. 190).

Es evidente que la iglesia buscó establecer su dominación intentando controlar todo aquello que podía, privando a la cultura popular de cierta tradición y espontaneidad creativa, incluida la musical. Cabe esperar que las aportaciones y estudios orientados en este fascinante campo tan poco explorado hasta el día de hoy, con el tiempo desemboquen en la elaboración de

una profunda síntesis.

En la América colonial, la inquisición a través de sus tribunales de México, Lima y Cartagena de las Indias, vigiló sobre todo el comportamiento de criollos y de los españoles allí establecidos, no el de los pueblos indígenas. La represión se encaminó sobremanera contra los bailes, canciones y ritos antiguos, algunos de los cuales no hace falta advertir que eran sospechosos de ser demoníacos por parte de la élite eclesiástica dirigente. Así, por ejemplo, en Perú el tribunal del Santo Oficio prohibió los "takis", bailes acompañados de canto y algunos instrumentos musicales como el wayku considerados deshonestos (Estenssoro, 1993, pg. 1206). En México hace unos cuantos años fueron rescatados del polvo un buen puñado de canciones populares de las que se conserva únicamente la letra, que fueron prohibidas en su día por la inquisición por considerarlas deshonestas y de mal gusto.

Uno de los bailes que mereció la reprobación continua por parte de los calificadores mejicanos fue el denominado "Jarabe gatuno" que se danzaba por una pareja efectuándose unos lascivos movimientos de cadera y de las partes vergonzosas, síntomas más que incitadores al pecado por parte de los inquisidores. La letra en sí era a su vez una auténtica invitación al más desenfrenado erotismo. Decía así la parte menos escandalosa que fue referida en la documentación por el Santo Oficio: "los diablos en el infierno se preguntan uno a otro y no pueden comprender este jarabe gatuno: tus piernas son dos columnas, más arriba está una fuente y con tus dulces baibenes (*sic*) hacen venir la corriente". Según informan los censores lo que seguía era aún mucho más escandaloso (Blázquez, 1994, pg. 265). En ambos casos observamos que la jerarquía eclesiástica se encaminó especialmente contra las costumbres populares, prohibiendo bailes y danzas, canciones, ritos considerados paganos, tradiciones mágicas y supersticiones populares que la iglesia ortodoxa no veía con buenos ojos. Al igual que en la península, faltan estudios exhaustivos acerca de este tema tan apasionante y tan poco investigado.

En nuestro país los judíos proporcionaron a los tribunales inquisitoriales un buen número de sus víctimas.

Una de las primeras referencias documentales en la que se halla implicado un músico judío sería el caso de Álvaro Díez, músico de Teruel, que junto con su esposa Violant fueron relajados en 1486, 1487, 1491, 1498, 1502 y 1508, pagando al tribunal valenciano una composición de 2600 sueldos (García Carcel, 1985, pg. 152 y 269). No cabe decir que este colectivo proporcionó reiteradamente suculentas sumas de dinero al tribunal.

Al sufrir la persecución su cultura peligró, sus romances y canciones tradicionales fueron el legado que se llevaron consigo tras la expulsión y que conservaron casi intacto hasta la actualidad, siempre con un amor desmedido

do (Hemsi, 1931; Weich, 1992). Nuevamente encontramos un ejemplo de persecución, que si bien es movida fundamentalmente por intereses religiosos y monetarios, acabará convirtiéndose en cultural, sus manifestaciones tradicionales terminaron principalmente tras su expulsión en el norte de África y en la Europa Oriental.

Otro grupo que sufrió violentas persecuciones fue el de los moriscos, cuya cultura era propensa a la diversión. La hostilidad contra ellos fue acentuándose poco a poco a partir del siglo XVI de tal manera que la inquisición no dudó un momento en perseguir todas sus formas de expresión cultural incluida la música. Las fiestas con música y cánticos preocuparon especialmente al obispo valenciano Pérez, de ahí que no sea de extrañar que Francisco Descales y Ángela Boxeta fueran procesados en 1609 simplemente por ir vagando de un lugar a otro bailando y cantando melodías arábigas en bodas y otras fiestas (García Cárcel, 1980, pg. 231-232, 234).

Hoy por hoy, teniendo en cuenta el estado de las investigaciones, podemos afirmar que la mayor parte de los músicos que cayeron en las garras de la inquisición fueron ora por motivos religiosos, ora por sodomía. Por lo que atañe al primer aspecto y ciñéndome al tribunal de Mallorca que conozco con más detalle, podría citar los siguientes casos: Juan Tomás, trompeta en Menorca, que fue penitenciado en 1583 “por haber dicho por palabras muy sucias y desonestas, jurando por la cabeza de Dios que había de tener copula carnal con un sancto y porque habiendo comido dos huevos fue a la iglesia y comulgó” (Pérez-Muntaner-Colom, 1986, pg. 51-52); Juan Lifriu, maestro de canto, acusado de renegar de Dios y de los santos, y de afirmar “que no agradecía nada a Dios sino al diablo”, fue penitenciado en 1595 y condenado a un destierro por cinco años (Pérez-Muntaner-Colom, 1986, pg. 168-169); Juan Ferrer, guitarrero mallorquín, penitenciado en el mismo año que el anterior y condenado a un destierro de tres años por haber afirmado “quel sabía más música quel que había creado el cielo y la tierra y el mundo y pidió una espada sino que iría a romper christos” (Pérez-Muntaner-Colom, 1986, pg. 169); Francisco Merculán, menorquín, acusado por tañer y cantar, rondando de noche, el Pater noster y el Ave María “mezclando mil vellaqueras” entre las que el escribano cita: “Ave María yo te hodería, sanctificetur nomem tuum yo te lo haré por el cul, fiat voluntas tua el diablo te aportaría”. Abjuró *de levi* en 1604, recibiendo como pena doscientos azotes por las calles y que aprehendiese las oraciones tal y como estipulaba la santa madre iglesia, incluido el credo (Pérez, Muntaner-Colom, 1986, pg. 230-231). La lista de ejemplos podría ser mucho más extensa. No obstante, considero que con ellos nos formamos una idea más que suficiente. Por lo que respecta al siglo XVIII conviene destacar dos casos, el del ilustrado compositor y poeta Tomás de Iriarte (1750-1791), acusado por el Santo Oficio de profesar la filosofía anticristiana, siendo declarado “ligeramente sospecho-

so" (Mitjana, 1920, pg. 226) y el del erudito jesuita valenciano Antonio Eximeno Pujades (1729-1808) quien en 1800 sufrió proceso inquisitorial por traducir y publicar su obra "*El espíritu de Maquiavelo*" (Valencia, Monfort, 1799). En esta ocasión la obra fue prohibida y retirada por las circunstancias políticas del momento pues en ella no se halla ningún pasaje que se oponga a los dogmas de la fe (Bono Guardiola, 1997, pgs. 334-339).

Un caso verdaderamente pintoresco es el de D. Juan de Espina, nigromante, mago, músico, matemático, astrónomo y coleccionista de instrumentos musicales y cosas raras y extravagantes, quien por los años 1630-1631 tuvo un tropiezo con la Inquisición de Toledo por dedicarse al ilusionismo y a la magia (Caro Baroja, 1992, pgs. 429-456). Este estrafalario personaje, dotado de fuertes cargas de soberbia, es conocido en el mundo de la música por un "Memorial" que le envió en 1632 a Felipe IV al que apelaba para que con su poder impusiera el uso de los instrumentos musicales de cuerda y el nuevo sistema de apuntar la música por él perfeccionados e inventados tras haber conseguido "resucitar el género enarmónico perdido". En dicho informe, en el que pretende haber descubierto una nueva ciencia musical que él creía revelada por Dios, no deja de prodigar disparidades y aberraciones fruto de su ignorancia y desvarío.

El colectivo de músicos, tal y como queda demostrado, no escapó al riguroso control del santo tribunal. Vamos a encontrar músicos implicados incluso en las tareas más insospechadas como por ejemplo la introducción clandestina de libros prohibidos de contrabando. A raíz del juicio contra el valenciano Jeroni Conques, procesado en 1563 por luterano, sabemos que obtenía los libros prohibidos de un "componedor músico" ambulante de quien era cliente habitual, y cuyo nombre permanece en la documentación en el más estricto anonimato (Fuster, 1985, pg. 10). Ya en el siglo XVII, y por lo que atañe al Reino de Valencia, fray Joseph Thomás, organero y fray Pablo Cevedo, catedrático de teología de la Universidad de Valencia y autor de una "*Letanía a la Asunción*", sufrieron persecución y cayeron en las poderosas redes de la inquisición en 1665 y 1673 respectivamente (González-Raymond, 1996, pg. 361; García, 1987, pg. 11; Ruiz de Lihory, 1903, pg. 214-215). Del primero conocemos que fue acusado de prácticas mágicas, terminando su veredicto con abjuración *de levi*. El proceso del segundo desafortunadamente no se ha conservado siquiera en el Archivo Histórico Nacional de Madrid donde lo he buscado afanosamente. Ahora, del mismo sabemos, según la relación que nos ofrece el barón de Alcahalí, que terminó declarando calumniosa la delación. No obstante dicho sobresalto le quebrantó la salud llevándole meses más tarde a la tumba.

Otros músicos de esta centuria procesados por el Santo Oficio valenciano, en esta ocasión por sodomitas, fueron Nicolau Gil, cantor y maestro de capilla de la iglesia parroquial de Alzira (Valencia) desde 1605 hasta 1619,

fecha en la que los cantores de dicha institución se negaron a seguir trabajando bajo sus órdenes por mala conducta, siendo despedido por el cabildo municipal de aquella población ese mismo año. El 8 de enero de 1623 fue preso por la inquisición acusado de sodomía, siendo condenado a diversas penas físicas y pecuniarias (Picó, 1999). Mosén Joan García Ferrer, organista y maestro de niños fue acusado de tener relaciones sexuales con nueve menores de doce años, siendo detenido en 1614 y sentenciado tres años después a diversas penas espirituales, físicas y pecuniarias (Carrasco, 1986).

No obstante, el proceso valenciano más llamativo del siglo de las luces en el que aparecen involucrados diversos jóvenes músicos de la capilla de música de la parroquia de San Andrés de Valencia, es el que sufrió en 1758 Gesualdo Felizes, un poderoso hacendado de cuna señorial que ha pasado a la historia por ser un pedófilo homosexual de temperamento fogoso y con un cuadro clínico verdaderamente patológico y espeluznante, pues llegó a sodomizar reiteradamente a unos sesenta individuos entre los que se encontraban sus criados más jóvenes, sus dos sobrinos, un grupo de adolescentes aprendices de oficios diversos y otro de jóvenes músicos de la capilla de San Andrés a los que llegó a pagar por sus servicios (Carrasco, 1986). Todo hace pensar que este grupito de tiples de dicha capilla, que prestaron sus servicios a D. Gesualdo como pacientes, siempre en actitud pasiva, debieron de estar organizados dentro de una red enmascarada de prostitución masculina de menores en la que encontramos a los grupos más desarraigados, míseros y marginados de la ciudad. Los mozos de coro debieron acudir a ella atraídos por la perspectiva de ganar dinero rápidamente. La prostitución ofrecía a estos chicos necesitados, desprovistos de suficientes medios económicos y preocupados por mejorar su sustento alimenticio cotidiano, no muy alentador, un campo de actividad relativamente lucrativo a través del cual obtenían un real cada vez que prestaban sus servicios a fondo. Tremendamente significativas a este respecto son las declaraciones que efectuó durante el proceso el tiple Bartolomé: “Hombre, ¿que tú no tienes dineros? Porque yo siempre que quiero les tengo pues me voy a casa de un caballero...y así como entro en su cuarto, me echa en tierra, y me pone sus partes dentro de mi culo, y por esta razón, y en estas ocasiones, me da cada vez un real de plata”. Sin lugar a dudas estos comportamientos son el resultado de su situación marginal y de la penuria que este colectivo padecía, más que el signo de una manera de entender la sexualidad, si se dedicaron a ello era porque no tenían otra alternativa, a través de este tipo de relaciones venales lograron paliar en cierta medida la miseria que padecían.

Pero cualquier motivo, por nimio que nos pueda parecer, podía ser aprovechado por el Santo Oficio para arremeter contra alguien. El caso que relatamos a continuación es uno de tantos en los que salta a la vista el abuso de poder de esta centenaria institución, ya que su proceder iba en contra de su

competencia (Calahorra, 1978, pgs. 83-86). En 1638 el maestro de capilla de la Seo de Zaragoza, Sebastián Romero, y Mosén Francisco Salazar, cantor de dicha corporación, fueron encerrados en la cárcel de la inquisición de esa ciudad durante dos meses por no acudir a cantar las completas del Sábado Santo al Monasterio de Santa Engracia junto con los cantores de la capilla. La actuación inquisitorial estaba fuera de lugar puesto que su competencia judicial en este terreno era nula: no correspondía para nada a su jurisdicción. Ni siquiera la apelación que presentó el cabildo eclesiástico de la catedral al Tribunal Supremo del Santo Oficio hizo efecto alguno. Finalmente la intervención del gobernador de Aragón solucionó este puntilloso asunto, ejemplo una vez más de la enorme autoridad y poder que dicha institución podía ejercer, y del miedo que infundía entre la sociedad.

Si bien el control del libro impreso en España antes de salir al mercado estaba en manos del Consejo de Castilla, después era la inquisición la que tenía el dominio para retirar de la circulación cualquier libro sospechoso de herejía y quemarlo. Que nosotros sepamos, ningún libro de música teórica o práctica salido de las prensas españolas fue retirado por el Santo oficio. Llevar la aprobación de algún miembro de la inquisición, ya fuera familiar o inquisidor general, era todo un síntoma de su utilidad para todas las iglesias y de seguridad frente a la censura, pues cualquier alusión al Santo Oficio en este sentido equivalía a que el libro no estaba expurgado ni condenado. Entre los ejemplos de libros de música en los que encontramos dedicatorias a individuos relacionados con el Santo Oficio destacaremos el "*Ceremonial romano*" (Alcalá de Henares, Ioan Cracian, 1589), dirigido al cardenal Gaspar de Quiroga, Inquisidor mayor de los Reynos y "*El Salterio de David. Exhortacion y virtudes de la musica y Canto*" de fray Salvador de Arellano (Sevilla, Simón Faxardo, 1632), dedicado al caballero Jacome Antonio Gai, familiar del Santo Oficio del tribunal de la Santa Inquisición de Sevilla.

Lucas Ruiz de Ribayaz en su "*Luz y Norte Musical*" (Madrid, Melchor Alvarez, 1677) no dudó en buscar la aprobación del calificador del Santo Oficio de la Inquisición Fray Luis Zerbela del convento de S. Francisco de Madrid, con objeto de dar prestigio y seguridad a su publicación. El lector de esta centuria al ver impresa la aprobación del calificador -los censores calificadores eran los que elaboraban los índices de libros prohibidos que eran publicados regularmente- inmediatamente sabía que aquel libro estaba tolerado. Si además leía su contenido sabía que no se hallaba en él cosa alguna contra los buenos preceptos de la música y que era considerado de gran provecho y utilidad.

El hacer constar en las publicaciones cualquier vinculación con el Santo Oficio era sintomático de prestigio, todo un honor. El teórico Andrés Lorente no dudará en expresar tanto en la portada de su obra "*El Porqué de*

la Música" (Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672) como después en una de sus páginas introductorias, que fue Comisario del Santo Oficio de la Inquisición de Toledo.

En otras publicaciones religioso musicales encontraremos cómo se hace mención de alguna persona que ejerce durante este período de publicación un cargo importante dentro de la Inquisición, por ejemplo en el "*Ceremonial Monástico*" (Salamanca, Iacinto Tabernier, 1635) leemos: "Siendo General... Alonso de S. Victores... Calificador de la suprema y general Inquisición".

Por último, no quisiera terminar esta aportación sin señalar el importante papel que jugó la música en los autos de fe. Como es bien sabido, la música formaba parte de la escenografía de los mismos, era un elemento imprescindible e impactante que preparaba el clima adecuado para demostrar en cierta medida el poder que poseía la institución, sin ella el espectáculo no podía solemnizarse ni adquirir la pompa ni la aparatosidad que dichos actos requerían.

A través del pregón se anunciaba públicamente al pueblo la celebración del auto de fe de forma solemne, incitándolo a que participara. Los sones de atabales o timbales y trompetas, clarines o chirimías solemnizaban la manifestación. En esta ocasión, pues, los únicos instrumentos que se introdujeron fueron exclusivamente heráldicos y anunciadores. Dichos ministriles, que no cesaban de tocar a lo largo de la publicación salvo en los momentos en que era leído el pregón, eran contratados expresamente para la ocasión por los tribunales, quienes no escatimaban gastos con el fin de crear el clímax deseado. Así por ejemplo en 1573 el tribunal catalán contrató para dicho acto a un grupo de trompetas y atabales a los que se les pagó 42 sueldos, el coste más elevado de todos los gastos extraordinarios relacionados en dicho ejercicio (Maqueda, 1992, pg. 140). Esta costumbre de acompañar el cortejo con música la encontramos ya en el siglo XV. En Valencia, por ejemplo, el trompeta mayor de la ciudad, Pere Artús (Ruiz de Lihory, 1903, pg. 35), recibía cinco sueldos por tocar cuando eran quemadas las víctimas. Según nos manifiesta el profesor García Carcel (1985, pg. 176) cobraba, al igual que otros funcionarios menores, con retraso: de cinco meses a un año.

Igualmente en la procesión de la Santa Cruz, celebrada la víspera del auto de fe, comprobamos que la música era un elementísimo que agigantaba la solemnidad y la pompa que se quería dar a dichos eventos. En esta ocasión, en la que se pretendía pedir la misericordia divina para los reos que a la mañana siguiente iban a ser sentenciados, frecuentemente era una capilla de música la que formaba parte del cortejo elevando sus cantos y sones en el transcurso de la misma. La participación de dicha corporación musical queda documentada en Granada, Sevilla, Madrid, Córdoba y Logroño, tal y como ha demostrado la profesora Consuelo Maqueda (1992,

pg. 435-440) en una brillante investigación. En el caso de Córdoba era la capilla de la Catedral la que se encargaba de acompañar el acto, mientras que en Granada y Madrid lo hacía la Capilla Real.

Por lo que atañe a la ubicación de la misma en el nutrido cortejo, podemos verificar que en la mayor parte de las veces la encontraremos detrás de la Santa Cruz, tal y como sucedía en Granada, Madrid, Córdoba y Logroño, si bien en el tribunal de Corte iba tras los frailes dominicos y familiares provistos de bastones, y en Córdoba tras los consultores, comisarios, notarios y hermanos de la cofradía de la Caridad y S. Bartolomé. Únicamente en Sevilla la hallaremos tocando delante de la Santa Cruz.

Refiriéndonos al repertorio interpretado, sabemos que cantaban preferentemente letanías como por ejemplo el “Ora pro illis”, aunque también los documentos aluden al himno “Vexilla Regis” e incluso al “Miserere” que incitaría al perdón. Durante la procesión y el acto de exaltación de la fe, que consistía en un evento solemne con misa, sermón y lectura de las sentencias, la música forma parte del espectáculo, en la primera se interpretaba frecuentemente el “Ave Maria”, y después en el acto propiamente dicho se cantaba el “Te deum laudamus” que crearía en el ambiente un dramatismo muy apropiado para la ocasión (Maqueda, 1992).

Queda, pues, demostrado que la música ocupó un lugar preeminente dentro de los actos del auto de fe y que a su vez fue un punto de mira importante para las autoridades eclesiásticas, cualquier desvío de lo considerado tradicionalista era observado con sumo recelo, si bien, todo hay que decirlo, la efectividad de dichos controles no fueron muy exhaustivos, al menos por lo que respecta al siglo XVIII, período en el que, como es bien sabido, el gusto italianizante penetra en los espacios sagrados, acompañado de aires de sainetes, tonadillas y seguidillas.

APÉNDICE

LIBROS PROHIBIDOS DE TEMÁTICA MUSICAL O ESCRITOS POR MÚSICOS INCLUIDOS EN EL «ÍNDICE ÚLTIMO DE LOS LIBROS PROHIBIDOS Y MANDADOS EXPURGAR ...» (Madrid, Imprenta de D. Antonio de la Sancha, 1790)

-BRUCKMAN, F.: *Erotemata Musicae*, Nuremberg, 1580.

-*Cantica selecta Vet. et Novi Testamen. Cum Hymnis et Collect. & addita dispositione Christoph. Corneri.*

-*De la sainte Cene de N. S. Jesus, et de la Messe, qui on chante communement.*

-*Chançons Chrétiennes, par les quelles les Fidelles pourront soulager:*

-*Chançons spirituelles, pleines de consolations.*

-ENCINA, J. de la: *Plácido y Victoriano, égloga.*

-ESPINEL, V.: *Relaciones de la Vida del Escudero Marcos de Obregón*, Madrid, 1618 (Disc. 15).

-*La Forme des Prieres et Chants Ecclesiast. avec la maniere d'administrer les Sacram.*

-GEORGIUS VENETUS, F.: *De Harmonia Mundi totius Cantica tria*, Paris, 1546; Venecia, 1525.

-GUERRERO, F.: *Viage de Jerusalem*, Sevilla, Thomé de Dios (Cap. 8).

-HEYDEM, S.: *De Arte Canendi*, Nuremberg, 1540; *Poedonomia*, 1548.

-*Historie Litteraire des Troubadours*, Paris, 1774, 3 vol.

-INFANTAS, F. de las: *De Praedestinatione secundum Scripturam Sacram.*

: *Liber Divinae lucis cum aliis Opusculis eodem Libro contentis*

-MINGUET, P.: *Meditaciones para el Sto. Sacrificio de la Misa.*

-*Origen de los Aguinaldos, traducido del francés por F. A. Necstari*, Madrid, 1785.

-PÉREZ, D.: *Villancicos en 6 lenguas, cantados en la Igl. de Valladolid*, Madrid, 1604.

-*Recueil de Comedies, et de quelques Chansons gaillardes, imprimé pour ce Mond*, 1773.

-*Vengan, vengan á trabajar, villancico y romance.*

-*Verdaderos contrapuntos á la voz en falsete de la verdad.*

-*Villancicos nuevos muy curiosos en 6 lenguas (1. Regocijo, regocijo; 2. Ayudenmelo á cantar; 3. Fidalgos anday anday; 4. Dicen que ha nacido Christo; 5. Son tus ojos tan extraños; 6. Niño Dioso por mi fee; 7. Oy principias nuestros bienes; 8. Christianilio querer ser; 9. En la Noche de Pasqua)* Madrid, 1640.

-*Villancicos que se cantaron en la Igl. Cath. de Carthagená en la Solem. del Corpus*, Murcia, 1729.

BIBLIOGRAFÍA

ASENJO BARBIERI, F. (1988): *Documentos sobre la música española y epistolario* (Legado Barbieri), Madrid, Fundación Banco Exterior.

BLÁZQUEZ MIGUEL, J. (1994): *La Inquisición en América* (1569-1820), Santo Domingo, Editora Corripio.

BONO GUARDIOLA, M^a. J.: "El espíritu de Maquiavelo de Antonio Eximeno", en *Expulsión y exilio de los je suites españoles*, Alicante, Universidad de Alicante.

CALAHORRA MARTÍNEZ, P. (1978): *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII*. Vol. 2 *Polifonistas y Ministriles*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

CARO BAROJA, J. (1992): *Vidas mágicas e Inquisición*, vol. I, Madrid, Istmo.

CARRASCO, R. (1986): *Inquisición y represión sexual en Valencia*. Historia de los sodomitas (1565-1785), Barcelona, Laertes.

CERONE, P. (1613): *El Melopeo y Maestro. Tractado de musica theori-ca y práctica*, Nápoles, Juan Bautista

Gargano y Lucrecio Nucci. (Forni editore, Bolonia, 1969, vol.I).

DEFORNEAUX, M. (1973): *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, Taurus.

ESTENSSORO F., J. C. (1993): "La música en la instalación, afianzamiento y disolución del régimen colonial en el Perú: siglos XVI-XIX", *Revista de Musicología*, vol. XVI nº 3, 1205-1208.

EXIMENO, A. (1873): *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músi-cas con ocasión del concurso á un magisterio de capilla vacante*, Tomo II, Madrid, Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra.

FUSTER, J. (1985): "Uns apunts laterals: Inquisició i cultura", en *La Inquisició*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 9-11.

GARCÍA CÁRCEL, R. (1985): *Orígenes de la Inquisición española. El tribunal de Valencia 1478-1530*, Barcelona, Península. (1980): *Herejía y sociedad en el siglo XVI. La inquisición en Valencia 1530-1609*, Barcelona, Península.

GARCÍA, F. (1987): "Los órganos de la Colegiata de Gandía", *Cabanilles*, 23, 7-30.

GONZÁLEZ-RAYMOND, A. (1996): *Inquisition et Societé en Espagne. Les relations de causes du tribunal de Valence (1566-1700)*, París, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté.

HALICZER, S. (1993): *Inquisición y sociedad en el reino de Valencia (1478-1834)*, Valencia, Edicions Alfons El Magnanim.

HEMSI, A. (1932): *Coplas Sefardíes. (Chansons Judeo-espagnoles)*, España, 1492-Rodi, 1932, Alexandrie, Edition Orientale de Musique.

LÓPEZ CALO, J. (1987): *Barroco-estilo galante-clasicismo*, ACIEMO, Madrid, vol.2.

MAQUEDA ABREU, C. (1992): *El Auto de fe*, Madrid, Istmo.

MITJANA, R. (1920): *La Musique en Espagne. (Art Religieux et Art Profane)*, París, Librairie Delagrave.

PÉREZ, L., MUNTANER, L., COLOM, M. (1986): *El tribunal de la Inquisición en Mallorca. Relación de causas de fe, 1578-1806*, Palma de Mallorca, Miquel Font.

PICÓ PASCUAL, M.A. (1996): "Prohibiciones de canciones populares en la Valencia de principios del siglo XVII", *Revista de Folklore*, 181, 24-27. (1999)

-----Música, músicos e inquisición en la Valencia postridentina e ilustrada (incluye la transcripción del motete "Ave Joseph Sancte" del maestro Conejos Ortells). *Revista de Inquisición* Nº 8, 193-213; (Inédito): Fray Joseph Thomás, un organero obsesionado por la magia; (1999), El memorial de Pedro París Royo. Simposio Internacional "Presente y futuro de la historia de la Inquisición".

RUIZ DE LIHORY, J. (1903): *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Establecimiento tipográfico Domenech.

SALDONI, B. (1881): *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Musicos Españoles*, Madrid, tomo IV, Imprenta de D. Antonio Perez Dubrull.

WEICH SHAHAK, S. (1992): *Música y tradiciones sefardíes*, Salamanca, Centro de cultura tradicional de la Diputación de Salamanca.

A handwritten musical score for a piece titled "Ave Joseph". The score is written on ten staves. The lyrics are written below the staves, including "Ave Joseph san te", "Ave Joseph san te", "Ave Joseph san te", and "Ave Joseph san te". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f". At the bottom of the page, there is a handwritten note: "Pista mandado verian por el / tu tribunal dela inquisicion." The page number "393" is visible in the top right corner.

