

## *Todo el Mundo en General, ecos historiográficos desde Chile de una copla a la Inmaculada Concepción en la primera mitad del siglo XVII*

*All the World in General. Historiographic Echoes of a First Half of the Seventeenth Century Verse to the Immaculate Conception from Chile*

*“O Mundo todo em Geral, ecos historiográficos do Chile de uma copla à Imaculada Conceição na primeira metade do século XVII”*

### AUTOR

**Víctor Rondón**

Departamento de  
Música, Sección  
Musicología, Facultad  
de Artes, Universidad  
de Chile

[vrondon@uchile.cl](mailto:vrondon@uchile.cl)

Este artículo aborda la canción temática religiosa en el Chile del siglo XVII haciendo uso de representaciones sonoras de la fiesta a la Virgen de la Inmaculada Concepción. A través de fuentes jesuitas de la época y reconstruyendo esta dimensión sonora y/o musical analiza el tema de cómo los jesuitas actuaron como mediadores culturales o passeur de productos culturales.

### Palabras claves:

**Fiestas religiosas; Jesuitas; Siglo XVII; Representaciones sonoras**

.....

This article deals with thematic religious songs in Chile during the seventeenth century. It considers sonorous representations for the Virgin of the Immaculate Conception. Through the use of Jesuit sources of the period and the reconstruction of sonorous and/or musical traditions, it analyzes how Jesuits acted as cultural mediators or passeur of cultural products.

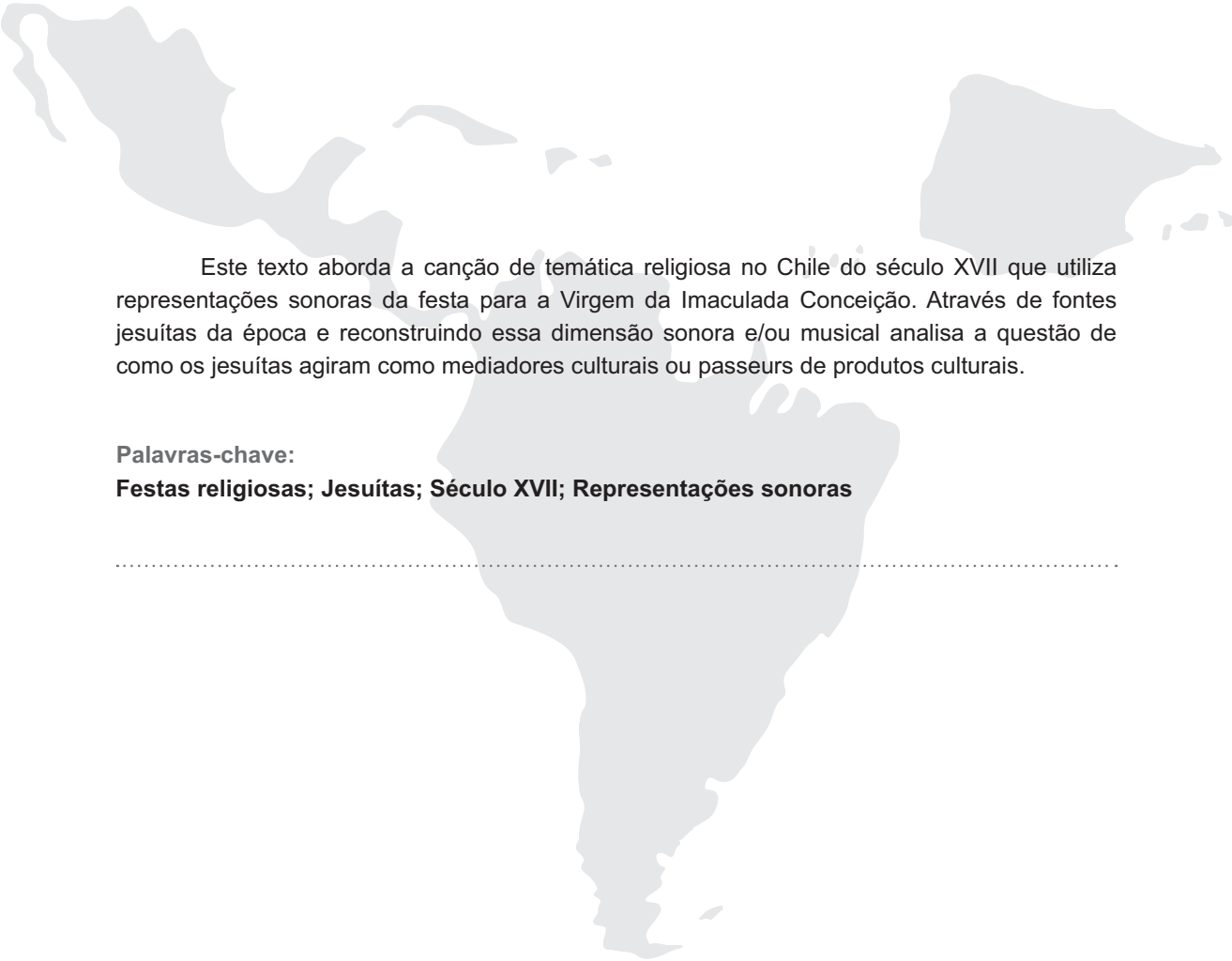
### Key Words:

**Religious Festivities, Jesuits, Seventeenth Century, Sonorous Representations**

.....

### DOI

DOI 10.3232/  
RHI.2009.V2.N1.02



Este texto aborda a canção de temática religiosa no Chile do século XVII que utiliza representações sonoras da festa para a Virgem da Imaculada Conceição. Através de fontes jesuítas da época e reconstruindo essa dimensão sonora e/ou musical analisa a questão de como os jesuítas agiram como mediadores culturais ou passeurs de produtos culturais.

**Palavras-chave:**

**Festas religiosas; Jesuítas; Século XVII; Representações sonoras**

---

## Introducción

Ya no es tan raro que un historiador abierto a la consideración de nuevas fuentes para su labor investigativa, suela aceptar entre ellas a la imagen y al sonido, frecuentemente haciendo sinónimos los conceptos de sonido y música. Sin embargo, un examen atento de esta dimensión ofrece un panorama más complejo pero también más interesante, pues el estatus entre sonido y música como documento resulta diverso. De partida el sonido es un concepto amplio que puede incluir mucho más que la música (ruidos naturales y artificiales, diversos grados y tipos de emisiones vocales humanas, estruendos, etc<sup>1</sup>). Pero lo historiográficamente relevante es la posibilidad de la percepción sensible del sonido que, en tanto fuente, sólo disponemos desde la invención de la fonografía en adelante, en las últimas décadas del siglo diecinueve<sup>2</sup>.

Antes de eso, lo sonoro constituye una presencia hartó más evasiva pues su elemento sensible fundamental está representado, referido, descrito o codificado, es decir, no está. Es aquí en donde la musicología ha debido implementar nuevas metodologías para enfrentar esta limitación que constituye un desafío y realidad insalvable, aunque muy rica y sugerente<sup>3</sup>. Una nueva rama de la investigación del ámbito sonoro y musical que va aún más atrás (¿o adelante?) de las posibilidades de la historiografía la constituye la arqueomusicología (ing. *Archaeomusicology*, al. *Musikarchäologie*) que ya ha alcanzado un estatuto epistemológico y académico refrendado en la realización de congresos internacionales, publicaciones especializadas y su reconocimiento como área de estudio<sup>4</sup>. Pero volviendo a los límites historiográficos que corresponden a este escrito resulta pertinente la siguiente consideración. Aunque tengamos la capacidad de leer e

1. Un buen ejemplo de ello lo constituye el término de "banda sonora" que acompaña al cine moderno desde que imagen y sonido alcanzaron la posibilidad técnica de ser contenidos en un mismo soporte. En los films siempre está constituida por sonidos y música instalando una suerte de correlato auditivo paralelo a la imagen en movimiento. Es tal, precisamente, la experiencia cotidiana que rodea nuestras vidas; el poder de comunicación del cine (y la televisión) radica en la conjunción de todos estos elementos.

2. Generalmente ésta se fija en los experimentos e inventos de Edison que finalmente lograron grabar el sonido de su voz, en julio de 1877. Sin embargo existen precedentes anteriores y coetáneos que pueden verse en <http://www.recording-history.org>. Otro hito técnico de evidente potencial historiográfico es la invención del cine sonoro a partir de los años 1922 y 1923 en adelante.

3. Sobre este intento puedo citar al menos los trabajos de Reinhart Strohm, *Music in late medieval Bruges*, Oxford University Press, 1990. Time Carter, Clive Burgess y Andrew Wathey (todas estas colaboraciones en A. Bombi, Juan J. Carreras y Miguel Marín eds., *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Universitat de Valencia, 2005) Estos autores, y sobre diversas ciudades europeas de la edad media y el renacimiento, ofrecen una suerte de cartografía del ámbito sonoro urbano (o paisaje sonoro) de la época que permite de paso visualizar lugares y relaciones del sistema que conectaba a músicos e instituciones.

4. Véase de Ellen Hickmann "Archaeomusicology", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2a. ed., 2001, I, 848-854 (existe acceso por suscripción a su versión electrónica en <http://www.oxfordmusiconline.com>) A propósito de esta área, conservo entre mis viejos cassettes uno a través del cual pude conocer una propuesta fonográfica inglesa de la serie *Archaeologia Musica* (Cambridge, England "Sounds from Norman times", *Archaic*, Music from Archaeology 3, 1987), en cuya carátula se señala, en mi traducción, que es "una serie única de sonidos grabados presentados algunos de los intrigantes resultados de investigaciones recientes sobre instrumentos y música de tiempos antiguos. Se propone mostrar a la música en su contexto arqueológico, como un elemento de la vida cotidiana." Luego se refiere al período de los vikingos e instrumentos musicales de entonces (arpa, fidula, flauta y tambor) reconstruidos sobre restos arqueológicos y grabados en locaciones históricas a fin de que "el sonido se escuche en donde perteneció". Sobre tal plantamiento véase la nota a pie nº 6.

interpretar una partitura de varios siglos atrás<sup>5</sup>, y aún haciéndolo en instrumentos originales de la época, la versión producida, ontológicamente hablando, no es la de entonces, sino la actual<sup>6</sup>. Por eso prevengo al lector/auditor que al escuchar los ejemplos auditivos que incluyo en este escrito no piense que está escuchando los sonidos del pasado, sino que su interpretación actual. (Los profesores de historia de la música bien harían en ofrecer esta aclaración a sus alumnos o la gente de radio a sus auditores, o los intérpretes a su público). Pues una interpretación o grabación de una música pretérita no es el *dato histórico* sino una representación posible, que nos habla tanto de ese pasado remoto como de la sensibilidad actual. El estatuto epistemológico es distinto en grabaciones y fonogramas que han captado el sonido de su época, especialmente disponible gracias al desarrollo de la industria fonográfica a partir de comienzos del siglo veinte en adelante. Por eso una investigación sobre cualquier tipo de música del siglo veinte puede contar con su correlato textual sonoro como parte de sus fuentes primarias, en cambio aquéllas referidas a períodos anteriores – como la presente- constituyen los ejemplos sonoros en una especie de hipótesis sonora y expresiva.

Pero indudablemente que el relato historiográfico, cuando se refiere al ámbito de lo sonoro, gana enormemente en su comunicación y recepción con la inclusión de su representación en sus diversos niveles. En este artículo la dimensión sonora y/o musical se encuentra representada de varias maneras y en diversos niveles: como referencia en palabras escritas (menciones y descripciones de cantar y tocar, textos o lírica en forma de coplas), como sonidos graficados (tablatura, partitura) y como sonidos grabados. No he tenido la ocasión ni los recursos para intentar reconstruir a través de un fonograma el paisaje o contexto sonoro implícito en el siguiente caso, el que debería de estar constituido al menos por cantos colectivos diversos y superpuestos, gritos, risas, exclamaciones en español y lenguas locales, estruendos de fuegos de artificio etc. Tal posibilidad evidencia que lo aquí presentado constituye un recorte historiográfico.

El caso que sirve a propósito proviene de fuentes jesuitas del siglo diecisiete, tanto chilenas como peruanas y españolas; y el intento mismo se nutre de propuestas metodológicas tanto de la musicología como de la historia, ambas de orientación cultural<sup>7</sup>. Obviamente no fue redactado para aplicar o poner en consideración los aspectos y posibilidades metodológicas antes señaladas, sino para plantear el tema de cómo los jesuitas de la época, con su circuito internacional y cultura e ideología corporativa, actuaban como eficaces mediadores culturales o *passer* de productos culturales, en esta caso una canción de temática religiosa.

5. En Europa occidental es posible trazar su desarrollo cierto sólo a partir del siglo XII. Civilizaciones orientales y asiáticas desarrollaron formas de representación sonora varios siglos antes de la Era Cristiana.

6. Esta ideología que coincide la posibilidad de reproducir un sonido o música pretérita estuvo durante décadas recientes en el centro del movimiento de interpretación denominado "música antigua" (*early music*) que proponía en tal caso el concepto de "autenticidad", cuestión que finalmente fue desechada como una utopía. Desde entonces ese movimiento y la industria fonográfica que lo difundía, decidió comenzar a reemplazar la etiqueta que solía aparecer en los discos compactos como "versión original" por una más modesta "versión históricamente informada".

7. El tema forma parte del capítulo dedicado a Alonso de Ovalle en mi tesis doctoral *Jesuitas, música y cultura en el Chile colonial*, (PUC, 2009) y una versión abreviada presentada en las IV Jornadas de Historia de la Cultura, Universidad Andrés Bello, Viña del Mar, 27-28 noviembre 2008.

## La fiesta de la Concepción y la copla a la virgen

En el mismo capítulo en que Ovalle pondera el boato y los regocijos festivos como un indicativo de la grandeza de las ciudades, señala que éstos son especialmente lucidos “en fiestas universales de canonizaciones, nacimiento, coronación y bodas de su príncipe y rey o en las que su majestad ordena se hagan por algún particular motivo, como el que tuvo ahora treinta años, mostrando su gran piedad y devoción con la Soberana Reina de los Ángeles y con el misterio de su purísima concepción [...]”.<sup>8</sup>

En Santiago de Chile, para esta última ocasión, las órdenes religiosas se dividieron el octavario festivo como era usual “dando principio a él la catedral y siguiéndose los demás conventos por su orden con las solemnidades acostumbradas de música, olores, fuegos, altares y adornos con que celebraron sus misas y sermones”<sup>9</sup>. Más adelante Ovalle cuenta que

[...] El día, que tocó a nuestro colegio hacer su fiesta, predicó a la misa el Padre Provincial, que entonces lo era de aquella Provincia, y en el fin del sermón se sintió tan movido del afecto de amor, y devoción de la soberana Virgen, que con extraordinario fervor convidó al pueblo, a que viniese después de comer a la procesión, que salía de nuestra Iglesia, para cantar por las calles delante de la Imagen aquellas coplas, que fueron en [a]quellos tiempos tan célebres, y repetidas, y eran glosa de esta;

Todo el mundo en general  
a voces Reina escogida,  
diga que sois concebida  
sin pecado original.

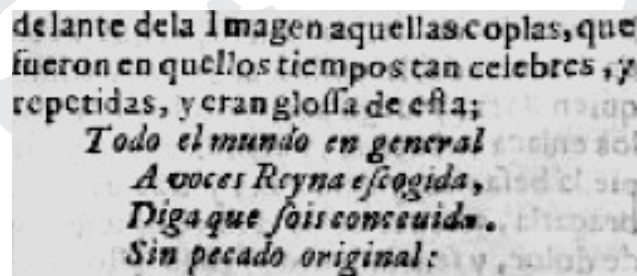
Edificóse el auditorio de la piedad, y devoción del predicador, pero rióse juntamente de la propuesta, como de una cosa impracticable e imposible. Sin embargo, acudieron todos a su hora, los más por curiosidad de ver en lo que paraba una cosa tan nueva que aún sólo propuesta pareció digna de risa; tomaron todos sus ramos de oliva en las manos y comenzando a salir la procesión y a entonar los nuestros las coplas [...] y de

---

8. Alonso de Ovalle, *Histórica relación*, Roma, Francisco Caballo, 1646, libro quinto, cap. VIII, p. 168. El Dogma de la Inmaculada Concepción fue declarado por Pío IX sólo el 8 de diciembre de 1854, (el término no fue utilizado de esta forma con anterioridad). La efeméride de los 150 años de su institución fue recordado, entre otros eventos, con la exposición de arte titulada “Inmaculada”, organizada por la Conferencia Episcopal de España, que tuvo lugar entre los meses de mayo a octubre de 2005 en la Catedral de la Almudena, Madrid, (su descripción y catálogo pueden consultarse en <http://www.conferenciaepiscopal.es/inmaculada/presentacion.htm>) Ese mismo año y también en Madrid, entre el 1 y el 4 de septiembre, se llevó a efecto el simposio “La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte”, cuyas actas en dos volúmenes, fueron publicadas en la Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, número 22 (San Lorenzo del Escorial, Madrid, Ediciones Escorialenses, 2005) Otra página web con información teológica e histórica sobre el mismo tema puede consultarse en <http://www.encyclopediacatolica.com/i/inmaconcepcion.htm>.

9. Ovalle, *op. cit.*

esta manera cantando por las calles llevaron la Imagen a la catedral donde saliendo a recibirla el cabildo eclesiástico en forma de procesión, cantando sus himnos, fue tal la vocería del pueblo cantando sus coplas que obligaron a los canónigos a dejar su canto, y acompañarles en su devoción cantando todos como niños<sup>10</sup>.



delante de la Imagen aquellas coplas, que fueron en aquellos tiempos tan celebres, y repetidas, y era glosa de esta;  
Todo el mundo en general  
A voces Reyna escogida,  
Diga que fois concebida.  
Sin pecado original:

Lámina. 1. A. de Ovalle, *Histórica relación*, p. 168 (detalle)

Pereira Salas cita la cuarteta de Ovalle, aunque sin especificar la ocasión, descontextualizando el hecho para generalizar que la fiestas en honor a la Virgen eran famosas en el Convictorio jesuita<sup>11</sup>. Jaime Valenzuela M. también da cuenta del suceso, que fija en 1620, para destacar el fervor del predicador jesuita (probablemente el padre Oñate que fue Provincial del Paraguay entre 1615 y 1624) sin mencionar las coplas a que invitaba cantar el orador<sup>12</sup>. Sergio Villalobos señala que fue en 1626 y considera el caso, erróneamente, como una demostración del peso de la tradición popular que se impone al repertorio oficial, en circunstancia que, por el contrario, la copla había sido recién “pasada” o introducida por la superioridad jesuita local a la feligresía santiaguina<sup>13</sup>. Editores del siglo veinte de la obra de Ovalle al reproducir la copla señalan en nota al pie que “No nos ha sido posible recoger noticias acerca de estas glosas, en los textos consultados”<sup>14</sup>. Si hubieran revisados fuentes de la época que dieran cuenta de estas mismas festividades en otras ciudades coloniales, habrían podido encontrar algunas pistas, como las que veremos enseguida.

10. Ovalle, op cit., (ortografía y puntuación actualizada al igual que las siguientes citas de fuentes primarias)

11. Eugenio Pereira Salas, *Orígenes del arte musical en Chile*, Santiago, Imprenta universitaria, 1941, p. 20.

12. J. Valenzuela Márquez, *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*, Santiago, DIBAM, CIDBA, LOM, 2001, p. 159. La cita es la siguiente “En Santiago, la crónica de Alonso de Ovalle recuerda el fervor con que predicó un sacerdote durante las fiestas de 1620, ordenadas por Felipe III para apoyar la determinación papal sobre la concepción inmaculada de María, y que derivó en una inesperada, entusiasta y bulliciosa procesión por las calles de la ciudad”. Si la celebración en cuestión fue ese año, Ovalle no debe haberla presenciado pues se encontraba en el noviciado de Córdoba (recordemos que por esos años Chile formaba parte de la recién creada provincia jesuita del Paraguay) Si por el contrario, se quisiera entender que fue testigo de ella, el hecho hubiera tenido lugar antes de 1618 en que deja Chile, o a partir de 1626, año en que regresa a Santiago; en este último caso el Provincial que hubiera protagonizado el hecho habría sido el padre Juan Romero. La duda surge a partir de esos treinta años atrás que señala Ovalle, que al parecer son sólo un cálculo aproximado.

13. Sergio Villalobos, *Historia del Pueblo Chileno*, t. 4, Santiago, Editorial Universitaria, 1999, pp. 410-411.

14. Me refiero a la edición de la *Histórica relación*, a cargo del Instituto de Literatura Chilena, de 1969, p. 190, nota 6.

Ovalle afirma que esta celebración concepcionista había sido ordenada por su majestad (Felipe III)<sup>15</sup>. Como es sabido, luego de la disposición real para realizar cualquier celebración, los gobiernos e instituciones locales coloniales no tenían otra opción más que llevarla a cabo de la manera más lucida posible. Pero de nada servía si el rey no se enteraba como había sido cumplido su disposición. Por eso se dejaba registro escrito de los pormenores para informar posteriormente al monarca y evidenciarle cuan satisfechos habían sido sus deseos. Tales informes, a veces publicados, tenían como uno de sus propósitos mantener o acrecentar la buena voluntad real con sus súbditos remotos.

El principal y más próximo referente metropolitano para Santiago era la ciudad de Lima, en donde dicha celebración se había realizado el año anterior. Su descripción se había recogido en un documento titulado *Relacion de las fiestas triumphales que la insigne Universidad de Lima hizo a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora*<sup>16</sup>, en donde el cronista parte precisando que

El principal [fin] de la Universidad fue hacer juramento de defender la opinión que exceptúa a la Virgen nuestra Señora del pecado y mancha original, y para la celebridad de esta jura, trazar una mascara[da] majestuosa en la invención, representativa en las personas, agradable en la disposición y de tales partes que, ella y el todo, intimando más la devoción de la Virgen, fuesen un ingenioso jeroglífico de su inmunidad, carismas, y atributos. No olvidando las justas literarias que son familiares a las escuelas, sermones y oraciones que siendo tan pródigo el rector e inmediato a todas las cosas, previno estas con el mismo cuidado.

Habiendo publicado por las calles y plazas con trompetas, chirimías, gran concurso de estudiantes a caballo y de todo el pueblo (que al ruido, sin contentarse con oírlo en una encrucijada en montón confuso furiosamente se atropellaba en todas) un ingenioso certamen, provocación y exámenes de los ingenios de Lima, señalado ricos premios a sus trabajos y fijándolos en las puertas de la iglesia mayor y escuelas, se pregonaron las fiestas para los dos de febrero día de la Purificación de nuestra Señora. [...] El orden de las fiestas fue este: el sábado dos de febrero día de la Purificación de nuestra Señora estuvieron la capilla y el claustro de escuelas aderezados con muy gran curiosidad de doseles, tablas y lienzos de primor admirable [...] Cantáronse en la tarde, con asistencia del Claustro pleno, solemnes vísperas de la Concepción, oficiólas el coro de la iglesia mayor alternando salmos y chanzonetas con la melodía y destreza que sus acordes y suaves voces suelen. Ya en la plazuela, que es muy capaz, se habían prevenido

15. Incluso se ordenó como requisito de graduación en las universidades del reino los votos solemnes de defender en todo momento la Inmaculada Concepción de María. Tal voto existió también para América por real decreto de Don Felipe III, del 6 de septiembre de 1624.

16. El escrito, dedicado a Felipe III, fue publicado por Diego Cano Gutiérrez, bachiller en Sagrada Teología y miembro del Colegio Real Mayor de San Felipe y San Marcos de Lima, en la imprenta de Francisco Lasso, en 1619. El ejemplar consultado se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (R-29516-1).

máquinas de fuegos que en acabando las vísperas [...] comenzaron a ostentar y duró por más de dos horas [...] <sup>17</sup>

El domingo a las nueve de la mañana los doctores y maestros en cantidad de más de sesenta, seguidos de oidores y otras autoridades se dirigieron a la capilla, en donde se dio principio, una hora más tarde, a una solemne liturgia “con la misma música de las vísperas”<sup>18</sup>. Luego de la misa se procedió a la jura de todas las autoridades presentes respecto de la purísima Concepción de la Virgen María, determinándose que, en adelante, nadie obtuviese grado alguno sin haberla suscrito. Tal acuerdo había sido ratificado presta y oportunamente por el príncipe de Esquilache. De allí salieron “con grandes júbilos a que no ayudan poco la multitud de atabales, trompetas, chirimías, órganos, flautas y ministriles que con una acorde confusión, hacían más regocijada la fiesta”<sup>19</sup>. El lunes tuvo lugar la mascarada basada en un modelo español en la que se “redujeron a epílogos las cosas más dignas de memoria que desde la primera de los hombres, en que Dios creó el mundo se hallan en el registro de las historias divinas”<sup>20</sup>, repartidas en seis edades.

La primera representaba la primera creación de los cielos, elementos y de nuestro padre Adán, la ruina de sus hijos en la culpa y desordenada golosina hasta el diluvio universal. La segunda desde Noé y su Arca hasta Abraham, Isaac y Jacob. La tercera, desde estos hasta la salida de Israel de Egipto, y desde aquí hasta David la cuarta. La quinta desde su ascensión al reino hasta la venida de Cristo nuestro Señor. Y la sexta, su ley de gracia e Iglesia. [...] A los colegios [el Rector] encargó los carros y personas que habían de acompañarlos según el orden de las edades [...] <sup>21</sup>

El Colegio de San Martín, a cargo de la Compañía de Jesús, se hizo cargo de los carros que representaban la primera y última edad; los demás fueron repartidos entre la universidad, el Colegio Real y el Seminario de Santo Toribio. Todos ellos a cargo de sus respectivos alumnos, quienes además representaron otros carros y comparsas representando los dignatarios y naciones de todo el mundo, cuya curiosa lista la componían: negros, indios, pigmeos, polacos, persas, romanos, godos, franceses y españoles.

Aunque el lugar al que debía convergir la mascarada era la plaza mayor, con sus seis boca calles, las vías por las que pasarían estaban abarrotadas de gente, lo mismo que los balcones y los techos. El rector de la universidad, lucidamente ataviado al igual que su cabalgadura, abrió el desfile el que fue antecedido por “muchos atabales, trompetas, chirimías, ministriles, clarines

17. Diego Cano, *Relación de las fiestas*, f 247- 247r.

18. *Op. cit.* f 249.

19. *Op. cit.*, f 250.

20. *Op. cit.*, f 250-250r.

21. *Op. cit.*, f 251.



y sacabuches (que en estudiados puntos y pasajes concertaban la copla que vulgarmente se canta y dice *Todo el mundo en general & c* con tanto primor que casi la articulaban por los instrumentos) [...]”<sup>22</sup> A este grupo instrumental se le añadía de manera alternada, siguiendo la misma música, un grupo de instrumentos militares que le respondían y “cantaban mil ternezas a la Virgen Santísima. Los últimos en nombre del insigne Colegio de San Martín bien conocido por sus letras, virtud y nobleza, el cual, reconociendo la obligación que le corría en cosas tocantes a alentar el fervoroso afecto y devoción debida a la limpia Concepción de particular patrona la Virgen Santísima, ayudado del fervor de los padres de la Compañía de Jesús”<sup>23</sup>. Esa música daba paso a los ingenios que representaban la primera edad, como se ha dicho, a cargo del establecimiento jesuita cuyo desfile abría un alumno montado que portaba el estandarte del colegio, seguido de un personaje, también a caballo, que representaba a la Fama y que portaba un letrero con la cuarteta en cuestión

Por el mundo universal  
La Fama Reyna escogida  
Dize que sois concebida  
Sin pecado original<sup>24</sup>.

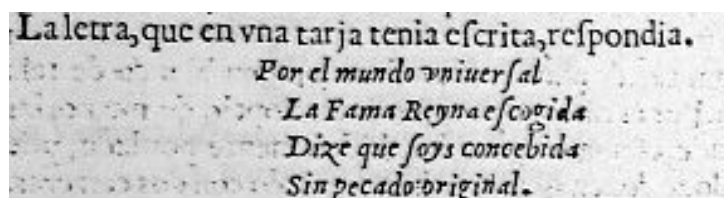


Lámina. 2 D. Cano *Relacion de las fiestas*, Lima, 1619, fol. 253v (detalle)

Como se observa aún en la misma fuente el texto de la copla difiere (Todo el mundo en general / Por el mundo universal; A voces reina escogida /La Fama Reina escogida) lo que explica el decir de Ovalle que se cantó una “glosa de” es decir, una “variación de”, proceso que da cuenta de textos múltiples en torno a una idea, concepto o tema, aunque manteniendo métrica y rima.

Si en Santiago la copla fue impuesta por los jesuitas al pueblo y cabildo eclesiástico, la misma asociación cabe para la celebración limeña, cuya relación deja muy en claro que es precisamente la Compañía quien asumía este compromiso de manera preferente.

22. *Op. cit.*, f. 252.

23. *Op. cit.*, f. 252r.

24. *Op. cit.*, f. 253r.

## La cuestión de la Purísima Concepción

En la segunda mitad del siglo dieciséis los protestantes habían negado la virginidad de María en la concepción de Cristo, así como la pureza de la suya propia (que involucraba a su madre Santa Ana, quien la hubiera concebido libre de pecado original, cuestión a la que se refiere específicamente el dogma). Esta posición desató polémicas durante el período que corresponde al Siglo de Oro español, en la que los miembros de la Compañía de Jesús se erigieron como sus más decididos defensores.

Sin embargo, sus precursores fueron franciscanos, cuyo “empeño abarca desde argumentos teológicos en la tradición escotista a presiones políticas con embajadores en Roma, pasando por manifestaciones sociales de devoción popular”<sup>25</sup>. Siendo España la nación más católica de la época, no resulta extraño que fueran los jesuitas españoles quienes propiciaran con mayor vehemencia su instauración. Sin embargo, dentro del mismo catolicismo hubo una orden, la Dominicana, que se opuso al dogma. Fernando Negredo, en su tesis sobre política e iglesia en tiempos de Felipe IV, señala que

[...] si hablamos de dominicos y predicación hay que mencionar, aunque sea sólo de pasada, el problema de la Inmaculada Concepción, cuestión teológica que impregnó gran parte de la sociedad del Barroco en Castilla y que sirvió para delimitar bandos y atizar enfrentamientos. Los dominicos se mostraron, desde el principio, contrarios a admitir que María hubiera sido concebida sin pecado original y porfiaron desde todas las instancias para impedir que esta nueva idea se extendiera, lo que les costó enfrentarse al resto de las órdenes, en especial a los franciscanos, carmelitas, mercedarios y jesuitas. Estos últimos utilizaron sabiamente la polémica en beneficio propio al disolver la unidad del resto de las religiones en su contra. [...] La identificación de los jesuitas con la corriente immaculista potenció la inquina de los dominicos, que aunaron esfuerzos por debelar a aquellos atacando a ésta. En Andalucía, especialmente, la situación llegó a alcanzar dimensiones de orden público obligando a intervenir a las autoridades. Así, por ejemplo, en Jerez, durante la octava de la Natividad de 1632, Fr. Jacinto Colmenares (O.P.) comenzó su sermón arremetiendo contra los jesuitas a los que acusó, ahí es nada, de “luteranos e impostores”. Más adelante, prosiguió criticando las nuevas ideas sobre la Virgen, lo que causó un gran alboroto en la iglesia. La ira del público, atizada por algunos clérigos contrarios a los hijos de Santo Domingo acabó por desbordarse y obligó a bajarse del púlpito al osado predicador protegido por sus hermanos de hábito. Por la tarde, mientras los jesuitas realizaban una procesión pública de desagravio a la que invitaron a todas las religiones de la ciudad, los dominicos, previa petición de ayuda al corregidor y alcalde mayor, hicieron lo propio en su claustro, sin apenas gente...

25. Alfonso de Vicente, “Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: cánticos para la ‘gente del vulgo’”, *Studia Aurea* 1, 2007, p. 28. Versión digital disponible en <http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=47>

Hechos similares, aunque algo menos tumultuosos, tuvieron también lugar en Sevilla poco después e, incluso, en Osuna donde unos pasquines sediciosos se burlaban de la frase “sin pecado original” con que se pretendía debían empezar todos los sermones [...]”<sup>26</sup>

Fue precisamente Sevilla el núcleo del movimiento inmaculista. En 1613 un predicador dominicano las había emprendido contra esta cuestión, produciendo una airada reacción de la feligresía local que promovió manifestaciones masivas, procesiones y votos en apoyo al dogma de la purísima concepción de la Virgen María.

En adelante, la mayoría de las publicaciones sevillanas estarán abocadas a este tema. En 1615 aparece impreso por vez primera un pliego con las coplas *Todo el mundo en general*, que había escrito Miguel Cid, “piadoso varón pero sin estudios ni letras”, versos que muy pronto se convirtieron en un verdadero himno del movimiento inmaculista. El texto íntegro es el siguiente:

Todo el mundo en general  
a voces, Reina escogida,  
diga que sois concebida  
sin pecado original.

Si mandó Dios verdadero  
al padre y la madre honrar,  
lo que nos mandó guardar,  
él lo quiso obrar primero.

Y así esta ley celestial  
en vos la dejó cumplida,  
pues os hizo concebida  
sin pecado original

Ese texto fue musicalizado y luego publicado por Bernardo de Toro (1570-1643), quien, según Alfonso de Vicente

sería uno de los embajadores enviados a Roma por Felipe III para la proclamación del dogma de la Inmaculada. Parece que debieron ser compuestas en la Navidad de 1614 con ocasión del portal de Belén que montaba en su casa el propio Bernardo del Toro, al que acudía “con geroglíficos, canciones y coplas” el poeta Miguel Cid, entre otros. En esas mismas navidades, el poema en cuestión fue premiado en la justa que convocaron los franciscanos del convento de San Diego para cantar el misterio de la Concepción.

26. Fernando Negro del Cerro, *Política e iglesia: los predicadores de Felipe IV*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2001, pp. 228-229.

El padre Bernardo del Toro recogía de manera directa la tradición que en la primera mitad del siglo XVI había representado el venerable Fernando de Contreras, que tanta influencia tuvo en San Juan de Ávila. Fue un discípulo de Contreras, Fernando de Mata, el que oyó al joven noble Bernardo del Toro cantar y tocar obras profanas en Las calles de Sevilla, “lisongeados de la prenda de su voz”, y el que le animó a cambiar su vida y hacerse sacerdote, sin por ello abandonar sus aficiones musicales, ahora al servicio divino. “Las coplas con texto y música fueron impresas en una hoja y difundida por toda Sevilla a partir del 23 de enero de 1615, el día 2 de febrero ya se cantaron en el coro de la catedral y a lo largo de todo el año fueron enseñadas en las iglesias y las escuelas a toda la población hasta llegar a la apoteosis del 8 de diciembre de aquel año en que se cantaron en todas las iglesias y conventos de Sevilla: la víspera hubo “sarao de danza y baile” durante dos horas en el coro de la catedral que “rematóse [...] poniéndose todos de rodillas ante la Santa Imagen y cantando un religioso con admirable voz ‘Todo el mundo...’ Respondiéndole todos quantos en el coro estauan, sin quedar ninguno”<sup>27</sup>.

Resulta notable el carácter análogo de esta última escena con la pintada por Ovalle a las afueras de la catedral de Santiago, como igualmente es destacable la evidente relación entre la letra impresa y su transformación en oralidad, y la importancia del procedimiento didáctico que implica leer, memorizar y reproducir en voz alta para que otros lo aprendan<sup>28</sup>.

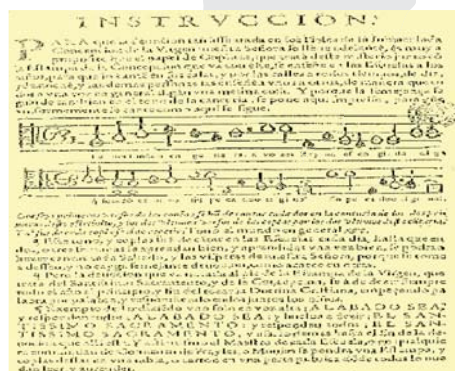


Lámina 3. Coplas a la Inmaculada “Todo el mundo en general” con texto de Miguel Cid y música de Bernardo del Toro, BNM, Ms 9.956, fol. 12 (detalle tomado de A. de Vicente “Música, propaganda”, p. 31).

Escuchar audio copla por [Via artis consort](#):

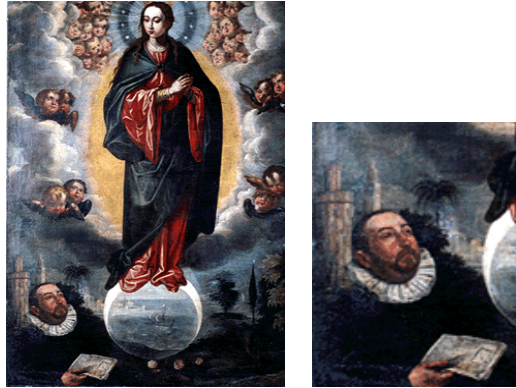
> [http://revistahistoria.universia.cl/multimedia/audio/n2/rondon/Todo\\_el\\_mundo\\_Via\\_Artis\\_Consoart\\_Fragmento.mp3](http://revistahistoria.universia.cl/multimedia/audio/n2/rondon/Todo_el_mundo_Via_Artis_Consoart_Fragmento.mp3)

Los pintores contrarreformistas católicos también habían recibido indicaciones de cómo representar el tema. En Sevilla el maestro Francisco Pacheco (1564-1644), en cuyo taller se había formado Velásquez, canoniza en sucesivos cuadros sobre el tema, la iconografía de la

27. Alfonso de Vicente, “Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: cánticos para la ‘gente del vulgo’”. *Studia Aurea* 1, 2007, p. 30. Versión digital disponible en <http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=47>

28. Véase Roger Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1994 el capítulo “Estrategias editoriales y lecturas populares 1530-1660”.

imagen<sup>29</sup>. En uno de ellos, pintado alrededor de 1621, junto a la figura de la virgen, abajo a la izquierda, aparece M. Cid con las coplas en la mano.



Láminas 4 a y b. La Inmaculada con retrato de Miguel Cid. A la izquierda la pintura de Pacheco de 1619, en que la imagen de María toma los atributos que son descritos en su letanía. A la derecha detalle en que se observa a Cid sosteniendo las coplas y detrás de él algunos edificios sevillanos (como la Torre del Oro y la Giralda).

Poco años antes, en 1616, el jesuita Ojeda publicaba aquí mismo un libro titulado *Información eclesiástica en defensa de la Limpia Concepción de la Madre de Dios*, obra que tiene añadida otra del también jesuita Juan de Pineda cuyo nombre es *Advertencias a El Privilegio onzeno de los de el señor Rey don Juan el primero de Aragón, a favor de la fiesta y misterio de la Concepción de la Beatísima Virgen María, sin mancha de pecado original*.

La música que Toro puso a las coplas de Cid era sólo una simple melodía cuyas características eran semejantes a otras tantas que se empleaban para cantar versos en la España de la época. Tan conocida debió llegar a ser este canto que el músico Francisco Correa Arauxo (1575-1655), siendo organista de la iglesia colegial de San Salvador de Sevilla, lo empleó como tema sobre el cual glosó a cuatro voces una pieza que cierra su obra *Facultad orgánica*, publicada en Alcalá de Henares en 1626.



Lámina 5. Fragmento de la *Facultad orgánica*, Alcalá de Henares, 1626, de Francisco Correa Arauxo, f. 202.

29. Sobre este tópico véase también Rafael Gómez, "La Inmaculada y Miguel Cid, de Pacheco", *Anales Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 52, 1983, pp. 69-84. Disponible en [http://www.analesiie.unam.mx/pdf/52\\_69-84.pdf](http://www.analesiie.unam.mx/pdf/52_69-84.pdf)

Todo el mundo en general Hesperion XX Fragmento

[http://revistahistoria.universia.cl/multimedia/audio/n2/rondon/Todo\\_el\\_mundo\\_en\\_general\\_Hesperion\\_XX\\_Fragmento.mp3](http://revistahistoria.universia.cl/multimedia/audio/n2/rondon/Todo_el_mundo_en_general_Hesperion_XX_Fragmento.mp3)

Al concluir su libro y antes de las mencionadas glosas Correa Arauxo señala: “Dase fin a este tratado con el siguiente canto llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, Señora nuestra, debajo de cuya protección salga a luz esta presente obra”. La notación empleada para el órgano en esa época era un tipo especial de tablatura. La melodía del canto aparece en cada una de las glosas de manera clara y en notación moderna es posible consignarla como sigue.

Consta de cuatro frases simétricas de ritmo y acentuación claramente prosódico, con una interválica simple en un restringido ámbito de 5°, elementos los cuales la harían memorable rápidamente. Esa es, creo, la melodía con que se cantó también en Lima y en Santiago<sup>30</sup>.

Los jesuitas de la época no sólo apoyaron, lucharon y apoyaron el dogma en tanto contenido teológico. No sólo lograron el apoyo real más absoluto, sino que estuvieron tras la producción –en términos actuales– de los recursos expresivos literarios, pictóricos, musicales y performáticos. Dejaron registro y memoria de ello, y cuando fue preciso salieron a cantar y promover las coplas a las calles y plazas siendo efectivos pasantes de este hit y agentes conscientes de una tradición cuyo fin no conocemos. Si respecto de esta otra “Todo el mundo en general” las metodologías tradicionales en la historia y musicología habían mantenido el dato relegado al plano literario o anecdótico, los nuevos enfoques de estas mismas disciplinas con apellido cultural, nos permiten volver a cantar y escuchar algo cercano a lo que se cantó hace casi 400 años.

Pero las tradiciones y procesos relativos a autoría colectiva, de creación, recreación, facta y contrafacta cuyo recorte he presentado para este caso, sin duda siguieron su curso. Por ejemplo circula hasta hoy como muy verídico a nivel tradicional el acerto que la décima del canto a lo divino cuyo incipit es “Bendita sea tu pureza” (también concepcionista) fue la primera de tal repertorio en nuestro territorio.

Versión de ese canto a lo divino

<http://revistahistoria.universia.cl/multimedia/audio/n2/rondon/bendita.mp3>

Versión de ese canto a lo divino con guitarrón

[http://revistahistoria.universia.cl/multimedia/audio/n2/rondon/Bendita\\_con\\_guitarron.mp3](http://revistahistoria.universia.cl/multimedia/audio/n2/rondon/Bendita_con_guitarron.mp3)

Mas, en el ámbito hispano, con anterioridad también se evidencian antecedentes renacentistas que nos remiten al recurrido expediente de divinizar productos profanos. Benedetto Croce, en su libro sobre *España en la vida italiana del renacimiento*, da cuenta de un verso que presenta clara analogía con el que hemos tratado.

---

30. B. Aracena adscribe, a mi parecer erróneamente a la luz de las evidencias consideradas, la copla en cuestión a la forma del villancico (*Singing salvation*, p. 122).

Se ha dicho que en la corte de los Borgias se hacían representaciones de dramas españoles, pero no se conserva documentación alguna al respecto. Podemos afirmar, en cambio, que un versificador desconocido rimó en lengua española una serie de quintillas y décimas en alabanza de Lucrecia Borgia y de sus damas de honor, cuando celebró en Ferrara:

Soys, duquesa tan real,  
en Ferrara tan querida,  
qu'el bueno y el comunal,  
de todos en general,  
soys amada, soys temida<sup>31</sup>.

¿Tendría en mente estos versos evidentemente análogos el bueno de Miguel Cid cuando escribió su copla religiosa? Puede ser que devociones humanas no tan distantes después de todo hayan producido ambos textos hispanos dedicados a estas dos mujeres. Entre las que, evidentemente, una no más era la virgen.

---

31. Benedetto Croce, *España en la vida italiana del renacimiento*, Buenos Aires, Ediciones Imán, 1945, p. 102.

## Bibliografía

- Actas Simposio "La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte", Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, No 22, San Lorenzo del Escorial, Madrid, Ediciones Escorialenses, 2005.
- Aracena, Beth Keating, *Singing Salvation: Jesuit Musics in Colonial Chile, 1600-1767*, Tesis Doctoral, Universidad de Chicago, 1999.
- Archaeologia Musica, "Sounds from Norman times", *Archaic*, Music from Archaeology 3, 1987.
- Bombi, A.; Carreras, Juan J. y Miguel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Valencia, Universitat de Valencia, 2005.
- Cano Gutiérrez, Diego, *Relacion de las fiestas triumphales que la insigne Universidad de Lima hizo a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora*, Lima, Imprenta de Francisco Lasso, 1619.
- Chartier, Roger, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- Conferencia Episcopal Española,  
<http://www.conferenciaepiscopal.es/inmaculada/presentacion.htm>
- Croce, Benedetto, *España en la vida italiana del renacimiento*, Buenos Aires, Ediciones Imán, 1945.
- De Ovalle, Alonso, *Histórica relación*, Libro Quinto, Roma, Francisco Caballo, 1646.
- , *Histórica relación*, Instituto de Literatura Chilena, 1969.
- De Vicente, Alfonso, "Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: cánticos para la 'gente del vulgo'", *Studia Aurea*, 1, 2007. Versión digital: <http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=47>
- Enciclopedia Católica, <http://www.encyclopediacatolica.com/i/inmaconcepcion.htm>
- Gómez, Rafael, "La Inmaculada y Miguel Cid, de Pacheco", *Anales Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 52, 1983. Versión digital: [http://www.analesiie.unam.mx/pdf/52\\_69-84.pdf](http://www.analesiie.unam.mx/pdf/52_69-84.pdf)
- Hickmann, Ellen "Archaeomusicology", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2a. ed., Oxford University Press, Vol. I, 2001.
- Negredo del Cerro, Fernando, *Política e iglesia: los predicadores de Felipe IV*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2001.
- Pereira Salas, Eugenio, *Orígenes del arte musical en Chile*, Santiago, Imprenta universitaria, 1941.
- Recording History, <http://www.recording-history.org>
- Rondon, Victor, *Jesuitas, música y cultura en el Chile colonial*, Tesis doctoral Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.
- Strohm, Reinhart, *Music in late medieval Bruges*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- Valenzuela Márquez, J., *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*, Santiago, DIBAM, CIDBA, LOM, 2001.
- Villalobos, Sergio, *Historia del Pueblo Chileno*, t. 4, Santiago, Editorial Universitaria, 1999.