

DE MÚSICA Y CULTURA EN LA NUEVA ESPAÑA Y EL MÉXICO INDEPENDIENTE:  
TESTIMONIOS DE INNOVACIÓN Y PERVIVENCIA

*Volumen II*



LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO  
*Coordinadora y editora*

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente:  
testimonios de innovación y pervivencia  
Volumen II**

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

*Director*

Renato González Mello

*Secretaria Académica*

Geneviève Lucet

*Coordinador de Publicaciones*

Jaime Soler Frost

LUCERO ENRÍQUEZ RUBIO  
*Coordinadora y editora*

**De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente:  
testimonios de innovación y pervivencia  
Volumen II**



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MÉXICO, 2017

CATALOGACIÓN EN LA FUENTE: DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS, UNAM

De música y cultura en la Nueva España y el México independiente : testimonios de innovación y pervivencia / Lucero Enríquez Rubio, coordinadora y editora. -- Primera edición.

volúmenes : ilustraciones.

ISBN 978-607-02-6081-0 (Colección).

ISBN 978-607-02-9465-5 (Volumen 2).

1. Música -- Aspectos religiosos -- México -- Historia. 2. Música -- México -- Historia. I. Enríquez Rubio, Lucero, 1943- , editor.

ML3015.D45

LIBRUNAM 1858221

Este libro fue financiado por el programa UNAM-DGAPA-PAPIIT (proyecto PAPIIT IN401092)



Las imágenes de los templos de Santiago Nurío y Nuestro Padre Jesús, Naranja, Michoacán, de los Santos Reyes, Metztlán, Hidalgo, y de Santa María Tonantzintla y la Catedral de Puebla, así como de las obras pertenecientes a la Catedral Metropolitana de México, son una “Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia” / Secretaría de Cultura – INAH – México.

*Primera edición:* 22 de octubre de 2017

D.R. © 2017. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Avenida Universidad 3000, Ciudad Universitaria  
04510 Coyoacán, Ciudad de México

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
Circuito Maestro Mario de la Cueva s/n  
Ciudad Universitaria  
04510 Coyoacán, Ciudad de México  
Teléfono: 5622 7250 ext. 85026  
[www.esteticas.unam.mx](http://www.esteticas.unam.mx)  
[libroest@unam.mx](mailto:libroest@unam.mx)

ISBN 978-607-02-6081-0 (colección)  
ISBN 978-607-02-9465-5 (volumen II)

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Publicación académica sin fines de lucro.

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*

# Índice

Presentación <i>Lucero Enríquez Rubio</i>	7
La música y la armonía cosmológica en las prácticas culturales y literarias de la Nueva España <i>Linda Báez Rubí</i>	13
La cortesanía: el ámbito palaciego como creador de palabras, armonías, tonos y ritmos. Diversos ecos en la poesía de Sor Juana <i>María Dolores Bravo Arriaga</i>	35
Acotaciones musicológicas a cuatro textos de Sor Juana Inés de la Cruz <i>Javier Marín López</i>	55
Apéndice. Glosario de términos musicales utilizados en los cuatro textos de Sor Juana <i>Javier Marín López</i>	84
La música del universo en un sotocoro novohispano: música, ángeles y tradición neoplatónica en el templo de Santiago Nurío, Michoacán, siglo xvii <i>Antonio Ruiz Caballero</i>	103
Antonio Juanas como vínculo entre pasado y presente visto a través de los responsorios de la Catedral de México <i>Dianne L. Goldman</i>	137
El arte en el momento de la consagración de los tabernáculos de la Catedral de Puebla (1649 y 1819). Consideraciones sobre arte y liturgia <i>Montserrat Galí Boadella</i>	161
Abreviaturas y fuentes	185

# La música y la armonía cosmológica en las prácticas culturales y literarias de la Nueva España \*

Linda Báez Rubí

Instituto de Investigaciones Estéticas  
Universidad Nacional Autónoma de México

*Puesto que el cielo se creó mediante razón armónica y se mueve de manera armónica y afecta todas las cosas con sus movimientos armónicos y sonidos, es cierto que no solamente los seres humanos sino todas las demás cosas inferiores se dirigen a esta sola armonía según su capacidad de captar los dones celestiales.*

Marsilio Ficino, *De triplici vita*, 1576<sup>1</sup>

## Introducción

La historia del pensamiento neoplatónico cristiano en los círculos académicos en el virreinato de la Nueva España es una historia cuyos aspectos de intercambio entre ambos continentes aún falta por escribirse. A pesar de los esfuerzos realizados durante las últimas tres décadas por notables investigadores, aún sabemos muy poco, por ejemplo, acerca de la influencia de Marsilio Ficino (1433-1499) y Nicolás de Cusa (1401-1464) en pensadores novohispanos,<sup>2</sup> como Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), Fray Diego Rodríguez (1569-1668), Sor Juana Inés de la

\* Este escrito se vio inspirado por un congreso sobre la armonía de las esferas y la música (Venecia, 2012). Se ha enriquecido desde entonces gracias al intercambio y a las reflexiones musicales elaboradas en el proyecto “Música, sociedad y cultura en la Nueva España y el México Independiente”.

<sup>1</sup> “Quoniam vero coelum est harmonica ratione compositum moveturque harmonice et harmonicis motibus atque sonis efficit omnia, merito per harmoniam solam non solum homines, sed inferiora haec omnia pro viribus ad capienda coelestia praeparantur”: Marsilio Ficino, *De vita libri tres*, en *Opera omnia*, vol. 1 (Basilea: Heinrich Petri, 1576), lib. III, cap. 22, 564 (ed. facs. Paul Oskar Kristeller [Turín: Bottega d’Erasmio, 1959]).

<sup>2</sup> Estudio pionero como el de Elías Trabulse, *Historia de la ciencia en México, Segunda parte: El claroscuro de la ciencia mexicana del siglo barroco, Estudios y textos siglo XVII* (México: FCE/Conacyt, 1985); y actualmente el proyecto *Biblioteca Digital del Pensamiento Novohispano* a cargo de Ernesto Priani Saisó disponible en: <http://www.bdpn.unam.mx/>

Cruz (1648-1695)<sup>3</sup> y hasta personajes menos destacados como el poblano Alejandro Favián. Nuestras preguntas fundamentales son: ¿cómo se comporta la tradición de raigambre neoplatónico-cristiana en tierras iberoamericanas? ¿qué visos de innovación se dan verdaderamente ante dicha tradición en pensadores novohispanos? ¿no hablaríamos más que nada de una renovación? Sin adelantarnos, podemos vislumbrar una continuidad que adquiere tonalidades distintas en cada personalidad por lo que resulta difícil ofrecer una respuesta concreta. El único modo de medir ésta ante el peso de la tradición viene a ser la actitud personal de cada cual hacia tal herencia y la forma de resolverla en la práctica, es decir, en el uso específico que se le da a los objetos o, mejor dicho, artefactos (en nuestro caso juegos, autómatas musicales). Esto nos acerca a una descripción de cómo el individuo establece relaciones con su entorno; la manera en que las resuelve denota lo que le podríamos llamar una cierta *cosmovisión*.<sup>4</sup> Qué tanto esta cosmovisión hace de los artefactos objetos con vida (magia) o simplemente utilitarios (técnica) o bien de contemplación espiritual, depende de

las expectativas de cada personaje en su contexto cultural. La tradición ha de entenderse como una herencia orgánica y, la innovación, como una reacción a ella.<sup>5</sup> El modo de reaccionar ha de tomarse bajo la lupa en cada caso en específico. Y lo único que nos queda para reconstruir dichas expectativas, deseos, esperanzas particulares ante los artefactos son los testimonios individuales. Y a ello nos abocaremos a continuación.

Tomemos como punto de partida uno de los principales vehículos de las ideas e imágenes: los libros. Los ejemplares que llegaron a la Nueva España y que se encuentran en acervos constituidos por el material de bibliotecas novohispanas privadas y conventuales<sup>6</sup> nos demuestran la presencia silenciosa, mas constante, de uno de los aspectos más interesantes del neoplatonismo cristiano: la magia natural y artificial. Hacia 1634, el jesuita Hernando Castrillo reflexionaba así sobre la estructura del universo en su *Historia y magia natural o ciencia de filosofía oculta* (1634):<sup>7</sup>

Y por esso Timeo lociense dixo que el mundo estaba dispuesto por numeros; y el Filosofo por la misma razon dixo, que el mundo estaba dispuesto por numeros, inclinandose unos en otros, y encerrando en Dios en la Eminencia

<sup>3</sup> Estudios relevantes para el tema que nos compete: Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (Barcelona: Seix Barral, 1982); Elías Trabulse, *El círculo roto* (México: FCE, 1984); Benassy-Berling, *Humanisme et religion chez sor Juana Inés de la Cruz: la femme et la culture au XVII. siècle* (París: Ed. Hispanique, 1982); José Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz (Lectura barroca de la poesía)* (Madrid: Renacimiento, 2006).

<sup>4</sup> Para el historiador de la cultura y de las imágenes Aby Warburg era importante definir la relación del individuo con su entorno y con ello las fuerzas de la naturaleza operantes en el cosmos, ya que esta relación tenía una “válvula de escape” en el impulso humano de crear imágenes, artefactos, instrumentos de culto o de medición científica. Al ser el individuo un ser actuante, dicha relación resulta distinta en su acaecer, podríamos decir fluctuante, a lo que Warburg calificó de “movimiento pendular”. Por lo tanto, esta oscilación nos obliga a replantear en cada situación las actitudes que se tienen hacia las imágenes. Esta reflexión la logró condensar en su introducción a la *Mnemosyne* (1929). Véase *El Atlas de imágenes Aby Warburg*, ed. y notas Linda Báez Rubí (México: UNAM, 2012), vol. I, 26-27.

<sup>5</sup> Warburg llega a esta formulación *mutatis mutandis* en diversos escritos, mas para lo que nos compete temáticamente remito *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589* publicado por primera vez en 1932. Véase Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, ed. Felipe Pereda (Madrid: Alianza, 2005), 291-329.

<sup>6</sup> Ignacio Osorio, *Las bibliotecas novohispanas* (México: SEP, 1986); Julio Jiménez Rueda, *Documentos para la historia de la cultura en México* (México: Imprenta Universitaria, 1947); Irving A. Leonard, *La época barroca en el México colonial* (México: FCE, 1974).

<sup>7</sup> Sobre una descripción de los contenidos y ediciones de la obra véase Roberto Morales Estévez, “Hernando Castrillo y su obra ‘magia natural o ciencia filosófica oculta’”, en *Los jesuitas. Religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*, coords. José Martínez Millán, Henar Pizarro Llorente et al. (Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2012), tomo II, 1237-1247.

de su Divina Unidad a todas ellas. Por eso Pitágoras llamo a Dios misterioso numero; [...] Por eso san Agustín y Boecio dixerón que en la Creación universal el principal exemplar que se propuso su Divino Artífice fue el numero; y por eso Philaon Tarentino dixo, que el mundo fabrico el Supremo Autor con tres Artes o Ciencias, con Aritmetica, Geometria y Musica, que fue lo que dixo el E. Santo, gran Maestro desta Fabrica, que hizo Dios todas las cosas, con numero, medida y peso, como nota el Cardenal de Cusa. Porque la numerosidad, la proporcion, la hermosura y consonancia de unas cosas con otras, son argumento de Ser Divino su artífice.<sup>8</sup>

Esa gran “máquina o fábrica del universo” como se le conocía en los círculos eruditos de la época, nos pone al descubierto una visión del mundo cuya perfección se basa en una estructura armónica gobernada por el número y la proporción,<sup>9</sup> reflejo de la manera en la que obró el Divino Artífice al crear el universo y las partes que lo constituyen, topos bajo el cual los neoplatonistas cristianos evo-

carían el pasaje bíblico de la creación y el *Timeo* de Platón. Precisamente para la correcta interpretación de este pasaje resultaba de gran utilidad el aprendizaje de las disciplinas que conformaban el *curriculum* de las universidades medievales agrupadas bajo el *quadrivium*, a saber, Aritmética, Geometría, Música y Astronomía, al lado del *trivium*, Gramática, Retórica y Dialéctica.<sup>10</sup> En las disciplinas que se mencionan en las enciclopedias del siglo XVI, vemos que se continúa esta tradición a la par que se va enriqueciendo con otras disciplinas además de las artes mecánicas. Diversos esquemas y grabados así nos lo demuestran (véase fig. 1). La interdependencia de las artes del *quadrivium* nos permite ver que su denominador común (el número) es el medio de actuación divina que organiza el universo de manera armónica. Mas no solamente ha de concebirse en el pensamiento neoplatónico cristiano de Ficino como una imagen visible de belleza gracias a la proporción armónica de sus partes —que el ojo y el entendimiento humano alcanzan a contemplar— sino también, y a la vez, como una manifestación de belleza auditiva:

<sup>8</sup> *Historia y magia natural o ciencia de filosofía oculta, con nuevas noticias de los mas profundos misterios, y secretos del Universo visible, en que se trata de Animales, Pezes, Aves, Plantas, Flores, Yervas, Metales, Piedras, Aguas, Semillas, Parayso, Montes y Valles, escrita por el Padre Hernando Castrillo de la Compañía de Jesus, natural de Cadiz, donde trata de los secretos que pertenecen a las partes de la tierra* (Madrid: 1723), 11 y 12.

<sup>9</sup> Véanse algunos pasajes en Platón, *Timeo*, en *Plato Latinus*, ed. Raymond Klibansky, vol. IV (Warburg Institute y Brill: Londres/Leiden, 1975), 30A, 32A, 35A-B. La intención de Ficino de vincular este modelo con la idea de una armonía musical, la refuerza con la interpretación que hace de *La República* (*Commentarius in locum Platonis ex octavo libro de Republica*), en *Opera Omnia* (Basilea: Heinrich Petri, 1576), vol. 2, 141-1425), donde para el florentino, en la visión que tiene Er de las esferas girando concéntricamente alrededor de la Necesidad produciendo así la armonía musical compuesta de ocho notas, se halla una sirena cantando. Sobre un análisis puntual y explicativo de esto remito al lector a Jacomien Prins, *Echoes of an Invisible World. Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music Theory* (Alblasserdam: Haveka, 2009), 56-57.

<sup>10</sup> Por ejemplo véase la introducción del *curriculum* de las artes liberales en la obra de Martianus Capella, *De nuptiis philologiae* (s. v d.C.). Véase la representación de la rueda enciclopédica de Herrad von Landsberg, *Hortus Deliciarum* (antes de 1178-1196). La práctica de las artes liberales era una forma de restituir, restaurar la imagen divina en el ser humano, perdida con la expulsión del paraíso, como lo deja entrever la antropología cristiana de Hugo de San Víctor (1096-1141) en su *Didascalicon de studio legendi* (ca. 1127): “Hoc ergo omnes artes agunt, hoc intendunt, ut divina similitudo in nobis reparetur [...] cui quanto magis conformamur, tanto magis sapimus. Tunc enim in nobis incipit relucere, quod in ejus ratione semper fuit; quod quia in nobis transit, apud illum incommutabile consistit.” (Pues, entonces es lo que les atañe a las artes, esto es lo que intentan, restaurar en nosotros la semejanza divina [...] entre más nos asemejemos [a la naturaleza divina], entre más poseeremos la sabiduría. Pues entonces comienza a resplandecer en nosotros nuevamente aquello que siempre ha existido en la idea divina; aquello que en nosotros es mutable, pero que permanece inmutable en Dios). Hugo de San Víctor, *Didascalicon de studio legendi*, ed. C.H. Buttimer, trad. Thilo Offergeld, Fontes Christiani 27 (Friburgo: Herder, 1997 [1939]), lib. II, cap. 1.



bien, las formas de los astros, emiten rayos que conllevan esa armonía cósmica que también es musical puesto que los sonidos son resultado del movimiento de los astros en sus órbitas. Lo importante aquí es la capacidad que tienen los rayos de afectar nuestro espíritu, es decir, de mover las emociones. En este sentido, según Ficino, la música que produce el ser humano mediante el canto o los instrumentos no tiene la intención de invocar a las divinidades astrales, sino de entonar el alma pues, gracias a la percepción de los sonidos (números en movimiento), el alma es capaz de recordar la música divina de la que alguna vez fue parte lo que despierta su anhelo por restablecer aquella armonía perdida:<sup>13</sup> “Concordarás que existe una fuerza maravillosa en un espíritu excitado y cantando, cuando estés de acuerdo con los pitagóricos y platónicos que el cielo es un espíritu que todo lo guía mediante sus movimientos y sonidos.”<sup>14</sup>

Y es precisamente que la armonía del cosmos es a la vez una armonía musical de la cual el ser humano, al ser una *creatura*, es partícipe. Esto se debe a que en la lectura que hace Ficino del mito creacional pitagórico en el *Timeo*, asienta que el Creador dotó al ser humano con un alma cuya sustancia guarda la estructura armónica con la que el universo fue creado. Sin embargo, la condición material del cuerpo humano devalúa en cierta medida la condición del alma, por lo que su tarea en el mundo terrenal es recuperar su estado prístino mediante imágenes visibles y audibles que le hagan recordar su perfección.<sup>15</sup> En este sentido la

composición de la música y su performatividad (*musica humana*) debe de orientarse a reproducir la armonía del universo (*musica mundana*), imitando así los sonidos y resonancias de los intervalos perfectos del modelo celestial.<sup>16</sup> Según esta línea de pensamiento, los efectos musicales de los instrumentos podían conducir al alma hacia el restablecimiento de su armonía interior, poniéndola en congruencia con la armonía exterior del cosmos.<sup>17</sup> No se trata, al menos en este pasaje de Ficino, de invocación sino más bien de entonar el alma humana según los acordes armónicos del universo. Esto se vislumbra en varias obras enciclopédicas cuyas propuestas se basan en la magia natural de corte ficiniano y que ya para el siglo XVII incluyen sistemáticamente una magia mecánica, producto del desarrollo tecnológico de la época. En este sentido, las obras de un autor resultan interesantes para los estudiosos novohispanos de la época: Athanasius Kircher (1602-1680) cuyo pensamiento es resultado de una gran síntesis de lulismo, hermetismo, neoplatonismo ficiniano y mística cusana. Más interesante resulta destacar que no sólo los libros de tan famoso polígrafo, representante de la corriente educativa barroca de los jesuitas, arribaron al continente americano sino que con ellos llegó su complemento indispensable para la realización de la práctica experimental que anunciaba ya el pensamiento humanista del *Quattrocento*: los instrumentos que vivieron un desarrollo exponencial en los nuevos campos difundidos por la enciclopedia barroca como la óptica, la mecánica, la neumática y la gnómica. ¿Bajo qué marco llegó la influencia del pensamiento neoplatónico cristiano, mágico y musical al virreinato de la Nueva España? Y, ¿cómo se llevó a cabo la recepción de éste? Sin duda alguna, las preguntas planteadas abren un abanico de posibilidades; aquí únicamente hemos

<sup>13</sup> Diversas partes a lo largo de Ficino, *De vita libri tres*, lib. III, cap. 21, 561-564.

<sup>14</sup> “Mirabilem vero in concitato canenteque spiritu vim esse concedes, si Pythagoricis Platonicisque concesseris coelum esse spiritum motibus tonisque suis omnia disponentem”: Ficino, *De vita libri tres*, lib. III, cap. 21, 563.

<sup>15</sup> En este sentido véase Jámblico, *De vita pythagorica liber*, ed. August Nauck (Petropoli: Eggers & S. et I. Glasunof, 1884), XXV § 110, 111 y 114, 236-238 y 242-246 y donde describe cómo la música contribuye a la salud de la persona y cuyas distintas melodías sirven para curar los pade-

cimientos y perturbaciones del alma. Agradezco la referencia a José Molina.

<sup>16</sup> Platón, *Timeo*, en *Plato Latinus*, 35A-37C.

<sup>17</sup> Ficino, *De vita libri tres*, lib. III, cap. 21, 561-564.

escogido una de tantas: la ruta comercial por donde circularon ideas y artefactos; posteriormente, nos centraremos en dos personajes novohispanos que nos muestran distintas maneras de reflexión sobre la música: el poblano Alexandro Favián y la jerónima Sor Juana Inés de la Cruz.

### *Las rutas geográficas de circulación: artefactos como vehículos de ideas*

El programa educativo de los jesuitas, como se ha corroborado en diversos estudios, se había enfocado desde finales del siglo XVI —con el apoyo de la sede papal a cargo del entonces Gregorio XIII— a la expansión de un programa misional para “ultramar” que abarcaría tanto el continente americano como el asiático. Una de las principales tareas a realizar por parte de la curia romana sería la reforma del calendario gregoriano, lo que conllevó en los colegios jesuitas a una intensificación de los estudios astronómicos y su aplicación instrumental para el correcto cálculo y medición del tiempo.<sup>18</sup> No hay que olvidar que alumnos del Colegio Romano que se desempeñarían posteriormente

como destacados misioneros en Asia (Matteo Ricci [1552-1610], Johann Adam Schell [1592-1666], etc.) fueron alumnos de Christophorus Clavius (1537-1612), teólogo, matemático y corresponsal epistolar de Galileo Galilei (1564-1641).<sup>19</sup> Los resultados de las observaciones, cálculos y mediciones fueron incorporados hábilmente a un programa teológico misional cuyas estrategias catapultaron el empleo de artefactos mecánicos como medios efectivos de *demonstración* y por tanto de *conversión*, pues en su uso y empleo práctico ponía en operación procesos retóricos útiles para los fines jesuitas: *mover* las *emociones*, dado que “aquellas cosas que eran ya comunes en Europa, eran estimadas como milagros en China, pues nunca se habían visto u oído hablar de ellas”; entre ellas se encontraba un “reloj, enmarcado de manera curiosa, que mostraba la hora del día, el alba y el crepúsculo del sol, el día del mes y la edad de la luna [...] para gran sorpresa y admiración en todos”.<sup>20</sup>

La producción de instrumentos gnómicos/horológicos, entre otros, estaba alentada por el interés de los jesuitas en establecer de un programa de *conversión* bajo el lema *propagatio fidei per scientias* (propagar la fe a través de la ciencia: “y desde ese tiempo ellos obtuvieron no solamente lo que concernía al

<sup>18</sup> Sin embargo, hay que tomar en cuenta que el interés por el mecanismo de los relojes y la visualización del funcionamiento de sus engranajes mediante el dibujo hacen su incursión de manera sistemática a finales del siglo xv. Recordemos dos diseños de Leonardo Da Vinci (1452-1519) y el constructor de relojes Benvenuto della Volpaia (siglo XVI) y no hay que descartar los primeros relojes astronómicos de gran formato como el de la Catedral de Estrasburgo (1354, renovado en 1547). C. C. Haber, “The Cathedral Clock and the Cosmological Clock Metaphor”, en *The Study of Time II*, ed. J.T. Fraser y N. Lawrence (Berlín, Heidelberg y Nueva York: Springer Verlag, 1975), 399-407. Ya para mediados del xv, y de menor formato, es común que se envíen relojes como presentes y objetos de prestigio a familias nobles y cortes extranjeras. Tal fue al caso del futuro santo Francisco Xavier (1506-1552) quien en su viaje hacia el Japón llevó consigo un reloj como presente para el gobernador del Japón. Véase S. E. Bedini, “Oriental concepts of Measure of Time”, en *The Study of Time II*, ed. J.T. Fraser y N. Lawrence (Berlín, Heidelberg, Nueva York: Springer Verlag, 1975), 454.

<sup>19</sup> Sobre la influencia de temas astronómicos, matemáticos y horológicos en sus discípulos véase *Monumenta Paedagogica Societatis Iesu quae primam rationem sutdiorum anno 1586 editam praecessere*, ed. Caecilius Gomes Rodeles et al. (Madrid: Agustini Avrial, 1901), 471-478.

<sup>20</sup> “[...] for those things which were now grown common in Europe, were esteem’d as miracles in China, being there as yet both unseen and unherad of. Now there were among the rest a Clock, both exact and curiously fram’d, shewing besides the hour of the Day, the Rising and Setting of the Sun, the Day of the Month and the Age of the Moon: there was also a Trigonal Glass, which some thought to be an unestimable jewel, and others supposed it to be a part or protion of the Celestial orb: moreover, geographical maps which expresse’d the Globe of the Earth, unto the great amazement and admiration of all.” Johannes Nieuhof, *An embassy from the East-India Company of the United Provinces, to the Grand Tartar Cham, emperor of China* (Londres: Printed by the author, 1673), cap. VII, 377.

aprendizaje sino también a la propagación del Evangelio de Cristo, acompañado con las ganancias necesarias para su sustento privado”.<sup>21</sup> A saber, instruir el conocimiento era el canal de ingreso para suministrar de la fe. Al mostrar el funcionamiento de los instrumentos y la utilidad que tenían para medir el tiempo, establecer distancias geográficas, medir superficies, hacer cálculos astronómicos sobre los movimientos de los astros y los planetas, etc., los jesuitas ponían en práctica una estrategia retórica de convencimiento que operó en no pocas ocasiones de manera exitosa pero, ciertamente —como se desprende de las diferentes relaciones escritas por ellos— restringida a los círculos letrados y eruditos de la nobleza japonesa y china.<sup>22</sup>

Ahora, el emperador, debido a su naturaleza curiosa, ha respetado y favorecido a nuestros padres por la gran colección de libros que han escrito para reformar la astronomía china y que le han sido presentados [...] le ha seguido otra obra sobre óptica donde se describe la posición de los astros, su magnitud, su distancia de la tierra [...] posteriormente, [otra] de mecánica o de uso y confección de instrumentos astronómicos que deleitaron en mucho al emperador y reduplicaron su placer al presentarle cada instrumento nuevo hecho en Europa; y estaba tan admirado que dio la or-

den estricta de que debían de ser colocados en el apartado más resguardado de su dormitorio y que para entender exactamente cada uno debía de ser instruido por los padres.<sup>23</sup>

Así, los jesuitas promueven la difusión de relojes, instrumentos musicales y otros artefactos en territorios de Asia y América como parte de su proyecto misionero.<sup>24</sup> Una de las principales vías por donde circulaban los bienes entre Asia y Europa fue la del Galeón de Manila o Nao de China: barcos mercantes que navegaban desde Manila (que formaba parte de las Indias Orientales Españolas) hacia el puerto de Acapulco, en la costa del Pacífico, donde los bienes eran transportados por vía terrestre a través de México al puerto de Veracruz (Golfo de México). En este punto, se cargaba la mercancía en los buques perteneciente a la flota española con destino a España. Evidentemente, esta ruta también se utilizó para enviar mercancías desde Europa a América y Asia a fin de satisfacer las necesidades de los misioneros; por ejemplo, desde muchas ciudades europeas a América, y,

<sup>21</sup> “And from that time they obtained ‘not only what concerned’ learning, but also the *Propagation of the Gospel of Christ*, accompanied with Revenues necessary for their own Private Support.” Nieuhof, *An embassy*, 387.

<sup>22</sup> Sobre los modos de operar las misiones jesuitas y franciscanas en Asia y las diferencias entre ellas, véase J. S. Cummins, *Jesuit Friar in the Spanish Expansion to the East* (Londres: Variorum Reprints, 1986), 33-108: Cummins explica cómo los jesuitas se dirigían sistemáticamente a convertir primero a los nobles para ganarse su favor mientras que los franciscanos se dirigían más a los sectores fuera de dichos ámbitos cortesanos. Más centrado en los métodos jesuitas y las controversias despertadas es el trabajo de Liam Matthew Brockey, *Journey to the East. The Jesuit Mission to China, 1579-1724* (Cambridge; Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2007).

<sup>23</sup> “Now the Emperor, by Natura most curious, respected and favoure’d our Fathers for the Great collection of Books which they made for reforming the chinesian astronomy, which they presented onto him [...] There also followe’d another work of the Opticks, in which was describe’d the situations of the stars, their magnitude, their distance from earth [...] Next to this succeeded the Mechanicks or the Use and making of Astronomical Instruments with which the Emperor being much delighted, they reduplicated his joy, by presenting him with each instrument as they were new made in Europe; and he was so taken therewith, that he gave a strict order they should be laid up in the most withdrawing Recess of his Bedchamber; and that he might exactly understand each, he would be instructed therein by the Fathers”: Nieuhof, *An embassy*, 386-387.

<sup>24</sup> Más noticias sobre esto se pueden encontrar en Matteo Ricci, *Le lettere dalla China*, vol. 2 de *Opere Storiche*, ed. Pietro Tacchi Venturi (Macerata F. Giorgetti: 1913), 60; *Fonti Ricciane*, ed. Pasquale M. d’Elia, *Storia dell’Introduzione del Cristianesimo in Cina*, 3 vols. (Roma: Libr. dello Stato, 1942-1949), en particular vol. 1, 230-231; vol. 2, 114 (prismas); vol. 2, 126-128 (intercambio de conocimiento sobre relojes con eunucos), así como la mención de instrumentos musicales (órgano y clavecín) también en vol. 2, 90.



Fig. 2. Autómata musical fabricado por Samuel Bidermann y Veit Langenbucher, madera, metal, cuero y alambre, 78.1 × 32 × 50 cm, Augsburgo, ca. 1625. The Metropolitan Museum of Art. Tomado de <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2002.323a-f/>.

desde los colegios de la Compañía de Jesús dentro del Imperio de los Habsburgo, a la Nueva España. Dentro de los artefactos mecánicos, es preciso considerar también a los autómatas musicales pues pertenecían a la rama de producción de relojes e instrumentos de medición, siendo la ciudad de Augsburgo uno de los principales centros productores al servicio de los intereses jesuitas. Acerca del interés de la sociedad novohispana por dichos objetos se sabe muy poco, sobre todo porque la escasa sobrevivencia de dichas piezas ha impedido realizar un estudio sistemático. Sin embargo, el tema estaba presente, al menos en el vivo interés del poblano Alexandro Favián quien incluso mantuvo una relación epistolar y de intercambio de objetos con Athanasius Kircher.

### *Instrumentos musicales-autómatas en la Nueva España y sus implicaciones mágico-neoplatónicas*

Por Alexandro Favián sabemos que autómatas musicales arribaron a tierras de la Nueva España, muchas de las veces enviados en el marco del comercio con Asia, como se constata en las cartas del religioso poblano. En varias ocasiones,<sup>25</sup> Favián le reitera a Kircher el interés que tiene por un curioso instrumento que describe de la siguiente manera:

[...] hame divertido el efecto de lo que iba a decir que era el tener, como ya dije arriba, un

<sup>25</sup> Véase Alexandro Favián a Atanasio Kircher, 2 de febrero de 1661, carta 4, en Ignacio Osorio, *La luz imaginaria* (México: UNAM, 1993), 12-13.

clavicímalo que se toca él solo con ruedas y movimientos que tiene dentro de su caja, que es de una madera negra curiosamente obrada y de muy lucida forma, con danzantes arriba, hecho en Aspurg por Samuel Biderman.<sup>26</sup>

Tenemos noticias de que la ciudad de Ausburgo —donde se alojaban diversas familias de orfebres, entre ellas la de los Biderman<sup>27</sup>— era uno de los centros productores de este tipo de artefactos musicales. Sus productos eran considerados como piezas únicas y exóticas, especialmente elaboradas como regalos de prestigio para mantener relaciones políticas, sociales y religiosas en tierras extranjeras de ultramar (véase fig. 2).<sup>28</sup>

Sin embargo, más allá del plano donde la música y los instrumentos mecánicos desempeñaron un papel importante en un mundo ritual de auto-representación y espectáculo, las expresiones de Favián nos hablan de una implicación más profunda que con el tiempo llegó a convertirse incluso en un topos común: el del causar *admiración*, no sólo ante las cosas creadas de la naturaleza sino ante las creadas por mano humana: “a mí me ha servido el suceso de entretenimiento admirable y a los demás de admiración indecible.”<sup>29</sup> ¿Qué tenían estos dispositivos musicales que

despertaban la “admiración” del público en el siglo XVII y de qué eran manifestación? Parte de la respuesta nos la da Ficino al explicar la utilidad de dichos artefactos de la siguiente manera:

También será de gran utilidad contemplar una esfera equipada con sus propios movimientos. Arquímedes construyó una vez una y un amigo nuestro, florentino, llamado Lorenzo, fabricó [una] recientemente. [Uno] no debería simplemente observarla, sino también meditar sobre ello en el espíritu. Y, finalmente, un adepto a esas enseñanzas debería erigir en el interior más profundo de su casa una cámara que tuviera la forma de una bóveda y que estuviese decorada con tales figuras y formas... y ahí tendría que pasar la mayor parte de las horas en las que se encuentra despierto, y dormir ahí también. Y cuando saliere de su casa, dirigirá su atención no tanto al espectáculo de las cosas individuales como a la forma y los colores del Universo. Esto es lo que le quiero dejar como tarea a aquellas personas que se dedican a la fabricación de tales imágenes.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Alexandro Favián a Atanasio Kircher, 2 de febrero de 1661, carta 4, en Ignacio Osorio, *La luz imaginaria*, 8.

<sup>27</sup> Samuel Biderman (1540-1622). Sobre esta familia véase Marieke Lefeber-Morsman, ‘Augsburger Instrumentenbauer und ein Augsburger Spinett in St. Petersburg’, en *Das mechanische Musikinstrumentum*, núm. 108 (2010): 7-14, en especial 7-9.

<sup>28</sup> No hay que olvidar el monje-autómata elaborado para el emperador Carlos V por el constructor y artífice Juanelo Turriano quien escribiera un tratado sobre aparatos mecánicos: véase *Los veintiún libros de los ingenios y máquinas de Juanelo Turriano*, ed. Pedro Laín Entralgo, José A. García Diego *et al.* (Madrid: Biblioteca Nacional/Fundación Juanelo Turriano, 1996); y para el reloj: José A. García Diego, *Juanelo Turriano Charles V’s Clockmaker: The Man and His Legend* (Madrid: Editorial Castalia, 1986).

<sup>29</sup> Alexandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, 9 de mayo de 1663, carta 9, en Ignacio Osorio, *La luz imaginaria*, 6.

<sup>30</sup> “Utile vero fore spectare spheram motibus suis praeditam, qualem Archimedes quondam et nuper Florentinus quidam noster, Laurentius nomine, fabricavit. Neque spectare solum, sed etiam animo reputare. Proinde in ipsis suae domus pentralibus cubiculum construet in fornicem actum, figuris eiusmodi et coloribus insignitum, ubi plurimum vigilet atque dormiat. Et egressus domo non tanta attentione singularum rerum spectacula, quanta universi figuram colorsque perspiciet. Sed haec imaginum factores illi viderint”: Ficino, *De vita libri tres*, lib. III, cap. 19, 559. Véase también otro pasaje sobre el ingenio de Arquímedes en su *Theologia Platonica de immortalitate animorum*, en *Opera omnia* (Basilea: Heinrich Petri, 1576), vol. 1, lib. XIII, cap. 3, 297 (facs. ed. Paul Oskar Kristeller [Turín: Bottega d’Erasmus, 1962]): “quod artificis solertis opus artificiose constructum non potest quilibet, qua ratione quove modo sit constructum discernere, sed solum qui eodem pollet artis ingenio. Nemo enim discerneret qua via Archimedes sphaeras constituit aeneas eis que motibus caelestibus similes tradidit, nisi simili ingenio praeditus. Et qui propter ingenii similitudinem discernit, is certe posset easdem construere, postquam agnovit, modo non deesset material.” (No cualquiera puede tomar la

Mediante el ejemplo de Arquímedes de Siracusa (287-212) quien, según la leyenda, había construido un reloj donde quedaba demostrada su gran capacidad de invención, Ficino no sólo incita a seguir su ejemplo sino que señala que su construcción obedece a la meditación que propician estos artefactos, es decir, a la reflexión de las causas, a saber, de las fuerzas ocultas que le dan movimiento al autómeta. Tal como lo había hecho un contemporáneo suyo, Lorenzo della Volpaia (1446-1512), astrónomo, que estando al servicio de Lorenzo de Medici hubo de construir un reloj astronómico que fue colocado posteriormente en el Palazzo Vecchio. Solamente los hombres sabios, siguiendo el ejemplo de Arquímedes, podían explorar la gran máquina del mundo (o templo de Dios) y de esta manera dilucidar el funcionamiento de sus fuerzas ocultas, gracias al vuelo profético emprendido por el alma en su rapto durante el sueño.<sup>31</sup> Así, los mecanismos accionados para imitar las fuerzas de la naturaleza y con ello la simulación del movimiento y la vida, no está dirigida so-

---

obra, que ha sido construida artificiosamente, de un artesano artificioso y discernir por medio de qué principio racional o modo se ha construido, sólo aquél que posea el mismo ingenio en el arte. Pues, nadie podrá discernir cómo Arquímedes colocó las esferas de bronce juntas y les proporcionó movimientos similares a los movimientos celestes, a menos de que poseyera un ingenio similar. Y quien haya logrado discernir esto, es porque tendría un ingenio similar y podría ciertamente tener la capacidad de construirlas una vez que haya dilucidado cómo, y tan pronto como no le faltasen los instrumentos). Asimismo, para una referencia anterior véase Cicerón, *De natura deorum*, ed. Otto Palsberg (Leipzig: Teubner, 1933), II, 88, 301.

<sup>31</sup> Stéphane Toussaint, "Ficino, Archimedes and the celestial arts", en *Marsilio Ficino: his theology, his philosophy, his legacy*, ed. Michael J. B. Allen (Leiden: Brill, 2002), 307-326, aquí 309. No está por demás suponer que más allá de un topos retórico, Favián ve en el sueño una emulación del ejemplo de dichos personajes ya que enfatiza: "en este tiempo me sucedió soñar una noche que había un libro admirable en que no sólo se declaraba la composición del dicho instrumento artificioso sino que lo veía en sus hojas y estaba dibujado y pintado": Alexandro Favián a Kircher, Puebla, 20 de julio de 1656, carta 2, fragm. 4, en Ignacio Osorio, *La luz imaginaria*, 9.

lamente a los sentidos sino que precisamente a través de ellos (ver, tocar y escuchar) la mente es conducida a una meditación superior.<sup>32</sup> Éste es uno de los puntos de importancia para Favián ya que para él: "no solamente esta invención es sólo reloj sino demostración del movimiento perpetuo del cosmos."<sup>33</sup> Favián la entendía como resultado de la abstracción de las fuerzas ocultas del universo, proceso que solamente era posible reproducir por el *ingenium* (ingenio) humano, cuyos logros mostraban incluso que el hombre era capaz de superar las maravillas de la naturaleza (*naturalia*): "Yo confieso, de verdad, que me hallé confuso y atónito con él [autómata], tanto así de ver una cosa tan sumamente admirable e ingeniosa y tan nueva que realmente no ha habido acá quien pueda ni aun percibir la disposición de su máquina."<sup>34</sup> En este sentido, mediante la producción de este tipo de maravillas artificiales (*artificialia*) el ser humano podía ascender a ser un *alter opifex Deus*, ya que los mecanismos de los relojes y por consiguiente de los autómetas musicales tendían a imitar los movimientos del Universo, la *machina mundi* creada por Dios. Así, la práctica de las artes mecánicas se hizo más sofisticada con la revaloración del *ingenium* (y su potencial de *inventio*) como principal motor de esta capacidad creadora que en su momento estuvo muy vinculada con la idea del rapto divino (*furor*) del humanismo renacentista.

Ciertamente Favián recibió el tan deseado autómeta musical que le enviaría Kircher después de sus cartas petitorias. El hecho de que llegara descompuesto representó una oportunidad para el poblano de poner a prueba aquel ingenio tan admirado en los constructores de dichos mecanismos. De su relato se desprende que "tanto di y tomé en

<sup>32</sup> Favián a Kircher, Puebla, 20 de julio de 1656, carta 2, fragm. 4, en Osorio, *La luz imaginaria*, 9.

<sup>33</sup> Favián a Kircher, Puebla, 9 de mayo de 1663, carta 9, frags. 5 y 6, en Osorio, *La luz imaginaria*, 22 y 23.

<sup>34</sup> Alexandro Favián a Kircher, Puebla, 9 de mayo de 1663, carta 9, fragm. 5, en Osorio, *La luz imaginaria*, 22.

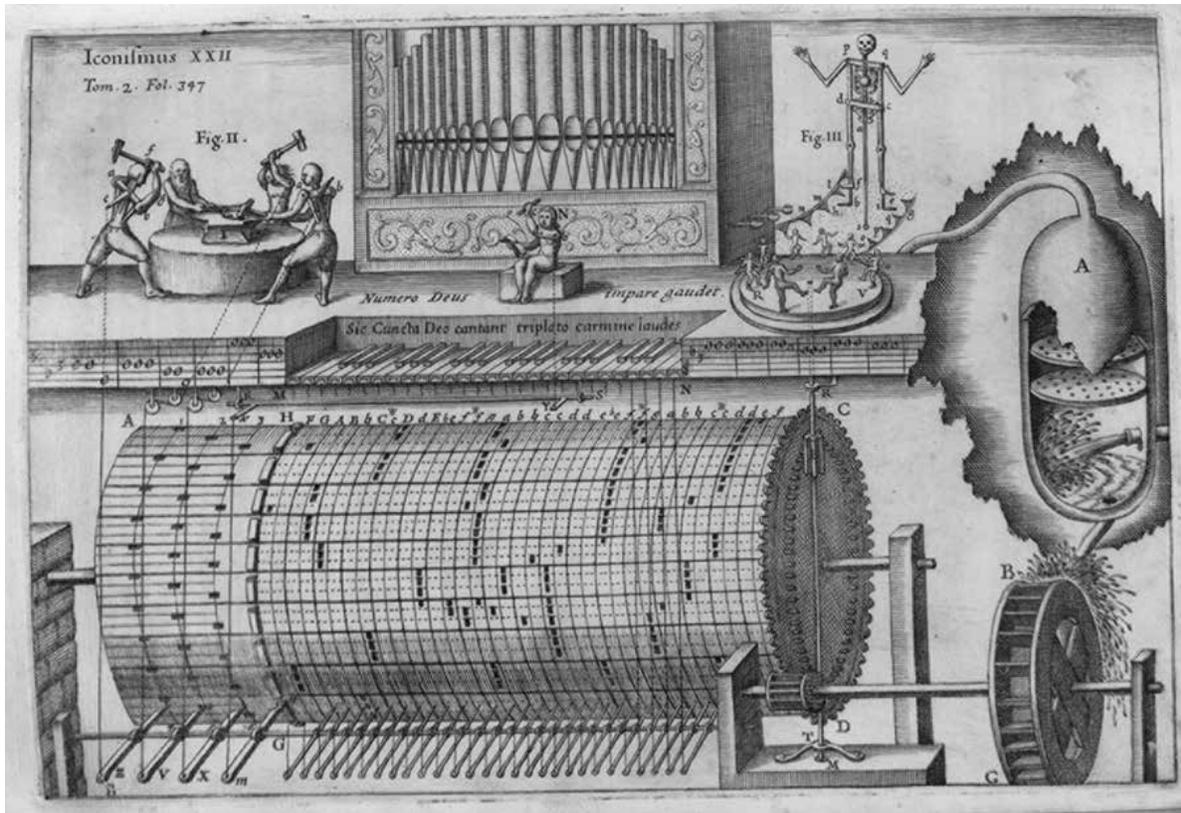


Fig. 3. *Iconismus XXI*, en Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Roma, Francesco Corbeletti, 1650, vol. II, fol. 343. Tomado de <http://bibliodyssey.blogspot.co.uk/>.

ello que vine a caer en el modo de su movimiento y en la disposición de los números horarios” y “poco a poco le he ido entendiendo y reduciendo a primer estado... hasta reducirle a perfección”. Sin embargo, confiesa líneas más adelante, no le es dado remediar realmente todas las irregularidades pues aunque ha logrado reparar el mecanismo, no lo ha templado de tal manera que dure su movimiento regular las 24 horas. A pesar del reconocimiento de Favián de su carencia de habilidad para la reparación del artefacto, su testimonio nos muestra el valor que pudieron haber tenido los autómatas musicales en los círculos intelectuales novohispanos donde se trataba no sólo de reflexionar y desentrañar el mecanismo del complejo movimiento celeste de esos artefactos sino de reproducir el movimiento de esas fuerzas ocultas con ayuda de los grabados

de la *Musurgia universalis* y las explicaciones que Kircher daba sobre ello (véase fig. 3).

En este sentido, los autómatas musicales deben ser entendidos como una unidad compleja cuyas cualidades estéticas y artísticas estimulan a la reflexión y a la meditación en el Universo, en las cosas creadas y el ingenio humano porque, como asentaba el padre Hernando Castrillo, “la numerosidad, la proporción, la hermosura y consonancia de unas cosas con otras, son argumento de Ser Divino su artífice.”<sup>35</sup>

En otras palabras, las implicaciones metafísicas de los objetos que despiertan la admiración nos hablan de una sutil conexión entre las “maravillas tecnológicas” y los “poderes místicos” en los arte-

<sup>35</sup> Hernando Castrillo, *Historia y Magia natural*, 12.

factos. Así como el acto de tocar un instrumento musical tenía un significado terapéutico y moral entre los humanistas, detrás del *ludere* de los autómatas musicales se hallaba la concepción de un *ludere* humano (la actividad del ingenio en su imitación de un *alter opifex Deus*), concebida además como una actividad que, al efectuarse, era también capaz de afectar el alma y por lo tanto modificar su comportamiento hacia fines más nobles y espirituales. En este sentido, el campo semántico que implicaba la palabra *ludere* en el pensamiento neoplatónico cristiano y mágico debe entenderse en un sentido más amplio, es decir, como una acción cuyo objetivo es restablecer la armonía del hombre a través del recorrido de las órbitas celestiales en un ejercicio donde se unen actividad corporal e intelectual (mecánica e ingenio), meditación y elevación, o bien, conducción del alma hacia su origen. De esta manera, gracias a la práctica de un *studiosissime ludere* y *iocari serio*, como según Ficino lo habían ejercido Pitágoras, Sócrates y Platón en la enseñanza de su filosofía,<sup>36</sup>

<sup>36</sup> “Pythagorae, Socratisque et Platonis mos erat, ubique divina mysteria figuris, involucrisque obtegere, sapientiam suam contra Sophistarum iactantiam modeste dissimulare, iocari serio, et studiosissime ludere, itaque in Parmenide sub ludo quodam dialectic et quasi logico exscrutaturo videlicet ingenium ad divina dogmata, passim theologia multa significat [...]” (Fue la costumbre de Pitágoras, Sócrates y Platón ocultar en todas partes los divinos misterios bajo figuras y velos, disimular su sabiduría modestamente contra la arrogancia de los sofistas, jugar en la seriedad y recrearse gravemente. Por esta razón, en varios puntos del *Parménides*, Platón alude en varios lugares a aspectos teológicos a manera de un juego dialéctico y casi lógico, con el fin de ejercitar el ingenio en la comprensión de dogmas divinos [...]): Marsilio Ficino, *Commentaria in Parmenidem* (Basilea: Heinrich Petri, 1576), vol. 2, proemio, 1137; en otra obra continúa la misma idea: “Magnus ab integro seclorum nascitur ordo. Iam nova progenies coelo dimittitur alto, sed haec illo quidem dispensatore proveniunt, qui omnia numero, et pondere, mensuraque disponit. Nos autem una cum Platone musisque in re seria, inextricabilique ludentibus satis confabulati sumus.” (El magno orden nace de toda la integridad de las generaciones, ya la nueva progenie proviene de los cielos en lo alto, mas esto proviene ciertamente de aquel

el hombre podía ser guiado a restaurar su armonía interior.<sup>37</sup> Con ello nos introducimos al terreno del *iocari serio* y preguntarnos qué tipo de juegos pertenecían a esta tipología en aquella época.

### De ludo globi: el juego místico de Nicolás de Cusa

La reflexión de Castrillo en torno a que “hizo Dios todas las cosas, con numero, medida y peso, como nota el Cardenal de Cusa” nos revela claramente no sólo un conocimiento de las obras del cardenal sino la percepción de la importancia del número como matriz generadora en sus explicaciones en torno a la creación y por tanto a la relación Creador-criatura. El texto denominado *De ludo globi* escrito en 1463 por el cardenal humanista Nicolás de Cusa (1401-1464) versa, según sus propias palabras, sobre un “nuevo y entretenido juego” que se disfruta enormemente porque es un “reflejo de ideas más altas”.<sup>38</sup> Enseguida declara que debido a esto, las ciencias cuentan con instrumentos y juegos; por ejemplo, la aritmética se vale del juego de la *rhythimachia*, la música del monocordio y el ajedrez mismo no deja de tener “el misterio de la enseñanza moral”, de manera que no hay “juego serio sin el contenido de su respectivo ejercicio espiritual”,<sup>39</sup> idea similar a la del *iocare serio* de Ficino, asiduo lector de Cusa. Mas en este jue-

dispensador que ha dispuesto todas las cosas según numero, peso y medida. Mas, también hemos debatido suficiente ante Platón y las Musas en tanto ellos practican lúdicamente cosas serias e inextricables.): *Commentarius in locum Platonis ex octavo libro de Republica*, vol. 2 (Basilea: Heinrich Petri, 1576), cap. XVII, 1425 (1413-1425); ambas en la ed. facsimilar de Paul Oskar Kristeller (Turín: Bottega d’Erasmio, 1962).

<sup>37</sup> Sobre el juego en los escritos de Platón, véase *Parménides* 137 a-b. Agradezco la referencia a José Molina.

<sup>38</sup> Nicolás de Cusa, *De ludo globi*, ed. Faber Stapulensis (París: Bado, 1514), lib. I, fol. 152r.

<sup>39</sup> Nicolás de Cusa, *De ludo globi*, ed. Faber Stapulensis (París: Bado, 1514), lib. I, fol. 152r.

go, la importancia radica en que el cusano pone en operación la valoración epistemológica de una figura en particular: la espiral. El juego desarrollado por el propio cardenal se compone de una bola ahuecada y un tablero dibujado sobre el suelo compuesto de nueve círculos. Cada uno representa, según lo explica Cusa, diferentes niveles de visión en grados de ascensión hacia un centro/punto en común, de manera que “los [círculos] que están cerca del centro son más pequeños que los que están más lejos” (véase fig. 4).<sup>40</sup> Cusa explica cómo el jugador lanza una bola ahuecada a través de los círculos, en dirección hacia el centro que es su objetivo y que simboliza el nivel más alto de la visión que es Cristo. Para Cusa, el desplazamiento de la esfera ahuecada simboliza el movimiento del alma humana que, por su forma cóncava y por tal imperfecta, ha quedado privada de trazar un camino recto y directo hacia Dios, haciendo así una clara alusión a la condición humana después de la caída. Por tal, los movimientos que traza son irregulares (y en el juego así son producidos debido al ahuecamiento o imperfección de la esfera). Para alcanzar entonces la divinidad y su unión con Cristo, ha de esforzarse por trazar círculos concéntricos que se van haciendo cada vez más pequeños hasta llegar al punto central y detenerse en él. Es de notar que este esquema se deriva del modelo neoplatónico cristiano de un universo cosmo-teológico estructurado, en primer lugar, con base en las nueve jerarquías celestiales descritas por Pseudo Dionisio el Areopagita en su *De Hierarchia Ecclesiastica* (ca. siglo VI d. C). En segundo lugar, retoma también el sentido espiritual místico inherente a este modelo donde el alma en su ascenso hacia Dios se caracteriza por la forma de su trazo. En *De divinis nominibus* (ca. siglo VI d. C) el Areopagita explica que las almas realizan un movimiento circular al retraerse de las cosas

externas y, en ello, el ser humano toma conciencia de su naturaleza interior,<sup>41</sup> mientras que el trazar un movimiento recto implica que se dirigen hacia afuera, es decir hacia las cosas exteriores visibles o símbolos.<sup>42</sup>

Por lo tanto, el trazo en espiral resulta de la unión de ambos. Así que al combinar ambos movimientos (el circular y rectilíneo) el alma es capaz de elevarse en un movimiento circular ascendente a su encuentro con la iluminación divina, donde finalmente la luz intelectual alumbró su razón.<sup>43</sup>

Seguramente este pasaje no pasó desapercibido para Cusa en las ávidas lecturas que realizara de la obra del Areopagita, así como tampoco la aplicación de una *symbolica demonstratio* (demostración simbólica) para reflexionar acerca del conocimiento humano en su búsqueda por el conocimiento divino:

Todos nuestros sapientísimos y doctores iluminados concordarán en que las cosas visibles son en verdad las imágenes de las cosas invisibles, y que el Creador de este modo se hace cognoscible a la mirada de las creaturas como en el espejo y en los enigmas. Mas que, sin embargo, las cosas espirituales, inaccesibles a nosotros, se pueden investigar simbólicamente, esto tiene su razón de ser, según lo dicho anteriormente, pues todas las cosas, a cambio, se nos presentan en cierta medida en una oculta e incomprensible proporción [...]<sup>44</sup>

<sup>40</sup> Nicolás de Cusa, *De ludo globi*, ed. Faber Stapulensis (París: Bado, 1514), lib. II, fol. 162r.

<sup>41</sup> Pseudo-Dionisio, *De divinis nominibus*, en *Patrologia Graeca*, vol. 3 (París: J.-P. Migne, 1857), cap. IV, 9, col. 705B.

<sup>42</sup> Pseudo-Dionisio, *De divinis nominibus*, en *Patrologia Graeca*, vol. 3 (París: J.-P. Migne, 1857), cap. IV, 9, col. 705B.

<sup>43</sup> Pseudo-Dionisio, *De divinis nominibus*, en *Patrologia Graeca*, vol. 3 (París: J.-P. Migne, 1857), cap. IV, 9, col. 705B.

<sup>44</sup> “Consensere omnes sapientissimi nostri et divinissimi doctores visibilia veraciter invisibilium imagines esse atque creatorem ita cognoscibiliter a creaturis videri posse quasi in speculo et in aenigmate. Hoc autem, quod spiritualia per se a nobis ittangibilia symbolice investigentur, radicem habet ex his, quae superius, quae superius dicta sunt, quoniam omnia ad se invicem quandam nobis

REVERENDISS. IN CHRISTO P. D. NICOLAI DE CVS A CARD.  
 DIALOGOR VM DE LVDO GLOBI LIBER PRIMVS.  
 Interlocutores IOANNES dux Baioaríæ. Et NICOLAVS CARDINALIS.



Vm te videam ad sedem retractum / forte fatigatum ex  
 ludo globi: tecum (si grati viderem) de hoc ludo cõfer-  
 rem. CARDINALIS. Gratissimũ. IOANNES. Admí-  
 ramur omnes hunc nouũ iocundũq; ludum: forte quia  
 in ipso est alicuius altæ speculationis figuratio / quã ro-  
 gamus explanari. CARDINALIS. Non male mouemini.  
 habent enim aliquæ scientiæ instrumenta & ludos.  
 Arithmetica rythmimachiam. Musica: monochordũ.  
 Nec ludus Latrúculorũ seu schacorũ: caret mysterio mo-  
 raliũ. Nullũ enim puto honestũ ludũ: penitus disciplina  
 vacuum. Hoc vero tam iocũdum globi exercitiũ: nobis  
 non paruã puto representare philosophiã. IOANNES. Aliquid igĩ / rogamus: dí-  
 cito. CARDI. Tímeo subintrare laborẽ quẽ magnũ video: & prius lōga meditatiōe  
 depurandũ. IOANNES. Nō cuncta pfundari petimus: sed paucis nobis satisfacies.

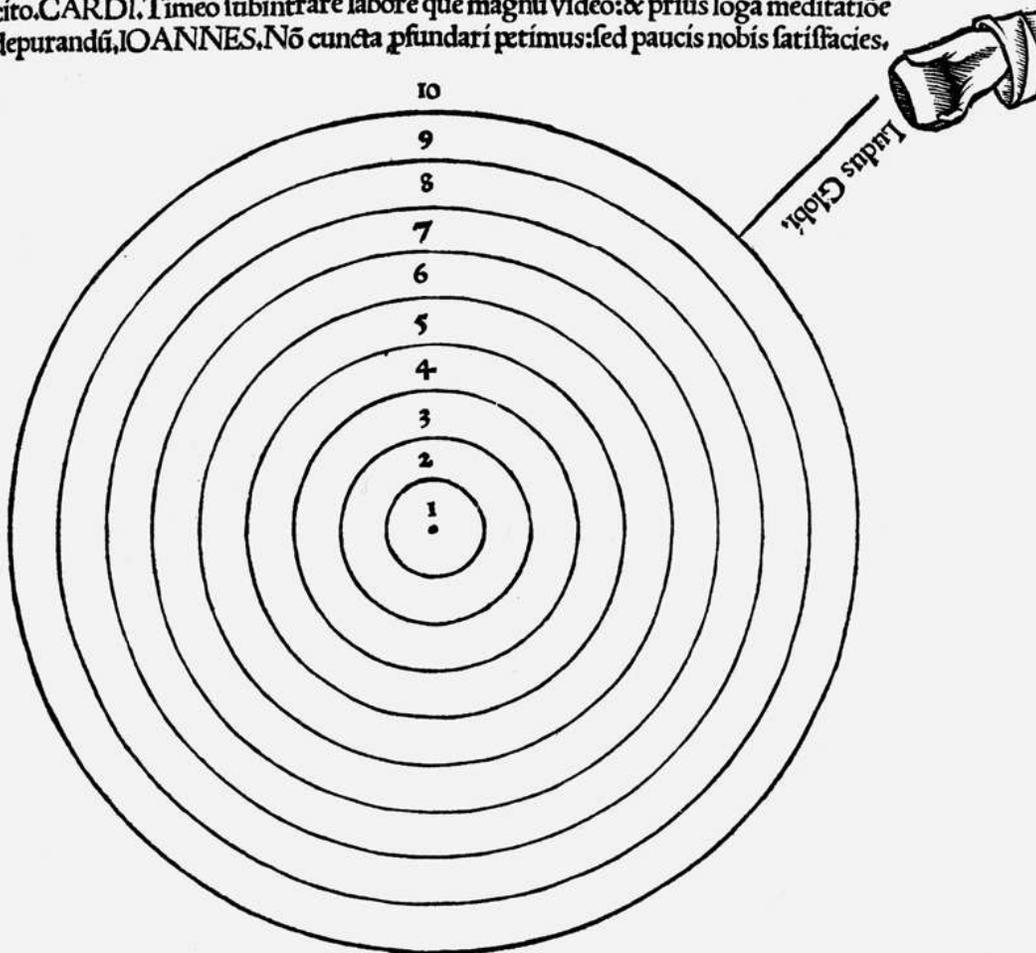


Fig. 4. *De ludo Globi*, en *Nicolai Cusae Cardinalis Opera*, ed. Faber Stapulensis, París, Josse Bade, 1514. Tomado de ed. facsimilar de Fráncfort del Meno, Minerva, 1962, fol. CLII r. Reprografía: Linda Báez.

Siguiendo los métodos de interpretación y conocimiento de la escuela victorina,<sup>45</sup> Cusa sostiene que las figuras geométricas visibles como diagramas o *schemata* se utilizan como medios visibles para demostrar a la vez que comprender la relación entre Dios y su creación, entre el *ejemplar* y su imagen. Así las cosas, la *figura* (aludiendo aquí a la resultante de un trazo geométrico) es considerada ante todo como una *manuductio* (*manus; ductio*), lo que le otorga a la figura una capacidad inherente de mostrarse tanto ella misma (en su manifestación visible) como además de mostrarnos y llevarnos a otra cosa: a aquello que tiene oculto en su potencial icónico.<sup>46</sup>

Ahora bien, bajo el marco ya señalado del neoplatonismo cristiano en el que el regreso del alma a su origen a través de las esferas celestiales implicaba un restablecimiento de su armonía interior perdida, podemos suponer que la propuesta de Cusa de jugar (*ludere*) un juego cosmológico es algo similar: al ejecutar el juego, el alma lanzada al mundo pugna por alcanzar el centro ejerciendo movimientos helicoidales que en búsqueda de su armonía perdida la elevan a su origen. No en balde, el mismo editor de las obras del cardenal, el humanista Lefèvre d'Étaples (Faber Stapulensis) (1450-1537), vinculado con los movimientos de

renovación espiritual basados en el neoplatonismo cristiano y hermético,<sup>47</sup> escribió un poema a manera de prefacio para la edición del *De ludo Globi* donde especifica que el juego de Cusa no debe de jugarse de manera infantil porque “la sabiduría divina lo jugó seriamente cuando creó el mundo.”<sup>48</sup> Además, agrega que “muchos hombres piadosos han jugado este juego”, llegando así a una “perfecta comprensión de los misterios divinos”, incluyendo a “San Agustín cuando lo jugó cantando” y a Dionisio el Areopagita quien, al jugarlo, “produjo un gran sonido con sus palabras místicas.”<sup>49</sup> Sobra decir que en este pasaje, mediante analogías, Lefèvre d'Étaples vincula el hecho de jugar un juego cosmológico con la música, dándonos a entender así que el *ludere* es un ejercicio espiritual que al elevar el alma a los misterios celestiales, la va *entonando*.

*Es una armonía la figura en espiral: el juego místico en Sor Juana Inés de la Cruz y su vinculación con la música*

En una memorable defensa espiritual ante el obispo poblano Manuel Fernández de Santa Cruz (1637-1699), Sor Juana Inés de la Cruz explica cómo para ella las manifestaciones del mundo en formas y figuras eran merecedoras de un acto más profundo de reflexión:

---

tamen occultam et incomprehensibilem habent proportionem [...]: *De docta ignorantia*, en *Nicolai Cusae Cardinalis Opera*, lib. I, cap. 12, fol. 5r. Véase Louis Dupré, “Prolegomena to Nicholas of Cusa’s Theory of Religious Symbols.”, en *Nicholas of Cusa and his age: intellect and spirituality*, eds. Thomas M. Izbicki y Christopher M. Bellitto (Boston/Colonia: 2002), 19-28.

<sup>45</sup> Con ello se alude a la doctrina pedagógica de Hugo de San Víctor quien revalora los diagramas y *schemata* como vehículos de conocimiento: “Cum itaque formis et signis et similitudinibus manifestatur quod occultum est [...], symbolica demonstratio est.” (Dado que, por lo tanto, lo que está oculto se manifiesta en formas y signos y semejanzas [...] es demostración simbólica): Hugo de San Víctor, *Commentariorum de Hierarchiam coelestem S. Dionysii Areopagita*, en *Patrologia Latina* 175, lib. II, cols. 941 C, D.

<sup>46</sup> Sobre el potencial icónico del mostrar, véase Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen* (Berlín: Berlin Univ. Press, 2007), 17.

<sup>47</sup> E. F. Rice, “Jacques Lefèvre d'Étaples and the medieval Christian mystics”, en *Florilegium Historiale. Essays presented to Wallace K. Ferguson*, eds. J. G. Rowe, W. H. Stockdale (Toronto: University of Toronto Press, 1971); Silvano Cavazza, “Platonismo e Riforma religiosa: La theologia vivificans di Jacques Lefèvre d'Étaples”, *Rinascimento*, núm. 22 (1992), 99-147.

<sup>48</sup> Faber Stapulensis, “Versus de laude libri De ludo globi”, en *Nicolai Cusae Cardinalis Opera*, fol. 159v.

<sup>49</sup> Faber Stapulensis, “Versus de laude libri De ludo globi”, en *Nicolai Cusae Cardinalis Opera*, fol. 159v.

775 [...] y es de tal manera esta naturaleza o costumbre, que nada veo sin segunda consideración. Estaban en mi presencia dos niñas jugando con un trompo, y apenas yo ví el movimiento y la figura, cuando empecé, con esta mi locura, a considerar el fácil moto de la forma esférica, y cómo duraba el impulso ya impreso e independiente de su causa, pues distante la mano de la niña, que era la causa motiva, bailaba el trompillo; y no contenta con esto, hice traer harina y cernerla para que, en bailando el trompo encima, se conociese si eran círculos perfectos o no los que describía en su movimiento; y hallé que no eran sino unas líneas espirales que iban perdiendo lo circular cuanto se iba remitiendo el impulso.<sup>50</sup>

En este pasaje, Sor Juana dice que no ve nada sin una “segunda consideración”, y en ello es muy probable que vincule el “movimiento en espiral del juego” con el movimiento del alma humana que es “arrojada el mundo” y “danza” sobre el piso/tabletero trazando una figura en espiral. En este sentido, las palabras de Sor Juana nos hacen pensar en un paralelismo inevitable: el movimiento del alma humana trazado en el tablero del juego místico del cusano. Al igual que el cardenal alemán, Sor Juana escudriña los distintos movimientos que hace el trompillo y parece valorar en especial la figura geométrica que se va manifestando paulatinamente en la harina para revelarse finalmente como una espiral. No en vano esta figura tuvo grandes implicaciones en las reflexiones que hizo la jerónima sobre la música a lo largo de su obra. Recordemos de nueva cuenta la idea mística de raigambre neoplatónico-cristiana del ascenso del alma humana hacia su origen divino a través de las esferas del cosmos al escuchar la música y,

<sup>50</sup> Juana Inés de la Cruz, Sor, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, en *Obras completas*, IV: *Comedias, sainetes y prosa*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México: FCE, 1957), 459.

en ese recorrido, la adquisición de la armonía original, perdida en su caída al mundo terrestre. Cuestión que parece seguir la jerónima al poner en boca de la personificación del Cielo los siguientes versos:

119 Oye, pues la armonía  
que hacen, con giros varios  
mis Orbes, que se mueven  
con giración, trepidación y raptó.<sup>51</sup>

Al incitar al ser humano a escuchar la *música mundana*, invita a su alma a moverse igual que los movimientos celestiales, a saber, en “giración, trepidación y raptó”. La “giración” nos hace pensar en un movimiento circular que en su “trepidación” implica también lo lineal, es decir un movimiento ascendente en espiral que culmina en el “raptó”. Y para reforzar este planteamiento, es preciso recordar que en la edición de la tan solicitada *Musurgia universalis* de Kircher, obra que Sor Juana poseía, se encuentra un grabado titulado *Harmonia nascentis mundi* (fig. 5).<sup>52</sup>

En éste se representa la creación de la armonía universal mediante un gran órgano cuyo tubo central en forma de espiral es coronado por la paloma del Espíritu Santo que porta la filacteria *Fiat lux*, entendiéndose así como el primer acto de la creación del *logos* divino. Y, si miramos con atención, podemos ver que la luz trazada por el Espíritu Santo es de hecho un movimiento en espiral, indicando con ello, a mi parecer, el *desenvolvimiento* de la *causa originalis* (causa original), a saber, el acto de creación. Por ende, del ápice de los demás tubos surgen círculos que representan los restantes cinco días de la creación y esto se ha de entender

<sup>51</sup> Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa], 376, “Loa a los años del Rey III”, en *Obras completas*, III: *Autos y Loas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México: FCE, 1955), 317.

<sup>52</sup> Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, vol. 2, libro X, pars I, cap. I (Roma: Corbeletti, 1650), entre 366 y 367.

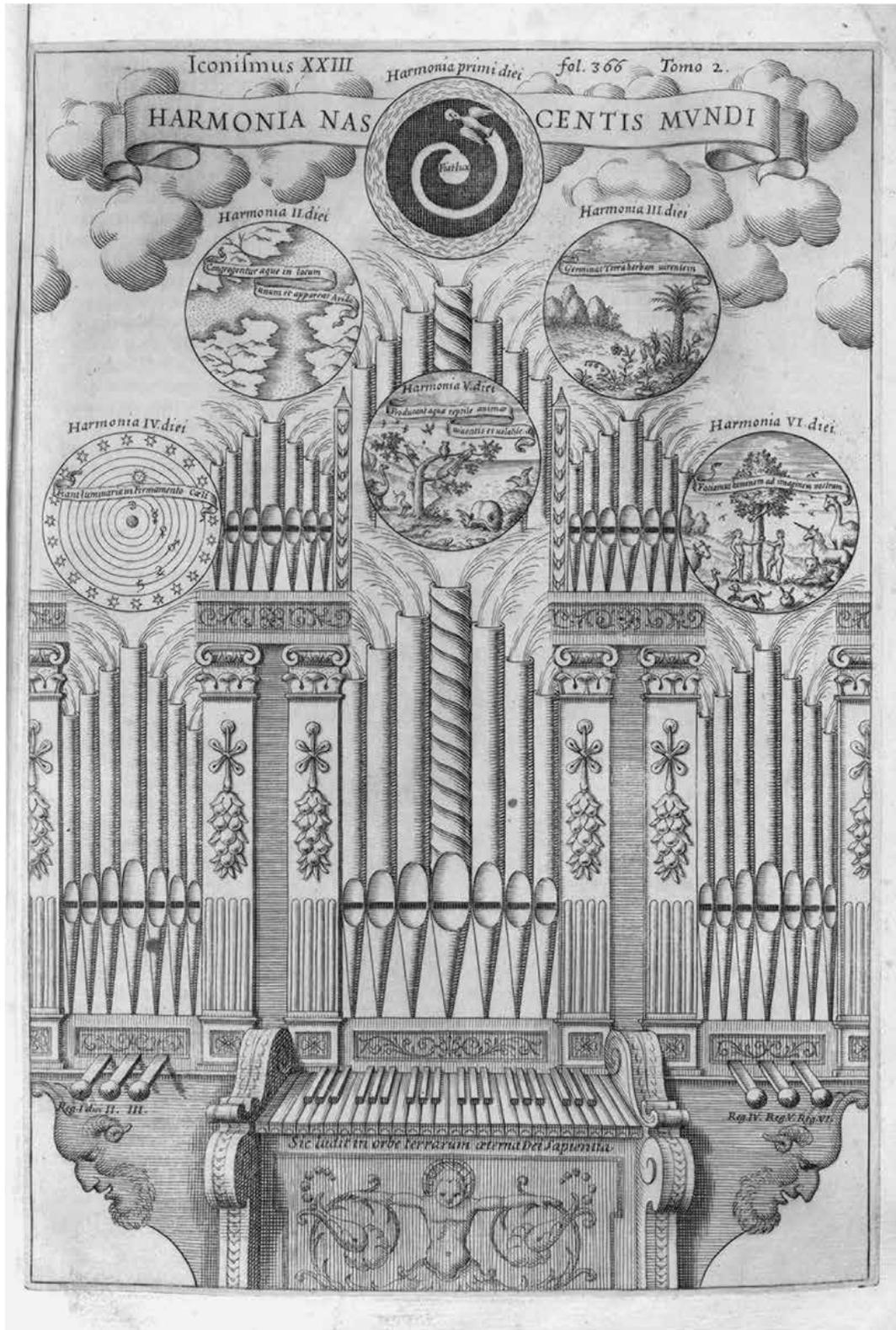


Fig. 5. *Harmonia nascentis mundi*, en Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Roma, Francesco Corbeletti, 1650, vol. II, fol. 366. Tomado de <http://bibliodyssey.blogspot.co.uk/>.

como el aire expulsado por los tubos al ser tocado el órgano por Dios. Kircher sutilmente alude con este grabado —y en especial con el tubo central donde se da el acto creacional primigenio— a la analogía entre sonido (aire que transporta las notas tocadas por Dios en el órgano) y luz (el trazo del Espíritu Santo),<sup>53</sup> pues como quedó señalado en Ficino, el sonido viaja de igual manera que la luz: ambos se entienden como fenómenos físicos que se explican visualmente mediante un modelo de irradiación cuyo comportamiento tiene efectos en el mundo material. El *fiat lux* implica a la vez un *fiat sonus* pues la armonía musical es ejecutada por el órgano de la creación cuyo organista viene a ser Dios.<sup>54</sup> Esto quizá nos puede arrojar una explicación más del por qué para la jerónima la línea en espiral es la forma por excelencia de la armonía; incluso, emplea un término análogo para denominar el tratado de música que estaba preparando a petición de la Condesa Paredes:

121 En él, si mal no me acuerdo,  
me parece que decía que es una línea espiral,  
no un círculo la armonía;  
y por razón de su forma  
revuelta sobre sí misma,  
lo intitulé Caracol,  
porque esa revuelta hacía.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> La analogía entre luz y sonido resulta más comprensible si retomamos el concepto inicial que describe el acto de creación: el pneuma. Éste se entendía en la tradición neoplatónica como un medio vaporoso luminoso, es decir, una mezcla entre aire y fuego. El aire es el transporte del sonido así como de los rayos luminosos en la tradición aristotélica retomada no pocas veces por los neoplatónicos. Sobre esto véase Robert Christian Kissling, “The ΟΧΗΜΑ-ΠΝΕΥΜΑ of the Neo-Platonists and the *De insomniis* of Synesius of Cirene”, *The American Journal of Philology*, vol. 43 (1922), 318-320.

<sup>54</sup> Kircher, *Musurgia universalis*, sive ars magna consoni et dissoni, vol. 2, lib. X, pars I, reg. I (Roma: Corbeletti, 1650), 368.

<sup>55</sup> Juana Inés de la Cruz, Sor, [Romance], 21: “Romance que escribe a la Excelentísima Señora Condesa de Paredes”, en

No sabemos realmente lo que Sor Juana escribió en su tratado de música acerca de la espiral,<sup>56</sup> sin embargo es posible reconocer que al igual que otros contemporáneos de su época supo ver en esta figura el sentido místico del desenvolvimiento de Dios y el movimiento de conversión del alma humana hacia él.<sup>57</sup> Tal suposición no es tan improbable, pues la síntesis entre movimiento en espiral, mística, música y armonía de las esferas fue propuesta por un contemporáneo de Sor Juana: el músico inglés Thomas Mace (1613-1709). Este autor muestra y describe el movimiento místico en forma de espiral en su obra *Musick's Monument* (1676) en un grabado que concluye la obra (véase fig. 6).<sup>58</sup>

Por lo tanto, desde mi punto de vista, Sor Juana probablemente pensaba que las proporciones musicales no eran sólo matemáticas en el sentido en que las entendemos actualmente; más bien, y analizándolo dentro del contexto de la magia renacentista, venía a ser un “poder natural de atracción”, como bien lo manifiesta en el villancico que escribió en devoción a la Asunción de la Virgen María y que fue cantado en el año de 1676 en la Catedral de México:

*Obras completas*, I: *Lírica personal*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México: FCE, 1951), 64.

<sup>56</sup> Dos recientes artículos se han centrado en el interés de Sor Juana en la música y han logrado detectar el papel que desempeña ésta en la construcción métrica de sus poemas: Ricardo Miranda, “Aves, ecos, alientos y sonidos: Juana Inés de la Cruz y la música”, en *Revista de Musicología*, vol. 19, núms. 1-2 (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1996): 85-104; y Mario Lavista, “Sor Juana Musicus”, en *Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano* (México: Universidad Autónoma del Estado de México/Instituto de Cultura Mexiquense, 1995), 195-201. Dolores Bravo puso a disposición del seminario esta bibliografía.

<sup>57</sup> Compárese esta idea similar con la expuesta en Kircher, *Musurgia universalis*, lib. X, pars I, reg. VI, 430.

<sup>58</sup> Thomas Mace, *Musick's Monument or a remembrancer of the best practical musick, both divine, and civil, that has ever been known, to have been in the world* (Londres: Ratcliffe, 1676), (facs. de la ed., París: Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1966), 269.

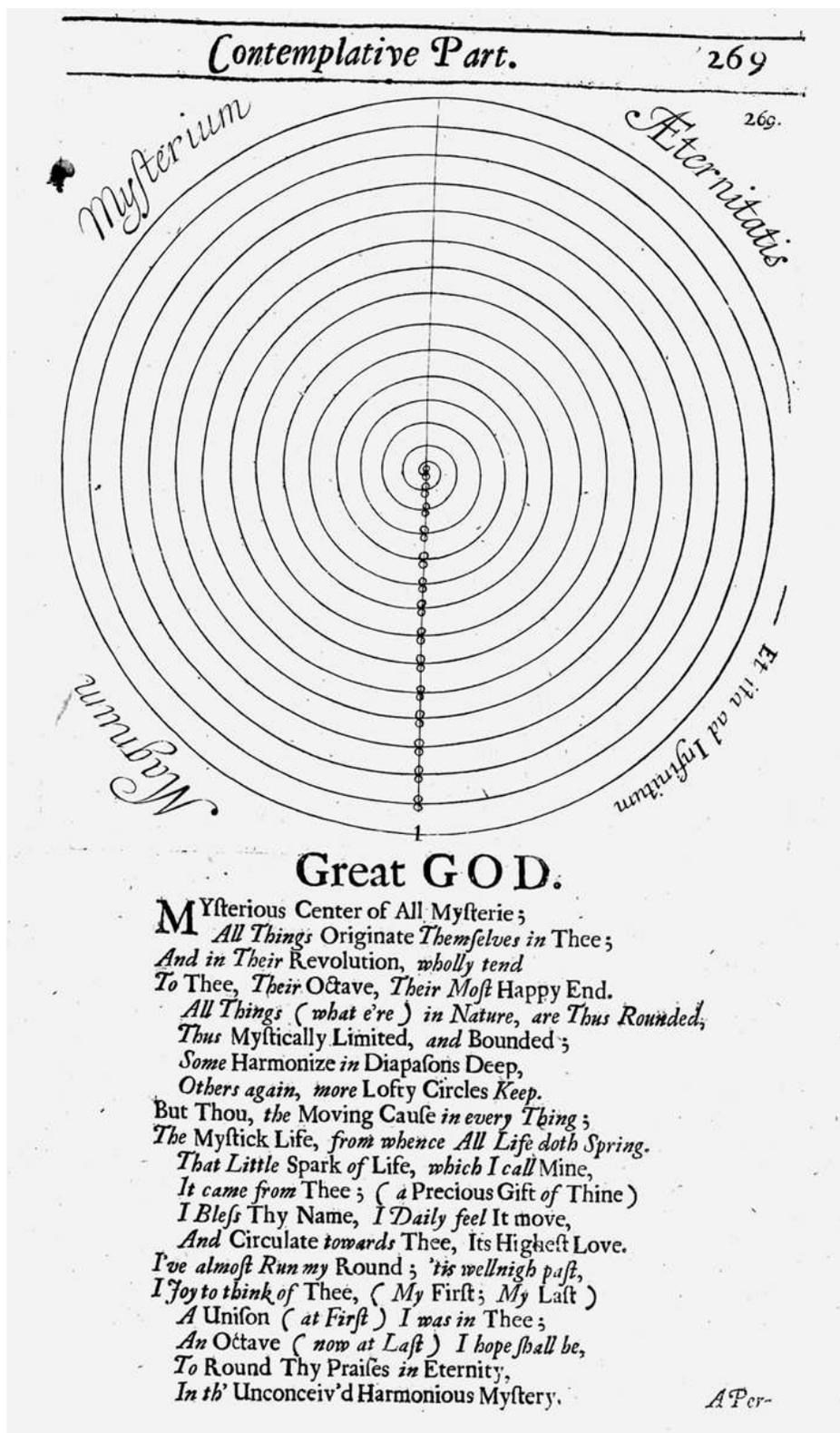
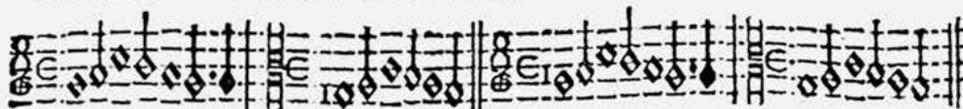


Fig. 6. *Magnum mysterium aeternitatis*, en Thomas Mace, *Musick's Monument*, Londres, T. Ratcliffe y N. Thompson, 1676, s.p. Tomado de la ed. facsimilar, París, Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1966. Reprografía: Linda Báez.

## Que es de los Enigmas musicales .

1125

que con qualquiera saldra bien; y sin ellas, quedara la Composicion dissonante y falsa. De modo que, las dos voces echan la fuerte: jugando à los dados, de quien han de ser aquellas dos pausas. Y para acabar de declarar el secreto, y su doblado effecto, se puso el letrero, que dize; *Casus ubique valet*. Cuyos principios son en vna de estas dos maneras.



Resolu. Tiple sin pausas; y Tenor con pausas. ò assi, Tiple con pausas; y Tenor sin pausas.

### Enigma de la escala. Num. XXXXII.

Hago vn exemplo à 4 voces, cuyo Tenor esta oscuro y secreto; pues le dibuxo en esta manera.

T E N O R .



*Declaracion*. Este Tenor esta fundado con terminos theoreticos; como pueden auer aduertido, los que leyeron con atencion los libros passados, particularmente al segundo; que es de las Curiosidades. Però para los nueuos, yre declarando lo que ay de oscuro. Aduiertan primeramente, que el letrero mas alto dize: *Artini seala dominatur: la escala de Aretino señorea*; y por esto pongo dibuxada vna escalera, formada de seys escalones. Quiere dezir, que este Tenor se ordena con las seys sylabas musicales, puestas en Arte de vn tal Guido Aretino; como muy por estenso a sido tractado à plan. 270. y à 271. En la escala escrito esta, *Ascendunt, & descendunt*, para aduertir que las dichas seys voces, suben y baxan. Debaxo del primero escalon y por arriba del sexto, ay vna pausa de Breue, assi ; la qual declara, que antes de entonar el *Vt* subiendo, y primero de cantar el *deuc* ; La abaxando, se pausar aquella cantidad: de mas, junto à la pausa inferior, ay esta figura ; para significar, que cada punto ha de ser Breue. Cuyos valores seran diferentes y variados: porque la primera vez valdra vn Compas; por causa ha de ser cantada con este tiempo . que es apropiado à la forma de la Luna creciente (que quando la Luna mira con los suernos hazia Levante, es creciente; y mirando hazia Ponente, es menguante;)

Fig. 7. Enigma de la escala, en Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613. Tomado de ed. facsimilar por Antonio Ezquerro Esteban, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, vol. II, p. 1125. Reprografía: Linda Báez.

11 Desde el ut del Ecce ancilla,  
por ser el más bajo empieza,  
y subiendo más que el Sol  
al la de Exaltada llega.  
[...]

39 Y así del género halló  
armónico la cadencia  
que, por estar destemplada,  
perdió la Naturaleza.<sup>59</sup>

El villancico, como bien lo ha señalado Long y ha sido reafirmado por Lavista,<sup>60</sup> se articula a manera de una escala musical mediante la cual es posible ascender gradual y tonalmente hacia la nota más aguda del sistema guidoniano. No por casualidad la jerónima vincula esta idea con el ejemplo de la Virgen quien en su humanidad recibió lo divino sólo gracias a su humildad. El *ut* es la nota más grave en la escala musical y funge además como la primera nota del himno *Ecce Ancilla*, por lo que representa musical y semánticamente el momento de humildad de la Virgen que se manifiesta cuando ella dice: “Yo soy la esclava del Señor “ (Lc 1, 38). Posteriormente, la Virgen María asciende a la nota quinta, *sol*, que simboliza a Cristo, para después elevarse a lo más alto de la escala, *la*, cuya nota inaugura la doxología final (“Gloria”) en el himno *Exaltata*. Se traza así la estructura musical del macrocosmos (*ut-sol-la*), de manera que María asciende de ser la “sierva del Señor” para trascender mediante el Cristo (*sol*) hacia el cielo donde es finalmente coronada. La Virgen sirve como ejemplo a la humanidad y como tal le abre la

posibilidad al género humano de “recuperar” una “cadencia” armónica perdida en la caída del Paraíso. Se trata entonces —al parecer, también en Sor Juana— de “entonar” el alma en el *ludere*. Para ello la jerónima tenía a su disposición un ejemplo visual de las posibilidades de ascenso-descenso de la escala musical, tal y como se muestra en la estampa del libro de Pedro Cerone (1566-1525) que Sor Juana había estudiado (véase fig. 7).<sup>61</sup>

### Reflexión final

La visualización de la armonía en forma helicoidal seguramente inspiró a muchos pensadores como Sor Juana. En mi opinión, el interés radica en que si lo vemos bajo una concepción mágico-filosófica del mundo entendemos cómo el *ludere*, en sus diversas prácticas culturales, fungió no pocas veces como enlace intermediario entre el orden superior de las cosas en el Universo y el alma humana, pues ciertamente ésta es susceptible de ser afectada por la música, como lo corroboran las palabras de Sor Juana:

69 mido el tiempo y la voz mido:  
[...]

72 y de uno y otro compongo  
aquel indefenso hechizo  
que, ignorado de los ojos,  
sabe introducirse al alma  
y, dulcemente imperioso,  
arrebatar los afectos<sup>62</sup>

<sup>59</sup> Juana Inés de la Cruz, Sor, Segundo Nocturno, Villancico IV: “Villancicos que se cantaron en la Iglesia Metropolitana”, en *Obras completas*, II: *Villancicos y letras sacras*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México: FCE, 1952), 7-8.

<sup>60</sup> Pamela H. Long, “De la música un cuaderno pedís: Musical Notation in Sor Juana’s Works”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 83, núm. 6 (2006), 497-498; Mario Lavista, “Sor Juana Musicus”, 200.

<sup>61</sup> Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, ed. facsimilar de Antonio Ezquerro Esteban, *Monumentos de la música española 74* (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007)

<sup>62</sup> Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa], “Encomiástico poema a los años de la excma. Sra. Condesa de Galve”, en *Obras completas*, III: *Autos y Loas*, 464-465

*De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, volumen II, editado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, se terminó de imprimir el 22 de noviembre de 2017 en Impresos Herman, S.A. (Av. San Jerónimo 2259, Col. Pueblo Nuevo, 10640 Del. Magdalena Contreras, Ciudad de México), en offset, sobre papel Bond de 120 gramos. La tipografía y la diagramación son de Teresa Peyret y Carlos Orenda, en Minion Pro en 9, 9.5, 10.5 y 16 puntos. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Jaime Soler Frost y el Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. El tiraje consta de 500 ejemplares.

Con este segundo volumen producido en el seno del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente se reafirma la calidad de las investigaciones y reflexiones que se realizan en esa instancia académica. Ya en el primer volumen quedó en claro que los estudios históricos sobre el devenir de la música en México, en los periodos tratados, desplazaban enfoques rígidos y formales que, de alguna manera, situaban la música y a los diferentes grupos sociales que la cultivaban en temporalidades solamente identificables a partir de cronologías convencionales y poco esclarecedoras, precisamente, de la relación que una sociedad sostiene con una manifestación artística como ha sido la música.

Es de celebrarse que el Instituto de Investigaciones Estéticas recoja esta serie de textos y la pondere en su amplia valía; no es frecuente leer una reunión de textos tan parejos en claridad, corrección y rigor expositivo que, de entrada, se presumen herméticos y oscuros.

Si en los artículos del primer volumen los estudios sobre género proporcionaron un marco teórico compartido, en este segundo volumen ha sido la música entendida como “hecho social total”, en palabras de Marcel Mauss, la que ha requerido de marcos teóricos diversos para aproximarse a ella”, según se señala en las páginas preliminares. Estos variados modos de reflexión son lo que hace de este segundo volumen un valioso documento que expresa la apertura con la cual se seguirá desarrollando la reflexión musicológica en México, poniendo en tensión la propia disciplina y presionando sus límites meramente compositivos. De los seis artículos que este segundo volumen contiene, sólo dos son en estricto sentido musicológicos; los otros cuatro se ocupan de obras inmateriales —pensamiento filosófico y hermético, poesía, eventos rituales— y de obras materiales —pintura y arquitectura— que, muy posiblemente, habrían escapado a la atención de cualquier musicólogo convencional pero no a la de historiadores del arte y literatos. El resultado de estos trabajos con un enfoque interdisciplinar claro constituye una aportación que enriquecerá el catálogo disponible (más bien magro) de publicaciones sobre música, filosofía, historia y sociedad.



dgapa - PAPIIT



9 786070 294655