

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

La cortesanía: el ámbito palaciego como creador de palabras, armonías, tonos y ritmos. Diversos ecos en la poesía de Sor Juana

María Dolores Bravo Arriaga
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

*En aquella tierra no hay más rey que el virrey,
y los condes y marqueses son sus criados y los oficiales reales,
y los Grandes son los oidores, alcaldes de corte, etcétera.
No parezca esta similitud género de exageración
porque en cuanto toca a estimación y trato, real
y verdaderamente en su tanto es pura verdad.*

Instrucción dada al marqués de Montesclaros
por Pablo de la Laguna, presidente del Consejo de Indias, 1603¹

Introducción

En este ensayo se analiza la correlación —podríamos decir causal— entre el patrocinio de los señores y la creación de artistas y demás intelectuales presentes en el palacio virreinal. Estos mecenazgos crearon en la corte española un arte excelso; basta recordar a Felipe IV, quien dio su protección nada menos que a Diego Velázquez y a Pedro Calderón de la Barca. Y creó, como *locus amoenus* escénico, el Palacio del Buen Retiro.

El notable ejemplo que se toma en cuenta para establecer esta relación del poderoso con el creador es nada menos que la poesía de Sor Juana. Como acertadamente señala Antonio Rubial en *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*,² la monja jerónima fue esas tres cosas, pero es en la corte donde, como una joven criolla más, de familia plebeya, vislumbra su vocación como creadora literaria y es ese ámbito el que la decide a entrar al convento pues cree que ahí puede cumplir este destino de vida.

¹ Iván Escamilla, “La corte de los virreyes”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, t. II (México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2005), 379.

² Confr. Antonio Rubial García, *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de sor Juana* (México: Taurus Historia, 2005), 9.

Sabemos que el gran Barroco literario del siglo xvii se termina con la muerte de Calderón (1680) y la de Sor Juana (1695). No obstante, desde el punto de vista de la creación poética, la huella de Quevedo y Góngora, sobre todo la de este último, es indeleble e incluso deformante y excesiva en gran parte de sus epígonos. No es el caso de Sor Juana, quien se enfrenta al influjo del gran poeta cordobés con un genio similar al de él y en ocasiones no exento de una gran originalidad y potencia creadoras. Como bien dice José Lezama Lima, el Barroco americano es “una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a excesos luciferinos por lograr dentro del canon gongorino, un exceso aún más excesivo, que los de Don Luis...”³

Sor Juana entraría dentro de esta audaz percepción del gran escritor cubano, ya que, por un lado, se inserta dentro de la tradición poética y dramática de su tiempo y, por otro, a veces la supera y nos asombra con ese exceso. Esto ocurre en el teatro, en que su modelo es Calderón. Tanto en la comedia como en los autos sacramentales muestra una osadía asombrosa: en la primera, desde el punto de vista del enredo y del travestismo de hombre a mujer, atípico en la comedia española; y, en los segundos, se filtra sutilmente una provocación a lo estrictamente ortodoxo. Dentro de la creatividad dramática nos asombra con atrevimientos encarnados en los personajes, por ejemplo: el triángulo amoroso entre Narciso (Cristo), Eco (Naturaleza Angélica réproba) y Naturaleza Humana, en el auto *El Divino Narciso*.

Las palabras siguientes, referidas a Góngora, pueden aplicarse perfectamente bien al Fénix de México; ella crea dentro del romance, considerado como un género tradicional y popular, algunos de los experimentos más audaces en cuanto a acentuación, métrica y temática, como son gran parte

de sus romances epistolares, que a la vez funcionan como retratos retóricos: “La crítica más autorizada ha reconocido siempre en los romances gongorinos su valor de “verdadero laboratorio poético” y no ha vacilado en afirmar que esta faceta de su quehacer constituye “uno de los campos de experimentación más fructíferos dentro de su poesía”.⁴

No debemos descartar, en cuanto a una tradición poética creadora, que Sor Juana sigue en mucho al maestro cordobés; sin embargo, también en ocasiones, dentro del estilo culterano, toma su propio camino. De ahí la referencia de la poeta en *El Sueño*, magna silva considerada su gran creación, donde declara “que así intituló y compuso la madre Juana Inés de la Cruz imitando a Góngora”.⁵ Lo que significa el epígrafe es el elevado concepto poético de “imitación”, es decir, la pertenencia a un modelo a seguir: una escuela, un poeta o un género, determinados como *cánones* prestigiosos a emular.

A pesar de que *Soledades* de Góngora es una silva, igual que *El Sueño*, sabemos que son obras muy diferentes en cuanto a temática y contenido. Al cordobés se le ha considerado siempre un poeta complejo y polémico y su creación ha representado una vanguardia desde su tiempo hasta el nuestro. Es pertinente recordar que la “Generación del 27” en España, llamada así por el centenario de la muerte de Góngora, y la “Generación de Contemporáneos” en México (1928) reivindicaron y actualizan las obras de estos dos creadores; esta última estudió las composiciones más denostadas y olvidadas de Sor Juana, de las que tanto renegó el siglo xix.

Si en torno del banquete del Barroco, teníamos, en asientos alternados, que mezclar una y otra bisagra, hay una dimensión que nos

³ José Lezama Lima, *La expresión americana* (Madrid: Alianza, 1969), 54.

⁴ Jesús Ponce Cárdenas, *Góngora y la poesía culta del siglo xvii* (Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001), 45.

⁵ No sabemos si estas palabras las escribió en realidad Sor Juana o, como ocurría frecuentemente, son de la autoría del editor.

corresponde [...] donde sor Juana Inés de la Cruz alcanza su plenitud y la plenitud del idioma poético en sus días. Es la primera vez, que en el idioma, una figura americana ocupa un lugar de primacía. En el reinado de Carlos II, donde ya asoma la recíproca influencia americana sobre lo hispánico, es la figura central en la poesía.⁶

Antes de entrar en nuestro primer inciso, quiero cerrar las consideraciones anteriores recordando que también estos dos grandes poetas se distinguieron por su ingenio, categoría estética del Barroco, y su incisiva dificultad. Ambos fueron cortesanos, pues sirvieron y dedicaron sus obras a poderosos de su tiempo. Ellos son los señeros dentro de la poesía barroca en español de uno y otro lado del Atlántico.

Nuestro esquema de trabajo se divide en los siguientes apartados:

- La cortesanía.
- La poesía lírica.
- La loa cortesana.

Los textos que conforman nuestro *corpus* están ampliamente relacionados con la música; como mi conocimiento en este arte es casi nulo, el Dr. Javier Marín se ofreció amablemente a hacer un glosario con los términos referentes a la música. Su trabajo es tan completo y profundo en este arte que se presenta como un ensayo aparte en este volumen.

La cortesanía

Romance: *Celebra el cumplir años la señora virreina con un retablito de marfil del Nacimiento, que envía a su Excelencia.*⁷

⁶ José Lezama Lima, *La expresión americana*, 63.

⁷ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Romance] 17: “Celebra el cumplir años la señora virreina con un retablito de marfil del Nacimiento que envía a su Excelencia”, en *Obras completas*,

1 Por no faltar, Lysi bella,
al inmemorial estilo
que es del cortesano culto
el más venerado rito,
que a foja primera manda
que el glorioso natalicio
de los Príncipes celebren
obsequiosos regocijos,
9 te escribo. [...]

Romance: *A la misma excelentísima señora, alegórico regalo de Pascuas, en unos peces que llaman Bobos, y unas Aves.*⁸

9 Tú eres Reina, y yo tu hechura;
tú Deidad, yo quien te adora;
tú eres dueño, yo tu esclava;
12 tú eres mi luz, yo tu sombra.

Los dos poemas citados anteriormente están dedicados a María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, virreina de la Nueva España. Los aludidos versos del romance 17 que presiden este apartado son una indiscutible declaración de principios mucho más elocuente que cualquier comentario al respecto para emblematicar la relación entre señores y vasallos. Incluso, al referirse al “cortesano culto”, su *alter ego*, Sor Juana está codificando no solamente una tradición que ella y sus señores heredan, sino una práctica cultural palaciega muy propia de su tiempo. Los términos “culto” y “rito” simbolizan —a un nivel de servicio y devoción plenos, casi religioso— las prácticas áulicas, es decir, palaciegas. Como señala Octavio Paz: “la poetisa se dice una y otra vez criada y enamorada,

I: *Lírica personal*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México: FCE, 1951), 50.

⁸ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Romance] 31: “A la misma excelentísima señora, alegórico regalo de Pascuas, en unos peces que llaman Bobos, y unas Aves”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 89.

esclava y amante; en los pasajes de mayor frenesí también se llama idólatra y creyente [...] De ahí que no resulte extraño que Méndez Plancarte, en más de cuatro ocasiones, repruebe estas audacias que rozan la herejía”.⁹

La comunicación cercana, casi privada, entre Sor Juana y las virreinas, sobre todo con María Luisa Gonzaga, es inequívoca: una prueba elocuente de esta relación, que en ocasiones roza el nivel de lo privado y lo casi íntimo, se comprueba en los 22 romances epistolares que escribe a los condes de Paredes, de los cuales tres están destinados al virrey y diecinueve a la virreina. Además, contamos con cinco romances dedicados a la condesa de Galve.

Investigaciones recientes han dado a luz una carta que la condesa de Paredes le dirige a su prima y amiga la duquesa de Aveyro, noble portuguesa de la más alta jerarquía, descendiente nada menos que del rey Juan II de Portugal. Hemos decidido que es pertinente incluir un fragmento de esta correspondencia para acentuar la actitud cortesana de la monja. Debemos recordar que uno de sus más célebres romances epistolares, el 37, está dedicado a esta ilustrísima dama portuguesa, que comienza “Grande Duquesa de Aveyro...”

Pues otra cosa de gusto que la visita de una monja que hay en san Jerónimo que es rara mujer no la hay. Yo me holgara mucho de que tú la conocieras pues creo que habías de gustar mucho de hablar con ella porque en todas ciencias es muy particular esta. [...] Hase aplicado mucho a las ciencias pero sin haberlas estudiado con su razón. Recién venida, que sería de catorce años, dejaba aturridos a todos, el señor don fray Payo decía que en su entender era ciencia sobrenatural. Yo suelo ir allá algu-

nas veces que es muy buen rato y gastamos muchas en hablar de ti porque te tiene grandísima inclinación [...] Tuya, María Luisa.¹⁰

Dentro del amplio sistema de relaciones entre los señores y los vasallos, se manifiestan las composiciones escritas por creadores de diversas artes y géneros como pueden ser poetas, dramaturgos, músicos y aun religiosos como predicadores, confesores y profesores de la Universidad. Es menester recordar que Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana, lo fue también de los marqueses de Mancera, en cuyo palacio comenzó la fama de la futura gran poeta.

El rito de cortesanía recorre dos direcciones: una, la protección amplia que da el señor o la señora al artista en distintos estadios de la creación: mecenazgo económico, aceptación en su espacio privilegiado, defensa contra la censura e incluso contra la autocensura, prestigio del creador ante los demás artistas... Otra, el cariño sincero del vasallo hacia el señor, como percibimos en la relación de Sor Juana con los Mancera, los Paredes e incluso los Galve.

Es claro que la corte de los virreyes no tuvo la suntuosidad, ni la grandeza, ni el lujo y, por supuesto, tampoco la importancia política y diplomática que ostentaron las cortes europeas. A pesar de ser territorios coloniales y, por tanto, lugares implícitamente menospreciados culturalmente por los soberanos europeos, dos capitales virreinales (México y Lima) demostraron una gran vitalidad en todas las ramas del arte y de otras disciplinas del saber, como la oratoria religiosa, que incluía los sermones, la enseñanza doctrinal, la preparación filosófica, indispensables para los católicos. Por ende, se vivió el mismo fenómeno de la metrópoli:

⁹ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* Colección Biblioteca Breve (México: Seix Barral, 2002), 268.

¹⁰ Hortensia Calvo y Beatriz Colombi eds., *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. (Madrid: Iberoamericana; Fráncfort del Meno: Vervuert; México: Bonilla Artigas Editores, 2015), 178-179.

el artista ansiaba estar cerca del poderoso para, por ese mismo hecho, cobijarse con las luces que irradia el gobernante al que no en vano se le compara con el Sol. Así, como bien señala Iván Escamilla:

El estilo de vida de los virreyes y las aspiraciones de la oligarquía local, al fomentar la integración entre el palacio y la sociedad criolla, contribuyeron al surgimiento de un entorno cortesano que logró sobrevivir a las periódicas mudanzas de gobernante y a las turbulencias políticas, y del que saldrían múltiples y brillantes manifestaciones festivas, religiosas, artísticas y literarias.¹¹

La magnitud del destinatario irradia a la perfección el pequeño pero luminoso teatro aúlico que, en realidad, se justifica para dramatizar el envidiable destino de los poderosos. De ahí también que gran parte de los personajes de las loas cortesanas se identifique con los seres reales a quienes están dedicadas estas piezas. Bajtín lo delimita al decir: “en los géneros retóricos estos fenómenos tienen un carácter agudo, pero más bien externo. La posición social, el rango y la importancia del destinatario se reflejan sobre todo en los enunciados que pertenecen a la comunicación cotidiana y a la esfera oficial.”¹²

Es necesario enfatizar que la cortesanía como cultura predominante entre el poder y los súbditos es un fenómeno urbano, pues es en las capitales y ciudades importantes donde se encuentran las grandes instancias de poder, donde las instituciones tienen sus sedes y donde se traman los grandes conflictos políticos; es pues el espacio citadino el que hace posible la relación entre los virreyes y los cortesanos. Por lo tanto, es impensable considerar

el establecimiento de una corte en un lugar alejado o en una pequeña villa. Aquí la relación causa-efecto va íntimamente unida: ciudad-corte, corte-ciudad.

Oh, ciudad bella, pueblo cortesano,
primor del mundo, traza peregrina,
grandeza ilustre, lustre soberano.¹³

La unidad de sentido de este terceto de Bernardo de Balbuena reúne la fidelidad de los vasallos con la suntuosidad de la urbe, que se cristaliza en grandeza y en un impresionante esplendor. El autor resume la cualidad y calidad de la ciudad en unos endecasílabos que sintetizan la concepción poética idealizada de la urbe perfecta, en gran medida producto de las utopías renacentistas:

Está, al fin, esta ilustre ciudad llena
de todas las grandezas y primores
que el mundo sabe y el deleite ordena.¹⁴

Son generalmente los virreyes laicos que vienen con sus esposas quienes propician en sus salones palaciegos este tipo de actos y representaciones. Esta interrelación entre el gobernante y el cortesano nos conduce también a un género de gran importancia. Como declara Bajtín en relación al discurso entre el emisor y el destinatario:

El problema de la concepción del destinatario del discurso (cómo lo siente y se lo figura el hablante y el escritor) tiene una gran importancia para la historia literaria. Para cada época, para cada corriente literaria o estilo literario, para cada género literario dentro de una época o una escuela, son características determinadas, concepciones del destinatario

¹¹ Iván Escamilla, “La corte de los virreyes”, 372.

¹² Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal* (México: Siglo XXI, 2012), 283.

¹³ Bernardo de Balbuena, *La grandeza mexicana*, prólogo de Francisco Monterde, Biblioteca del Estudiante Universitario, 23 (México: UNAM, 1992), 19.

¹⁴ Bernardo de Balbuena, *La grandeza mexicana*, 79.

de la obra literaria, una percepción y comprensión específicas del lector, oyente, público, pueblo.¹⁵

Lo dicho por el destacado teórico ruso delinea perfectamente esta relación entre el artista y el público que, en el caso de nuestra escritora, era encabezado por los virreyes y sus esposas.

Sor Juana estableció relaciones muy estrechas, seguramente sinceras, entre los marqueses de Mancera y los condes de Paredes, marqueses de la Laguna; en el primer caso, recordemos que son quienes la “descubren” siendo muy joven aún, asombrados por su prodigioso genio, pues según sus fechas de nacimiento podría tener 13 o 16 años. Ellos la instalan, por primera vez, en el palacio virreinal.

Y cómo dudar de su profundo y auténtico afecto hacia sus protectores, cómo no recelar, asimismo, de la singular relación que surge entre ella y la muy sofisticada condesa de Paredes, mujer con la que coincide y comparte aficiones (música y poesía entre ellas) y con la que indudablemente, como se ve en sus romances epistolares, forjó una estrecha relación amorosa-amistosa.

Es imposible saber si la María Luisa real correspondía a la pintura que hace de ella sor Juana. Mi impresión —descontadas las adulaciones cortesanas y las exageraciones que el entusiasmo dictó a la poetisa— es que la condesa debe haber sido un ser fuera del común. [...] Si no hubiese sido inteligente y sensible no habría sido amiga de sor Juana, ni se habría ocupado de su obra poética con la pasión con que lo hizo.¹⁶

No hay que olvidar que gracias al empeño de la virreina y de su marido Sor Juana publica en vida, en España, los dos volúmenes de su creación poética, pues por el recelo de la jerarquía eclesiástica debido a su condición de religiosa y de mujer sometida al orden y dominio masculinos, era impensable que su obra —profana en su mayor parte— fuese publicada.

Como es conocido dentro de la historia de la cultura, este vasallaje amoroso corresponde a lo que se conoce como “amor cortés”. Sobre esta modalidad que moldeó tanto el sentimiento de Occidente, comenta Octavio Paz:

Las expresiones encendidas y las imágenes eróticas podían ser vistas y leídas como metáforas y figuras retóricas de dos sentimientos reales: el agradecimiento y la devoción del inferior al superior. [...] La confusión entre erotismo y vasallaje aparece ya, según dije, en los primeros brotes de la poesía provenzal y fue perpetuada por los poetas del Renacimiento y la Edad Barroca.¹⁷

La última virreina con la que Sor Juana tiene bastante cercanía —aunque quizá no tan intensa como con las anteriores— es la esposa del conde de Galve, doña Elvira de Toledo. A ella dedica una loa cortesana que analizaremos más adelante y que pertenece a un género que cumple el compromiso elogioso de una representación palaciega ante lo más selecto de la Corte. Es un teatro preciosista, menos subjetivo que la lírica, en el que se observa y se comprueba el rito del vasallaje del cortesano hacia el señor. La loa que dedica a la condesa es un elocuente ejemplo de la creación de los artistas para ensalzar a sus protectores.

Generalmente, las loas laudatorias son juguetes dramáticos de circunstancia, representados

¹⁵ Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, 285

¹⁶ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 270.

¹⁷ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 266.

—casi unánimemente— en los cumpleaños de los poderosos. Sor Juana escribe doce de estas obras, cinco de ellas dedicadas al enfermizo y enclenque monarca Carlos II; dos, a cada una de sus esposas: Mariana de Neoburgo y María Luisa de Orleans; y una, a la reina madre, Mariana de Austria. Este es un indicador clarísimo de lo que la misma Sor Juana llama escribir por encargo; ¿se puede hablar de más cortesanía que ésta? Lo cual no quiere decir que en esta relación señor-vasallo, a decir de Octavio Paz, “sorprenda que con una materia vil como los cumpleaños de los poderosos, sor Juana haya logrado pequeñas obras que en su género, son perfectas”.¹⁸ Nosotros no creemos que la expresión cortesana del sentimiento sea una “materia vil”, recordemos que el propio Paz reconoce:

esta exaltación [la alabanza a la condesa de Paredes], lejos de parecer artificiosa como en los poemas cortesanos [de otros autores], alcanza en ciertos poemas la intensidad que distingue a la pasión auténtica del énfasis retórico [...] La poetisa se dice una y otra vez criada y enamorada, esclava y amante.¹⁹

Es imposible no creer —no estar convencida— que el afecto que sintió hacia Leonor Carreto, marquesa de Mancera, no fuera totalmente auténtico, como lo expresan sin embozo los tres sonetos que dedica a la muerte de “Laura”, su nombre poético, y que expresan un sentimiento elegíaco profundamente auténtico. Del tercero, *Lamenta, con todos, la muerte de la señora marquesa de Mancera*, tomamos el segundo cuarteto que está íntimamente vinculado con el valor expresivo del lenguaje verbal y el de la música:

- 5 Muera mi lira infausta en que influiste
 ecos, que lamentables te vocean,
 y hasta estos rasgos mal formados sean
8 lágrimas negras de mi pluma triste.²⁰

Para nuestro propósito, los versos anteriores de este hermosísimo poema contienen la referencia a la música, articulada con las palabras “lira”, “ecos” y “vocean” que forman parte de la expresión correspondiente a la música terrena. La lira no sólo alude a ese instrumento musical, sino que también engloba, desde el remoto pasado helénico, la poesía subjetiva conocida como *lírica*. Además, como sabemos, la lira y la cítara se asocian a Orfeo. Este muy complejo personaje mítico une la música terrena con la celestial y desciende a los infiernos en busca de su amada Eurídice; es decir, inmortaliza el amor terreno. Asimismo, como señala Grimal: “Después de la muerte de Orfeo, su lira fue transportada al cielo, donde quedó convertida en constelación. El alma del poeta pasó a los Campos Elíseos, donde revestida de un largo ropaje blanco, sigue cantando para los bienaventurados”.²¹

Esta atribución al artista de la antigua Grecia se puede aplicar perfectamente bien a la conjunción música-poesía ya que “ecos, que lamentables te vocean” significan las notas elegíacas que semánticamente se asemejan a los “rasgos mal formados” que pertenecen a las palabras de “la pluma triste”. Se plantean, pues, dos expresiones que comparten un sentido paralelo: “ecos lamentables” y “rasgos mal formados”. La pérdida se mimetiza en lo funesto de los ecos correspondientes a las “lágrimas negras”. Los sonidos musicales y “los rasgos mal formados” de la “pluma triste” son dos formas de escritura en las cuales se distinguen dos corres-

¹⁸ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 443.

¹⁹ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 268.

²⁰ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Soneto] 189: “Lamenta, con todos, la muerte de la señora marquesa de Mancera”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 187-189.

²¹ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana* (Barcelona: Paidós, 1998), 393.

pondencias semánticas: la música se revela como una forma de escritura verbal mientras que ésta potencia las palabras a un nivel expresivo de *ecos* y *rasgos*, que son formas verbales. En un nivel metafórico, los primeros simbolizan las notas y los segundos, las palabras.

Es importante hacer notar que la *ecphrasis*, *ut pictura poesis*, “la pintura como poesía”, equivale en este caso a *ut musica poesis*, “la música como poesía”, es decir, las notas y los sonidos “escriben” cual pluma triste. Asimismo, en la palabra “ecos” existe una correspondencia entre lo terreno y lo trascendente.

El poder de la música se refleja en su efecto terapéutico en el alma y ánimo de las personas. Joscelyn Godwin refiere la siguiente anécdota ocurrida en un ámbito palaciego:

El rey Felipe [V de España] se encontraba en un estado de crisis nerviosa, incapaz de asumir la menor responsabilidad y la corte estaba desesperada. Se habían intentado todas las curas posibles para la melancolía del rey. Al final se dispuso que Farinelli [el *castrato* más famoso de todos] viniera y cantara, sin ser visto, en una habitación cercana. Al escuchar la voz, Felipe comenzó por primera vez en mucho tiempo a interesarse por las cosas de la vida.²²

En el apartado anterior corroboramos la importancia de la vida cortesana entre señores y artistas, y algo quizá más importante: la protección a ultranza que estos otorgan en especial a la poesía y a la música.

²² Joscelyn Godwin, *Armonías del cielo y de la tierra* (Barcelona: Paidós, 2000), 45.

La poesía lírica

Romance: *Romance Que escribe a la Excelentísima Señora Condesa de Paredes, excusándose de enviar un Libro de Música; y muestra cuán eminente era en esta Arte, como lo prueba en las demás*^{23 24}

[...] El romance a la Condesa de Paredes es el único donde Sor Juana nos cuenta de manera explícita y directa sobre sus conocimientos musicales y su famoso tratado de armonía [el *Caracol*]. [...] De hecho, tienen cabida en este poema referencias directas al ritmo, la melodía, los modos, la armonía, la relación entre música y geometría, la grafía musical o el talento de los músicos; es decir, todo aquello que se relaciona con ese:

- 21 Arte de composiciones,
reglas, caracteres, cifras,
proporciones, cantidades,
24 intervalos, puntos, líneas.²⁵

Este poema es epistolar, como tantos que compuso la poeta, y está dirigido a su gran amiga y mecenas la virreina de Paredes. Se percibe una fórmula de servicio y voluntaria sumisión de espíritu, connatural a los cortesanos que disfrutaban una gran cercanía con sus señores.

Esta composición lúdica contiene una fina ironía cuyo campo semántico es el lenguaje alusivo al arte de la música; consta de 172 versos y se inicia

²³ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Romance] 21: “Romance Que escribe a la Excelentísima Señora Condesa de Paredes, excusándose de enviar un Libro de Música; y muestra cuán eminente era en esta Arte, como lo prueba en las demás”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 61-65.

²⁴ Véase Javier Marín López, “Acotaciones musicológicas a cuatro textos de Sor Juana Inés de la Cruz” en este mismo volumen.

²⁵ Ricardo Miranda, “Aves, ecos, alientos y sonidos: Juana Inés de la Cruz y la música”; *Revista de Musicología*. vol. 19, núm. 1-2 (1996): 90.

con un ademán de vasallaje hacia la condesa y termina con la encomienda final de enviar un saludo al señor virrey, gesto que reitera la cortesanía de la que hemos hablado y que está tan presente en la lírica de la jerónima.

La primera referencia entre la emisora y la destinataria es la alusión a la memoria en un juego verbal en el que esta potencia anímica de la condesa es considerada “divina”, lo que es un grado excelso de valoración. De manera graciosa, Sor Juana se disculpa de no obedecer “vuestro precepto”, o sea, el mandato de la Dama, que para la artista es siempre una obligación que no se debe dejar de cumplir.

Es interesante ver que el poema tiene un hilo argumental de principio a fin: el carácter lúdico de voluntades entre la señora, que demanda, y la cortesana que, por supuesta incapacidad, no obedece. Asimismo, se manifiesta en una primera persona rotunda:

- 21 ¿Yo, arte de composiciones,
 reglas, caracteres, cifras,
 proporciones, cantidades,
 intervalos, puntos, líneas,
 quebrándome la cabeza
 sobre cómo son las *sismas*,
 si son cabales las *comas*,
 28 en qué el tono se divida?²⁶

El poema está plagado de ironía que consiste en la negación de Sor Juana de conocer el arte musical y la cauda de alusiones que la muestran como una verdadera experta en él.

Es, como muchas otras de sus obras, una composición por encargo, pues la gran señora le ha pedido “de la Música un Cuaderno”.²⁷ Al igual que

²⁶ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Romance] 21: “Que escribe a la Excelentísima Señora Condesa de Paredes”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 61.

²⁷ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Romance] 21: “Que escribe a la Excelentísima Señora Condesa de Paredes”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 61.

en la *Respuesta a sor Filotea*, Sor Juana se declara ignorante, destemplada, con poco equilibrio, muy lejos de lo que la música en su perfecta armonía demanda. El humor reboza en esta cuarteta:

- 17 ¿A mí, Señora, conciertos,
 cuando yo en toda mi vida
 no he hecho cosa que merezca
 20 sonarme bien a mí misma?²⁸

En ambos textos, su gran sapiencia sobre la música se vislumbra también bajo el embozo de la modestia y la supuesta ignorancia; brilla radiante el conocimiento enciclopédico que la monja tiene acerca de las ciencias y las artes.

En la *Respuesta a sor Filotea*, que es una de las grandes autobiografías en lengua española, Sor Juana refuta a esta fingida religiosa —el obispo Santa Cruz— quien la reprende por su inclinación a las disciplinas humanas. La monja le contesta con una dosis extraordinaria de ironía en la que se percibe su superioridad intelectual sobre la del prelado; su argumento esencial consiste en que no es posible llegar a la teología, cima última del conocimiento de Dios, si antes no se ha ascendido por los conocimientos profanos.

El tema que hermana a las dos obras es la forma en que aparece la vastísima erudición que la escritora posee sobre muchas materias pero, en especial, sobre la música, la cual ocupa un lugar preferente entre las artes:

Pues sin ser muy perito en la Música, ¿cómo se entenderán aquellas proporciones musicales y sus primores que hay en tantos lugares, especialmente en aquellas peticiones que hizo a Dios Abraham [...] de que si perdonaría habiendo cincuenta justos, y de este número

²⁸ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Romance] 21: “Que escribe a la Excelentísima Señora Condesa de Paredes”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 61.

bajó a cuarenta y cinco, que es sesquinona y es como de mi a re; de aquí a cuarenta, que es sesquioctava y es como de re a mi; de aquí a treinta, que es sesquitercia, que es la del diatesarón; de aquí a veinte, que es la proporción sesquialtera, que es la del diapente; de aquí a diez, que es la dupla, que es el diapasón; y como no hay más proporciones armónicas no pasó de ahí? Pues ¿cómo se ha de entender?²⁹

Consideramos que este largo fragmento es de gran pertinencia puesto que relaciona estrechamente la proporción del universo de la creación con el mundo de la música y, como señalamos anteriormente, vincula las dos obras, la escrita en verso y la escrita en prosa.

En el poema epistolar sorprende la falsa modestia típica de los artistas que sienten ante ellos un reto que artificiosamente excede sus potencias creadoras. En estas circunstancias se da este muy barroco juego de ingenio. Quizá el tema esencial de todo el poema es la correspondencia que se plantea entre las reglas de la poesía (ritmo, rima, acentuación, metro, etc.) y las de la música: se trata de una analogía entre ambas, pues todos los elementos musicales se pueden traducir al rigor del lenguaje poético.

Deseamos enfatizar que uno de los temas sobresalientes de este poema es, precisamente, la relación entre estas dos formas artísticas (música y poesía) y los secretos de su creación.

La poeta intimida a su destinataria, y a los lectores mismos, con los conocimientos extraordinarios que posee del arte musical; con el recurso de la anáfora: mediante la repetición de la conjunción “si” —que se desarrolla nada menos que en nueve estrofas— va señalando su fingida ignorancia que, en realidad, es una profunda sabiduría sobre este

arte y un modelo del manejo tanto de la técnica de la música como de la de la poesía.

La monja es un dechado de sapiencia del arte pitagórico: habla de “número”, de Pitágoras y, como señala Manuel Corripio,³⁰ de los intervalos, caracteres, puntos, cifras, etc. En cada una de estas cuestiones apabulla con el extraordinario conocimiento que tiene acerca de esta materia. Naturalmente, alude a Boecio y, asimismo, establece la relación entre música, geometría y aritmética:

65 lo que el *Armónico* medio
de sus dos extremos dista
y del *Geométrico* en que
68 *Aritmético* distinga³¹

Sor Juana repasa todos los aspectos de la música: la vocal, la instrumental, y va más allá: habla de ella como medida del tiempo además de referirse a las notas musicales con sus debidas y sendas proporciones. Como veremos, este es también uno de los temas de la loa dedicada a la condesa de Galve.

Resulta un juego paradójico el hecho de que la jerónima niegue saber sobre música y el poema recoja los principales aspectos de este arte vinculado no sólo con la poesía sino con dos de las ciencias que conforman el *Quadrivium*: aritmética y geometría.

El lenguaje lúdico se plasma de una manera deliciosa cuando después de todo este repaso de gran erudición que hemos contemplado, Sor Juana dice:

97 y en fin, andar recogiendo
las inmensas baratijas
de calderones, guiones

²⁹ Juana Inés de la Cruz, Sor, *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*, en *Obras completas*, IV: *Comedias, sainetes y prosa*, ed. Alberto G. Salceda (México: FCE, 1994), 448-449.

³⁰ Confr. Manuel Corripio Rivero, “Sor Juana y la música”, *Ábside*, XXVII, núm. 2 (México, 1963): 174-195.

³¹ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Romance] 21: “Que escribe a la Excelentísima señora Condesa de Paredes”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 62.

claves, versos, puntos, cifras,
pide otra capacidad
102 mucho mayor que la mía”.³²

Ella misma se mofa de los componentes técnicos del arte musical que no están tan lejos de los de la poesía.

Entre otros atractivos, este poema se ha hecho famoso porque la monja habla de un supuesto tratado sobre música que compuso e intituló el *Caracol* y que, por desgracia —como sabemos— se encuentra perdido. No hay que pasar por alto que lo considera como una obra en proceso, “informe”.

Citamos la fórmula —por llamarla de alguna manera— de su teoría de la música:

21 En él, si mal no me acuerdo,
me parece que decía
que es una línea espiral
24 no un círculo la Armonía”.³³

Hay, de nuevo, una alusión muy atractiva a la matemática y, sobre todo, a la geometría como disciplinas inseparables de la música.

El final del poema muestra otra devoción fiel de la cortesanía en Juana Inés, en este caso el sujeto protagonista es el virrey:

149 Y al gran Marqués, mi Señor,
le diréis de parte mía,
que aun en tan muertas distancias
conservo memorias vivas;
que no olvido de su mano
154 sus mercedes recibidas...”³⁴

³² Juana Inés de la Cruz, Sor, [Romance] 21: “Que escribe a la Excelentísima señora Condesa de Paredes”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 63.

³³ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Romance] 21: “Que escribe a la Excelentísima señora Condesa de Paredes”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 64.

³⁴ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Romance] 21: “Que escribe a la Excelentísima señora Condesa de Paredes”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 65.

Es interesante observar que existe un paralelismo simétrico entre el principio y el final de la composición: en ambos se habla de la memoria que, en esta situación, vence una medida más que es la distancia.

Es notable la oposición significativa entre lo real y la carga afectiva de la memoria. Los últimos versos muestran una inequívoca reverencia de la poeta hacia el virrey, sin embargo no están exentos de un sincero afecto. Incluso los cuatro últimos van desde lo bajo a lo alto: del ademán corporal de “estar a sus pies” hasta el elevado gesto idealista que ubica en la cima a la vida del gobernante, poniéndola nada menos que en manos de Dios mismo:

169 Y que ya que mi desgracia
de estar a sus pies me priva,
le serviré en pedir sólo
172 a Dios la vuestra y su vida.³⁵

Soneto: *Alaba, con especial acierto, el de un músico primoroso* ^{36 37}

Al igual que Orfeo, [Mitra] representa el ansia por una vida del espíritu que pueda triunfar sobre las primitivas pasiones animales del hombre y, después de una ceremonia de iniciación, darle paz.³⁸

En este soneto se plantea el argumento de un emisor, o emisora, que se dirige a un intérprete excepcional. En realidad es una alabanza a la música,

³⁵ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Romance] 21: “Que escribe a la Excelentísima señora Condesa de Paredes”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 65.

³⁶ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Soneto] 198: “Alaba, con especial acierto, el de un músico primoroso”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 305.

³⁷ Véase Javier Marín López, “Acotaciones musicológicas a cuatro textos de Sor Juana Inés de la Cruz” en este mismo volumen.

³⁸ Joseph L. Henderson, “Los mitos antiguos y el hombre moderno”, en Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos* (Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1981), 147.

a la música delicada, a la música que transforma, a la música que vence a la naturaleza y a los hombres:

Numerosas leyendas ilustran cómo la música puede afectar a las personas incluso contra su voluntad, forzando sus almas a someterse a ella. El ejemplo clásico más repetido durante siglos es el del propio Pitágoras. Una noche que salió a pasear para contemplar el cielo se encontró con un joven siciliano que había sido rechazado por su mujer y que, incitado por un intérprete áulico de música frigia, se disponía a incendiar la casa de ella. En lugar de dirigirse al joven alocado, Pitágoras se acercó al músico y le pidió que cambiara su melodía por otra espondáica, suave y solemne. El joven, cuyas emociones eran ya esclavas de la música, reaccionó al instante calmándose y al poco rato se fue a su casa.³⁹

Es decir, este arte es capaz de dominar a los seres más desordenados y bulliciosos, lo cual nos da también la idea de orden en contra del caos: la gran música, la música excelsa es, por sí misma, un concierto del universo.

Desde el inicio del soneto se trata de un discurso epistolar en primera persona dirigido a una segunda; ese sería el primer artificio retórico: la voz hablante interpela a un músico “primoroso”. El soneto es un diálogo en ausencia que el emisor establece con este músico real o imaginario. Es de llamar la atención que lo denomine “primoroso”, palabra cuyo sentido hemos desgastado pero que sus primeras acepciones son, en realidad, ‘perfecto’ o ‘excelente’; y tratándose de un músico podría ser ‘diestro’ o ‘esmerado’.

Los dos cuartetos funcionan a base de contrastes: en el primero se manifiesta lo excelso de la música, comparando al intérprete con una deidad que es capaz de “aprisionar” al oyente más disper-

so; es decir, los músicos atraen y enajenan la atención por más bulliciosa que ésta sea.

En el segundo cuarteto, por el contrario, el hablante se refiere a su propia música de tonalidades imperfectas. Existe una contundente oposición entre su “zampoña”, la flautilla desordenada del emisor, frente a la lira del músico aludido, que es uno de los instrumentos más refinados y con un gran prestigio simbólico. Hay en este cuarteto una serie de antípodas: la zampoña, que “canta con ruda voz desentonada” y la lira, instrumento prestigioso de una gran finura melódica. Al referirse a ambos sujetos, las líneas se compaginan en un ingenioso juego verbal alterno en donde el primer verso del cuarteto se complementa con el tercero “perdona a mi zampoña licenciosa / [...] / canta con ruda voz desentonada” y el segundo, con el cuarto “sí, al escuchar tu lira delicada, / [...] / prodigios de la tuya milagrosa”.⁴⁰

En el primer terceto aparece la figura de Orfeo, máximo representante de la música, y sus poderes sobre la naturaleza y los hombres: el poder de su interpretación musical traspasa la tierra para llegar a los infiernos y ascender al cielo. Es decir, en él se patentiza el genio humano tocado por la divinidad:

- 9 Pause su lira el Tracio: que, aunque calma
 puso a las negras sombras del olvido,
11 cederte debe más gloriosa palma.⁴¹

Orfeo enseñaba mientras cantaba y tocaba la lira y su canto era tan poderoso que dominaba la naturaleza. Cuando cantaba los pájaros volaban a su alrededor, el pez abandonaba el agua y saltaba hacia él. El viento y el mar se calmaban, los ríos corrían hacia arriba en su busca [...]⁴²

⁴⁰ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Soneto] 198: “Alaba, con especial acierto, el de un Músico primoroso”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 305.

⁴¹ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Soneto] 198: “Alaba, con especial acierto, el de un Músico primoroso”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 305.

⁴² Joseph L. Henderson, “Los mitos antiguos y el hombre moderno”, en Carl G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, 143.

³⁹ Joscelyn Godwin, *Armonías del cielo y de la tierra*, 42.

En el último terceto se contiene la potencia inefable de la música humana, que tiene la capacidad casi divina de que el oyente se cautive con ella y sea capaz de ascender desde los sentidos a la sensibilidad y potencia abstracta del alma. El admirado músico del poema, al dominar al viento, elemento etéreo y volátil, ascendente e incontrolable, fácilmente logra la atenta sujeción de cualquier humano.

Redondilla: *Pinta la armonía simétrica que los ojos perciben en la Hermosura, con otra de Música* ^{43 44}

Este poema es un muy elaborado retrato retórico en el que se mezclan la imagen y la música en letra y sonido. Como ocurre con tal modalidad poética, muy cultivada en el Siglo de Oro, se parte de la cabeza, como la región más alta con el orden secuencial que proviene desde lo elevado hasta lo inferior. Aunque no explícito, se da por supuesto un vínculo entre el arte plástico del dibujo (pintura), la palabra y la música.

Es una verdadera delicia de ingenio ver cómo Sor Juana borda y va encadenando las partes del cuerpo mediante una serie de artificios verbales y musicales. Para describir las perfecciones del cuerpo de la dama se toma la música como símil, y así van surgiendo imágenes de gran belleza y de una muy certera carga metafórica. Por ejemplo: el vocablo “tiple”, que aparece en los versos:

- 5 De tu cabeza adornada,
dice mi amor sin recelo
que los tiples de tu pelo
- 8 la tienen tan entonada⁴⁵

⁴³ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Redondilla] 87: “Pinta la armonía simétrica”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 219-220.

⁴⁴ Véase Javier Marín López, “Acotaciones musicológicas a cuatro textos de Sor Juana Inés de la Cruz” en este mismo volumen.

⁴⁵ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Redondilla] 87: “Pinta la armonía simétrica”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 219.

Tiene varios significados: por un lado designa dos instrumentos musicales (guitarra pequeña y oboe soprano) y, por el otro, es una voz aguda. El sentido figurado da una doble acepción felizmente lograda: por una parte las cuerdas tienen la función de delgados rizos y, por la otra, la voz aguda del oboe está personificando la delicadeza de la dama.

Destacan otras imágenes retóricas de gran expresividad, por ejemplo, cuando habla de los ojos, la parte más importante del rostro, compara a este último con un facistol, es decir, el “atril donde se ponen el libro o libros para cantar en la iglesia”:⁴⁶ “Tus ojos, al facistol / que hace tu rostro capaz...”⁴⁷ La redondilla es de una complejidad muy elaborada en sus metáforas y en sus acciones, pues los ojos, al compás de la nariz, “cantan el *re, mi, fa, sol*”.⁴⁸

Como todo gran poeta, Sor Juana utiliza tropos muy gastados que con ella cobran una nueva significación original; por ejemplo, *clavel* por *labio*, *azucena* por *color blanco* de la piel. Estas figuras retóricas obtienen una nueva vida en el poema al ser sujetos de verbos de raigambre musical: “clavel bien *concertado*”,⁴⁹ que unido a la azucena “hacen el color *templado*”.⁵⁰

Pero no solamente atrae la belleza física de la destinataria del poema, sino, más aún, su “discreción milagrosa” que se vuelve prudencia y moderación, pues por medio de la medida guarda silencio antes de que la palabra salga de sus labios. La estrofa siguiente se relaciona con ello, pues si bien sabe callar con sensatez, al mismo tiempo sabe cantar con gran creatividad.

⁴⁶ Diccionario de la Lengua Española, RAE (Madrid: Espasa Calpe, 2 tomos, 2001), s. v. “facistol”, 1031.

⁴⁷ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Redondilla] 87: “Pinta la armonía simétrica”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 219.

⁴⁸ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Redondilla] 87: “Pinta la armonía simétrica”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 219.

⁴⁹ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Redondilla] 87: “Pinta la armonía simétrica”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 219. Las cursivas son mías.

⁵⁰ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Redondilla] 87: “Pinta la armonía simétrica”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 219. Las cursivas son mías.

Como síntesis de la hermosura anterior, se dibuja el talle precioso de la joven. Se refiere no sólo a la perfección de su figura, sino a todo el resto del cuerpo.

En las tres últimas estrofas proliferan los términos musicales:

- 49 Tu cuerpo, a *compás* obrado,
de *proporción* a porfía,
hace divina *armonía*
por lo bien organizado.
Callo, pues mal te *descifra*
mi amor en rudas *canciones*,
pues que de las perfecciones
56 sola tú sabes la *cifra*.⁵¹

Para concluir, es revelador que el hablante sea una primera persona que sugiere a un galán prendado de las excelencias y bellezas de la joven dama. Todo el poema es una alabanza a la mesura y a un atractivo físico que no deja insensible a nadie. Recomendamos a los lectores consultar la nota a la redondilla 87 de la edición de don Alfonso Méndez Plancarte.⁵²

La loa cortesana

Loa: *Encomiástico poema a los años de la Excma. Sra. Condesa de Galve* ⁵³ 54

El Diccionario de Autoridades todavía recoge la acepción de la loa como parte integrada en un espectáculo: “se llama también el prólogo

o preludio que antecede en las fiestas cómicas que se representan o cantan. Llámense así porque su asunto es siempre de alabanza de aquel a quien se dedican”.⁵⁵

Aludíamos anteriormente a que las loas cortesanas se escriben concretamente para celebrar los cumpleaños de los poderosos. Esto reviste de un gran significado a la concepción del tiempo de cualquier época, pero más enfática y obsesivamente durante el Barroco, que lo considera uno de sus grandes temas, vinculado estrechamente a la muerte y al desengaño.

El cumplir años también evoca algunos de los temas más recurrentes como son: *Carpe Diem*, *Tempus Fugit*; la brevedad de la existencia y cómo el paso del tiempo destruye la apariencia física, lo cual se resuelve en: “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”.⁵⁶ El gusto morboso por la corrupción de la carne está representado obsesivamente tanto en la pintura como en la literatura. Es, pues, comprensible que en todas las épocas, pero con más intensidad en el Barroco, se recuerde la doble significación de un cumpleaños: por un lado es un triunfo de la vida sobre el tiempo al tener la oportunidad de vivir un año más; pero por el otro —como memoria implacable— es también un recordatorio de que el tiempo transcurrido aproxima al hombre a su muerte.

En halago a la condesa de Galve, de apariencia tan hermosa, Sor Juana revierte y metaforiza el tiempo. Ejemplo de ello se encuentra en los siguientes versos del romance 42.⁵⁷

⁵¹ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Redondilla] 87: “Pinta la armonía simétrica”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 220.

⁵² Alfonso Méndez Plancarte, “Nota [a la Redondilla] 87” en Juana Inés de la Cruz, Sor *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 486.

⁵³ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 384: “Encomiástico poema a los años de la Excma. Sra. Condesa de Galve”, en *Obras completas*, III: *Autos y loas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México: FCE, 1976), 462-482.

⁵⁴ Véase Javier Marín López, “Acotaciones musicológicas a cuatro textos de Sor Juana Inés de la Cruz” en este mismo volumen.

⁵⁵ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *Calderón y la obra dramática del Siglo XVII* Col. Tàmesis, Serie A-Monografías, XCI (Londres: Tamesis, Books Limited, 1983), 31.

⁵⁶ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Soneto] 145: “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 277.

⁵⁷ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Romance] 42: “A la misma Señora en ocasión de cumplir años”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 120-123.

- 77 pues es tan breve el espacio
de tu juventud florida,
que a otras se les darán años,
80 pero a ti se te dan días.⁵⁸

En ese mismo romance se insertan algunos de los versos de mayor elevación neoplatónica escritos en nuestra lengua:

- 25 para el alma no hay encierro
ni prisiones que la impidan,
porque sólo la aprisionan
28 las que se forma ella misma⁵⁹

La loa es pues, dentro del teatro breve del Siglo de Oro Barroco, uno de los géneros más cultivados. Ofrece dos particularidades: por un lado, la que acompaña una representación dramática que puede ser palaciega, cortesana o doméstica, o bien, religiosa como la que antecede a un auto sacramental. Y por otro lado, las “seltas”, que en este caso son las cortesanas de Sor Juana y que son por sí mismas piezas breves representadas en palacio.

Como señalan Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, las primeras son el prólogo, la pieza breve que antecede a las representaciones teatrales. Una de las formas que adquirió gran fama y es de las más estudiadas y conocidas de este género es la que precede a un auto sacramental. Las loas religiosas más famosas son, sin duda alguna, las de Calderón de la Barca y las de Sor Juana. Estaban íntimamente ligadas argumental y alegóricamente al auto. Generalmente, eran muy breves, pues cuando mucho llegaban a los 500 versos. Eran de naturaleza teológico-alegórica y representaban vicios, virtudes, personajes bíblicos, y cuestiones filosóficas.

La segunda modalidad, que es la que nos interesa aquí, es la loa laudatoria, “sueta”, o cortesana, dedicada a un personaje de muy alta jerarquía política; al igual que la anterior es alegórica, pero de naturaleza profana; los personajes suelen ser abstracciones de diversas fuentes temáticas: la guerra, el honor, la fama, héroes mitológicos, los planetas, los elementos, la belleza. Un ejemplo en la loa 384 es la referencia a Áyax contra Héctor, y la comparación, no por gastada menos espectacular, del sumo modelo de la belleza femenina: Venus.

La música, como ocurre con el teatro del Barroco, ya sea profano o religioso, era un elemento insustituible, ya fuera como telón de fondo, didascalia o acotación, personaje, o bien como una de las alegorías de más valor protagónico.

Así pues, en lo atañadero a la loa, tanto en representaciones sacras como profanas, la conclusión que extraemos es que casi siempre estaba abrazada por interludios musicales. La música era algo inherente a la fiesta teatral y, como se ve, con ella empezaban los espectáculos.⁶⁰

Es importante la siguiente reflexión que emiten los especialistas acerca de las modalidades de representación que tuvieron estas obras breves en el Barroco: “No podemos, sin embargo, olvidar que, en parte, estas loas, [...] muestran ciertamente la huella de la ‘circunstancia’ de la representación (palaciega, de corral, particular o doméstica) [...]”.⁶¹

Octavio Paz refiere: “entre todos los poemas ‘musicales’ de sor Juana, el más agudo es la loa 384, que celebra el cumpleaños de Elvira de Toledo, mujer de Gaspar de Sandoval, virrey de Nueva

⁵⁸ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Romance] 42: “A la misma señora, en ocasión de cumplir años”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 122.

⁵⁹ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Romance] 42: “A la misma señora, en ocasión de cumplir años”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 122.

⁶⁰ Miguel Zugasti, “Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca”, *E-humanista Journal of Iberian Studies*, vol. 6 (2006): 108.

⁶¹ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *Calderón y la obra dramática del siglo XVII*, 32.

España”.⁶² Este texto dramático se compone de 540 versos y es la única de las obras de la jerónima en la que todas las entelequias escénicas poseen personalidad vinculada con el arte musical. Las protagonistas centrales son la Música, Dama distinguida alrededor de quien gira la acción, y las notas musicales, a quienes ella convoca. Complementando el reparto aparece, asimismo, un Coro de Música.

Es notable que, al principio de cada escena, quien preside toda la acción es la Música, que aparece rodeada de las seis notas presentadas como abstracciones masculinas, pues la autora se cuida de anteceder en cada una de ellas el artículo “el” —el Ut, el Re, el Mi, el Fa, el Sol y el La—. Esta ambientación sugiere precisamente un ámbito cortesano donde el “escenario” guarda un equilibrado sentido entre la composición musical y la dramática.

Premeditadamente, la obra empieza con la palabra *proporciones* que tiene tres valores: relación con la música, con la belleza de la dama y con la simetría que se da entre esta última y el tiempo:

- 9 hoy, que belleza y edad
componen al bello asombro
11 de Elvira,
[...]
13 sólo la Música sea
quien, con ecos numerosos,
15 celebre su edad.⁶³

Y el elogio se resume en la fórmula siguiente: a la condesa le falta en edad lo que le sobra en belleza.

Vemos que se ponen en acción dramática tres artes: la música, la pintura (en el retrato) y la poesía (en el verso); o sea, tres proporciones. Los seña-

lamientos de las didascalias marcan la pauta de la aparición y función de los diversos personajes, por ejemplo, en la primera escena se oye adentro la voz de la Música y después aparece ésta como Dama.

Hay una sinestesia entre el sentido del oído y el de la vista. El primer parlamento lo emite una voz desde el interior que *canta*; a continuación, aparece el personaje Música simulando un recurso muy común en la época que es la falsa modestia y establece una comparación entre lo imposible de la hazaña que se le pide a la poeta y que se compara con las de los héroes de la antigüedad mitológica; vemos que, embozadamente, la Música es la misma Sor Juana:

- 49 Esto supuesto, no admire
ver que, animosa, me expongo
a una empresa cuyo intento
52 se queda en intento solo⁶⁴

Uno de los grandes temas de la loa es la profunda relación entre las teorías musical y poética del Barroco. La poesía es un arte que se compone de una serie de medidas: ritmo, rima, métrica, pausas, acentos..., por ello es notable la afinidad entre la música y la poesía: ambas son “mensurables” y alcanzan la armonía de lo inefable. Esta relación dialógica demuestra la perfección que existe entre las dos expresiones artísticas.

Estas dos creaciones perfectas entran dentro del ámbito de las medidas que en el universo dan la geometría y la aritmética, lo cual nos remite a la sintonización que existía en la época entre las ciencias, las artes y el universo. De ahí que el *Quadrivium* se integrara por aritmética, geometría, música y astronomía.

Como es lugar común en la mayor parte de la poesía dedicada a los poderosos, se recurre al tópico bastante convencional de la falsa modestia:

⁶² Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 313.

⁶³ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 384: “Encomiástico poema a los años de la Excelentísima Señora Condesa de Galve”, en *Obras completas*, III: *Autos y loas*, 463.

⁶⁴ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 384: “Encomiástico poema a los años”, en *Obras completas*, III: *Autos y loas*, 464.

- 45 No conseguir lo imposible,
no deslucir lo brioso,
si la dificultad misma
48 está honestando el mal logro⁶⁵

Podemos pensar, como señalamos anteriormente con cierta audacia, que Sor Juana es el personaje de la Música misma que, disfrazadamente, está componiendo la pieza. Parece que es ella quien habla a través de ese arte, es un elaborado recurso del teatro dentro del teatro: “Años y beldad de Elvira / he de celebrar...”.⁶⁶ Más adelante veremos la relación con la astronomía.

Surge de nuevo el escenario de la cortesanía cuando Música aparece como directora de escena y como una reina que dispone de sus notas, como lo hace una gran dama con sus cortesanos. Se reafirma así el ambiente áulico: va desfilando la Música, como señora de esta corte imaginaria:

- 81 De este, pues, Imperio mío
los dulces ecos invoco,
que Vasallos de mi Reino
84 son, o partes de mi todo⁶⁷

Las voces, es decir, las notas, aparecen desde la primera (que es la más grave) con sus propias atribuciones musicales en cuanto a intervalos, armonía, y lo más importante es, como señala Re, que cada una de ellas está siempre en función de las demás.

Las notas Mi y Re comienzan a discutir y no solamente plantean la teoría musical de Sor Juana, sino que se presentan como antagonistas dramáticas. El propio Mi establece un juego barroco de palabras al referirse a sí mismo:

- 115 Sin el Mi, la armonía
nada valiera,
[...]
119 Y así en mi lugar salgo;
porque no quiero
que se piense he perdido
122 de mi derecho.⁶⁸

La relación música-drama se plantea en los diálogos porque cada voz (nota) exhibe sus capacidades y rivalizan entre ellas por el lugar que les corresponde, pues cada una piensa que es la más importante.

El Sol aparece como el quinto eco o nota y presume su simbología íntimamente relacionada con la realeza, con la vida, con la luz, llamándose a sí mismo “quintaesencia”, es decir, lo más puro, más fino y acendrado de alguna cosa.

En el sistema ptolemaico, la Tierra está en el centro y el Sol ocupa el cuarto lugar en el siguiente orden: Luna, Mercurio, Venus, Sol. Sus definiciones y simbologías son muy ricas y diversas. Mencionamos algunas que pensamos son pertinentes para el análisis de esta singular loa; además, provienen del *Diccionario de Autoridades*, muy cercano en tiempo y concepción del mundo a Sor Juana. Música expresa:

- 251 paso a probar que del Tiempo
es la idea más perfecta
la Música. ¿Pues qué cosa
es ese Cuarto Planeta,
sino un dorado compás
256 que mueve la Omnipotencia⁶⁹

SOL: El principal de los siete Planetas, Rey de los Astros, y la antorcha más brillante de los Cielos, que nos alumbra, y vivifica. Es el que gobierna la serie de los tiempos, y

⁶⁵ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 384: “Encomiástico poema a los años”, en *Obras completas*, III: *Autos y loas*, 464.

⁶⁶ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 384: “Encomiástico poema a los años”, en *Obras completas*, III: *Autos y loas*, 464.

⁶⁷ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 384: “Encomiástico poema a los años”, en *Obras completas*, III: *Autos y loas*, 465.

⁶⁸ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 384: “Encomiástico poema a los años”, en *Obras completas*, III: *Autos y loas*, 466.

⁶⁹ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 384: “Encomiástico poema a los años”, en *Obras completas*, III: *Autos y loas*, 470.

el luminar, cuyos movimientos juntamente con los de la Luna, causan con el concierto de sus revoluciones y periodos los años, meses, y días, por quien se reglan lo sub lunar, y celeste.⁷⁰

Esta cita de *Autoridades* (1739) parecería una glosa de los versos anteriores de la loa. Invaluable es otra referencia de Sol: “Voz de la Música. La quinta del Hexachordo [...]”.⁷¹ Es de especial relevancia notar que en el esquema ptolemaico existen seis planetas que concuerdan con el número de notas de la escala de Guido D’Arezzo. La misma Sor Juana expresa en esta loa: “las Seis Voces son tan usadas, / Escala de Aretino son llamadas”.⁷² Más adelante hace alusión de lo mismo: “que con la dulce / Escala Aretina...”⁷³

Una de las partes más sorprendentes de esta pieza es el largo monólogo que tiene Música en la Escena III, de la cual propiamente se posesiona, pues abarca desde el verso 159 hasta el 287. Entre otros temas, se trata uno de los principios más recorridos de la obra: la música como la mejor representación del tiempo. Se exhibe una síntesis de las principales relaciones del tiempo con la tierra: las horas, el día, la noche, las estaciones, los signos del zodiaco (donde se vuelve a mencionar al sol):

271 Y no sólo
el Tiempo; mas ascendencia
y descendencia hace el Sol
en la circular carrera
275 de los Signos⁷⁴

La cualidad dramática de la obra se reafirma cuando la nota La expresa que sale al “Teatro”, palabra que en el Barroco tiene una connotación variada y de gran importancia en cuanto al espacio. Por un lado se les llama *Theatro* a las obras compendiosas, por ejemplo: la de Vetancurt, *Theatro mexicano*; la de Gil González de Ávila, *Theatro de la primitiva iglesia*; la de Sigüenza, *Theatro de virtudes políticas*, donde se muestran ejemplarmente las virtudes cristianas de un buen gobernante. La definición de *Autoridades* va muy acorde con la concepción barroca del término: “Metafóricamente se llama el lugar, donde alguna cosa está expuesta a la estimación, ò censura universal. Dícese frecuentemente el teatro del Mundo.”⁷⁵

Al final de la obra, la teatralidad y los recursos visuales se imponen cuando las Notas aparecen con unas tablas que contienen su nombre; en una especie de malabar verbal van armando un hermoso acróstico que la Música organiza como pasatiempo cortesano. Así se forma el anagrama: “Elvira sola”⁷⁶ donde *sola* significa ‘única’ e ‘incomparable’. Este es, pues, el primer sentido elogiado que dan las combinaciones de letras, sonidos y medidas. En el segundo juego de adivinanzas verbales, Música, como dama experta, anuncia, por medio de los nombres de las notas, la presencia amorosa del galán que será el virrey:

418 por si el Dueño, que ostenta
finezas de Galán, voy descubriendo;
420 pues que los Coros lo dirán, entiendo.⁷⁷

Todo es perfecto, se recrea un ambiente de *locus amoenus* con las palabras “vergel” y “pensil”;

⁷⁰ *Diccionario de Autoridades*, tomo VI (1739), s. v. “sol”, disponible en web.frl.es/DA.html. En ésta y las siguientes citas de esta fuente se ha modernizado la ortografía.

⁷¹ *Diccionario de Autoridades*, 1984, S. V.: “sol”.

⁷² Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 384: “Encomiástico poema a los años”, en *Obras completas*, III: *Autos y loas*, 473.

⁷³ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 384: “Encomiástico poema a los años”, en *Obras completas*, III: *Autos y loas*, 479.

⁷⁴ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 384: “Encomiástico poema a los años”, en *Obras completas*, III: *Autos y Loas*, 471.

⁷⁵ *Diccionario de Autoridades*, tomo VI (1739), s. v.: “theatro”, disponible en web.frl.es/DA.html.

⁷⁶ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 384: “Encomiástico poema a los años”, en *Obras completas*, III: *Autos y loas*, 476.

⁷⁷ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 384: “Encomiástico poema a los años”, en *Obras completas*, III: *Autos y loas*, 477.

el segundo acertijo construye la frase “El Silva Amor”⁷⁸ correspondiente a uno de los apellidos del virrey y, al mismo tiempo, a la forma poética así nombrada.

Las últimas participaciones de las Notas y del Coro reiteran el triunfo de la vida y de la belleza de la virreina que se eleva a niveles trascendentes:

483 Viva con su gracia;
pues es cosa digna
que, a la Gracia, siempre
486 la Gloria se mida.⁷⁹

Asimismo se lanzan vítores al virrey, como pareja de la joven condesa: “¡Viva el Silva Amor; / viva el Amor Silva”.⁸⁰

Como ocurre convencionalmente en este tipo de piezas de alabanza o encomiásticas, al final se ofrece la salutación de los espectadores a la pareja: “el docto Senado”,⁸¹ Pueblo, Tribunales, Nobleza y

Plebe. Es decir, concluye con la fórmula política de una representación palaciega que muestra el lado más hermoso del Poder. Nada irrumpe la dicha de este ámbito estético, todo parece gozar de un orden cósmico ideal.

Reflexión final

A lo largo de este trabajo se ha mostrado la presencia conjunta de música y poesía como artes que se complementan una con la otra en el ámbito espacial y espiritual de la cortesanía. Cuando Sor Juana las relaciona, ya sea en la breve obra de teatro, en la prosa de la *Respuesta a sor Filotea*, o en los poemas que hemos visto, está convencida de que son artes paralelas que se construyen con base en signos, métrica, acentuación, metro, silencios... y, por ello, que ambas están hermanadas en la armonía del universo.

⁷⁸ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 384: “Encomiástico poema a los años”, en *Obras completas*, III: *Autos y loas*, 478.

⁷⁹ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 384: “Encomiástico poema a los años”, en *Obras completas*, III: *Autos y loas*, 480.

⁸⁰ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 384: “Encomiástico poema a los años”, en *Obras completas*, III: *Autos y loas*, 481.

⁸¹ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 384: “Encomiástico poema a los años”, en *Obras completas*, III: *Autos y loas*, 482.

*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