

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
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

Acotaciones musicológicas a cuatro textos de Sor Juana Inés de la Cruz

Javier Marín López
Universidad de Jaén

La amargura, que más, sin estremecer el semblante, pasó la Madre Juana, fue deshacerse de sus amados libros [...]; dejó algunos para el uso de sus hermanas, y remitió copiosa cantidad al señor Arzobispo de México para que, vendidos, hiciese limosna a los pobres [...]. Esta buena fortuna corrieron también los instrumentos músicos y matemáticos, que los tenía muchos, preciosos y exquisitos.

Diego Calleja, “Aprobación”, *Fama y obras posthumas del Fenix de Mexico*, 1700¹

El presente trabajo está íntimamente ligado a la contribución precedente de María Dolores Bravo Arriaga, en la que se aproxima a la figura de Sor Juana Inés de la Cruz (1648/51-1695) a través del concepto de cortesanía, abordando las relaciones entre la monja jerónima y sus dos mecenas, las virreinas María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes y esposa de Tomás de la Cerda (virrey entre 1680 y 1686), y Elvira María de Toledo, esposa de Gaspar de Silva, conde de Galve (virrey entre 1688 y 1696).² Bravo Arriaga articula su discurso en torno al análisis de un corpus poético vinculado al palacio virreinal e integrado por cuatro textos en los que la música adquiere un reseñable protagonismo: un romance (núm. 21) escrito para la condesa de Paredes, que es una suerte de compendio de conceptos teórico-musicales; un soneto (núm. 198) en el que alaba el acierto de un desconocido pero primoroso músico; una redondilla (núm. 87), en la que ensalza, a través de logradas metáforas musicales, la hermosura de Feliciano, equiparada con un instrumento; y, dentro del género músico-

¹ Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1700; edición, digitalizada por la Universität Bielefeld y disponible en http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/image/1592397/1/LOG_0000/ (consultada el 15 de febrero de 2014).

² Véase María Dolores Bravo Arriaga, “La cortesanía: el ámbito palaciego como creador de palabras, armonías, tonos y ritmos. Diversos ecos en la poesía de sor Juana” en este mismo volumen.

teatral, una loa palatina (núm. 384) para festejar el cumpleaños de la condesa de Galve, cuyos personajes son la Música misma y las notas musicales. En estos textos, la música es presentada desde una doble perspectiva: por un lado, en su vertiente teórica y metafísica, como materia especulativa y, por otro, en su dimensión práctica, como trasunto terrenal de la primera, estableciendo entre ambas un complejo sistema de relaciones y correspondencias. En todo caso, se trata tan sólo de una parte del corpus sorjuanista que tiene a la música como tema principal y que constituye —en su conjunto— una aportación única en la historia de la literatura novohispana por su originalidad.³

En su edición de las obras completas de Sor Juana publicada a mediados de la pasada centuria, el humanista michoacano Alfonso Méndez Plancarte reconoció la presencia de numerosos tecnicismos musicales, a cuya explicación modestamente renunció “por nuestra absoluta profanidad y porque exigiría —so pena de ser inútil— una monografía para especialistas”.⁴ Poco después, otro connotado estudioso de la literatura novohispana, Manuel Corripio Rivero, realizó una serie de “Comentarios musicales” a cuatro textos de Sor Juana que, pese a su valor y profundidad, no han recibido la atención que merecen ni por críticos li-

terarios ni por musicólogos.⁵ Más de medio siglo ha transcurrido desde entonces; el sentido de determinados vocablos musicales en los poemas de la monja jerónima sigue siendo un misterio sin desvelar para muchos sorjuanistas, que con cierta dosis de impotencia aducen motivos análogos a los que en su día esgrimió su primer editor moderno.

En este contexto, en una de las reuniones desarrolladas en el marco del proyecto interdisciplinar “Música, sociedad y cultura en la Nueva España y el México Independiente”⁶ se me encomendó la tarea de realizar un glosario de términos musicales que sirviese de complemento al estudio de Bravo Arriaga y posibilitase una mejor comprensión de ese conjunto de textos a aquellos colegas del proyecto no versados en música pero, sin embargo, interesados en explorar desde una perspectiva cultural e interdisciplinar las relaciones entre la monja jerónima y el arte de los sonidos. El resultado de aquel encargo es el presente trabajo, de corte lexicográfico, realizado desde la musicología pero dirigido a investigadores de otros campos (sean sorjuanistas o no), con el propósito de introducirlos en el universo musical de la monja jerónima de una forma amena y comprensible, evitando tecnicismos en la medida posible. Esta tarea, apa-

³ Otros poemas con presencia destacada de la música son el soneto 202, dedicado al bachiller Diego de Ribera, la loa 380, dedicada al cumpleaños de la reina Mariana de Austria, y dos villancicos (*¡Qué bien, la iglesia mayor!*, VII del ciclo dedicado a San Pedro, 1691, y *¡Silencio, atención, que canta María!*, IV dedicado a la Asunción, 1676). Sin embargo, referencias sueltas a la música y sus elementos (instrumentos musicales, danzas, conceptos de la teoría musical, etc.) reaparecen de forma recurrente en otros muchos poemas, como la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. La numeración de las obras es la empleada en la edición de Méndez Plancarte, Juana Inés de la Cruz, Sor, *Obras completas de Sor Juana Inés de las Cruz*, I-IV, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México: FCE, 1951-1957).

⁴ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 379: “Loa a los años de la Reina”, en *Obras completas*, III: *Autos y loas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México: FCE, 1955), 388.

⁵ Manuel Corripio Rivero, “Sor Juana Inés de la Cruz y la música”, en *Ábside. Revista de cultura mexicana*, vol. XXVI, núm. 4, 1962, 426-484 [loa 384]; vol. XXVII, núm. 2, 1963, 174-195 [romance 21]; núm. 4, 1963, 479-496 [redondilla 87]; vol. 28, núm. 1, 1964, 93-101 [villancico 220]. Para sus extensos comentarios, Corripio acudió a una gran variedad de fuentes teóricas antiguas (entre las que figuran obras de Pietro Cerone, San Agustín, Boecio, San Isidoro), mezcladas con referencias a otros escritores de los siglos XVIII y XIX (Jean-Jacques Rousseau, François-Joseph Fétis), libros de canto gregoriano de Solesmes y diccionarios modernos (como el de Felipe Pedrell), lo que en algunos casos le lleva a equívocos y a interpretar determinados pasajes desde la moderna teoría armónica tonal y no a la luz de la teoría del siglo XVII.

⁶ Auspiciado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México en el marco del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT IN-401012).

rentemente sencilla, se ha visto dificultada por dos obstáculos: 1) la imposibilidad de resumir o definir en pocas palabras la amplitud de significados que algunos de estos términos han tenido a lo largo de la historia, de ahí que entre las distintas acepciones se hayan seleccionado aquéllas más afines al periodo que nos ocupa; 2) la complicación que supone explicar conceptos musicales para un lec-

tor no especializado; y 3) el manejo específico y expresivo que Sor Juana hace de estos conceptos, que no sólo es musical, sino también poético y metafísico, lo que dificulta el establecimiento de sentidos unívocos. El total de términos, conceptos o nombres relacionados con la música en los cuatro textos aludidos supera ampliamente los 100 (véase el Cuadro 1).

Cuadro 1. Términos o nombres relacionados con la música citados en el soneto 198, la redondilla 87, el romance 21 y la loa 384 de Sor Juana Inés de la Cruz

acento/s	enarmónica	Pedro [¿Cerone?], Don
acordes	ennegrecimiento	perfección/es
adornada	entonada	perfecta [consonancia]
agudo	escala aretina	Pitágoras
áltera [sesquiáltera]	espacio/s	poner la letra
alterar, alteración	espacioso	proporción/es
Aretino [Guido d'Arezzo]	especie/s	punto de alteración
armonía/s, armoniosa/o	espiral [armónica]	puntos
armónico medio	Fa	quiebro
blanduras	fabordón	quinta
breve	facistol	Re
cadencias	gobernar [la capilla]	regla/s
cadencia remisa	grave	relativos [tonos o escalas]
calderones	guiones	remisa
canción/es	hexacordo	semibreve
canto de órgano	imperfección	semitono/s
canto llano	intensa	semitono incantable
capilla de música	intervalo	sesquinona
caracteres	La	sesquioctava
cifra/s	líneas	signos mesurables
claves	lira	silencio
coma pitagórica	longo/a	sisma [schisma]
compás [/es]	martillos [pitagóricos]	Sol
composición	Martín [¿Tapia?], Don	sonido
concierto/s, concertado	máxima	suave
consonancia	melodía	suspensión
contrapunto	mensura/s	temple/templado
corcheas	Mi	tiempo/s
coros	modo mayor perfecto	tiple
cromático [cromática]	modo menor	tono/s
cuarta	modos	Tracio [Orfeo]
desentonada	modulación	tripla
diapasón	monocordio	tritono
diapente	mudanza/mutanza/muda	Ut
diasaron	números	voces
disonancia	octava	voz, voces
durezas	paso	zampoña
eco/s	pausar, pausas	

Se presenta a continuación una transcripción de los cuatro textos de Sor Juana antes citados, tomados de la versión de Méndez Plancarte; en forma de edición anotada, se incorporan breves explicaciones de los distintos conceptos musicales. Para contextualizar adecuadamente las definiciones se han utilizado dos fuentes principales: *El melopeo y maestro* (Nápoles, 1613) de Pietro Cerone de Bérgamo y el *Diccionario de la lengua castellana* publicado por la Real Academia Española (Madrid, 1726-1739), conocido como *Diccionario de Autoridades*. *El melopeo y maestro: tractado de musica theorica y pratica en que se pone por extenso lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber* (en lo sucesivo *MM*) fue un monumental libro de teoría musical que alcanzó una gran popularidad en todo el Nuevo Mundo y, de forma particular, en Nueva España, donde tuvo plena vigencia hasta bien entrado el siglo XVIII. Francisco López Capillas, maestro de capilla de la Catedral de México entre 1654 y 1674,⁷ invocó la autoridad de Cerone para atajar un conato de rebelión de sus cantores, descontentos por el empleo que hacía el maestro criollo de ciertas prácticas notacionales que en esa época ya habían caído en desuso y que dificultaban la interpretación de sus misas.⁸ En los informes que Antonio de Salazar realizó como jurado de las oposiciones al magisterio de capilla de la Catedral de Oaxaca en 1708, Cerone es de nuevo citado como “autor clásico en nuestro arte”. Y en una fecha tan tardía como 1730, el nombre

del teórico italiano reaparece en la *Gazeta de México* —citando incluso la página de su tratado— cuando se da noticia de la finalización del órgano que José de Nasarre construyó en la catedral de Guadalajara y cuyo temperamento se basaba precisamente en el *MM*.⁹ La propia Sor Juana conoció bien este tratado y lo consideró como una de sus principales fuentes de aprendizaje, asumiendo sus contenidos y a veces cuestionándolos, como así lo acreditan no sólo las numerosas y específicas correspondencias entre este libro y los poemas de la Fénix de América, sino también las anotaciones manuscritas autógrafas que descubrió hace décadas Ermilo Abreu en uno de los ejemplares conservados.¹⁰ Por lo que hace al *Diccionario de Autoridades* (en adelante *DA*), aunque editado en época posterior a Sor Juana (1726-39), basa sus definiciones en una serie de autores considerados “autoridades” que, en su mayor parte, son

⁹ *Gazeta de México*, núm. 37, diciembre de 1730: “...por haber observado el autor en él [órgano] la distribución, o partición del coma según D. Pedro Cerone de Bergamo al cap. 8, libro 21, pía [p.] 145”; véase Gabriel Saldívar, *Historia de la música mexicana. Épocas precortesiana y colonial*, 1ª ed. 1934 (México: Secretaría de Educación Pública, 1987), 231-232

¹⁰ Ermilo Abreu Gómez, *Sor Juana Inés de la Cruz: Bibliografía y Biblioteca* (México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1934), 448-449. Abreu Gómez fue el primero en localizar este ejemplar que ubicó en la Biblioteca del Congreso de la Unión de la Ciudad de México, si bien no me ha sido posible confirmar su localización actual en este fondo. Se conservan al menos otros dos ejemplares del Cerone en la República: en Puebla (Biblioteca “José María Lafragua”) y Oaxaca (Biblioteca “Francisco de Burgoa”). Ambos ejemplares sirvieron para la edición facsimilar coordinada por Antonio Ezquerro, *Pedro Cerone. El melopeo y maestro: tractado de musica theorica y pratica en que se pone por extenso lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, ed. Antonio Ezquerro Esteban, edición facsimilar y estudio introductorio, 2 vols. (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007); esta edición presenta un amplio estudio introductorio sobre la recepción e importancia histórica del *Melopeo*. Es evidente que Sor Juana pudo recabar informaciones de otros tratados musicales disponibles en la ciudad de México en su época (en particular los de Francisco Montanos y Andrés Lorente), pero indudablemente su influencia no es comparable a la ejercida por Cerone.

⁷ Sor Juana, por tanto, pudo escuchar la música de López Capillas durante sus primeros años, antes de ingresar como monja en 1667 en el convento de San Jerónimo.

⁸ Las referencias a Cerone aparecen en su célebre “Declaración de la Missa”, documento que insertó al inicio de uno de los libros de polifonía con sus obras que se conservan en la Catedral Metropolitana de México; véase su transcripción y análisis en Javier Marín López, *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, 2 vols. (Madrid: Sociedad Española de Musicología y Universidad de Jaén, 2012) vol. 1, 351-357; también se contiene un estudio sobre la difusión del tratado de Cerone en el Nuevo Mundo.

del siglo xvii, lo que permite aproximarse a algunos conceptos en el sentido que tenían justamente en la época de la Décima Musa.

El inagotable perfil musical de Sor Juana ha sido ya objeto de diversas aproximaciones en las que se ha explorado, entre otros asuntos, el contexto musical o institucional de su época,¹¹ la autoría de sus villancicos,¹² su relación con los maestros de capilla de la Catedral de México, contemporáneos suyos, José de Agurto Loaysa y Antonio de Salazar, quienes pusieron sus versos en metro músico,¹³ la circulación y musicalización de sus textos por parte de otros compositores —tanto americanos como peninsulares—,¹⁴ o las características musi-

cales de su obra poética desde una perspectiva general,¹⁵ por no hablar de otros proyectos que reivindican su figura desde la creación musical contemporánea.¹⁶ Algunos de los trabajos son textos periodísticos de carácter divulgativo,¹⁷ en tanto que otros se escoran hacia campos de especialización, como la propia musicología,¹⁸ los estudios literarios¹⁹ o los enfoques de género.²⁰ Faltaba, pues, una aproximación articulada desde las ciencias de la música, pero con una vocación global e incluyente, en la línea del propio pensamiento sorjuanista, cuyos intrincados vericuetos técnicos se expresan, de forma diáfana, en su inigualable prosa poética.

¹¹ Josefina Muriel y Luis Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas* (México: UNAM-IIIH/Universidad del Claustro de Sor Juana / Fundación Carmen Romano de López-Portillo, 2009); Juan Manuel Lara Cárdenas, “La música en México en tiempos de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Bibliomúsica: Revista de Documentación Musical*, núms. 8-9, 1994, 30-37.

¹² Alberto Pérez-Amador Adam, “De los villancicos verdaderos y apócrifos de sor Juana Inés de la Cruz, puestos en metro músico”, en *Literatura Mexicana*, núm. 19, 2, 2008, 159-178.

¹³ Robert M. Stevenson, “Sor Juana’s Mexico City Musical Coadjutors” y “Sor Juana Inés de la Cruz’s Musical Rapports: A Trecentenary Remembrance”, en *Inter-American Music Review*, núm. 15, 1, 1996, 23-38 y 67-106; Enrique A. Arias, “Sor Juana Inés de la Cruz and Music: México’s ‘Tenth Muse’”, en ed. Thomasin Lamay, *Musical Voices of Early Modern Women. Many-Headed Melodies*, (Burlington: Ashgate, 2005), 311-334.

¹⁴ Aurelio Tello, “Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios”, en *Data. Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*, núm. 7, 1997, 7-31; y del mismo autor, “Villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz en acervos catedralicios peninsulares”, en Aurelio Tello (ed.), *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana. Actas del IX Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología (IX ECSIM)* (Santa Cruz de la Sierra: APAC, 2012), 223-250. Existe, asimismo, una grabación discográfica con musicalizaciones de algunos de sus villancicos: *Le Phénix du Mexique. Villancicos de Sor Juana Inès de la Cruz mis en musique à Chiquisaca au xviiiè siècle*, Ensemble Elyma, Cor Vivaldi, Els Petits Cantors de Catalunya, dirección de Gabriel Garrido, investigación musicológica y edición de Bernardo Illari, Metz, K617106, 2000.

¹⁵ Pamela H. Long, *Sor Juana/música: how the Décima musa composed, practiced, and imagined music*, Nueva York, Peter Lang, 2009; y Rocío Olivares Zorilla, “El modelo de la espiral armónica de sor Juana: entre el pitagorismo y la modernidad”, *Literatura Mexicana*, vol. 26, núm. 1, 2015, 11-39.

¹⁶ Me refiero, por ejemplo, a *Funesta*, seis arias de Marcela Rodríguez para soprano y grupo de cámara sobre textos de Sor Juana Inés, grabadas en CD (México: URTEXT, 2000) e interpretadas en diversos festivales, entre ellos la Semana de Música Religiosa de Cuenca, España (2010).

¹⁷ Mario Lavista, “Sor Juana musicus”, en *Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, núm. 6, 1993, 94-97.

¹⁸ Edgar D. Knowlton, “Un problema textual de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*”, en *Anuario de letras*, vol. xix, 1981, 327-332; Ricardo Miranda, “Aves, ecos, alientos y sonidos: Juana Inés de la Cruz y la música”, en *Revista de Musicología*, vol. 19, núm. 1-2, 1996, 85-104; Mario A. Ortiz, “Del ars musica al ars poeta en Fray Luis de León y sor Juana Inés de la Cruz”, Ph.D.diss., Indiana University, 2000; y Gabriela Villa Walls, “El *Melopeo y Maestro*, ‘bisagra engarzadora’ de la literatura y la música en Nueva España” (Tesis de Maestría, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2011) además de los ya citados trabajos de Corripio Rivero.

¹⁹ Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana* (México: El Colegio de México, 1999).

²⁰ Esperanza Pulido, *La mujer mexicana en la música (hasta la tercera década del siglo xx)*, México, Ediciones de la Revista de Bellas Artes, 1958; Natalie Underberg, “Sor Juana’s Villancicos: Context, Gender, and Genre”, en *Western Folklore*, vol. 60, núm. 4, 2001, 297-316.

Soneto 198:²¹ *Alaba, con especial acierto, el de un Músico primoroso*²²

1 Dulce deidad del viento armoniosa,²³
suspensión²⁴ del sentido deseada,
donde gustosamente aprisionada
se mira la atención más bulliciosa:
perdona a mi zampona²⁵ licenciosa,

²¹ Véase María Dolores Bravo Arriaga, “La cortesanía: el ámbito palaciego como creador de palabras, armonías, tonos y ritmos. Diversos ecos en la poesía de sor Juana” en este mismo volumen.

²² Juana Inés de la Cruz, Sor, [Soneto] 198: “Alaba, con especial acierto, el de un músico primoso”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (México: FCE, 1951), 305. En mi transcripción respeto la puntuación y el uso de mayúsculas y cursivas, tal y como figuran en esta edición. Las citas textuales tomadas del *MM* y del *DA* han sido, sin embargo, normalizadas para facilitar su lectura; por la misma razón, se omiten las referencias a las páginas.

²³ En un sentido general, como frecuentemente los utiliza Sor Juana, los conceptos del campo semántico de la armonía (armónico, armonioso) presentan connotaciones positivas, relacionadas con la idea de combinación proporcionada de distintos sonidos, voces y/o instrumentos. El *DA* la define como “la consonancia en la Música, que resulta de la variedad de las voces, puestas en debida proporción”, opuesta, por tanto, a disonancia.

²⁴ En música, una suspensión consiste en la prolongación de una nota que forma parte de un acorde (o conjunto de sonidos que suenan simultáneamente), sobre el siguiente acorde, lo que generalmente produce una disonancia. Según el *DA*, “se toma por la detención de la voz en algún punto [valor] más de lo que le corresponde por su intervalo [medida]”.

²⁵ *MM* señala que zampona era el nombre incorrecto para referirse a la flauta de Pan, instrumento tocado por el dios Pan y consistente en una hilera de tubos huecos de distintos tamaños amarrados entre sí y tapados por un extremo. En la antigua Grecia también recibió el nombre de siringa, en homenaje a la ninfa Siringa, convertida en caña por el citado dios Pan. El *DA* lo recoge con una doble acepción: “instrumento rústico pastoril a modo de flauta, o compuesto de muchas flautas”. Si bien no tenía connotaciones necesariamente negativas, se consideraba un instrumento campestre y poco refinado, cuya interpretación deformaba el rostro de su ejecutante. Se oponía, por tanto, a la elegante lira. Sor Juana retoma la oposición lira-zampona en el soneto a Diego de Ribera (núm. 202). En la actualidad, este instrumento es muy popular entre las culturas andinas, donde adquiere distintos tamaños, morfologías y denominaciones (siku, antara o rondador).

si, al escuchar tu lira²⁶ delicada,
canta con ruda voz desentonada²⁷
prodigios de la tuya milagrosa.
Pause su lira el Tracio:²⁸ que, aunque calma
10 puso a las negras sombras del olvido,
cederte debe más gloriosa palma;
pues más que a ciencia el arte has reducido,
haciendo suspensión de toda un alma
el que sólo era objeto de un sentido.

Redondilla 87:²⁹ *Pinta la armonía simétrica que los ojos perciben en la Hermosura, con otra de Música*³⁰

1 Cantar, Feliciano, intento
tu belleza celebrada;

²⁶ Aunque la palabra lira tenía una acepción literaria (estrofa de cinco versos), aquí Sor Juana la usa en un sentido musical para referirse al instrumento antiguo de cuerda formado por una caja de resonancia de la cual salen unos brazos (generalmente curvos) unidos por un travesaño, y una serie de cuerdas (hasta 12) tensadas verticalmente que se tocan con ambas manos. El instrumento, a veces asimilado con la cítara, gozaba de gran prestigio en el mundo griego y se asociaba a Orfeo y a Apolo, dios de la música y la poesía pues la lira, a diferencia de la zampona, permitía cantar (de ahí los adjetivos de “delicada” y “licenciosa” que aplica respectivamente a uno y otro instrumento). En este sentido clásico, el vocablo es utilizado varias veces en el *MM*, que también da cuenta de la existencia de una “lira moderna” que consistía en un cordófono frotado, de mango, con siete cuerdas, cuya afinación detalla de forma precisa. El *DA* confirma que la lira antigua estaba en desuso y que lo que entonces se llamaba lira era “muy semejante al laúd, del cual solo se diferencia en tener algunas cuerdas más, y tocarse con un arquillo pequeño. Es instrumento muy suave y de bella consonancia y armonía”.

²⁷ Desentonada se utiliza como sinónimo de bronca para referirse, según anota el *DA*, a la “voz que no afina, y tiene fuerte y áspero sonido”. Se opone a entonada o consonancia.

²⁸ En alusión a Orfeo, personaje mitológico originario de la región de Tracia que con su lira calmaba a las bestias salvajes y conmovía a árboles y rocas.

²⁹ Véase María Dolores Bravo Arriaga, “La cortesanía: el ámbito palaciego como creador de palabras, armonías, tonos y ritmos. Diversos ecos en la poesía de sor Juana” en este mismo volumen.

³⁰ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Redondilla] 87: “Pinta la armonía simétrica”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 219-220. El título de este poema equipara metafóricamente la proporción musical (“armonía simétrica”) con la belleza física.

y pues ha de ser cantada,
 tú serás el instrumento.
 De tu cabeza adornada,³¹
 dice mi amor sin recelo
 que los tiples³² de tu pelo
 la tienen tan entonada,³³
 pues con presunción no poca
 10 publica con voz suave³⁴
 que, como componer sabe,
 él solamente te toca.
 Las claves³⁵ y puntos³⁶ dejas
 que Amor apuntar intente,

del espacio de tu frente
 a la regla³⁷ de tus cejas.
 Tus ojos, al facistol³⁸
 que hace tu rostro capaz,
 de tu nariz al compás³⁹
 20 cantan el *re mi fa sol*.⁴⁰
 El clavel bien concertado⁴¹

³¹ En lenguaje musical, los adornos son notas que, sin ser parte fundamental de una melodía, se añaden a ella para ornamentarla.

³² El tiple es el registro más agudo de los que conforman la voz o los instrumentos. Según señala el *DA*, el tiple era la tercera y más aguda de las voces en la “consonancia Música”, siendo las otras dos el tenor y el bajo. Es probable que, por analogía con el cabello, Sor Juana use aquí esta palabra no para referirse al tipo de voz sino al instrumento de cuerdas pulsadas del mismo nombre, similar a la vihuela “y de su misma hechura, aunque más chico, porque tiene las voces muy agudas”.

³³ Una voz entonada es aquella que canta de forma afinada y ajustada al instrumento acompañante, como señala *DA*: “poniendo el punto [nota] en su lugar con todo primor y acierto”. Se opone a desentonada o disonancia.

³⁴ De los diferentes tipos de voz que menciona el *MM*, la voz suave es aquella que “halaga” y “adulcisca [*sic*] las orejas de los oidores”, si bien la voz perfecta, en opinión de Cerone, es aquella que juntamente resulta “alta, clara, recia y suave”.

³⁵ Según define el *DA*, la clave “es el signo que se coloca al principio de una de las líneas del pentagrama para determinar a qué signo [nombre] corresponde cada una de las otras líneas y espacios; y los signos de que se usa para este fin son solamente tres, Gesolreut [*sol*], Cesolfaut [*do*] y Fefaut [*fa*]. Llámase clave porque abre y hace patente todo el significado, por aquellas líneas y espacios”. Estas tres claves son las que en el *MM* se definen como “principales”, valiendo la primera sólo para el canto polifónico (llamado por Cerone “canto de órgano”) y las dos restantes tanto para el canto llano como para el “de órgano”.

³⁶ El vocablo se usa aquí en su sentido etimológico de *punctum*, equivalente a un punto o neuma, signo musical que representa uno o varios sonidos, sin especificar el ritmo. En el contexto en el que Sor Juana lo usa aquí, los puntos serían sencillamente las notas musicales. En otra de sus acepciones musicales, el punto (señal gráfica circular) escrito a continuación de una nota servía para modificar su valor, existiendo diversos tipos (entre ellos los puntos de altera-

ción). En este sentido, el *MM* dedica una parte de su tratado a hablar “De los puntos musicales”.

³⁷ Junto a la acepción general de “regla” en el sentido del *DA*: “precepto, principio o axioma en las Ciencias o Artes”, Cerone emplea este vocablo en repetidas ocasiones para referirse a las líneas o pautas del pentagrama, entre las que se generan espacios. Es en este sentido en el que parece utilizarlo Sor Juana, para referirse al espacio comprendido entre las cejas y la línea del cabello de la dama.

³⁸ El *DA* lo define como un atril “para los que hacen el oficio en el coro. Distínguese del atril común en tener un pie alto, en proporción que puesto en el suelo pueda servir al que ha de cantar en pie”. En el poema, el facistol se identifica con el rostro de Feliciano sobre el que se cantan las notas musicales.

³⁹ En su acepción musical, la palabra “compás” alude al concepto de métrica o medida de la música, según recogen tanto el *MM* (“una medida de tiempo en la música, tomado a intento que las voces concurren puntualmente en consonancia a un mismo tiempo”) como el *DA* (“es el tiempo que hay en bajar y levantar la mano el maestro de capilla”). Según describen los teóricos de la época, en época de Sor Juana había dos compases básicos: el binario o igual (que consta de dos partes iguales, una al dar y otra al alzar) y el ternario o desigual (de tres partes, aunque con discrepancias en su realización: según Cerone, dos al dar y una al alzar y, según el *DA*, una al dar y dos al alzar). En este contexto, Sor Juana parece usar la palabra compás en un sentido figurado, como sinónimo de algo medido y reglado (y, por extensión, proporcionado), aunque también pudiera referirse al instrumento que traza circunferencias y mide distancias, como símbolo de precisión y exactitud, aunque sin cambiar su significado: el compás como representación general de belleza y armonía universales.

⁴⁰ Nombre de las notas segunda, tercera, cuarta y quinta de las siete que, en la actualidad, conforman la escala diatónica (esto es, sin alteraciones) siendo la primera el *do* (o *ut*), la sexta el *la* y la séptima el *si*. Desde un punto de vista teórico, en época de Sor Juana seguía vigente el sistema de hexacordos o escalas de seis sonidos. En estos versos, las notas musicales son metáfora de la proporción misma, que se da entre los ojos y la nariz en el rostro de la dama.

⁴¹ Desde el punto de vista musical, la palabra “concertado” (derivada de concierto) presenta varias acepciones. En un sentido general, se refiere al género o estilo en el que intervienen, de forma ordenada, grupos contrastantes de vo-

en tu rostro no disuena,⁴²
 porque, junto a la azucena,
 te hacen el color templado.⁴³
 Tu discreción milagrosa
 con tu hermosura concuerda;
 mas la palabra más cuerda,
 si toca al labio, se roza.⁴⁴
 Tu garganta es quien penetra
 30 al canto las invenciones,
 porque tiene deducciones
 y porque es quien mete letra.⁴⁵
 Conquistas los corazones
 con imperio soberano,
 porque tienes en tu mano
 los signos e inclinaciones.⁴⁶
 No tocaré la estrechura
 de tu talle primoroso:
 que es paso⁴⁷ dificultoso

40 el quiebro⁴⁸ de tu cintura.
 Tiene en tu pie mi esperanza
 todos sus deleites juntos:
 que, como no sabe puntos,⁴⁹
 nunca puede hacer mudanza;⁵⁰

ces e instrumentos. Sin embargo, aquí se utiliza en un plano más genérico, como sinónimo de lo medido, lo ajustado, lo que transcurre con avenencia y en acuerdo (musicalmente hablando, lo armónico y consonante).

⁴² Derivada etimológicamente de disonancia, se usa aquí como sinónimo de desentonada.

⁴³ Templar es equivalente a afinar un instrumento; en el *DA*: “poner acordes los instrumentos según la proporción armónica”. El color rojo (“clavel”) de los labios y mejillas de la cara está ya “templado” y proporcionado con la palidez de su piel (“azucena”).

⁴⁴ Si la cuerda es tocada (rozada por el labio) se produce un sonido (palabra).

⁴⁵ Sor Juana alude aquí a la forma clásica de enseñar a cantar las nuevas composiciones (“invenciones”), aprendiendo primero las melodías y luego metiendo el texto, según detalla el *DA*: “En la Música [letra] es la que se acomoda y escribe debajo de los puntos de la solfa, porque al principio de este Arte enseñan a cantar el punto, y después a poner la letra: y en la misma facultad componer letra por punto es ajustar el canto con la letra”.

⁴⁶ Al hablar de la mano de Feliciano, Sor Juana alude veladamente a la mano guidoniana, en la que se representaban los nombres (“signos”) de las notas de los hexacordos. Las “inclinaciones” de la mano pudieran aludir a la práctica de “echar” o marcar el compás, típica de los maestros de capilla, que según el *MM* se efectuaba “con el abajar y levantar de la mano”.

⁴⁷ Literalmente, paso es el acto de transitar de una parte a otra. En música, podría ser un cambio de clave, de compás, de intervalo, de acorde o armonía, etc.; también, se refiere al

movimiento de la melodía. Siempre que utiliza este vocablo, Cerone lo presenta como algo sujeto a reglas precisas que deben observarse; menciona pasos “armónicos”, “hermosos”, “buenos”, “de mucho primor”, frente a otros “ilícitos” o “malos”. En las melodías, se habla de paso cuando se produce el movimiento de una nota a la inmediatamente siguiente (por grados conjuntos, en oposición a saltos o grados disjuntos). Cerone también utiliza la palabra “paso” para referirse a distintas formas de contrapunto.

⁴⁸ Según el *DA*, quiebro es “la pausa breve y armoniosa que se hace con la voz en un gorjeo, cantando y como quebrándola”. Se trata, por tanto, de un trino u ornamento melódico en torno a una nota que se canta rápidamente. El quiebro es también “un ademán que se hace con el cuerpo, como quebrándole por la cintura”, de ahí su dificultad, tanto en el terreno musical como corporal.

⁴⁹ Puntos: equivalentes a las notas musicales.

⁵⁰ Con carácter general, mudanza es sinónimo de cambio, pero Sor Juana claramente utiliza este vocablo en un sentido musical. En el antiguo sistema del solfeo denominado solmisación guidoniana —por ser su inventor el monje Guido d’Arezzo (995-1050)—, las notas se designaban por medio de sílabas (como en la actualidad) y las escalas se denominaban hexacordos (por ser de seis notas, de *do* —entonces llamada *ut*— a *la*), existiendo varios tipos: *natural*, *molle* (“suave”) y *durum* (“duro”). Hacer “mudanza” (mutanza o muda) consistía en realizar un cambio de hexacordo —sujeto a varias reglas— que afectaba al nombre de las notas para poder representar la nota *si* natural (que aún no tenía denominación al estar fuera del hexacordo natural), de forma que se pudiese cantar cualquier obra musical. Alude, pues, a cambios de escala —o hexacordos entrelazados por medio de notas comunes— cuando la melodía traspasa el límite de un solo hexacordo, tal y como explica el *MM*: “mutanza es trocar una voz que sea de una propiedad con la voz de otra propiedad, que es cuando cantando por [el hexacordo] natural pasamos a [hexacordo] be mol o a [hexacordo] be cuadrado, o al contrario. Esto es, mudando el nombre de la voz y no el tono, para tener lugar de más subir o más bajar, de donde se sigue que es necesario hacer mudanza cuando subiere el canto del *La* arriba o bajare del *Ut* abajo”. Cerone reconocía la dificultad de realizar mudanzas: “es una de las cosas que hasta ahora a muchos ha hecho dificultad e impedimento para saber cantar canto llano y de órgano”, de ahí que el sistema de hexacordos se representase gráficamente en una mano musical (mano guidoniana) que permitía ver la relación interválica de los hexacordos y aprenderlos de una forma nemotécnica.

y aunque a subir no se atreve
 en canto llano,⁵¹ de punto,
 en echando contrapunto⁵²
 blasona de semibreve.⁵³
 Tu cuerpo, a compás obrado,
 50 de proporción a porfía,
 hace divina armonía
 por lo bien organizado.
 Callo, pues mal te descifra
 mi amor en rudas canciones,⁵⁴

⁵¹ El canto llano (hoy denominado gregoriano) es un canto monódico (de una sola melodía), religioso y supeditado al texto, interpretado en la liturgia de la iglesia católica romana por un sochantre o un grupo de clérigos. Aunque en los diccionarios actuales se define como de ritmo libre, los tratadistas de la época nos indican que el canto llano, en tiempos de Sor Juana, se interpretaba sujeto a un ritmo. Según el *DA*, “es aquél cuyas notas o puntos proceden con igual y uniforme figura y medida de tiempo. Llámase también música eclesiástica, por ser la que comúnmente se usa en la Iglesia”.

⁵² De una forma simple, el contrapunto consiste en combinar simultáneamente dos o más melodías diferentes, sujetándose a reglas estrictas de conducción melódica y armónica. “Echar contrapunto” alude a la práctica extendida de añadir (de forma escrita o improvisada) melodías sobre un canto llano que, generalmente, se ubicaba en el bajo o en el tiple. En época de Sor Juana, el contrapunto reflejaba una forma de improvisación polifónica culta, propia de los cantores profesionales activos en las capillas catedrales, frente al fabordón, que consistía en un tipo de improvisación más sencilla, de nota contra nota, asociada a manifestaciones polifónicas populares, propias de cantores no profesionales o sin nociones de teoría musical. El “canto de órgano”, otra de las expresiones frecuentemente utilizadas en la época, se refería más concretamente a la polifonía escrita (no improvisada) anotada en los libros que se utilizaban en las iglesias y catedrales. Echar contrapunto estaba sólo al alcance de los músicos profesionales, de ahí la presencia del verbo blasonar (hacer ostentación).

⁵³ La semibreve es una figura musical de la notación mensural blanca, en forma de diamante (o también redondeada), que ha derivado en la redonda de la moderna notación. Salvo modificación (por las reglas del sistema mensural), valía la mitad que la breve (actual cuadrada) y el doble que la mínima (actual blanca).

⁵⁴ En época de Sor Juana, se entendía por canción, genéricamente, una composición poética en lengua romance “que por estar en verso puede cantarse” (*DA*) caracterizada por su sencillez, de ahí el calificativo de “ruda”.

pues que de las perfecciones⁵⁵
 sola tú sabes la cifra.⁵⁶

*Romance 21:*⁵⁷ *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*⁵⁸

Después de estimar mi amor,
 excelsa, bella María,
 el que en la divina vuestra
 conservéis memorias mías;
 después de haber admirado
 que, en vuestra soberanía,
 no borrada, de mi amor,

⁵⁵ El *DA* recoge una acepción de esta palabra para referirse a “la hermosura o belleza especialmente en las mujeres”. En música, y en un sentido más técnico, la perfección se asocia a un conjunto de reglas de la notación mensural blanca, en virtud de las cuales los valores de las notas eran relativos y dependían del contexto. Así, una misma figura podía ser “perfecta” o triple (equivalente a tres tiempos) o “imperfecta” o doble (equivalente a dos), dependiendo de las figuras que fuesen antes o después de ella o de la presencia de puntos de alteración que modificaban el valor de las figuras. Estas reglas de perfección/imperfección, y sus diversas excepciones, quedaron codificadas en los libros de teoría musical, siendo paradigmático el *MM*.

⁵⁶ La cifra es, según el *DA*, el “modo o arte de escribir, dificultoso de comprender sus cláusulas, sino es teniendo la clave”. En música, la cifra o tablatura es un sistema de escritura, específico de ciertos instrumentos (órgano, vihuela, arpa, guitarra), que utiliza letras, números o diagramas que muestran las posiciones necesarias para producir el sonido, según la técnica de ejecución de cada instrumento (qué cuerdas a pisar en qué trastes, qué teclas a pulsar, etc.). En un sentido más general, también se habla de cifra para referirse al número o guarismo que aparece en los compases musicales y en las partes de acompañamiento de las obras musicales (bajo cifrado).

⁵⁷ Véase María Dolores Bravo Arriaga, “La cortesanía: el ámbito palaciego como creador de palabras, armonías, tonos y ritmos. Diversos ecos en la poesía de sor Juana” en este mismo volumen.

⁵⁸ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Romance] 21: “Que escribe a la Excelentísima Señora Condesa de Paredes”, en *Obras completas*, I: *Lírica personal*, 61-65.

se mantenga la noticia;
 paso a daros la razón
 10 que a no obedecer me obliga
 vuestro precepto, si es que hay
 para esto disculpa digna.
 De la Música un Cuaderno
 pedís, y es cosa precisa
 que me haga a mí disonancia⁵⁹
 que me pidáis armonías.
 ¿A mí, Señora, conciertos,⁶⁰
 cuando yo en toda mi vida
 no he hecho cosa que merezca
 20 sonarme bien a mí misma?
 ¿Yo, arte de composiciones,
 reglas, caracteres, cifras,
 proporciones, cantidades,
 intervalos, puntos, líneas,⁶¹

quebrándome la cabeza
 sobre cómo son las *sismas*,⁶²
 si son cabales las *comas*,⁶³
 en qué el tono se divida?
 Si el *semitono*⁶⁴ incantable

⁵⁹ Disonancia: conjunto de sonidos que el oído percibe con tensión o, como señala el *MM*, “un duro y áspero encuentro de dos sonidos”.

⁶⁰ La palabra “concierto” presenta varias acepciones en música: una general (combinación ordenada de voces e instrumentos contrastantes, en el sentido del italiano *concertare*, “poner juntos” o “reunir”) y otra más restringida (pieza de dos o más voces compuestas sobre una melodía base de canto llano, pudiendo formarse sobre la voz más grave —bajo— o la más aguda —soprano—; era frecuente en época de Sor Juana solicitar a los maestros de capilla en los exámenes de oposición que compusieran “conciertos” a partir de una melodía dada). Aquí, sin embargo, se usa en una acepción más general, como sinónimo de “música”.

⁶¹ Son todas ellas palabras de uso común en el lenguaje musical: composición (obra musical nueva), regla (norma que rige el arte, aunque en el contexto de estos versos parece aludir a las líneas o pautas del pentagrama), caracteres (letras, cifras (números), proporciones (el factor de proporcionalidad es un principio básico de la música y otras artes), cantidades (medidas), intervalos (espacio entre dos valores; en música se refiere a la distancia entre dos notas), puntos (notas musicales), líneas (o pautas del pentagrama). Estos versos evocan diversos pasajes del *MM*, como cuando se define la Música: “la música [...] es una ciencia que consiste en números, proporciones, consonancias, medidas y en cantidades”; o cuando se precisan las dieciséis señales que se usan en canto de órgano [polifonía]: “reglas, claves, tiempos, notas, puntillos, pausas, neumas, B moles [*bemoles*], B cuadrados [*becuadros*], sostenidos, guiones, guarismos, cánones, repeticiones, réplicas y calderones”. Pasajes análogos se repiten en ésta y otras obras

de Sor Juana aquí comentadas (versos 99-100 del romance 21 o versos 62-67 de la loa 384).

⁶² El “sisma” (*recte schisma*) es un pequeño intervalo que diversos teóricos, entre ellos Cerone, asimilan a la mitad de la coma pitagórica: “en cuanto a la especulación hay otro menor intervalo, que es de cisma o chisma, que es media coma”.

⁶³ El *DA* define la “coma” (también llamada coma pitagórica) como “la diferencia del tono mayor y menor: y consiste en la razón de ochenta y uno a ochenta”. Es, por tanto, un intervalo muy pequeño, que la acústica moderna asimila al existente entre doce quintas perfectas y siete octavas, y que equivale a algo menos de la cuarta parte de un semitono temperado. Su razón de ser se debe a que, según la teoría medieval y renacentista, el tono se dividía en nueve partes iguales denominadas comas del que derivaban dos semitonos de distinto tamaño, uno de cinco comas (llamado *apotome*, “mayor” o “cantable”, según el *MM*) y otro de cuatro (llamado *lima*, “menor” o “incantable”), siendo la diferencia una coma.

⁶⁴ En la moderna teoría armónica, basada en el temperamento igual, el tono es un intervalo formado por dos semitonos idénticos, y en este sentido parece recogerlo el *DA*: “el intervalo o distancia, que hay de una voz [nota] a su inmediata, exceptuando del *mi* al *fa* [que contiene un semitono], y así de *ut* al *re*, hay tono del *re* al *mi*, y del *fa* al *sol*”. Sin embargo, como explicamos en la nota anterior, en la teoría medieval y renacentista había dos tipos de semitonos, uno formado por cinco comas o mayor y otro formado por cuatro o menor, según detalla el *MM*. Los pitagóricos, en cambio, llamaban al de cinco comas menor porque era menor su imperfección. Una de las inscripciones autógrafas de Sor Juana en su supuesto ejemplar del *MM* se ubica, precisamente, en los márgenes de las dos páginas en que Cerone discute esta controversia. La anotación dice así: “Siento también que la razón de llamar *semitono menor* al de cinco comas y mayor al de cuatro es respecto de la proporción, pues cuanto una cantidad es mayor, es menor la denominación; y al contrario, cuanto es menor ella, su denominación es mayor. Esa razón discurrió. Su discípula Juana Inés de la Cruz”. Por eso, las nuevas denominaciones incluidas en Cerone y otros teóricos, contrarias al planteamiento de Pitágoras (que identificaba el semitono incantable o menor con el de cinco comas [número impar]), harían que el sabio matemático se revolviere en su tumba. *MM* presenta otras acepciones de la palabra tono: 1) fórmula salmódica para el canto de un texto litúrgico (tono o cuerda de recitación); y 2) un tipo de escala que mantiene unos determinados intervalos musicales entre sus notas, en este sentido tono es sinónimo de modo, tal y

30 en número impar estriba,
a Pitágoras⁶⁵ sobre esto
revolviendo las cenizas;
si el *diatesarón*⁶⁶ ser debe
por consonancia⁶⁷ tenida,
citando una Extravagante
en que el Papa Juan lo afirma;⁶⁸

como indica Cerone: “esta palabra modo tanto suena como decir tono”.

⁶⁵ Como indicamos, la referencia a Pitágoras de Samos (ca. 569-ca. 475) en este contexto se debe a que Sor Juana alude a la denominación del semitono de cinco comas como menor o incantable (en contra de la denominación de Cerone). Según la tradición, este matemático griego descubrió, a través del monocordio (instrumento musical de una sola cuerda), las relaciones aritméticas que los sonidos de la escala musical guardaban entre sí: la longitud de la cuerda era inversamente proporcional a la altura del sonido resultante. La teoría pitagórica tuvo una enorme influencia en la historia del arte, la estética y la teoría de la música, de ahí que Pitágoras sea citado en diversas ocasiones en el *MM* en términos muy elogiosos: “inventor de las proporciones”, “diligentísimo pesquisador de los profundos secretos de naturaleza”.

⁶⁶ En la teoría musical griega y medieval, el diatesarón era el intervalo de 4ª (expresado en la fracción 4/3), junto con el diapente y el diapasón eran las consonancias básicas o perfectas. Véase nota 73.

⁶⁷ Según recoge el *DA*, consonancia es la “harmonía que resulta de la unión acordada de dos o más voces, o del instrumento o instrumentos bien templados, cuyos sonidos agradables divierten y deleitan”. Se opone a disonancia. Aquí Sor Juana alude a la vieja polémica sobre la consideración del intervalo de 4ª, pues si bien durante la Antigüedad y la Edad Media era catalogado como consonancia “perfecta”, a partir del siglo xv comienza a ser evitada por considerarse disonancia.

⁶⁸ Se refiere al decreto *De vita et honestate clericorum*, incluido en las *Extravagantes comunes*, un conjunto de documentos pontificios de diversos papas que, sin embargo, no se incluyeron en las colecciones de decretos oficiales hasta el siglo xvi, cuando pasaron a formar parte del *Corpus Juris Canonici*; véase *Corpus Juris Canonici emendatum et notis illustratum. Gregorii XIII. Pont. Max. iussu editum*. Roma: In aedibus Populi Romani, 1582, vol. 3, Liber Sextus (Liber 3, Titulus 1), cols. 423-424. En el citado decreto, Juan XXII (papa entre 1316 y 1334) consideró a la 4ª como intervalo consonante. En otro de sus decretos, titulado *Docta Sanctorum* y emitido en Aviñón “en el año noveno de nuestro pontificado”, condenó las tendencias modernistas de la música de su tiempo, con melodías entrecortadas y afeminadas y textos en lengua vulgar. El *MM* incluye una referencia a este pontífice, aunque no

si el *temple*⁶⁹ en un instrumento,
al hacerlo, necesita
de hacer participación

40 de una *coma* que hay perdida;
si el *punto de alteración*⁷⁰

relacionada con la controversia del intervalo de 4ª: “También parece se usasen los cantos teatrales en la Iglesia de Dios en tiempo del Sumo Pontífice Juan XXII, como se comprende de una epístola suya decretal en la cual quedaba el cantar en las iglesias canto de órgano, pero permitía que a veces en los días de fiesta y solemnes, en la misas y en los demás oficios divinos se pudiesen preferir simplemente aquellas consonancias que hacen melodía sobre del canto eclesiástico”.

⁶⁹ Sor Juana alude aquí al hecho de afinar o “templar” los instrumentos, proceso en el que se ha de repartir a lo largo de los distintos intervalos la coma de diferencia (“perdida”) entre el semitono mayor y el menor (sistema de temperamento denominado “tono medio”). *MM* incluye una sección con consejos sobre el temple de los instrumentos, acompañados de recomendaciones concretas para instrumentos específicos (auló, órgano, monocordio, clavicémbalo, lira de siete cuerdas, arpa, cítara o cítola, laúd, vihuela sin trastes y vihuela de arco). El proceso general es descrito así: “Digo que los intervalos que se hallan en los dichos instrumentos (exceptuando el de la octava, y el otro del semitono incantable) son templados de los músicos en tal modo, que hallándose fuera de sus formas o proporciones verdaderas, son reducidos a tal templadura, con acrecentarlos o disminuirlos, según el propósito, de una cierta pequeña cantidad, que nuestro oído queda totalmente satisfecho: a la cual temple, los músicos más modernos dieron el nombre de participación”. Una vez que los instrumentos están afinados, las voces humanas “naturalmente en todas partes se plegan, subiendo o bajando un tantico más o menos de su propio”.

⁷⁰ En la notación mensural, a veces se añadía un punto entre notas adyacentes (*punctum alterationis*), sobre todo breves, semibreves y mínimas, con el propósito de alterar las reglas habituales del sistema, teniendo el efecto de “perfeccionar” una determinada nota (es decir, convertirla en equivalente a tres notas del siguiente valor más pequeño) o “imperfeccionarla” (convertirla en equivalente a dos notas). La referencia de Sor Juana a que “a la segunda se inclina” alude al hecho —explicado en el *MM*— de que cuando el punto de alteración afectaba a dos figuras iguales, siempre se duplicaba el valor de la que iba en segundo lugar: “siempre la segunda menor será alterada, es a saber, de valor doblado de lo que muestra, y esto para cumplir el número ternario”. Desde finales del siglo xvi y hasta principios del siglo xviii, estos conceptos de perfección e imperfección aplicados al sistema notacional de la época (en particular a la notación de proporción menor en compás ternario o *proporcioncilla* en que se escribían numerosos

a la *segunda* se inclina,
 más porque ayude a la letra
 que porque a las notas sirva;
 si el modo mayor perfecto⁷¹
 en la *máxima*⁷² consista,
 y si el menor toca al *longo*;
 cuál es *áltera* y cuál *tripla*;
 si la imperfección que causa
 50 a una nota, otra más chica,

es total, o si es parcial,
 esencial o advenediza;
 si la voz que, como vemos,
 es cantidad sucesiva,
 valga sólo aquel respecto
 con que una voz de otra dista;
 si el *diapasón* y el *diapente*⁷³
 el ser perfectas, consista
 en que ni menos ni más
 60 su composición admita;
 si la *tinta*⁷⁴ es a las notas
 quien todo el valor les quita,
 siendo así que muchas hay
 que les da valor la *tinta*;
 lo que el *Armónico* medio⁷⁵

villancicos) van a generar algunas confusiones en la teoría y en la práctica. En todo caso, el sentido de este punto es por completo distinto al puntillo de división (o *punctum divisionis*), que servía para agrupar las semibreves, y al puntillo de prolongación (o *punctum additionis*) que permitía aumentar la mitad del valor de la figura a la que acompaña, tal y como se entiende en la teoría musical actual.

⁷¹ En la teoría de la Edad Media, la palabra “modo” alude a un modelo de organización del tiempo dividido en seis combinaciones o patrones rítmicos de notas largas y breves. En el Renacimiento, estos patrones se reducen a cuatro: mayor y menor, perfecto e imperfecto, en función de las combinaciones entre los valores de las que *MM* considera “cinco figuras principales y esenciales que dan el ser a la Música” (de mayor a menor duración: máxima, longa, breve, semibreve y mínima, y los silencios a ellas asociados). El modo mayor perfecto tiene valor ternario y utilizaba como base la figura denominada máxima, que era la más larga y equivalía a tres longas, segunda figura en duración. El modo menor se refiere a la longa (que Sor Juana denomina en masculino, “longo”) y puede ser perfecto (si tiene valor triple, equivalente a tres breves) o imperfecto (si equivale a dos). La duda expresada sobre el modo perfecto (si es “áltera” —una abreviatura de sesquiáltera— o “tripla”) alude al hecho de que la división ternaria podía variar dependiendo de los acentos y de la presencia de ennegrecimientos y puntos de alteración: era tripla cuando respondía a la proporción 3/1 y “áltera” [=sesquiáltera] cuando hacía lo propio con la proporción 3/2. Tripla y áltera son, por tanto, dos maneras de referirse a la *ratio* o proporción que expresa la distinta relación (ternaria o binaria) entre los valores de las notas. La denominación de sesquiáltera/áltera lleva implícita la modificación del que se consideraba el valor perfecto, que era el ternario.

⁷² La máxima (también llamada *longa duplex*) es la figura musical de mayor duración en la notación mensural. Se representa como un rectángulo vacío con una plica en el lado derecho orientada hacia abajo. *MM* indica que se reconoce muy bien al ser “una figura muy grande y tendida con una plica (o sin ella) a la mano derecha” y añade que podía ser perfecta (equivalente a tres longas) o imperfecta (equivalente a dos).

⁷³ En la teoría musical griega y medieval, diapasón era el intervalo de 8ª (expresado en fracción como 2/1) y el diapente, el de 5ª (fracción 3/2). Junto con el diatesarón, intervalo de 4ª (fracción 4/3) eran las consonancias básicas o “perfectas”.

⁷⁴ Esta expresión alude al hecho de que en la notación mensural blanca se utilizan los ennegrecimientos, consistentes en llenar de tinta —en origen de color rojo, luego negro— las cabezas de determinadas notas para imperfeccionarlas o restarles valor. Las notas ennegrecidas pierden un tercio o un cuarto de su valor, según el tiempo sea ternario o binario, tal y como explica el *MM*: “La tercera manera se conoce cuando la figura está toda llena [negreada]. Con este color en los números y tiempos ternarios pierde la figura la tercia parte de su valor, y en los binarios pierde la cuarta parte”. En la práctica, los ennegrecimientos sólo afectaban a breves y semibreves, pues las mínimas mantenían su valor aunque fueran negreadas. Este recurso, denominado habitualmente hemiola o (proporción) sesquiáltera, era muy habitual en las piezas con texto en castellano (villancicos, romances, tonos), como así lo demuestran los villancicos de Antonio de Salazar, maestro de capilla de la Catedral de México y estricto contemporáneo de Sor Juana. El principal objetivo del ennegrecimiento es respetar los acentos naturales del texto literario y potenciar así su expresividad, ampliando las posibilidades rítmicas de esas notas.

⁷⁵ La Música es presentada aquí como el armónico medio entre la Aritmética y la Geometría, al ser sus proporciones y diferencias desiguales y, por tanto, distintas a las de las otras dos disciplinas. La cita conjunta de estas tres artes parece estar tomada directamente del *MM*, que tiene un capítulo titulado “De las tres proporcionalidades: es a saber Aritmética, Geométrica y Harmónica”. Por medio de esta cita a la aritmética y la geometría, Sor Juana recuerda que

de sus dos extremos dista,
y del *Geométrico* en qué,
y *Aritmético*, distinga;
si a dos mensuras⁷⁶ es toda
70 la Música reducida,
la una que mide la voz
y la otra que el tiempo mida;
si la que toca a la voz,
o ya intensa, o ya remisa,⁷⁷
subiendo o bajando, el Canto
Llano sólo la ejercita,⁷⁸
mas la exterior, que le toca
al tiempo en que es proferida,
mide el compás y a las notas

80 varios valores asigna;
si la proporción⁷⁹ que hay
del *Ut* al *Re* no es la misma
que del *Re* al *Mi*, ni el *Fa Sol*
lo mismo que el *Sol La* dista:
que aunque es cantidad tan tenue
que apenas es percibida,
sesquioctava o *sesquinona*⁸⁰
son proporciones distintas;
si la *Enarmónica*⁸¹ ser

estas disciplinas, junto a la música y a la astronomía (a la que se alude veladamente en la loa 384, verso 254), conformaban el *Quadrivium*, materias del grupo matemático o superior de las siete artes liberales. El grupo retórico o inferior, denominado *Trivium*, lo integraban la gramática, la dialéctica y la retórica. Esta visión de la supremacía de la música por su función conectora de las demás artes liberales es compartida con el *MM*: “de modo que de algunos fue escrito que la música entre las artes liberales tiene el principado, y de otros fue llamada círculo de las ciencias, siendo que la música (como dice Platón) abraza todas las disciplinas.”

⁷⁶ A primera vista, Sor Juana pudiera referirse con la palabra “mensuras” a los signos de mensuración o medida utilizados en la notación mensural blanca (equivalentes a los indicadores de compás), que eran de dos tipos principales, binario y ternario, dependiendo de si la unidad básica del pulso reaparece en grupos de dos o de tres. Sin embargo, en este contexto parece más bien aludir al ritmo (“tiempo”) y a la melodía (“voz”), dos cualidades básicas a las que podría reducirse la música, ambas “mensurables” (esto es, medibles y regidas mediante proporciones), y en las que se detiene en las dos siguientes estrofas.

⁷⁷ Con carácter general, “remisa” alude a algo flojo, dejado o de escasa actividad. En el contexto en que aquí figura, esta oposición debe entenderse dentro del parámetro de la intensidad, el volumen o la dinámica musical, es decir, como voz fuerte (“intensa”) o débil (“remisa”). Además, en música, se refiere a un tipo de cadencia o cláusula en la que, según precisa el *MM*, el soprano realiza un movimiento melódico ascendente y llega a la nota final por intervalo de tono o intervalo natural, mientras el bajo realiza un movimiento melódico descendente y llega a la última nota por semitono, “punto blando” o “remiso”.

⁷⁸ Alude aquí a la característica sucesión de ascensos y descensos melódicos que definen al canto llano.

⁷⁹ Aquí usada en sentido de intervalo o distancia entre dos notas.

⁸⁰ Las investigaciones de Pitágoras con el monocordio y los experimentos matemático-acústicos de sus sucesores con la longitud de la cuerda vibrante permitieron reducir las relaciones que los distintos sonidos mantenían entre sí a una serie de proporciones expresadas en forma de fracción. Así, la proporción sesquioctava alude al cociente entre dos frecuencias con relación de 9/8 (o su múltiplo 45/40: intervalo *ut-re* y *fa-sol* citado en los versos anteriores) y, la sesquinona, al de frecuencias con relación 10/9 (o su múltiplo de 50/45: intervalo *re-mi* y *sol-la*). Ambos intervalos son de 2ª mayor y equivalen a un tono pero, como bien indica Sor Juana, en el sistema pitagórico son ligeramente distintos, aunque sus diferencias apenas se perciben. De ahí que los semitonos derivados de esos tonos también sean diferentes: el semitono derivado del tono 9/8 es mayor que el derivado de tono 10/9 y por eso se denominan tono/semitono “grande” y tono/semitono “pequeño”, respectivamente, siendo la diferencia la denominada coma; en los versos 29-32, Sor Juana aludió a la polémica sobre cómo denominar ambos semitonos, sin mostrarse partidaria por ninguna de las opciones. Con la instauración del sistema de temperamento igual se concedió a todos los semitonos el mismo valor, siendo el menor intervalo posible entre dos notas consecutivas.

⁸¹ La “enarmónica” y la “cromática” aluden a dos de los tres géneros (*genera* o división del tetracordio o escala de cuatro notas) de la música griega (el otro era el diatónico), caracterizados por usar intervalos menores que el semitono, denominados *diesi* (cuartos de tono). Según indica el *DA*, “no puede la voz humana obedecer a tantos semitonos y diésis como aquél género tiene”. Se trata, en definitiva, de intervalos típicos del sistema pitagórico que eran menores del semitono y que requerían de alteraciones accidentales (de ahí la alusión de Sor Juana a los colores de las teclas, pues generalmente en los teclados las teclas de las notas alteradas tenían un color distinto al de las notas naturales). *MM* habló de esos dos géneros típicos de la música griega, junto con el diatónico, a propósito de las escalas de cuatro notas o tetracordos, dentro de un capítulo dedicado a “Curiosidad y antiguallas en Música”. Cerone condenaba la música enharmónica “por su grande y particular difi-

90 a práctica reducida
 puede, o si se queda en ser
 cognición intelectual;
 si lo *Cromático* el nombre
 de los colores reciba
 de las teclas, o lo vario
 de las voces⁸² añadidas;
 y en fin, andar recogiendo
 las inmensas baratijas
 de calderones, guiones,
 100 claves, reglas, puntos, cifras,⁸³
 pide otra capacidad
 mucho mayor que la mía,
 que aspire en las Catedrales
 a gobernar las Capillas.⁸⁴

Y más, si es porque en él la
 bella Doña Petronila
 a la Música, en su voz,
 nueva añade melodía.⁸⁵
 ¿Enseñar Música a un Ángel?
 110 ¿Quién habrá que no se ría
 de que la rudeza humana
 las Inteligencias rija?
 Mas si he de hablar la verdad,
 es lo que yo, algunos días,
 por divertir mis tristezas
 di en tener esa manía,
 y empecé a hacer un *Tratado*
 para ver si reducía
 a mayor facilidad
 120 las reglas que andan escritas.
 En él, si mal no me acuerdo,
 me parece que decía
 que es una línea espiral,
 no un círculo, la Armonía;

cultad y por su trabajosa (o por mejor decir) imposible averiguación”, en tanto que la cromática fue desterrada por “su aborrecida lascivia y deshonestidad (pues cambia a cosas moles y blandas de la carne y hace los ánimos afeminados y viles”). De ahí que Sor Juana se interrogue retóricamente si estos géneros tienen una realidad práctica o son ya fruto únicamente del intelecto.

⁸² Voz se usa aquí como sinónimo de nota musical.

⁸³ Son todas ellas palabras de uso común en el lenguaje musical: calderón, “señal [...] para que conozca el cantante que una obra está ya del todo acabada y sepa que no hay más partes para seguir”, según *MM*; claves (signo que permite identificar las notas escritas en un pentagrama), regla (en este contexto, líneas o pautas del pentagrama), puntos (notas musicales) y cifras (números). La palabra guión presenta tres acepciones en música: 1) como sinónimo de partitura o documento musical usado por el director, ya que presenta todas las voces e instrumentos de una composición alineados verticalmente (opuesto, por tanto, a partichela o parte, que sólo recoge la música de una voz o instrumento determinado); 2) como sinónimo de acompañamiento o bajo continuo (generalmente cifrado) de una obra en papeles sueltos; y 3) como signo gráfico ubicado al final de un pentagrama que señala el nombre de la primera nota del siguiente pentagrama, tal y como lo define el *DA*: “En la Música es la nota o señal que se pone al fin de la escala [pentagrama], cuando no se puede seguir, y ha de volver a empezar, y esta señal denota el punto de la escala, línea o espacio en que prosigue la solfa”. Es en este último sentido en el que lo utiliza Sor Juana.

⁸⁴ El *DA* define una capilla de música como “el cuerpo o agregado de varios músicos y ministriles con sus instrumentos, mantenidos y asalariados por alguna Iglesia Catedral o Colegial, Convento, Príncipe, &c. para celebrar las funciones o fiestas que tienen en el año”, bajo la dirección de

un maestro de capilla que es quien la gobierna. Además de por su concordancia nominal, el uso de la palabra “Capillas” pudiera interpretarse como un juego de palabras para referirse veladamente al que, en los años cortos de Sor Juana, gobernaba la capilla musical de la Catedral de México: Francisco López Capillas, maestro de capilla entre 1654 y 1674.

⁸⁵ *MM* incluye dos definiciones de melodía, una para prácticos y otra para teóricos. La acepción de los prácticos es un tanto general, por cuanto define la melodía como “la gracia y suavidad del canto, teniendo consideración solamente al buen aire de la canturía. Y así dicen que melodía quiere decir dulce canto y suave y que deriva (como dicho es) de la palabra *melos*”; esta acepción genérica es la que recoge con similares palabras y raíz etimológica el *DA*). Para los teóricos, la definición de melodía incluye tres aspectos unidos de forma indisoluble, según Cerone: 1) la armonía, pues “de las consonancias y de las disonancias bien ordenadas que contienen diversos géneros de proporciones y de las voces graves y agudas, altas y bajas nace la armonía”; 2) el ritmo, pues “del número determinando contenido en el verso, el cual número advierte diversas tardanzas en pronunciar y examina los pies que se hacen de las sílabas, así breves como largas, nace el Ritmo [...] al cual asimismo dieron el nombre de Metro”; y 3) el texto: “de la narración de alguna cosa nace la oración”. En síntesis, “de las tres susodichas partes nace la melodía, la cual pierde su ser faltándole la una de ellas.”

y por razón de su forma
 revuelta sobre sí misma,
 lo intitulé *Caracol*,⁸⁶
 porque esa revuelta hacía.
 Pero éste está tan informe,
 130 que no sólo es cosa indigna
 de vuestras manos, mas juzgo
 que aun le desechan las mías.
 Por esto no os le remito;
 mas como el Cielo permita
 a mi salud más alientos
 y algún espacio a mi vida,
 yo procuraré enmendarle,
 porque teniendo la dicha
 de ponerse a vuestros pies,
 140 me cause gloriosa envidia.
 De Don Martín y Don Pedro⁸⁷

no podéis culpar de omisas
 las diligencias, que juzgo
 que aun excedieron de activas.
 Y mandadme; que no siempre
 ha de ser tal mi desdicha,
 que queriendo obedeceros,
 con querer no lo consiga.
 Y al gran Marqués, mi Señor,
 150 le diréis, de parte mía,
 que aun en tan muertas distancias
 conservo memorias vivas;
 que no olvido de su mano
 sus mercedes recibidas:
 que no son ingratos todos
 los que, al parecer, se olvidan;
 que si no se lo repito,
 es por la razón ya dicha
 de excusar que lo molesta
 160 ostente lo agradecida;
 que no le escribo por que,
 siendo alhaja tan baldía
 la de mis letras, no intento
 que de embarazo le sirva;
 que el carácter de crecer
 el número a su Familia,
 le tengo impreso en el alma
 si no sale a las mejillas;
 y que ya que mi desgracia
 170 de estar a sus pies me priva,
 le serviré en pedir sólo
 a Dios la vuestra y su vida.

⁸⁶ Como han señalado diversos autores, este tratado musical de Sor Juana no se ha localizado y probablemente quedase inconcluso. De hecho, basándose en los comentarios de su biógrafo, el padre Diego Calleja, algunos consideran que se trataba, más bien, de una síntesis o adaptación de determinados aspectos del *MM*, a modo de apuntes privados de la monja jerónima (“estudió el arte [musical] muy de propósito y le alcanzó con tal felicidad que compuso otro nuevo y más fácil, en que se llega a su perfecto uso sin los rodeos del antiguo método”). Su título, *Caracol*, tiene implicaciones tanto metafísicas como poéticas y alude al sistema de afinación pitagórico. En él, se obtiene el nombre de las doce notas de la escala cromática partiendo de una nota base y enlazando un número mayor o menor de quintas perfectas (3/2). Una vez que se han obtenido los doce sonidos, se produce una pequeña diferencia entre la nota de partida y la nota de llegada, que es la quinta número doce (a esa diferencia se la llama coma), lo que hace que virtualmente puedan seguir encadenándose quintas de forma permanente y que el círculo nunca se cierre, asemejándose en su forma a la espiral de un caracol. La espiral también se relaciona con la mano guidoniana, en cuya palma se representaban los nombres de las notas siguiendo esa forma (desde la punta del pulgar hasta la segunda falange del dedo medio).

⁸⁷ El “Don Pedro” pudiera identificarse con el mismísimo Cerone, mientras que “Don Martín” pudiera referirse al teórico soriano Marín de Tapia, cuyo *Vergel de música espiritual, especulativa y activa* (El Burgo de Osma: Diego Fernández de Córdoba, 1570) alcanzó una notable difusión en su época, llegando a las Indias; Tapia fue reconocido como autoridad por teóricos posteriores como el

mismo Cerone (quien lo cita profusamente, de ahí la familiaridad con la que es mencionado por Sor Juana), Diego Lorente y Pablo Nasarre, pese a que, irónicamente, su libro era un plagio de un tratado anterior, el primer libro de la *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna: Juan de León, 1549) de Juan Bermudo.

Loa 384:⁸⁸ *Encomiástico poema a los años de la
Excma. Sra. Condesa de Galve*⁸⁹

INTERLOCUTORES

LA MÚSICA, DAMA

EL UT

EL RE

EL MI

EL FA

EL SOL

EL LA

CORO DE MÚSICA

hoy, que belleza y edad
10 componen al bello asombro
de Elvira, aunque falta en uno
lo que le sobra en el otro,
sólo la Música sea
quien, con ecos⁹² numerosos,
celebre su edad, si acaso
no son sus números sordos.
¡Que al grande empeño
que los convoco,
aun parecerán mudos
20 los más sonoros!

(*Córrrese una cortina, y descúbrese la MÚSICA.*)

ESCENA I

(*Canta dentro una voz:*)

1 Si en proporciones de partes
sólo consiste lo hermoso
que no entienden los oídos⁹⁰
y que lo escuchan los ojos;
y si el curso de la Edad,
del Sol en el claro torno,
tantos como giros, cierra
diapasones⁹¹ luminosos:

MÚSICA

Si a tanto empeño obligada
me juzgan mis ecos propios,
e invocada a tanto asunto

⁸⁸ Véase María Dolores Bravo Arriaga, “La cortesanía: el ámbito palaciego como creador de palabras, armonías, tonos y ritmos. Diversos ecos en la poesía de sor Juana” en este mismo volumen.

⁸⁹ Juana Inés de la Cruz, Sor, [Loa] 384: “Encomiástico poema a los años”, en *Obras completas*, III: *Autos y Loas*, 462-482.

⁹⁰ Siguiendo una tradición de origen medieval que desconfiaba de los sentidos, *MM* señala como imprescindible el concurso del intelecto: “cosa cierta es que uno de los jueces de la armonía es el oído, esto es, que el oído y la razón son dos partes o por decir más a nuestro propósito, son dos jueces que van siempre juntos en hacer el juicio [...] con el primero juzgamos la grandeza de los intervalos y con el segundo contemplamos sus facultades [...] De las cuales palabras se puede venir en conocimiento que así como la materia es perfeccionada de la forma, así el juicio del sentido es perfeccionado de la razón”.

⁹¹ Diapasón es la proporción (fracción 2/1 u octava) “más simple y la más conocida. Que sea la más perfecta lo tene-

mos por cosa cierta” (de ahí el calificativo de “luminosos” por parte de Sor Juana).

⁹² Tal y como recoge el *DA*, “en la Música [el eco] es la repetición de las últimas sílabas o palabras, que se cantan a media voz por distinto coro de músicos, y en los órganos se hace por registro distinto, hecho a propósito para este fin”. Se trata de un efecto musical que imita un fenómeno acústico y que, por ese motivo, se ha incorporado a numerosas obras de música, en particular a partir de la segunda mitad del siglo *xvi*, ligado al surgimiento de la música policoral en la que dos o más grupos de músicos se separaban espacialmente, ubicándose en distintos lugares de la iglesia y haciendo uso de este recurso de una forma efectista. Sor Juana y otros escritores de su tiempo usaron de forma recurrente el recurso poético del eco, que se incorporó a muchos textos de villancicos, dando así pie al compositor a su realización musical en forma de ecos o sucesivas imitaciones de coros; de ahí el calificativo de “numerosos”, aunque este adjetivo también podría interpretarse en este contexto como algo proporcionado, es decir, compuesto de números. Antonio de Salazar, maestro de capilla de la Catedral de México en tiempos de Sor Juana, es el autor de una de las obras policorales de mayor envergadura entre las conservadas en Nueva España: el villancico a la Asunción de María *Pajarillos, garzotas del aire*, a 13 voces en cuatro coros (*ACCMM, Archivo de música*, A0049, *olim* Fondo Estrada 48).

me llaman mis mismos Coros,⁹³
 no lo imposible me excuse
 de tan arduo, tan costoso
 empeño: que en lo imposible
 no se desaira lo corto.
 En inaccesible blanco
 30 no es el yerro vergonzoso
 del tiro, si basta al triunfo
 haber apuntado sólo.
 Cegar por mirar al Sol,
 es gloria del animoso;
 y es vanidad de la vista
 la ceguedad de los ojos.
 Medir con Héctor las armas,
 bastó de Áyax al elogio:
 que el valor del vencedor
 40 deja al vencido glorioso.
 Intentar de Proserpina
 el audaz insigne robo,
 aun sin conseguirlo, es triunfo
 de Teseo y Piritóo.
 No conseguir lo imposible,
 no desluce lo brioso,
 si la dificultad misma
 está honestando el mal logro.
 Esto supuesto, no admire
 50 ver que, animosa, me expongo
 a una empresa cuyo intento

se queda en intento sólo.
 Años y beldad de Elvira
 he de celebrar; y noto
 en aquésta, muchos siglos,
 y en aquéllos, tiempo corto.
 Cómo en una edad tan breve
 haya beldad tanta, y cómo
 lo grande del uno quepa
 60 en la pequeñez del otro,
 he de explicar, pues que soy
 la Música, que de tonos,⁹⁴
 voces y mensuras hago
 un compuesto armonioso.
 Facultad subalternada
 a la Aritmética, gozo
 sus números;⁹⁵ pero uniendo
 lo discreto y lo sonoro,
 mido el tiempo⁹⁶ y la voz mido:
 70 aquél, breve o espacioso;
 aquésta, intensa o remisa;⁹⁷
 y de uno y otro compongo
 aquel indefenso hechizo

⁹³ El *DA* recoge la doble acepción de la palabra “*choro*” como espacio y como conjunto de cantantes: 1) “En su riguroso y propio significado vale multitud de gente que se junta para cantar y regocijarse, o aplaudir, alabar y celebrar alguna cosa: y en este sentido se dice, El Choro de los Ángeles, de los Serafines, de los Santos, &c. Es tomado del griego *Choros*, y se pronuncia la *ch* como *K*, y aunque frecuentemente se halla escrito con *c* sola, es abuso”; y 2) “Se toma comúnmente por la parte del templo y lugar separado y destinado, donde asisten los clérigos o los religiosos para cantar las Horas Canónicas, y celebrar los Divinos Oficios, respondiendo al Sacerdote que canta la Misa en el altar mayor [...] Se llama *Choro* donde están los clérigos porque allí se canta”. En su primera acepción, se refiere al coro de clérigos que interpretaba el canto llano, aunque Sor Juana —que emplea justo antes la palabra eco— parece referirse a los coros de la música policalar.

⁹⁴ Cerone presenta cuatro acepciones de la palabra tono: “[1] todo son o voz inarticulada, la cual no se extiende ni hacia lo grave ni tampoco hacia el agudo [relacionada con el parámetro de la altura]; [2] aquel intervalo entero o aquella perfecta distancia que hay de un punto a otro [como intervalo]; [3] entiéndase por una voz buena, recia y que suena mucho; y [4] como cuando se dice Fulano hizo una Misa del primer tono, o un motete del segundo tono; es a saber del primero modo o tropo [escala]”. Sor Juana parece utilizarlo aquí en un sentido cercano al de la segunda acepción.

⁹⁵ Son todas ellas palabras de uso común en el lenguaje musical: tono (quizá usada aquí en el sentido genérico de sonido o intervalo), voces (en referencia a los coros o los músicos que cantan), mensuras (en sentido general, medida o proporción, y en sentido específico, signo de mensuración o compás en la notación de la época), armonioso (sonoro y dulce) y número (expresión de una cantidad en forma matemática, sinónimo de armonía musical).

⁹⁶ Tiempo se emplea aquí como sinónimo de velocidad, pudiendo ser “breve” (rápido) o “espacioso” (lento).

⁹⁷ Ambos términos deben entenderse aquí en el contexto de la intensidad o dinámica musical, es decir, como voz fuerte (“intensa”) o débil (“remisa”). Existe otra acepción musical como cadencia.

que, ignorado de los ojos,
 sabe introducirse al alma
 y, dulcemente imperioso,
 arrebatarse los afectos,
 proporcionando a sus modos⁹⁸
 ya el alterar⁹⁹ sus quietudes,
 80 ya el quietar sus alborotos.
 De este, pues, Imperio mío
 los dulces ecos invoco,
 que Vasallos de mi Reino
 son, o partes de mi todo.

ESCENA II

MÚSICA

¡Ah, de la primera Voz,
 cuyo grave, cuyo ronco
 sonido,¹⁰⁰ apenas profana

al silencio¹⁰¹ su reposo!

(Dice, dentro el UT:)

UT

¿Quién eres tú, que apresuras
 90 la gravedad de mi tono?¹⁰²

MÚSICA

Quien a empeño tan arduo
 llama tus ecos,
 que aun pareces agudo¹⁰³
 para el empeño.
 (Sale el UT.)

UT

Pues para que conozcan
 que quiero serlo,
 por parecer agudo
 vengo el primero.¹⁰⁴

⁹⁸ Concepto de gran amplitud semántica desde el punto de vista musical que aquí se usa en un sentido vago, acaso para referirse a los sistemas de clasificación de las melodías en escalas, ya que generalmente cada uno de los modos estaba caracterizado por un afecto, emoción o estado de ánimo que encarnaba ciertos atributos (fuerza, lascivia, pasión, virilidad, etc.) que podían provocarse en el oyente al escucharlos. Este carácter ético o moral de los modos se conocía en la antigua Grecia con el nombre de *ethos*.

⁹⁹ En música, la palabra “alterar” puede tener un sentido melódico (alterar la altura de un sonido o nota por medio de las denominadas alteraciones accidentales o cromáticas —*sostenido, bemol y becuadro*—) o un sentido rítmico (modificando el valor de las figuras por distintos procedimientos, entre ellos los puntos de alteración), aunque aquí mas bien parece referirse, en un sentido general, a la teoría de los afectos. Esta teoría, derivada de las doctrinas griegas, se basaba en la idea del poder de la música para representar y mover los sentimientos del ser humano a través de una variada gama de recursos técnicos conocidos bajo el nombre de retórica musical. En estos versos, Sor Juana expresa esta capacidad en términos de opuestos (alterar quietudes y quietar alborotos).

¹⁰⁰ Se trata de la primera nota de la escala hexacordal y, por tanto, es la de sonido más bajo, el más “grave”. El *DA* define al sonido como “el especial movimiento, impresión, o conmoción del aire herido y agitado de algún cuerpo, o del choque o colisión de dos o mas cuerpos y percibido por el órgano del oído”. *MM* menciona diversas cualidades del sonido, generalmente por medio de contrarios: grave frente a agudo o alto; estable y firme frente a movi-

ble; áspero, duro y desconcertado frente a suave, armonioso o dulce; o sonido racional frente a ruido.

¹⁰¹ *MM* atribuye un sentido positivo al silencio, parte consustancial de la música: “el callar y el hablar, lo uno y lo otro, es perfección en su tiempo, porque sin tiempo acontecerá que el mucho silencio será atribuido a ignorancia y el mucho hablar a furor o locura. Con todo eso por la mayor parte, más perfecta cosa es callar que hablar [...] El hombre sin silencio es caballo sin freno [...] el cual silencio sin duda hermosa y perfecciona mucho el tono de la voz con su tranquilidad y quietud”.

¹⁰² Tono se emplea aquí como sinónimo de sonido.

¹⁰³ En sentido musical, el adjetivo agudo se opone a grave y se refiere a aquellos tonos o sonidos (o, por extensión, las voces o instrumentos que los emiten) que se componen de un gran número de frecuencias. A diferencia de otros lugares (donde el concepto se usa en este sentido musical), aquí Sor Juana parece emplearlo de forma metafórica para referirse a la perspicacia y sutileza de Ut, el primero en aparecer.

¹⁰⁴ Desde este momento van apareciendo en escena, de una forma progresiva y ordenada, las personificaciones de las notas musicales del hexacordo o escala de seis sonidos (*ut, re, mi, fa, sol, la*), que constituye la base del sistema de solfeo denominado solmisación, popularizado por Guido d’Arezzo en su *Micrologus*.

MÚSICA

¡Ah, de la segunda, cuyo
100 fundamental movimiento
compone de la armonía¹⁰⁵
el intervalo primero!

(Sale el RE.)

RE

Llamando al Ut, es fuerza
que a mí me nombren,
pues nuestro ser es sólo
de relaciones.
Y así, sigo sus pasos;
porque es preciso
que el uno al otro llamen
110 los relativos.¹⁰⁶

MÚSICA

¡Ah, de la tercera Voz,
que si no es la más perfecta

¹⁰⁵ Se usa aquí la palabra armonía en su sentido clásico, es decir, para referirse a la relación entre dos notas cuando suenan al mismo tiempo. Sin embargo, desde un punto de vista técnico, parece aludir a sonidos sucesivos y no simultáneos, por lo que acaso debiera haber utilizado “melodía” (lo que parece confirmarse por el uso de la palabra intervalo a continuación y por el hecho de que la armonía *do[ut]-re* tenía la consideración de disonante).

¹⁰⁶ En música se habla de dos tonos o escalas relativas (o vecinas) cuando comparten un determinado número de notas. Las relacionadas más estrechamente son aquellas adyacentes en el círculo de quintas. Se opone a tonos o escalas lejanas (aquellas alejadas entre sí en el círculo de quintas y, por tanto, con pocas notas en común). El paso de una tonalidad a otra recibe el nombre de modulación. Aunque en la moderna teoría tonal se aplica al paso de una tonalidad a la vecina y concierne al parámetro de la armonía (relación de simultaneidad por medio de acordes), en época de Sor Juana tenía un sentido más melódico (relación entre notas sucesivas) y concernía a la voz humana y los intervalos, tal y como explica el *MM*: “La modulación es un movimiento hecho de un son a otro por diversos intervalos con medida, dulzor y concierto, el cual se halla en todo género de armonía y melodía”.

especie,¹⁰⁷ a lo menos goza
privilegios de primera!

(Sale el MI.)

MI

Sin el Mi, la armonía
nada valiera,
pues une sus blanduras
con mis durezas.¹⁰⁸

¹⁰⁷ La palabra especie presenta varias acepciones, según se relacione con los distintos parámetros de la música: 1) disposición concreta de tonos y semitonos de una escala (se habla así de “especies de escalas”); 2) como sinónimo de intervalo o distancia entre dos notas (“especie de diapente”, “especie de diatesarón”); y 3) en el sentido de categorización de las relaciones contrapuntísticas de las voces por medio de un sistema sujeto a reglas estrictas y desarrollado con una finalidad pedagógica (había cinco distintas “especies”, de complejidad creciente), de ahí que las especies de contrapunto se conozcan también como contrapunto riguroso o estricto, opuesto al contrapunto libre (menos atado a reglas). La sistematización de las especies de contrapunto se atribuye a Johann Joseph Fux (*Gradus ad Parnassum*, 1725). Aquí Sor Juana usa la palabra especie en su primera acepción, como sinónimo de intervalo, considerándose la 3ª como consonancia imperfecta, de ahí que no sea “la más perfecta”.

¹⁰⁸ Las “blanduras” y las “durezas” se relacionan con las distintas clases de hexacordo y las alteraciones accidentales. Como ya se indicó a propósito de la mudanza (redondilla 87, verso 44), había tres tipos básicos de hexacordos: 1) *natural*, formado sobre la nota *do* [*ut*]: *ut re mi fa sol la*; 2) *molle* o “suave”, formado sobre *fa*: *fa sol la sib do’ re’* (con el *si* “suave” o *b molle*, origen del signo moderno del *bemol*); y 3) *durum* o “duro”, formado sobre *sol*: *sol la si’ do’ re’ mi’* (con *si* “duro” o *b durum* [=b cuadrado], origen del signo *becuadro*). Al igual que ocurría con los modos y las alteraciones, los hexacordos tenían determinadas “propiedades”, es decir, se asociaban con afectos o estados de ánimo. Como explicaba el *MM*, el hexacordo *molle* —como el *bemol*— era suave, blando y lastimero (“afeminado”), en tanto que el hexacordo *durum* —como el *becuadro*— se asociaba a “cosa dura y recia” (“varonil”). El *sostenido* (#) servía para mostrar “las cosas tristes, piadosas y llorosas, que sin él no hubiera diferencia del canto alegre y regocijado, de los de dolor, lágrimas y muerte”. En los villancicos de oposición era muy frecuente dar a los contrincantes textos con palabras de ambos campos semánticos (pena, llanto, gemido, dulzura, blando; o cólera, ira, bruto, dureza) e incluso los nombres de las notas musicales (ya sea de forma aislada o formando palabras como *sola* [*sol-la*] o

Y así, en mi lugar salgo;
120 porque no quiero
que se piense he perdido
de mi derecho.

MÚSICA

¡Ah, de la Voz cuarta, cuya
blanda cantidad varía
la diversidad de tonos,
situada en partes distintas!¹⁰⁹

(Sale el FA.)

FA

Sí, porque sin Fa fuera
un tono solo;
que a los tonos distinguen
130 los semitonos.¹¹⁰
Y así, salgo; pues tonos
tres han salido:
que evitar el tritono¹¹¹

miré [mi-re]), esperándose que el maestro de capilla emplease el hexacordo correspondiente, usase la alteración adecuada o hiciera coincidir esa sílaba con el nombre de la nota homónima (son los denominados villancicos de precisión o en metáfora musical). La propia Sor Juana escribió un logrado ejemplo para los *maitines* de la Asunción, de 1676 (cuarto villancico, *¡Silencio, atención, que canta María!*).

¹⁰⁹ La “diversidad de tonos” de la nota *fa* a la que alude Sor Juana parece referirse a los dos tipos de semitono (el mayor/cantable y el menor/incantable), tal y como refiere el *MM*: “todos los *Mies* que pone Boecio no son un mismo mas dos diferentes, situados en dos partes diversas, en medio de los cuales tiene su lugar el *Fa*; y hallaremos ser más distancia desde *Mi* a *Fa* que desde *Fa* a *Mi*, porque la distancia de *Mi* a *Fa* es de cinco comas o un *Apotome* [...] Mas la distancia de *Fa* a *Mi* es sólo de cuatro comas y es la *Lima*”.

¹¹⁰ Esta estrofa alude a la distinción entre tonos y semitonos y al hecho que, gracias a la nota *fa*, se produce un intervalo de semitono entre ella y la nota inmediatamente anterior (*mi*).

¹¹¹ Según señala el *DA*, es “un intervalo muy desapacible, compuesto de tres tonos, y consiste en la razón de 45 a 32”, equivalente a una 4ª aumentada. Desde la Edad Media, el tritono tuvo la consideración de fuerte disonancia, de ahí que lo denominasen *diabolus in musica* (“el diablo de la música”) y fuese objeto de prohibiciones por parte de los teóricos, quienes aconsejaban realizar mudanzas o cambios de hexacordo para evitarlo. Como indica el *MM*, “es disonancia de

siempre es mi oficio.

MÚSICA

¡Ah, de la quinta, que a más
de ser la voz¹¹² que demedia
la octava, es en las especies
la primera que es perfecta!

(Sale el SOL.)

SOL

Así es; porque el diapente¹¹³
140 perfección goza,
porque ni tiene falta
ni admite sobra.
Y salgo, porque quiero
que en mí se vea
que de las perfecciones
soy quintaesencia.

MÚSICA

¡Ah, de la Voz superior,
que por privilegio, siempre,
aunque las otras se bajen,
150 el lugar supremo tiene!

(Sale el LA.)

LA

Es verdad; que aunque suban
con mil mutanzas,
el La siempre se pone

cuatro voces harto bellacas, o es una composición de tres tonos seguidos sin intermedio de semitono, que causa dureza muy difícil a la pronuncia[ci]ón y es muy insufrible al oído humano”. La presencia de la nota *fa* y el semitono que genera con la nota anterior, *mi*, resulta determinante para evitar la formación del tritono entre *do* y *sol*.

¹¹² Léase nota musical.

¹¹³ La 5ª o diapente era una consonancia perfecta situada a medio camino entre el unísono y el diapasón (8ª).

por la más alta.¹¹⁴
Y así, después de todas
salgo al Teatro,
pues ninguna de todas
pica más alto.

ESCENA III

MÚSICA

Pues ya que juntas estáis
160 y que sabéis que la empresa
a que me animo gloriosa
y me prevengo contenta
es que celebréis los Años
de la divina belleza
de la soberana Elvira,
porque el Auditorio sepa
que no ha sido extravagancia
haber elegido idea
de Música (facultad
170 que, aunque todos sus cadencias¹¹⁵
perciben, sus artificios
hay pocos que los entiendan,¹¹⁶
y fuera mortificar

¹¹⁴ Alude al hecho de que, en el sistema de los hexacordos, la nota *la* es la más aguda de las seis y, además, nunca se ve alterada por el sistema de mutanzas.

¹¹⁵ La cadencia presenta un doble sentido musical para referirse, de forma general como aquí lo usa Sor Juana, a un modo de cantar medido, proporcionado y con buena pronunciación y, en un sentido más específico, como sinónimo de cláusula o finalización de una frase musical, tal y como señala el *MM*: “otra cosa no es que un descanso general o veramente una terminación de las partes de la composición, con la cual se concluye juntamente con la letra el periodo de la invención musical [...] es la cláusula en la música (llamada comúnmente cadencia porque cae a la conclusión) cuanto el punto final en la gramática”. Según detalla Cerone, había distintos tipos de cadencia que cada compositor debía conocer, pues si no “no sabe nada y es como ciego que todavía camina y no tiene guía y, en fin, se halla fuera de camino”.

¹¹⁶ Sor Juana alude aquí a la clásica aproximación dual a la música como arte (que todos escuchan a través de los “limitados” sentidos) y como ciencia (que sólo los iniciados pueden entender a través del intelecto).

a todos con la extrañeza
de sus términos, querer
tratar de sus sutilezas),
solamente quiero que
se mire la conveniencia
que hay de Armonía a Hermosura:

180 pues una mensura mesma,
aunque a diversos sentidos
determinada, demuestra
la Armonía a los oídos
y a los ojos la Belleza.
Limitados los sentidos
juzgan mensuras diversas
en los objetos sensibles;
y así dan la diferencia
entre lo que ven o escuchan,
190 lo que gustan o que tientan.
Mas el alma, allá en abstracto,
conoce con evidencia
que es una proporción misma,
aunque distinta parezca,
aquella que al gusto halaga
o que al tacto lisonjea,
la que divierte a los ojos
o la que al oído suena.¹¹⁷
Pongo un ejemplo vulgar.
200 En una línea se asientan
la mitad, la tercia parte,
la cuarta, la quinta y sexta,
de que usa la Geometría.
Redúcese esto a materia
grave, y quiere ponderarse
en balanzas, donde sea

¹¹⁷ En estos versos presenta a la armonía musical (trasunto de la belleza terrenal) como una cualidad transversal que puede ser percibida por distintos sentidos (gusto, tacto, vista y oído) sólo de forma defectuosa e individualizada, pero de manera integrada por el alma. En esto, Sor Juana se alinea con las teorías pitagóricas de la “armonía de las esferas”, que desconfiaban sistemáticamente de las percepciones de los sentidos por lo que había que supeditarlos siempre a la razón, única forma de acceder al conocimiento verdadero.

árbitro juez el fiel
 que su cantidad nivela.
 Elígese un cuerpo grave,
 210 y de la misma manera
 que se dividió la línea,
 se proporcionan las pesas.
 Y éstas, si quieren, después
 armónicamente suenan,
 como en la de los martillos¹¹⁸
 tan repetida experiencia.
 No es otra cosa lo Hermoso
 que una proporción que ordena
 bien unas partes con otras:
 220 pues no bastara ser bellas
 absolutamente, si
 relativa no lo fueran.
 Destemplado un instrumento,
 (aunque tenga la madera
 más apta para el sonido;
 aunque las más finas cuerdas
 se le pongan; y en fin, aunque
 en la forma y la materia
 se apure el primor del Arte),
 230 como sin concierto suena,
 más que deleita, disgusta;
 más que acaricia, atormenta.
 Así, la Beldad no está
 sólo en que las partes sean
 excesivamente hermosas,

¹¹⁸ Esta referencia a los martillos se relaciona con el mito del martillo pitagórico que atribuye a Pitágoras el descubrimiento de las relaciones numéricas entre las notas musicales cuando al pasar por una herrería, escuchó el sonido de cuatro martillos de distintos pesos que producían diferentes intervalos musicales al ser golpeados por parejas. Aunque se sabe que estos experimentos los realizó con el monocordio, sin embargo, a partir del siglo II, surgió esta leyenda que el *MM* atribuye a Macrobio: “Que todo lo dicho sea verdad. Macrobio lo manifiesta claramente diciendo que *pasando Pitágoras acaso por una calle llegaron a sus oídos algunos sonos que se respondían con una cierta orden, los cuales procedían de los martillos de ciertos herreros, que golpeaban un hierro encendido. A donde vemos que dice que eran sonos que respondían con una cierta orden.*”

sino en que unas a otras tengan
 relativa proporción.
 Luego nada representa
 a la Belleza mejor
 240 que la Música; y más ésta
 de Elvira hermosa, que a más
 de aquesta general regla,
 en otras particulares
 con la Música concuerda.
 Mas aquesto, de las Voces
 será mejor que se infiera.
 Y así (esto aparte dejando,
 para que alguno no entienda
 que la fiesta de los Años
 250 sólo hago de Beldad fiesta),
 paso a probar que del Tiempo
 es la idea más perfecta
 la Música. Pues ¿qué cosa
 es ese Cuarto Planeta,
 sino un dorado compás
 que mueve la Omnipotencia,¹¹⁹
 en quien es Máxima el Día,
 de doce partes compuesta,

¹¹⁹ Esta referencia al Cuarto Planeta (el Sol, según el sistema de Ptolomeo, en velada alusión al virrey) y su relación con el compás omnipotente pudiera ser un trasunto de la antigua teoría pitagórica de la “armonía de las esferas,” también llamada “armonía del cosmos o música universal.” Esta teoría se basa en la idea de que el universo es un cuerpo sonoro armónico regido por el movimiento de los cuerpos celestes según proporciones numéricas, lo que permite vincular a la música con la astronomía y, en definitiva, con el *Quadrivium* (integrado también por otras dos artes, aritmética y geometría, citadas en el romance 21, versos 67-68). Cerone incluyó numerosas referencias a la teoría de la “armonía de las esferas,” que se desarrolló en otro importante tratado teórico-musical, *Musurgia universalis*, del jesuita Atanasius Kirchner que incorporó numerosas ilustraciones con artilugios e instrumentos sonoros. La *Musurgia* fue una obra de gran influencia en el pensamiento de Nueva España, donde el jesuita alemán tuvo un corresponsal, Antonio Favián. Sabemos que Sor Juana estaba familiarizada con la obra de Kirchner, que cita expresamente en otros poemas y que formaba parte de su biblioteca, según lo muestra el célebre retrato de la poetisa en su celda, de Miguel Cabrera. La teoría de la “armonía de las esferas” reaparece en otras loas de Sor Juana.

pues contiene doce Horas
 260 y éstas sirven de Corcheas,¹²⁰
 subdivididas después
 en porciones más pequeñas,
 al modo que en las mensuras¹²¹
 de la Música se observa,
 esperando también Pausas,¹²²
 pues hace la Noche negra
 máxima pausa del día,
 que en mudo silencio tenga
 el mismo Tiempo, y sus Horas
 270 con mutua correspondencia
 valgan lo mismo?¹²³ Y no sólo
 el Tiempo; mas ascendencia
 y descendencia hace el Sol
 en la circular carrera
 de los Signos (que aun su nombre
 con la Música concuerda),¹²⁴
 pues si desciende por seis,

en los otros seis se eleva;¹²⁵
 y hasta en hacer cuatro Tiempos¹²⁶
 280 viene a tener conveniencia
 con la Música: con que,
 a mi ver, probado queda
 ser jeroglífico suyo.
 Y volviendo a lo que encierran
 de misterioso las Voces,
 que fue la primer propuesta,
 ¿qué Voz eres tú?

UT

El Ut soy,

(Da unas tarjas¹²⁷ con letras. Y las darán asimismo
 las demás VOCES, cuando se sigan a hablar.)

como en mis tarjas se muestra,
 y el eco de su *Virtud*,

290 pues en “virtud” el Ut suena.

MÚSICA

Y bien se muestra
 que es la *Virtud*, de Elvira,

¹²⁰ Sor Juana da a entender que la máxima equivalía a doce corcheas (cuyo antepasado en la notación mensural es la fusa), lo cual no se ajustaba a la teoría de la época ya que, según precisa el *MM*, una máxima equivalía a 32 corcheas: “Dividieron digo la máxima en dos longas, la longa en dos breves, la breve en dos semibreves, la semibreve en dos mínimas, la semimínima en dos corcheas”. Este error pudo deberse a una mala interpretación, quizá premeditada, de Sor Juana, quien sumó los valores citados por Cerone (2 longas + 2 breves + 2 semibreves + 2 mínimas + 2 semimínimas + 2 corcheas = 12 corcheas), en lugar de multiplicarlos, como claramente lo indica el teórico italiano: “la una vale al doblado de la otra, considerándolas regularmente por su orden”, todo ello con el propósito de equipar la máxima con el día.

¹²¹ Mensura se utiliza aquí como sinónimo de duración de las figuras musicales.

¹²² Equivalentes aquí a silencio. Cada una de las figuras del sistema mensural tenía su signo equivalente de silencio, con una duración fija e invariable (es decir, no se podía perfeccionar ni imperfeccionar).

¹²³ Sor Juana indica que las horas del día y la noche tienen su equivalencia, de la misma forma que la máxima tiene el mismo valor que el silencio de máxima. Por otro lado, el silencio de la figura máxima (el de mayor duración) se equipara a la “muda” noche.

¹²⁴ En esta ocasión Sor Juana se refiere a los signos del zodiaco, aunque —como ella misma indica— la palabra signo también tiene una acepción musical.

¹²⁵ El ascenso y descenso del sol cada día es comparado con los ascensos y descensos melódicos de las seis notas de la escala.

¹²⁶ Estos “cuatro tiempos” pudieran referirse a los cuatro tipos principales de signos mensurales o compases en la notación medieval, determinados por un *tempus* perfecto (ternario, representado con un círculo) o imperfecto (binario, representado con un semicírculo) que aludía a la relación entre la breve y la semibreve, y por una *prolatio* mayor (con punto) o menor (sin punto) para referirse a la relación entre la semibreve y la mínima. De las cuatro posibles combinaciones de *tempus* y *prolatio* surgieron otros tantos signos mensurales: *tempus perfectum prolatio maior* (●), equivalente al compás actual 9/8; *tempus perfectum prolatio minor* (○), equivalente al 3/4; *tempus imperfectum prolatio maior* (◐), equivalente al 6/8; y *tempus imperfectum prolatio minor* (◑), equivalente al 2/4.

¹²⁷ Según el *DA*, “se llama asimismo un género de escudo, o rodela que usaban los romanos, españoles y africanos, con que se cubrían todo el cuerpo”. El hecho de disponer distintas sílabas en las tarjetas de las Voces se vincula asimismo con el sistema de solfeo llamado solmisación, que basa el aprendizaje de las notas musicales en sílabas.

la primer prenda.
¿Y tú cuál eres?

RE

El Re:

(*Da las tarjetas.*)

Regocijo, que celebra
sus Años, en que hallo tantos
días como Primaveras;
y así me alienta
ver que estoy en sus Años
300 como en las Huertas.

MÚSICA

¿Y tú cuál eres?

MI

El Mi:

(*Da las tarjetas.*)

Miramiento, que venera
su Deidad, pues solamente
le sirve quien la respeta;
que aunque se muestra
humana, no por eso
la Deidad deja.

MÚSICA

¿Y tú cuál eres?

FA

El Fa:

(*Da las tarjetas.*)

Fama suya, que a su cuenta,
310 bien fundadas esperanzas
tengo de vivir eterna.
¡Oh el Cielo quiera

que, a su Fama, su vida
se le parezca!

MÚSICA

¿Y tú cuál eres?

SOL

El Sol:

(*Da las tarjetas.*)

Solicitud, que desea
que los afectos del alma
de sí salgan a dar muestra;
que es consecuencia,
320 que rebosa en el alma,
si sale afuera.

MÚSICA

¿Y tú cuál eres?

LA

El La:

(*Da las tarjetas.*)

Latitud, que les enseña
a emprender, a los demás;
que lo imposible no teman:
pues en la idea,
de imposible se quita
lo que se intenta.

ESCENA IV

MÚSICA

De modo que *Virtud* y *Regocijo*
330 el UT, RE son, según vuestra voz dijo;
y *Miramiento* y *Fama*
es el MI, FA, quien dulcemente clama;
y en la *Solicitud*, que se ve unida
con *Latitud*, SOL, LA va contenida;

que las Seis Voces son, que tan usadas,
Escala de Aretino¹²⁸ son llamadas.
Mas, con todo, quisiera
que en aquestas Seis Voces algo hubiera
que en particular más nos expresara
340 el Asunto; mas ya, si bien repara
mi atención en las tarjetas, de ellas quiere
ver mi curiosidad lo que se infiere.
Idme dando las tarjetas, por si acaso
a otro sentido de sus letras paso.

UT

Una *V* y una *T* son las que tengo,
que hacen el *Ut*, en cuyo lugar vengo.

RE

Yo una *R* y una *E*, las que he traído
son, que forman el *Re* de mi sonido.

MI

Yo una *M* y una *I*, con que he formado
350 el *Mi*, porque es la voz que me ha tocado.

FA

Yo una *F* y una *A*, que es la voz mía,
que forma al *Fa* su dulce melodía.

SOL

Yo una *S*, una *O* y una *L* te presento,
con que formo del *Sol* el dulce acento.¹²⁹

¹²⁸ Asimila las notas musicales a las voces. Aretino se refiere aquí a Guido d'Arezzo, inventor del sistema de solfeo llamado solmisación, que se basa en hexacordos o escalas de seis notas.

¹²⁹ El *MM* dedica su libro octavo a las reglas sobre el "cantar glosado y de garganta", cuyo primer capítulo versa sobre el modo de cantar con acento. Cerone se refería a la manera de interpretar grupos rápidos de corcheas y semicorcheas y daba unas pautas para su ornamentación, apelando a la contención, la gracia y la destreza. En este contexto el acento jugaba un papel importante ya que permitía distinguir una nota particular con una mayor intensidad y/o duración, dando así relieve a ese sonido sobre los demás. Por lo general, las prácticas de acentuación quedaban sujetas a las leyes prosódicas y su adecuada aplicación era muy valorada en la época.

LA

Yo una *L* y una *A*, con que en substancia
se forma al *La* la dulce consonancia.

MÚSICA

Pues ahora, mezcladas todas, quiero
ver lo que sale. Toma tú, el primero,
estas dos tarjetas que he tomado acaso;
360 y a ti estas otras dos a darte paso.
Tú, estas dos; y otras dos a ti te entrego.
A ti, otras dos; y tres que quedan luego
al último las doy. ¿A ver, leídas,
que dicen esas tarjetas repartidas?¹³⁰

UT

A mí una *E* y una *L* me han cabido.

RE

En mí una *V* y una *I* se han unido.

MI

En mí una *R* y una *A* se han hermanado.

FA

En mí una *S* y una *O* se han conformado.

SOL

En mí una *L* y una *A*.

LA

Las que poseo

370 *M*, *T* y *F* son, a lo que veo.

MÚSICA

Esas tres mudas son, y solamente

¹³⁰ En esta sección de la loa, en la que asigna a cada una de las notas musicales una tarjeta con distintas sílabas para conformar un acróstico, se establece una clara analogía con los procedimientos pedagógico-musicales de la solmisación, basados precisamente en la asignación de sílabas a cada una de las notas musicales, a partir del himno a San Juan Bautista *Ut queant laxis*.

sirven de que el valor de otras se aumente
(como los ceros son, en quienes hallo
que no tienen valor y pueden dallo).
Y así, aquéostas dejadas, id leyendo
lo que las otras letras van diciendo.
Y para leerlas con mayor decoro,
cada cual siga el eco de su Coro.

UT
El eco fiel:

CORO
380 El;

RE
según lo que vi:

CORO
Vi;

MI
la cifra leerá:

CORO
Ra;

FA
pues él solo osó:

CORO
So;

SOL
a descifrar-lá:

CORO
La.

MÚSICA
(Canta.)

Juntando lo que acrisola
390 la Anagrama en las vocales,

hallo que dicen cabaes
los ecos: ELVIRA SOLA.

(Muestran las tarjas con las letras, y representa la MÚSICA
[Dama].)

MÚSICA
¡Pues mirad si con razón
de las letras me valí,
cuando en ellas anteví
cifrada su perfección!

Pues retrata el Diapasón,¹³¹
sierpe que muerde su cola,
a esta Música Española;¹³²

400 y en sus cadencias hará
que en el RE, MI, FA, SOL, LA
se contenga ELVIRA SOLA.

Mas nuevamente combinarlas quiero,
por ver si es diferente del primero
el sentido que sale.

TODOS
Aquí las tienes,
para ver qué concepto a formar vienes.

(Entréganle todos las letras, y mézclalas otra vez.)

MÚSICA
Pues por el orden mismo las voy dando,
cada uno sus dos vaya tomando.

UT
Yo una E y una L son las que he sacado.

RE
410 Pues yo una S y una I las que he tomado.

¹³¹ Asimila el diapasón (o intervalo de 8ª) con una sierpe que se muerde la cola, ya que se forma con un intervalo entre dos notas del mismo nombre; representa la perfección sonora.

¹³² En un sentido metafórico, la Música Española vendría a ser una representación de la misma homenajead, la Condesa de Galve, nacida en Madrid.

<p style="text-align: center;">MI</p> <p>Yo una <i>L</i> y una <i>V</i> las que he cogido.</p>	<p style="text-align: center;">CORO</p> <p>A;</p>
<p style="text-align: center;">FA</p> <p>A mí dos <i>AA</i> juntas me han cabido.</p>	<p style="text-align: center;">SOL</p> <p>A tu beldad y primor:</p>
<p style="text-align: center;">SOL</p> <p>Yo esta <i>M</i> y esta <i>O</i>, tomar intento.</p>	<p><i>Coro</i></p> <p>430 Mor.</p>
<p style="text-align: center;">LA</p> <p>Yo con esta <i>R</i> sola estoy contento.</p>	<p style="text-align: center;">MÚSICA</p> <p><i>(Canta.)</i></p> <p>Pues ¿quién tuviera valor de festejar su Belleza, sino la sin par fineza de su Esposo, EL SILVA¹³³ AMOR?</p> <p><i>(Muestra las tarjetas, y representa.)</i></p>
<p style="text-align: center;">MÚSICA</p> <p>Dos solamente mudas han sobrado, que son la <i>F</i> y la <i>T</i>. Mas mi cuidado, lo que las otras dicen ver intenta, por si el Dueño, que ostenta finezas de Galán, voy descubriendo;</p> <p>420 pues que los Coros lo dirán, entiendo.</p>	<p>Si son el Silva y Elvira uno, que donde se vea <i>Elvira, Silva</i> se lea, no es novedad que me admira; pues si en uno y otro mira</p> <p>440 mi atención igual valor, igual fineza y primor que una alma sólo acrisola, donde dice ELVIRA SOLA, claro es que es EL SILVA AMOR.</p>
<p style="text-align: center;">UT</p> <p>El dueño deste vergel:</p>	
<p style="text-align: center;">CORO</p> <p>El;</p>	
<p style="text-align: center;">RE</p> <p>Adonis de este pensil:</p>	
<p style="text-align: center;">CORO</p> <p>Sil;</p>	<p style="text-align: center;">ESCENA V</p>
<p style="text-align: center;">MI</p> <p>A ofrecer amante va:</p>	<p style="text-align: center;">MÚSICA</p> <p>Y pues ya se vio que de la Armonía es su perfección la Música misma, solamente resta</p> <p>450 que le deis los Días (pues tiene tan pocos,</p>
<p style="text-align: center;">CORO</p> <p>Va.</p>	
<p style="text-align: center;">FA</p> <p>El alma que le dio ya:</p>	

¹³³ Clara alusión al marido de la condesa, el virrey Gaspar de la Cerda Silva Sandoval y Mendoza.

que los necesita),
y que con la dulce
Escala Aretina,
los acordes¹³⁴ Coros
conmigo repitan:

CORO Y MÚSICA

¡Viva Elvira sola;
viva sola Elvira!

UT

Viva; y a su Edad,
460 de ejemplar le sirva
su Beldad, viviendo
los siglos de linda.

CORO

¡Viva Elvira sola;
viva sola Elvira!

RE

Viva con su ingenio,
gozando, entendida,
de viva lo propio
que tiene de viva.

CORO

¡Viva Elvira sola;
470 viva sola Elvira!

MI

Viva con las glorias
que, de Fernandina,
repiten a eternas,
pues son infinitas.

¹³⁴ Aunque la palabra acorde tiene un significado técnico específico en la moderna teoría tonal (tres o más notas que suenan simultáneamente), aquí Sor Juana lo utiliza en su forma adjetivada en el sentido en que lo recoge el *DA* para referirse a los “instrumentos músicos cuando están bien templados, o de las voces cuando corresponden afinadas, y muy unidas al tono que cantan”.

CORO

¡Viva, Elvira sola;
viva sola Elvira!

FA

Viva con su garbo;
pues (si bien se mira)
será mucho, siendo
480 el aire el que inspira.

CORO

¡Viva Elvira sola;
viva sola Elvira!

SOL

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

CORO

¡Viva Elvira sola;
viva sola Elvira!

LA

Vivan sus virtudes;
490 pues será justicia
que vida tan buena
tenga buena vida.

CORO

¡Viva Elvira sola;
viva sola Elvira!

UT

Y su dulce Esposo
el heroico Silva,
que aqueste festejo
amante dedica.

¡Viva el Silva Amor;
500 viva el Amor Silva!

RE

Pues tanto su amor
los identifica,
que no viene a ser
persona distinta,

CORO

¡Viva el Silva Amor;
viva el Amor Silva!

MI

Concédale Dios
sucesión florida,
que de sus blasones
510 las glorias repita.

CORO

¡Viva el Silva Amor;
viva el Amor Silva!

FA

Y las bellas Damas,
cuya bizarría
da al Amor las armas
con que vence y lidia,

CORO

¡si sus luces gozan,
con sus luces vivan!

SOL

Y el docto Senado,
520 que justo concilia
hacer de la Paz
medio a la Justicia,

CORO

¡viva, porque el Pueblo
a su ejemplo viva!

LA

Y los Tribunales,
en quienes estriba
del Real aumento
la exacta medida,

CORO

¡nunca sus guarismos
530 regulen su vida!

MÚSICA

La Nobleza y Plebe,
que forman unidas
un perfecto todo
de partes distintas,
vivan, porque alegres,
en tan feliz Día,
festivas y amantes
conmigo repitan:

CORO Y MÚSICA

¡Viva Elvira Sola;
540 viva sola Elvira!

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