

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

Apéndice. Glosario de términos musicales utilizados en los cuatro textos de Sor Juana

Javier Marín López
Universidad de Jaén

Abreviaturas

MM: *El melopeo y maestro: tratado de musica theorica y pratica en que se pone por extenso lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber* (Nápoles, 1613) de Pietro Cerone de Bérgamo.

DA: *Diccionario de la lengua castellana* publicado por la Real Academia Española (Madrid, 1726-1739), conocido como *Diccionario de Autoridades*.

Nota: Las referencias cruzadas a conceptos definidos en el propio glosario se marcan por medio de asterisco (*).

ACENTO/S. 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.

ACORDE. Aunque la palabra acorde tiene un significado técnico específico en la moderna teoría tonal (tres o más notas que suenan simultáneamente), Sor Juana suele utilizarla 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”.

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

AGUDO. 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), en la loa 384, verso 97, Sor Juana parece emplearlo de forma metafórica para referirse a la perspicacia y sutileza de Ut, el primero en aparecer.

ÁLTERA. Véase *sesquiáltera.

ALTERAR, ALTERACIÓN. 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 en la loa 384,

verso 79, más 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).

ARETINO. La cita a Aretino en la loa 384, verso 336, se refiere al monje benedictino italiano y teórico musical Guido d'Arezzo (ca. 991-ca. 1050), inventor del sistema de solfeo llamado solmisación, que se basa en hexacordos o escalas de seis notas representables gráficamente en la palma de la mano (conocida con el nombre de mano guidoniana).

ARMONÍA/S, ARMONIOSA/O. 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 (conjunto de sonidos que el oído percibe con tensión o, como señala el *MM*, “un duro y áspero encuentro de dos sonidos”). En la moderna teoría tonal la armonía estudia la relación entre dos notas cuando suenan al mismo tiempo, y el modo en que éstas se organizan en el tiempo.

ARMÓNICO MEDIO. Este concepto alude a la relación de la música con otras dos disciplinas matemáticas basadas en las proporciones: la aritmética y la geometría. La música está en el “armónico medio” de ambas al ser sus proporciones y diferencias desiguales (véase *coma pitagórica) 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 estas disciplinas, junto a la música y a la astronomía (a la que se alude veladamente en la loa 384, verso 254), que 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”.

BLANDURAS. Las “blanduras” y las “durezas” se relacionan con las distintas clases de hexacordo (o escalas de seis notas) y las alteraciones accidentales. Como se explica 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 nombre de las notas musicales (ya sea de forma aislada o formando palabras como *sola* [sol-la] o *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 logro ejemplo para los *maitines* de la Asunción, de 1676 (cuarto villancico, ¡*Silencio, atención, que canta María!*).

BREVE. Figura musical de la notación mensural blanca en forma de cuadrado que ha derivado, en la moderna notación, en la cuadrada. Salvo modificación por las reglas del sistema mensural, valía la mitad que la *longa y el doble que la *semibreve.

CADENCIA. Presenta un doble sentido musical para referirse, de forma general (como lo usa Sor Juana en la loa 384, verso 170) 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”.

CADENCIA REMISA. Véase *remisa.

CALDERÓN. Cerone lo define como la “señal [...] para que conozca el cantante que una obra está ya del todo acabada y sepa que no hay más partes para seguir”.

CANCIÓN/ES. En época de Sor Juana, se entendía por canción genéricamente una composición poética en texto romance “que por estar en verso puede cantarse” (*DA*) caracterizada por su sencillez. En las chanzonetas (que se asimilan a las *frottole* y estrambotes), *MM* recomienda usar “acompañamientos de consonancias naturales, formando con ellas unos cantares airosos, alegres, aparados, pulidos, graciosos y ligeros o disminuidos, pronunciando las palabras casi juntamente con todas la partes. Aquí no ha de haber artificios de contrapuntos ni variedad de invenciones, como los madrigales, sin intervalos consonantes bien ordenados y a veces algunas breves fugas (en principio particularmente) pero de las más naturales y más docenales”, mostrando preferencia por las obras a tres voces de registro contrastante.

CANTO DE ÓRGANO. Forma de referirse en la época de Sor Juana a la música polifónica escrita (no improvisada), anotada en los libros que se utilizaban en las iglesias y catedrales. Este concepto a veces se confunde con la práctica de echar *contrapunto, una forma de improvisación polifónica culta, propia de los cantores profesionales activos en las capillas catedralicias, que se opone 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.

CANTO LLANO. 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”.

CAPILLA DE MÚSICA. 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. Además de por su concordancia nominal, el uso de la palabra “Capillas” en el romance 21, verso 105, pudiera interpretarse como un juego de palabras para referirse veladamente al que, en los años cortesanos de Sor Juana, gobernaba la capilla musical de la Catedral de México: Francisco López Capillas, maestro de capilla entre 1654 y 1674.

CARACTERES. De manera general, Sor Juana utiliza esta palabra como sinónimo de letras.

CIFRA/S. 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).

CLAVES. 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”, valiéndola la primera sólo para la música polifónica (llamada por Cerone “canto de órgano”) y las dos restantes tanto para el canto llano como para el “de órgano”.

COMA PITAGÓRICA. 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 (véase también *sesquinona y *sesquiocava). Véase *espiral armónica y *sisma (schisma).

COMPÁS/ES. 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 realiza-

ción: 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.

COMPOSICIÓN. En un sentido general, el *DA* alude al orden, modo y forma en que se disponen los elementos de un todo para que queden sus partes con la debida proporción; de manera más específica, en música se la define como una “artificiosa colocación de diferentes voces, con variedad de consonancias y disonancias”.

CONCIERTO/S, CONCERTADO. 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). En su formada adjetivada, el término “concertado”, además de referirse al género o estilo en el que intervienen, de forma ordenada, grupos contrastantes de voces e instrumentos, es sinónimo de lo medido, lo ajustado, lo que transcurre con avenencia y en acuerdo (musicalmente hablando, lo armónico y consonante).

CONSONANCIA. 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.

CONTRAPUNTO. De una forma simple, el contrapunto consiste en combinar simultáneamente de 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 catedralicias, 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) al utilizar este vocablo en la redondilla 87.

CORCHEAS. Figura musical de la notación mensural blanca de escaso valor que duraba la mitad de la semínima y que el *MM* recomendaba utilizar con una función ornamental, junto con las semicorcheas, “solamente para bien cantar y con gracia y para disminuir las obras, que son como unos afeites que adornan mucho la música”.

CORO. 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”.

CROMÁTICO/A. Uno de los tres géneros (*genera* o división del tetracordo o escala de cuatro notas) de la música griega (los otros eran el diatónico y el enharmónico), caracterizado 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 géneros típicos de la música griega a propósito de las escalas de cuatro notas o tetracordos, dentro de un capítulo dedicado a “Curiosidad y antiguallas en Música”. Cerone señaló 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”).

CUARTA/4ª. Véase *diatesarón.

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.

DIAPASÓN. En la teoría musical griega y medieval, diapasón era el intervalo de 8ª (expresado en fracción como 2/1). Junto con el diapente (intervalo de 5ª, en fracción 3/2) y el diatesarón (intervalo de 4ª, en fracción 4/3) eran las conso-

nancias básicas o “perfectas”. En la loa 384, verso 398, asimila el diapasón 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.

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

DIATESARÓN. En la teoría musical griega y medieval, era el intervalo de 4ª (expresado en fracción como 4/3). Junto con el *diapente (intervalo de 5ª, en fracción 3/2) y el *diapasón (intervalo de 8ª, en fracción 2/1) eran las consonancias básicas o perfectas. Algunos teóricos a partir del siglo xv lo rechazaban por ser disonante, pero Juan XXII (papa entre 1316 y 1334) consideró a la 4ª como intervalo consonante perfecto en su 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.

DISONANCIA. Conjunto de sonidos simultáneos que el oído percibe como desagradables. Se usa aquí como sinónimo de *desentonada (según anota el *DA*, “voz que no afina, y tiene fuerte y áspero sonido”).

DUREZAS. Opuesto a *blanduras.

ECO/S. 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 práctica polioral 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 manera 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. 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 (ACMM, *Archivo de música*, A0049, *olim* Fondo Estrada 48).

ENARMÓNICO/A. Uno de los tres géneros (*genera* o división del tetracordo o escala de cuatro notas) de la música griega (los otros dos eran el diatónico y el cromático), caracterizado 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 géneros típicos de la música griega 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 dificultad y por su trabajosa (o por mejor decir) imposible averiguación”.

ENNEGRECIMIENTO. En la notación mensural blanca, consistía 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 era respetar los acentos naturales del texto literario y potenciar así su expresividad, ampliando las posibilidades rítmicas de esas notas.

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

ESCALA ARETINA. Escala hexacordal o de seis notas (*ut, re, mi, fa, sol, la*) popularizada por Guido d’Arezzo (ca. 991-ca. 1050). A partir del siglo XVI, numerosas misas polifónicas se basaron en esta escala, entre ellas la *Missa super Scalam Aretinam* del criollo Francisco López Capillas, maestro de capilla de la Catedral de México en época de Sor Juana. En el ámbito peninsular, la obra más conocida fue la *Misa Scala Aretina* (1702) de Francisco Valls, que desató una agria polémica por la utilización de una disonancia de

9ª sin preparación en el *Gloria*. Véase *hexacordo y *mutanza/ mudanza/muda.

ESPACIO/S, ESPACIOSO. Distancia existente entre cada una de las cinco líneas del pentagrama, tal y como lo recoge el *DA*: “en la música es el intervalo que hay entre una regla [línea] y otra, donde se ponen las notas o figuras, unas en regla, y otras en espacio”. Como adjetivo, “espacioso” alude a la dimensión temporal de la música y su velocidad (lenta y pausada, por oposición a rápida o breve).

ESPECIE/S. 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). En la loa 384, verso 113, 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”.

ESPIRAL (ARMÓNICA). Trayectoria trazada por los círculos de quintas en el 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. Por ello Sor Juana tituló su tratado de música con el nombre de *Caracol*.

FA. Se trata de la cuarta nota de la escala hexacordal. En la loa 384 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*. En la loa 384, versos 129-130, 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*”. Véase también *semitono incantable.

FABORDÓN. Tipo de improvisación polifónica sencilla, de nota contra nota, asociada a tradiciones populares y propia de cantores no profesionales o sin nociones de teoría musical. Se opone a *canto de órgano (música polifónica notada en los libros de facistol de las catedrales) y a *contrapunto (forma de improvisación polifónica culta, propia de los cantores profesionales activos en las capillas catedralicias).

FACISTOL. El *DA* lo define como un atril “para los que hacen el oficio en el coro. Distinguese 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 la redondilla 87, verso 17, el facistol se identifica con el rostro de Feliciano sobre el que se cantan las notas musicales.

GOBERNAR (LA CAPILLA). Guiar o dirigir al conjunto de cantores e instrumentistas profesionales que conformaban la *capilla de música, tarea que era encomendada al maestro de capilla o, en su defecto, al cantor más diestro.

GRAVE. En sentido musical, el adjetivo grave se opone a *agudo y se refiere a aquellos tonos o sonidos (o, por extensión, las voces o instrumentos que los emiten) que se componen de escaso número de frecuencias y, respecto a la altura, son bajos. El *DM* recoge esta acepción musical: “Se llama en la música el son hueco, bajo y profundo”. En un sentido más general, alude a una persona, situación o cosa de importancia y entidad, que causa respeto y veneración.

GUIÓN. 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.

HEXACORDO. 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*, también conocida con el nombre de *escala aretina. Véase *mutanza/ mudanza/muda.

IMPERFECCIÓN. Véase *punto de alteración.

INTENSA. Opuesto a *remisa.

INTERVALO. De manera general, es el espacio entre dos valores; en música se refiere a la distancia entre dos notas.

LA. Se trata de la sexta nota y última nota de la escala hexacordal. En la loa 384 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*.

LÍNEAS. Sor Juana lo usa como sinónimo de pautas (del pentagrama). Véase *regla.

LIRA. Aunque la palabra lira tenía una acepción literaria (estrofa de cinco versos), 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 travesañ, 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 *zampoña, 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 de mango frotado de 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”. Véase *Tracio.

LONGO/A. Figura musical de la notación mensural blanca en forma de rectángulo vacío (con la mitad de cuerpo que la máxima) y con una plica o barra vertical a la derecha (si está orientada hacia arriba) o a la izquierda (si está orientada hacia abajo). Salvo modificación por las reglas del sistema mensural, valía la mitad que la *máxima (también llamada *longa duplex*) y el doble que la *breve. El *DA* la define como “la segunda nota o punto de música, que en el tiempo de compasillo vale cuatro compases, y en el de compás mayor, dos”.

MARTILLOS (PITAGÓRICOS). La tradición atribuye a Pitágoras el descubrimiento de las relaciones numéricas entre las notas musicales, al pasar por una herrería y escuchar 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”.

MARTÍN, DON. Pudiera referirse al teórico soriano Martín de Tapia (fl. 1559-1570), 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 Pedro 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* (1549) de Juan Bermudo.

MÁXIMA. La máxima (también llamada *longa duplex*) es la figura musical de mayor duración en la notación mensural. Se representa como un rectángulo vacío (el doble que la longa) 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). 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.

MELODÍA. *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, se-

gún 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”.

MENSURA/S. A primera vista, Sor Juana pudiera referirse con la palabra “mensuras” (romance 21, verso 69) 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.

MI. Se trata de la tercera nota de la escala hexacordal. En la loa 384 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*.

MÍNIMA. Figura musical de la notación mensural blanca en forma de diamante sin negrear y con plica que ha derivado en la moderna notación en la blanca. Salvo modificación por las reglas del sistema mensural, valía la mitad que la *semibreve y el doble que la semínima.

MODO/S. Concepto de gran amplitud semántica desde el punto de vista musical, que Sor Juana a veces usa en un sentido vago, acaso para referirse a su sentido melódico, es decir, al sistema de clasificación de las melodías en escalas, ya que generalmente cada uno de los modos o tipos de escala 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 con su escucha. Este carácter ético o moral de los modos se conocía en la antigua Grecia con el nombre de *ethos*. En la teoría de la Edad Media, la palabra “modo” tiene también un sentido rítmico y 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.

MODO MAYOR PERFECTO. Véase *modo/s.

MODO MENOR. Véase *modo/s.

MODULACIÓN. Aunque en la moderna teoría tonal alude al paso de una tonalidad a otra y concierne al parámetro de la armonía (relación entre notas cuando suenan simultáneamente por medio de acordes), en época de Sor Juana tenía un sentido más melódico (relación entre notas cuando suenan sucesivamente) y concernía a la voz humana y los intervalos, según especifica en el *MM* (“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 de melodía”) y el *DA* (“suavidad, armonía y variedad de la voz en el canto”).

MONOCORDIO. Instrumento musical de una sola cuerda que permitió establecer las relaciones aritméticas que los sonidos de la escala musical guardaban entre sí. Véase *Pitágoras.

MUDANZA/MUTANZA/MUDA. 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, *ca.* 991-*ca.* 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* (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] natura pasamos a [hexa-

cordo] 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.

NÚMEROS. En Sor Juana es sinónimo de *armonía.

En un sentido más específico, véase *cifras.

OCTAVA/8ª. Véase *diapasón.

PASO. Literalmente, paso es el acto de transitar de una parte a otra (en música, un cambio de clave, de compás, de intervalo, de acorde o armonía, etc.). Usualmente, 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.

PAUSAR, PAUSAS. 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).

PEDRO, DON. Por su contexto, pudiera referirse al italiano Pedro Cerone de Bérgamo (1566-1625), autor de un tratado de teoría musical de gran difusión que Sor Juana sin duda conoció: *El melopeo y maestro* (Nápoles, 1613).

PERFECCIÓN/ES. 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 *tripla (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*.

PERFECTA (CONSONANCIA). En la Antigüedad y en la Edad Media eran consonancias perfectas los intervalos de *diapasón (8ª), diapente (5ª) y *diatesarón (4ª).

PITÁGORAS. La referencia a Pitágoras de Samos (ca. 569-ca. 475) en el romance 21, verso 31, se relaciona con 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 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”). Véase *martillos (pitagóricos) y *semitono incantable.

PONER LA LETRA. En la forma clásica de enseñar a cantar las nuevas composiciones (“invenciones”) se aprenden primero las melodías y luego se in-

troduce 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”.

PROPORCIÓN/ES. Con carácter general, y según lo define el *DA*, es “la disposición y correspondencia debida de las partes de alguna cosa”. El factor de proporcionalidad es un principio básico que rige la música en la concepción metafísica de Sor Juana. Véase *armonía y *consonancia.

PUNTO DE ALTERACIÓN. 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 en el romance 21, verso 23, 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 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 sirve para aumentar la mitad del valor de la

figura a la que acompaña, tal y como se entiende en la teoría musical actual.

PUNTOS. Sor Juana usa el vocablo en su sentido etimológico de *punctum*, equivalente a un punto o neuma, signo musical que representa a uno o varios sonidos, sin especificar el ritmo. En el contexto en el que Sor Juana lo emplea, 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 alteración). En este sentido, el *MM* dedica una parte de su tratado a hablar “De los puntos musicales”.

QUIEBRO. 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.

QUINTA/5^a. Véase *diapente.

RE. Se trata de la segunda nota de la escala hexacordal. En la loa 384 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*.

REGLA/S. 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 en la redondilla 87, verso 16, para referirse al espacio comprendido entre las cejas y la línea del cabello de la dama.

RELATIVOS (TONOS O ESCALAS). 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 entre notas cuando suenan simultáneamente por medio de acordes), en época de Sor Juana tenía un sentido más melódico (relación entre notas cuando suenan sucesivamente) 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”.

REMISA. Con carácter general, “remisa” alude a algo flojo, dejado o de escasa actividad. En el contexto en que Sor Juana lo utiliza, esta oposición debe entenderse dentro del parámetro de la intensidad, el volumen o la dinámica musical, es decir, como sonido 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”.

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

SEMITONO/S. En la tradición musical occidental, es el intervalo o distancia más pequeña que hay entre dos notas, resultado de dividir el tono en dos mitades exactas. Sin embargo, en la Antigüedad clásica había intervalos menores. Véase *cromática, *enarmónica, *coma pitagórica y *semitono incantable.

SEMITONO INCANTABLE. En la moderna teoría armónica, basada en el temperamento igual, el tono es un intervalo (distancia entre dos notas) 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, 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.

SESQUIÁLTERA (O ÁLTERA). *Ratio* o proporción que expresa la existencia de una relación binaria entre los valores de las notas. La denomina-

ción de sesquiáltera/áltera lleva implícita la modificación del que se consideraba el valor perfecto, que era el ternario (*tripla).

SESQUINONA Y SESQUIOCTAVA. 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*) 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 del romance 21, 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.

SIGNOS MENSURALES. Era la manera de referirse en la Edad Media a los cuatro principales tipos de compases. Véase *tiempo/s.

SILENCIO. 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”.

SISMA (SCHISMA). 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”).

SOL. Se trata de la quinta nota de la escala hexacordal. En la loa 384 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*.

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

SUAVE. Sobre la acepción armónica de este adjetivo, véase *blanduras. En el terreno melódico y vocal, 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”.

SUSPENSIÓN. 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, 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]”.

TABLATURA. Véase *cifra.

TEMPLE/TEMPLADO. Afinación de un instrumento (según el *DA*, “poner acordes los instrumentos según la proporción harmónica”). En la redondilla 87, versos 21-24, el color rojo (“clavel”) de los labios y mejillas de la cara está ya “templado” y proporcionado con la palidez de su piel (“azucena”). En el romance 21, verso 40, Sor Juana alude 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 *incantable o 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 (aulós, 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”.

TIEMPO/S. Sor Juana emplea este vocablo como sinónimo de velocidad, pudiendo ser “breve” (rápido) o “espacioso” (lento). En la loa 384, verso 279, la alusión a “cuatro tiempos” pudiera 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 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).

TIPLE. 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 en la redondilla n° 87, verso 7 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 mas chico, porque tiene las voces muy agudas”.

TONO/s. 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 en un sentido cercano al de la segunda acepción. *MM* presenta otras acepciones de esta palabra: 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 como indica Cerone: “esta palabra modo tanto suena como decir tono”).

TRACIO. Gentilicio alusivo a Orfeo, personaje de la mitología griega originario de la región de Tracia que con su lira calmaba a las bestias salvajes y conmovía a árboles y rocas. Véase *lira.

TRIPLA/TRIPLE. *Ratio* o proporción que expresa la existencia de una relación ternaria entre los valores de las notas. La tripla o proporción ternaria tenía la consideración de valor perfecto.

TRITONO. 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 cuatro voces harto bellacas, o es una composición de tres tonos seguidos sin intermedio de semitono, que causa dureza muy difícil a la pronuncia[ción] 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*.

UT. Se trata de la primera nota de la escala hexacordal y, por tanto, es la de sonido más bajo. En la loa 384 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*.

ZAMPOÑA. *MM* señala que zampona era el nombre incorrecto para referirse a la flauta de Pan, ins-

trumento 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 consi-

deraba 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-zampoña en el soneto a Diego de Ribera (nº 202). En la actualidad, este instrumento es muy popular entre las culturas andinas, donde adquiere distintos tamaños, morfologías y denominaciones (siku, antara o rondador).

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