

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

*EL MELOPEO Y MAESTRO, “BISAGRA ENGARZADORA” DE LA
LITERATURA Y LA MÚSICA EN NUEVA ESPAÑA*

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS
LITERATURA COMPARADA

PRESENTA

GABRIELA VILLA WALLS

ASESORA: SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES

22 DE NOVIEMBRE DE 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

En primer lugar quisiera agradecer al Posgrado en Letras de la UNAM por haberme aceptado en su programa de Literatura Comparada y hacer posible la aventura literaria que culminó en este trabajo.

Quisiera agradecer, también, a todas mis maestras (y a mi único maestro) por la paciencia e interés con que me escucharon y leyeron a pesar de mis inclinaciones musicales.

Agradezco a mis sinodales la Dra. Dolores Bravo, la Dra. Irene Artigas, la Dra. Marialba Pastor y el Dr. Roberto Kolb sus valiosos y enriquecedores comentarios.

A mi papá, por su interés en seguir mi recorrido y en tratar de acercarse algo tan lejano de la biología celular.

A mis hermanos Saúl, Mariana y Victor, que seguro se cansaron de escuchar tanto del tal *Melopeo*, pero nunca me lo dijeron.

A Vincent y Norma por sus desayunos, sus clases y la *Lírica Personal* de sor Juana.

A Aurora que me permitió secuestrar *La cultura del Barroco* y por todo su apoyo durante estos tres años.

A María, Margarita, Ale, Marisol, Maricarmen y Francisco por su amistad.

Y a Susana González Aktories, por su entrega, solidaridad y delicada pero gran mano conductora.

*El melopeo y maestro, "bisagra engarzadora" de la
literatura y la música en Nueva España*
Índice

1. Introducción	1
2. <i>El melopeo y maestro</i> en el pensamiento musical y retórico del Barroco	10
2. 1. Sobre la forma y el contenido del <i>Melopeo</i>	13
2. 2. Rasgos del pensamiento barroco en el <i>Melopeo</i>	20
3. <i>El melopeo y maestro</i> en tierras novohispanas: apreciación de su recepción tanto en la música como en la literatura	31
3.1. El caso de López Capillas	35
3. 1. 1. La música en el tiempo de López Capillas	36
3. 1. 2. López Capillas y la escala aretina	38
3. 1. 3. El <i>Trivium</i> en la música de López Capillas	45
3.2. Juana Inés de la Cruz, discípula de Cerone	56
3. 2. 1. El <i>Trivium</i> y el <i>Quadrivium</i> en el pensamiento musical de sor Juana	58
3. 2. 2. Sor Juana y la escala aretina	81
3. 2. 3. De “baratijas”, caracoles y otros pormenores	86
3. 2. 4. La visión del cosmos en el pensamiento novohispano: el caso de sor Juana y Carlos de Sigüenza y Góngora	93
4. Conclusiones	98
5. Apéndice	
i. Romance 21, “Después de estimar mi amor”	105
ii. <i>Velum templi</i>	109
iii. <i>Tenebrae factae sunt</i>	112
iv. <i>Ecce nunc tempus</i>	116
6. Bibliografía	118

1. Introducción

La música y la literatura tienen una larga historia compartida en el ámbito occidental, que va desde la amalgama de poesía y música en lo que los antiguos griegos llamaron *mousikē*, hasta las creaciones multimedia de nuestros días. A pesar de haber sufrido grandes cambios a través del tiempo, podemos reconocer que ciertas épocas o periodos han sido particularmente fructíferos y propicios para este intercambio interartístico. Uno de esos periodos inició con el Renacimiento, en específico con la corriente humanista, que fomentó un nuevo enfoque de diálogo y enriquecimiento mutuo, en donde el lenguaje verbal tenía un profundo efecto sobre el pensamiento musical, y éste último, a su vez, llegó a influir no sólo en las formas de hacer y pensar la poesía sino que se volvió incluso tema literario.

En la segunda mitad del siglo XVI, el renombrado profesor de la Universidad de Salamanca, Francisco de Salinas, en el prólogo a su tratado *De musica libri septem* (1577), se refiere a la gramática –la ciencia de bien hablar– y a la música –la ciencia de bien cantar– como las “ciencias gemelas” por la facultad de ambas de regir la voz del hombre. De la voz hablada a la voz poética –la voz en la que se lee la poesía– no parecía haber más que un paso, de la misma manera que sólo mediaba una ligera distancia entre la voz poética y la voz cantada. Esta última era, de hecho, concebida no más que como voz hablada –poética– con una entonación y una duración precisas. No es de asombrarse, así, que para los humanistas y pensadores de esa época el modelo a seguir partiera de la voz, del lenguaje y del discurso de la oratoria, lo cual eventualmente derivó en una importante tradición de tratados de retórica musical.

Si bien la retórica musical surgió en el Renacimiento, su mayor auge se dio en el Barroco donde, vinculada fuertemente con la teoría de los afectos, influyó en la música de

manera notable y en los más diversos sentidos. En el Barroco novohispano, por ejemplo, nos encontramos que la ponderación que se tenía por el lenguaje verbal llegó a incidir de forma importante en el pensamiento musical, y este último se volvía, en reciprocidad, el que alimentaría ciertas producciones literarias, tornándose en un elemento clave de lectura, como se puede constatar en la obra de sor Juana Inés de la Cruz.

La presente tesis examina las relaciones entre música y palabra en la obra de dos grandes figuras novohispanas del siglo XVII, el maestro de capilla Francisco López Capillas (1614-1674) y la monja y escritora sor Juana (1651-1695). En particular, se estudiará el impacto que tuvo la retórica musical y específicamente el tratado de música *El melopeo y maestro* de Pietro Cerone (1566-1625) (en adelante también *Melopeo*) en la creación artística y la teorización musical del compositor, así como en los escritos de sor Juana. Estas relaciones músico-literarias, si bien arrojarían valiosos datos si se examinaran a partir de las teorías y los métodos actuales, también pueden estudiarse hoy en día situándolas desde una perspectiva barroca, como es la intención del presente análisis, es decir, aproximándose a los mecanismos que las hicieron posibles desde la óptica de los hombres y mujeres del siglo XVII. De la misma manera, en lugar de emplear los términos implementados por modelos actuales como los que ofrecen los estudios intermediales – perspectiva que sin duda está en sintonía con las pretensiones de este trabajo–, se ha optado más bien por utilizar los términos propios de la época, en particular los de la retórica musical, dado que no sólo siguen vigentes, sino que permiten explicar los rasgos particulares derivados de los préstamos y las influencias que se dan en este caso específico entre las artes.

En las investigaciones acerca de las relaciones músico-literarias en Nueva España el *Melopeo* se perfila como una fuente de primera importancia, cuya recepción y acogida en

estas tierras, como se verá a lo largo de este estudio, es incuestionable. Obviamente no es el único tratado de música del que se tiene noticia en Nueva España, pero sí el más significativo en cuanto a la interacción de música y texto. Como se mostrará, los músicos novohispanos recurrían a él ya sea como referencia musical, o como guía para cantantes y compositores. Pero lo inesperado del fenómeno de recepción que se dio a raíz de esta obra es que fuera precisamente ésta la que tuviera además una injerencia significativa en las letras, al menos a través de la figura de sor Juana, volviéndose fuente y motivo de las más diversas alusiones en su escritura.

Abordar un tratado de música del barroco para analizar sus estrategias discursivas y comprobar la influencia que ejerció en el pensamiento artístico novohispano no es una labor exenta de dificultades. En primer lugar, porque implica conocer bien las técnicas propias de los saberes barrocos, que van más allá de lo estrictamente musical o literario y, como se verá, bien pueden contemplar un recorrido por la historia de la astronomía o una incursión en la geometría del círculo. En segundo lugar, y derivado de lo anterior, porque abre un campo tan amplio que involucra competencias propias del historiador del arte, del musicólogo y del estudioso de la literatura. Pero una vez encontrado el enfoque para transitar con los conocimientos suficientes y la debida cautela por estos territorios, los hallazgos sin duda llegan a iluminar y enriquecer nuestro acercamiento tanto a la música como a las letras en la Nueva España, mostrando que el *Melopeo* abre un campo inapreciable de relaciones inter-artísticas e inter-discursivas.

Publicado en Nápoles en 1613 por el italiano Cerone, llama la atención que *El melopeo y maestro* fuera escrito en castellano. No obstante, esto se explica dado que Cerone dirigió el tratado a los músicos españoles, después de pasar la mayor parte de su vida en territorios dominados por la corona española. En poco tiempo, esta obra fue

reconocida como una valiosa autoridad musical, y por casi doscientos años mantuvo un lugar preeminente entre otros tratados de música, tanto en tierras hispanas como internacionalmente. Pero la historia de la recepción de *El melopeo y maestro* parece haber sido azarosa. Después de un largo periodo de gozar de gran prestigio, con el comienzo del siglo XIX, fue objeto de duras —y muchas veces inmerecidas— críticas, que sentaron una larga tradición de escarnio. Esta actitud negativa fue, en gran medida, producida por el rechazo neoclásico al barroco y la contraposición de dos visiones estéticas diferentes, y heredada por una larga lista de autores —principalmente musicólogos—, no sólo españoles sino también de otras nacionalidades, quienes se limitaron a reproducir sin mayor rigor dichas críticas iniciales. Incluso sorprende que hasta la fecha esta actitud siga rigiendo muchas de las valoraciones que se hacen de este tratado, aunque se comienzan a vislumbrar entre los estudiosos actuales cambios positivos en la percepción que se tiene de esta singular obra.

El *Melopeo* fue el resultado de toda una vida de estudio e investigación por parte de su autor, un texto enciclopédico de grandes dimensiones que reúne el conocimiento de un asombroso número de autoridades, y es en esa medida la síntesis de tres tradiciones musicales principales: española, italiana y flamenca. Pero Cerone era un hombre intensamente religioso, apasionado de la música, cuya visión musical ya en su época se consideraba en ciertos ámbitos —como en Italia— conservadora, pues tomaba como modelo la obra de la gran figura de la polifonía renacentista Giovanni Pierluigi da Palestrina (c. 1525-1594). Cerone presume como rasgo inusual el haber reunido en un mismo tratado la música práctica (todo lo pertinente al quehacer musical de compositores y ejecutantes), la música teórica (los pormenores matemáticos necesarios para la descripción de intervalos y

ritmos), incluyendo además un libro de consejos éticos y morales, todo con el objetivo de formar al perfecto músico.

A pesar de presentar un enfoque musicalmente conservador, en otros aspectos el *Melopeo* muestra ser plenamente barroco. En él encontramos una particular visión imperante en el siglo XVII que considera a la música arte retórico y a la vez arte matemático. Para los músicos teóricos, tratados sobre música de esta naturaleza eran de interés por el acento que ponían en las relaciones numéricas –o “proporciones”– de los intervalos y ritmos, números que, al transformarse en sonido, conferían a la música su cualidad de “número sonoro”. En cambio, para los músicos prácticos –principalmente compositores y cantantes– las palabras constituían el modelo a seguir para la música, siendo el tratado en ese sentido una referencia valiosa. Así, además de ser un manual de técnica musical, contenía lineamientos esenciales para el uso de la retórica musical; mostraba una preocupación constante por este enfoque que se hacía patente tanto en las constantes analogías que se establecían en el texto con la oratoria, como en la descripción del efecto que detalles musicales precisos debían tener sobre las pasiones, para educar y deleitar, pero sobre todo para persuadir. Este estudio toma esta particular posición de la música como punto de partida para la exploración de las relaciones músico-literarias en el siglo XVII novohispano, perspectiva que produjo un pensamiento en sí mismo inter-artístico.

A pesar de que los estudios musicológicos hace años han puesto al *Melopeo* en relación con el compositor Francisco López Capillas (cfr. Lester Brothers 1973), y que la crítica literaria ha aludido a la influencia que este tratado pudo tener incluso en la contemporánea de este compositor, sor Juana Inés de la Cruz (cfr. Alfonso Méndez Plancarte 1951), no ha sido posible encontrar todavía estudios exhaustivos que corroboren

en ambos casos el grado de influencia que tuvo el tratado en la creación del compositor y en la de la poeta –en parte, quizá, debido a la ya mencionada “leyenda negra” que por mucho tiempo condenó y desprestigió el esfuerzo de Cerone. Pero, como se mostrará, el estudio de la obra de estas dos grandes figuras novohispanas estaría incompleto sin una consideración detallada de este documento.

El presente análisis se enfoca en la influencia que tuvo el *Melopeo* en Francisco López Capillas, maestro de capilla de la catedral de México de 1654 a 1674. Si bien no es el único compositor de la catedral que conoció el tratado, ya que en los primeros años del siguiente siglo el maestro de capilla Antonio de Salazar (c. 1650-1715) lo vuelve a citar, sin duda es López Capillas en quien se evidencia un vínculo más estrecho con este texto. Desde el punto de vista del pensamiento musical y teórico, el rastreo de las citas que hace López Capillas en el documento intitulado “Declaración de la Missa” deja en claro, como se verá más adelante, su íntimo conocimiento del *Melopeo* así como su dependencia de él como referencia principal. Otro tipo de influencia, producto de relaciones músico-literarias, que tuvo el tratado en el maestro de capilla queda manifiesto además en sus composiciones musicales, en el empleo de la retórica musical. Se examinarán brevemente, a manera de ilustración de esto último, tres motetes de López Capillas a la luz de los preceptos registrados por Cerone en el *Melopeo*, para apreciar en estas obras los efectos en una música a la cual las palabras dan forma y cuerpo.

En cuanto a sor Juana, se le han atribuido anotaciones autógrafas en el margen de un volumen del tratado (cfr. Alfonso Méndez Plancarte 1951, Octavio Paz 2009), asumiendo que le había pertenecido, pero más allá de esto que parece todavía una mera especulación y que ameritaría ser corroborado por estudios grafológicos, en esta investigación demostraremos que el *Melopeo* efectivamente fue un referente musical para ella, tal como

se desprende de las alusiones musicales que ella hace en sus escritos. Un análisis comparativo entre el tratado y las obras de la monja en las que se manifiesta una fuerte presencia musical, pondrá en evidencia la coincidencia del pensamiento musical de sor Juana con el de Cerone. Veremos, por ejemplo, que la visión que la monja mexicana comparte con el tratadista italiano contrasta con el pensamiento ilustrado, científico, de su contemporáneo Carlos de Sigüenza y Góngora, y pone de relieve su enfoque barroco, mismo que le permitió sacar provecho de los engarces entre las artes para la construcción de figuras retóricas –entre las que se destaca la metáfora.

Como se podrá corroborar en este estudio, tanto sor Juana como López Capillas se interesaron por las complejidades de las llamadas “proporciones”, la expresión numérica de la música, la parte teórica que presenta Cerone como rasgo inusual en un manual práctico. La diferencia sustantiva es quizá que mientras sor Juana se enfoca en la parte teórica especulativa, López Capillas se interesa en su aplicación práctica, por ejemplo en la rítmica de la *Missa supra scalam Aretinam*. También coincidieron compositor y poeta en su interés en el sistema de la llamada “escala aretina” o escala de seis sonidos de Guido d’Arezzo, que a pesar de su origen medieval, es central en la teoría musical que presenta Cerone. En el compositor sirvió para la elaboración de la ya mencionada misa en el más puro estilo renacentista, y en sor Juana fue la base para el *Poema encomiástico a la excelentísima condesa de Galve* (Loa 384 en la edición de Méndez Plancarte). En esta obra la compenetración de música y poesía llega a tal nivel, que el pensamiento y la teoría musical sirven para la construcción de una analogía poética que determina la estructura de la loa.

Más allá de las afinidades de inclinación de estos creadores novohispanos, no todos los temas musicales que del *Melopeo* fueron de interés para ella corresponden con aquéllos que resultaron relevantes para López Capillas. En tanto que en él encontramos una

preocupación en los aspectos retóricos de la música y en el texto verbal como punto de partida para la creación musical, en sor Juana vemos una fascinación por ponderar sus propiedades numéricas, así como por asuntos propios de la música especulativa, vinculados con la aritmética o la geometría. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en el romance, “Después de estimar mi amor” (en adelante también Romance 21), donde es posible rastrear un auténtico compendio de referencias musicales, principalmente matemáticas. Esto comprende además una gran variedad de temas musicales como los pormenores de la medición de los intervalos, la afinación de los instrumentos, las proporciones y proporcionalidades. En un sentido similar, el capítulo del tratado de Cerone acerca de las proporciones puede ofrecernos una nueva orientación a la oscura metáfora geométrico-musical de la *Loa a los años de la Reina Madre, Doña Mariana de Austria, Nuestra Señora* (en Méndez Plancarte, *Loa* 380) de sor Juana, señalando con ello una instancia de indiscutible intertextualidad (véase nota 45) en el pasaje del regateo de Abraham en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*. Por otro lado, el tratado de Cerone ofrece algunos elementos para la discusión acerca del *Caracol*, el tratado de música que en el Romance 21 sor Juana menciona haber empezado a compilar, pero sobre el que hasta la fecha existen tantas incógnitas.

Además de lo anterior, la poeta también tuvo interés por controversias antiguas aludidas en el tratado, como, por ejemplo, la correcta denominación de los semitonos mayor y menor, y la disputa acerca de si el intervalo de la cuarta es consonancia o disonancia. En la presentación que hace Cerone de estos debates, las referencias al papel de Pitágoras y al papa Juan XXII se convierten en marcadores inter-discursivos entre su obra y la escritura de sor Juana, como veremos en el romance antes mencionado.

Aunque haría falta estudiar la recepción que tuvieron otros tratados de teoría musical en la Nueva España en el siglo XVII, para el caso de sor Juana es indudable que en el *Melopeo* encontró un altísimo interés, pues contiene todos los temas, controversias y autoridades musicales a los que ella hace referencia. Es mediante el *Melopeo* que se puede esclarecer la posición de sor Juana ante la música y la teoría musical, aportando una nueva dimensión a sus textos con contenido musical y enriqueciendo tanto sus significados como sus posibilidades interpretativas.

Inspirado en la metáfora del *Primero Sueño* donde el hombre se valora como “bisagra engarzadora” del mundo espiritual y el mundo material, el recorrido que se plantea a continuación busca demostrar que en las relaciones entre la música y las letras el *Melopeo*, en manos de López Capillas por un lado, y de sor Juana por el otro, se vuelve también bisagra engarzadora de mundos y lenguajes artísticos, vinculándolos de formas sorprendentes.

2. *El melopeo y maestro* en el pensamiento musical y retórico del Barroco

Antes de analizar la recepción que tuvo *El melopeo y maestro* en la Nueva España, conviene primero situar al autor y su obra en el marco del pensamiento musical y estético de su época, lo cual nos permitirá encontrar los fundamentos para entender cómo la forma y el contenido de este tratado resultaron tan atractivos para los lectores novohispanos, entre los que se encontraban López Capillas y sor Juana.

En la introducción a este estudio se había mencionado que Pietro Cerone, originario de Bérgamo, publicó su tratado en castellano, firmándolo incluso bajo el nombre castellanizado de Pedro Cerone. Esto que puede generar la sorpresa de algunos lectores, se explica porque Cerone, a pesar de su origen italiano, vivió siempre en regiones de Italia con fuerte presencia del Imperio Español,¹ y residió durante unos años en la Península Ibérica, donde llegó a servir en la capilla musical de los reyes españoles Felipe II y Felipe III. Hacia el final de su vida regresó a Italia, donde se instaló en Nápoles, región que por entonces también era un virreinato español.

Más allá del evidente vínculo con la cultura hispánica a través de su dominio del idioma, el autor del *Melopeo* fue además un perfecto ejemplo de un hombre inserto en la cultura barroca que dominaba en el Imperio Español, un mundo gobernado por una monarquía absoluta y con una gran influencia de la Iglesia Católica. Tal fue su compromiso religioso que llegó a arrepentirse de sus primeros años de actividad en la música secular por

¹ En el siglo XVI y XVII gran parte de la península italiana estaba bajo el dominio de la corona española: el Milanesado, Cerdeña, Sicilia, Nápoles y Presidios de la Toscana. Cabe mencionar que Cerone vivió en Cerdeña y también en Cittaducale, que había pasado a formar parte del Reino de Nápoles a mediados del siglo XV.

haber compuesto “canciones menos que honestas” (Cerone 1613: 200).² Su vocación como creyente lo llevó a emprender una peregrinación a Santiago de Compostela en 1592, y a tomar la decisión de dedicarse solamente a la música sacra. Años después, antes de dejar España, en 1607 se ordenó sacerdote y uno de sus últimos trabajos fue el de maestro de canto llano de los diáconos en la iglesia de la Real Casa Santa de la Santísima Annunziata de Nápoles, donde obtuvo una capellanía vitalicia (Ezquerro 2007: 35 y 37).

En otro orden de actividades, Cerone fue autor de dos tratados de música, ambos concebidos para el ámbito eclesiástico. El primero en salir a la luz fue el manual de canto gregoriano *Le Regole Piv Necessarie Per L’Introdtione Del Canto Fermo, Nuevamente date in luce*, publicado en Nápoles en 1609 por Gargano y Nucci; *El melopeo y maestro*, dirigido a compositores y cantantes de iglesia y entregado a la imprenta incluso antes que el manual de canto gregoriano, salió hasta 1613, después de una espera de cinco años. Puede agregarse, además, que dentro de esta orientación claramente eclesiástica y católica, es evidente su concepción de la música como arma contra los protestantes.³ Por último, se reconoce en el tratado la aspiración de que la música debe servir para alabar a Dios:

La potentisima y principal causa, porque haviamos de saber cantar es, para emplear la Musica en el servicio y alabanças de Dios. A esto nos incitan los Angelos, los quales en la Yglesia tryunphante alaban a Dios con canto; y los Santos en la militante (a imitacion de la celestial) ordenaron que huviesse canto (Cerone 21).

² En adelante, cuando las referencias sean del tratado, se especificará sólo el nombre del autor y el número de la página entre paréntesis.

³ Véase la dedicatoria que hace a Felipe III. Esta actitud es también desarrollada en el capítulo 67 del primer libro, un manifiesto contrarreformista que lleva como título “Contra los Herejes que en la Yglesia de Dios impiden la Musica”, y del que cabe recoger la siguiente cita: “y que desta manera, agora mas que nunca, sea Dios N. S. alabado con Harmonia en la tierra de los hombres, como lo es en el cielo de los Angeles. Que bien considerado, los Organos, los cantos, y toda otra Musica usada en la Yglesia de Dios, desde su principio, son una de las cosas, que mas estomago han hecho a los perniciosos Herejes, destos nuestros infelices tiempos”.

Sin duda el *Melopeo* es el resultado de toda una vida de trabajo en torno a la música, que más allá de revelar las aspiraciones religiosas de su autor, es muestra de una activa indagación y recopilación, tal como nos cuenta el mismo Cerone:

Casi todo lo que digo en esta obra, esta corroborado con autoridades y pareceres de hombres muy entendidos y aprobados en la Musica: particularmente con los que he platicado muchas veces. Tambien tengo ensierto en ella algunas cosillas mias, que con la baxeza de mi entendimiento he especulado, haviendolas primero comunicado con personas diestras y entendidas de esta facultad; temiendo de mi que con el proprio parecer y afficion, no me engañasse en algunas cosas. De mas desto he leydo diversas artes y tractados de excelentes autores, en cuya licion tengo consumida la mayor parte de mi mocedad (porque yerro intolerable es, querer un hombre tractar solamente con sus razones, e invenciones de su ingenio, materia tan extraordinaria, como es esta de la Musica) de las quales, digo, tengo escogida la flor; y de las quales tome los mejores bocados que halle, para presentar en este tractado al deseosso de se hazer perfecto Musico (Cerone 3).⁴

También puede considerársele como un tratado enciclopédico, pues incluye un gran número de citas de autoridades para cada tema abordado, desde autores de la Antigüedad Clásica hasta los tratadistas más renombrados del siglo XVI y compositores contemporáneos de Cerone. Sobre los dos últimos, Cerone nos dice que durante toda su vida y en sus diversos viajes se esforzó por conocer a los músicos y leer los tratados de cada lugar al que llegó.⁵ También es de notar la constante asociación del italiano con compositores flamencos, entre los que destacan Philippe Rogier, maestro de capilla de Felipe II, y una de las figuras de mayor influencia en la música sacra española del siglo XVII; y Mateo Romero, representante de la faceta más conservadora de la música en la corte, que como maestro de capilla de Felipe III dirigió las actividades musicales con mano de hierro (Stein

⁴ Todas las citas de Cerone conservan la ortografía y puntuación original, salvo en el caso de la “s”, que se utilizó siempre la forma moderna, y la “u”, cuando es usada por la “v” se empleó la forma moderna. Las cursivas originales no se mantuvieron, como tampoco las palabras escritas todas con mayúsculas, en cuyo caso se dejó sólo la primer mayúscula.

⁵ Cerone 92. Por los datos biográficos que proporciona en el *Melopeo* mismo, sabemos de su viaje de Cerdeña a Santiago de Compostela, recorrido que duró aproximadamente un año, y su posterior ubicación en Madrid como músico de la Real Capilla. En el *Melopeo* también menciona un viaje a Lisboa en fecha no especificada y otro a Roma en 1600 (Cerone 1, 64, 200 y 551).

1993b: 334)⁶. Así, las circunstancias de la vida de Cerone que lo pusieron en contacto con una gran gama de conocimientos musicales provenientes principalmente de los españoles, italianos y flamencos, se perciben como influencias directas en su *Melopeo*, que él mismo concibe como un tejido de muchas fuentes:

Y assi como el texedor junta el hilado, de diversas manos labrado, y de muchos hilos urde y texe su tela: assi yo he juntado la doctrina de diversos Musicos, y tengo hecho una tela de diversos paresceres: y si ella no salio buena, no se debe poner la culpa al hilado, que es delgado y fino, sino à mi que no le supe urdir, ni texer (Cerone 3).

Ante tal compilación de conocimientos, no es de asombrarse que un año después de su publicación, Andrés de Monserrate ya citara al *Melopeo* como autoridad en su *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano* (Valencia, 1614; cfr. Ezquerro 2007: 50), y que desde ese momento el tratado de Cerone llegara a ocupar un lugar central en la teoría musical española, prestigio que perduró por casi doscientos años.

2.1. Sobre la forma y el contenido del *Melopeo*

A pesar de la fama que llegó a gozar *El melopeo y maestro*, fue también calificado en el transcurso de la historia por algunos de sus detractores –quizá con justa razón– como “monstruo musical”, debido a su enorme dimensión. Comprende 1161 páginas tamaño folio (28.5 cm por 19 cm), organizadas en 22 libros, con numerosas tablas e ilustraciones.

⁶ En una época en que en Europa los compositores de los Países Bajos todavía eran los más solicitados para los principales puestos en el mundo de la música, no es de extrañar que Cerone estuviera constantemente bajo la dirección de maestros de capilla flamencos, como Jean de Verre en la capilla del obispado de Cittaducale, Anthoine de Loch en Cerdeña, además de Philippe Rogier y Mateo Romero en la Real Capilla en Madrid (Ezquerro 2007: 16, 25 y 28-29).

Comienza con catorce páginas preliminares sin numerar, que incluyen portada, dedicatorias, tabla de contenidos, unas “oraciones para antes de estudiar”, un retrato de Cerone, poesías laudatorias, una defensa al tamaño y estilo del texto, que lleva por título “A los amigos de la brevedad”, erratas y algunas ilustraciones.

Las dimensiones del tratado de Cerone se deben, además de a las múltiples y detalladas referencias a los diversos autores y a una inclinación natural que él tiene por lo prolijo, a lo reiterativo del texto. Pero a decir del autor, esto no sucede por descuido, sino que es concebido como una estrategia didáctica, tal como lo aclara en su defensa anticipada, dirigida a esos “amigos de la brevedad”. Ahí el italiano, consciente de estas características, defiende la extensión de su libro así como su particular estilo y organización:

Diga quien quisiere, que para principiantes, nunca la brevedad es clara, ni nunca trae consigo tanta luz, que alumbra cumplida y perfectamente. Pero ni la mucha brevedad, ni la demasiada prolijidad es de provecho, al nuevo en la profession: [...] No tengo duda, que uno para ser buen Cantante, y buen Contrapuntista, no baste cualquiera breve Artecilla para le hazer tal: mas crean tambien Vs. Ms. que para uno mas consumarse, y ser de veras Musico, que avezes son necesarios los tractados, largos y copiosos; afin que con la Theorica, la Pratica sea mas dilucidada: aunque algunos impacientes, amigos de hazerse Musicos en quatro dias (y estos sin fatiga) osen juzgar la que no entienden, ni saben; [...] con todo esto no dexo de advertir, que no es tan prolixa la obra como parece, si no que en ella se tracta esta Arte comprehensivamente, y por demostraciones; engastando la Theorica en la Platica, con que se viene à proceder en infinito: y assi se hizo, no para desagrada à los amigos de la brevedad, si no para consolar à los aficionados à la Musica, y aprovechar à los que quisieren ser verdaderos discipulos, deste tan paciente Maestro. (Cerone, “A los amigos de la brevedad”, s/n).

Más adelante, Cerone insiste en aclarar que su estilo reiterativo es una estrategia didáctica:

Para remate deste presente capitulo [capítulo 2] doy aviso, que no me tengan por fulto de memoria, si en el curso de la obra, diversas vezes una mesma cosa repito, que lo hago per los nuevos en la Musica: y baste que en este caso les sirvo de peon, trayendoles a la mano materiales para obrar. Ellos, como deseosos de ser buenos Maestros, sepan aprovecharse de todo lo que se dize, que para fin de hazerlos tales, lo comunico tantas vezes: y si pareciere (como dixe) que algunas cosas quedan sin declaracion, presupongan, que yo no supe mas: ò

hagan cuenta, que yo lo hize, paraque otros prendan la caça, que yo he levantado (Cerone 9).

Además de esto, el tratado presenta otros rasgos singulares señalados por el propio Cerone en las primeras páginas, por ejemplo en la dedicatoria a Felipe III, donde el autor resalta al menos dos aspectos: el haber reunido en un mismo tratado teoría y práctica musical, y el haber incluido una sección de preceptos éticos, morales y sugerencias de comportamiento normalmente no contemplados en un tratado de música. Respecto al enfoque práctico-teórico, el autor señala:

Con desseo que la Musica pratica (tan usada en los Reynos y Provincias, en que V. Mag.^d bienaventuradamente reyna) se ponga à mejor termino; paraque assi se mejore y ennoblezca; y la gente moça, que por gusto o necesidad dessea saberla, la pueda aprender con mayor comodidad y con mas facilidad, he ordenado este presente volumen: engastando (como cosa nueva) la Theorica en la Pratica; y juntamente interponiendo muchos avisos y muy provechosos, para desechar los vicios y abraçar las virtudes; (Cerone, dedicatoria Felipe III, s/n).

Aunque no era la primera vez que un tratado reunía teoría y práctica,⁷ Cerone lo consideró suficientemente inusual y novedoso como para destacar esta faceta de su obra. La música teórica, también llamada música especulativa, consistía principalmente en las matemáticas necesarias para medir intervalos y ritmos; mientras que la música práctica se refería a todo lo concerniente al canto y a la ejecución de un instrumento. Esta

⁷ Juan Bermudo había ya hecho algo similar en la edición de uno de sus tratados, *El libro llamado Declaración de los instrumentos musicales*, publicado en 1555 y elogiado por Cristobal de Morales por haber reunido teoría y práctica. (Freis y Blackburn, "Juan Bermudo", en *Grove Music Online, op. cit.*). Cerone cita a Bermudo en el *Melopeo*, sin embargo no está claro cuál de los tratados de este autor tomó como su fuente, y es muy probable que no haya conocido la edición completa de 1555. Del mismo autor sabemos que sin duda conoció el *Libro primero de la declaración de instrumentos* (1549), pero a través del famoso plagio de Martín Tapia, el Numantino. La obra de Tapia se publicó con el título de *Vergel de música spiritual, speculativa y activa, del qual muchas, diversas y suaves flores se pueden coger*, la cual Cerone cita amplia y directamente en el *Melopeo* (Howell, "Martín de Tapia", en *Grove Music Online, op. cit.*).

Cabe añadir que también Gioseffo Zarlino, el más grande teórico del siglo XVI ya había reunido teoría y práctica en un solo tratado en su *Le istitutioni harmoniche* (1558), (Palisca "Gioseffo Zarlino", en *Grove Music Online, op. cit.*).

contraposición de música teórica y práctica tendría gran relevancia para la recepción del *Melopeo* en la Nueva España, como se examinará más adelante.

Respecto a la otra faceta, de recomendaciones éticas y morales, es de resaltarse que Cerone dedica la mayor parte del primer libro, que lleva el título corto de “Atavios y consonancias morales”,⁸ a este asunto. La inclusión de estos temas en un tratado de música era tan inusual que Cerone, una vez más, se anticipa a las posibles críticas –de las cuales de cualquier modo no se salvaría–;⁹ en esa particular justificación, el autor del *Melopeo* declara:

Bien se que no todo lo que digo en esta obra, particularmente en los Atavios, sera recebido de todos los Musicos professos; pues yo mesmo confieso que hay en ellos unas menudencias, las quales, sin duda, mas merecen tener nombre de niñerías, que cosa de essencia (Cerone 5).

Ya decíamos que Cerone claramente dirige su tratado a músicos prácticos –sobre todo a compositores y cantantes de iglesia (Cerone 10)–, de modo que complementa la teoría musical con los “avisos” morales, con el fin de que los músicos que se formaran fueran “perfectos”. Así, la teoría debía brindar a los músicos prácticos un sólido fundamento musical, mientras que los preceptos éticos y morales les ayudarían, según las esperanzas de su autor, a desechar vicios y abrazar virtudes, ya que:

Para ser un perfecto Musico, es menester que el mesmo que quiere componer bien, sea compuesto bien; y el que quiere hazer harmonias, sea compuesto de harmonias: que de otra manera, no podra haver Musica concertada y consonante, en instrumento desconcertado y dissonante (Cerone 7).

⁸ El título completo del primer libro del *Melopeo* es: “Libro primero. En el qual se contienen unos Avisos, documentòs y moralidades: que debaxo del descubrir algunos defectos y vicios, se dan los avisos de las buenas partes, que ha de tener un cumplido Cantante, y un perfeto Musico”; y como subtítulo aclara “A los Maestros de Capilla y Musicos excelentes, como à gente docta, se recomienda esta obra para que con su buena razon, los demas la conozcan y estimen”.

⁹ Precisamente esta particularidad del tratado le valió constantes críticas y burlas en siglos posteriores (Ezquerro 2007: 173-211).

No es de asombrarse entonces que el título del tratado, *El melopeo y maestro*, sea también alusivo a esta intención de formar músicos perfectos. El propio Cerone aclara:

Melopeo, que quiere dezir Musico perfecto; y deriva de Melos palabra griega, que significa canto dulce ò modulacion (Cerone 219).

Aunque, como señala Octavio Paz, los diccionarios principales de la época no registran el término de “melopeo” (Paz 2009: 310), ya se habían utilizado versiones de esta palabra para otros tratados de música.¹⁰

Dada la importancia de algunos de estos temas, presentes sobre todo en los primeros dos libros, y fundamentales para entender la posterior recepción que del tratado tuvieron López Capillas y sor Juana, haremos una semblanza más detallada de la organización y contenido de cada uno de ellos, para finalizar con una breve reseña de los 20 libros siguientes.

El primero de los 22 libros –además el más largo, con 202 páginas–, es el que contiene esa serie de preceptos éticos y morales a los que se hizo referencia más arriba, y que eran considerados poco comunes para un tratado de música. Aunque hay que especificar que de los 69 capítulos que lo integran –algunos muy breves–, sólo 7 (10, 11, 45, 46, 47, 48 y 57) son disertaciones generales sobre moral, ética o virtudes cristianas; los restantes, Cerone tarde o temprano los llega a relacionar –aunque sea de forma colateral– con la música. Por ejemplo en los capítulos 20 y 21, que versan respectivamente sobre los malos efectos y los beneficios del vino, tienen como objetivo final el señalar la cantidad adecuada de vino que debe beber un músico.

Los capítulos de este primer libro más orientados a la práctica musical pueden dividirse en 5 rubros que por lo demás no son excluyentes: 1) motivos y objetivos del autor;

¹⁰ Gioseffo Zarlino, según François-Joseph Fétis, había escrito un tratado (perdido) con el nombre de *Il Melopeo*, supuestamente plagiado por Cerone (Ousley 1878: 87 y Ezquerro 2007:188).

1) pedagogía musical; 3) ética profesional; 4) situación de la música; 5) ideología musical del autor. Sin duda es este libro uno de los más esenciales del tratado, pues nos permite conocer la particular visión que Cerone tenía de la música y de los músicos a nivel de valores sociales e ideológicos.

El segundo libro, con un enfoque de tipo más bien histórico, sirve como introducción a la parte ya más estrictamente musical, y lleva el título “De las curiosidades y antiguallas en Música”. Aquí empieza por definir el objeto de estudio, que es la música práctica, y elabora su posición frente a la música como músico práctico que es, dejando clara su intención de hacer un tratado con sólo algunos temas de la música especulativa, que le servirán para crear una base sólida para cantantes y compositores:

Digo que aunque es verdad tenemos dos maestras una Especulativa y otra Pratica, las cuales ambas nos ayudan grandemente para el conocimiento de la buena y bien concertada Musica: con todo esto tocaremos en el discurso deste tractado solamente algunos avisos especulativos, necessarios para alcançar esta Musica de presto y con fundamento. Digo algunos, porque tocaremos solamente aquellos que son mas claros, mas faciles, mas provechosos, y mas acomodados à la capacidad del Musico pratico; dexando las otras mas subtiles y mas difficiles, para las escuelas de los especulativos (Cerone 203).

La forma de plantear una perspectiva histórica surge sobre todo cuando Cerone ubica en el pasado algunos de los elementos básicos para la música. Ejemplos de ello los encontramos en el capítulo 35, “De las Harmonias antiguas: de los inventores de los Tonos antiguos; y de otras particularidades à este proposito”, o en el capítulo 63, “De las primeras figuras musicales, que nuestros antepasados usavan en Canto de Organo”. De forma similar, Cerone aborda varias controversias desde un enfoque histórico, presentando todos los argumentos conocidos por él sobre el asunto, sean antiguos y modernos. Es preciso para los fines del presente estudio mencionar dos de estas controversias: una, que versa sobre la correcta denominación del semitono mayor y el semitono menor, y que es desarrollada en los capítulos 49 a 55; y la otra, sobre si el intervalo de cuarta es consonancia o disonancia

(caps. 73 a 75). Ambas fueron tratadas en mucho detalle por Cerone y parecen haber despertado el interés de sor Juana, como se examinará más adelante.

Otro elemento digno de mención, sobre todo por la pertinencia que tiene en el marco de nuestro análisis comparativo, es que en este segundo libro el italiano trata por primera vez el método de solmización de Guido d'Arezzo (caps. 43 a 48), examinado en detalle en otras partes del *Melopeo*, y que tuvo un impacto en la obra tanto de sor Juana como de Francisco López Capillas.¹¹

Los siguientes veinte libros están dedicados a diferentes aspectos teóricos y prácticos de la música, que repasaremos de manera muy sintética.¹² Los libros III, IV y V, por ejemplo, comprenden un manual de canto llano (o canto gregoriano) para su uso en los servicios religiosos; los libros VI y VII introducen el canto de órgano;¹³ el libro VIII es un tratado de glosas, es decir, un manual para improvisar ornamentos en la música; los libros IX, X y XI tratan diferentes aspectos técnicos de contrapunto; el libro XII contiene instrucciones para la composición de misas, motetes, madrigales y villancicos, tanto en términos expresivos como técnicos, y una sección de retórica musical; los libros XIII y XIV vuelven a abordar aspectos técnicos de contrapunto; el libro XV, de los “lugares comunes”, reúne fragmentos de partituras de pasajes y cadencias muy usados, útiles a cualquier compositor; el libro XVI trata en detalle los tonos eclesiásticos; los libros XVII y XVIII son acerca del ritmo en términos de modo, tiempo y prolación, de acuerdo con el muy complejo

¹¹ El monje Guido d'Arezzo desarrolló un sistema para cantar directamente de la notación musical sin antes conocer la música. Se basaba en considerar una melodía en términos de las seis sílabas o “voces” que conformaban hexacordos (Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La), que se enlazaban unos con otros de diversas maneras según las características de la melodía, sobre el registro fijo de los sonidos musicales que se expresaban con las siete letras gregorianas (A, B, C, D, E, F, G) (Mengozzi 2010, *op.cit.*).

¹² Para un estudio detallado del contenido del *Melopeo*, véase Ezquerro 2007: 47-173. Y para una reseña de la “leyenda negra” del tratado, consúltense del mismo libro las pp. 173-211.

¹³ En el siglo XVII se llamaba “canto de órgano” a la música polifónica.

sistema de la notación mensural proporcional; el libro XIX es una sección de música especulativa, las proporciones y proporcionalidades musicales, que trata las complejidades numéricas de los ritmos; el libro XX contiene detalles de notación mensural de la *Missa l'homme armé* de Palestrina, para ejemplificar lo expuesto en el libro de proporciones; el libro XXI trata la afinación de instrumentos musicales modernos; y el último, libro XXII, reúne una serie de “enigmas musicales”, partituras de polifonía cuya lectura correcta se logra mediante la resolución de un acertijo.

2.2. Rasgos del pensamiento barroco en el *Melopeo*

Para comprender la aceptación que tuvo el *Melopeo* entre un grupo de notables figuras de la cultura en la Nueva España, hay que profundizar en aquellas ideas de fondo que maneja su autor y que fueron compartidas, teniendo resonancia en tiempos de la colonia, al ser quizá producto de un mismo pensamiento barroco.¹⁴ Este pensamiento, propia del siglo XVII y resultado de la fusión de un esquema renacentista con uno medieval, muestra que la música tuvo una posición particular entre las artes liberales: como número sonoro y a la vez como discurso vinculado a la retórica y la oratoria. Pero vayámonos por partes.

Con el fin de explicar el valor que tiene, tanto para Cerone como para sus lectores novohispanos como sor Juana, el llamado “número sonoro”, hay que remontarse a la Edad

¹⁴ Este trabajo se basará en las fechas propuesta por Maravall para el Barroco, que corresponden al siglo XVII: “los años del reinado de Felipe III (1598-1621) comprenden el periodo de formación; los de Felipe IV (1621-1665), el de plenitud; y los de Carlos II por lo menos en sus dos primeras décadas, la fase final de decadencia y degeneración, hasta que se inicie una coyuntura de restauración hacia una nueva época antes de que termine el siglo”. (Maravall 1990: 24).

Media, en donde el sistema educativo estaba basado en las siete artes liberales, divididas en dos ramas: el *Trivium* y el *Quadrivium*. La música, junto con la aritmética, la geometría y la astronomía, conformaba el grupo de artes matemáticas del *Quadrivium*, mientras que las artes verbales, la gramática, la lógica y la retórica conformaban el *Trivium*. La inclusión de la música en las artes matemáticas era una concepción milenaria, heredada de los griegos de la Antigüedad Clásica, que se basaba en la capacidad de las proporciones numéricas de expresar intervalos musicales.¹⁵ Así, los intervalos musicales se entendían como relaciones matemáticas convertidas en sonido y de ahí el concepto de número sonoro; por esta razón también se llegó a vincular la música estrechamente con la astronomía mediante la noción de la “armonía de las esferas” (Yudkin 1989: 20).

Es interesante notar, sin embargo, que a raíz del impacto del humanismo en Italia a principios del siglo XV, la música se comienza a relacionar también, y cada vez más, con las artes verbales del *Trivium* (Mengozzi 2010: 118). Importantes teóricos musicales residentes en tierras italianas, como Johannes Ciconia y Johannes Gallicus, registran las primeras asociaciones de la música con la gramática verbal (Mengozzi 2010: 121 y 141). Así incluso, en el curso de ese siglo se forja la idea de la música como discurso de oratoria, noción que se refleja en las recomendaciones que en los tratados musicales se hacen a los compositores de ser como buenos oradores y seguir los preceptos de Cicerón (Wilson, “Rhetoric and music”, en *Grove Music Online, op.cit.*). Como consecuencia de lo anterior, en el siglo siguiente se escriben los primeros tratados exclusivamente dedicados a la retórica musical, en donde la asociación entre retórica y música se encuentra relacionada de

¹⁵ La tradición asignaba a Pitágoras este descubrimiento, a partir del cual una octava se podía expresar con la proporción numérica 2:1, la quinta con la proporción 3:2 y la cuarta con 4:3 (Yudkin 1989: 23).

manera directa con la teoría de los afectos.¹⁶ Esta visión perdura hasta mediados del siglo XIX (Wilson, *op.cit.* y López Cano 2000: 33).

Pero a pesar de que los estudios de retórica musical documentan una colaboración cada vez más estrecha entre música y lenguaje, no se llegó a abandonar la concepción medieval de la música como una de las artes liberales del *Quadrivium*. Así, podemos observar que desde los primeros tratados con influencia humanista, la música mantuvo su asociación con la aritmética, la geometría y la astronomía por su propiedad de número sonoro, visión que igualmente se mantuvo durante varios siglos (Mengozzi 2010: 126). Y al menos para el siglo XVII se confirma que había ya una muy particular concepción musical, en la que la música se veía asociada por una parte a las otras artes matemáticas en su calidad de número sonoro, y por la otra, se mantenía aliada al lenguaje por su capacidad de mover los afectos.¹⁷ En otras palabras, la música era para el siglo XVII un campo de convergencia del *Trivium* y el *Quadrivium*, aun cuando el sentido y la aplicación propios de cada uno de estos enfoques musicales variaba según el perfil, siendo las matemáticas musicales más bien asunto del músico especulativo, mientras que para el músico práctico – fuera compositor o intérprete– era la retórica musical la que regía su arte.¹⁸

¹⁶ Durante los siglos XVII y XVIII se elaboró una compleja teoría que asociaba diferentes aspectos de la música con los afectos que cada uno producía. Según dicha teoría, cada registro de voz (soprano, alto, tenor, bajo), cada instrumento, cada tono (escala), producía un afecto particular en el escucha y lo llegaba a conmover de una forma particular (cfr. Wilson, *Grove Music Online, op.cit.*).

¹⁷ Véase Ann Moyer para una historia de la posición de la música entre las artes liberales desde la Antigüedad hasta el siglo XVI (Moyer 1991).

¹⁸ Esta preocupación por la retórica no fue exclusiva del discurso verbal ni del musical, ya que, de hecho, todas las artes en el barroco tuvieron como referencia la retórica y recurrieron a sus mecanismos en un mundo cuyo pensamiento estaba regido por este modelo. Con el paso del siglo XVI al XVII, con la transición del Renacimiento al Barroco, se consolidan en Europa las monarquías absolutas en un entorno cada vez más urbano, de ciudades con grandes concentraciones de población donde surge una incipiente visión urbana de masas. Ante una situación cambiante, con mucha más gente que controlar, los gobernantes buscan la manera de impedir el cambio y mantener el régimen; de la contraposición de un mundo en proceso de transformación con los intentos de inmovilización de los gobernantes, de la interacción de estas fuerzas, surge la cultura barroca. Pero

Fue el *Melopeo* sin duda producto de esa doble consciencia derivada del esquema de las artes liberales del siglo XVII, en la que la música no sólo se asociaba de forma separada con el *Quadrivium* y el *Trivium*, sino que además fungía como una especie de puente entre ambos. Prueba de ello es que su autor concibió su obra como un tratado teórico-práctico en el que, sin dejar de lado la música como arte matemático, al estar dirigido principalmente a cantantes de iglesia, incluyó también referencias continuas a la música en relación con la retórica y manifestó una preocupación constante por la capacidad de los diferentes elementos musicales de mover los afectos. Cerone es por ejemplo capaz de, en unas pocas líneas, hacer equivalencias entre poesía, música y los números:

Digo que los antiguos llamavan Musicos a los Poetas, porque bien considerado las rimas y poesias otra cosa no son que versos, los versos cadencias ò clausulas, las clausulas consonancias, las consonancias¹⁹ numeros sonoros, los numeros sonoros harmonia, y harmonia Musica (Cerone 220).

Respecto a la música vinculada al *Quadrivium* –con la parte especulativa del arte matemático de las proporciones y proporcionalidades, y como parte del cosmos en tanto Música Celestial–, encontramos en el *Melopeo* numerosas referencias que dan prueba de ello. El italiano, por una parte, plantea un esquema tradicional –originalmente medieval– de la música, concebido en el marco de las artes liberales:

ahora las monarquías absolutas –incluyendo la Iglesia– necesitan de la complicidad de la población para mantener el control. En vez de imponerse a la fuerza, buscan fomentar una forma de pensamiento que disponga a la población a ser persuadida. En palabras de Maravall, “No es el Barroco resultado de un ideal que la nostalgia del pasado sugiere a los burgueses, sino un conjunto de resortes, psicológicamente estudiados y manejados con artificio, para imprimir las líneas de una mentalidad acorde con los intereses de los grupos poderosos, en las capas de población urbana, y , llegado el caso, de población rural” (Maravall 1990: 154). La herramienta de persuasión por excelencia es la retórica. Mediante la retórica, el arte de hablar para persuadir y mover las pasiones, para manipular, se conforma una cierta manera de pensar que promueve la monarquía y le permite mantener el control. En este respecto, es significativo que Cerone hable de un interlocutor “bien dispuesto y aparejado à recibir alguna passion” (Cerone 235). Véase Maravall 1990 para un estudio del pensamiento barroco.

¹⁹ En términos psicológicos, una consonancia se da al percibir el sonido simultáneo de dos o más notas como agradable al oído (Consonancia, *Diccionario Akal/Grove*).

Las tres primeras van por tres vias ò caminos, y todos tienden à un fin, que es el conocimiento del razonar: porque la Gramatica considera, del razonar bueno o malo: la Logica, del verdadero o falso: la Rethorica, del polido o non polido; y assi estas tres tractan del razonar. Mas las quatro postreras van à otro fin por quatro caminos, el qual es el cognoscimiento de la cantidad: porque la Arithmetica tracta de la cantidad discreta no contrayda, conviene à saber de los numeros; la Musica tracta de la cantidad discreta, contrayda à son: la Geometria de la cantidad continua no contrayda; y la Astrologia de la cantidad continua contrayda à movimiento; y assi todas quatro tractan de la cantidad” (Cerone 226).

Sobre la relación que la música guarda con el orden cósmico y celestial, en el segundo libro, vemos además que aparecen capítulos como “De la musica celestial” (Cerone 221), “La causa porque no se oye la musica celestial”, y “De la distancia harmonica que ay entre un planeta y otro” (Cerone 223), por mencionar sólo algunos.

A la vez que adopta esta posición medieval,²⁰ asociada la música, en cambio, al *Trivium*, Cerone expone en su obra una visión desde un enfoque más bien barroco al hacer analogías constantes entre la música y la oratoria. Aquí el italiano conscientemente toma como modelo a famosos autores de tratados de retórica: “Si alguno quisiere en pocas palabras saber el intento mio en este tractado, sepa que assi como Tulio [Marco Tulio Cicerón] y Quintiliano quisieron en ciertos libros suyos formar un perfecto Orador: assi yo (con el favor de Dios) pretendo formar el perfecto Musico” (Cerone 7). Este ideal del músico como orador lo encontramos sobre todo en la noción de Cerone del cantante:

Porque la lindeza del cantar esta en formar con gracia las bozes, en no hazer gestos ni visajes, y en estarse quedo y modesto con la vida. Que assi como el Orador se requiere y

²⁰ Es interesante que Maravall identifique el énfasis en algunos rasgos medievales como una característica del Barroco: “No falta, pues, el proceso de restauración medievalizante en ninguna parte ni en ninguna esfera de la vida colectiva de los pueblos del Occidente europeo, desde el arte y la literatura, a la religión, a la economía, etc. Son supervivencias de elementos que no habían desaparecido y que aún habrían de tardar en desaparecer; pero que en la crisis del XVII adquieren particular relieve. Se ha hablado en general de una renovación de medievalismo, que sería, pues, absurdo valorar como una “diferencia” española, siendo así que el interés por los temas y motivos medievales y la conservación y restauración de elementos culturales de la Edad Media es fenómeno ampliamente comprobado en todos los países que hemos dicho. Con alcance europeo —y no precisamente basándose en datos españoles— se ha hablado, como ya dijimos, en una “refeudalización” (Maravall 1990: 304-305).

conviene no solamente la gracia de la habla con la qual diga y explique su concepto: mas los meneos, los gestos, y las acciones con que sus conceptos sean bien declarados y explicados: assi tambien se requieren al Cantor, por tener nombre de cumplido y perfeto (Cerone 68).

Cerone creía, de igual manera, en el poder de la elocuencia y en la capacidad del buen orador de mover las pasiones con su discurso, y nos lo deja ver incluso en la interpretación que hace de los mitos clásicos de Orfeo y Anfión:

La suavidad de las palabras propias, y que exprimen y declaran bien, lo que el hombre quiere dezir; pronunciadas después quando dulcemente, y quando con vehemente eficacia, tiene fuerça de reduzir los hombres de una vida fiera y del todo bestial, a otra alegre y civil (Cerone 232).

Pero para lograr una música igualmente poderosa que los clásicos, Cerone nos explica sobre “Quatro cosas han de concurrir en la Musica para induzir el hombre en diversas passiones”. Estos cuatro factores son la armonía que hacen las distintas voces musicales, la métrica del verso, la palabra (que Cerone llama la Oración), y un interlocutor “bien dispuesto y aparejado à recibir alguna passion”, como se entendía que debía ser el hombre barroco. De la relación música, métrica y palabra, “es impossible dezir, quan grande sea la fuerça de estas tres cosas ayuntadas y unidas” (Cerone 236).

A lo largo del *Melopeo* Cerone aborda además otros aspectos de la retórica musical, como el que la primera consideración o punto de partida de un gran número de decisiones musicales sea el texto verbal:

Ordinariamente los practicos modernos dan estos avisos, para componer las palabras y dizen, que el primer aviso que se ha de tener à de ser mirar la letra que se huviere de componer, y notar el sentido della, y lo que quiere dezir; y ver si es alegre ò triste; si quiere solemnidad ò gravedad, y segun el sentido della, aplicarle el Tono que fuere mas a proposito (Cerone 263).

Como sugiere el autor, a partir del texto, lo siguiente es seleccionar el tono en que va a ser compuesta la pieza,²¹ de tal manera que el afecto del tono coincida con el afecto del texto, ya que las características específicas de cada tono lo dotan de la poderosa capacidad de “induzir en los corazones de los oyentes, varias passiones; induciendo en ellos nuevas disposiciones, diferentes calidades, y diversas costumbres” (Cerone 262). La importancia de seleccionar el tono adecuado la encontramos expresada una y otra vez a lo largo del tratado. De hecho, el italiano incluye dos capítulos en el segundo libro del *Melopeo* que tratan exclusivamente del afecto que inducen los diferentes tonos. El capítulo 39, “De la propiedad y naturaleza de los Tonos”, es una síntesis de lo que ha encontrado acerca del tema en otros autores y, como dice “aunque muy confusamente” por las contradicciones entre una fuente y otra, lo expone tono por tono. En el capítulo que le sigue, “Exemplo de unas consideraciones Theologales, que tuvieron los primeros Musicos Cantollanistas; en componer la letra en los ocho Tonos Ecclesiasticos”, justifica aparentes discrepancias que existen en el cantollano entre el Tono utilizado y el sentido de la letra de la composición. Según Cerone, “los sagrados Doctores” responsables de haber creado el repertorio de cantollano, más bien “consideraron el sentido teologal y mysterioso” del texto al seleccionar el tono de la música. Por ejemplo, “el Introito del sabado del 2. Domingo de Quaresma, es de la ley de Dios, diziendo: *Lex Domini irreprehensibilis*, etc. esta compuesto del 1. Tono, porque la conversion à Dios, es principio de buena vida”. El tratadista italiano da varios ejemplos en cada tono, y su justificación es la de una relación simbólica entre el texto y el tono: “En el gradual de la Missa del Dom. 5. de Quar. (que es de la Passion) dize;

²¹ La palabra “tono” tiene varias acepciones que pueden crear confusión. Aquí está utilizada en el sentido de las escalas empleadas en el sistema teórico musical de ese momento, también conocidas como modos. La palabra “tono” se utiliza también para denotar el intervalo de un tono, o, en la terminología de la época, para referirse a formas musicales como los “tonos humanos” y los “tonos divinos”, que hoy llamaríamos cantatas seculares y cantatas sacras.

Eripe me Domine de inimicis meis, etc. y esta compuesto del 3. Tono; porque nos libre de los tres enemigos, mundo, carne, y demonio, por virtud de la Santissima Trinidad” (Cerone 264). Sin embargo, esta relación simbólica entre tono y letra se antoja un tanto forzada; parecería que Cerone se siente obligado a ofrecer esta justificación de la falta de coherencia entre el afecto del texto y el tono en estas piezas (originadas por tradición oral y registradas c. 800, mucho antes del desarrollo de la retórica musical), dado el peso que le da a la correcta selección del Tono de acuerdo a la letra.²²

Pero, además de la consideración del tono adecuado para componer una pieza, también nos aclara la importancia de los diferentes intervalos para producir afectos distintos. Los signos de bemol (♭), becuadro (♮) y sostenido (♯) que, al ir delante de una nota, modifican su sonido bajando o subiendo un semitono, reciben mucha atención por parte del autor del *Melopeo*: “Estas dos bes, ♭ ♮, son diferentes assi en effecto, como en la figura, y en el canto: el uno abaxa, y significa dulce; y el otro sube, y significa duro” (Cerone 713). El bemol siempre es “suave y dulce”, mientras que el sostenido, por contrario, es “aspero y duro” (Cerone 363):

Son pues contrarias estas dos señales en los efectos; porque tanto es el be mol affeminado, quanto el be cuadrado es varonil. El qual be quadrado segun su effeto, de lo remisso hace intenso, y de lo suave aspero: mas el be mol obra al contrario, porque de lo duro haze blando, y de lo rezio y aspero hace manso y suave (Cerone 714).

Con respecto al uso del sostenido, nos dice que sirve para cambiar el afecto y “poder mostrar con el canto las cosas tristes, piadosas, y llorosas; que sin el, no huviera diferencia del canto alegre y regozijado, de los de dolor, lagrimas, y muerte” (Cerone 712).

²² Es interesante que en la lista de tonos sólo aparecen los primeros ocho, los tonos eclesiásticos tradicionales construidos sobre Re, Mi, Fa y Sol. Los cuatro tonos más modernos, sobre La y Do, incorporados en el siglo XVI, no son parte de esta lista. Es posible que estos tonos más modernos no tuvieran, en la mente de los compositores barrocos, asociaciones tan fuertes con algún afecto determinado. Por lo menos el *Melopeo* no incluye los afectos de estos tonos a pesar de la importancia que Cerone da a la selección del tono adecuado.

Las intenciones de representar con música el sentido del texto corresponderían en un sentido más amplio a figuras de hipotiposis, en tanto aluden a la “descripción musical de conceptos extramusicales, personas o cosas” –incluso acciones—, generalmente mediante la imitación (López Cano, 2000: 147). Los autores alemanes detallan toda una familia de figuras dentro de la categoría de hipotiposis (López Cano 2000: 152), y Cerone, aunque nunca les da un nombre,²³ dedica un capítulo entero de su tratado a proporcionar ejemplos de este tipo de figuras: el capítulo 5 del libro XII, “De como imitar con el canto el sentido de la letra, adorna muy mucho la Composicion”. Este es sin duda uno de los capítulos más interesantes del *Melopeo* desde el punto de vista de la retórica musical, una de las pocas secciones dedicadas exclusivamente a cuestiones de retórica centradas en figuras de hipotiposis. Cerone las llama “imitaciones musicales”, mediante las cuales la música se adapta al texto; para sus ejemplos toma fragmentos de madrigales y motetes de compositores como Giammateo Asola (c.1532-1609), Palestrina (1525-1594), Oracio Tigrini (c. 1535-1591), Ruggiero Giovannelli (c. 1560-1625) y Luca Marenzio (c. 1553-1599), todos contemporáneos suyos.

Pues sepan, que con ser Composturas con muchas destas imitaciones ordenadas, dan mucho contentamiento, y hermoso pasto à los oydos: y que la diversidad de las cosas, haze mucho alcaso para la hermosura de las Composiciones (Cerone 672).

²³ Es interesante señalar que Cerone generalmente no utiliza los nombres de las figuras retóricas en la música como lo hacían los autores alemanes. Los teóricos alemanes sobresalen en la producción de catálogos de figuras a las que dan el nombre de las figuras literarias, como por ejemplo *anabasis*, *catabasis*, *circulatio*, *interrogatio*, *exclamatio*, *ecphones*, *hyperbole*, etc., (López Cano 2000: 41 y 152-158). Las únicas figuras que nombra Cerone son la síncopa y la pausa. La síncopa, sin embargo, la utiliza en el sentido moderno de un desplazamiento rítmico sobre el pulso del compás (Cerone 527) y no como la disonancia de la figura descrita por los alemanes (López Cano 2000: 167). Con respecto a la pausa, Cerone usa el término de manera general para referirse a los silencios en la música. Menciona su uso para representar el sentido del texto sin hacer referencia a figuras específicas: “En estas y semejantes ocasiones pues, por la imitación de la letra, se puede dividir la palabras; mas en otra manera, nunca será permitido” (Cerone 305).

La descripción que hace de estos recursos es importante para el presente trabajo, pues más adelante veremos cómo esto repercutió en la forma de López Capillas de componer sus música. Dentro de las pautas de cómo imitar con la música las palabras, Cerone ofrece una gama de ejemplos. Presenta desde casos muy simples y literales, como poner la nota llamada longa debajo de la palabra latina *longa* de un motete, o hacer coincidir la palabra *ut* con la nota Ut (Do); a los que son un poco más sofisticados, como usar una hemiola mayor²⁴ en las palabras que hablan de muerte, o ilustrar las palabras *ascendero in coelum* con líneas ascendentes y en *variis linguis* con una variedad grande de valores rítmicos. El significado de *circumdabit* se puede imitar con una melodía que sube y vuelve a bajar casi hasta su punto de origen; *circa* con voces muy cerca unas de otras y *viam longissimam* con voces muy abiertas y apartadas. De un nivel de sofisticación un poco mayor, están tres ejemplos del uso de disonancias y líneas cromáticas para reflejar el dolor:

hemos de advertir de acompañar en tal manera cada palabra, que adonde significa crueldad, amargura, dolor, passion, aspereza, dureza, llanto, suspiros, y cosas semejantes; la Musica tambien ha de ser dura, aspera, y triste; emperò regoladamente ordenada (Cerone 669).

Un último ejemplo que aquí citaremos y que toma Cerone de Giovannelli muestra cómo se puede imitar con la línea cantada un instrumento musical al llegar a la palabra *lira*, y con un fragmento de un madrigal del mismo compositor ejemplifica la manera de representar la muerte al callarse las voces una por una al llegar a la palabra *morire*.

Un dato notable que también ofrece el estudioso italiano –y digno de una profundización mayor en los estudios músico-literarios– es que la música en latín, o sea, la música sacra, es la que se apega más al uso de tonos para lograr el afecto adecuado. Por su

²⁴ La hemiola es un cambio de acentuación rítmica en la música que en la teoría del siglo XVII se indicaba con notas con las cabezas rellenas de tinta negra, o sea por coloración. Aparentemente es esta coloración que la hace apropiada para representar la muerte.

comentario, también se puede inferir que hacerlo era, según algunos autores, un uso conservador.

No ay duda ninguna, que en las Composiciones latinas, mucho mas se observan los Tonos y las Clausulas,²⁵ que en las vulgares; en las quales las mas vezes (hablo agora con unos particulares de mi nacion) no solamente se siente observacion, ni regla chica ni grande del Tono, mas tampoco del Genero: procedendo no solamente en una parte sola, mas avezes en todas, por desproporcionados intervalos; y lo que peor es, sin necesidad y sin proposito, si no por antojo (y por dezir assi) por una gana de muger preñada (Cerone 915).

Si nos hemos detenido en todas estas explicaciones detalladas, tanto de los recursos retóricos como de los múltiples vínculos que Cerone establece entre la música y el arte de la oratoria, por un lado, y la música en su relación con las matemáticas y la astronomía por el otro, ha sido para mostrar mediante ejemplos concretos cómo es que se revela en este tratado un pensamiento musical afín a un espíritu barroco. Esto con el objetivo de corroborar a continuación cómo y por qué es recibido en la Nueva España con tanto interés y simpatía, y reconocer que mucho de lo que se especificó aquí encontró una evidente aplicación y reapropiado tanto por músicos de la talla de López Capillas como por escritores tan prominentes como sor Juana. Veamos, pues, cómo este monumental tratado llega a nuevas tierras y capta el interés de la sociedad novohispana.

²⁵ Es decir, no se sale del tono. Cada tono tenía cadencias (o cláusulas) específicas que se consideraban dentro de dicho tono.

3. *El melopeo y maestro* en tierras novohispanas: apreciación de su recepción tanto en la música como en la literatura

El melopeo y maestro llegó a Nueva España en el siglo XVII; no se conoce con exactitud la fecha, pero sí se sabe que en esa época se difundió como un texto altamente influyente en el medio musical, por haber sido conocido y utilizado sobre todo entre maestros de capilla, músicos a cargo de otros músicos, como Francisco López Capillas. Su influencia fue tal que incluso trascendió el círculo musical, de tal suerte que fue también estudiado por personas letradas como sor Juana Inés de la Cruz.

Una posible razón por la cual el tratado haya encontrado en estas tierras un ambiente propicio para su recepción, es que se vivía en esta parte del mundo bajo un modelo que era español, en el que la Iglesia tenía una presencia todavía más fuerte que en Europa, permitiendo que la visión musical tradicional de Cerone –que para los estándares de la época ya resultaba hasta cierto punto caduca entre los músicos europeos– fuera bien aceptada en la colonia novohispana.

El *Melopeo* llega a la Nueva España en un momento en el que la sociedad se desenvolvía en un entorno donde la Iglesia se asumía como la institución que normaba muchos aspectos de la vida social. A decir de Marialba Pastor, desde la llegada de los primeros franciscanos en el siglo XVI, su intención fue “refundar la Iglesia primitiva en Nueva España, buscar la conformación de una comunidad perfecta al atraer a los infieles a la Iglesia militante, al pelear por la fe de Cristo, al convertir y ganar millones de ánimas” (Pastor 2004: 86). El control de la Iglesia se volvió todavía más rígido después del Concilio de Trento, y en la Nueva España “el catolicismo se presentó en todas partes e intentó serlo

todo: religión social, sistema ético, cosmología, culto misteriosos, y la única forma de control del destino, la definitiva promesa de salvación.”²⁶

Fue la Catedral de Sevilla la que sirvió como modelo para las catedrales en Nueva España (Gabriel Saldívar 1934: 125). El cabildo catedralicio era el cuerpo colegiado que regía la catedral en todos sus aspectos. Estaba conformado por cinco “dignidades”: el presidente del cabildo era el Deán; el Arcediano era el secretario; el Chantre estaba encargado de las funciones del coro; el Maestrescuela representaba al cabildo en la Universidad y estaba encargado de la enseñanza de los niños; y el cargo de Tesorero lo ocupaba quien administraba los diezmos. Además de las cinco dignidades, otros miembros del cabildo eran los canónigos y racioneros. El cabildo catedralicio, además de controlar la actividad y funcionamiento de la catedral, sustituía las funciones del arzobispo entre nombramientos.

En este marco tan establecido e influyente, se oficiaban en el siglo XVII los servicios religiosos, todos cantados, y cualquier iglesia principal contaba con una capilla musical. Así, las catedrales devinieron, entre otras cosas, centros musicales y, de hecho, la mayor parte de la música que se conoce de la época virreinal proviene de los archivos catedralicios (Saldívar 1934: 124-125). Las ciudades de México, Puebla y en menor medida Oaxaca, contaban con capillas musicales importantes en el siglo XVII, de las cuales la capilla de la

²⁶ Pastor 2004: 275. “Antes de Trento, en España había existido cierta libertad para criticar a las instituciones y a las personas que las integraban; después de Trento ese clima cambió y, para el siglo XVII, la apatía intelectual, el moralismo fanático, y el amaneramiento barroco fueron predominantes en la religión. El humanismo español de los primeros misioneros quedó prácticamente eliminado y se impusieron el rigor y la intolerancia contrarreformistas. La Iglesia no sólo se aisló del mundo secular sino que obligó al aislamiento al resto de los centros educativos imponiendo sus reglas, sus programas y sus materiales de estudio.” (*Ibidem* 249).

Catedral metropolitana era la principal.²⁷ A cargo de la capilla de música estaba el maestro de capilla que, salvo en casos excepcionales, se seleccionaba mediante un muy riguroso concurso de oposición para el cargo que era vitalicio. El maestro de capilla era el responsable de componer la música que se necesitara en la catedral, tanto la música en latín para la liturgia como los villancicos en lengua vulgar para fiestas especiales. También administraba y organizaba los diferentes grupos que componían su capilla: niños cantores, cantantes y ministriles. Era el intermediario entre los músicos y el cabildo, como atestiguan la correspondencia y las actas que contienen los archivos de nuestras catedrales.

En cuanto a la música, Louise Stein, a pesar de señalar que faltan estudios sobre la música sacra en España, sugiere que la música de la Iglesia era de un estilo conservador debido al control que ejercían los cabildos sobre los maestros de capilla, aunado al papel conferido a la música en la liturgia por el Concilio de Trento. Es posible que esta rígida estructura institucional haya tenido un efecto restrictivo sobre la música (Stein 1993 b: 332). Y como la música sacra española sirvió como modelo para la composición de música en Nueva España, los modelos compositivos fueron retomados y cultivados de la misma manera, y a veces hasta con un estilo más retrospectivo de lo que se hacía en España.

Los maestros de capilla de la catedral de México en la segunda mitad del siglo XVII fueron Fabián Ximeno (1648-1654), Francisco López Capillas (1654-74), Joseph de Agurto y Loaysa (1685-1688) y Antonio de Salazar (1688-1715). De éstos, dos se pueden asociar con Cerone de manera incontrovertible: López Capillas y Salazar.

Sobre el vínculo que tuvo con el *Melopeo* Antonio de Salazar –maestro de capilla de 1688 hasta su muerte en 1715–, se conoce que cuando en 1706 el obispo Ángel Maldonado

²⁷ A mediados del siglo XVII, durante los años del Palafox, Puebla se convirtió en un centro musical de gran importancia y su catedral sobrepasaba por mucho a la catedral de México en los recursos destinados a la música (Reyes Acevedo 2006: 81).

de Oaxaca pidió su ayuda como jurado de un examen de oposición para el puesto de maestro de capilla de la catedral de Oaxaca,²⁸ el maestro de capilla emite un dictamen del candidato Francisco Herrera y Mota, que sobrevive hasta nuestros días y en el que, después de señalar una serie de faltas en la composición de un Introito sobre un cantollano, el maestro concluye: “siendo el canto llano de tercer tono. el dho no debe aver visto a Dn Pedro Cerone (autor Clasico en nro arte) que allí viera lo que en dho tono se debe guardar en las entradas de dho tono.” (Brill 2005 b: 229). Con esto, a pesar de ser sólo una mención general, queda documentada la autoridad de Cerone en cuestiones musicales de Nueva España en los primeros años del siglo XVIII al ser citado por Salazar para dictaminar las obras del examen de oposición. Esta carta es interesante no sólo por documentar que el maestro de capilla de México conocía a Cerone, sino también por el hecho de que asume que un concursante al puesto de maestro de capilla debía conocer y seguir los lineamientos del tratadista italiano. Esto también hace suponer que los músicos de iglesia tenían acceso al tratado, tal vez a través de las bibliotecas de las catedrales. Además, debido a las funciones docentes de todo maestro da capilla, es muy probable que el *Melopeo* haya sido conocido por los músicos bajo su cargo.

Dado que el caso de Francisco López Capillas y su relación con el *Melopeo* es mucho más precisa, elaborada y está mucho más documentada, merece un desarrollo más amplio.

²⁸ Ya años antes, Oaxaca había solicitado la asistencia de la catedral de México para dictaminar un concurso de oposición, sin duda considerada el centro musical principal de Nueva España, y ahora volvía a recurrir a la catedral metropolitana.

3.1. El caso de López Capillas

De Francisco López Capillas, nacido en México en 1614, se tiene una biografía incompleta en lo que respecta a sus primeros años. Se sabe que cursó por lo menos cuatro años en la facultad de cánones de la Universidad, el camino usual para aquellos interesados en el sacerdocio; fue ministril de las catedrales de México y de Puebla, y llegó a ser parte del cabildo de la catedral como medio racionero,²⁹ mismo que se amplió a ración entera un año antes de su muerte.

Para llegar al cargo de maestro de capilla de la Catedral de México, en vez de tener que hacer el usual concurso de oposición, López Capillas lo obtuvo por elección. Su magisterio coincidió con un largo periodo de crisis económica en la catedral, en parte por los trabajos de construcción que se llevaron a cabo durante años, crisis que se ve plasmada en las actas de cabildo y la correspondencia de la catedral, en las quejas y peticiones derivadas de la penosa situación económica de los músicos.³⁰

Entre los deberes como maestro de capilla estaba componer tanto música litúrgica en latín para los servicios religiosos, como villancicos en español para los maitines de las diversas fiestas del calendario eclesiástico. El Archivo del Cabildo de la Catedral de México contiene una cantidad considerable de piezas en latín de este compositor —misas, motetes, magnificats, lamentaciones, salmos—, que ilustran de manera muy completa su estilo litúrgico, pero por desgracia no se conservan sus villancicos. La opinión generalizada de los estudiosos es que López Capillas es uno de los grandes compositores novohispanos

²⁹ Esto significaba, de acuerdo con las normas de la Catedral de México, que tenía una silla en el coro y voz y voto en las decisiones del cabildo (Reyes Acevedo 2006: 128).

³⁰ Para mayores datos sobre la vida de López Capillas, sobre todo en la época de su magisterio en la catedral de México, véase la tesis de historia de Reyes Acevedo 2006.

con un estilo claramente dentro de la *prima prattica*, el estilo imperante en Italia en la segunda mitad del siglo XVI, cuya máxima figura es Palestrina.

Es aquí donde comienzan a resonar los ecos de Cerone y a continuación se mostrará la faceta de las relaciones músico-literarias derivadas del tratado que tuvo impacto en la música. Por un lado, veremos cómo los conceptos manejados en el discurso verbal de este tratado fueron interpretados y empleados por López Capillas y los músicos de su capilla y cómo su recepción se ve reflejada en su pensamiento musical; y por otro, mostraremos cómo se traducen los preceptos de retórica musical del *Melopeo* a la música misma, donde el contenido semántico de las palabras y el tono emotivo del texto determinan el resultado musical. Para esto nos permitiremos una breve exploración de la propia obra musical de López Capillas.

3.1.1. La música en el tiempo de López Capillas

Para entender la relación de López Capillas con Cerone es conveniente detenernos un momento para situarlo en el panorama musical de su tiempo. Habrá que recordar que el cambio del siglo XVI al XVII vio muchas innovaciones en la música, como en el surgimiento de la monodia acompañada,³¹ el bajo continuo,³² una manera más dramática de abordar el texto en la música, todas características de lo que llegó a considerarse propias del *stile moderno* que hoy llamamos estilo barroco. Sin embargo, hubo compositores, especialmente

³¹ En este contexto monodia corresponde a la canción italiana para solista y acompañamiento que surgió c. 1600 en contraposición a la polifonía. Era con frecuencia en estilo dramático, ligada fuertemente al sentido de las palabras (*Diccionario Akal/Grove de la Música*).

³² El bajo continuo era una innovación reciente en época de Cerone, un acompañamiento semi-improvisado en acordes para un solista o un grupo (*Diccionario Akal/Grove de la Música*).

dentro de la música litúrgica, como López Capillas, que siguieron el camino marcado por Palestrina, incorporando muy pocos rasgos barrocos. A mediados del siglo XVII surge el término *stile antico* para designar esta música del Renacimiento tardío que contrasta con el *stile moderno*.³³

En el siglo XVII, tanto en España como en Nueva España el estilo de la polifonía sacra se considera, precisamente, dentro del *stile antico*. Algunos musicólogos consideran estas obras “post-renacentistas”,³⁴ es decir, que siguen las reglas de la polifonía del siglo XVI pero también muestran rasgos personales de cada compositor (Brothers 2002: 76). Sin embargo, con Francisco López Capillas nos encontramos ante un caso extremo de afinidad con la polifonía del siglo XVI, –“retrogresivo”, lo llama Lester Brothers–, debido al estricto estilo renacentista del compositor. Su música se puede situar dentro del estilo romano de Palestrina³⁵ y aunque se trate de un autor de la segunda mitad del siglo XVII, no presenta rasgos estrictamente barrocos (Brothers 2002:77).

Es interesante el contraste que hace Brothers con el otro gran compositor de mediados del siglo XVII, Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla de la Catedral de Puebla de 1629 a 1664. Esta comparación es especialmente significativa en vista de que entre 1641 y 1648, durante el magisterio de Gutiérrez de Padilla,³⁶ Francisco López Capillas fue organista y en ocasiones bajonista de la capilla musical de Puebla. Sobreviven

³³ También es cierto que muchas veces no hay una distinción clara entre los dos y mucha música tiende a mezclar elementos de ambos. Cf. Miller, *Grove Music Online*, *op.cit.*

³⁴ Brothers usa este término precisamente para designar la polifonía sacra que se adhiere a las normas del siglo XVI pero también tiene un sello personal (Brothers 2002: 76).

³⁵ Robert M. Johnson, “Tha Magnificats of Francisco López Capillas (1615?-1673), Mexico City Cathedral Maestro di [sic] Capilla” (D.M.A. diss., Arizona State University, 1990), p. 252 en Brothers 2002: 77.

³⁶ El maestro de capilla de Puebla era originario de Málaga; llega a Puebla en 1622 y coincide su magisterio con el gran florecimiento de Puebla durante la época de Palafox, precisamente los años que López Capillas estuvo también en Puebla (Brothers 1973: 6).

villancicos y música litúrgica de Gutiérrez de Padilla que muestran evidentes rasgos barrocos en el uso de texturas y el manejo de contrapunto, sobre todo en sus villancicos. López Capillas, que tuvo que haber tocado muchas de estas obras durante sus años en Puebla, conocía, entonces, este estilo más moderno, pero prefirió mantenerse dentro de un estricto *stile antico* en la composición de su propia música (Brothers 2002: 81). Su afinidad por este estilo lo llevó, incluso, a usar prácticas de notación mensural proporcional³⁷ que los cantantes y músicos de su capilla en la Catedral de México tuvieron dificultad en ejecutar. Las protestas lo llevaron a escribir una defensa que lleva el título “Declaración de la Missa” y aporta muchos datos importantes para el presente estudio, como mostraremos a continuación.

3.1.2. López Capillas y la escala aretina

La *Missa supra scalam aretinam*³⁸ es un muy buen ejemplo del *estilo antico* de López Capillas. En ella empleó la escala aretina,³⁹ un procedimiento por cierto inusual en el

³⁷ La historia de la notación mensural proporcional y su interpretación precisa es un tema aun no completamente esclarecido. En la época de Cerone fue modificado el sistema de notación y recibió un nuevo impulso. Las notas podían ser alteradas en valor rítmico por coloración (rojo en vez de negro, cabezas rellenas en vez de vacías) o por los signos de proporción que indicaban la relación entre las notas al cambiar el ritmo (Bowers, *Grove Music Online, op. cit.*).

³⁸ Esta misa está registrada en el libro de coro 6 de la Catedral de México ACCM P06.

Véase el estudio de Lester Brothers (1973) para una discusión de las técnicas de composición usadas por López Capillas en la *Missa supra scalam aretinam*. Brothers, que se ha dedicado a estudiar las misas sobre el hexacordo, la llama “la más ‘hexacordal’ de todas las Misas Hexacordo en existencia”, debido al intenso uso de los hexacordos y al rigor de la polifonía (*ibidem*: 20).

³⁹ La escala aretina era el hexacordo de Guido d’Arezzo, la base de un sistema para solfear inventado por el monje medieval en el siglo XI. Este sistema era ya muy antiguo pero había sufrido algunas transformaciones y reorientaciones en el curso de los siglos que lo volvieron una parte central de la teoría musical en el siglo XVI. Para el siguiente siglo ya no era tan usado, pero en España seguía siendo una parte importante de la teoría. Habrá que recordar que el sistema de Guido

Barroco, y un compás ternario (práctica ya entonces en desuso en la composición de misas) que lo llevó a valerse de recursos de notación mensural proporcional inusuales para indicar el ritmo. Ante las protestas de sus músicos, López Capillas incluye, en defensa y justificación de su proceder, la “Declaración de la Missa”, contenida en el mismo libro de coro en el que aparece la propia misa. Ahí sostiene:

El motivo que e tenido para declarar algunas dificultades acerca de las figuras que contiene la Missa por ser del tiempo Ternario a sido el aver causado novedad a algunos de mis Cantores, y aver contienda sobre dichas figuras [...] porque Maestro en qualquier Arte a de ser científico, y conocer las causas por sus causas, y el que no las supiere no las juzgue temerariamente, como algunos juzgaron desta obra y para satisfacer los pondre aqui las autoridades de grandes Maestros en que yo aprendi lo obrado (López Capillas, “Declaración de la Missa”).

Éste es un documento singular en la Nueva España, uno de los pocos que existen, donde un compositor novohispano presenta sus procedimientos musicales;⁴⁰ cita a dos autores teóricos y también piezas específicas de algunos compositores. Las dos autoridades que menciona son precisamente Pedro Ceron y Pedro Guevara de Loyola,⁴¹ y menciona de manera secundaria las Decretales del Papa Juan XXII, *Corpus Juris Canonici*,⁴² aunque una mirada más detenida revela que, en realidad, prácticamente todo el documento está elaborado a partir del *Melopeo*.

Son dos las citas específicas que hace a Cerone, indicando lugares precisos de su tratado para esclarecer detalles de notación;⁴³ menciona dos veces la misa *L'homme armé*

d'Arezzo es una parte medular de la teoría presentada por Cerone. (Véase también la nota 11, 75 y 96 de este estudio).

⁴⁰ Lester Brothers lo llama “a treatise of musicological interest unique in Mexican Colonial literature” (Brothers 1973: 5).

⁴¹ Guevara de Loyola estuvo activo en Sevilla de 1575 a 1582. López Capillas lo llama “Maestro desta Santa Iglesia” en su “Declaración”, pero no se ha encontrado más información acerca de este teórico en América (Howell, “Pedro Guevara de Loyola”, *Grove Music Online*). López Capillas llama al tratado de Guevara “compendio de música”, y se refiere a él por capítulo.

⁴² El papa Juan XXII como autoridad musical se examinará más adelante.

⁴³ “[...] lea al Maestro Ceron en el libro 20. al número 4. sobre la explicacion de la Missa de Prenestina Lomearme en la Gloria” y “lea al Maestro Pedro Ceron en el libro 18. en Cap. 9. donde

de Palestrina sin referencia a Cerone, pero es muy posible que también aquí está pensando en el *Melopeo*, ya que el libro XX del tratado está dedicado a examinar el ritmo de esta misa. Además, cita lugares específicos de piezas de diferentes autores que, como ahora se mostrará, también conoció a través de Cerone.

Lester Brothers, con respecto a los autores mencionados por López Capillas,⁴⁴ especula que dado que todos fueron compositores con conexión a la corte española, seguramente por esta razón llegaron a ser del conocimiento del maestro de capilla novohispano (Brothers 1973: 19). En realidad la respuesta nos la proporciona el mismo López Capillas, al terminar la “Declaración de la Missa” recomendando: “[...] al que le pareciere ser supuestas dichas pruebas, lea al Maestro Pedro Ceron en el libro XVIII, en Cap. 9. donde hallara todo lo dicho, y muchas otras dificultades”. Al buscar dicho capítulo en el *Melopeo*, en las páginas 974 y 976, en efecto, se encuentra uno con fragmentos de todas las piezas mencionadas, y muchas piezas más (con excepción de la *Missa L’homme armé* de Palestrina que se trata en el libro XX), para ejemplificar pormenores de la notación mensural (figura 1).

Lo anterior demuestra que era preocupación de López Capillas sostener su teorización con la autoridad de un tratado musical como el *Melopeo*, que aunque ya también era juzgado por otros músicos como de una visión anticuada de la música, fue referente musical principal para este compositor, tanto en cuestiones de estilo como de técnica. También demuestra, de manera contundente, que el tratado de Cerone fue, en gran

hallara todo lo dicho, y muchas otras dificultades.”, López Capillas, “Declaración de la Missa”, ACCM P06.

⁴⁴ Las piezas que menciona López Capillas son el motete *Beati omnes* de Richafort, el motete *Hic est panis* de Pierre Manchicourt, *Gaude Barbara* del Segundo libro de motetes de Palestrina, el *Agnus Dei* de la *Missa Peccata mea* de Lupus Hellinck, la *Missa L’homme armé* de Morales y la misma misa de Palestrina (López Capillas, Declaración de la Missa, ACCM P06).

medida, la autoridad en la que se basó el maestro de capilla para la composición de su *Missa supra scalam aretinam*.

De la Musica del Cerone Lib. XVIII.

puesto que los buenos y bien ordenados, ayan sido así ordenados de los Musicos; y que los malos y falsos, sean por culpa de los escritores, y defecto de los impressores; como todo hombre diicreto ha de presponer.

The image displays several staves of musical notation in mensural notation, organized into sections for different voice parts: TENOR (Tenor) and ALTO (Alto). Each staff is accompanied by a label identifying the author and the specific piece or section of a mass. The notation includes various rhythmic values (minims, crotchets, quavers) and rests, with some pieces featuring complex rhythmic patterns and accidentals. The authors mentioned include Antonio Bruniel, Morales, Lupo, Juan Larchier, Iosquino, Pedro Manchicourt, Henrique Isaac, and Ludouigo Semf. The pieces are from various masses and motets, such as the Gloria, Credo, and Agnus Dei.

TENOR

- Antonio Bruniel, en el Ofanna de la Missa, Fulgebunt iusti.
- Morales, en la Ofanna de la Missa, Lommentatue.
- Lupo, en el Credo de la Missa, Vent Sponsa Christi.
- Juan Larchier, en el Motete, Iuxta est dies.
- Lupo, en el postr. Agnus Dei de la Missa, Surrexit pas. bo.
- Lupo, en el Ofanna de la Missa: Peccata mea domine
- Lupo, en el Agnus Dei de la dicha Missa.
- Iosquino, en la Missa: Gaudeamus omnes.
- Iosquino en el Motete, Omnes gentes.
- Pedro Manchicourt en el Motete, Hic est panis.
- Henrique Isaac en la comunion de los Martyres.

ALTO

- Iosquino en la Gloria de la Missa, Gaudeamus omnes.
- Prencina en la 2ª parte del Motete S. Barbara: lib. à 5.
- Juan Mouton en el Motete, q̄ dixit: Fundamenta eius.
- Henrique Isaac en la Sequencia de la Circuncision.
- Lupo, en la Ofanna de la Missa, Peccata mea.
- En el mesmo lugar.
- El mesmo autor en el Agnus Dei de la dicha Missa.
- Juan Mouton, en el Ofanna de la Missa, Allemagne.

TENOR

- Pedro de Larue, en el Agnus de la Missa, Cum iucunditate.
- Ant. Brumel, en la Ofanna de la Missa; Stabunt iusti.
- Ludouigo Semf. en el Motete, Angelorum eica.
- Juan Menton, en el Motete, Sit nobis salus.
- Henrique Isaac en el Motete, Super solium David.

Figura 1

Fragmentos musicales de varios autores que ilustran problemas específicos de la notación mensural, algunos mencionados por López Capillas (Cerone 974).

En cuanto a qué otros tratados de música pudo haber conocido Francisco López Capillas, faltan estudios al respecto. La información sobre la situación de la teoría musical en Nueva España en el siglo XVII, qué tratados se conocían y cuál es su relación con el *Melopeo*, es apenas incipiente. En esta tesis, al abordar la recepción del *Melopeo*, se puede todavía sólo especular acerca de dicha recepción y hacer un bosquejo de la situación a partir de la información obtenida de los escasos estudios que acerca del tema se tienen a la mano –principalmente los de Irving Leonard (1947, 1949 y con Green 1941)–, pero sería necesaria una investigación mucho más detallada en los archivos históricos. Es, quizás, arriesgado aceptar la aseveración de Robert Stevenson en cuanto a que el *Melopeo* es el tratado impreso más antiguo de teoría musical llevado de Europa a América (Stevenson 1971: 483), pero lo que sí se puede decir es que se trata del más antiguo hasta ahora documentado. La llegada de otros tratados a la Nueva España está registrada en el inventario de los libros confiscados por la Inquisición al arquitecto Melchor Pérez de Soto durante el proceso en su contra en 1655, donde aparece el *Arte de canto llano* de Montanos (1648) (Castanien 1954: 382), y en la lista de libros importados por Doña Paula de Benavidez Viuda de Bernardo Calderón en 1683, donde se encuentran el *Arte de canto llano*, de Francisco de Montanos y *El porqué de la música* de Andrés Lorente (1672) (Leonard 1947: 416).

También es importante señalar que la relación entre estos textos de teoría musical es muy cercana, ya que hay estrechos lazos intertextuales entre todos ellos.⁴⁵ El *Arte de canto llano* de Montanos es una parte de su *Arte de música*, publicado por primera vez en 1592,

⁴⁵ Aquí el término de intertextualidad se utiliza en el sentido de relaciones específicas entre textos verbales, es decir, la participación verificable de un pre-texto verbal en la significación de otro texto verbal (Werner Wolf 1999a: 36). Para una historia de este concepto, véase por ejemplo, Gérard Genette (1982) y José Enrique Martínez Fernández (2001). Para su aplicación en la música, véase Robert Hatten (1994) y Wolf (1999a y 1999b).

posteriormente publicado corregido y aumentado en 1648 (Stevenson, “Francisco de Montanos”, *Grove Music Online, op .cit.*). Este teórico es una de las principales autoridades de Cerone y citado ampliamente por él. Por otro lado, *El porqué de la música*,⁴⁶ un tratado mucho más tardío y plenamente barroco, se basa de manera muy importante en Cerone (Howell 1972: 64).

Almonte Howell realizó un estudio de los tratados españoles de música del siglo XVII (Howell 1972) que, desgraciadamente, se ve enturbiado por una actitud negativa que contribuye poco al esclarecimiento de la relación entre los diferentes textos.⁴⁷ Es evidente que hay una relación intertextual muy cercana entre Montanos, Cerone y Lorente, pero también ésta amerita un examen cuidadoso y objetivo para entender exactamente cómo cambia en estos textos la orientación teórica a lo largo del siglo XVII.

Además de los tres tratados mencionados, otro que se conoció en Nueva España en la segunda mitad del siglo XVII es la *Musurgia universalis* de Athanasius Kircher (1650) (en adelante también *Musurgia*). De acuerdo con Octavio Paz, todas las obras de Kircher llegaron a Nueva España y gozaron de gran popularidad (Paz 2009: 238). De esta obra, de un autor alemán y escrita en latín, Ezquerro comenta que tiene una estructura basada en el

⁴⁶ Existe un ejemplar en México en la Biblioteca “José María Lafragua” en Puebla.

⁴⁷ Howell dice de la teoría musical española y sus autores: “Nevertheless, we can draw from the Lorente affaire some broad conclusions concerning the condition of seventeenth-century Spain in general and her musical thought in particular. That virtually her sole large-scale publishing effort in music theory in the seventeenth century should have been confined to this one book [Lorente], hints her ruinous economic state and the disasters that beset her at home and abroad; that the author of that book should have been restricted to a handful of commonplace sources in his own tongue, and have been unable or unwilling to frame any significant concepts of his own, tells us of the degradation of learning and the sciences of his nation, and her self-imposed insulation from foreign influences and novel ideas; that description of musical practices written 120 years earlier were still useful to him, tells us of a priest-ridden society, for many of whose citizens the church was the only stable reality, not to mention the only source of economic support. These are well-known assumptions about the Spain of the seventeenth century; Lorente’s *El porqué de la música* only serves to confirm them” (Howell 1972: 64-65).

tratado de Cerone (Ezquerro 2007: 209), lo cual añade una complicación más a la maraña intertextual.

Mientras que es cierto que López Capillas pudo haber conocido el tratado de Montanos independientemente del de Cerone, la versión de éste registrada en Nueva España es un pequeño libro sobre canto llano (Montanos 1592 en la reimpresión de 1610) que tiene relación con sólo una pequeña parte del *Melopeo*, la música monódica sin ritmo. Esta versión del tratado de Montanos en ningún momento aborda la música con ritmo, que fue, más bien, el interés del maestro de capilla. En cuanto al de Lorente, si acaso lo conoció, por la fecha de publicación (1672) sólo pudo haber sido, a lo mucho, en los dos últimos años de su vida, suponiendo que llegara a la Nueva España inmediatamente después de su publicación, momento en que tendría poco impacto en la producción musical del compositor.

De cualquier manera, de los tres tratados en castellano aquí mencionados, el que indudablemente conoció y utilizó López Capillas fue el de Cerone, que, como se pudo ilustrar en estas páginas, se ve reflejado en el estilo del compositor, cercano a Palestrina; en el empleo de recursos técnicos presentados en el *Melopeo* como la notación mensural; y en la cercanía de los procedimientos de retórica musical en sus motetes, como se verá a continuación.

3.1.3. El *Trivium* en la música de López Capillas

Además de las referencias a Cerone en la “Declaración de la Missa”, está la ya mencionada conexión que se puede trazar entre López Capillas y el teórico italiano desde el punto de vista estilístico. Al examinar algunos de los motetes⁴⁸ de López Capillas y compararlos con los preceptos de retórica musical que se encuentran en el *Melopeo*, es posible ver la huella de Cerone en la música de este compositor. La razón para ejemplificar sólo mediante motetes se debe a que, además de ser obras de pequeñas dimensiones, demuestran muy bien el uso que se hace de los recursos de retórica musical.⁴⁹ Los tres motetes seleccionados están tomados del volumen II de *Francisco López Capillas, Obras*, transcritos por el maestro Juan Manuel Lara.⁵⁰

Pasemos, pues, a analizar los tres pequeños motetes de Francisco López Capillas a la luz de las sugerencias que da Cerone, para constatar sobre todo la aplicación de sus preceptos de retórica musical, que devienen del concepto del *Trivium*. Este es un aspecto que desde el punto de vista de un estudio músico-literario resulta muy significativo, pues permite ver cómo la música se vuelve subsidiaria y articuladora del contenido semántico desarrollado en el plano verbal, “actuando” lo que el texto lírico plantea. Incluso, el

⁴⁸ Un motete en el siglo XVII es una pieza vocal a varias voces con texto bíblico en latín que podía ser incluida en la liturgia. Más adelante se verá en más detalle el motete en tiempos de López Capillas.

⁴⁹ Una conclusión que parte de leer las recomendaciones de Cerone para la composición de diferentes géneros musicales, es la diferencia que había entre ellos en cuanto al uso de figuras de retórica musical. Motetes, misas, cánticos y lamentaciones hacen mucho uso de figuras, además de también ser más elaboradas en cuanto al tipo de contrapunto, en palabras de Cerone, “con estilo mas subido y de mayor arte y primor” (Cerone 689); mientras que los salmos y las chanzonetas usan menos recursos de retórica en su música y en ellos “no ha de aver artificio de Contrapuntos, ni variedad de invenciones” (Cerone 693).

⁵⁰ Los motetes fueron copiados digitalmente y dos de ellos, *Ecce nunc tempus* y *Tenebrae factae sunt*, fueron vueltos a su tonalidad original, un tono abajo de la transcripción de Lara.

enfoque retórico de los motetes produce lo se podría considerar una relación intermedial entre música y palabra, que resulta en una fuerte presencia del texto en la música.⁵¹

Una sección de especial utilidad para examinar este enfoque es el Libro XII del *Melopeo* “En el qual se han puesto unos avisos muy necesarios, para mayor perfeccion de la Compostura”. Esta es una de las partes más interesantes del tratado ya que nos permiten una mirada a los procesos de composición de la época. Aquí el italiano da algunas recomendaciones en el uso de figuras de hipotiposis de retórica musical derivadas del texto⁵² en la composición de misas, motetes, madrigales y chanzonetas.

Para Cerone y López Capillas, un motete es una obra a varias voces solas, en el estilo polifónico del siglo XVI, donde el principio básico de composición es el contrapunto imitativo,⁵³ es decir, donde cada frase musical es tomada en entradas escalonadas por las diferentes voces. Un motete consiste, además, de varias secciones enlazadas, todas ellas con un tema musical principal (o en ocasiones dos temas complementarios) en el que se basa la imitación. Como recurso de contraste, en ocasiones las voces se alinean en un bloque donde todas tienen el mismo ritmo o un ritmo muy similar, permitiéndoles moverse juntas. En el siglo XVI y XVII los motetes, como ya se mencionó, eran piezas sacras con texto bíblico en latín, de uso litúrgico en los servicios de la Iglesia católica. De los tres motetes seleccionados, *Velum templi scissum* y *Tenebrae factae sunt* son para el servicio de

⁵¹ Intermedial en el sentido propuesto por Werner Wolf, basado en un concepto amplio de “medio” “as a conventionally distinct means of communication or expression characterized not only by particular channels (or one channel) for the sending and receiving of messages but also by the use of one or more semiotic systems” (Wolf 1999a: 40), donde intermedialidad se puede definir como “a particular [...] relation between (at least) two conventionally distinct media of expression or communication: this relation consists in a verifiable, direct or indirect, involvement of more than one conventionally distinct medium in the signification of an artefact.” (Wolf 1999a: 42).

⁵² Véase también la página 26 de esta tesis.

⁵³ El origen del motete es en el siglo XIII en Francia. Tiene una larga historia, durante la cual sufrió muchas transformaciones. El siglo XVII en particular fue un tiempo de grandes cambios y de diversificación de este género musical.

maitines de Viernes Santo, mientras que *Ecce nunc tempus* es para el oficio de maitines del domingo primero de Cuaresma (Lara 1994: xviii), distinción importante, como se verá, para efectos de los recursos de retórica musical en ellos empleados.

Veíamos con Cerone que la primera y fundamental consideración de la retórica musical –de la que parten todos los demás preceptos– es la orientación de la música hacia el texto. Al final de su tratado, en el “Epilogo de lo que ha de tener la buena Composición, y lo que ha de saber un perfecto Musico. Cap. postrero” (p. 695), el italiano vuelve a señalar algo que ya había mencionado muchas veces a lo largo de su obra, que “la parte mas esencial es, hazer lo que la letra pide; es a saber, alegre ò triste; grave ò ligera; lexos ò cerca; humilde ò levantada: de modo que haga el effeto que la letra pretende, para levantar à consideración los animos de las que estan oyendo”.

A partir de la letra se escoge, entonces, el tono en el que se ha de componer la música; a partir de una frase del texto verbal, se construye una línea melódica que coincida en tamaño con ella, concordando con la puntuación e incluso con su ritmo y acentos principales. La música debe reflejar el “afecto” (la emoción o intención) del episodio enunciado vocalmente y a partir de las palabras, ya decíamos, se elaboran figuras de hipotiposis para representar el texto con la música. En resumen, la estructura e imaginación musical tiene origen en el texto verbal.⁵⁴

⁵⁴ Incluso se podría aplicar aquí la tipología sugerida por Werner Wolf para estudios intermediales, donde propone la categoría de intermedialidad encubierta (covert intermediality) en los casos en que, en una relación intermedial, un medio es dominante y aporta las características superficiales al artefacto a examinar y el medio no dominante tiene una presencia encubierta, indirecta. En el caso de la música barroca, aplicar los procedimientos de retórica musical da como resultado una forma de presencia encubierta de la palabra en la música, donde la música es el medio dominante pero el texto da la estructura (en términos de fraseo, ritmo y contenido melódico) y donde la música imita el contenido semántico. Para presentación detallada de este modelo véase Wolf, 1999a.

Si atendemos a lo que prescribe Cerone, el siguiente paso para López Capillas fue seleccionar el tono más adecuado para hacer coincidir la música con el afecto del texto. En los dos motetes para Viernes Santo, con textos dramáticos y oscuros referentes a la crucifixión, la selección del tono que hace el compositor novohispano concuerda claramente con la descripción que hace el tratadista de los tonos. *Velum templi scissum* está en el 7º tono,⁵⁵ Mixolidio, mismo que –según dice Cerone– tiene parte de tristeza y parte de alegría.⁵⁶ Esto coincide de manera significativa con el afecto en el texto que comienza con imágenes dramáticas, el velo rasgado del templo, un terremoto, el ladrón crucificado clamando a Jesús, y termina con la referencia a la llegada al reino de los cielos de Cristo resucitado y, por consiguiente, implica un cambio de afecto en el último verso.

*Velum templi scissum est,
Et omnis terra tremuit.
Latro de cruce clamabat, dicens:
Domine, memento mei
Dum veneris in regnum tuum.*

El velo del templo se rasgó,⁵⁷
Y toda la tierra tembló.
El ladrón clamaba desde la cruz, diciendo:
Señor, acuérdate de mí
Cuando llegues a tu reino.⁵⁸

⁵⁵ Para determinar el tono de cada motete se siguieron las reglas que da Cerone: “Diremos pues, que para conocer de que Tono sea cualquiera obra, por una de quatro maneras se conocera: la primera es, por los principios y Clausulas naturales y principales del Tono: la segunda es, por el Saeculorum, quando la Musica se compone sobre el; como acontece en Magnificas y en Psalmos: la tercera por la final; aunque el fenecimiento se ha de mirar en la voz mas baxa, que es en la parte del Contrabaxo: que las de mas, comunmente, quedan en diversas consonancias. De razon el Tenor havria de tomar la final en Unisonus con el Baxo en Octava, y avezes no se la hazen tomar por añadir en medio alguna Consonancia, haziendo la terminacion mas sonora y mas harmoniosa: pareciendoles à los Compositores muy vazia y muy imperfecta, quando se juntan las partes en Unisonus ò en Octava, como proprio es de las finales. La quarta pratica por donde se puede venir en conocimiento del Tono, es por la Sequencia de la Solfa, particularmente por la parte del Tenor” (Cerone 912).

⁵⁶ “El Hypolydio, segun dizen es de diferente naturaleza, y contraria al tono pasado [el Lydio]; porque tiene en si una cierta suavidad natural, y una dulzura abundante, que rehinche los animos de los oyentes de alegria y de plazer, estando de todo punto apartado de la lascivia, y de todo genero de vizio [...]El Mixolydio tiene el medio entre estos dos, porende querian que tiniessse naturaleza y propiedad de incitar el animo, y de deponerle; y que tiniessse parte de tristeza y de alegria” (Cerone 263).

⁵⁷ El velo, de acuerdo a las instrucciones que da Jehová a Moisés, indicaba la separación entre el lugar santo y santísimo en el tabernáculo. Era de azul, púrpura, carmesí y lino torcido (Exodo 26. 31-33).

Por otro lado, *Tenebrae factae sunt* es una composición que está en el 2º tono, llamado Hipodorio. Cerone nos dice que “el Hypodorio, por la gravedad de sus movimientos induze a una cierta pereza⁵⁹ y reposo” (Cerone 262), y este comentario lo podemos complementar con lo que afirma de los tonos apropiados para los himnos y lamentaciones de Semana Santa:

En estas, mas que en otras Composiciones, se sirve el Compositor de las Dissonancias, ligaduras, y de los passos asperos, para hazer su obra mas llorosa y mas lastimosa; como quiere el sentido de la letra,⁶⁰ y como la representación del tiempo lo pide.⁶¹ Ordenariamente se suelen componer del Segundo, Quarto y Sexto Tono por ^hquadrado, porque estos Tonos naturalmente son tristes y llorosos, todas vezes se canten con bozes baxas y muy graves (Cerone 691).

Con este comentario queda claro que el 2º tono es considerado de los más tristes, y resulta para López Capillas por ende muy adecuado para acompañar el texto de *Tenebrae factae sunt*, que habla del momento de la muerte de Jesús. Otro dato interesante que aporta esta cita es la relación que hace Cerone entre el tiempo de Semana Santa y el uso de figuras de hipotiposis: en la música para este tiempo tan solemne del calendario eclesiásticos es donde más se utilizan los recursos de retórica musical.

Tenebrae factae sunt
dum crucifixissent Iesum iudaei
Et circa horam nonam
exclamavit Iesus voce magna:

Sobrevinieron las tinieblas
cuando los judíos habían crucificado a Jesús.
Y hacia la hora nona
gritó Jesús con gran voz:

⁵⁸ Evangelio de San Mateo, capítulo 27, versos 51 y 52 y del Evangelio de San Lucas, capítulo 23, verso 42 (Lara 1994: xxxv). Traducción de Juan Manuel Lara. Cantado en el 2º responsorio del primer nocturno de maitines del Viernes Santo.

⁵⁹ Pereza en el sentido de lento. Dice el *Diccionario de Autoridades*: “Pereza. Vale también tardanza ò pesadéz en las acciones ò movimientos”.

⁶⁰ Todos estos son recursos de hipotiposis (ver página 26 de esta tesis). Aquí resulta interesante mencionar la cercanía de significado de *hipotiposis* y *ekphrasis*. Los dos términos griegos se traducen al latín como *descriptio* o *evidentia* (véase Beristáin 2004: 136 y Clüver 198: 36-37). Según Heinrich Lausberg, “Si la pintura contiene un cúmulo de pormenores precisos, intensamente claros y verosímiles, de modo que resulta viva y enérgica, y permite al receptor compenetrarse con la situación del testigo presencial, se denomina hipotiposis o evidencia, y posee ‘recursos actualizadores y cuasipresenciales’”, en Beristáin 2004: 136.

⁶¹ El tiempo de Semana Santa.

*Deus meus, Deus meus,
ut quid dereliquisti me?
Et inclinato capite emisit spiritum.*

¡Dios mío! ¡Dios mío!
¿porqué me abandonaste?
E inclinada la cabeza exhaló el espíritu.⁶²

El último de los motetes seleccionados, *Ecce nunc tempus*, no es para Semana Santa como los anteriores, sino para el tiempo de Cuaresma y tiene un texto triunfal que incita a la acción cristiana. En cuanto a la selección correcta del tono para este texto, el motete presenta un caso particular. La pieza está en el 9º tono, uno de los cuatro tonos incorporados en el siglo XVI al esquema medieval de ocho tonos eclesiásticos. Aunque Cerone sí acepta el nuevo esquema de los doce tonos, su tratado no brinda información acerca del afecto de los cuatro más nuevos.

*Ecce nunc tempus acceptabile:
ecce nunc dies salutis:
commendemus nosmetipsos
in multa patientia,
in ieiuniis multis,
per arma iustitiae virtutis Dei.*

Ha llegado el tiempo favorable:
ha llegado el día de la salvación:
ejercitémonos, pues, a nosotros mismos
en gran paciencia,
en muchos ayunos,
con las armas de la justicia y de la fuerza de Dios.⁶³

Este motete presenta un interesante contraste con los otros dos por varias razones que se examinarán más adelante.

Volviendo a *Velum templi scissum* y *Tenebrae factae sunt*, como ya se mencionó, fueron compuestos para el oficio de maitines de Viernes Santo, el día más solemne de todo el calendario eclesiástico. Los textos de ambos motetes están llenos de imágenes dramáticas y además muy concretas: el velo rasgado, el temblor de la tierra, el ladrón en la cruz gritando, o las tinieblas, Jesús en la cruz, Jesús gritando, la cabeza inclinada y el espíritu escapando del cuerpo. También, curiosamente, los dos textos presentan exclamaciones angustiadas en la parte central.

⁶² Quinto responsorio, Segundo nocturno de los maitines del Viernes Santo. Evangelio de san Mateo, capítulo 27, versos 45 y 46; Evangelio de san Marcos, capítulo 15, versos 33 y 34; y de san Lucas, capítulo 23, versos 44 y 45 (Lara 1994: xxxv-xxxvi).

⁶³ Glosa un texto del oficio de maitines del domingo primero de Cuaresma, de la segunda carta de san Pablo a los cristianos de la ciudad de Corinto, capítulo 6, versos 2 al 6 (Lara 1994: xviii).

En *Ecce nunc tempus*, para el primer domingo de Cuaresma, nos encontramos con un interesante contraste con los motetes para Semana Santa: su texto habla más bien de conceptos abstractos –el día de salvación, la paciencia, los ayunos–, donde hay pocas imágenes. Concluye con la única imagen un poco más concreta: la de las armas, aunque sean éstas las armas metafóricas de la justicia y fuerza divinas. El resultado de la musicalización⁶⁴ de López Capillas de los textos para Viernes Santo y el de Cuaresma es, en consecuencia, muy distinto, como se verá más adelante.

A continuación se presentará un breve análisis de algunos de los ejemplos de la retórica musical empleada por López Capillas en los motetes, como una posible explicación del modo en que el compositor correlacionó texto verbal y música. El análisis está basado en los lineamientos para el uso de figuras de hipotiposis proporcionados en el Libro XII del *Melopeo*.

Tenebrae factae sunt (sobrevinieron las tinieblas) inicia con una frase descendente por grados conjuntos en todas las voces que podría representar el mundo gradualmente sumergido en la oscuridad al caer las tinieblas.⁶⁵ Este descenso a las tinieblas contrasta con la escala ascendente del siguiente verso, que empieza en el compás 13 con las palabras *dum crucifixissent Iesum* (cuando crucificaron a Jesús). Mientras que la escala descendente comprendía el intervalo de una cuarta, la escala ascendente es mucho mayor, de una octava en el bajo (compases 13-16) y de sexta en la soprano (compases 14-16). Esta línea ascendente imita⁶⁶ la acción mencionada en el texto, la elevación de la cruz con Jesús

⁶⁴ En este estudio el término “musicalizar” se utiliza en el sentido corriente de “poner música a un texto para que pueda ser cantado”. *Diccionario de la Lengua Española*.

⁶⁵ Para mayor claridad, consúltense las partituras de éste y los otros motetes que aparecen en el apéndice al final de este estudio.

⁶⁶ Ya las figuras de hipotiposis las llama Cerone “imitaciones musicales” consideramos correcto el uso de este término para nuestro análisis.

crucificado, que contrarresta y triunfa sobre la caída de las tinieblas por la mayor amplitud del ascenso. El representar con la dirección de la línea musical acciones de ascenso y descenso lo encontramos descrito en el *Melopeo* cuando Cerone indica que “efectualmente va acompañado la letra con la Solfa, así subiendo sobre *Si ascendero*; como abaxando, sobre de *Si descendero*” (Cerone 667). Esta indicación está reforzada por un ejemplo a cuatro voces tomado de un motete de Oracio Tigrino donde las líneas musicales suben o bajan de acuerdo al texto.

En el compás 23, con las palabras *Et circa horam nonam* (y hacia la hora nona), todas las voces están juntas en un bloque homofónico.⁶⁷ Aquí es interesante la semejanza del movimiento de las voces con la recomendación que hace Cerone para musicalizar la “letra que pide rodeos” (Cerone 668). La palabra latina *circa*, como preposición de acusativo como está empleada aquí, significa también “en torno a”, “alrededor de” (Julio Pimentel 2004: 89), que se podría entender como una palabra “que pide rodeos”. En el ejemplo proporcionado por el italiano, cada línea musical sobre las palabras *qui circumdabit me* (que estaban a mi alrededor) empieza sobre una nota de la que sube o baja y a la que luego regresa (Cerone 668). En el motete de López Capillas pasa algo similar; todas las voces sobre la frase *Et circa horam nonam* empiezan en una nota en la palabra *Et* a la que regresan al concluir la frase en la segunda sílaba de la palabra *nonam*, efectuando el mismo movimiento descrito en el *Melopeo*.

La palabra *exclamavit* (gritó) representa el grito mediante un salto de octava en el bajo (compás 23 y más adelante, compases 29 a 30), grito que se intensifica al agregarse las voces más agudas del alto y luego soprano (compases 24-25), y que se vuelve más agitado al repetirse con valores rítmicos más pequeños (compases 29-30). Aquí la música incluso

⁶⁷ Textura musical donde las voces se mueven juntas con un ritmo similar.

intensifica el sentido del texto, de la misma manera que más adelante la pregunta “¿porqué me abandonaste?” (*ut quid dereliquisti me?*) se repite y acelera rítmicamente en el compás 44, con la creciente angustia de Jesús. En la frase final (compases 50 a 52), las palabras *Et inclinatio* (E inclinada) están musicalizadas con un salto descendente de cuarta que ilustra el movimiento de la cabeza de Jesús, pero la música inmediatamente continúa con una línea ascendente en valores rítmicos más pequeños (alto compás 51, tenor compás 52, soprano compases 53-54 y bajo compás 55), adelantándose al texto en el que se hace referencia al espíritu que sube al cielo con la muerte.

Velum templi scissum emplea recursos similares al motete anterior. La textura preponderante de los motetes de López Capillas es el contrapunto imitativo, pero *et omnis terra tremuit* (y toda la tierra tembló) tiene por contraste una textura homofónica (compases 18 a 21). Tres cosas resaltan esta frase, la textura homofónica, el movimiento con valores rítmicos más pequeños que la frase anterior, y el hecho de que la melodía de todas las voces esté conformada por notas repetidas. No sólo es singular esta frase en este motete, sino que no tiene equivalente en ninguno de los otros motetes estudiados. Ésta es la representación de un temblor y el movimiento en valores rítmicos pequeños de las voces podrían ser la imitación de las vibraciones de la tierra, mientras que la textura homofónica podría representar lo contundente e implacable de un temblor.

Un uso distinto de figuras de hipotiposis sucede sobre la palabra *cruce* (cruz), donde encontramos una serie de disonancias (compases 27-28). Habrá que recordar lo que dice Cerone sobre las “Dissonancias, ligaduras” y los “passos asperos” que debe utilizar el compositor “para hazer su obra mas llorosa y mas lastimosa; como quiere el sentido de la letra” (Cerone 671). La cruz es símbolo de dolor y martirio y aquí el dolor del ladrón crucificado se representa con las disonancias y “ligaduras” (suspensiones) que Cerone

prescribe. En cuanto a la palabra *clamabat* (clamaba) (compases 29-31), que está enmarcada con silencios, volvemos a encontrar el grito del ladrón descrito con intervalos grandes en el bajo. La frase final *Dum veneris in regnum tuum* (Cuando llegues a tu reino) es un largo pasaje ascendente de todas las voces (compases 43-56), que la música convierte en un triunfante viaje al reino de los cielos.

Si comparamos estos procedimientos con los recursos utilizados en *Ecce nunc tempus*, nos encontramos con algo muy diferente. En general son muy pocas las figuras de hipotiposis que aparecen en este motete. Lo más que se podría decir es que tal vez las líneas melódicas tienden a tener más saltos que en los otros dos motetes (compases 9-11, 18-22 y 27-32), dando un aire combativo a la música, que corresponde en afecto al texto triunfalista que convoca a las armas de Dios. En los compases 14-16, las voces se juntan en un bloque homofónico, por única vez en la pieza, en las palabras *commendemus nosmetipsos* (ejercitémonos, pues, a nosotros mismos), que bien podrían representar la resolución a la que convoca el texto.

Aunque el diferente tratamiento que el compositor da aquí a la música seguramente tiene mucho que ver con el tipo de texto de este motete –con pocas imágenes y muchos conceptos abstractos, como ya decíamos, no fácilmente representables–, es sugerente la falta de recursos de hipotiposis a la luz de la distinción que hace Cerone acerca del uso de retórica musical de acuerdo a los tiempos eclesiásticos. Como ya mencionamos, el tratadista hace una ilustrativa diferenciación entre las piezas más solemnes de Semana Santa, que en correspondencia debían presentar un contrapunto más elaborado y una mayor

profusión en recursos retóricos,⁶⁸ y las piezas compuestas para días del año eclesiástico menos importantes, que carecían de tal elaboración:

Del Hymno, no hay que dezir otra cosa mas, si no que el tambien va compuesto sobre el Cantollano, con mucha solemnidad, muchas repeticiones, y mucho artificio⁶⁹ (salvo los que sirven para cantar procesionalmente caminando, y para los dias no solemnes) (Cerone 691).

Lo cual nos dice que para los días no solemnes los himnos no se hacían con “mucho artificio”.

Para muchas de las instancias de retórica musical presentadas en los párrafos anteriores no existen ejemplos precisos equivalentes en el *Melopeo*, pero también es cierto que el capítulo sobre cómo representar con música el texto Cerone lo termina diciendo que “hallanse destas imitaciones musicales de otras mil maneras, de las cuales no se puede hazer aquí particular mencion por ser tantas; lo qual queda al estudio de cada uno, según la ocasion se ofreciere y mejor se ayudase” (Cerone 671). El italiano más bien presenta una manera de abordar el texto verbal y con sus palabras finales deja claro que él sólo aporta algunas ideas de las muchas posibles “imitaciones musicales” a las que puede recurrir un compositor. El resultado, desde luego, dependen del ingenio de cada autor.

⁶⁸ Véase también la cita de la página 49 y la nota 49 de este estudio.

⁶⁹ Artificio, en el sentido del “primor, el modo, el arte con el que está hecha alguna cosa”, *Diccionario de Autoridades*. También, “Arte. [...] primor y perfección en la obra hecha: y así de los que está executado ò labrado con todo cuidado y compuesto según los preceptos y reglas de cada arte”, *Diccionario de Autoridades*.

3.2. Juana Inés de la Cruz, discípula de Cerone

Mientras que no es ninguna sorpresa que un maestro de capilla haya utilizado el tratado de música de Cerone como referencia, ya que estaba dirigido precisamente a músicos eclesiásticos, es mucho más inesperado el hecho de que un libro tan técnico y especializado haya sido de interés para una poeta.

El tema que ahora nos ocupa es la relación de sor Juana con el *Melopeo*, el singular caso de un tratado de música con una fuerte presencia en su producción literaria. En la siguiente parte de esta tesis se examinará el pensamiento musical de sor Juana a la luz de los conocimientos expuestos por Cerone; se mostrará la posición que da a la música entre las artes liberales y se hará una síntesis de los temas y conceptos musicales que más fueron de su interés. Se contrastarán citas del *Melopeo* con fragmentos de sus escritos que ilustren la relación entre ambos, buscando las correspondencias que señalan a este tratado como la principal fuente de información musical para la monja. Dado el evidente conocimiento que la poeta muestra de la teoría musical presentada por Cerone, penetrar en la relación de los dos autores significa adentrarnos en el complejo y velado universo de la teoría musical del siglo XVII. Pero, no obstante lo arduo del camino entre la difícil terminología y los conceptos arcanos, el recorrido ilumina y detalla una faceta de sor Juana tal vez poco estudiada, además de poner de relieve la importancia que para ella tuvo el *Melopeo*.

Sor Juana era apenas una niña cuando López Capillas fue electo maestro de capilla de la Catedral de México. Durante los años que vivió en la Ciudad de México en casa de sus tíos, y más tarde en la corte de los virreyes, antes de ingresar en 1667 a la vida conventual, es más que probable que haya tenido ocasión de escuchar la música de López Capillas durante los servicios religiosos en la Catedral. Es posible que haya sido el único

maestro de capilla cuyas obras escuchó ya que, una vez admitida a la vida religiosa, sor Juana nunca más dejó el convento.⁷⁰

Se conoce su conexión con el tratado de Cerone desde que, en 1930, el librero Demetrio García encontró un ejemplar incompleto del *Melopeo* con anotaciones autógrafas de ella.⁷¹ Desde entonces el tratado de Cerone ha estado en el centro de las discusiones musicales de la obra de sor Juana. Octavio Paz tuvo la oportunidad de examinar el volumen (Paz 2009: 311), y asegura que no hay otros apuntes aparte de los que aparecen en los márgenes de dos páginas dedicadas a la discusión acerca del semitono mayor y menor (Cerone 284-285), controversia que se examinará más adelante. La anotación completa es, según complementa Méndez Plancarte, la siguiente:

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. Esta razón discurrió. su discípula Juana Inés de la Cruz (Méndez Placarte 1551: 387).

Generalmente se ha aceptado la autoría de la anotación, y aunque faltaría un estudio serio de la escritura para constatar que, en efecto, fue hecha por la mano de sor Juana, existen referencias intertextuales tan cercanas de su obra con el *Melopeo* que no deja ninguna duda de que la monja conoció y estudió el tratado musical. Validar su mano desde luego que sería interesante, pero, como se mostrará en el transcurso de este capítulo, las referencias y metáforas musicales que emplea sor Juana la revelan como verdadera discípula de Cerone. En sus escritos encontramos correspondencias con el *Melopeo*, que van desde la ubicación de la música entre las artes liberales, hasta el interés por resaltar detalles específicos de teoría musical.

⁷⁰ Mientras que es cierto que la monja siguió en contacto con la música en los servicios religiosos del convento de san Jerónimo y su iglesia, no se tienen datos acerca de esta música y no se tiene información acerca de qué música se haya interpretado allí.

⁷¹ Este ejemplar del *Melopeo* se encuentra, según Octavio Paz, en la Biblioteca del Honorable Congreso de la Unión de México (Paz 2009: 311) y hasta ahora nos ha sido imposible constatar la información.

Para empezar, habría que recordar que la música tiene un lugar muy particular en el conocimiento en el siglo XVII, y vale la pena repasar lo desarrollado en el capítulo 2 de esta tesis. Habíamos señalado que durante los siglos en que se forjó el sistema de la retórica musical, a pesar de la colaboración cada vez más estrecha entre música y lenguaje, nunca se abandonó la concepción medieval de la música como una de las artes liberales del *Quadrivium*. Desde los primeros tratados con influencia humanista del siglo XV la música mantuvo su lugar, por su propiedad de número sonoro, como arte hermana de la aritmética, la geometría y la astronomía. Y ya en el siglo XVI, se caracterizó por esa doble faceta de ser a la vez arte numérica, y análoga al lenguaje por su capacidad de mover los afectos. Para el siglo XVII, la música se convirtió en el campo interartístico por excelencia, el punto de convergencia de todas las artes liberales. En Cerone habíamos encontrado este enfoque y en sor Juana podemos encontrar una actitud a todas luces similar, como veremos en el apartado siguiente.

3.2.1. El *Trivium* y el *Quadrivium* en el pensamiento musical de sor Juana

Iniciemos nuestro recorrido por las reflexiones musicales de la monja, recordando la loa cortesana (384)⁷² que escribe a Doña Elvira de Toledo, condesa de Galve, en donde el personaje de la Música se presenta situándose dentro de las artes liberales, entre los números y la retórica.

v. 62 pues que soy
la Música, que de tonos,
voces y mensuras hago
un compuesto armonioso.
Facultad subalternada
a la Aritmética, gozo
sus números; pero uniendo
lo discreto y lo sonoro,

⁷² La numeración de las obras mencionadas corresponde a la edición de Méndez Plancarte.

mido el tiempo y la voz mido:
aquél, breve o espacioso;
aquésta, intensa o remisa;
y de uno y otro compongo
 aquel indefenso hechizo
que, ignorado de los ojos,
sabe introducirse al alma
y, dulcemente imperioso,
 arrebatat los afectos,
proporcionando a sus modos
ya el alterar sus quietudes
ya el quietar sus alborotos.

La idea central de esta presentación que hace la Música de sí misma es su ubicación entre la aritmética y la retórica. Con la aritmética comparte los números y se define como aquello que se puede medir y es sonido (“lo discreto y lo sonoro”), en resumen como número sonoro; con la retórica la une su capacidad de “arrebatat los afectos”, mover las pasiones. Sor Juana traza un recorrido circular que parte de la aritmética y regresa a ella cuando se refiere a la capacidad de la música de alterar o calmar los afectos “proporcionando a sus modos”, es decir, regulando los modos que regían tanto la melodía y el ritmo, ambos entendidos como proporciones numéricas.⁷³

Estos versos guardan cierta correspondencia con una reflexión de Cerone que traza un camino del *Trivium* al *Quadrivium* por medio de la música. Su punto de partida es la equivalencia que hacen los autores clásicos entre música y poesía; sigue su recorrido haciendo una analogía entre las partes estructurales de la gramática y la música, para llegar a la armonía musical como número sonoro, y de vuelta a la música, pero ahora por sus cualidades matemáticas:

Digo que los antiguos llamavan Musicos à los Poetas, porque bien considerado las rimas y poesias otra cosa no son que versos, los versos cadencias ò clausulas, las clausulas consonancias, las consonancias numeros sonoros, los numeros sonoros harmonia, y la harmonia Musica (Cerone 220).

⁷³ Véase “De las proporciones musicales, y el modo de ordenar rectamente una composición con diversas reglas modales”, Cerone, Libro XIX.

Cabe mencionar que además de presentar el concepto musical de sor Juana, el pasaje de la loa está cargado de significados musicales no muy evidentes. Mientras es cierto que estos versos se pueden leer y tienen sentido sin que el lector conozca la terminología musical, al develar los conceptos musicales se nos revelan significados subyacentes inesperados y, además, se pone de manifiesto la profundidad de los conocimientos musicales de sor Juana. Los tonos y voces con los que la Música hace su compuesto armonioso, en el sentido musical, se refiere a dos sistemas básicos de la teoría musical del siglo XVII: a los tonos o modos⁷⁴ (lo que hoy llamaríamos escalas) y a las seis “voces” que conforman el hexacordo o escala aretina.⁷⁵ La Música señala que mide el tiempo y la voz; en este caso se puede entender como una referencia al ritmo y a la melodía, los dos aspectos musicales que se regían mediante las proporciones, como se menciona arriba. En el caso de la voz —de la melodía— ésta podía ser alterada con los símbolos de \flat (bemol) y \sharp (becuadro), subiendo o bajando un semitono, con lo cual la melodía se volvía intensa si subía o remisa si bajaba.⁷⁶

Pero regresando a la cuestión central de la ubicación de la música entre las artes liberales, en estos versos sor Juana sitúa a la música entre la aritmética y la retórica, adoptando la misma visión que Cerone de la música como espacio común al *Trivium* y al *Quadrivium*. En el *Melopeo*, esta visión se vuelve todavía más extrema en el capítulo “De las alabanzas de la Musica” (Cerone 157-158), en donde el autor pone a la música por encima de todas las artes, apoyándose en citas de fuentes clásicas:

⁷⁴ Véase “Libro XVI, Adonde se tracta en particular de los doze Tonos, assi naturales como accidentales usados en el Canto de Organo” (Cerone 873).

⁷⁵ “En la Musica ay seys voces naturales; y las voces son estas, Ut, re, mi, fa, sol, la.” (Cerone 344). Véase también la nota 11, 39 y 95 de esta tesis.

⁷⁶ Cf. “Mas quando subiendo de Semitono hizo Tono, fue punto intensso: y si de Tono hizo Semitono, se llama punto remisso” (Cerone 714).

De modo que de algunos fue escrito que la Musica entre las artes liberales, tiene el principado: y de otros fue llamada, Circulo de las ciencias, siendo que la Musica (como dize Platon) abraça todas las disciplinas; y por esta causa à la Musica los antiguos llamaron Encyclopedia⁷⁷ (Cerone 158).

En sor Juana, por su parte, vemos reflejada la supremacía del arte sonoro por encima de las demás artes en el hecho de encontrar con gran frecuencia al personaje de la Música en sus loas, como una especie de árbitro. La Música interviene resaltando la esencia de algún parlamento, en ocasiones en aforismos, pero, sobre todo, adopta una actitud conciliadora ante las disputas de los otros personajes, buscando la armonía de las partes. Es la manifestación del número, el principio ordenador mediante el cual Dios reguló el caos, facultad que le es conferida por su esencia de número convertido en sonido.

También en Cerone encontramos este pensamiento. En su capítulo “Quanto sea necessario en Numero en todas las cosas” nos dice:

La Musica [...] es una Ciencia que consiste en numeros, proporciones, consonancias, medidas, y en cantidades. Es ciencia pues, que considera los Numeros y las Proporciones: mayormente se puede dar esta diffinicion, por quanto sabemos que de la primera origen deste Mundo (assi como se vee claramente, y los Philosophos lo aprobaron) todas las cosas criadas de Dios, fueron ordenadas con numero. [...] Antes esse numero fue el principal ejemplar en el entendimiento e imaginativa del mesmo Hazedor. Adonde es necessario, que todas las cosas sean del número comprendidas, y al numero sugetas: porque el es tan necessario, que si fuesse quitado, primero se destruyera el todo (Cerone 1025).

Y además, la música por su vínculo con el *Trivium*, es número sonoro con la capacidad de mover los afectos.

En el panorama tan amplio que abre la música entre las artes liberales, nos queda la interrogante de exactamente cuál era el área musical que le interesaba a sor Juana: ¿componía?, ¿tocaba un instrumento?, ¿quedaba su interés musical vinculado a la práctica o a la música especulativa?

Para entender las particularidades de la música especulativa y práctica, los dos grandes campos en que se dividía el ejercicio musical en el siglo XVII, es de utilidad recurrir nuevamente a las definiciones que aporta Cerone en su tratado. Como ya se mencionó,

⁷⁷ Encyclopedia en el sentido de ciencia universal, *Diccionario de Autoridades*.

desde la introducción al segundo libro donde comienza la parte propiamente musical, el italiano declara que su tratado es práctico, pero que incluye algunos aspectos de la música especulativa con la intención de que el músico práctico tenga una base sólida (Cerone 203 y 213). El tratadista define así la música teórica:

Musica inspectiva ò theorica, es una sciencia que examina no con el oydo (cuyo juyzio suele estar escurescido) si no con el ingenio y razon, las voces ò sonos formados con instrumentos, assi naturales como artificiales⁷⁸ [...] O verdaderamente diremos, que la Musica theorica es la que consiste en contemplar, mirar y escudriñar las cosas de la Musica, contentandose con solo conocerlas, sin oyrlas. Hablando mas diffusamente digo, que debaxo deste nombre Theorica, se entiende de aquella sciencia musical, que se estiende cerca à los acompañamientos, y à las proporciones de los numeros sonoros y dissonoros, acompañada y casi conjunta con las proporciones y acompañamientos Arithmethicos (Cerone 209).

La música especulativa, vista así, era la que estudiaba las propiedades matemáticas de la música en todos sus aspectos,⁷⁹ sin necesidad de oírla. En palabras de Cerone, la música teórica se interesaba por

la composición de los números sonoros y dissonoros, el modo de proporcionarlos, de su oposicion y comparación, de las agregaciones harmoniales, de las disposiciones consonantes, y finalmente de todas aquellas cosas que tracta el Theorico en la consideracion de la simple sciencia, llamada propiamente Especulativa (Cerone 219).

En lenguaje musical actual, esto refiere principalmente a los intervalos y ritmos, mientras que la música práctica simplemente “es sciencia de bien cantar” (Cerone 209) y, podemos añadir, del bien tocar.

Si para delimitar la actividad en la música de sor Juana nos preguntamos qué puntos musicales fueron los que más le interesaron, al juzgar por los que utiliza en su poesía, no hay duda de que son los matemáticos.

⁷⁸ La voz humana se consideraba un instrumento natural, mientras que los instrumentos musicales hechos por el hombre correspondían a los instrumentos artificiales.

⁷⁹ Es bien conocido el gran interés y afición de Sor Juana por los números. Su habilidad aritmética la llevó a convertirse en la contadora de su convento durante años, y este amor también se ve reflejado en sus escritos. Véase Rocío Olivares (2001) para un estudio de la poética matemática en sor Juana, y para un estudio acerca de la contabilidad como recurso poético véase Linda Egan (2006).

Uno de sus poemas con mayor carga musical es el muy comentado romance, “Después de estimar mi amor”⁸⁰ (en adelante también Romance 21), que está construido a partir de una lista de referencias musicales.⁸¹ Dentro de lo mencionado en él por sor Juana, hay controversias musicales con orígenes en la Edad Media, pormenores de la notación mensural, técnicas de afinación, intervalos, ritmo y terminología general. Esta obra, tal vez más que ninguna otra, pone en evidencia el rango de conocimientos musicales de sor Juana y muestra su dependencia de Cerone. Es posible ir verso por verso del romance, refiriendo cada aspecto musical a la página del *Melopeo* donde se encuentra su correspondencia y su fuente. Incluso, da la impresión de que sor Juana hubiera usado el tratado como una especie de manual de referencia, cosa que nos puede hacer recordar el uso que le dio el maestro de capilla Francisco López al escribir su “Declaración de la Missa”.

También es de notar la cantidad de alusiones a la parte matemática de la música. De las veinte estrofas del romance que mencionan sistemáticamente asuntos musicales (vv. 21-100), la mitad se refiere a cuestiones matemáticas. De éstas, siete se podrían agrupar bajo el rubro de intervalos musicales, que incluye dos controversias musicales: la del semitono mayor y el semitono menor y la disputa acerca de si la cuarta es disonancia o consonancia.

Empecemos por la discusión acerca de los semitonos, en los márgenes de la cual sor Juana escribió su comentario. Cerone dedica de la página 279 a la 287, siete capítulos, a la disputa milenaria (que incluye teóricos griegos y Boecio) acerca de cuál de los dos semitonos debería llamarse mayor y cuál menor. Esta controversia estriba en que un tono,

⁸⁰ El romance ha sido objeto de interés de varios autores que han comentado los aspectos musicales: Corripio Rivero (1963), Méndez Plancarte (1551), Ortíz (2007) y Miranda (2001), por mencionar sólo algunos.

⁸¹ Corripio Rivero proporcionó una serie de notas detalladas para complementar el romance. Sin embargo, además de recurrir a Cerone, se basó también en otros autores, algunos incluso más modernos, por lo cual no resulta en una visión históricamente unificada.

según la teoría del siglo XVII, se divide en nueve partes llamadas comas; al partir el tono, el resultado es dos semitonos desiguales. La mayoría de los teóricos, según nos dice Cerone, consideran que el semitono de cinco comas (semitono cantable) debería llamarse mayor,

salvo pero los Pythagoricos y algunos pocos praticos, como Don Pedro Aaron, Marcheto de Padua, Lusitano y otros; los quales dizen, que es el de menor cantidad: la qual opinión esta del todo fuera de razon, y por ser tal de todos rehusada y aborrecida (Cerone 284).⁸²

En el romance, sor Juana hace una mención sorprendente, que nos hace evocar en todos sus sentidos este pasaje de Cerone, sin el cual, por otra parte, el sentido de los versos permanecería oculto a un lector que no tuviera este antecedente:

v. 25 quebrándome la cabeza
sobre cómo son las *sismas*,
si son cabales las *comas*,
en que el tono se divida?
Si el semitono incantable
en número impar estriba,
a Pitágoras sobre esto
revolviendo las cenizas;

La referencia a Pitágoras va en el sentido de contrariarlo, ya que él sí considera que el semitono menor, el incantable, es el de cinco comas.⁸³ En los mismos capítulos acerca de esta discusión, Cerone incluye más divisiones del tono, terminando en un intervalo de sólo la mitad de una coma que es teórico: “en cuanto a la Especulacion ay otro menor intervalo, que es de Cisma ò Chisma, que es media Coma” (Cerone 283), y vemos que estos fragmentos acerca del tono también los incluye sor Juana en el romance. La mención de la coma y su capacidad de dividir también alude a la coma gramatical y a su función en el discurso, recordando la conexión de la música con el *Trivium*.

A la luz de las anotaciones manuscritas en el margen de este volumen específico del *Melopeo* relativas a esta discusión, y del interés que sor Juana muestra en el romance por

⁸² Estos teóricos que van en contra de la opinión general, prefieren llamarlo semitono menor porque es menor su imperfección (Cerone 285).

⁸³ El *Diccionario de Autoridades* tiene la entrada, “Revolver. Vale también inquietar, enredar, mover sediciones, causar disturbios y dessazones”.

las proporciones y divisiones de los intervalos, es todavía más factible la suposición de Paz de que hubiera sido ella quien hizo las anotaciones. Tal vez su atención a esta controversia tuviera algo que ver con la sorpresa de que, en una disputa sobre proporciones numéricas, se resolviera en contra de Pitágoras, el filósofo de los números. Dado el enorme interés de la poeta por las artes matemáticas, contrariar a Pitágoras, gran figura sobre todo de la geometría, no era cuestión menor. Era postulante de la perfección del círculo, una idea muy afín a sor Juana, y además, al filósofo la tradición le adjudicaba la capacidad singular de escuchar la armonía de las esferas, así como el haber descubierto las proporciones musicales. Era, en pocas palabras, el origen de la idea del número sonoro.

La siguiente controversia a la que hace referencia sor Juana en el romance es acerca de si el diatesarón, el intervalo que hoy llamamos cuarta, es disonancia o consonancia.

v. 33 si el *diatesarón* ser debe
 por consonancia tenida,
 citando una Extravagante
 en que el Papa Juan lo afirma;

También Cerone había dedicado varios capítulos a la discusión sobre la cuarta (de la página 312 a la 322). El intervalo de cuarta en la Edad Media era considerado una consonancia, uno de los intervalos “perfectos” junto con la quinta y la octava, pero en el siglo XV se empezó a evitar. Tinctoris en su *Terminorum musicae diffinitorium* (c. 1473), por ejemplo, ya lo veía como una disonancia. De allí en adelante la cuarta más bien se consideró disonancia aunque débil, salvo en algunos casos específicos (Drabkin, “Fourth”, *Grove Music Online, op. cit.*).

La referencia que hace sor Juana al papa Juan XXII como autoridad en esta controversia es especialmente interesante por la conexión con el *Melopeo*, pues es Cerone quien cita entre sus autoridades también, y de manera sobresaliente, al papa Juan XXII:

Muchos otros mas modernos sintieron lo mesmo y entre ellos el Summo Pontifice Iuan XXII, como se comprehende de una Epistola suya decretal; en la qual deuedaua el cantar en la Yglesia Canto de Organo; pero permitía que auezes en los dias de fiesta y solemnidades, en las Missas y en los demas officios divinos, se pudiesen proferir simplemente aquellas consonancias que hazen melodia, sobre del canto Ecclesiastico, que es el Cantollano (Cerone 314).

En el margen indica “Extra. cap. Docta. de vita & hon. cler. tit. 1”, que corresponde a su decretal “*De vita et honestate clericorum*” de las *Extravagantes communes*, libro 3, 1.⁸⁴ Un resultado del Concilio de Trento fue el que se incluyeran las decretales Extravagantes de Juan XXII en el *Corpus Juris Canonici* (Castex 2006: 312), y de esta manera se difundieron al mundo católico. Por esta decretal, que menciona a la cuarta como consonancia, Juan XXII se convirtió más tarde en autoridad en defensa de la cuarta como intervalo consonante.⁸⁵ La referencia, entonces, que hace sor Juana, no es en realidad humorística, como sugiere Méndez Plancarte (Méndez Plancarte 1951: 388), sino histórica. La mención del papa Juan XXII resulta especialmente valiosa por relacionar a sor Juana de manera tan clara con el *Melopeo*. De los tratados en castellano que se conocieron en Nueva España en el siglo XVII, el de Cerone es el único que cita a este papa como autoridad en la discusión acerca de la cuarta.⁸⁶

Sor Juana también menciona los intervalos de la octava (diapasón) y quinta (diapente), tradicionalmente catalogados, junto con la cuarta, como intervalos perfectos. Estos tres intervalos se pueden expresar mediante las relaciones numéricas más simples: la octava de 2:1, la quinta de 3:2 y la cuarta, 4:3.

v. 57 si el *diapasón* y el *diapente*
 al ser perfectas, consista
 en que ni menos ni más
 su composición admita;

⁸⁴ En el *Corpus Juris Canonici* (1582).

⁸⁵ Juan XXII subió al papado en 1316 cuando la sede era en Avignon. Fue un papa fuerte y autoritario que declaró como herejía la doctrina de pobreza total de los franciscanos y disolvió a los franciscanos espirituales. En una época en que el papado de Avignon más bien se distinguía por su corrupción y gastos desmedidos, con actitud austera y severa Juan XXII atacó la música moderna y prohibió el uso de polifonía en la Iglesia, a menos de que se hiciera a la manera antigua, en los intervalos perfectos de octava, quinta y cuarta, como había sido común cien años antes (Berry, “John XXII”, *Grove Music Online*, *op. cit.*). Debido a su calidad de papa cismático es muy dudoso que se hayan conocido sus decretales de manera generalizada en el mundo cristiano antes del Concilio de Trento. Para una breve historia de *Corpus juris canonici* véase Castex 2006.

⁸⁶ Montanos en su *Arte de canto llano* no cita al papa Juan XXII en ningún momento y mientras Lorente sí lo cita en varias ocasiones como autoridad (en las páginas 18, 29, 79 y 222), nunca lo hace en relación con la discusión de la cuarta. De hecho, Lorente no incluye esta controversia en su tratado y simplemente comenta que la cuarta es disonante (Lorente 1675: 239).

A propósito de esto, Cerone, en el Libro XIII, inicia con una discusión detallada de cada intervalo. Tiene un capítulo acerca de la diapente o quinta perfecta (Cerone 703), seguido de un capítulo sobre la syndiapente o quinta imperfecta. Este último comienza diciendo, “Siendo la Quinta perfecta, compuesta de tres Tonos y de un Semitono, todas las demás Quintas, que tengan otro termino mayor ò menor, seran imperfectas y dissonantes” (Cerone 704). Más adelante, tiene los capítulos correspondientes a la octava, “De la diapason ò Octava perfecta” (Cerone 707) y “De la Syndiapason ò Octava dissonante y falsa” donde leemos que “siendo mayor ò menor intervalo, la dicha Octava sera falsa y dissonante” (Cerone 708). Al intervalo de octava dedica además, por su importancia, un tercer capítulo intitulado “Que sea la primera Consonancia; y de los epítetos, títulos, y alabanzas de la Octava” (Cerone 709), donde el italiano nos dice que la octava “es la primer Consonancia, la menos en Proporcion, la mas simple, y la mas conocida. Que sea la mas perfeta lo tenemos por cosa cierta” y “por un falte ò sobre, no hay oydo que la pueda sufrir” (Cerone 710). Esta característica, de no admitir ninguna variante en su composición por el hecho de ser intervalos perfectos, es a la que alude sor Juana.

Otro tema matemático-musical que le interesó a sor Juana, que también tiene que ver con los pormenores de los intervalos, es lo que hoy se conoce como temperamento y en el siglo XVII se denominaba temple. Es un tema especialmente complejo desde el punto de vista matemático y tiene que ver con el tamaño de los diferentes tonos y semitonos en una octava. Sale a relucir en tres estrofas del romance y es evidente que sor Juana entendió a fondo las sutilezas de los problemas que intenta resolver el temperamento.⁸⁷ El romance dice:

⁸⁷ A lo largo de la historia, los músicos prácticos y los teóricos han tenido que lidiar con un fenómeno acústico que resulta en la imposibilidad de afinar todos los intervalos a lo largo de una octava sin que se acumule una disonancia; el tamaño de esta discrepancia acústica es de una coma, a lo cual hace referencia sor Juana con “la *coma* que hay perdida” que menciona aquí. Para afinar los intervalos de una escala, a lo largo de la historia se ha optado por diferentes salidas a este problema pero ninguna es perfecta y cada solución tiene sus ventajas y sus inconvenientes. Las diferentes estrategias para afinar los intervalos en la octava dan lugar a los distintos temperamentos. En la Edad Media se usó una afinación que favorece al intervalo de quinta pero desafina las terceras; en el

v. 37 si el *temple* en un instrumento,
al hacerlo, necesita
de hacer participación
de una *coma* que hay perdida;

El *temple* lo discute Cerone en el libro XXI del *Melopeo*, “En el cual se Tracta en particular de los Conciertos, y Conveniencia de los Instrumentos musicales; y su *temple*” (1037-1072). Varios de los capítulos de este libro están dedicados a la afinación de diferentes instrumentos de la época y una parte importante de la discusión es acerca de cómo abordar el problema del temperamento. En el capítulo VIII, “De la participación usada en la *temple* de los instrumentos”, Cerone explica que, para afinar, los instrumentos deben repartir a lo largo de varios intervalos la *coma* que hay de diferencia entre el semitono cantable y el incantable; esta manera de templar los instrumentos se llama “participación”.

Digo que los intervalos que se hallan en los dichos instrumentos (eceptuando el de la Octava, y el otro del Semitono incantable) son templados de los Musicos en tal modo, que hallandose fuera de sus formas ò Proporciones verdaderas, son reduzidos à tal templadura, con accrecentarlos ò disminuyrlos, segun el proposito, de una cierta pequeña cantidad, que nuestro oydo queda totalmente satisfecho: à la qual *temple*, los Musicos mas modernos dieron el nombre de Participacion (Cerone 1044).

El resultado de los temperamentos usados en el siglo XVII es una octava con tonos y semitonos de diferente tamaño, idea que explora sor Juana en otras estrofas del romance:

v. 81 si la proporción que hay
del *Ut*⁸⁸ al *Re* no es la misma
que del *Re* al *Mi*, ni el *Fa Sol*
lo mismo que *Sol La* dista:
 que aunque es cantidad tan tenue
que apenas es percibida,
sesquioctava o *sesquinona*
son proporciones distintas;

siglo XVII se optó por temperamentos que favorecieran más a las terceras, los temperamentos mesotónicos de la época de Cerone. Hoy en día, es de uso común el temperamento igual que divide la escala en semitonos idénticos y reparte la “coma que hay perdida” por igual a lo largo de una octava. Mario Ortiz examina con detalle el sistema de temperamento implícito en los comentarios de sor Juana, y sus repercusiones en su pensamiento musical (Ortiz 2007).

⁸⁸ El *Ut* es la nota que ahora llamamos *Do*, la palabra con la que empieza el himno a san Juan Bautista, *Ut quant laxis*, de donde, según la tradición, Guido D’Arezzo tomó las sílabas para dar nombre a las diferentes notas (Hirshberg, “Hexachord”, *Grove Music Online, op.cit.*). El nombre de *Do* fue introducido hasta 1673 por G. M. Bononcini (Kennedy “Do”, *Grove Music Online, op.cit.*).

El semitono mayor de cinco comas se llama también tono sesquioctavo, y el semitono menor, tono sesquinona. La diferencia entre uno y otro es tan sólo de una coma, la “cantidad tan tenue” que menciona sor Juana, y que Cerone describe en la cita anterior, como apenas perceptible por el oído a pesar de ser proporciones distintas. Este aspecto también lo trata Cerone específicamente en un pequeño capítulo del libro XIII, “De las tres especies de Tonos ò Segundas, con que se compone el Thetracordio ordinario” (Cerone 699), aunque va implícito en todas las discusiones acerca del semitono mayor y el menor.

El Tono perfecto (que por otro nombre es llamado Tono menor, Segunda mayor, ò Tono sexquinono, no considerado del Practico por la poca diferencia que ay, y por no ser tan descubierta al oydo) es entre la tercera y quarta nota de cada Tetracordio. Mas el Tono perfetissimo (que por otro nombre es llamado Tono mayor, Tono Sexquioctavo, y Segunda Maxima) es siempre entre el segundo y tercero punto de cada Tetrachordio (Cerone 700).

Una vez más, es de notar el diálogo que parece existir entre las explicaciones teóricas de Cerone y los comentarios poéticos de sor Juana

Sor Juana, al parecer, tuvo interés particular por curiosidades teóricas ya en desuso. Así como estudió la discusión acerca de la cuarta y de los semitonos, así también se interesó por otros puntos teóricos obsoletos que aparecen en el romance, como por ejemplo, los géneros musicales, diatónico, enarmónico y cromático:

v. 89 si la *Enarmónica* ser
 a práctica reducida
 puede, o si se queda en ser
 cognición intelectual;
 si lo *Cromático* el nombre
 de colores reciba
 de las teclas, o lo vario
 de las voces añadidas;

Estos tres géneros son parte del sistema teórico griego, tres diferentes tipos de escalas, que en el siglo XVII eran ya una curiosidad antigua.⁸⁹ El único realmente en uso era el género diatónico. De los tres, sor Juana menciona el género enarmónico, que no tiene

⁸⁹ Los tres géneros fueron descritos en la Antigüedad Clásica por Aristoxeno. Son tres maneras diferentes de dividir el tetracordio (escala de cuatro notas), base de la teoría griega, al mover las dos notas intermedias. El tetracordio abarca dos tonos y medio y los intervalos en los que se puede dividir son semitonos, cuartos de tono y tercios de tono. (Thomas J. Mathiesen, et al. "Greece" *Grove Music Online*, *op. cit.*).

aplicación práctica debido a la imposibilidad de, al cantar, diferenciar entre el Re sostenido y el Mi bemol, notas enarmónicas, que en el sistema de afinación del siglo XVII, (y en el actual), son el mismo sonido. Cerone, por su lado, comenta:

Sevan finalmente que estos tres Generos estan ya destruidos de su total primera formación; porque la Musica Enharmonica por su grande y particular dificultad, y por su trabajosa (ò por mejor dezir) impossible aueriguacion, fue desamparada de la mayor parte de los hombres; porque (como escribe Artisosseno) à pena con grande estudio, el sentido se puede acostumar a oyrlle (Cerone 254).

El italiano los incluye en su segundo libro, como una curiosidad, pero aclara, desde un principio, “que no son del todo necesarios para saber cantar”, y por eso no los trata más adelante. Del género cromático, que se mueve por semitonos, Cerone dice algo que concuerda muy de cerca con lo expresado por sor Juana en su romance:

hermoseaua y adornaua la Musica con la blandura de los Semitonos. Aunque Boecio da otra inteligencia à esto, atento que esta palabra Chromatico (que quiere dezir, colorado ò variado) es dicha de este vocablo griego Chroma, que significa color [...] Tambien Margarita Philosophiae⁹⁰ dize, que este Genero es dicho Chromatico, que significa colorable y de color” (Cerone 251).

Otro gran tema teórico, para la época ya fuera de uso, pero que le interesó a sor Juana, es la muy complicada cuestión de las proporciones y proporcionalidades. En el romance “Después de estimar mi amor” figura poco, pero, como veremos más adelante, aparece en otras obras, como la *Loa a los años de la Reina Madre, Doña Mariana de Austria, Nuestra Señora* (en adelante también loa 380) y la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*. Pero para seguir con la revisión del romance, vemos que aparece aquí sólo una mención de las tres proporcionalidades, aritmética, geométrica y armónica, que a pesar de lo breve de la referencia, deja claro que sor Juana profundizó en el tema:

v. 65 lo que el *Armónico* medio
 de sus dos extremos dista,
 y del *Geométrico* en qué,
 y *Aritmético*, distinga;

⁹⁰ *Margarita philosophica* (1503) es un tratado de teoría musical del teórico alemán Gregor Reisch (Keahey, “Gregor Reisch”, *Grove Music Online*, *op. cit.*).

Para entender a lo que se refiere sor Juana en estos versos es necesario detenerse un poco en este asunto de las proporcionalidades. Como ya se dijo, mediante las proporciones y proporcionalidades era posible describir y relacionar tanto los intervalos como del ritmo. Es un campo completamente matemático, muy complejo y con frecuencia sin aplicación práctica, ya que hay proporciones matemáticas que son imposibles de realizar musicalmente. En el capítulo 32 del libro II, Cerone empieza diciendo que son parte de la teoría antigua y ya no son tan importantes, pero es útil saber algo al respecto para cantar música de autores antiguos (Cerone 250). Más adelante, el tratadista aborda el tema en detalle en la última parte del libro XIX, capítulos 21 a 30. El capítulo 21, por cierto, lleva el título “De las tres Proporcionalidades: es asaver Arithmetica, Geometrica, y Harmonica”.

Sor Juana en su romance está haciendo referencia a la relación numérica que hay entre las tres proporcionalidades. La proporcionalidad armónica es la que interesa al músico, y Cerone da una manera para comprobar si los cálculos numéricos estuvieron bien hechos: “la regla para hazer prueba, si la partición estuviere bien hecha, es muy facil: porque solo con tomar el numero medio, y el numero de la diferencia, se sabe: Porquanto, si juntandolo entrambos hiziere el numero mayor, estara bien ordenada” (Cerone 1017). A esto es a lo que se refiere sor Juana con “el Armónico medio”.

Además de las muchas referencias del Romance 21 a la teoría musical que tiene que ver con las matemáticas, como ya se mencionó, también se alude a las proporciones en la *Loa a los Años de la Reina Madre, Doña Mariana de Austria, Nuestra Señora* (Loa 380). Aquí sor Juana utiliza una metáfora musical muy elaborada que ha sido comentada por Méndez Plancarte (1955: 695), Octavio Paz (2009: 312) y por Ricardo Miranda (2001: 27), pero los comentarios de estos autores se han quedado cortos por falta de una pieza que completa el rompecabezas: las proporciones musicales, que desde el enfoque comparativo que planteamos en este estudio es ahora posible iluminar y valorar desde la riqueza de sus referencias.

Recordemos que en esta loa interviene la Fama para resaltar la fecha de cumpleaños de la Reina Madre, el 22 de diciembre. Sor Juana, haciendo alarde de alusiones geométricas y musicales muy oscuras, dice:

v. 56 Que como es la edad círculo
de aquesta Imperial Águila,
sólo en la sesqui-séptima
proporción tripla el círculo se hallara:
pues tomando el diámetro
a lo que abraza el área,
vendrá a tener, midiéndolo,
como con veintidós el siete se halla.

La idea central aquí es el círculo como tiempo, edad y perfección de Mariana de Austria. Estos versos tienen resonancias de la música de las esferas, rodeados de referencias a los planetas en sus orbes. En los versos finales sor Juana hace clara alusión al número π , que es las veces que el diámetro de un círculo cabe en (o “mide”) la longitud de una circunferencia (“lo que abraza el área”). Tanto Paz como Miranda se basan en Méndez Plancarte y la definición que da el *Diccionario de la Real Academia* de sesquiséptima, que corresponde a $1 \frac{1}{7}$. Si se multiplica por tres, el resultado es 3.1416, el número π , de acuerdo con la cantidad aceptada ahora, y bastante cercano a lo que dice sor Juana, pero no igual. Lo que estos autores no toman en cuenta es la referencia musical mucho más específica al género multiplex superparticular, una de las proporciones mediante las cuales se dividían los tiempos del compás, que se examinará a continuación.

Ricardo Miranda al examinar los cálculos aritméticos de Paz, se pregunta por qué es necesario multiplicar π por siete (“con veintidos el siete se halla”) y continúa explicándolo por la preeminencia en la época de la escala aretina (Miranda 2001: 24). Pero ambos críticos no parecen tomar en cuenta que sor Juana no está diciendo que se tiene que multiplicar π por siete, ni la metáfora tiene que ver con la escala aretina y su relación con las siete letras musicales, sino con las proporciones rítmicas del género multiplex

superparticular. De hecho, el punto de partida de sor Juana es una analogía geométrica a partir del círculo, que vincula la edad de la reina con el tiempo en la música. Y aquí hay que tomar en cuenta la afirmación de Cerone de que “el Tiempo e Musica es un circulo perfeto” (Cerone 940). La edad de la reina es un círculo, así como también lo es el tiempo en la música. Es esto lo que le permite a sor Juana igualar a π con la proporción tripla-sequiséptima del género multiplex superparticular, asunto al que en realidad se está refiriendo.

La compleja noción de género multiplex superparticular sirve al italiano para aludir a uno de los cinco géneros de proporción que existen para medir el tiempo o compás (Cerone 978). Cerone nos explica que

el genero Multiplex superparticular (que es el quarto genero de Proporcion de mayor desigualdad, y es el primero de los compuestos) es quando el numero mayor contiene al menor dos, tres, ò mas vezes, y alguna parte del menor: la qual juntada con las partes contenidas, hazen ygual numero à la parte que contiene, como 5 a 2. Que el cinco (que es el numero mayor) contiene dos vezes al dos (que es el numero menor) y uno mas (Cerone 990).

A pesar del grado de complejidad que supone para un no iniciado entender estos temas, es preciso al menos captar algunas ideas rectoras que albergan estas reflexiones, para así entender a su vez el uso que sor Juana hace de ellas en sus escritos. Diremos, así, que las proporciones se expresan como fracciones, y esta explicación se hace más comprensible cuando Cerone incluye una tabla de las primeras tres especies: la primera especie tiene el 2 como común denominador, como por ejemplo la dupla-sesquiáltera ($5/2$) y tripla-sesquiáltera ($7/2$); la segunda tiene como común denominador 3 (tripla-sesquitercia $10/3$), y así sucesivamente. Los prefijos dupla, tripla, quadrupla, etc., se refieren a las veces que cabe el número menor en el mayor, siempre con un sobrante de uno por tratarse del género multiplex superparticular (Cerone 991) (figura 2).

Del Genero Multiplex superparticular, con los exemplos de sus Especies. Cap. VII.

Genero Multiplex, q^{da}. **M**ultiplex superparticularis generis fit, cum maior sequentium notularum numeri, ad minorem praecedentium relatus, comprehendit eum pluries, & insuper unam eius aequatam partem. El genero Multiplex superparticular (que es el quarto genero de Proporción de mayor desigualdad, y es el primero de los compuestos) es quando el numero mayor contiene al menor dos, tres, ó mas vezes, y alguna parte del menor: la qual juntada con las partes contenidas, hazen yqual numero à la parte que contiene, como 5 à 3. Que el cinco (que es el numero mayor) contiene dos vezes al dos (que es el numero menor) y vno mas; el qual vno es la mitad del numero menor: y por esta causa, ella Especie tiene nombre de Proporción, Dupla sexquialtera; vocablo compuesto de la primera Especie del genero Multiplex, que es la Dupla, y de la primera Especie del genero Superparticular, que es la Sexquialtera; por causa de los dos efectos y propiedades, que hazen en la comparación: como somos por ver. Ella mesma orden se ha de considerar en las demas Proporciones deste genero. Sus Especies son muchas, empero las mas conocidas son las, que vā puestas en la rueda debaxo: en las quales se procede cō estos terminos, Dupla sexquialtera, Dupla sexquitercia &c. Tripla sexquialtera, Tripla sexquitercia &c. Quadrupla sexquialtera, Quadrupla sexquitercia &c. Quintupla sexquialtera, Quintupla sexquitercia &c.

Membres de las Especies del genero Multiplex superparticular.

Figura del genero Multiplex superparticular.

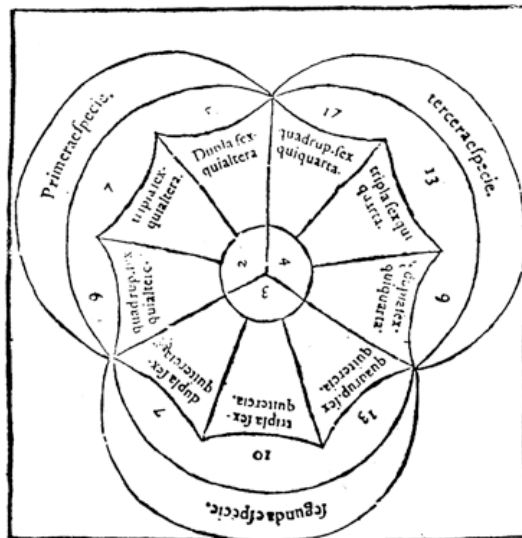


Figura 2.

Ilustración de la división del círculo en las tres primeras especies del género múltiplex superparticular (Cerone 990).

Todas estas proporciones se entendían que partes del círculo y Cerone ilustra los diferentes géneros de las proporciones musicales con dibujos. En la figura del género multiplex superparticular (arriba), Cerone incluye las primeras tres especies. La sexta especie, con común denominador de 7, ya no aparece, pero el mismo Cerone explica que “Esta mesma orden se ha de considerar en las demas Proporciones deste genero. Sus Especies son muchas, empero las mas conocidas son las, que van puestas en la rueda debaxo” (Cerone 990).

Lo anterior es importante para nuestro acercamiento a sor Juana, pues ella en la loa toma a π , o las veces que cabe el diámetro en la circunferencia del círculo, como $22/7$

(división que resulta en 3.1428 en vez del 3.1416 aceptado hoy en día⁹¹), que corresponde en música a la tripla-sesqui-séptima proporción del círculo. “Tripla” indica que el número cabe 3 veces en el menor y “séptima” indica que el número menor es 7. El que corresponda al género multiplex superparticular significa que el número mayor contiene varias veces el menor pero siempre sobra 1. En otras palabras, la proporción tripla-sesqui-séptima se expresa como $22/7$, donde $22 = 3 \times 7 + 1$.

La metáfora, que en un principio parece muy oscura dada su complejidad, se esclarece mucho al reconocer $22/7$ como expresión del número π , y también representación de la proporción tripla-sesqui-séptima del círculo; así sor Juana hace una medición musical del tiempo donde queda señalado el número 22 que corresponde al día de nacimiento de la Reina Madre.

Esta metáfora es un ejemplo notable del interés de sor Juana en la parte especulativa de la música a pesar de la dificultad matemática de las proporciones. El mismo Cerone explica que tuvo que estudiar mucho antes de entender el tema lo suficiente como para escribir el libro XIX de su tratado y advierte que “la materia presente (que es de las Proporciones) acerca de sus Generos, especies, cantidades, reglas para sumar, restar, partir, multiplicar y provar, es muy difficultosa, y en algunos lugares, de grandes contrariedades” (Cerone 976). Su razón para incluir temas tan complicados es para dar a los cantantes la posibilidad de interpretar la música de autores “antiguos”, pero considera que en la realización del ritmo modal “(por dezir verdad) otra cosa no puede acontecer, que una dificultad; o por mejor dezir, unos embaraços y unas confusiones de entendimiento de los pobres Cantantes” (Cerone 1010). Algunas de las proporciones son, de hecho, incantables y

⁹¹ El número π no siempre se ha calculado de la misma manera y en diferentes épocas se han aceptado variantes del número. Véase Beckmann (1976) para una historia del número π .

pertenece por completo a la parte especulativa de la música. Del género multiplex superparticular, el usado por sor Juana en su metáfora, sólo son practicables las especies sexquialtera, sexquitercia y sesquioctava (Cerone 1010). La especie sesquiséptima a la que hace referencia en la metáfora es, precisamente, una de las proporciones incantables del campo de la música especulativa.

Es digno de mención que un tema relacionado con las proporciones, la notación mensural proporcional que tanto hizo sufrir a los músicos de la catedral durante el magisterio de López Capillas, también fuera de interés de sor Juana, desde un punto de vista teórico. Una vez más, la monja escogió un tema especialmente complejo. Gran parte de la complejidad de este tipo de notación radica en que la duración de las notas depende del contexto, para el cual existe un gran número de reglas y excepciones. En el Romance 21 sor Juana se refiere a uno de tantos pormenores, el “punto de alteración”:

v. 41 si el *punto de alteración*
 a la *segunda* se inclina,
 más porque ayude a la letra
 que porque a las notas sirva;

El “punto de alteración” lo discute Cerone en varias partes de su tratado, entre ellas, en el libro VI, capítulo 58, “De los Puntos Musicales”.

Ay comúnmente quatro maneras de Puntos en quanto al effeto, que son de Augmentacion, de Perfeccion, de Division, y de Alteracion [...] El punto de Alteracion se conoce en que esta delante de dos figuras menores, puestas delante à la mayor su cercana; de cualquier manera que sean, siempre la segunda menor sera alterada, es a sauer de valor doblado de lo que muestra, y esto para cumplir el numero Ternario (Cerone 512-13).

Y vuelve a abordar el asunto de manera más detallada en el libro XVIII, capítulo 8 “Del Punto de Augmentacion, Perfeccion, Division y de Alteracion”. Los versos de sor Juana se refieren a la instrucción de alterar al doble de su valor la segunda nota de valor menor después del punto.

También ligado a las proporciones y a la notación mensural está lo relativo a cómo marcar el compás y el valor de las notas dentro de él. El Romance 21 dice:

v. 49 si el modo mayor perfecto
 en la *máxima* consista,
 y si al menor toca *longo*;
 cuál es *áltera* y cuál es *tripla*;
 si la imperfección que cause
 a una nota, otra más chica,
 es total, o si es parcial,
 esencial o advenediza;

Cerone trata el tema en diferentes capítulos, pero en el libro XVII es donde explica con detalle acerca del modo mayor: “El Modo mayor perfecto, será, quando en los Cantos se hallare la Maxima, que vale tres Longas” (Cerone 937). Y más adelante, “no es menos necesario à un eccelente Compositor, y à un cumplido Cantante, tener conocimiento tambien del Modo menor; el cual se considera en la figura Longa” (Cerone 940).

Figuras usadas en la nuestra Musica moderna , con sus nombres y valores .

	v. Figuras esenciales y principales.					iii. Figu. diminutas y secundarias.		
	A	B	C	D	E	F	G	H
Valores de las figuras .	8	4	2	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}$
Formas de las figuras .								
Nombres de las figuras .	Maxima	Longa	Breve	Semibreve	Minima	Semimin.	Corchea	Semicorc.
Efectos de las figuras .	dormit.	recubat.	fedet.	deábulat.	ambulat.	currit.	volat.	euanuit.

Figura 3.

Tabla de las distintas notas o “figuras” usadas en la música (Cerone 302).

La división ternaria podía ser tripla o sesquiáltera, según su acentuación y agrupación interna; este tema también está comprendido en las proporciones musicales, que como dice Cerone, “es una de las partes mas dificultosas de entender, que la Musica tiene” por las abrumadoras relaciones numéricas que se establecen entre distintos elementos (Cerone 976).

Recordemos también que un libro entero del *Melopeo*, el XIX, está dedicado a las proporciones musicales, tanto rítmicas como melódicas. En las cuestiones rítmicas trata de las relaciones entre compases distintos y a esto se refiere el verso 52, “cuál es *áltera* y cuál es *tripla*”. En el libro XIX, el capítulo 15 lleva el título “Como se deve señalar la Tripla, la

Sexquialtera, y la Hemiolia, para ser bien apuntada” (Cerone 1004). En las complicaciones de la notación mensural —que son muchas—, determinar el valor de las notas depende del contexto, y éste puede cambiar. Como explica Cerone, “la mayoría y menoridad destas figuras, auezes es perfeta y à vezes imperfeta, conforme a la intencion del Compositor” (Cerone 299). La “perfección” de las notas más grandes depende de cuántas notas de valores más pequeños las dividan, pero no es constante. Y a partir de todo esto podemos entender que sor Juana, con mucha gracia, se refiere a esta complejidad cuando dice que la “imperfeción” que causan “es total, o si es parcial / esencial o advenediza”.

En la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* la monja también emplea las proporciones musicales para explicar el famoso pasaje del regateo de Abraham de las Escrituras Sagradas. Se trata aquí en particular de una de las más claras referencias intertextuales con el *Melopeo*. A pesar de que este pasaje ha sido comentado ampliamente,⁹² es imprescindible volver sobre él aquí, para confirmar y profundizar en su innegable relación con Cerone. En este texto, sor Juana justifica su interés en el estudio de la música declarando:

Pues sin ser muy perito en la Música ¿cómo se entenderán aquellas proporciones musicales y sus primores que hay en tantos lugares, especialmente en aquellas peticiones que hizo a Dios, Abraham, por las Ciudades, de que si perdonaría habiendo cincuenta justos, y de este número bajó a cuarenta y cinco, que es sesquinona y es como de mi a re, de aquí a cuarenta, que es sesquiocava y es como de re a mi; de aquí a treinta, que es sesquitercia, que es la del diatesarón; de aquí a veinte, que es la proporción sesquiáltera, que es la del diapente; de aquí a diez, que es la dupla, que es el diapasón; y como no hay más proporciones armónicas no pasó de ahí?” (vv. 354-366).⁹³

Así como en la Loa 380 sor Juana utiliza el círculo y sus características numéricas para relacionar música y geometría, aquí la estudiosa también se sirve de una proporción numérica para relacionar la música con las Escrituras, enfatizando aún más que Cerone la parte musical.

⁹² Véase sor Juana vol. 4, el artículo de Lida, y Paz (pp. 318-319)

⁹³ La historia de este pasaje bíblico lo examina Lida en “El regateo de Abraham”.

Recordemos que el teórico italiano presenta, al final del libro de las proporciones y proporcionalidades, en su particular estilo prolijo, la misma anécdota como demostración de la importancia de los números en todas las cosas. Y es interesante ver cómo sor Juana resumió el comentario de Cerone y lo complementó con el nombre del intervalo correspondiente, que pudo haber tomado de la lista que da Cerone como “Epilogo de la Proporciones, que causan los intervalos musicales, contenidos entre los extremos de una Quinzena. Cap. XIX” (figura 4) (Cerone 1011).

Que es de las Proporciones, y comp. de diuersos Tiempos. 1011

Epilogo de las Proporciones, que causan los intervalos musicales, contenidos entre los extremos de una Quinzena. Cap. XIX.

Hasta à qui hemos tractado de las *Proporciones temporales*, haciendo comparacion de la cantidad del Tiempo en las notas, que entran en vn Compas: agora diremos algo lucidamente de las *Proporciones interualares*, declarando la distancia que ay entre vna voz y otra, de qualquiera Especie musical; tanto consonante, como dissonante; y tanto perfecta, como imperfecta. Digo pues, que las Proporciones y números mínimos de los intervalos de las voces, que diatonicamente son contenidas entre los extremos de vna Quinzena, son en esta cantidad.

El Unifonus cae en la Proporción equa ò yqual, assi de 1 à 1, ò de 2 à 2, &c.

El Coma nace de la Proporción Sexquiochentesima, de 81 à 80.

El Diefis Enharmonico agudo, nace de la prop. Super 13 parciente 486, de 499 à 486.

El Diefis Enharmonico graue, nace de la prop. Super 13 parciente 499, de 512 à 499.

El Semitono incantable le halla en la propor. Sexquingigesima quarta, de 25 à 24.

El Semitono cantable, es Sexquintadecima, de 16 à 15.

El Tono menor, es Sexquinona, de 10 à 9.

El Tono mayor, es Sexquintaua, de 9 à 8.

El Semiditono ò Tercera menor, compuesto de vn Tono y de vn Semitono, es contenido de la proporción Sexquiquinta, de 6 à 5.

El Ditono ò Tercera mayor, es Sexquiquarta de 5 à 4 (contiene dos Tonos y vn Semitono).

El Diatessaron, ò Quarta menor, que es la vñada en las Composiciones (compuesto de dos Tonos y vn Semitono) nace de la propor. Epitrita ò Sexquitercia, de 4 à 3.

El Tritono ò Quarta mayor, deuedado en la Musica, (que contiene tres Tonos) nace de la propor. Super 13 parciente 32, de 45 à 32.

La Semidiapente ò Quinta menor, e imperfecta, (compuesta de dos Tonos y dos Semitonos cantables) nace de la propor. Super 19 parciente 45, de 64 à 45.

La Diapente ò Quinta mayor, perfecta y consonante, (que se compone de tres Tonos y vn Semitono cantable) nace de la propor. Sexquialtera de 3 à 2.

El Exachordo menor, ò Sexta menor, (que se compone de tres Tonos y dos Semitonos cantables) nace de la propor. Supertriparciente quinta, de 8 à 5.

El Exachordo mayor, ò Sexta mayor, (que se compone de quatro Tonos y dos Semitonos cantables) procede de la propor. Superbiparciente tercia, de 5 à 3.

El Heptachordo menor, ò Septima menor, (que se compone de quatro Tonos y dos Semitonos cantables) nace de la propor. Superquatriparciente quinta, assi de 9 à 5.

El Heptachordo mayor, ò Septima mayor, (que se compone de cinco Tonos, y de vn Semitono cantable) nace de la propor. Dupla Sexquiquarta, de 18 à 8.

La Diapasson, ò Octaua, (que se compone de cinco Tonos y dos Semitonos cantables) nace de la propor. Dupla, de 2 à 1.

La Diapason con el Semiditono, ò Dezena menor, (que se compone de seys Tonos

Zarl. Supl. 4.
c. 5. Dimiss.
b. m. r. a. g. e.
a. diff. 15. f. p.
pal. 20. P. u. e.
diap. p. r. m. d.
pid. 22. Salin.
lib. 2. cap. 22.

Prisimas.
Coma.

Diefis.

Semitono.

Tono menor.

Tono mayor.

3. menor.

3. mayor.

4. menor.

4. mayor.

5. menor.

5. mayor.

6. menor.

6. mayor.

7. menor.

7. mayor.

8. menor.

8. mayor.

9. menor.

9. mayor.

10. menor.

10. mayor.

Figura 4.

Lista de las proporciones correspondientes a los diferentes intervalos con su expresión numérica y su nombre (Cerone 1011).

El pasaje completo en Cerone es el siguiente:

Vengamos agora à lo que no se puede negar, mostrando que no solamente en los cielos, mas en todas las cosas (como dicho es) se requiere esta Proporción: la qual no hallandose, es indicio cierto que aquella cosa, que es desproporcionada, cae debaxo de la yra de Dios: mostrandose tan llena de defectos, que mas no puede ser sufrida, ni soportada. Exemplo. Leemos en el Genesis al Cap. 18, que Dios queriendo quitar el pecado nefando (que es contra naturaleza, adonde del Universo se quita la Proporción,) Abraham suplicando por las cinco Ciudades, con dezir que hallandose en ellas cinquenta justos, no parecia cosa conveniente à la Divina bondad, el no querer perdonar à todos, por el merecimiento de aquellos. Y respondiendole el Señor, que huviera à todos perdonado, quando se hallasen en ellas los cinquenta justos: luego Abraham abaxando à menor numero, propuso solamente quarentacinco, después cuarenta, después treynta, después veynte, y finalmente solo à diez: y no hallandose tampoco los diez, no vino mas baxo. Quien no considera agora, que en estas diminuciones y baxadas, que haze el santo Patriarcha, desde cinquenta a quarentacinco, y ansi de las de mas, que señala todas las Proporciones contenidas en la Musica? Quien duda que el 50 no se encierre el 45 una vez, y mas una novena parte de 45. que viene à ser en Proporción Sexquinona, que es Segunda mayor? Quien no sabe, que quarentacinco y cuarenta, es Proporción Sexquioctava; la qual da el Tono ò Segunda menor? No ay persona que no sepa, que el cinco se contiene ocho vezes en el cuarenta: de modo que en el 45 ay todo el 40, y mas su octava parte, que es cinco; la qual (como dixen) es Sexquioctava. Entre 40 y 30 ay la Proporción Sexquitercia, estando que el 40 contiene al 30 una vez, y mas la tercia parte; de adonde ne [sic.] nace la Diathessaron. Entre el 30 y el 20 se forma Proporción Sexquialtera, siendo el 20 contenido una vez en el 30, y una mitad mas; de la qual procede la Diapente. Entre el 20 y el 10 ay Dupla, siendo que en el 20 ay dos vezes el diez, sin quedar ni faltar cosa ninguna; de que se forma la Diapason. Passando mas adelante, entre el mesmo 10 y el 30 ay Tripla, que es la Diapasondiapente, llamada de los Practicos con nombre de Dozena: y entre el mesmo 10 y 40 es Quadrupla, la qual contiene la formación Bisdiapason, que es la Quinzena (Cerone 1026).

Después de este recorrido, y a la luz del pensamiento musical del siglo XVII, es evidente la inclinación de sor Juana hacia el *Quadrivium*. Sin descartar su creencia en los nexos de la música con la retórica y su capacidad de mover los afectos, sin duda fueron de principal interés para ella los temas músico-matemáticos, la música en su facultad de número sonoro. En las obras aquí examinadas, encontramos una apropiación de los temas musicales del *Melopeo*, cuya estructura conceptual se ve reflejada en la poesía a manera de comentario poético.⁹⁴ Es interesante, además, tanto el contraste como las correspondencias con López Capillas. El compositor se sirvió como impulso creador no de la propiedad de la

⁹⁴ En la tipología de Wolf, esto correspondería a casos de intermedialidad encubierta, literatura donde existe la presencia de la música a manera de referencias generales y específicas a conceptos y temas musicales (véase Wolf, 1999a).

música como número sonoro, sino de la retórica musical, de la asociación de la música con el *Trivium*. Por otra parte, también como sor Juana, se interesó en las proporciones y usos de la notación mensural ya anticuados, pero no en su parte especulativa sino en su aplicación práctica.

Hasta aquí hemos visto dos expresiones artísticas, una donde el texto da forma a la música, otra donde hay una fuerte presencia de temas y conceptos musicales en la literatura, ambas fincadas en la concepción de la música como campo común del *Trivium* y el *Quadrivium*. Ahora pasaremos a examinar una instancia de la presencia de la música como analogía estructural en una loa de sor Juana.

3.2.2. Sor Juana y la escala aretina

Además de lo mencionado arriba, con Francisco López Capillas sor Juana compartió también el interés por el sistema de solmización de Guido d'Arezzo. Los dos novohispanos muestran una afinidad con Cerone por la singular fusión de elementos medievales y humanistas del sistema de hexacordos del aretino, que en manos de López Capillas produjo una misa al estilo del siglo XVI, y en las de sor Juana dio como resultado una de las instancias más interesantes de la presencia de la música su obra.

En el *Encomiástico poema a los años de la Excma. Sra. condesa de Galve* (Loa 384), sor Juana utiliza a la música como materia prima para la elaboración de recursos poéticos para la adulación de la virreina, en particular lo referente a esta teoría de los hexacordos de Guido d'Arezzo. La música está presente en muchos niveles diferentes, desde las referencias generales y metafóricas, hasta en las estructuras que dan forma al

texto literario por analogía poética con un procedimiento musical.⁹⁵ La idea misma de la loa parte del sistema de la escala aretina que, como se mencionó en el capítulo anterior, en el siglo XVII seguía siendo una parte central de la teoría musical.⁹⁶

En los estudios acerca de sor Juana y la música se ha comentado con frecuencia acerca su relación con Guido d'Arezzo, no obstante, algunas reflexiones externadas por la crítica han sido imprecisas o han quedado cortas al desconocer la teoría musical y el papel de Cerone como intermediario entre el monje aretino y sor Juana (Méndez Plancarte 1955: 717, Paz 2009: 313, Miranda 2001: 27). Considerando la intertextualidad tan grande que hay entre obra de la monja y el *Melopeo* en lo visto hasta ahora, y dado que el tratado tiene varios libros que detallan la teoría aretina, sería lógico suponer que fue allí donde sor Juana la aprendió con el particular enfoque del siglo XVII. La riqueza que arroja la reflexión sobre esta mediación de conocimiento se puede corroborar, por ejemplo, en la *Poema encomiástico a la excelentísima condesa de Galve* (Loa 384), en donde los personajes son la Música y las sílabas Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, de la escala aretina. Si bien nos enfrentamos de nuevo a una explicación altamente elaborada y compleja, es importante para la interpretación del texto de sor Juana señalar en qué consiste. Cabe recordar que estas sílabas –también llamadas “voces” en la terminología de la época— conforman el hexacordo que es la base del sistema de solmización de Guido d'Arezzo. Las sílabas

⁹⁵ Siguiendo la tipología de Wolf, la Loa 380 muestra la presencia encubierta de la música en la literatura en la forma de una analogía estructural, donde la literatura imita o muestra una forma o procedimiento musical. También encontramos otras formas encubiertas de la presencia de la música, desde referencias generales a la música hasta referencias específicas a la teoría de Guido d'Arezzo y su funcionamiento (Wolf, 1999a).

⁹⁶ El sistema inventado por Guido d'Arezzo no siempre gozó de la misma importancia; algunos teóricos lo criticaron por excesivamente complicado, pero en el siglo XVI sufrió cambios importantes a manos de teóricos humanistas que le dieron un nuevo impulso y lo convirtieron en parte central de la música. Para una historia de la recepción del sistema de Guido d'Arezzo, véase Mengozzi (2010).

representan valores relativos musicales que se superponen a los valores absolutos de los sonidos; estos últimos se representan con las letras del alfabeto, de la A a la G, las llamadas “letras gregorianas”. Si referimos las siete letras a la práctica de hoy en día, A corresponde a La, B es lo que hoy llamamos Si,⁹⁷ C es Do, y así sucesivamente. De acuerdo con el sistema de Guido d’Arezzo, la letra A (de valor absoluto, siempre el mismo sonido que hoy sería La), puede considerarse temporalmente La o Mi o Re, dependiendo de la secuencia de sonidos a su alrededor. Es decir, las sílabas representan un valor relativo al moverse el hexacordo sobre los sonidos fijos de las letras gregorianas (Mengozzi 2010: 32). Para decirlo de otro modo, cada sílaba aretina en el transcurso de una pieza caerá en una letra gregoriana, luego en otra y en otra más (figura 5).

§ 44 De la Música del Cerone, Lib. III.

De las 10 letras x en regla y x en espacio.	e	la
	d	la fol
	c	fol fa
	b b	fa mi
	a	la mi re
	g	fol re Vt ded. 7. por b qua.
	f	fa Vt ded. 6. por b mol
	e	la mi
	d	la fol re
	c	fol fa Vt ded. 5. por nat.
b b	fa mi	
a	la mi re	
G	fol re Vt dedu. 4. por b quad.	
F	fa Vt dedu. 3. por b mol.	
a	la mi	
D	fol re	
C	fa Vt dedu. 1. por natura.	
b	mi	
A	re	
Vt	1. deda por b cuadrado.	

espacio: &c.
 regla.
 espacio.
 regla — 8. Grau.

5 Sobreg.
 7. agud. s.

Cla. de G fol re vt. — G
 Cla. de C fol fa vt. — C
 Cla. de F fa vt. — F

Quien dessea ver mas por menudo todo lo dibujado, y otras cosas mas; vea la Tabla
 vniversal de la mano, que va puesta entre la Curiosidades, à planas 274.

Figura 5.
Las letras gregorianas (columna central) y la organización de las sílabas de la escala aretina con respecto a ellas (derecha) (Cerone 344).

⁹⁷ El Si no existió sino hasta el siglo XVII, resultado de las reformas a la solmización empezadas por Giovanni Battista Doni, quien cambió el Ut por Do y después de La agregó la sílaba Bi, (Palisca “Giovanni Battista Doni”, *Grove Music Online*, op. cit.). El mismo Cerone tiene un capítulo acerca “De una nueva manera de solfear, adonde no ay necesidad de hazer Mutança”, donde hace mención de la Bi, Libro VI, 514.

Recordemos que el *Melopeo* dedica varios capítulos a la teoría aretina⁹⁸ y es altamente probable que haya sido en este tratado donde la hubiera estudiado sor Juana. Para empezar, después de la introducción de la Música, aparecen las sílabas aretinas, que salen una a una, del Ut al La, haciendo en los versos referencia a los atributos de cada sílaba. Una noción importante que se reitera a lo largo del poema es el carácter relativo de las “voces”.

El personaje Re dice:

v. 103 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
 los relativos.

Cuando, más adelante el La dice “Es verdad; que aunque suban / con mil mutanzas,⁹⁹ / el La siempre se pone / por la más alta” (vv. 151-154), está haciendo referencia al hecho de que la sílaba La es la más aguda del hexacordo y siempre estará más alta que cualquier otra sílaba, como indicaba Cerone a partir de d’Arezzo.

La idea central de relativo/absoluto la liga sor Juana con la noción de la relación de las partes que en la proporción debida conforman lo hermoso: “No es otra cosa lo Hermoso / que una proporción que ordena / bien unas partes con otras: / pues no bastara ser bellas / absolutamente, si / relativa no lo fueran” (vv. 217-221). La belleza depende de que las partes tengan “relativa proporción” (v. 237), misma que se ve representada en la música

⁹⁸ Libro II, capítulos 43, 44, 45, 46, 47, 48, y todo el Libro III, “En la qual se ponen las reglas mas necesarias para la instruccion del Cantollano” (canto gregoriano), por mencionar algunos de los principales, pero es una parte central de la teoría y surge constantemente.

⁹⁹ Al cantar una melodía, era común cambiar de hexacordo en lugares específicos de la gama de sonidos musicales; estos lugares eran llamados “signos” y a los cambios de hexacordo se les llamaban “mutanças” (Cerone 346).

mejor que en cualquier otro arte, y que permite que la belleza de la condesa se describa en términos musicales (vv. 239-244).

En la parte central de la loa, las notas de la escala aretina toman tarjas¹⁰⁰ con las letras de su nombre: el Ut tiene una tarja con V y otra con T, el Re tiene una con R y otra con E, y así sucesivamente (vv. 345-356). La Música les pide a las sílabas sus tarjas¹⁰¹ “por si acaso / a otro sentido de sus letras paso” (vv. 343-344). Las mezclan y forman el anagrama “Elvira sola” (v. 392); las vuelven a mezclar y el siguiente anagrama es “El Silva amor”, refiriéndose al virrey. Las voces aretinas en su calidad de elementos musicales y los anagramas que forman, representan a la virreina y al virrey como metáfora de la proporción de las partes necesarias para que exista la belleza y la armonía de la perfección: “Y pues ya se vio / que de la Armonía es su perfección / la Música misma” (vv. 445-448).

Es notable esta sección por su paralelo con la teoría aretina, al menos tal como la desarrolla Cerone en su *Melopeo*. Sor Juana toma de la teoría musical la idea de sílabas y letras, valor relativo y valor absoluto, para construir una analogía poética donde el procedimiento musical determina la acción y da forma a la poesía. Las “voces” de la escala aretina se reparten tarjetas con letras que se combinan de diferentes maneras, a modo de la teoría musical, donde cada sílaba toca distintas letras gregorianas y adquiere diferentes significados musicales; el texto imita, así, a la música al hacer uso de una analogía estructural.

¹⁰⁰ “Tarja. Se llama assimismo un género de escudo, ù rodela, que usaban los Romanos, Españoles, y Africanos, con que se cubrían todo el cuerpo”, *Diccionario de autoridades*.

¹⁰¹ Aunque el hecho de que la Música pide las tarjas y las va tomando, parecería indicar que se trata más bien de tarjas chicas, o sea tarjetas.

3.2.3. De baratijas, caracoles y otros pormenores

Además del empleo de la teoría aretina y las muchas referencias a la parte matemática de la música, también hay en la poesía de sor Juana alusiones a otros aspectos musicales, algunos de los cuales se pueden vincular con el *Melopeo*. Un caso interesante son las “baratijas” que aparecen en el Romance 21, una lista de nombres de los símbolos utilizados en la notación musical, y que aparecen en una tabla proporcionada por Cerone (figura 6). Compárese la siguiente estrofa con la tabla en el tratado. Todos los términos empleados por ella en el romance aparecen juntos en esta página y da la impresión de que la monja la hubiera tenido ante sus ojos cuando escribía su romance.

v. 98 y en fin, andar recogiendo
las inmensas baratijas
de calderones, guiones,
claves, reglas, puntos, cifras,



Figura 6
Las “señas comunes” usadas en la polifonía (Cerone 496)

En cuanto al tratado de música hecho por sor Juana misma, el famoso *Caracol* mencionado en el Romance 21 (vv. 117-128), que, según dice, empezó a hacer “para ver si reducía / a mayor facilidad / las reglas que andan escritas” (vv. 118-120), también ha sido causa de mucha especulación, como lo ha sido su comentario de “que es una línea espiral, / no un círculo, la Armonía” (vv. 123-124).¹⁰²

Ricardo Miranda lo considera un tratado de armonía que refleja todo el conocimiento musical de sor Juana, y que ofrece un aporte original a la música especulativa (Miranda 2001: 22); Octavio Paz dice que es una adaptación de *El melopeo y maestro* (Paz 2009: 175), pero especula que pudo haber tenido relación con la *Musurgia universalis* (1650) de Kircher por un capítulo del tratado que examina la acústica de trompetas y megáfonos (Paz 2009: 316) y por la doctrina de los afectos contenido en la *Musurgia Universalis* (*ibidem*: 317);¹⁰³ Mario Ortiz considera que el título muestra la preferencia de sor Juana por los temperamentos mesotónicos;¹⁰⁴ y Manuel Corripio Rivera, por su parte, se expresa de manera poco clara cuando dice que sor Juana “afirmaba que la música es una espiral y no un círculo. Esa misma idea la encontramos en Cerone al hablar de la mano de Guido y las mutaciones” (Corripio Rivera 1963: 195); por otro lado, Antonio Alatorre ve el romance como una franca negativa de sor Juana a mandarle el cuaderno de música a la condesa de Paredes.¹⁰⁵

¹⁰² Si alguna vez existió este tratado, hasta ahora no ha sido encontrado.

¹⁰³ Paz acepta la aseveración de Godwin, de que en la obra de Kircher aparece la primera exposición de la doctrina de los afectos (Paz 2009: 317). En realidad, en música, desde el siglo XVI era común encontrar secciones acerca del afecto de los tonos en los tratados, como se puede ver en Bermudo y el propio Cerone (Cerone 262), medio siglo antes de la publicación de la *Musurgia universalis*.

¹⁰⁴ Sor Juana y los temperamentos mesotónicos es el eje de su artículo.

¹⁰⁵ Méndez Plancarte sitúa al romance entre 1680 y 1683 pero Alatorre, en virtud del v. 151, “que aun en tan muertas distancias”, lo ve como una disculpa a distancia y lo fecha hacia el final de 1688, cuando la condesa de Paredes se encontraba ya de vuelta en Madrid (Alatorre 2009: 86, nota).

Como Alatorre, podemos pensar que sor Juana nunca tuvo la intención de mandar a la condesa de Paredes el *Caracol*, por no ser más que unos apuntes personales. Ella misma dice que su tratado “está tan informe” (v. 129), que es indigno para las manos de la condesa. Si tomamos en cuenta que el *Melopeo* consta de 1160 páginas en un estilo por demás prolijo, alguien interesado en algún tema haría bien en hacer apuntes. A sor Juana, a juzgar por las referencias musicales que encontramos en su obra, no le interesó todo lo que trata Cerone. Tendría sentido pensar que hubiera hecho una compilación de lo que sí le parecía relevante o interesante para una posterior reelaboración en sus escritos. Seguramente eso era el *Caracol*, apuntes personales demasiado informales para ser presentados a la condesa.

En cuanto al comentario de sor Juana acerca de haber llamado su tratado *Caracol*, al advertir que la armonía es una espiral y no un círculo, es difícil evitar ver estas palabras de la monja como parte del diálogo con Cerone que había establecido durante todo el romance. Seguramente aquí se refiere al concepto de círculo que desarrolla Cerone en la página 275 del *Melopeo*, donde presenta la teoría de Guido d’Arezzo y la mano musical que inventó como auxiliar mnemotécnico (figura 7); en este pasaje el tratadista italiano daba las bases para entender la teoría aretina diciendo que “la Musica es circular: que como el circulo no tiene principio ni fin, assi no hay principio ni fin de letras ò signos” en la mano musical. Cuando sor Juana en el Romance 21 declara “que es una línea espiral, / no un círculo, la Armonía” parece que rebatiera en este punto a Cerone. Si vemos la ilustración de la mano musical que acompaña el Libro III (figura 7), donde se expone en detalle toda la teoría de Guido d’Arezzo (Cerone 339), al seguir las diferentes posiciones en la mano, marcada con

“Yo creo que sor Juana, así como se negó a darle a la condesa de Paredes el manuscrito del *Caracol*, y así como no quiso publicar la glosa de ‘La acción religiosa de’ (num. 143 bis), así también se abstuvo de mandarle a don Juan de Orúe el *Epinicio*” (*ibidem*: XXXIV).

números por Cerone, el camino que se recorre es una espiral que empieza en la punta del dedo gordo y termina en la segunda falange del dedo medio (marcado con el número 19). Es cierto que sor Juana no dice que la música es un círculo, como Cerone, sino la armonía. Miranda esto lo ha interpretado en el sentido de la terminología moderna y deduce que sor Juana está hablando del círculo de las quintas.¹⁰⁶ Lo anterior carece del sustento necesario en el contexto, pues no se puede suponer que sor Juana tuviera el concepto de armonía de hoy en día, cuando ella en realidad está tan sólidamente inmersa en la teoría recopilada por Cerone a finales del siglo XVI. Más bien, tiene mucho más sentido buscar la respuesta en el *Melopeo* mismo. Y nuevamente con Cerone encontramos la clave, pues el autor define “música harmónica” de la siguiente manera: “Musica harmonica (como dixen) es una sciencia que con el sentido y con la razon pesa y tantea las differencias de los sonos graves y agudos” (Cerone 210); en otras palabras, música armónica para el italiano se vuelve sinónimo de canto llano (Cerone 289).

¹⁰⁶ “Ciclo de quintas [Círculo armónico]. Círculo que forman las tónicas de las 12 tonalidades (escalas) mayores o menores ascendiendo o descendiendo en quintas perfectas; así, en el caso de las tonalidades mayores en sentido ascendente, do-sol-re-la-mi-si-fa \sharp =sol \flat -re \flat -la \flat -mi \flat -si \flat -fa-do” (*Diccionario Akal/Grove de la Música*).

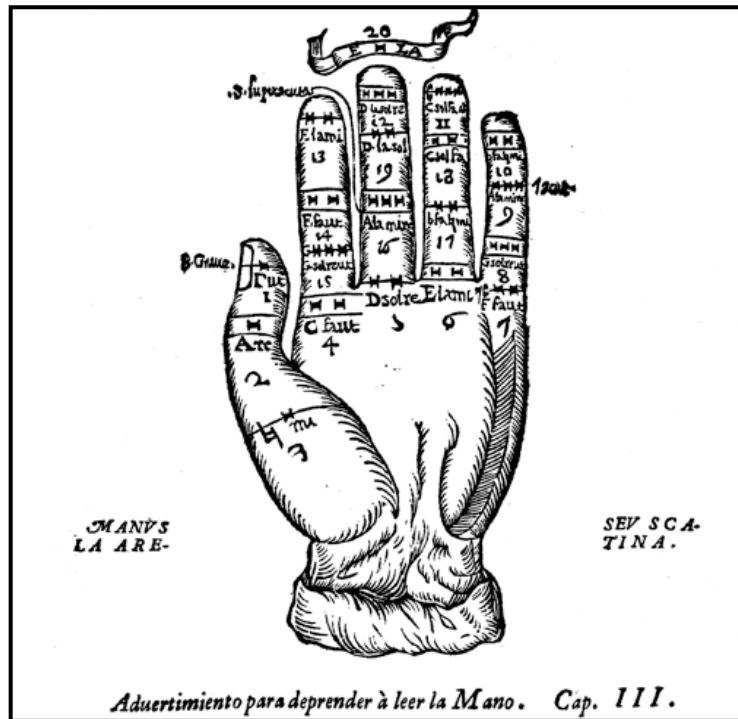


Figura 7
La mano musical de Guido d'Arezzo (Cerone 339).

La música armónica, entonces, es la que estudia todo acerca de los sonidos y cómo moverlos, y no es la armonía funcional en acordes de hoy en día, cuyas reglas no serían escritas sino hasta principios del siglo XVIII por Jean-Philippe Rameau. Para sor Juana la armonía era, entonces, la ciencia de los sonidos, los intervalos consonantes y disonantes, los hexacordos, y estos sonidos son los que conforman la espiral. Esta interpretación, que sor Juana se refiriera al recorrido por la mano musical o, como propone Ortíz, al efecto acústico de la “coma perdida” en el temperamento mesotónico descrito por Cerone, resulta mucho más acorde con la teoría del siglo XVII.

Otra pregunta sobre la que se ha especulado es, ¿cuáles son las “reglas que andan escritas” que redujo sor Juana en el *Caracol*? No se sabe cuántos ni cuáles de los tratados realmente llegaron a manos de sor Juana. Recordando lo dicho respecto a los textos que circulaban en tiempos de López Capillas, decíamos que el tratado de Montanos que llegó a

Nueva España es un pequeño manual de canto llano que tiene una muy escueta explicación del método de solmización de Guido d'Arezzo –que más parece un recordatorio para aquellos que ya lo conocen– seguida de un gran número de ejemplos musicales. No contiene nada acerca de la parte especulativa matemática de la música que tanto interesó a sor Juana, ni las discusiones acerca de los semitonos y la cuarta. Si acaso lo conoció, tuvo que haber estudiado, además, el *Melopeo*.

En cuanto al Lorente, con un contenido mucho más parecido al del tratado de Cerone, hay faltantes significativos, como la discusión sobre la cuarta donde figuran Pitágoras y el Papa Juan XXII. Aunque Lorente cita en varias ocasiones a este papa, nunca lo hace en relación con dicha controversia. Tampoco contiene el regateo de Abraham ni trata la afinación y temperamento de los instrumentos, ambos temas tomados por sor Juana.

Junto con Paz, podemos considerar que sor Juana se refería al *Melopeo* con el comentario de haber reducido las reglas que andaban escritas. La particular organización del tratado no facilita localizar un tema dado, ni todo lo referente a un tema se encuentra necesariamente en una misma sección. Es significativo que las menciones acerca del tratado realizado por sor Juana, tanto en el Romance 21 como por parte del Padre Calleja, sean en el sentido de hacer un tratado “más fácil”.¹⁰⁷ La misma sor Juana nos dejó una pista en el Romance 21 donde, de hecho, menciona a Cerone:

v. 141 De Don Martín y Don Pedro
no podéis culpar de omisas
las diligencias, que juzgo
que aun excedieron de activas.

¹⁰⁷ Alatorre 2009: 90, Nota 117-120, “Dice el padre Diego Calleja en su *Vida* de sor Juana que ella, deseosa de ser de provecho a las monjas de San Jerónimo, ‘donde se profesa con esmero tan edificativo el arte de la música [...], estudió el arte muy de propósito, y le alcanzó con tal felicidad, que compuso otro [método] nuevo y más fácil’”.

Podemos asumir, sin temor a equivocarnos, que Don Pedro es, precisamente, Pedro Cerone. La identidad de Don Martín, en cambio, es menos clara, pero dado el contexto podría tratarse de Martín de Tapia, el Numantino (*fl.* 1559-70), una de las autoridades citadas constantemente a lo largo del *Melopeo*.¹⁰⁸ Sor Juana lanza un pequeño dardo al referirse a las “diligencias que excedieron de activas” de Cerone, diligencias que produjeron un tratado de 1160 páginas.

Algunos se han preguntado si sor Juana también componía o tocaba algún instrumento, si se le puede considerar también un músico práctico. Las opiniones están divididas. Menéndez Pelayo piensa que pudo haber puesto en música sus propios villancicos (en Paz 2009: 311); Miranda considera que era un paso natural pasar a la práctica una vez adquiridos los conocimientos teóricos (Miranda 2001: 36); Octavio Paz más bien ve su interés práctico manifestado en su participación en las producciones musicales de su convento por la autoría de textos de canciones, o de los villancicos para las catedrales y su capacidad de instructora de solfeo referida por el Padre Calleja (Paz 2009: 311). El que ha examinado este punto con más detenimiento y rigor es quizás Mario Ortíz, quien dedica un artículo al interés matemático de sor Juana en los sistemas de afinación del siglo XVII,¹⁰⁹ y sus argumentos, que la sitúan dentro de la música especulativa, parecen ser los más convincentes.

Además de la abundancia de referencias a la música especulativa en sus obras, muchas sin ninguna aplicación práctica, parecería que sor Juana misma deja muy clara su posición en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* cuando explica que en la práctica de

¹⁰⁸ Curiosamente, el tratado del bachiller Martín de Tapia, *Vergel de música espiritual, especulativa y activa, del qual muchas, diversas y suaves flores se pueden coger*, fue un plagio entero, incluidos la dedicatoria y el prólogo, al *Libro primero de la declaración de instrumentos* (1549) de Juan Bermudo. La obra de Tapia, por azares del destino, fue mucho más conocida en el siglo XVII que la original de Bermudo y fue objeto de gran admiración y respeto. No fue sino hasta el siglo XX que se identificó el plagio (Howell, “Martín Tapia”, *Grove Music Online, op. cit.*). Pero sor Juana esto no lo sabía y sugiero que su Don Martín es precisamente el Numantino, conocido por ella a través de Cerone.

¹⁰⁹ “La musa y el *Melopeo*”.

alguna disciplina “como es menester mucho uso corporal para adquirir hábito, nunca le puede tener perfecto quien se reparte en varios ejercicios” (409-410)¹¹⁰, pero para quien se dedica “a lo formal y especulativo” (410-411), como ella, “sucede al contrario” (411), ya que, en su experiencia, el estudiar muchas áreas distintas “no sólo no estorban, pero se ayudan dando luz y abriendo camino las unas para las otras, [...] de manera que parece se corresponden y están unidas con admirable trabazón y concierto” (411-417).

3.2.4. La visión del cosmos en el pensamiento novohispano: el caso de sor Juana y Carlos de Sigüenza y Góngora

Para concluir esta reflexión acerca del valor que sor Juana dio a la música en su poesía, al situar su particular interés por este arte entre los autores novohispanos del siglo XVII, y estudiar, como hicimos, el uso que hace de cada uno de los elementos musicales seleccionados, nos encontramos ante una realidad que no deja de asombrar: hasta donde se tiene conocimiento, ningún otro escritor de su época mostró el mismo interés que tuvo ella en la música; ningún otro autor se vale de manera tan sistemática de conceptos y temas musicales como recurso poético. Consideramos, entonces, que para ponerla en contexto, sería relevante contrastar su visión del *Quadrivium*, específicamente su concepto del cosmos con el de su contemporáneo Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700).

La loa a la condesa de Galve que examinamos arriba, además del sinnúmero de referencias musicales, contiene constantes alusiones a la música de las esferas;¹¹¹ sor Juana se vale, una vez más, de la posición de la música en el *Quadrivium* para crear analogías poéticas, en este caso entre la música y los fenómenos astronómicos. La Música dice:

¹¹⁰ Estos números corresponden a la numeración de las líneas de la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* de la edición del FCE.

¹¹¹ También las hay en muchas otras obras pero nos limitaremos a tomar un ejemplo de esta loa.

v. 251 paso a probar que del Tiempo
 es la idea más perfecta
 la Música. Pues ¿qué cosa
 es el Cuarto Planeta,
 sino un dorado compás
 que mueve la Omnipotencia,
 en quien es Máxima el Día,
 de doce partes compuesta,
 pues contiene doce Horas
 y éstas sirven de Corcheas

Continúa haciendo una analogía entre la música y los signos del Zodiaco y las estaciones del año. Si comparamos esta visión con la de actitud hacia el cosmos de Sigüenza y Góngora, encontramos una posición completamente diferente. Don Carlos no trató la música, pero sí escribió acerca de su ciencia hermana en el *Quadrivium*, la astronomía, y, como contemporáneo de sor Juana, podría esperarse que en sus estudios acerca de los cuerpos celestes tocara en algún momento la relación de la astronomía con la música. Como sor Juana, él era amante de las matemáticas, y de hecho ejerció como profesor de Matemáticas y Astrología de la Universidad (Leonard 1974: 283).

En 1690 Sigüenza y Góngora publica su *Libra astronómica y filosófica* (en adelante también *Libra astronómica*), un documento entre otros muchos que se inscriben dentro de una controversia acerca de los cometas como presagio de desgracias. La disputa había comenzado años antes, a raíz de la aparición de un meteoro en 1680-81.¹¹² Ante el temor de la virreina, la condesa de Paredes, de que el cuerpo celeste fuera presagio de desastres, Sigüenza y Góngora escribe un *Manifiesto filosófico contra los cometas despojados del imperio que tenían sobre los tímidos* (en adelante también *Manifiesto*), en el cual expone una serie de razonamientos para demostrar que los cometas no tienen ningún efecto nocivo sobre la vida de los humanos. Su *Manifiesto* causó una reacción adversa entre algunos de

¹¹² Esta misma aparición fue la que permitió a Edmund Halley, basado en los datos recopilados por Isaac Newton en Inglaterra, determinar las leyes de la física que determinan el curso de los cometas y se le dio su nombre al cometa (Daniel Reedy 1978: 93).

sus contemporáneos y Sigüenza y Góngora recibió una serie de críticas, dentro de las cuales la *Exposición astronómica del cometa que el año de 1680, por los meses de noviembre y diciembre, y este año de 1681, por los meses de enero y febrero se ha visto en todo el mundo y le ha observado en Cádiz el padre Eusebio Francisco Kino, de la Compañía de Jesús*, escrita, precisamente por el padre Kino, fue la que más le afectó. La *Libra astronómica* es una respuesta por parte de Sigüenza y Góngora a las críticas, sobre todo a aquéllas hechas por el padre Kino.

Es notable que durante toda la *Libra astronómica* (de casi 200 páginas en la edición moderna) Sigüenza y Góngora no menciona la música ni una sola vez, ni relaciona la astronomía con el *Quadrivium*. Ataca fuertemente a la astrología judiciaria¹¹³ (§ 20),¹¹⁴ a la que critica y ridiculiza. Incluye, por ejemplo, un capítulo intitulado “Demuéstrase la debilidad de estos fundamentos y ser consiguientemente irrisible la astrología” (§329 a §373), donde dice que es probable que el Demonio haya sido el primero en hacer uso de ella (§339). De hecho, esta obra muestra una actitud decididamente científica.¹¹⁵ Don Carlos no acepta lo dicho por ninguna autoridad sin pruebas (§252) y proporciona una sección grande con los cálculos matemáticos de los movimientos del cometa (§381 a §395) para sustentar sus razonamientos. Su postura en cuanto al cosmos se acerca más al pensamiento ilustrado que al barroco y está muy lejos de la fusión medieval y humanista de la cual saca tanto

¹¹³ Sigüenza y Góngora era profesor de astrología natural. “Astrologia. Tratado, ò sermocinación de los Astros: la facultad que discurre y trata de sus influencias y prediccion de lo venidero. Divídese en dos partes: la que solo se empléa en el conocimiento de las influencias celestes por observaciones de cosas naturales: como el cortar la madera en ciertas lunas, para que no se carcoma, y otras cosas semejantes, tiene el nombre de Astrología natural, y es lícito usar de ella: la que quiere elevarse à la adivinación de los casos futuros y fortuitos se llama Astrología judiciaria, y esta en todo ò la mayor parte es incierta, ilícita, vana y supersticiosa” *Diccionario de Autoridades*.

¹¹⁴ La *Libra astronómica* está dividida por Sigüenza y Góngora en secciones numeradas, utilizadas también aquí.

¹¹⁵ Véase Leonard (1974), Gaos (1959), Reedy (1978) y Roche (1976).

provecho sor Juana. En palabras de Leonard, “su espíritu anunciaba el fin de la época barroca y el principio de la Edad de la Razón en la América Hispana” (Leonard 1974: 308), por lo menos en cuanto a la ausencia de la noción de la música celestial en relación con la astronomía. Sor Juana, en contraposición, se muestra inmersa en el Barroco, con una visión totalmente afín a tratados como el *Melopeo*.

Es inevitable preguntarse quién de los lectores del siglo XVII de la monja, si acaso alguno, era capaz de comprender las alusiones musicales en toda su complejidad. Sin duda habrá existido un conocimiento generalizado en su tiempo acerca de la música entre las artes liberales. La armonía de las esferas era un concepto milenario de uso común en la literatura y éstas y algunas otras referencias generales que empleó la poeta seguramente eran fácilmente reconocibles. Pero los conceptos musicales de gran dificultad como las proporcionalidades, o los antiguos como la controversia sobre los semitonos, o los especializados como el temple de los instrumentos, serían difícilmente entendidos incluso por los mismos músicos de su tiempo. ¿Por qué, entonces, este afán por las referencias complejas y escondidas de sor Juana?

Quizás esta actitud se esclarece en algo si tomamos en consideración la afinidad barroca por la “dificultad”. Maravall señala que la afición por la “dificultad” y el asombro que producía era una característica de la cultura barroca (no hay más que recordar la poesía de Luis de Góngora), incluso era una estrategia retórica con propósitos didácticos.¹¹⁶ Al público le gustaba –y esperaba– la dificultad en el arte.¹¹⁷ Sor Juana estaba plenamente

¹¹⁶ Véase el capítulo “Extremosidad, suspensión, dificultad (la técnica de lo inacabado)” en Maravall 1990: 421-452.

¹¹⁷ “Lo oscuro y lo difícil, lo nuevo y desconocido, lo raro y extravagante, lo exótico, todo ello entra como resorte eficaz en la preceptiva barroca que se propone mover las voluntades, dejándolas

consciente de lo impenetrable de la terminología musical, lo que le lleva a decir en la Loa 384 “porque el Auditorio sepa / que no ha sido extravagancia / haber elegido idea / de la Música (facultad / que, aunque todos sus cadencias / perciben, sus artificios / hay pocos que los entiendan, / y fuera mortificar / a todos con la extrañeza / de sus términos, querer / tratar de sus sutilezas)” (vv.166-76). Sin embargo, la monja no evitó esta complejidad, sino, más bien la buscó y la encontró en muchas áreas, entre ellas la música. Y en Cerone y su tratado enciclopédico encontró un pensamiento afín. Lo que tanto se le criticó al italiano a partir del siglo XIX —su interés por cuestiones musicales anticuadas y rebuscadas, su creencia en la armonía de las esferas y la capacidad de la música de mover los afectos—, sor Juana incorporó a su poética y convirtió en una rica fuente de recursos literarios.

en suspenso, admirándolas, apasionándolas por lo que antes no habían visto” (Maravall 1990: 467).

4. Conclusiones

A pesar de que este estudio se centró tan sólo en unas muestras de la recepción que tuvo el *El melopeo y maestro* en Nueva España, los ejemplos estudiados son reveladores del valor y la importancia que tuvo dicho manual para un grupo de figuras destacadas del siglo XVII en estas tierras. Además, el análisis comparativo que resultó de la aplicación que de éste se hizo en la música y en poesía, demuestra no sólo las formas que adoptó su interpretación en dos distintas artes, sino también las convergencias en considerarlo un escrito paradigmático, un texto que contribuyó a moldear el pensamiento y la creación de al menos dos personalidades sobresalientes del siglo XVII novohispano: el compositor Francisco López Capillas y la escritora sor Juana Inés de la Cruz.

La acogida que recibió el *Melopeo* en este ámbito se debe a la singular visión del mundo que se desprende de su idea de la música, que fue configurada a partir de un punto de vista católico, post-tridentino, retórico, donde se fusionan elementos medievales y barrocos.

De especial interés para el estudio de su recepción fue la perspectiva que en éste se tiene de la música como discurso de oratoria y a la vez como número sonoro; asimismo, y como consecuencia de lo anterior, se vislumbró la importancia del enfoque humanista en la retórica como arte de mover las pasiones, contrastado con y complementado por la no menos relevante posición tradicional medieval de la música ligada a las matemáticas. Esta concepción de las artes liberales, propia de la época y presente en el *Melopeo*, convierte a la música en el campo de convergencia del *Trivium* y el *Quadrivium*, hecho que le permitió a este arte ser planteado desde muy distintas posiciones y con finalidades diferentes, que iban desde la composición y la praxis hasta la especulación y la re-creación poética.

Los datos revelados en la investigación de archivos nos muestran que *El melopeo y maestro* fue de gran importancia para el compositor Francisco López Capillas. Las citas de él en la “Declaración de la Missa” lo revelan como referencia principal del maestro de capilla. Por otro lado, la orientación retrospectiva de Cerone, tanto estética como técnica, está presente en la obra de López Capillas en su preferencia por un estilo polifónico post-renacentista, así como en el empleo de técnicas del siglo XVI ya en desuso, como la escala aretina y aspectos oscuros de la notación mensural proporcional. En el terreno estilístico, la aplicación en la obra del compositor de los preceptos de retórica musical contenidos en el *Melopeo*, muestra a la retórica como herramienta esencial en la música de este momento. Esto nos brindó una mirada a los procesos de composición de la época, dependientes en primera instancia del lenguaje verbal que sería imposible reconocer sin ver el elemento retórico. Recordemos que, de acuerdo con Cerone, el punto de partida del compositor debía ser el texto verbal, que servía de motor a la creación musical. La música se ajustaba, así, a las palabras en ritmo y acento; de ellas, además, adoptaba el afecto; y de las acciones, emociones e imágenes en ellas contenidas surgía la imaginación musical para la elaboración de figuras de retórica que pretendían ilustrar —“imitar”, de acuerdo a Cerone— lo narrado. La música tenía por ende como objetivo el mostrar, dar cuerpo e intención al texto, poner su contenido ante los ojos, en un proceso de sinestesia tan estimado por los autores barrocos. Jean-Jacques Rousseau nos dice en su *Dictionnaire de musique* (1768), que la música “pinta todo...y parece poner el ojo en el oído” (en Siglind Bruhn 2000: 13). En sentido similar, sor Juana con las palabras “Óyeme con los ojos” describe con gran tino y sensibilidad el ideal de la retórica musical de pintar una imagen con música que se percibe a través de los oídos.

Como se vio en este recorrido, dado el uso significativo de la música en los escritos de sor Juana Inés de la Cruz, el *Melopeo* adquirió la inusual posición de ser un tratado de música que dejó una marca en la literatura novohispana. El análisis comparativo del *Melopeo* con las obras de la poeta demuestra el empleo a nivel temático que ella hace de referencias musicales específicas derivadas de este tratado, develando con ello una indudable inter-discursividad. Así, constatamos que en el Romance 21 se alude en numerosas ocasiones y de muy distintas maneras al *Melopeo*, e incluso recibe una mención Don Pedro Cerone. Este poema se muestra como producto de una apropiación y relectura del contenido del tratado por la monja, que derivó en una serie de comentarios poéticos al tratado musical. Tras un estudio minucioso del romance, vimos que en los capítulos de música especulativa de Cerone encontró eco el gran amor por los números de sor Juana, y fue este aspecto de la música –el de número sonoro– el que más explotó en sus poemas. Las proporciones musicales, por su parte, le brindaron un sinnúmero de oportunidades para establecer puentes entre las diversas áreas del conocimiento, como por ejemplo, vinculando música y Escrituras mediante el planteamiento musical del regateo de Abraham, o engarzando música y geometría a través de la elaboración de una metáfora que relaciona el número *pi*, formulado como $22/7$, con la misma fracción que expresa el ritmo de una de las especies del género multiplex superparticular.

El interés en la música como número sonoro, como vimos, es sólo una parte de la visión que sor Juana comparte con Cerone, ya que la música también se concibe como arte hermana de la gramática y como la retórica, capaz de mover las pasiones. Retomando las palabras de sor Juana, ella comparte con el tratadista italiano la idea de la música como “bisagra engarzadora” del *Trivium* y el *Quadrivium*, como una ciencia de ciencias, sólo superada por la teología. La centralidad de este arte se muestra en el papel dado al

personaje de la Música por sor Juana en todas sus loas, como principio de orden por encima de los conflictos planteados por los distintos personajes alegóricos, conciliando y restaurando la armonía entre las partes. Esta concepción de la música queda claramente expuesta en la *Loa a la condesa de Galve* donde la música es omnipresente, y donde además, el sistema de solmización de Guido d'Arezzo –desarrollado también en el *Melopeo*– sirve de modelo para la parte final de la loa, convirtiéndose en estructura misma de la poesía, donde la acción imita los procedimientos musicales del sistema aretino.

El enfoque que comparten sor Juana y Cerone iría desapareciendo en el siguiente siglo, como se puede apreciar en la actitud más moderna de Sigüenza y Góngora hacia la astronomía, en la cual la música está ausente. La actitud barroca y poética de sor Juana contrasta, así, fuertemente con la posición científica de Sigüenza y Góngora, y aun cuando la del segundo encuentra mayor resonancia en el pensamiento actual que separa arte y ciencia, la posición en la que la poeta mantuvo a la música aporta una especial riqueza y densidad al tejido de significados en su poesía.

Aun cuando hace falta un estudio a fondo para corroborar si las anotaciones en el ejemplar del *Melopeo* resguardado en la Biblioteca del Honorable Congreso de la Unión efectivamente son del puño de sor Juana, como se ha llegado a especular, el comentario en el margen de la discusión de los semitonos sin duda concuerda con el interés en esta disputa mostrado por ella y registrado en el Romance 21, completando y reforzando la intertextualidad con el *Melopeo*.

Para complementar el cuadro de la recepción del *Melopeo* en la Nueva España queda todavía mucho por hacer. Por ejemplo, a nivel histórico-documental sería deseable realizar un estudio cuidadoso de los ejemplares conocidos del tratado: las marcas de fuego, reparaciones y anotaciones en ellos sin duda revelarían datos importantes acerca de su

procedencia, de la forma como fueron leídos y ponderados en su momento y a lo largo de los años. Además del ejemplar que Octavio Paz y otros críticos asumen que perteneció a sor Juana, y que se encuentra en la mencionada Biblioteca del Honorable Congreso de la Unión, se han identificado ejemplares del tratado en otras bibliotecas mexicanas: uno en la biblioteca histórica “Fray Francisco de Burgoa” en Oaxaca y uno en la Biblioteca “José María Lafragua” en Puebla. La edición facsimilar del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Barcelona (2007), elaborada con los ejemplares de Puebla y Oaxaca, contiene una serie de anotaciones en los márgenes cuyo estudio brindaría información valiosa acerca de su uso. Existen, además, 15 ejemplares localizados en bibliotecas estadounidenses, y considerando las importantes colecciones de documentos mexicanos en ese país, es previsible que algunos de estos ejemplares resultaran haber pertenecido a archivos novohispanos.

Se abren asimismo las puertas a una búsqueda en los archivos antiguos para identificar otros tratados musicales que se usaron en Nueva España, además de los de Montanos, Lorente y Kircher, para contrastarlos con el de Cerone y realizar un estudio comparativo entre ellos. Esto permitiría evaluar con mayor claridad cuáles eran las ideas que sobre la música circulaban en la época y en qué estribaban las diferencias entre éstos, permitiéndonos corroborar los paradigmas predominantes en su recepción. No sería ninguna sorpresa que el tratado de Cerone se distinguiera, según se estima ya desde esta inicial exploración, como un texto central, por lo menos en el siglo XVII.

En lo que respecta a la recepción de este tipo de tratados musicales en el ámbito literario, sin duda habría que hacer un rastreo más exhaustivo de la literatura novohispana para reconocer en qué medida el interés que sor Juana pudo tener por esta clase de literatura

no era exclusivo, sino parte de una formación humanista, en la que los tratados de música pudieran ser considerados una fuente de consulta común, aun entre los literatos.

Por otra parte está la relación del *Melopeo* con la producción musical de los distintos compositores novohispanos. Apenas esbozado aquí en el pequeño estudio de tres motetes de López Capillas, el papel de la retórica musical en la obra de este compositor amerita un examen amplio y minucioso para dilucidar, de manera más completa, el empleo de este recurso en toda su producción. Sin embargo, mientras que es muy clara la similitud en orientación entre Francisco López Capillas y el *Melopeo*, con otros compositores sabemos que no lo fue tanto. Antonio de Salazar, a pesar de citar a Cerone como autoridad en el dictamen del examen de oposición de Oaxaca, no comparte el estilo renacentista de López Capillas y aun queda por dilucidar su relación precisa con el tratado. En el mismo sentido, dado que el prestigio de Cerone como autoridad musical perduró hasta casi el siglo XIX, también queda por descifrar cómo se relaciona su visión post-renacentista con los compositores claramente barrocos del siglo XVIII, como Manuel de Sumaya.

Aun con todas las posibilidades de estudio que se abren para futuras investigaciones, se considera que la aproximación aquí realizada ya es una contribución –si bien modesta– en esta dirección, y tiene su valor en tanto que abre nuevas puertas al estudio comparado de la literatura y las artes, permitiendo al lector tener un entendimiento más cabal de la influencia que artes como la música podían llegar a ejercer en las letras, en particular si se toma en cuenta el contexto planteado en el siglo XVII en la Nueva España. Hemos podido corroborar que al menos el *Melopeo* como manual de música tuvo la fortuna de trascender por diversas razones, volviéndose, más que un texto de consulta y de estudio, una referencia y una fuente de inspiración, tanto para la concepción de refinadas piezas de música vocal, como para la reflexión teórica o la creación poética, dando cuerpo a las más

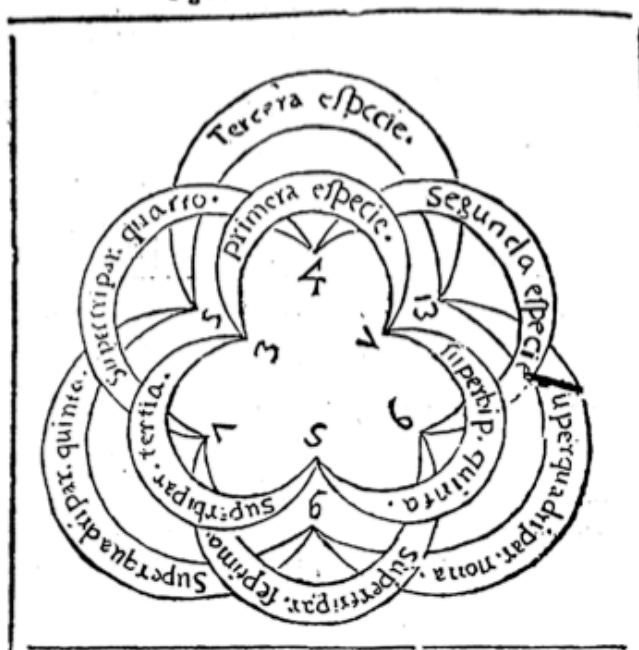
osadas y brillantes, pero a la vez complejas y herméticas metáforas, cuyo sentido –sin tener presente esta relación–, seguiría quedado en gran medida velado.

Asombra y maravilla, además, descubrir en el compositor Francisco López Capillas en muchos sentidos una figura afín a sor Juana, los dos unidos en su apropiación del *Melopeo*; los dos hermanados en su interés artístico por la escala aretina; ambos seducidos por técnicas y conceptos musicales anticuados y rebuscados que reelaboraron para producir algunas de las más grandes obras de arte novohispanas. *El melopeo y maestro* de Cerone es mucho más que un manual de música; en él se refleja una manera de ver el mundo que encontró fuertes resonancias entre los hombres y mujeres de Nueva España.

988

De la Música del Cerone Lib. XIX.

Figura del Genero Superpariente.



Especies de Proporción de mayor desigualdad del Genero Superpariente.

Especies de la primera Especie.			Especies de la segunda Especie.			Esp. de la 3 Espec.		
5	7	9	7	8	10	9	11	11
3	5	7	4	5	7	5	7	7
Sup. biparc. tercia.	Sup. biparc. quinta.	Sup. biparc. septima.	Sup. tripar. quarta.	Sup. tripar. quinta.	Sup. tripar. septima.	Sup. quatrip. quinta.	Sup. quatrip. septima.	Sup. quatrip. septima.

5. Apéndice

21

*Romance que escribe a la excelentísima señora condesa
de Paredes, excusándose de enviar un libro de música;
y muestra cuán eminente era en esta arte,
como lo prueba en las demás.*

Después de estimar mi amor,
excelsa, bella María,
el que en la divina vuestra
conservéis memorias mías;
5 después de haber admirado
que, en vuestra soberanía,
no borrada, de mi amor
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
me pedís, y es cosa precisa
15 que me haga a mí disonancia
que me pidáis armonías.
 ¿A mí, señora, conciertos,
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, punto líneas,
25 quebrándome la cabeza
sobre cómo son las *sismas*,
si son cabales las *comas*,
en qué el tono se divida?
 Si el *semitono* incantable
30 en número impar estriba,
a Pitágoras sobre esto
revolviendo las cenizas;
 si el *diatésaron* ser debe
por consonancia tenida,
35 citando una Extravagante
en que el Papa Juan lo afirma;
 si el *temple* en un instrumento,
al hacerlo, necesita
de hacer participación
40 de una *coma* que hay perdida;
 si el *punto de alteración*
a la *segunda* se inclina,

más por que ayude a la letra
 que por que a las notas sirva;
 45 si el modo mayor perfecto
 en la *máxima* consista,
 y si el menor toca al *longo*;
 cuál es *áltera* y cuál es *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,
 55 valga sólo aquel respecto
 con que una voz a otra dista;
 si el *diapasón* y el *diapente*
 el ser perfectos, consista
 en que ni menos ni más
 60 su composición admita;
 si la *tinta* es a las notas
 quien todo el valor les quita,
 siendo así que muchas hay
 que les da valor la *tinta*;
 65 lo que el *Armónico* medio
 de sus dos extremos dista,
 y del *Geométrico* en qué,
 y *Aritmético*, distinga;
 si a dos mensuras 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 intense, o ya remisa,
 75 subiendo o bajando, el Canto
 Llano sólo la ejercita,
 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 proporción 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:
 85 que aunque es cantidad tan tenue
 que apenas es percibida,
sesquioctava o *sesquinona*
 son proporciones distintas;
 si la *Enarmónica* ser
 90 a práctica reducida
 puede, o si se queda en ser
 cognición intelectual;
 si lo *Cromático* el nombre

de los colores reciba
 95 de las teclas, o lo vario
 de las voces añadidas;
 y en fin, andar recogiendo
 las inmensas baratijas
 de calderones, guiones,
 100 claves, reglas, puntos, cifras,
 pide otra capacidad
 mucho mayor que la mía,
 que aspire en las Catedrales
 a gobernar las Capillas.
 105 Y más si es porque en él la
 bella doña Petronila
 a la música, en su voz,
 nueva añada melodía?
 ¿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,
 eslo que yo, algunos días,
 115 por divertir mis tristezas
 di en tener esta 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;
 125 y por razón de su forma
 revuelta sobre sí misma,
 la intitulé *Caracol*,
 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
 135 a mi salud más alientos
 y algún espacio a mi vida,
 yo procuraré enmendarle,
 por que teniendo la dicha
 de ponerse a vuestros pies,
 140 me cause gloriosa envidia.
 De Don Martín y Don Pedro
 no podéis culpar de omisas
 las diligencias, que juzgo
 que aun excedieron de activas.

145 Y mandadme; que no siempre
 ha de ser tal mi desdicha,
 que queriendo obedeceros,
 con querer no lo consiga.
 Y el 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:
155 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 porqué,
 siendo alhaja tan baldía
 la de mis letras, no intento
 que de embarazo sirva;
165 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 servirá en pedir sólo
 a Dios la vuestra y su vida.

Velum templi

Francisco López Capillas

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

Ve - lum tem - pli scis-sum est, scis - - - sum

Ve - lum tem - pli scis - sum est, ve - lum tem - pli scis-sum

Ve lum tem - pli scis-sum est, ve - lum tem - pli scis-sum est, scis - sum est, ve -

Ve - lum tem - pli scis-sum est, scis - sum

7

est, ve - lum tem - pli scis-sum est, ve - lum tem - pli scis-sum est, ve - lum

est, ve - lum tem - pli scis-sum est, scis-sum est, scis -

- lum tem - pli scis - sum est, ve - lum tem - pli

est, ve - lum tem - pli scis-sum est, ve - lum tem - pli scis -

14

tem - pli scis - sum est, scis - - - sum est, et om-nis te-rra tre-mu it, et om-nis te-rra

- sum est, scis - sum est, scis - - - sum est, et om-nis te-rra tre-mu it et om-nis te-rra

scis-sum est, ve - lum tem - pli scis - sum est, et om-nis te-rra tre-mu it, et om-nis te-rra

sum est, ve - lum tem - pli scis - sum est, et om-nis te-rra tre-mu it, et om-nis te-rra

Velum templi

20

tre-mu-it, et om-nis te-rra tre-mu-it, tre-mu-it, et te-rra tre-mu-it.

tre-mu-it, et om-nis te-rra tre-mu-it, tre-mu-it. - - - - -

tre-mu-it, et om-nis te-rra tre-mu-it, et om-nis te-rra tre-mu-it.

tre-mu-it, et om-nis te-rra tre-mu-it, tre-mu-it. - - - - -

26

La-tro de cru-ce cla-ma-bat, cla-ma-bat, la-tro de cru-ce cla-ma-bat, de cru-ce cla-ma-bat, de cru-ce cla-ma-bat, de cru-ce cla-ma-bat.

La-tro de cru-ce cla-ma-bat, cla-ma-bat, la-tro de cru-ce cla-ma-bat, de cru-ce cla-ma-bat, de cru-ce cla-ma-bat, de cru-ce cla-ma-bat.

La-tro de cru-ce cla-ma-bat, cla-ma-bat, la-tro de cru-ce cla-ma-bat, de cru-ce cla-ma-bat, de cru-ce cla-ma-bat, de cru-ce cla-ma-bat.

La-tro de cru-ce cla-ma-bat, cla-ma-bat, la-tro de cru-ce cla-ma-bat, de cru-ce cla-ma-bat, de cru-ce cla-ma-bat, de cru-ce cla-ma-bat.

33

mabat, de cru-ce cla-ma-bat, cla-ma-bat, di-cens, di-cens: Do-mi-ne, me-men-to

ma-bat, cla-ma-bat, di-cens, di-cens: Do-mi-ne, me-mento mei, Do-mi-

mabat, cla-ma-bat, di-cens, di-cens: Domine, memen-to me-i,

- - - - - bat, di-cens, di-cens: Do-mi-ne, me-men-to

Velum templi

41

me - i, me - i dum vene - ris in regnum tuum, dum ve - ne - ris in regnum tuum,
 ne, Do - mi-ne, dum ve - ne - ris in regnum tuum, dum ve - ne - ris, dum ve - ne -
 me - - - i, dum ve - ne - ris, in regnum tuum, dum ve - ne - ris in regnum
 me - - - i, dum vene - ris in regnum tuum, in re - gnum tuum, dum ve - ne -

49

dumve - ne - ris, dumve - ne - ris in regnum tuum, in regnum tuum, dum ve - ne -
 ris, dumve - ne - ris in re - gumtuum, dumve - ne - ris in re - gnum tuum, dumve - ne - ris in re - gnum
 tuum, in regnum tu - - - um, dum ve - ne - ris in regnum tuum,
 ris in regnum tuum, dum ve - ne - ris in regnumtuum, dum ve - ne - ris in regnumtuum, dum

56

ris in re - gnum tu - um dum ve - re - ris in re - gnum tuum, in re - - gnum tu - um
 tuum, dum ve - ne - ris in re - gnum tu - um, in re - gnum, re - - - gnum tu - um.
 dum ve - ne - ris in re - gnum tuum, dum ve - ne - ris in re - - - gnum tu - um.
 ve - ne - ris in re - gnum tuum, dum ve - ne - ris in re - gnum tuum tu - - - - - um.

Tenebrae factae sunt

Francisco López Capillas

Soprano

Te - nebrae fa-ctae sunt, te - nebrae fa - ctae__ sunt, fa -

Alto

Te - nebrae fa - ctae__ sunt, te - nebrae fa - ctae

Tenor

Te - ne - brae fa - ctae sunt, fa - ctae sunt, te - ne - brae fa -

Bajo

Te - ne - brae fa - ctae sunt, fa -

8

- ctae - sunt, fa - ctae, fa - ctae - sunt, fa - ctae sunt, dum cru -

sunt, te - ne-brae fa-ctae sunt, fa - - - ctae sunt

- - ctae sunt, te - ne-brae fa-ctae sunt, fa - - - ctae sunt

- - - ctae sunt, te - ne-brae fa - ctae - - - - - sunt dum cru - ci - fi -

15

ci - fi - xis - sent Je - sum, Je - - - - - sum, Je-sum,

dum cru - ci - fi - xis - sent Je-sum, Je-sum,

dum cru - ci - fi - xis - sent Je - - - - - sum, Je-sum,

xis - sent Je - - - - - sum, dum cru - ci - fi - xis - sent Je-sum,

Tenebrae factae sunt

21

Je-sum iu - dae - i. Et cir-ca ho-ram no - nam ex - cla - ma -

Je-sum iu - dae - i. Et cir-ca ho-ram no - nam ex - cla - ma - - vit Je - sus__

Je-sum iu - dae-i. Et cir-ca ho-ram no - nam ex - cla - ma - vit Je - - - sus,

Je-sum iu - dae - i Et cir-ca ho-ram no - nam ex - cla - ma - vit Je - sus vo - ce

27

vit Je - sus, vo - ce ma - gna, Je - sus, Je -

vo - ce ma - - - - gna, Je - sus, Je - sus__

Je - sus vo - - - ce__ ma - gna, ex - cla - ma - vit, ex - cla - ma - vit__

ma - gna, vo - ce ma - - - - gna, ex - cla - ma - vit, ex - cla - ma - vit Je -

31

sus vo - ce ma - gna, vo - ce ma - - - - gna:_____

__ vo - ce ma - gna vo - ce ma - gna, vo - ce ma - - - - gna:_____

Je - sus vo - ce ma - gna, vo - ce ma - - - - gna, vo - ce ma - gna: De -

sus vo - ce ma - gna, vo - ce ma - - - - gna:_____

Tenebrae factae sunt

37

De - us me - us, _____ ut quid de - re - li - qui - sti me? _____ ut

De - us me - us, ut quid de - re - li - qui - sti me? ___ ut

us me - us ut quid de - re - li - qui - sti, ut quid de - re - li - qui - sti me? ___ ut

De - us me - us, ut quid de - re - li - qui - sti _____ me? ut

44

quid de - re - li - qui - sti me? ut quid ut quid de - re - li - qui - sti me? ut quid de - re - li - qui - sti me? ut quid, ut quid de - re - li - qui - sti me? ut quid de - re - li - qui - sti me? ut quid de - re - li - qui - sti me? de - re - li - qui - sti me? ut quid de - re - li - qui - sti -

49

- sti me? Et in - cli - na - to ca - qui - sti me? Et in - cli - na - to ca - pi - te, ca - pi - sti me? Et in - cli - na - to ca - pi - te, et in - cli - me? Et in - cli -

Tenebrae factae sunt

55

- - - pi - te e - mi - sit spi - ri - tum, e - mi - sit spi - ri - tum,
 te, et in - cli - na - to ca - - pi - te e - mi - sit spi -
 na - - - to ca - - - pi - te e - mi - sit spi - ri - tum, e - mi - sit
 na - - - - to ca - pi - te e - mi - sit spi - ri - tum, spi - - -

61

e - mi - sit spi - ri - tum, e - mi - sit spi - ri - tum,____
 - - ri - - - - tum, e - mi - sit spi - - ri - tum.____
 si - - - - ri - tum, e - mi - sit spi - - - - ri - tum.____
 - - ri - - - - tum, e - mi - sit spi - ri - - - - tum.____

Ecce nunc tempus

Frsancisco López Capillas

Soprano
Ec - ce nunc tem - pus, ec - ce nunc tem - pus ac - cep - ta - bi - le, ac - ce -

Alto
Ec - ce nunc tem - pus ac - ce - pta -

Tenor
Ec - ce nunc tempus ac - - - ce - pta - - - - bi - le, ac - ce -

Bajo
Ec - - - ce nunc tem - pus ac - ce - pta - bi - le, ac - ce -

7
pta - - - bi - le; ec - ce nunc di - es sa - lu - tis, sa - lu - tis, di - es sa -

- - - - bi - le; ec - ce nunc di - - - es sa -

pta - - - bi - le; ec - ce nunc di - - - es sa - lu - tis, sa - lu - tis, sa -

pta - - - bi - le; ec - ce nunc di - es sa - lu - tis, sa -

14
lu - tis: com - men - de - mus nos - met - ip - sos in mul - ta, in mul - ta pa - ti - en - - -

lu - tis: caom - men - de - mus nos - met - ip - sos _____ in mul - ta pa -

lu - tis: com - men - de - mus nos - met ip - sos in mul - ta, in _____ mul - ta, pa - ti - en -

lu - tis: com - men - de - mus nos - met ip - sos in mul - ta, in _____ mul - ta,

21

- - ti - a pa - - - ti - en - ti - a, _____ pa - ti-en - ti - a, in - ie -
 - - - ti - en - ti - a, in - mul - ta pa - ti-en - ti - - - a, in -
 - - ti - a, in mul - ta pa - ti - en - - - - - ti - a,
 in mul - ta pa - ti - en - - - ti - - - - - a, in ie -

28

iu - niis _____ mul - tis, in ie - iu - - niis mul - - - tis, per ar - ma iu - sti -
 - ie - iu - - niis mul - tis, in - ie - iu - ni - is mul - tis, _____ per ar -
 in - ie - iu - niis, in ie - iu - ni - is mul - tis, per ar - ma iu - sti - ti - ae, per
 iu - ni - is, in ie - iu - niis mul - - - - - tis, per ar - ma iu - sti - - -

35

- - ti - ae vir - tu - - - - tis, vir - tu - tis De - i, De - - - - i.
 ma iu - sti - ti - ae vir - tu - - - - tis, vir - tu - - - - tis De - - - - i.
 ar - ma ius - ti - - - - vir - tu - tis De - - - - i.
 ti - ae vir - tu - tis De - - - - i, vir - tu - - - - tis De - - - - i.

6. Bibliografía

- ALATORRE, Antonio. "Avatares barrocos del romance (de Góngora a sor Juana Inés de la Cruz)". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 26 (1977) pp. 341-459.
- _____. "Lectura del *Primero Sueño*", en Sara Poot Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz México*, México, El Colegio de México, 1993, pp. 101-26.
- _____. *Sor Juana Inés de la Cruz: Enigmas ofrecidos a la casa del Placer*, México: El Colegio de México, 1994.
- _____. "Sor Juana y los hombres", en *Estudios*, núm. 7, Instituto Tecnológico Autónomo de México, México, 1986, pp. 7-27.
- ALBRECHT, Otto E. "Musical Treasures in the Morgan Library". *MLA Notes*. Second Series, Vol. 28, No. 4 (Junio, 1972) pp. 643-651.
- ALLEN, Warren D. "Baroque Histories of Music". *The Musical Quarterly*. Vol. 25, No. 2 (Abril, 1939) pp. 195-209.
- ÁLVAREZ LIRES, María. "La educación científica de las mujeres en el siglo XVII: sor Juana Inés de la Cruz (México, 1648-1695)". *Revista de investigación en educación*. N.º. 2 (2004-2005) pp. 175-214.
- ATLAS, Alan. *Renaissance Music*. New York: Norton, 1998.
- ARIAS, Enrique Alberto. "Cerone as Historian". *Anuario musical*, 58 (2003), pp. 87-110.
- BECKMANN, Petr. *A History of Pi*. New York: Saint Martin's Griffin, 3rd Edition, 1976.
- BENJAMIN, Thomas. *The Craft of Modal Counterpoint*. New York: Schirmer Books, 1979.
- BENSON, Stephen. *Literary Music. Writing Music in Contemporary Fiction*. Burlington: Ashgate, 1988.
- BENT, Ian D., et al. "Notation." En *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20114pg7> (consultado 8 de agosto, 2011).
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2004.
- BERRY, Mary. "John XXII." En *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14386> (consultado July 6, 2010).

- BIANCONI, Lorenzo. *Music in the Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- BÖHL DE FABER, Juan Nicolás. *Floresta de rimas antiguas castellanias*. Vol. 1, 1821.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén et al. *Acerca de Fray Diego Valadés. Su Retórica Cristiana*. México: UNAM, (Seminario de Estudios para la Descolonización de México), 1966.
- BOWERS, Roger. "Proportional notation." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22424> (consultado agosto 9, 2011).
- BRAVO ARRIAGA, María Dolores. "La excepción y la regla: una monja según el discurso oficial y según sor Juana", en Sara Poot Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a sor Juana Inés de la Cruz México*, México, El Colegio de México, 1993, pp. 35-41.
- _____. "Las loas cortesanas de sor Juana, o la metáfora de la adulación". *Tema y Variaciones de Literatura*. 7, Universidad Autónoma Metropolitana, (1996) pp. 103-113.
- _____. "Óyeme con los ojos...". Sor Juana Inés de la Cruz y el contexto novohispano del siglo XVII". *Círculo Hermenéutico*, No. 4, Mayo 2004, pp. 14-25.
- BRILL, Mark. "Carrasco or Mathias? Plagiarism and Corruption in an Eighteenth-Century Examen de Oposición from the Oaxaca Cathedral". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. Vol 26, No. 2 (Autumn-Winter, 2005) pp. 227-247. a.
- _____. "The Oaxaca Cathedral "Examen de Oposición": The Quest for a Modern Style". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. Vol 26, No. 1 (Spring-Summer, 2005) pp. 1-22. b.
- BROOKS, Lynn Matluck. "'Los Seises' in the Golden Age of Seville". *Dance Chronicle*. Vol. 5, No. 2 (1982) pp. 121-155.
- BROTHERS, Lester. "A New-World Hexachord Mass by Francisco Lopez Capillas". *Anuario Interamericano de Investigación Musical*. Vol. 9 (1973) pp. 5-44.
- _____. "Renaissance, Post-Renaissance and Progressive: Some Issues of Style in Sacred Polyphony of Seventeenth-Century Mexico." En *Encomium musicæ : essays in memory of Robert J. Snow*. Hillsdale, NY : Pendragon Press, 2002, pp. 75-89.
- BROWN, Howard. M. y Louise K. Stein. *Music in the Renaissance*. New Jersey: Prentice Hall, (2ª edición), 1999.

- BRUHN, Siglind. "A Concert of Paintings: "Musical Ekphrasis" in the Twentieth Century". En Siglind Bruhn's Personal Home Page <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr2.htm> (consultado Junio 1, 2010).
- _____. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, NY: Pendragon, 2000.
- CASTANIEN, Donald G. "The Mexican Inquisition Censors a Private Library, 1655". *The Hispanic American Historical Review*. Vol. 34, No. 3, (Aug., 1954) pp. 374-392.
- CASTEX, Francisco. "Misceláneas criminales en las decretales" Comunicación efectuada por el Dr. Francisco I. Castex en el Centro Interdisciplinario de Investigaciones Forenses de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, el 5 de septiembre de 2006. Facultad de derecho de la Universidad de Buenos Aires, Seminario de Perspectivas Históricas Comparadas de Derecho Penal.
- CATALYNE, Alice Ray y John Koegel. "López Capillas, Francisco." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16972> (consultado Junio 1, 2010).
- _____. "Music of the Sixteenth to the Eighteenth Centuries in the Cathedral of Puebla, Mexico". *Anuario*. 2 (1966) pp. 75-90.
- CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro*. Estudio introductorio y edición a cargo de Antonio Ezquerro. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, (edición facsimilar, Nápoles: Gargano y Nucci, 1613), 2007.
- CHASE, Gilbert. "Juan del Encina: Poet and Musician". *Music & Letters*, Vol. 20, No. 4 (Octubre, 1939) pp. 420-430.
- CLÜVER, Claus. "Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis". En *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Valerie Robillard y Els Jongeneel, eds. Amsterdam: VU University Press, 1998.
- CORPUS juris canonici emendatum et notis illustratum*. Gregorii XIII. pont. max. iussu editum. Romae : In aedibus Populi Romani, 1582. 3 parts in 4 volumes. (Consultado en línea el 5 de julio de 2011) UCLA Digital Library Program. *Corpus Juris Canonici (1582)* <http://digital.library.ucla.edu/canonlaw>
- CORRIPIO RIVERO, Manuel. "Sor Juana Inés de la Cruz y la Música". *Revista Ábside*. xxvii / 2 (1963) pp. 174-195.
- CRUZ, sor Juana Inés de la. *Obras completas. I Lírica personal*. Ed., prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, (1ª edición, 1951) 1997.

- _____. *Obras completas, I Lirica Personal*. Ed., introducción y notas de Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, (2ª edición), 2009.
- _____. *Obras completas. II Villancicos y letras sacras*. Ed., prólogo y notas Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, (1ª edición, 1952), 2004.
- _____. *Obras completas. III Autos y Loas*. Ed., prolog. y notas de Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, (1ª edición 1955), 2001.
- _____. *Obras completas. IV Comedias, sainetes y prosa*. Ed. Alberto G. Salceda, FCE, México, 1957.
- CUMMINGS, Anthony M. "Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet". *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 34, No. 1 (Spring, 1981) pp. 43-59.
- DAYAN, Peter. *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*. Burlington: Ashgate, 1988.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES. Madrid: Gredos, (edición facsimilar), 2002.
- DRABKIN, William. "Fourth." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10065> (consultado July 8, 2010).
- EGAN, Linda. "Contabilidad poética de sor Juana: finos cálculos y "errores" calculados". Biblioteca Virtual Universal, 2006. Consultado en línea 14-06-2011 http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/mex/35748620114916384122202/p0000001.htm#1_0
- ESCAMILLA, Iván. "La corte de los virreyes". En Antonio Rubial (coord.). *Historia de la vida cotidiana en México, II La ciudad barroca*. México: el Colegio de México-FCE, 2005, pp. 371-406.
- ESTRADA, Jesús. *Música y músicos de la época virreinal*. Mexico: SEP, 1973.
- EZQUERRO, Antonio. Introduction a *Pietro Cerone: el melopeo y maestro*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- _____. "Músicos del seiscientos hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alfonso, Gracián Babán y Mateo Calvete". *Anuario Musical*. 61 (enero-diciembre 2006) pp. 81-120.
- FERNÁNDEZ, Cristina Beatriz. "Carlos de Sigüenza y Góngora: las letras, la astronomía y el saber criollo". *Alicante* : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007 (consultado en línea 14-06-2011).

- FREIS, Wolfgang y Bonnie J. Blackburn. "Bermudo, Juan." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02835> (consultado 14 de julio, 2011)
- FRENK, Margit. "Poesía y música en el primer siglo de la colonia". En Mariana Masera, (ed.). *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*. México: Azul Editorial / UNAM, 2002, pp. 17-39.
- _____. *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: FCE, 2006.
- FROMSON, Michele. "A Conjunction of Rhetoric and Music: Structural Modelling in the Italian Counter-Reformation Motet". *The Journal of the Royal Musical Association*. Vol. 117, No. 2 (1992) pp. 208-246.
- FUBINI, Enrico. "Razón y sensibilidad: lo sacro y lo profano en la musicalidad del siglo XVIII". Conferencia en el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MUVIM), 2005.
- GAOS, José. Presentación *Libra astronómica y filosófica* de Carlos Sigüenza y Góngora 1690. Bernabé Navarro, editor. México: Centro de Estudios Filosóficos, UNAM, 1959.
- GEMBERO USTÁROZ, María. "Migraciones de músicos entre España y América (siglos xvi-xviii): estudio preliminar". En María Gembero y Emilio Ros-Fábregas (eds.). *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada, 2007, pp. 17-58.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1982.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán. *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*. Margit Frenk, ed. México: el Colegio de México, 1989.
- GREEN, Otis. H. y Irving A. Leonard. "On the Mexican Book Trade, 1600: A Chapter in Cultural History". *The Hispanic Historical Review*. Vol. 27, No. 3 (Aug., 1947) pp. 403-435.
- GUTIÉRREZ DE PADILLA, Juan. *Tres Cuadernos de Navidad*. Mariantonia Palacios, ed. Caracas: Editorial Texto, 1998.
- HANNAS, Ruth. "Cerone, Philosopher and Teacher". *The Musical Quarterly*. Vol. 21, No. 4, (1935) pp. 408-422
- _____. "Cerone's Exposition of Mensural Notation, Including Proportions". *Bulletin of the American Musicological Society*, No. 3 (Abril, 1939) pp. 8-9.

- HARNONCOURT, Nikolaus. "Articulation". En *Baroque Music Today: Music as Speech*. Traducción de Mary O'Reilly. Portland: Amadeus Press, 1988, pp. 39-49.
- _____. "Musical Understanding and the Training of Musicians". En *Baroque Music Today: Music as Speech*. Traducción de Mary O'Reilly. Portland: Amadeus Press, 1988, pp.19-27.
- _____. "Origin and Development of Music as Speech (Klangrede)". En *Baroque Music Today: Music as Speech*. Traducción de Mary O'Reilly. Portland: Amadeus Press, 1988, pp. 129-136.
- _____. "Problems of Notation". En *Baroque Music Today: Music as Speech*. Traducción de Mary O'Reilly. Portland: Amadeus Press, 1988, pp. 28-38.
- _____. "The Relationship Between "Words" and Tones in Baroque Instrumental Music". En *Baroque Music Today: Music as Speech*. Traducción de Mary O'Reilly. Portland: Amadeus Press, 1988, pp. 118-121.
- HAAR, James. "A Sixteenth-Century Attempt at Music Criticism". *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 36, No. 2, (Summer, 1983), pp. 191-209.
- _____. *The Science and Art of Renaissance Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- HATHAWAY, Janet. "Laughter and Scandal: An Inquisition Censure in Late Habsburg Madrid". *Acta Musicologica*. [Vol.] 75, [Fasc.] 2 (2003) pp. 243-268.
- HATTEN, Robert S. "El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales". (Traducción de "The Place of Intertextuality in Music Studies" en *American Journal of Semiotics*, vol. 3, no 4, 1985, pp. 69-82). *Criterios*. No. 32 (julio-diciembre 199) pp. 211-219.
- HIRSHBERG, Jehoash. "Hexachord." En *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12963> (consultado July 9, 2010).
- HOPPIN, Richard. *Medieval Music*. New York: Norton, 1978.
- HOWELL, Almonte. "Guevara, Pedro de Loyola." En *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11943> (consultado agosto 9, 2011).
- _____. "Symposium on Seventeenth-Century Music Theory: Spain". *Journal of Music Theory*. Vol. 16, No. 172 (Spring-Winter, 1972) pp. 62-71.

- _____. "Tapia, Martín de." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27494> (consultado Julio 9, 2010).
- HUDSON, Barton. "Cerone, Pietro." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05304> (consultado Junio 2, 2010).
- KEAHEY, T. Herman. "Reisch, Gregor." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23159> (consultado Julio 22, 2010).
- KENNEDY, G. A. *A New History of Classical Rhetoric*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.
- KENNEDY, Michael, editor. "Do." En *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev., *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e3015> (consultado Julio 9, 2010).
- KIRKENDALE, Ursula. "The Source for Bach's "Musical Offering": The "Institutio oratoria" of Quintilian". *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 33, No. 1 (Spring, 1980) pp. 88-141.
- KOEGEL, John. "Padilla, Juan Gutiérrez de". En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20676> (consultado 22-12-09).
- LAMBEEA, Mariano. "La cuestión de la semitonía subintelecta de Cerone (El melopeo y maestro, 1613)". *Revista Aragonesa de Musicología*. XII, 2, Zaragoza (1996) pp. 197-216.
- LARA CÁRDENAS, Juan Manuel. Introducción a *Francisco López Capillas, Obras*. Vol. II. México: CENIDIM, 1994.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Mariano Marín traductor. Madrid: Editorial Gredos, 1993.
- LAVISTA, Mario. "Guido y Sor Juana". *Artes y Medios. Letras Libres*. (Enero 2006) pp. 98-99.
- LEONARD, Irving A. *La época barroca en el México colonial*. México: Fondo de Cultura Económica, (1ª edición, 1974), 2004.
- _____. "On the Mexican Book Trade, 1576". *The Hispanic Historical Review*. Vol. 17, No. 1 (Jan., 1949) pp. 18-34.

- _____. "On the Mexican Book Trade, 1683". *The Hispanic Historical Review*. Vol. 27, No. 3 (Aug., 1947) pp. 403-435.
- LIDA, Raimundo. "Sor Juana y el regateo de Abraham". *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas* (Toronto, 22-26 Agosto, 1977). Ed. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, coordinadores, Asociación Internacional de Hispanistas, 1980, pp. 455-458.
- LONG, Pamela H. "“Ruidos con la Inquisición”: los villancicos de sor Juana". *Destiempos*. México (marzo-abril 2006).
- LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. México: UNAM, 2000.
- _____. "Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición", *Revista Tranzcultural de Música*.
- LÓPEZ CAPILLAS, Francisco. *Obras*, volumen segundo. Tesoro de la Música Polifónica en México VI. Juan Manuel Lara, ed., México: CENIDIM, 1994.
- LORENTE, Andrés. *El porqué de la música*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1675
- LUKO, Alexis. "Tinctoris on *Varietas*." *Early Music History*. 27 (2008) pp. 99-136.
- MAGIS, Carlos. *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*. México: el Colegio de México, 1969.
- MANRIQUE, Jorge Alberto. "Del Barroco a la Ilustración". en *Historia General de México*. México: el Colegio de México, 2000, pp. 413-488.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, (1ª edición 1975), 1990.
- MARÍN LÓPEZ, Javier. "Cinco nuevos libros de polifonía en la catedral metropolitana de México". *Historia mexicana*. El Colegio de México, LII, número 044 (abril / junio, 2003) pp. 1073-1093.
- _____. "La enseñanza musical en la Catedral de México durante el periodo virreinal". *Música y Educación*. Núm. 76, Año XXI, (4 Diciembre 2008) pp. 9-19.
- _____. "Músicos madrileños con destino a la Catedral de México". *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*. pp. 5-14.
- _____. "The Musical Inventory of Mexico Cathedral, 1589: a Lost Document Rediscovered". *Early Music*. Vol. xxxvi, No. 4 (noviembre 2008) pp. 575-596.

- _____. “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México”. En María Gembero Ustárroz and Emilio Ros Fábregas (eds.). *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada, 2007, pp. 311-357.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra, 2001.
- MARTÍNEZ GIL, Carlos. “Los villancicos de Jaime Casellas para la Catedral de Toledo (1734-1762)”. Consultado en línea, 23-12-09.
- MASERA, Mariana, ed. *Literatura y cultura populares de la Nueva España*. Mexico: UNAM y Azul Editorial, 2004.
- MATHIESEN, Thomas J. et al. "Greece." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11694pg1> (consultado noviembre 13, 2011).
- MÉNDEZ PLACARTE, Alfonso. Prólogo y notas a *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas. III Autos y Loas*. México: Fondo de Cultura Económica, (1ª edición 1955), 2001.
- MÉNDEZ PLACARTE, Alfonso. Prólogo y notas a *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas. I Lírica personal*. México: Fondo de Cultura Económica, (1ª edición, 1951) 1997.
- MENGOZZI, Stefano. *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory. Guido of Arezzo between Myth and History*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- MILLER, Stephen R. "Stile antico." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26771> (consultado Junio 25, 2011).
- MIRANDA, Ricardo. “Aves, ecos, alientos y sonidos: Juana Inés de la Cruz y la Música”. En *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 15-36.
- MONTANOS, Francisco de. *Arte de canto llano con intonaciones communes*. Salamanca, 1610.
- MOYER, Ann E. *Musica Scientia. Musical Scholarship in the Italian Renaissance*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- MULLER, Joseph. “Musical Iconography”. *Bulletin of the American Musicological Society*. No. 3 (Abril, 1939) pp. 6-8.

- MURRAY, Russell E. et al., editores. *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- O'GORMAN, Edmundo. *Meditaciones sobre el criollismo*. México: CONDUMEX, 1970.
- OLIVARES, Rocío. "La poética matemática en sor Juana". En *La producción simbólica en la América colonial : interrelación de la literatura y las artes*, José Pascual Buxó (ed.), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Cultura Literaria Novohispana, CONACYT, 2001, pp. 145-160.
- OLMOS, Viridiana Guadalupe. *El magisterio de capilla de Manuel de Sumaya en la Catedral de México (1715-39)*. Tesis para obtener la Licenciatura en Historia. Mexico: UNAM, 2009.
- ORTÍZ, Mario A. "La Musa y el Melopeo. Los diálogos trasatlánticos entre sor Juana Inés de la Cruz y Pietro Cerone". *Hispanic Review*. (Summer, 2007) pp. 243-264.
- OUSLEY, F.A. Gore. "On the Early Italian and Spanish Treatises on Counterpoint and Harmony". *Proceedings of the Musical Association*, 5th Sess. (1878-1879) pp. 76-99.
- PALISCA, Claude V. y Patrizio Barbieri. "Doni, Giovanni Battista." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08001> (consultado noviembre 30, 2010).
- _____. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- _____. "Zarlino, Gioseffo." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30858> (consultado 6 agosto , 2011).
- PASTOR, Marialba. *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, (1ª edición 1982), 2009.
- PIMENTEL Álvarez, Julio ed. *Breve Diccionario Porrúa. Latín-Español, Español-Latín*. México: Editorial Porrúa, 2004.
- POPE, Isabel y Paul R. LAIRD. "Villancico". En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29375> (consultado 22-12-09).
- PRICE, Curtis. "Music, Style and Society." *Music and Society: The Early Baroque Era*. Curtis Price, editor. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1994.

- PSEUDO-CICERÓN. *Retórica a Herenio*. Traducción de Salvador Núñez. Madrid: Gredos, 1997.
- PULIDO, Esperanza. "Mexican Women in Music". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. Vol. 4, No. 1 (Spring - Summer, 1983), University of Texas Press, pp. 120-131.
- QUINTILIANO, Marco Fabio. *Sobre la enseñanza de la oratoria I-III*. Traducción de Carlos Gerhard Hortet. México: UNAM, 2006.
- REYES ACEVEDO, Ruth Yareth. *La capilla musical de la catedral de México durante el magisterio de Francisco López Capillas (1654-1674)*. Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia. México: UNAM, 2006.
- REEDY, Daniel R. "The Writer as Seer: Baroque Views of Natural Phenomena in the New World." *South Atlantic Bulletin*, Vol. 43, No. 4, 50th Anniversary Issue (Nov., 1978), pp. 85-93
- RIVERA, Benito V. y Martin Ruhnke. "Burmeister, Joachim." En *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04394> (consultado Junio 2, 2010).
- ROCHE, Marcel. "Early History of Science in Spanish America." *Science*, New Series, Vol. 194, No. 4267 (Nov. 19, 1976), pp. 806-810.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio. "Music and Ceremony during Charles V's 1519 Visit to Barcelona". *Early Music*. Vol. 23, No. 3, Iberian Discoveries III (Agosto, 1995) pp. 374-376+378+381-391.
- ROSSIELO, Leonardo. "[Estrategias argumentativas en Libra astronómica y filosófica, de Sigüenza y Góngora](#)". *Literatura Mexicana*, Vol. xv, 2004, No. 2, pp. 83-96.
- RUBIAL, ANTONIO. *Monjas, cortesanos y plebeyos*. Mexico: Taurus, 2005.
- SABAT DE RIVERS, Georgina. "Apología de América y del mundo azteca en tres loas de sor Juana". En *En busca de sor Juana*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 265-303.
- _____. "Loa del Auto a San Hermenegildo: sor Juana frente a la autoridad de la sabiduría antigua". En *En busca de sor Juana*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 311-340.
- _____. "Mujeres nobles del entorno de sor Juana". En *En busca de sor Juana*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 99-127.

- _____. "Octavio Paz ante Sor Juana Inés de la Cruz". *MLN*. Vol. 100, No. 2, Hispanic Issue (Marzo, 1985) pp. 417-423.
- SADIE, Stanley, ed. *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.
- SANTA BIBLIA. Cipriano de Valera, rev. México: Sociedades Bíblicas Unidas, revisión de 1960.
- SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la música en México*. Mexico: SEP / Ediciones Guernika, 1934.
- SÁNCHEZ, Vicente. *Lyra poetica*. Manuel Roman, ed. Zaragoza: 1688.
- SHULENBERG, David. "'Musical Allegory' Reconsidered: Representation and Imagination in the Baroque Author(s)". *The Journal of Musicology*. Vol. 13, No. 2 (Spring, 1995) pp. 203-239.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos. *Libra astronómica y filosófica*, 1690. Bernabé Navarro, ed., presentación de José Gaos. México: Centro de Estudios Filosóficos, UNAM, 1959.
- STEIN, K. Louise. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: Oxford University Press, 1993 a.
- _____. "Spain". En Curtis Price, (ed.). *Music and Society: The Early Baroque Era*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1993 b.
- _____. "The Spanish Political Agenda". *Acta Musicologica*. Vol. 63, Fasc. 2 (Abril-Dic., 1991) pp. 125-167.
- STEINER, Ruth and Keith Falconer. "Matins." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18072> (consultado Junio 2, 2010).
- STEVENSON, Robert. "Babán, Gracián". En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01643> (consultado 26-12-09).
- _____. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- _____. "Montanos, Francisco de." En *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18998> (consultado Julio 5, 2010).
- _____. *Music in Mexico: a Historical Survey*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1952.

- _____. "Reviews. Pedro Cerone. *El melopeo y maestro*." *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 24, No.3 (Autumn, 1971) pp. 477-485.
- _____. "The Rivals'- Hawkins, Burney, and Boswell." *The Musical Quarterly*. Vol. 36, No. 1 (Enero, 1950) pp. 67-68.
- TARLING, Judy. *The Weapons of Rhetoric*. St Albans: Corda Music, 2004.
- TAYLOR, Thomas F. "The Spanish High Baroque Motet and Villancico: Style and Performance". *Early Music*. 12-1 (Feb., 1984) pp. 64-73.
- TELLO, Aurelio. Introducción a *Manuel de Sumaya: Cantadas y Villancicos*. México: CENIDIM, 1994.
- _____. Introducción a *Misas de Manuel de Sumaya*, Tesoro de la música polifónica, VIII. México: CENIDIM, 1996.
- _____. "Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios, o de los ecos concertados y las acordes músicas con que sus villancicos fueron puestos en métrica armonía". *Pauta*. 57/58 (1996) pp. 5-26.
- _____. Introducción a *Tres obras de la Catedral de Oaxaca*. México: CENIDIM, 1983.
- TENORIO, Martha Lilia. *Los villancicos de Sor Juana*. México: el Colegio de México, 1999.
- TURNER, J. Rigbie. "Infinite Riches in a Little Room': The Music Collection in the Pierpont Morgan Library", Part 2. *MLA Notes*. Second Series, Vol. 55, No. 3 (Marzo, 1999) pp. 547-582.
- UNDERBERG, Natalie. "Sor Juana's Villancicos: Context, Gender, and Genre". *Western Folklore*. Vol. 60, No. 4 (Autumn, 2001) pp. 297-316.
- VALADÉS, Fray Diego. *Retórica Cristiana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- VALDÉS, Viviano. "La música en sor Juana". *Revista de Bellas Artes: SEP / INBA*, (octubre, 1982) pp. 13-20.
- WARDROPPER, Bruce W. "In search for a dramatic formula for the auto sacramental". *PMLA*. 65-6 (Dic., 1950) pp. 1196-1211.
- WILSON, Blake et al. "Rhetoric and music." En *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166> (consultado Junio 2, 2010).

WOLF, Werner. "Musicalized fiction and intermediality: theoretical aspects of word and music studies". Walter Bernhart/Stephen Paul Scher/Werner Wolf, eds. *Word and Music Studies: Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*. Word and Music Studies 1. Amsterdam: Rodopi, 1999 a. 37-58.

_____. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. IFAVW Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 35. Amsterdam: Rodopi, 1999 b.

YUDKIN, Jeremy. *Music in Medieval Europe*. New Jersey: Prentice-Hall, 1989.