

Pensamiento
Novohispano

Número
9



Compilador
NOÉ ESQUIVEL ESTRADA

CEU
Centro de Estudios de la Universidad

Pensamiento Novohispano 9

1a. edición 2008

D.R. © Universidad Autónoma del Estado de México
Instituto Literario núm. 100 ote.
C.P. 50000, Toluca, México
<http://www.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-422-017-9

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Edición: Dirección de Difusión y Promoción
de la Investigación y los Estudios Avanzados

El contenido de esta publicación
es responsabilidad de los autores.

Imagen de portada: *Mundus symbolicus* de D. Philippo Picinello,
propiedad del Fondo Reservado Bibliográfico del Instituto
Mexiquense de Cultura, ubicado en la Biblioteca Pública
Central, Centro Cultural Mexiquense.

Queda prohibida la reproducción parcial o total del
contenido de la presente obra, sin contar previamente
con la autorización por escrito del editor en términos
de la Ley Federal del Derecho de Autor y en su caso de
los tratados internacionales aplicables.

Contenido

Presentación	XI
Siglo XVI	
Textos novohispanos: edición y lectura <i>José Quiñones Melgoza</i>	3
Tomás de Mercado y su moral económica <i>Mauricio Beuchot</i>	9
Sobre la cristianización de los Huehuetlahtolli, la antigua palabra <i>Verónica Murillo Gallegos</i>	19
Teología profética novohispana del siglo XVI <i>Noé Héctor Esquivel Estrada</i>	31
El arte de memorizar en el arte de evangelizar. <i>La Doctrina Cristiana en Jeroglíficos</i> en el proceso de evangelización del siglo XVI <i>Aidé Morín González</i>	53
El concepto del alma en la antropología filosófica de Alonso de la Veracruz <i>Virginia Aspe Armella</i>	61
La ley natural como instrumento para una comprensión universal, el planteamiento humanista y pre-tridentino de Alonso de la Veracruz <i>Yail Esther Medina Campos</i>	77
El discurso epidíctico en <i>Protheus Ecloga</i> de Luis Peña (siglo XVI) <i>Octavio Ruiz Camacho</i>	85
De México... a España. Cartas de mujeres emigrantes-pobladoras <i>Rosa María Camacho Quiroz</i>	91

Del tratamiento de la portentosa vida de la muerte en la iconografía novohispana <i>Jorge E. Villasana</i>	101
Los murales de la iglesia de San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan, Hidalgo ¿muestra de evangelización o idolatría? <i>Annia González Torres</i>	113
El espacio sagrado de la salud espiritual <i>José Luis Raigoza Quiñónez</i>	123
 Siglo XVII	
Música y poesía: la presencia de la música en la obra poética de Sor Juana Inés de la Cruz <i>Ma. Isabel Terán Elizondo</i>	137
La enfermedad como prueba: pareceres de los médicos y teólogos novohispanos sobre enfermedad de una monja poblana del siglo XVII <i>Doris Bienko de Peralta</i>	149
El concepto de verdad en Palafox y San Agustín de Hipona <i>Salvador Vera Ponce</i>	159
Muerte Niña. La Santísima de Churubusco <i>Gabriela Rodríguez López</i>	173
De Gozos y Dolores: culto mariano y emotividad barroca <i>María del Carmen Espinosa V.</i>	187
El Presbítero Doctor José de Torres y Vergara, fundador del Convento de monjas Capuchinas de Querétaro <i>Jesús Mendoza Muñoz</i>	201

**MÚSICA Y POESÍA:
LA PRESENCIA DE LA MÚSICA EN LA OBRA POÉTICA
DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ**

Ma. Isabel Terán Elizondo
Universidad Autónoma de Zacatecas
lit.novohispana@gmail.com

Hablar sobre Sor Juana Inés de la Cruz resulta hoy en día bastante arriesgado, ya que en los últimos años los estudios sobre su vida y su obra se han incrementado de tal modo, que cada vez resulta más difícil estar al tanto de la bibliografía crítica más reciente o abordar algún aspecto que no haya sido ya trabajado. Sin embargo, su obra es tan interesante y tan amplia, que seguirá atrayendo la mirada de investigadores que, desde diversas disciplinas, continuarán proponiendo nuevas lecturas. En este sentido, el propósito de este ensayo es llamar la atención sobre un aspecto de la obra de la poetisa novohispana que, aunque ha sido abordado por algunos autores, no ha sido visualizado como un todo integral que podría dar luz para comprender un poco más la idea que la monja tenía sobre literatura: la interrelación que se establece en su obra entre la música, la pintura y la poesía.

Como es sabido, el arte barroco contrarreformista, apegado a las resoluciones del Concilio de Trento, fue utilizado en España y sus posesiones americanas principalmente para difundir, reafirmar y celebrar el dogma y la ortodoxia católicos. Con esta intención, la fiesta barroca reunió diversas artes como el teatro, la música, la danza, la pintura y la literatura, y las relacionó para crear un gran espectáculo que impresionara y conmoviera tanto a los nuevos como a los viejos cristianos. El objetivo propagandístico de las artes las llevó a interrelacionarse para mejorar la eficacia de sus mensajes, mediante una retórica que combinaba la palabra, la imagen y el sonido, a partir del principio de que el conocimiento se transmite principalmente por dos sentidos: la vista y el oído. Y, a veces, más por una vía que por otra.

Continuamente, a lo largo del periodo colonial, los evangelizadores insistieron en que los indios aprendían mejor lo que se les ofrecía mediante la vista que aquello que se les enseñaba mediante la palabra oral. Y dadas las dificultades de comunicación de los primeros tiempos cuando el idioma era una barrera, los frailes optaron para enseñar a los indios los rudimentos de la fe cristiana y de la civilización occidental a través de pantomimas, pinturas murales, danzas, procesiones y obras dramáticas. Para el siglo XVII, la emblemática, surgida durante el Renacimiento pero adaptada en el barroco a los fines

contrarreformistas, reunió poesía y pintura en un arte mnemotécnico que recordaba tanto a letrados como a analfabetos cuáles eran los valores morales, religiosos y políticos de la ortodoxia católica. Por ello, los emblemas estuvieron presentes en pinturas alegóricas, programas iconográficos, obras dramáticas y obras efímeras como arcos triunfales, túmulos funerarios, juras, etc. De este modo, poesía y pintura se emparentaron mediante un principio tomado de Horacio: *Ut pictura poesis*: la poesía es pintura con palabras y la pintura poesía con colores, “silogismos de colores” los llamaría Sor Juana.

Pero el oído y lo auditivo no fueron menos importantes. La palabra y la música se unieron con los mismos fines. La música, nos recuerda una investigadora,

[...] constituye parte esencial de la fiesta barroca, ya que en el esquema de valores platónico-cristianos, no sólo refleja la armonía del universo (Subirá 1952:141-142, 159) sino que promueve la fe que entra por el oído (Diez 19085: 56; 1983: 39.70). De ahí que la música sea elemento primordial tanto en la formación espiritual del pueblo inculto como en la educación de príncipes (Subirá 1952: 144) [...]¹

Pero además desde siempre, la música y la poesía estuvieron estrechamente ligadas, ya que la poesía no era, como se suele entenderse hoy, un texto para ser leído en silencio por un solitario lector, pues la poesía se escribía para ser recitada, para leerse públicamente en voz alta y, por lo tanto, *para ser escuchada*. Por ello, la poesía debía atenerse a estrictas y severas reglas de versificación, rima, ritmo y metro, que le conferían musicalidad, como puede constatarse en los tratados poéticos de la época. Y si la poesía además se representaba mediante acciones en una obra dramática o se musicalizaba y se cantaba en una fiesta o celebración pública, podía transmitir, al igual que las obras visuales, conocimientos a un número más amplio de escuchas-espectadores.

Octavio Paz, en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la fe*, propuso acertadamente que para comprender la obra de la Décima musa había que hacer un proceso de restitución: regresarla a su contexto, analizarla a partir de los valores, circunstancias y presupuestos de su propia época. Si Sor Juana vivió y escribió en un mundo donde las artes se interrelacionaban, tendríamos que concluir que su obra poética debería estar necesariamente impregnada de resonancias musicales, plásticas y teatrales. Pero ¿es posible rastrear esas resonancias en los textos? Algunos autores han señalado algunas relaciones entre su poesía y la pintura, específicamente las improntas

¹ Susana Hernández Araico, “Coros y coreografía en Sor Juana”, en *De palabras, imágenes y símbolos. Homenaje a José Pascual Buxó*, p. 602.

que los libros de emblemas y la iconografía de la época dejaron en el *Primero sueño*, como José Pascual Buxó,² Rocío Olivares³ y Arnulfo Herrera,⁴ por mencionar algunos. Otros, como Darío Puccini, han apuntado –sin profundizar en ello– la influencia de lo visual en su poesía.⁵ Algunos otros han hablado de las correspondencias entre la música y la poesía en estudios monográficos sobre los villancicos u otras letras para cantar, como Martha Lilia Tenorio, el mismo Puccini, Robert Stevenson y Susana Hernández, por señalar algunos.⁶

Es innegable que Sor Juana tenía conocimientos de pintura y de música, así como de muchas otras ciencias y artes. Pero sus conocimientos estaban condicionados necesariamente por la sabiduría de la época. Algunos autores han señalado, por ejemplo, la influencia del pensamiento y la obra del jesuita Athanasius Kircher en su obra. Autor que precisamente escribió un tratado que, aunque no propiamente de pintura, tuvo que ver con ella dado que trata de óptica: *Ars Magna Lucis et umbrae in mundo* (1645-1646, 1671), y dos tratados sobre música, la *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* (1650) y la *Phonurgia nova*, en las que intenta proponer una teoría musical basado en la teoría de las sensaciones y las matemáticas.

Ahora bien, el asunto a reflexionar aquí es ¿cómo Sor Juana hizo uso de esos conocimientos sobre la pintura y la música, y cómo los conjugó y aplicó en su poesía? ¿Cómo, utilizando sólo la pluma, y no el pincel o las notas musicales, pudo interrelacionar su poesía con las otras artes suscitando en ella ecos de la pintura y la música? Y, en ese sentido, ¿cómo concebía la literatura frente o junto a esas otras artes? La investigación que se propone responder algunas de estas cuestiones se encuentra apenas en sus inicios,

² José Pascual Buxó, “El sueño de Sor Juana: alegoría y modelo del mundo”, en José Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológico*, pp. 235-262; “El arte de la memoria en el *Primero Sueño*”, en *Sor Juana y su mundo*, pp. 307-350.

³ Rocío Olivares, “Signos, jeroglíficos y enigmas. Distintas formas de cifrar en la poesía de Sor Juana”, en Benjamín Valdivia (coord.), *XI Encuentro de investigadores del pensamiento novohispano*, pp. 248-261.

⁴ Arnulfo Herrera, “*Ut pictura poesis* en Sor Juana”, en Arnulfo Herrera, *La edad de oro. Ensayos de literatura española y novohispana*, pp. 213-221.

⁵ Darío Puccini, “Imaginación icónica y pictórica en la poesía de Sor Juana”, en *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y literatura barroca*, pp. 145-166.

⁶ Martha Lilia Tenorio, *Los villancicos de Sor Juana*; Darío Puccini, “Del sincretismo religioso a las formas populares del villancico”, en *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y literatura barroca*, pp. 167-208; Susana Hernández Araico, “El código festivo renacentista barroco y las loas sacramentales de Sor Juana: des/re/construcción del mundo europeo”, en *El escritor y la escena II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*; “Coros y coreografía en Sor Juana”, en *De palabras, imágenes y símbolos. Homenaje a José Pascual Buxó*, pp. 599-611. Robert Stevenson, *Christmas music from baroque Mexico*, y *Music in Mexico*, Thomas Y. Crowel; ambos citados en Martha Lilia Tenorio, *op. cit.*

por lo que en esta ocasión nos referiremos sólo y muy brevemente a la relación entre la música y la poesía, y nos limitaremos a presentar una primera y rudimentaria clasificación de las posibles categorías mediante las que se puede sistematizar la presencia de la música en la obra poética de la Décima Musa, advirtiendo que tanto esta reflexión, como el estudio en el que se inserta, se realiza desde el ámbito específico de la literatura.

En principio, proponemos una primera clasificación compuesta de cinco categorías, que podría irse ampliando en la medida que la investigación avance. Estas categorías son:

1. Letras para cantar (Sacras, Bailes y tonos provinciales)
2. La Música y los Coros como personajes
3. Poesía que habla de músicos o cantores
4. Poesía que habla de música y/o teoría musical
5. Poesía “musical”

En lo que se refiere a la primera categoría, sabemos que Sor Juana escribió versos para ser musicalizados y cantados, tanto sacros, como los villancicos⁷ u otras letras sueltas;⁸ como profanos, varios de ellos de encargo, ocasión o circunstancia, que celebraban algún acontecimiento específico como la profesión de una religiosa, alguna festividad, o nacimientos o cumpleaños de alguna personalidad.⁹ En estas composiciones, Sor Juana hace gala de su virtuosismo poético, combinando en los textos múltiples formas métricas y estróficas a varias voces, lo que permitía a los encargados de musicalizar las piezas desplegar su ingenio. Citando a Stevenson y refiriéndose a los villancicos, Martha Lilia Tenorio relata cómo “Antonio de Salazar, maestro de capilla de la catedral de Puebla de 1679 a 1688, y de la catedral de la ciudad de México de 1688 hasta su muerte [...], gustaba de musicalizar los villancicos de Sor Juana porque le permitían gran lucimiento”, porque podía utilizar hasta quince instrumentos.¹⁰ Sin embargo, la dificultad para analizar la

⁷ “Sor Juana tiene doce juegos completos de villancicos plenamente autenticados (según el ordenamiento y exacta fechación de Méndez Plancarte): Asunción: 1676, 1679, 1685 y 1690 (ciudad de México, todos); Concepción: 1676 (México) y 1689 (Puebla); San Pedro Nolasco: 1677 (México); San Pedro Apóstol: 1677 y 1683 (los dos en la ciudad de México); Navidad: 1689 (Puebla); San José: 1690 (Puebla); y Santa Catarina: 1691 (Oaxaca). Están también los diez juegos atribuibles”. Martha Lilia Tenorio, *op. cit.*, p. 58.

⁸ “San Bernardo”, “A la presentación de Nuestra señora”, “A la Encarnación”.

⁹ “Letras para cantar” (pp. 15-16), “Coplas de música, al celebrar los años de su majestad la señora virreina condesa de Paredes” (p. 44), “Coplas de música, en festín de cumplimiento de años de su majestad” (p. 44), “Bailes y tonos provinciales de un festejo, asistiendo en el monasterio de San Jerónimo los excelentísimos señores condes de Paredes, virrey y virreina de México” (pp. 84-89), “Para cantar a la música de un tono y baile regional, que llaman “El Cardador” (pp. 91-92), “Para otro baile, tono y música regional que llaman San Juan de Lima” (p. 92).

¹⁰ Martha Lilia Tenorio, *op. cit.*, p. 60.

relación entre la música y la poesía en las piezas incluidas en esta categoría, reside en que lo que ha llegado hasta nosotros es únicamente el texto literario.

Respecto a la segunda, la música y los coros están presentes en todas las Loas y comedias escritas por sor Juana, donde por lo general parecen mencionados desde el reparto de “Interlocutores”, ya sea como “Música”, como “Coros de Música” o como “Acompañamiento”.¹¹ En algunos lugares específicos los acotamientos señalan: “cantan” o “salen cantando”, por lo que al parecer la música tenía varias funciones en las obras: ya como personaje, ya a través de coros (desde dos y hasta cuatro en algunas piezas), pero por las escasas acotaciones es difícil saber cuál es exactamente su participación en las obras: si había música que acompañaba la pieza musicalizándola toda o en partes, si acompañaba a los coros cuando participaban en el diálogo —no sabemos si cantando o recitando los parlamentos—, o si tenía una voz, una personalidad y una postura u opinión específica en la obra, como en el Auto “El Cetro de San José”, donde la Música representa la voz de Dios.¹² Una mención especial merece la “Loa a los años de la excelentísima señora condesa de Galve”, donde la Música y las notas musicales aparecen como personajes,¹³ por lo que podría considerarse también como parte de la cuarta categoría, sin embargo, es necesario un análisis más profundo para establecer, clasificar y explicar las funciones de la música en este tipo de obras.

En cuanto a la tercera categoría propuesta, Sor Juana dedica dos sonetos al cantor, presbítero y bachiller don Diego de Ribera y uno a un “Músico primoroso”.¹⁴ Los tres poemas son apologético-laudatorios, y muy posiblemente también de circunstancia. En

¹¹ En la Loa para el auto “El mártir del Sacramento, San Hermenegildo” aparecen dos coros de música; en el Auto: Músicos y Acompañamiento; en la Loa para el auto “El cetro d San José”: Música y coros, en el Auto: Acompañamiento y Música; en la Loa de la Concepción: 2 coros y Música; en la Loa en celebración de los años del rey nuestro señor don Carlos II: dos coros y Música; en la Loa a los años del Rey II: Música y dos coros; en la Loa a los años del rey III: tres coros de música; en la Loa a los años del rey IV: cuatro coros de música; en la Loa a los años del rey V: Música; en la Loa a los años de la reina nuestra señora, Ma. Luisa de Borbón: coros y música; en la Loa a los años de la reina madre, doña Mariana de Austria, nuestra señora: cuatro coros de música; en la Loa a los felices años del señor virrey marqués de la Laguna: coros de música; en la Loa en las huertas donde fue a divertirse la excelentísima señora. condesa de Paredes, marquesa de la Laguna: Música; en la Loa al año que cumplió don José de la Cerda, primogénito del señor. virrey marqués de la Laguna: dos coros de música; en la Loa a los años del reverendísimo padre maestro fray Diego Velásquez de la Cadena: música; en la Loa que precedió a la comedia Los empeños de una casa: Música; en la comedia: dos coros de música; en la Loa a los años del excelentísimo señor conde de Galve que precedió a la comedia Amor es más laberinto: dos coros de música; en la comedia: música y acompañamiento.

¹² Sor Juana, *Obras completas*, p. 474.

¹³ *Ibidem*, pp. 604-614.

¹⁴ “Al pbro. Br. D. Diego de Ribera, cantor de la dedicación de la catedral” y “Al pbro. Br. D. Diego de Ribera, cantor de las obras del arzobispo virrey don Fray Payo Enríquez de Ribera”. *Ibidem*, p. 162; “Alaba, con especial acierto, el de un músico primoroso”. *Ibidem*, p. 160.

todos los casos, Sor Juana admira las dotes y la destreza musical: en uno la vocal y en el otro la instrumental. Al cantor le alaba la suavidad y dulzura de su canto que –dice– rinde iras y mueve piedras. Y al músico, le alaba además de lo anterior, la armonía. En este poema, la poetisa equipara su poema a una pieza musical, en el siguiente cuarteto:

*Perdona a mi zampoña licenciosa,
si, al escuchar tu lira delicada,
canta con ruda voz desentonada
prodigios de la tuya milagrosa.*

Mediante la falsa modestia retórica, la voz poética de sor Juana o la musicalidad de sus versos son propuestos como un rudo y atrevido instrumento: la zampoña, que no tiene comparación con el divino con el que el músico produce su melodía: equiparado a una lira.

En la cuarta categoría podríamos incluir dos poemas en los que Sor Juana despliega sus conocimientos sobre música: el primero, un poema de circunstancia quizá bien conocido, debido a que en él hace referencia a un tratado musical perdido compuesto por ella, titulado “El Caracol”:

De la Música un Cuaderno
pedís, y es cosa precisa
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
sonarme bien a mí misma?

¿Yo, arte de *composiciones*,
reglas, caracteres, cifras,
proporciones, cantidades,
intervalos, puntos, líneas,

quebrándome la cabeza
sobre cómo son las *sismas*,
si son cabales las *comas*,
en que el *tono* se divida?

[...]

Mas si he de hablar la verdad,
es lo que yo, algunos días,
por divertir mis tristezas
di en tener esa manía

y empecé a hacer un *Tratado*
para ver si reducía

a mayor facilidad
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*;

y por razón de su forma
revuelta sobre sí misma,
lo intitulé *Caracol*,
porque esa revuelta hacía.

Pero éste está tan informe,
que no sólo es cosa indigna
de vuestras manos, mas juzgo
que aun le desechan las mías.

Por esto no os lo remito;
mas como el Cielo permita
a mi salud más alientos
y algún espacio a mi vida,
yo procuraré enmendarle,
porque teniendo la dicha
de ponerse a vuestros pies,
me cause gloriosa envidia.

[..]¹⁵

¹⁵ “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”, Sor Juana, *Obras completas*, pp. 29-31.

En este poema, la Décima Musa hace gala no sólo de sus habilidades poéticas al ceñirse a la métrica, el ritmo y la rima, sino que con muy poca modestia presume de sus conocimientos de música, al incluir en cada verso términos de la teoría musical, e incluso atreviéndose a proponer una teoría propia, que lamentablemente no llegó hasta nosotros.

Un segundo ejemplo de esta categoría es un poema titulado por el editor como “Pinta la armonía simétrica que los ojos perciben en la hermosura, con otra música”, redondillas en las que se puede constatar el esfuerzo de la autora por interrelacionar varias artes, en este caso, la música, la poesía y la pintura, ya que el poema intenta ser el retrato verbal de una mujer, construido a partir de conceptos musicales y pictóricos:

Cantar, Feliciana, intento
tu belleza celebrada;
y pues ha de ser *cantada*,
tú serás el *instrumento*.

De tu cabeza adornada,
dice mi amor sin recelo
que los *tríples* de tu pelo
la tienen tan *entonada*,
pues con presunción no poca
publica con *voz sùave*
que, como *componer* sabe,
él solamente te *toca*.

Las *claves* y *puntos* dejas
que amor apuntar intente,
del espacio de tu frente
a la *regla* de tus cejas.

Tus ojos, al *facistol*
que hace tu rostro capaz,
de tu nariz al *compás*
cantan el *re mi fa sol*.}

El clavel bien concertado
en tu rostro no *disuena*,
porque junto a la azucena,
te hacen el color *templado*.

[...]
Tu cuerpo, a *compás* obrado,
de proporción a porfía,
hace divina *armonía*
por lo bien organizado.

Callo, pues mal te descifra
mi amor en rudas *canciones*,
pues que de las perfecciones,
sola tú sabes la cifra.¹⁶

Como puede observarse en el fragmento transcrito, Sor Juana utiliza en este poema recursos literarios que le permiten “musicalizar” y “pintar” el retrato de Feliciana, lo primero a partir de la mención de elementos de la teoría musical, y lo segundo mediante adjetivos sinestésicos que generan imágenes mentales de carácter visual.

Por último, en la última categoría se incluyen todas aquellas poesías que intentan, a través de recursos retóricos, evocar o recrear musicalidad. Quizá sean de la segunda y de esta última categoría de la que existe mayor cantidad de ejemplos, por lo que en

¹⁶ *Ibidem*, p. 105.

este caso, sólo nos referiremos brevemente a tres: los poemas en ecos, los poemas de esdrújulos y la musicalidad a varias voces:

Son varios los ejemplos que podemos citar de poemas que buscan la musicalidad a través de los ecos en la obra poética de Sor Juana, pero citaremos sólo algunos versos del romance titulado *De pintura, no vulgar, "en ecos", de la excelentísima señora condesa de Galve, virreina de Méjico*:

El soberano *Gaspar*
par es de la bella *Elvira*:
vira de Amor más derecha,
hecha de sus armas mismas.

Su ensortijada *madeja*
deja, si el viento la *enriza*,
riza tempestad, que *encrespa*
crespa borrasca a las vidas.

De plata bruñida *plancha*,
ancha es campaña de *esgrima*;
grima pone al ver dos *marcos*,
arcos que mil flechas vibran.

Tiros son, con que de *enajos*,
ojos que al alma *encamina*,
mina el pecho, que *cobarde*
arde en sus hermosas *inas*.

Árbitro a su *parecer*,
ser la nariz *determina*:
termina dos *confinantes*,
antes que airados se embistan.

De sus mejillas el *campo*
ampo es, que con nieve *emprima*
prima labor, Y la *rosa*
osa resaltar más viva.

De sus labios, el *rubi*
vi que color *aprendía*,
prendía, teniendo *ensartas*,
sartas dos de perlas finas.

Del cuello el nevado *trono*,
borno es, que incendios *respira*;
pira en que Amor, que *renace*,
hace engaños a la vista.

Triunfos son, de sus dos *palmas*,
almas que a su sueldo *alista*;
lista de diez *alabastos*:
Astros que en su cielo brillan.

En lo airoso de su *talle*,
balle Amor su *bizarría*;
ría de que, en el *donaire*,
aire es todo lo que pinta.

Lo demás, que bella *oculta*,
culta imaginaria *admira*;
mira, y en lo que *recaía*,
ata el labio, que peligrá.¹⁷

En este poema, Sor Juana intenta de nuevo combinar la pintura, la música y la poesía, al recurrir a la musicalidad mediante el encabalgamiento de los versos a partir de ecos que repiten las últimas sílabas de la palabra anterior; al ceñirse a la rima, metro y ritmo de los versos, y al bosquejar, mediante adjetivos sinestésicos visuales, una colorida pintura de la virreina.

Sin embargo, quizá el juego más logrado de este tipo de búsquedas musicales sean algunas escenas del *Auto sacramental del Divino Narciso*, donde la anécdota se presta para desarrollar ampliamente este tipo de recursos, ya que Eco, uno de los personajes principales, al perder la capacidad de hablar y limitarse a repetir las últimas palabras o sílabas de lo que los otros dicen, como cuenta la fábula clásica, da pie para que Sor Juana despliegue sus habilidades poéticas creando unos bellísimos y complejos ovillejos.

Otra forma de recrear musicalidad en el poema es a través de la utilización de palabras esdrújulas, como en el siguiente ejemplo, en el que la Décima Musa celebra el cumpleaños

¹⁷ *Ibidem*, p. 55.

de un caballero y utiliza los esdrújulos al inicio de cada verso; poema del que presentamos algunos fragmentos:

Vísperas son felices del día
célebre, que a tus años acuerda
círculos que han cumplido de luces,
cláusulas que han cerrado de estrellas.

Álamos no a tu nombre vinculan
rústicas de su piel bibliotecas;
pléyades si rubrican con luces
párrafos que tus glorias expresan.

Sáficos no, sonoros, las cantan;
dísticos no, elegantes poemas.
Ártico si y *Antártico* polo,
músicos entre sí las alternan.

Inclito es esplendor de pasados
Sénecas de ingenio y en letras,
Césares en gobiernos y armas,
vínculo de tu antigua nobleza.

Sólidos personajes, blasones,
créditos a tus timbres aumentan;
fáciles, los aciertos usados,
hábitos hacen ser las proezas.

Píndaro no te iguala si escribes
líricas suspensiones, que tiernas,
cónsonas más que el Tracio,
arrebatan

árboles, animales y peñas.

Édipo en los enigmas, tu ingenio,
énfasis intrincados penetra:
físico, si las causas conoce;
lógico, si la forma argumenta.

Júpiter, al mirarte envidioso,
émulo de tus glorias ostenta,
Láparis en su mano vibrada,
hórrida de los cielos tormenta.

Fábula ya sus doce fatigas
Hércules, afrentado lamenta;
Ítaca ve que vencen a Ulises
máximas de tu rara prudencia.

Córdoba que, por ser hijo suyo
Cóngora, de felice se precia,
méritos admirando mayores,
tácita su blasón te cediera.

Rítmicos de las Musas acentos,
líquidas de Helicon cadencias,
cítaras de cristal de Aganipe,
métricas, tus elogios celebran.
[...]¹⁸

Como puede observarse, en este caso la musicalidad se construye no sólo a partir del ritmo y la rima, sino mediante la incorporación al inicio de cada verso de una palabra esdrújula que le confiere una especial musicalidad al poema.

Por último, y en nuestra opinión uno de los ejemplos más bellos del intento por unir la música y la poesía se da principalmente en las Loas, debido a las posibilidades melódicas que da la yuxtaposición de voces. Y entre ellas, un ejemplo muy especial es la *Loa por los años del Rey (IV) que celebra don José de la Cerda, primogénito del Señor Virrey Conde de Paredes*, en la que los personajes, combinando primorosamente sus voces, crean una especie de coro polifónico en donde la letra del poema recrea una bellísima musicalidad. Y como ejemplo transcribimos la Escena IV en donde dialogan Eolo (Dios de los vientos), Flora (diosa de las flores), Siringa (Diosa de las fuentes), Pan (Dios de los montes) y cuatro coros de música, celebrando los años del rey.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 81-82.

Eolo: <i>Y con sus ecos suaves,</i>	Eolo: <i>¡Aves,</i>	Pan: <i>Las Plantas den fresca sombra,</i>
Coro 1: <i>Las Aves;</i>	Siringa: <i>Fuentes,</i>	<i>las Flores perfumes quemen,</i>
Siringa: <i>Y con sus dulces corrientes,</i>	Flora: <i>Flores,</i>	<i>las Aves trinen caordes,</i>
Coro 2: <i>Las Fuentes;</i>	Pan: <i>Plantas!</i>	<i>las Fuentes corran alegres;</i>
Flora: <i>Y con cláusulas de olores,</i>	Eolo: <i>¡trinen,</i>	<i>y asistan, reverentes,</i>
Coro 3: <i>Las Flores;</i>	Siringa: <i>corran,</i>	<i>las Plantas,</i>
Pan: <i>Y con sus verdes gargantas,</i>	Flora: <i>luzcan,</i>	Eolo: <i>las Aves,</i>
Coro 4: <i>Las Plantas,</i>	Pan: <i>crezcan!</i>	Flora: <i>las Flores,</i>
Eolo: <i>Le den alabanzas tantas,</i>	Eolo: <i>¡suaves,</i>	Siringa: <i>las Fuentes:</i>
<i>Cuantas a su honor convienen,</i>	Flora: <i>¡nfanas,</i>	Coro 1: <i>¡las Plantas,</i>
<i>¡pues por bienhechor le tienen</i>	Pan: <i>lucientes,</i>	Coro 2: <i>las Aves,</i>
<i>Aves, Fuentes, Flores, Plantas!</i>	Siringa: <i>risueñas!</i>	Coro 3: <i>las Flores,</i>
Coro 1: <i>Aves,</i>	Coro 1: <i>¡Aves,</i>	Coro 4: <i>las Fuentes!</i>
Coro 2: <i>Fuentes,</i>	Coro 2: <i>Fuentes,</i>	Flora: <i>Las Flores luzcan vistosas,</i>
Coro 3: <i>Flores,</i>	Coro 3: <i>Flores,</i>	<i>las Fuentes corran perennes,</i>
Coro 4: <i>Plantas,</i>	Coro 4: <i>Plantas,</i>	<i>las Plantas crezcan lozanas,</i>
Eolo: <i>Sus dulces voces afinen.</i>	Coro 1: <i>trinen,</i>	<i>las Aves trinos estrenen,</i>
Coro 1: <i>¡trinen!</i>	Coro 2: <i>corran,</i>	<i>saludándole, graves,</i>
Siringa: <i>Las Fuentes mi voz socorran:</i>	Coro 3: <i>luzcan,</i>	<i>las Flores,</i>
Coro 2: <i>¡corran!</i>	Coro 4: <i>crezcan</i>	Siringa: <i>las Fuentes,</i>
Flora: <i>Mi eco las Flores conduzcan:</i>	Coro 1: <i>suaves,</i>	Pan: <i>las Plantas,</i>
Coro 3: <i>¡luzcan!</i>	Coro 2: <i>¡nfanas,</i>	Eolo: <i>las Aves:</i>
Pan: <i>Mi amor las Plantas ofrezcan:</i>	Coro 3: <i>lucientes,</i>	Coro 1: <i>¡las Flores,</i>
Coro 4: <i>¡crezcan!</i>	Coro 4: <i>risueñas!</i>	Coro 2: <i>las Fuentes,</i>
Siringa: <i>Y porque el favor merezcan</i>	Eolo: <i>Las Aves le canten dulces,</i>	Coro 3: <i>las Plantas,</i>
<i>De Carlos, en glorias tantas,</i>	<i>las Fuentes lo lisonjeen,</i>	Coro 4: <i>las Aves!</i>
Coro 1: <i>Aves,</i>	<i>las Flores le ofrezcan grana,</i>	Eolo: <i>Pues le deben bonras tantas</i>
Coro 2: <i>Fuentes,</i>	<i>las Plantas le den Laureles,</i>	Música: <i>Aves, Fuentes, Flores, Plantas</i>
Coro 3: <i>Flores,</i>	<i>gozando glorias tantas</i>	Siringa: <i>Pues merecen sus favores</i>
Coro 4: <i>Plantas,</i>	<i>las Aves,</i>	Música: <i>Fuentes, Aves, Plantas, Flores.</i>
Coro 1: <i>¡trinen,</i>	Siringa: <i>las Fuentes</i>	Flora: <i>Pues deben ser obedientes</i>
Coro 2: <i>corran,</i>	Flora: <i>las Flores,</i>	Música: <i>Flores, Plantas, Aves Fuentes,</i>
Coro 3: <i>luzcan,</i>	Pan: <i>las Plantas:</i>	Pan: <i>dándole aplausos ¡suaves</i>
Coro 4: <i>crezcan!</i>	Coro 1: <i>¡las Aves,</i>	Música: <i>Plantas, Flores, Fuentes, Aves.¹⁹</i>
Eolo: <i>Porque cantando las Aves,</i>	Coro 2: <i>las Fuentes,</i>	
Coro 1: <i>¡suaves,</i>	Coro 3: <i>las Flores,</i>	
Flora: <i>y las Flores más tempranas,</i>	Coro 4: <i>las Plantas!</i>	
Coro 2: <i>¡nfanas,</i>	Siringa: <i>Las Fuentes corran canoras,</i>	
Pan: <i>y los Árboles valientes,</i>	<i>las Aves canten motetes,</i>	
Coro 3: <i>lucientes</i>	<i>las Plantas den dulces frutos,</i>	
Siringa: <i>y las Fuentes balagüeñas,</i>	<i>las Flores den ramilletes;</i>	
Coro 4: <i>risueñas,</i>	<i>y ofrezcánle loores</i>	
Flora: <i>dándole de su afecto señas</i>	<i>las Fuentes,</i>	
<i>a sus luces soberanas,</i>	Eolo: <i>las Aves,</i>	
<i>con hacerle salva,</i>	Pan: <i>las Plantas,</i>	
Coro 1: <i>¡nfanas,</i>	Flora: <i>las Flores:</i>	
Coro 2: <i>¡suaves,</i>	Coro 1: <i>¡las Fuentes,</i>	
Coro 3: <i>lucientes,</i>	Coro 2: <i>las Aves,</i>	
Coro 4: <i>risueñas,</i>	Coro 3: <i>las Plantas,</i>	
	Coro 4: <i>las Flores!</i>	

¹⁹ *Ibidem*, pp. 538-541.

Ahora bien, después de este breve recorrido por algunas de las poesías de la Décima Musa, nos parece que hemos podido mostrar que la música es un elemento recurrente en la poesía de Sor Juana y que se interrelaciona además con la pintura. Por supuesto, falta mucho por investigar, pero con esta breve reflexión esperamos haber podido por lo menos llamar la atención sobre este interesante tema.

Bibliografía

Hernández Araico, Susana, “El código festivo renacentista barroco y las loas sacramentales de Sor Juana: des/re/construcción del mundo europeo”, en *El escritor y la escena II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Y. Campbell (ed.), Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1993.

_____ “Coros y coreografía en Sor Juana”, en *De palabras, imágenes y símbolos. Homenaje a José Pascual Buxó*, UNAM, México, 2002, pp. 599-611.

Herrera, Arnulfo, “*Ut pictura poesis* en Sor Juana”, en Arnulfo Herrera, *La edad de oro. Ensayos de literatura española y novohispana*, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, México, 2001, pp. 213-221.

Olivares, Rocío, “Signos, jeroglíficos y enigmas. Distintas formas de cifrar en la poesía de Sor Juana”, en Benjamín Valdivia (coord.), *XI Encuentro de investigadores del pensamiento novohispano*, Guanajuato, Univ. De Guanajuato, 2000, pp. 248-261.

Pascual Buxó, José, “*El sueño* de Sor Juana: alegoría y modelo del mundo”, en José Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*, México, FCE (Lengua y estudios literarios), 1984, pp. 235-262.

_____ “El arte de la memoria en el *Primero Sueño*”, en *Sor Juana y su mundo*, México, Gobierno de Puebla/Univ. Del Claustro de Sor Juana/FCE, 1995, pp. 307-350.

Puccini, Darío, “Imaginación icónica y pictórica en la poesía de Sor Juana”, en *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y literatura barroca*, México, FCE (Lengua y estudios literarios), 1997, pp. 145-166.

_____ “Del sincretismo religioso a las formas populares del villancico”, en *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y literatura barroca*, FCE (Lengua y estudios literarios), México, 1997, pp. 167-208.

Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, prólogo de Francisco Monterde, 4a ed., Porrúa, Sepan Cuántos... 100, México, 1977.

Tenorio, Martha Lilia, *Los villancicos de Sor Juana*, El Colegio de México (Estudios de lingüística y literatura, XLII), México, 1999.

Para quienes gustan de escudriñar la riqueza de nuestro pasado histórico colonial, este número 9 de la Colección Pensamiento Novohispano les ofrece, a modo de ejemplo, cuál fue la diversidad temática abordada por algunos pensadores de esa época. Tomás de Mercado en su obra *Suma de tratos y contratos* expone el ideal de la moral económica: alcanzar la vida justa. Alonso de la Veracruz diserta sobre la naturaleza del alma y el reconocimiento de la ley natural con el propósito de favorecer a los indios. Sor Juana Inés de la Cruz con su labor poético-literaria exalta la vida humana. En fin, María Coleta, monja oaxaqueña, comparte sus experiencias místicas y la suerte que ha de correr ante la condena del Santo Oficio. Estos y otros temas constituyen el interés de este texto.



U A E M

ISBN 607422017-4



9 786074 220179