

**“¿Yo, arte de composiciones, reglas, caracteres, cifras?”:**

**Retórica musical en *Madre, la de los primores* (1689)**

**de Sor Juana Inés de la Cruz**

**“¿Yo, arte de composiciones, reglas, caracteres, cifras?”:**

**Musical Rhetoric in *Madre, la de los primores* (1689)**

**by Sor Juana Inés de la Cruz**

**Inmaculada Martínez Ayora**

Universidad de Castilla-La Mancha

[Inmaculada.martinez@uclm.es](mailto:Inmaculada.martinez@uclm.es)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0275-8061>

## RESUMEN

Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) es uno de los personajes más relevantes del siglo XVII novohispano. Su vida, relacionada íntimamente con la música tal y como refleja su obra escrita, muestra un conocimiento de los aspectos prácticos de la música de su época: la notación, la composición, la solmización y la tradición pitagórica. Entre los maestros que conocía la monja mexicana se cuentan Lorente, Ramos de Pareja, Salinas, Zarlino, Cerone y Kircher, entre otros. Sor Juana escribió un tratado ahora perdido, *El Caracol*, con el que intentó simplificar el sistema armónico del momento. En este artículo se realiza un recorrido por los aspectos musicales contenidos en sus textos y se realiza un análisis retórico-musical de su única obra conservada, *Madre, la de los primores*, atribuida a ella y conservada en Guatemala.

**Palabras clave:** sor Juana Inés de la Cruz, retórica, música del siglo XVII, solmización, música novohispana.



*Cuadernos de Investigación Musical*. Editada por el Centro Investigación y Documentación Musical (CIDoM)-Unidad Asociada al CSIC; Universidad de Castilla-La Mancha distribuida bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0. Internacional

**ABSTRACT**

Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) is one of the most important figures of the seventeenth century in New Spain. Her life, intimately related to music as reflected in her written work, shows a knowledge of the practical aspects of the music of her time: notation, composition, solmization and the Pythagorean tradition. Among the masters known to the Mexican nun were Lorente, Ramos de Pareja, Salinas, Zarlino, Cerone and Kircher, among others. Sor Juana wrote a now lost treatise, *El Caracol*, in which she attempted to simplify the harmonic system of the time. This article reviews the musical aspects contained in her texts and carries out a rhetorical-musical analysis of her only surviving work, *Madre, la de los primores*, attributed to her and preserved in Guatemala.

**Key Words:** Sor Juana Inés de la Cruz, rhetoric, 17th century music, solmization, music in New Spain.

Martínez Ayora, I. (2025). “¿Yo, arte de composiciones, reglas, caracteres, cifras?”: Retórica musical en *Madre, la de los primores* (1689) de Sor Juana Inés de la Cruz. *Cuadernos de Investigación Musical*, (22), pp. 5-18.

**1. LA MÚSICA EN SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ**

Hasta el momento los estudios en la obra de sor Juana Inés de la Cruz han arrojado varios resultados que permiten vislumbrar la relación de la monja mexicana con la música. La musicología aplicada ha realizado una gran labor basándose en cuatro grandes vertientes, tal y como apunta Alberto Pérez-Amador Adam<sup>1</sup>:

1. La búsqueda de su tratado musical *El Caracol*, hasta el momento infructuosa.
2. El estudio de sus elucubraciones musicales muy relacionadas con los sistemas vigentes en la Edad Media y el Renacimiento.
3. La recepción de los villancicos de sor Juana fuera de México, llevando a estudiar obras de músicos muy alejados de América.
4. La relación de sor Juana con los compositores de su entorno, con los que trabajó en diversos ciclos de villancicos.

<sup>1</sup> Pérez-Amador Adam (2008, pp. 159-179) además incide en la falta de grabaciones de obras musicales con textos de la monja.

El primer punto de los planteados por Pérez-Amador hace referencia al tratado musical escrito por sor Juana, sobre el que no existen referencias ni pistas para que sea localizado. Su nombre, *El Caracol*, procede de la escalera de caracol que las monjas del Convento de San Jerónimo subían a diario para participar de la misa cantada<sup>2</sup>. Mario Lavista (1993, pp. 94-97), uno de los mayores exponentes de la cultura latinoamericana de finales del siglo XX presenta varios datos acerca del tratado que deben ser tomados en consideración. Teniendo en cuenta otras obras de sor Juana donde se realizan alusiones a términos y estructuras musicales, es muy probable que la monja contara con conocimientos musicales bastante avanzados, los cuales según Lavista se basan en los planteamientos pitagóricos. El tratado en sí, tal y como lo concibió sor Juana, se trataba de un escrito para que las monjas con las que convivía pudieran aprender música o mejorar sus conocimientos. Este libro, encargado en una primera instancia por la Condesa de Paredes (Méndez Plancarte, 1951, pp. 387-398), benefactora de la mexicana, se entendía como un manual práctico de la música. Su nombre, *El Caracol*, estaba claramente enfocado en una utilización dentro de la clausura, razón por la cual, no ha sido todavía encontrado.

El segundo de los planteamientos quizás sea el que más estudios haya ocupado, ya que sor Juana dio muestras de grandes conocimientos de teoría musical en sus escritos literarios, sobre todo de una vertiente pitagórica y guidoniana, aunque posiblemente conociera las novedades introducidas en el siglo XVI por Ramos de Pareja, Salinas, Zarlino o Cerone. Asimismo, las investigaciones de Rocío Olivares Zorrilla (2015, pp.11-39) determinan que sor Juana habría propuesto una teoría armónica basada en la espiral como solución teórica al temperamento.

Por otro lado, los estudios sobre el impacto de los textos de sor Juana en lugares alejados de América han ocupado las preocupaciones de los musicólogos españoles e hispanoamericanos en los últimos tiempos. Si bien es cierto, los textos de sor Juana fueron adoptados por los maestros de capilla peninsulares (Tello, 2012, pp. 223-248) y puestos en música en villancicos, con múltiples ejemplos repartidos por centros tan alejados entre sí como Madrid, Toledo, Zaragoza, Lérida, Sevilla, Cádiz, Valencia o Santo Domingo de la Calzada<sup>3</sup>. Lamentablemente estos estudios se encuentran en un estadio muy preliminar con apenas transcripciones y análisis musicales. Por último, son múltiples los estudios críticos sobre los villancicos escritos por sor Juana para compositores de centros cercanos al Convento de San Jerónimo (Tello, 1996, pp. 5-58), tratándose de estudios de aspectos filológicos e históricos que contribuyen a completar su biografía.

En definitiva, la figura de la monja mexicana, aunque dispone de un renovado interés por parte de los investigadores, cuenta en la actualidad con importantes estudios como la tesis de Pamela H. Long<sup>4</sup>, que ha servido de precedente para establecer el alcance de los conocimientos musicales de la monja. También hay que destacar los múltiples estudios acerca

<sup>2</sup> “[...] son de caracol las escaleras de las torres, así como aquéllas que sirven para subir al órgano y a las tribunas en las iglesias” en Olivares Zorrilla (2015, pp.11-39).

<sup>3</sup> Para la consulta del listado completo véase Pérez-Amador Adam (2008, pp. 159-179).

<sup>4</sup> La tesis de Long fue publicada en 2009 por Peter Lang, siendo la obra más destacada en este ámbito (Long, 2009).

de su *Respuesta de Sor Filotea*<sup>5</sup>, en su mayoría en clave feminista, además de una revisión de su obra tratando este aspecto.

## 2. ANÁLISIS MUSICAL Y RETÓRICO DE *MADRE, LA DE LOS PRIMORES* (1686)

*Madre, la de los primores* es un ayrecillo compuesto en 1686, fecha que figura en la portada, donde se escribe “ayrecillos suaves Sta Teresa/A la amada gloriosa Virgen Sta Theresa/para San Felipe/este se canto el año de 1694”, y más abajo figura “Asumpcion de hermosas contradiziones/ de la M[adr]e Juana Ines/Para pascua nace llorando un zagal/1686”. El texto presenta dificultades en su lectura, puesto que la pieza se encuentra almacenada en microfilm procedente del Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez” de Guatemala<sup>6</sup>, donde se almacena actualmente el archivo de la Catedral Metropolitana de Guatemala. Tras esta portada aparecen cuatro partichelas, dos tiples, alto y bajo, escrito con claves propias de la voz del tenor (*do* en cuarta). A pesar de que la autoría de sor Juana ha sido puesta en duda, el hecho de que el bajo esté escrito a la manera del tenor refuerza las probabilidades de su escritura, puesto que la voz del tenor podía ser interpretada por mujeres, tal y como figura en otros ejemplos conventuales de la época (Morales, 2021, pp. 327-343).

El lugar para el que fue escrita esta pieza posiblemente sea el Convento de San Felipe Neri ubicado en Puebla. Durante la vida de sor Juana, es sabido que escribió varios villancicos que fueron estrenados en esta ciudad, por lo que es muy probable que fuera un encargo similar. La dedicatoria a Santa Teresa podría resultar algo lejana a la congregación de San Felipe Neri, no obstante, a principios del siglo XVII el papa Gregorio XV realiza una múltiple canonización en 1622, donde abanderó a los reformadores de la religión como estandarte ante el protestantismo. En primer lugar, encontramos a San Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús, junto con Santa Teresa, reformadora del Carmelo. A estos dos santos se les unirán San Francisco Javier como estandarte de las misiones cristianizadoras y San Felipe Neri, fundador de la Congregación del Oratorio y modelo de la santidad del clero (Fernández Frontela, 2022, pp. 285-314). Esta relación entre los cuatro santos se vería reflejada en la iconografía de algunos templos, además de ciertas órdenes religiosas que adoptarían dichas celebraciones en su calendario litúrgico.

Previamente, conviene prestar atención al texto, que se componen de seis versos y un estribillo:

<sup>5</sup> Una pequeña muestra de estos estudios sería: Colombi (2022, pp. 116-134), Miranda Valdebenito (2015, pp. 169-175), Noguerol Jiménez (2002, pp. 179-202) y Rivas López (2007, pp. 109-120).

<sup>6</sup> GCA-Gaha, microfilm, *Madre, la de los primores*, 1686 [Música manuscrita].

“¿YO, ARTE DE COMPOSICIONES, REGLAS, CARACTERES, CIFRAS?”: RETÓRICA MUSICAL EN  
*MADRE, LA DE LOS PRIMORES* (1689) DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Versos:

Madre, la de los primores la que es virgen siendo madre. La madre de tantas hijas, y madre de tantos padres.

Señora reformadora la que a sus benditos frailes, los trae por esos desiertos al sol, a la nieve al aire.

El premio de sus trabajos paga el cielo conmandarle, que para que al cielo suban, les haga que descalsen.

Quien la vido y la ve agora andar por sotos, y valles entonces, y en esas fiestas ocupar mil altares.

Por dios my señora monja, que supo de amor los lances, pues se hechó la cruz a cuestras por seguir bien a su amante.

Descanse muy en buena hora en el templo que le hace, quien amante solicita que de trabajar descanse.

Estribillo:

Goza hoy en tu templo felicidades, pues de tu esposo eres divino Atlante<sup>7</sup>.

En él existen múltiples alusiones a la vida de Santa Teresa, como el comienzo del segundo verso bajo el texto “señora reformadora” en referencia a las reformas acometidas por la santa sobre la Orden de las Carmelitas Descalzas, al que también se alega en el siguiente verso: “el premio de sus trabajos paga el cielo conmandarle, que para que al cielo suban, les haga que descalsen”, esto último es una clara alusión a la orden religiosa fundada por ella misma.

Asimismo, el texto reafirma el matrimonio entre Santa Teresa, debido a su condición monacal, con Dios, en concreto en los dos últimos versos, refiriéndose a Dios como “su amante” a la vez que incidiendo en todo lo logrado por la santa: “que supo del amor de los lances, pues se hechó la cruz a cuestras por seguir a su amante”. En definitiva, el texto hace un recorrido por la vida de la santa, haciendo hincapié en datos biográficos relevantes como la reforma del Carmelo, su carácter incansable (“se hechó la cruz a cuestras”) y su posterior muerte (“quien amante solicita que de trabajar descanse”). La veneración a Santa Teresa de Ávila había comenzado prácticamente desde su muerte en 1582, dando pie a un proceso de beatificación que fue ratificado en 1614, canonizándola en 1622 (Urkiza, 2020, pp. 229-260).

<sup>7</sup> El texto de la pieza se muestra conforme al original, por lo que no ha sido adecuado a las normativas lingüísticas vigentes.

La elección de Santa Teresa como eje de esta pieza musical no es baladí, ya que sor Juana era conocedora de su vida y obras (González Vega, 2022, pp. 55-69), mencionándola en otros textos como la *Respuesta de Sor Filotea de la Cruz* donde argumenta lo siguiente: “Dice la Santa Madre y madre mía Teresa, que después que vio la hermosura de Cristo quedó libre de poderse inclinar a criatura alguna, porque ninguna cosa veía que no fuese fealdad, comparada con aquella hermosura” (de la Cruz, 1700, p. 28). Volviendo por un instante al texto de la pieza que analizamos, se debe tener en cuenta un par de consideraciones. En primer lugar, Santa Teresa es mencionada hasta en dos ocasiones como madre, al igual que sucede en el texto; en segundo lugar, se hace referencia a la relación de la santa con Cristo, quien en el texto es mencionado como “su esposo”. Por último, destaca el carácter inquebrantable de la santa, quien tras descubrir a Dios no ha de doblegarse ante el hombre.

Asimismo, las vidas de Santa Teresa y sor Juana comparten ciertas similitudes reseñables: ambas entran sin éxito en una orden para acabar en otra diferente; ambas son perseguidas, Teresa por la Inquisición y sor Juana por su condición de mujer intelectual; y, ambas se vuelcan en su faceta literaria (Wissmer, 2005, pp. 5-8).

De vuelta a la música, en su mayoría homofónica y sin grandes dificultades, fue compuesta para un grupo conventual que probablemente no contaba con instrumentos propiamente dichos, por lo que se intuye al observar la instrumentación, donde el tenor asume el papel del bajo, posiblemente con una función de continuo. A lo largo de este análisis se dará cuenta de elementos que acercan la composición a la mano de la décima musa, ya que, existen dudas debido a lo contenido en sus escritos, donde se muestra esquiva y ella misma se considera poco habilidosa para la composición y la música, estableciendo que su capacidad es menor de la que se requiere para ello (Finley, 2022, pp. 29-50). En su *Romance a la Condesa de Paredes*, sor Juana responde a la Condesa ante su interés por que la monja realice un tratado de música de este modo:

¿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 cismas,  
si son cabales las comas,  
en que el tono se divida.

“¿YO, ARTE DE COMPOSICIONES, REGLAS, CARACTERES, CIFRAS?”: RETÓRICA MUSICAL EN  
 MADRE, LA DE LOS PRIMORES (1689) DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

A pesar de su respuesta negativa, sor Juana muestra grandes conocimientos de música, incluso abordando cuestiones tan debatidas por algunos tratadistas como Juan de Bermudo o Pedro Cerone como la división del tono (Zaldívar, 2015, pp. 3-16). Cede la composición a los maestros de las capillas tal y como se lee en estos versos:

[...] y en fin, andar recogiendo  
 las inmensas baratijas  
 de calderones, guiones,  
 claves, reglas, puntos, cifras,  
 pide otra capacidad  
 mucho mayor que la mía,  
 que aspira en las Catedrales  
 a gobernar las Capillas.

En estos versos se deja entrever la poca habilidad que la monja consideraba que tenía para el arte de la composición. No obstante, también se deja ver su conocimiento musical, hablando de “calderones”, “claves” o “cifras” donde probablemente se refiera al bajo cifrado. A pesar de estas consideraciones, Rocío Olivares Zorrilla establece que la monja tenía un remarcado pensamiento platónico y pitagórico, pero era conocedora de los tratados de Ramos Pareja, Salinas, Zarlino o Cerone, en la que se presenta una perspectiva más cercana al barroco musical. También establece que en su tratado *El Caracol*, sor Juana presentaría un modelo de armonía como una espiral, donde se abordan las cuestiones contenidas en el *Romance 21*.

Volviendo a la obra que nos ocupa, esta pieza, compuesta en modo de *Protus plagal* transportado a *sol*, se correspondería con el planteamiento de las escalas y la *mutatio* presentes en la obra sorjuanina. En el *Villancico 220* dedicado a la Asunción de 1676 (Méndez Plancarte, 1952, pp. 101-103), se expone la correlación entre las tres escalas de Sor Juana:

Propiedad es de natura  
 que entre Dios y el hombre  
 media, y del Cielo el be cuadrado  
 junta al be mol de la tierra.

Aquí se plantea la relación entre el plano terrenal y el plano celestial, correspondiéndose cada una con el *si bemol* o con el *si natural*. Dicho de otro modo, las tres posibilidades hexacordales, “duro”, “blando” y “natural” se plantean como un juego de palabras. La escala “dura” empezaba en sol por encima del do central y ascendía hasta *mi*; la escala “natural” abarcaba desde do central hasta la, y la escala “blanda” empezaba en sol por

debajo de *do* central y terminaba en *re* por encima del *do* central, incluyendo el *si bemol*. La escala “dura”, asociada con el Cielo contiene el *si* natural, mientras que la escala terrenal o “blanda” tenía el *si bemol*. Por tanto, estas tres escalas se superponen, siendo la escala “blanda” la más grave, progresando hacia el “natural” y ascendiendo a través de la “dura”. En la teoría hexacordal el *sol* de la escala “blanda” se convertiría en el *ut/do* de la escala “natural”, y el *sol* de la “natural” se corresponde con el *ut/do* de la “dura” (Suez, 2014).

Esta visión de la retórica inherente en la teoría hexacordal es utilizada en más ocasiones, de hecho, vuelve a figura en la colección del *Villancico 220*, en esta ocasión en clara referencia a la *mutanza*:

Be-fa-be-mi, que  
juntando diversas  
Naturalezas, unió el mi de  
la Divina  
al bajo fa de la nuestra.

El inicio del texto “Be-fa-be-mi” combina el hexacordo considerado divino por sor Juana con el *fa* de nuestra naturaleza, es decir, del hexacordo terrenal. Expuesto de manera teórica, la nota *si* aparece como *fa* en el hexacordo de “blando” y como *mi* en el hexacordo “natural”, combinando las dos naturalezas en el hombre. Queda patente que sor Juana, mediante estas alusiones, realizó un intento de aplicar sus conocimientos de teoría musical y notación del canto llano a otras formas de interpretación musical (Lavista, 2006, pp. 98-99).

En la obra analizada, *Madre, la de los primores*, esta categorización de los hexacordos y la consideración retórica que sor Juana establece sobre ellos se ve plasmada a la perfección. Esta obra, dedicada a Santa Teresa, mantiene el uso del *si bemol*, ya que, a pesar de la beatificación de la Santa, ella conservaba su condición terrenal. En algunos momentos de la obra se entiende la ascensión de Santa Teresa al orbe celeste, pero no se utilizan las *mutanzas*, si no que se hace uso de las figuras retóricas.

Sor Juana es conocida por su gran uso de la retórica en sus textos, no obstante, en el ámbito musical es muy probable que fuera partícipe de las correspondencias retóricas que establece Athanasius Kircher en su *Musurgia Universalis*, publicada en 1650<sup>8</sup>. La posibilidad de que sor Juana se hiciera eco de los nuevos tratados europeos ha sido analizada por diversos investigadores como Irving Leonard, que aporta inventarios de libros que llegaron al Nuevo Mundo durante el siglo XVI donde se incluyen los tratados de Zarlino y Cerone, además de los de Martín de Tapia y Esteban Daza entre otros (Olivares Zorrilla, 2015, pp. 11-39).

El comienzo de la pieza ya proporciona la primera figura, tratándose de una *anábasis*, relacionada con un ascenso, en este caso en una clara referencia a la exaltación de la santa, tal y como establece Kircher: “exaltación, ascenso, o cosas semejantes” (Civra, 1991, p. 173).

<sup>8</sup> Los planteamientos retóricos en los que se ha basado esta investigación se encuentran en Kircher (1650, Lib. IX.).

“¿YO, ARTE DE COMPOSICIONES, REGLAS, CARACTERES, CIFRAS?”: RETÓRICA MUSICAL EN  
MADRE, LA DE LOS PRIMORES (1689) DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Esto se ve reforzado por la presencia de intervalos que se desarrollan por grados conjuntos y permiten afianzar el modo, tal y como se muestra en la figura 1:

The figure shows a musical score for four voices: Tiple 1, Tiple 2, Alto, and Baxo. The music is in C major (one sharp) and 4/4 time. The first two measures are transcribed. The lyrics are in Spanish and describe the Virgin Mary as the mother of the firstborn. The score illustrates the use of intervals and degrees in the first two measures.

**Tiple 1**

1. Ma - dre, la de los pri - mo - res la que es  
2. Se - ño - ra re - for - ma - do - ra la que a  
3. El pre - mio de sus tra - ba - jos pa - ga el  
4. Quien la vido y la ve a - go - ra an - dar  
5. Por dios my se - ño - ra mon - ja, que supo  
6. Des - can - se muy en buena ho - ra en el

**Tiple 2**

1. Ma - dre, la de los pri - mo - res la que es  
2. Se - ño - ra re - for - ma - do - ra la que a  
3. El pre - mio de sus tra - ba - jos pa - ga el  
4. Quien la vido y la ve a - go - ra an - dar  
5. Por dios my se - ño - ra mon - ja, que supo  
6. Des - can - se muy en buena ho - ra en el

**Alto**

1. Ma - dre, la de los pri - mo - res la que es  
2. Se - ño - ra re - for - ma - do - ra la que a  
3. El pre - mio de sus tra - ba - jos pa - ga el  
4. Quien la vido y la ve a - go - ra an - dar  
5. Por dios my se - ño - ra mon - ja, que supo  
6. Des - can - se muy en buena ho - ra en el

**Baxo**

1. Ma - dre, la de los pri - mo - res la que es  
2. Se - ño - ra re - for - ma - do - ra la que a  
3. El pre - mio de sus tra - ba - jos pa - ga el  
4. Quien la vido y la ve a - go - ra an - dar  
5. Por dios my se - ño - ra mon - ja, que supo  
6. Des - can - se muy en buena ho - ra en el

Fig. 1: *Anábasis* en los compases 1 y 2 (Transcripción propia).

El uso del silencio estructural o *aposiopesis* da paso a una antítesis literaria “la que es virgen siendo madre” que la música realza mediante una inestabilidad en el bajo, el cual realiza un movimiento por intervalos de cuarta que finaliza con un descenso, proporcionando calma al final de la frase en el compás 6. La siguiente oración muestra una *circulatio* en la voz del tiple, una figura que pretende, mediante la circularidad, expresar lo eterno, infinito y completo. Según Kircher “sirve para las palabras que expresan circularidad como en la obra de Philippus de Monte *Mi alzero e faro il giro della città*” (López Cano, 2000, p.138). El texto refleja esta eternidad: “la madre de tantas hijas”, un ciclo que no finaliza, pues la Virgen acoge a todos los feligreses bajo su manto. La frase finaliza con una *catábasis*, un movimiento descendente por grados conjuntos que expresa la humillación ante la Virgen. Kircher lo confirma definiendo esta figura para expresar “sentimiento de inferioridad, humillación y envilecimiento para expresar situaciones deprimentes” (Civra, 1991, p. 174).

## INMACULADA MARTÍNEZ AYORA

Fig. 2. Circulatio retórica en los cc. 6-8 y *catábasis* desde la anacrusa del 10 hasta el 12 (Transcripción propia).

Fig. 2. Circulatio retórica en los cc. 6-8 y *catábasis* desde la anacrusa del 10 hasta el 12 (Transcripción propia).

El estribillo, situado en el compás 13, plantea un cambio de afecto, de lo grave y trascendental a una textura contrapuntística e imitativa mostrada en diversas figuras retóricas. La *mutatio*, que implica un cambio de afecto mostrado en un compás ternario, más perfecto, y un texto más relacionado con el júbilo por la onomástica. A esto se le suma un *polyptoton*, una repetición de un mismo fragmento musical en otra voz, apareciendo en primera instancia en el bajo y el alto y, posteriormente, en las dos voces de tiple. Esta figura no es abordada musicalmente por Kircher, pero, Bartolomé Jiménez Patón describe la figura literaria: “es quando se ponen las palabras duplicadas o triplicadas o más, más no formalmente en la misma terminación sino por género o número variadas” (Jiménez Patón, 1604, cap. VIII). Todas las entradas cuentan con una *anábasis*, figura ya utilizada en las coplas y que vuelve a implicar una exaltación o ascenso, a la cual se le suma la *auxesis*, una subida progresiva en busca de un clímax musical, ascendiendo de un *si bemol<sub>2</sub>* a un *mi bemol<sub>4</sub>* ratificando este ascenso en el compás 31 en la voz del tiple. También es descrita por Jiménez Patón de este modo: “Auxesis es quando poco a poco vamos subiendo a lo mas que ay que decir y muchas veces a lo que no se puede decir ni encarezer con palabras” (Jiménez Patón, 1604, cap. XIV).

“¿YO, ARTE DE COMPOSICIONES, REGLAS, CARACTERES, CIFRAS?”: RETÓRICA MUSICAL EN  
*MADRE, LA DE LOS PRIMORES* (1689) DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

The image shows a musical score for four voices: Ti 1, Ti 2, A (Alto), and B (Bajo). The music is in 3/4 time and features a sequence of vocal entries. The lyrics are: "Go - za hoy en tu tem - plo fe - - - Go - za hoy en tu tem - plo". The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature of 3/4. The voices enter in a staggered fashion, creating a polyphonic effect.

Fig. 3. Sucesión de entradas vocales haciendo uso del *polyptoton*. cc.13-19 (Transcripción propia).

Finalmente, el estribillo finaliza con una *catábasis*, de nuevo utilizada para expresar la humillación de las religiosas ante su madre, finalizando así una pieza muy interesante. El uso de estas figuras refuerza el contenido textual, enfatizando en los conceptos clave que son introducidos: los logros de Santa Teresa a lo largo de su vida, su condición de madre y el contexto festivo sobre el que se realizó la interpretación. En lo referente a los escritos de sor Juana y lo observado en este análisis es interesante su concepción mística de la solmización, la cual trata en este caso. El modo elegido es el segundo, con la finalis en *sol* y el bemol en la armadura, por lo que se trataría de un segundo modo transportado a la cuarta, dicho de otro modo, al hexacordo bemol. En este sentido se refuerza la idea de que Santa Teresa, a pesar de su beatificación, era un personaje terrenal, que en algunos momentos de la pieza asciende mediante la *anábasis* y la *auxesis*, pero, al fin y al cabo, su vida se desarrolló en ese plano. Esta idea también se secunda con el inicio y final del tiple 1 en la nota *si bemol*, símbolo de lo terrenal para sor Juana. No obstante, y a pesar de esa condición, sus hijas, es decir, las monjas, la alaban, tal y como muestran las diferentes *catábasis* que se desarrollan en los finales de frase, mostrando una humillación hacia la santa, a quien le deben devoción.

### 3. CONCLUSIONES

Tras los datos aportados acerca de la obra literaria y musical de sor Juana Inés de la Cruz, resulta evidente que la monja contaba con conocimientos avanzados de música, en concreto sobre las teorías pitagóricas referentes al temperamento, la solmización y las novedades musicales traídas desde Europa a América. En este sentido, su obra musical se impregna de estos conocimientos, existiendo una correlación entre *Madre, la de los primores* y toda la teorización sorjuanina contenida en sus obras literarias.

Durante su vida, sor Juana se mostró interesada en la biografía de Santa Teresa, elemento que se percibe en el texto que acompaña a la obra, ensalzando las virtudes de la santa. En lo que respecta a la *decoratio* retórica observada en el texto, a pesar de ser comedida es interesante por sus connotaciones. Sucede del mismo modo con la elección del segundo modo, ligado al bemol y su posible significado para la monja mexicana.

A pesar de que solo se conserva esta pieza musical escrita por sor Juana, sus conocimientos musicales eran amplios, estando al tanto de las novedades que los tratados de su época ofrecían. Su propia consideración como compositora, tal y como le hace saber a la Condesa de Paredes, quizás se deba a los resultados de su experimentación con la música práctica, sobre los que, probablemente no quedara conforme. En cualquier caso, es evidente que sor Juana se preocupó por que su tratado *El Caracol* no llegara hasta nuestros días, fruto de esta inseguridad hacia sus competencias musicales.

En cualquier caso, la relación de sor Juana con la música es evidente, encontrándose las investigaciones en un estadio muy incipiente y que requiere de un renovado interés por parte de los musicólogos. La gran cantidad de fuentes que albergan sus textos en España se ha visto en aumento con nuevos estudios catalográficos de los archivos, por lo que, la localización de nuevas fuentes documentales, y la realización de transcripciones de las existentes quizás arrojen algo de luz sobre la verdadera influencia que el fénix de México tuvo sobre la península y sus capillas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Civra, F. (2009). *Musica poetica. Retorica e musica nel periodo della riforma*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Colombi, B. (2022). La Respuesta a sor Filotea de sor Juana Inés de la Cruz, la comunidad femenina y el archivo patriarcal. *RECLAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, 13(22), pp. 116-134.
- De la Cruz, J. I. (1700). *Fama y obras posthumas del Fenix de Mexico, décima musa, poetisa americana, sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga.
- Finley, S. (2022). ¿Enseñar Música a un Ángel?: The Countess of Villaumbrosa as Sor Juana's Musical Patron. *Romance 21. Revista de Estudios Hispánicos*, 56(1), 29-50.
- Fernández Frontela, L. J. (2022). Fiesta por la canonización de Teresa de Jesús, una santa de “nuestro tiempo”. *Revista de Espiritualidad*, 81, 285-314.
- GCA-Gaha, de la Cruz, J. I. (1686), *Madre, la de los primores*, microfilm [Música manuscrita].
- Jiménez Patón, B. (1604). *Instrumento necesario para adquirir todas ciencias y artes y entender los autores*. Inédita.
- Kircher, A. (1650). *Musurgia Universalis*. Roma: Ludovico Grignani.
- Lavista, M. (1993). Sor Juana musicus. *Panta: Cuadernos de teoría y crítica musical*, 6, pp. 94-97.
- Lavista, M. (2006). Guido y Sor Juana. *Letras libres*, 8(85), pp. 98-99.

“¿YO, ARTE DE COMPOSICIONES, REGLAS, CARACTERES, CIFRAS?”: RETÓRICA MUSICAL EN  
*MADRE, LA DE LOS PRIMORES* (1689) DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

- Long, P. H. (2009). *How the Décima Musa Composed, Practiced, and Imagined Music*. New York: Peter Lang.
- López Cano, R. (2000). *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama.
- Méndez Plancarte, A. (Ed.). (1951). *Obras completa de Sor Juana Inés de la Cruz: I Lirica Personal*. Ciudad de México: Fondo Mexiquense de Cultura.
- Méndez Plancarte, A. (Ed.). (1952). *Obras completa de Sor Juana Inés de la Cruz: II Villancicos y Letras sacras*. Ciudad de México: Fondo Mexiquense de Cultura.
- Miranda Valdebenito, S. (2015). Construcción de sujeto femenino en sor Juana: una aproximación desde la Carta Respuesta a sor Filotea de la Cruz. En M. Donoso Rodríguez (coord.). *Mujer y literatura femenina en la América virreinal* (pp. 169-175). New York: Instituto de Estudios Auriseculares.
- Morales, L. (2021). Ángeles y anónimas: la profesión de monja música y sus límites espaciales sonoros en conventos y monasterios femeninos castellanos (siglos XVI a XVIII). *Hipogriфо*, 9(2), pp. 327-343.
- Noguerol Jiménez, F. (2002). Mujer y escritura en la época de sor Juana Inés de la Cruz. *América latina hoy: Revista de ciencias sociales*, 30, pp. 179-202.
- Olivares Zorrilla, R. (2015). El modelo de la espiral armónica de sor Juana: entre el pitagorismo y la modernidad. *Literatura Mexicana*, 26(1), pp. 11-39.
- Pérez-Amador Adam, A. (2008). De los villancicos verdaderos y apócrifos de sor Juana Inés de la Cruz, puestos en metro músico. *Literatura Mexicana*, XIX(2), pp. 159-178. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358242150010>
- Rivas López, V. G. (2007). Autoconciencia, femeneidad y ejercicio de las letras en la Respuesta a Sor Filotea de la Cruz de Sor Juana. En A. V. Ramírez y P. González Gómez-Cásseres (Coord.). *Confluencias en México palabra y género* (pp. 109-120). Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Suez, S. (2014). *La solmisación. Una herramienta para la interpretación de la música renacentista y barroca*. Málaga: Ediciones Si Bemol.
- Tello, A. (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: Cuadernos de teoría y crítica musical*, 16, 5-58.

- Tello, A. (2012). Villancicos de sor Juana Inés de la Cruz en acervos catedralicios peninsulares. En A. Tello (Coord.) *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana: actas del IX Encuentro Científico: Simposio Internacional de Musicología* (IX ECSIM) (pp. 223-248). Santa Cruz: Fondo Editorial Asociación Pro Arte y Cultura (APAC).
- Urkiza, J. (2020). La canonización de santa Teresa de Jesús. *Anuario de Historia de la Iglesia*, 29, pp. 229-260.
- Wissmer, J. M. (2005). Santa Teresa y sor Juana: El diálogo de dos hermanas. *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 47, pp. 5-8.
- Zaldívar, A. (2015). La modalidad polifónica y sus efectos en tiempo de las *Obras...de Antonio de Cabezón: la aportación de Pedro Cerone*. *Anuario Musical*, 70, pp. 3-16.

**Fecha de recepción: 19/01/2024**

**Fecha de aceptación: 01/10/2024**