

LA MUSA Y LA MELOPEA: LA MÚSICA EN EL MUNDO CONVENTUAL, LA VIDA Y EL PENSAMIENTO DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

MARIO A. ORTIZ¹

*Yo de mí puedo asegurar que lo que no entiendo en un autor
de una facultad, lo suelo entender en otro de otra que parece
muy distante; y esos propios, al explicarse, abren ejemplos
metafóricos de otras artes.*

(Sor Juana, *Respuesta*, 4.450).²

Antes de comenzar a escribir este libro, y aún antes de decidir qué aspectos de un tema tan amplio como éste iría a cubrir, me dediqué por un tiempo a releer la obra de Sor Juana, para que fueran su prosa, su poesía y su drama—es decir, el texto mismo—los que informaran y guiaran directamente el proceso de análisis y

¹ ANLE y *The Catholic University of America*. Vicerrector Asociado para Asuntos Internacionales en el *Center for Global Education*. Catedrático, investigador y ensayista. Ha realizado sus estudios de postgrado con doble titulación en Literatura Hispánica y Musicología. Autor de numerosas obras y artículos en los temas de su especialidad. <http://www.anle.us/479>. El presente trabajo es el “Prólogo” del libro del mismo título de reciente publicación (México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2015).

² Con la excepción de las obras incluidas en el apéndice de este libro, todas las citas de Sor Juana son tomadas de las *Obras completas (OC en adelante)*, ed. Alfonso Méndez Plancarte (vols. 1-3) y Alberto G. Salceda (vol. 4). Para las obras en prosa se citan el volumen y páginas; para las obras dramáticas, la escena y versos; y para la poesía, los versos.

escritura. Pero en vez de hacerlo a partir de las existentes ediciones críticas, quise hacerlo como los lectores de finales del siglo diecisiete y principios del dieciocho lo habrían hecho; o sea, a partir de las ediciones príncipes de los tres volúmenes de las obras de la poeta novohispana: la *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima* (Madrid, 1689), el *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz* (Sevilla, 1692) y la *Fama y obras pósthumas del Fenix de México, décima musa, poetisa americana* (Madrid, 1700). En parte quería leer sus obras en este orden y no nítidamente organizadas según su género literario o según su contenido sacro o secular, como es común en ediciones modernas. Quería también experimentar la lectura a través de un orden cronológico: saber cuáles de las obras “musicales”—obras que tanto había leído y analizado anteriormente y que forman la base textual de este estudio— aparecieron primero y cuáles al final, no con el fin de buscar o crear un argumento lineal de evolución de pensamiento, sino más bien con el propósito de retar la estructura progresiva que yo mismo había creado entre esas obras.

Al leer la *Inundación castálida*, por ejemplo, fue natural que me detuviera particularmente en tres de los poemas de temática musical: el soneto “Dulce deidad del viento armoniosa”, en el que se “Alaba con especial acierto el de un Músico primoroso” (110);³ la redondilla “Cantar, Feliciano, intento”, donde “Pinta la armonía simétrica, que los ojos perciben en la hermosura, con otra Música”(111);⁴ y el villancico “Silencio, atención”, de los *Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana de México, en honor de María Santísima Madre de Dios, en su Asunción Triunfante, año de 1676* (265-66).⁵

En el primero de estos poemas, el soneto “Dulce deidad del viento armoniosa”, el cual retomo en el epílogo de este estudio, el yo lírico alaba el arte de un músico (o música)⁶ que toca su lira, haciendo uso de un número de lugares comunes en poemas laudatorios de este tema: la música produce una “suspensión del sentido deseada” (v. 2); la “lira delicada” del músico se contrasta a la “zampoña licenciosa”

³ Soneto 198 en *OC*.

⁴ Redondilla 87 en *OC*.

⁵ Villancico 220 en *OC*.

⁶ Como en otros poemas de Sor Juana, el tú lírico no puede aquí ser identificado como masculino o femenino, a pesar de que la nota del editor que le precede afirma que se trata de un “Músico primoroso”.

del yo lírico (vv. 5-6); y su música supera a la de Orfeo mismo, “el Tracio” (vv. 9-11). El soneto concluye con un hiperbólico encomio también de tipo convencional: “pues más que a ciencia el arte has reducido, / haciendo suspensión de toda una alma, / el que sólo era objeto de un sentido” (vv. 12-14). Haciendo eco del mito órfico, la música es capaz de trascender la experiencia sensorial y suspender al alma misma.

Inmediatamente después de la sobriedad clásica del anterior soneto pastoril, aparece la jocosa redondilla “Cantar, Feliciana, intento”. Aquí la voz lírica pinta un verdadero retrato valiéndose de una rica y creativa imaginería musical. El cuerpo de Feliciana, el tú lírico del poema, se convierte en el instrumento a través del cual el yo lírico canta: “y pues ha de ser cantada, / tú serás el instrumento” (vv. 1-4). Las imágenes musicales empleadas son simples. Siguiendo la convención clásica del retrato literario, el poema hace el recorrido de la cabeza adornada por los “tiples de [s]u pelo” (vv. 5-8); pasando por “[el] espacio de [s]u frente / a la regla de [s]us cejas” donde Amor trata de apuntar “Claves y puntos” (vv. 13-16); continuando por sus “ojos al Fascitol” que “cantan el Re Mi Fa Sol” al “compás” de su nariz (vv.17-20); y así sucesivamente pasando por las mejillas, los labios, la garganta, la mano, la cintura, hasta llegar a su pie, donde la esperanza del yo lírico, “como no sabe puntos / nunca puede hacer mudanza” (vv. 41-44). Al concluir, el cuerpo de Feliciana “hace divina armonía / por lo bien organizado” (vv. 51-52), por lo cual el yo lírico decide callarse pues sus “rudas canciones” no pueden bien cantar las “perfecciones” de las que sólo Felicia sabe “la cifra” (vv. 53-56). En esta redondilla, el yo lírico elogia de manera jocosa el cuerpo-instrumento de Feliciana. Es decir, el enfoque está en lo material, lo tangible, aquello que se percibe por los sentidos, particularmente por los de la vista y el oído.

En contraste con la simplicidad de esta hermosa y jocosa redondilla, en el tercer poema, “Silencio, atención”, Sor Juana hace un despliegue de erudición musical, empleando un gran número de tecnicismos teóricos musicales e ingeniosas y complejas metáforas para ensalzar el canto de la Virgen María, creando así una interpretación músico-teológica de su rol como intermediaria entre Dios y la humanidad. Retomando la consabida comparación con el músico de Tracia, aunque esta vez consciente de la hipérbole, el yo lírico nos dice que la Virgen es “Música mejor que Orfeo / (como Ildefonso exagera)” (vv.

47-48). En este festivo villancico, del cual me ocupó en más detalle al cierre de este libro, la Virgen no sólo es concededora de las prácticas musicales y litúrgicas conventuales, sino que también es poseedora de un profundo conocimiento de la teoría musical de la época, lo que le permite resolver los más intrincados problemas teóricos que Sor Juana expone en otras obras suyas. Para crear esta sofisticada imagen de “la Maestra divina / de la Capilla suprema” (vv. 7-8), Sor Juana pudo haberse inspirado en una figura terrenal y cotidiana de su mundo conventual: la Vicaria de Coro o Maestra de Capilla, bajo cuya tutela las pocas pero selectas Madres Cantoras o Músicas profesionales llevaban a cabo día a día las arduas tareas musicales del convento.

Se funden así en estos tres poemas una diversidad de imágenes musicales que van desde lo corporal hasta lo sensorial, desde la suspensión de los sentidos a la del alma, desde las prácticas musicales conventuales a la música celestial, desde una imagen musical jocosa hasta una que encierra un elaborado discurso especulativo. Aún más, estos textos sorjuaninos enmarcan significativamente los tres objetivos centrales que se anuncian en el subtítulo de este libro: primero, investigar el rol de la música en el mundo conventual en el que Sor Juana pasó la mayor parte de su vida; segundo, explorar el papel que la música tuvo directamente en la vida de la monja jerónima; y tercero, analizar las bases estéticas del pensamiento musical de la poeta. Aunque el texto mismo—histórico, literario y musical—es la base central de mi análisis, he optado por alejarme de un intento de escribir sobre la música en la *obra* de Sor Juana. Esto implicaría un detallado estudio de la función que tuvo la música, por ejemplo, en la obra dramática y en los villancicos de Sor Juana, dos de las vertientes literarias de la monja donde la música juega un papel central. Por lo tanto, en vez de una investigación de géneros literarios, he decidido emplear como guía aquellas obras sorjuaninas en las cuales la música tiene un rol central, y como tal nos permiten examinar su pensamiento musical.

El estudio de la cultura musical conventual, el propósito de los dos primeros capítulos de este libro, es fundamental para lograr una mayor comprensión del papel en general que este arte tuvo en la vida y pensamiento de Sor Juana. La música, al igual que otras artes, tuvo varias funciones importantes en la vida conventual: les podía servir como medio de expresión, ya fuera de índole espiritual o de recreación (o una combinación de ambas) en medio del silencio del

claustro conventual; le otorgaba a la monja que se dedicaba a la música una oportunidad de definir su propia identidad dentro del convento; y les permitía a las religiosas reforzar el carácter comunitario de la vida conventual, a través de colaboraciones musicales, intercambio de composiciones, o simplemente de reunirse a “tocar y cantar” juntas en la celda.

De acuerdo a Craig Monson, por ejemplo, dada la imposición de la clausura y el efecto de separación y silencio que dicho retiro producía, “La música y el drama formaban parte de las estrategias que las monjas [. . .] desarrollaban para conectarse con el mundo afuera de las paredes conventuales” (*Crannied Wall* 3-4).⁷ Soterraña Aguirre Rincón señala que “las piezas de altas, las fiestas, el ritual, etc., ofrecían un marco para expresar sus valores espirituales, creencias [. . .] riquezas, etc. Pero la música iba más allá: significaba el establecimiento de una comunicación directa con la que [la monja] transmitía su identidad religiosa y social” (102-3). Es decir, nos encontramos con otro ejemplo en el que el convento funciona como “catalizador de autonomía”, en palabras de Electa Arenal: “un lugar en el que las mujeres podían apoyarse entre sí y hasta cultivar cierto grado de independencia [. . .] una cultura semiautónoma en la cual ellas podían encontrar apoyo, ejercer influencia y desarrollar talentos que nunca podrían haber expresado tan plenamente en el mundo exterior” (“Convent as Catalyst for Autonomy” 149).⁸ Las actividades musicales conventuales, por lo tanto, se inscriben dentro de la rica comunidad intelectual que el claustro ofrecía a las monjas, al lado de teatro, escritura, artes plásticas, entre otras.⁹

⁷ “Music and drama were among the strategies that nuns [. . .] developed to connect with the world outside the convent walls” (*Crannied Wall* 3-4).

⁸ “[A] place in which women could support each other and even cultivate a certain amount of independence [. . .] a semiautonomous culture in which they could find sustenance, exert influence, and develop talents they never could have expressed as fully in the outside world”.

⁹ Sobre las artes en general en la cultura conventual europea durante la edad moderna temprana, véase la colección editada por Craig A. Monson, *The Crannied Wall*. En “Leyendo yo y escribiendo ella”, Electa Arenal y Stacey Schlauf, nos ofrecen una importante mirada al convento como comunidad intelectual. Específicamente sobre la escritura en los conventos, véase Asunción Lavrin, “Writing in the Cloisters” (Cap. 10 en *Brides of Christ*).

Los estudios sobre la cultura femenina y la vida conventual en Nueva España coinciden en la importancia que la música tenía en todos ellos, como señala Josefina Muriel: “Los colegios, los conventos, los beaterios y aun los recogimientos, dedicaban a ella buena parte de su tiempo, pues formaba parte de las numerosísimas ceremonias que implicaba la vida religiosa en aquella época” (*Cultura* 482). Gracias a recientes investigaciones sobre las actividades musicales en los conventos de Italia,¹⁰ España,¹¹ la Nueva España¹² y otros virreinos americanos,¹³ podemos encontrar numerosas prácticas similares, lo

¹⁰ El estudio de las actividades musicales en los conventos en la edad moderna temprana es un campo que hasta relativamente pocos años ha comenzado a recibir la atención merecida. Sobre la música en los conventos italianos, véase los estudios de Robert L. Kendrick, *Celestial Sirens* y “The Traditions of Milanese Convent Music”; Craig Monson, *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*; y Colleen Reardon, *Holy Concord within Sacred Walls*.

¹¹ En *Un manuscrito para un convento*, Soterraña Aguirre Rincón nos ofrece, en general, una breve introducción a la actividad musical de los conventos españoles de la primera mitad del siglo XVII (99-109) y, en particular, al Convento de Santa Clara de Carrión de los Condes en Palencia (110-18). Otros estudios conventuales que vale destacar son: Paulino Capdepón Verdú, *La música en el Monasterio de la Encarnación y La música en el Monasterio de las Descalzas*; Carmen Julia Gutiérrez, “De monjas y tropos”; María Julieta Vega García Ferrer, “Convento de la Encarnación”; y Alfonso de Vicente Delgado, *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila*.

¹² Josefina Muriel, en su fundamental estudio *Cultura femenina novohispana*, señalaba la necesidad de una “obra completa” dedicada al estudio de la música en la cultura femenina novohispana (483). A un año de la muerte de la ilustre investigadora mexicana, se publicó su voluminoso trabajo *La música en las instituciones femeninas novohispanas* (co-escrita con el destacado musicólogo Luis Lledías), hasta la fecha la obra más comprensiva sobre el tema que incluye a la vez una amplia colección de partituras musicales de colegios y conventos. Véase también los estudios de Lledías, “La actividad musical de las monjas de coro y velo negro”, “El Colegio de San Miguel de Bethlen” y “La didáctica musical”, los dos últimos se centran en el Colegio de San Miguel de Bethlen (o Belem), un conservatorio para mujeres; y los trabajos de Aurelio Tello sobre la música en el Convento de la Santísima Trinidad de Puebla, “La capilla musical” y “Prácticas musicales”.

¹³ Varios estudios que han aparecido en los últimos años se dedican a otras regiones no novohispanas, entre los que destacan: Geoffrey Baker, “Music in the Convents and Monasteries of Colonial Cuzco”; Viana Cadenas quien se ocupa sobre los conventos de Caracas, Venezuela, “La música en la micro-sociedad ‘espiritual’ de mujeres mantuanas”, “Música, fiestas y ceremonias”, y “Formación, adiestramiento y funcionalidad musical”; y sobre conventos en Santiago, Chile, Víctor Rondón,

que nos permite recrear un común denominador sobre el ambiente musical en el que vivió Sor Juana.

Al adentrarnos en la investigación de las actividades musicales conventuales, debemos primero distinguir entre dos realidades concretas, las cuales propongo llamar *música de celda* y *música de templo*. Por un lado, la música de la celda es la que se practicaba fuera del templo. Esta estuvo menos codificada, careció de una institucionalización, y por lo tanto es la música “no oficial”. La música de templo, por otro lado, es aquella que acompañaba al oficio divino, las misas y todas aquellas ceremonias religiosas del convento y por lo tanto se rige y controla por un proceso estrictamente institucionalizado. En otras palabras, al tratar de reconstruir esta música, nos encontramos frente a una práctica “oficial”.

En el primer capítulo, Ut,¹⁴ me dedico a examinar las prácticas de la música de celda, partiendo de los textos de Sta. Teresa de Ávila, una de las más influyentes figuras en la cultura conventual de la edad moderna temprana hispana, y otras figuras españolas y americanas. Aparte de jugar un papel central dentro de las prácticas de recreación conventual, la música fue también un medio excelente de comunicación entre el claustro y el mundo exterior. Asimismo, estudio el rico empleo de la imaginería musical en las biografías y autobiografías de monjas en la época. La música de celda, por lo tanto, no fue solamente una actividad sonora, sino también un recurso de expresión verbal.

En el siguiente capítulo, Re, exploro el mundo de la música de templo el cual estuvo principalmente bajo la responsabilidad de las Madres Cantoras y Músicas. Estas selectas monjas, después de dedicarse durante años al estudio de la música, tenían que someterse a una rigurosa examinación para ser admitidas al convento a título de Cantora o Música. Además de dominar el canto y varios instrumentos, las Cantoras tenían que demostrar un dominio en teoría musical que se consideraba esencial para el buen desarrollo de sus trabajos. Una vez que una monja entraba al convento bajo uno de estos títulos, por lo que recibían considerables beneficios económicos, ésta adquiría

“Música y cotidianidad en el Convento de la Recoleta Dominicana”, y Alejandro Vera, “La música en el Convento de La Merced”.

¹⁴ Para los capítulos empleo los nombres de las primeras cinco notas musicales del hexacordo (escala de seis notas) en uso desde la Edad Media y todavía en práctica en la época de Sor Juana: Ut (Do), Re, Mi, Fa, Sol.

un compromiso para el resto de su vida. Casi podríamos decir que para las Madres Cantoras el adoptar un título como música significaba aceptar un voto perenne más, aparte de los establecidos de castidad, pobreza, obediencia y clausura. Aunque muchas veces las monjas Músicas provenían de familias de clase baja, por lo cual el dominio de las destrezas musicales se convertía en uno de los pocos medios disponibles para poder ingresar a un convento, una vez en el convento, éstas llegaban a formar parte de una élite de mujeres profesionales en el periodo. Más allá de ser mero entretenimiento y recreación, la música era por lo tanto uno de los pocos espacios que una mujer tenía para asegurar su futuro y desempeñarse de una manera profesional, con la aprobación de la sociedad, en general, y la bendición de la Iglesia, en particular.

En el tercer capítulo, *Mi*, y a manera de puente entre la música en el mundo conventual y en el pensamiento de Sor Juana, me ocupo del rol que este arte tuvo en la vida de la monja jerónima. Es decir, ¿cómo ubicamos a Sor Juana como música? Desde la aparición de la primera biografía de Sor Juana en 1700, escrita por el Padre Diego Calleja,¹⁵ la importancia que la música tuvo en su vida ha sido destacada una y otra vez en los estudios sorjuaninos tanto por parte de críticos literarios como de musicólogos. No obstante, es sorprendente lo poco que la monja jerónima nos dice sobre la música en su propia obra de carácter autobiográfico, la *Respuesta*. Asimismo, la documentación histórica existente sobre este aspecto de su vida es mínima, por lo que desafortunadamente son más los interrogantes que tenemos que las respuestas.

En este tercer capítulo, examino el ámbito de su actividad musical a partir de una división en dos áreas generales: la práctica y la teórica. Esta división nos sirve a la vez para separar los estudios sobre Sor Juana y la música. Por un lado, en el campo de la actividad práctica los estudiosos han tenido que especular, a falta de documentación que apoye los argumentos propuestos, sobre las posibles actividades musicales prácticas a las que la monja jerónima se dedicó, lo cual

¹⁵ Esta biografía apareció como la “Aprobación” del tercer volumen de las obras de Sor Juana, *Fama y obras póstumas del Fenix de México* (Madrid, 1700). Véase la ed. facsímil digitalizada de este volumen en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. En este trabajo cito de la edición de Emilio Abreu Gómez, bajo el título de *Vida de Sor Juana*.

ha producido marcadas diferencias de opiniones. Por otro lado, los estudios coinciden al admitir el amplio conocimiento teórico musical que Sor Juana tenía, particularmente en los temas especulativos. Esta erudición es claramente visible en las múltiples referencias musicales que la poeta hace a lo largo de su poesía, drama y prosa. En otras palabras, la obra misma documenta el rico conocimiento musical que la monja jerónima poseía.

Este amplio conocimiento que Sor Juana adquirió le dio las bases para desarrollar un sofisticado pensamiento especulativo musical. En su estudio “Sor Juana *musicus*”, Mario Lavista acertadamente señala que “Sor Juana perteneció a esa clase de músicos que en la Edad Media se llamaban *musicus* o músicos-filósofos, para distinguirlos del *cantor* o músico-intérprete” (201). Efectivamente, el pensador medieval Boecio, cuyos escritos sobre la música ejercieron una notable influencia por muchos siglos, nos dejó su clásica división de los tres tipos de músicos: los que interpretan instrumentos, los poetas que componen cantos, y los que por medio del uso de la razón forman juicios o especulan sobre la música. Sobre este tercer tipo escribe Boecio: “Un músico es aquel que exhibe la facultad de formar juicios de acuerdo a la especulación o razón de forma relativa y apropiada a la música con respecto a modos y ritmos, los géneros de cantos, consonancias, y todas las demás cosas que serán explicadas a continuación, así como lo que respecta a los cantos de los poetas” (51).¹⁶ Si bien no sabemos si Sor Juana interpretó instrumentos o compuso música, sí podemos afirmar inequívocamente que, según la definición de Boecio, la monja jerónima fue una verdadera música, o *melopea*, apropiándome del término *melopeo* (músico perfecto) empleado por el teórico italiano Pietro Cerone, cuyo tratado *El melopeo y maestro* (Nápoles, 1613) fue la principal fuente musical de estudio de Sor Juana.

Es muy posible que Sor Juana registrara gran parte de su pensamiento musical en su tratado perdido, el *Caracol*, al cual se refirió en su famoso Romance 21, “Después de estimar mi amor”. Aunque

¹⁶ “That person is a musician who exhibits the faculty of forming judgments according to speculation or reason relative and appropriate to music concerning modes and rhythms, the genera of songs, consonances, and all things which are to be explained subsequently, as well as concerning the songs of the poets” (Boecio 51).

no es mi intención especular sobre el contenido de este tratado, en el cuarto capítulo, Fa, me dedico exclusivamente a analizar dicho romance donde Sor Juana nos dejó suficientes claves, si no del *Caracol* en sí, al menos de su pensamiento musical. La presentación del material teórico musical que Sor Juana hace en este romance se esconde detrás de un aparente caos en la organización del mismo, así como de un constante uso del recurso de la modestia afectada. Sin embargo, a través de una comparación detallada con el tratado de Cerone, donde se pueden encontrar cada una de las referencias musicales que Sor Juana hace, en este capítulo intento reconstruir la argumentación general que la monja jerónima plantea en su romance. La intertextualidad entre los textos de Cerone y Sor Juana es, por lo tanto, uno de los diálogos transatlánticos musicales más interesantes que nos legó el siglo diecisiete. No obstante esta estrecha relación intertextual, más allá de simplemente adoptar todo lo que Cerone dice, la melopea novohispana postula sus propias conclusiones, apoyándose la mayoría de las veces en un fuerte apego a la tradición neopitagórica y neoplatónica. De este modo, como concluyo en el cuarto capítulo, el pensamiento especulativo de Sor Juana verdaderamente llena un vacío existente en el humanismo musical en las Américas.

El quinto y último capítulo, Sol, lo dedico al análisis del “Encomiástico poema a los años de la Excelentísima Señora Condesa de Galve” (comúnmente conocido también como la Loa 384).¹⁷ Bajo el disfraz alegórico del personaje Música, en esta ingeniosa obra dramática Sor Juana persigue dos objetivos que corresponden a la división bipartita que propongo en mi análisis: ofrecernos un breve tratado de estética musical y celebrar el cumpleaños de la Virreina, la Condesa de Galve. Apoyándose totalmente en el empleo de diversos recursos musicales—teoría, imaginiería, personajes alegóricos (la Música y las seis notas musicales del hexacordo), así como cantos y coros—este poema, sin embargo, es mucho más que una lección de música. Aquí Sor Juana, a partir de la segunda parte de la obra, ilustra dramáticamente las premisas centrales de su planteamiento estético: la relación intrínseca entre armonía y hermosura, y cómo la música es el vehículo ideal para representar a la belleza. Por medio de varios juegos músi-

¹⁷ Véase la primera nota al pie en la edición de este texto en el apéndice de este libro.

co-poéticos, la monja novohispana nos demuestra que su conocimiento musical trasciende el plano especulativo—el cual prevalece en el Romance 21 y en la primera parte del “Encomiástico poema”—para plasmarse en ricos “efectos dramático-escénicos”, de los que se ocupa el excelente estudio de Susana Hernández-Araico sobre la música en el teatro de Sor Juana (“Música en el teatro de Sor Juana” 205).

En cierto sentido, el epílogo de este libro funciona como la nota faltante del hexacordo que empleo para identificar los capítulos anteriores: el “La”. En otras palabras, el epílogo es un tipo de capítulo inconcluso que intenta abrir una nueva dirección de análisis o aproximación poético-armónica, como la llamo. A la vez, es una continuación del tipo de lectura que realicé de la segunda parte del “Encomiástico poema” en el capítulo anterior. Es decir, cuando el discurso especulativo musical cesa, debemos analizar las aplicaciones prácticas que Sor Juana hace de este rico conocimiento en su teatro y en su lírica. De este modo, en el epílogo examino un tríptico de poemas que alaban el canto de músicos (o músicas): el soneto “Dulce deidad del viento armoniosa”, el villancico “Silencio, atención” y la letra para cantar, “Hirió blandamente el aire”. Al leer estos poemas, podemos claramente comprender que lo que Sor Juana ha aprendido de la teoría y estética musical, como lo deja claramente grabado en su Romance 21 y en la primera parte del “Encomiástico poema”, adquiere vida propia en su poética. Esto, en mi opinión, es uno de los legados musicales más ricos que nos dejó la monja jerónima y comprueba lo que ella nos dice en su *Respuesta* sobre los “ejemplos metafóricos de otras artes” (4.450), cita que empleo como epígrafe de este prólogo.

Consideraré oportuno incluir, como uno de los apéndices, los textos literarios sorjuaninos en los cuales la música es el tema central. Sin embargo, en vez de tomar los textos directamente de la edición *Obras completas* de Méndez Plancarte, opté por hacer mi propia edición de los mismos a partir de las ediciones príncipes de *Inundación castálida* y el *Segundo volumen*, de donde vienen dichos textos. Como anoto más adelante, en particular en las notas que acompañan el apéndice mismo, en algunos casos difiero de la edición de Méndez Plancarte. Además de facilitar la lectura de todos estos textos centrales el tenerlos reunidos al final del libro, evito de esta manera numerosas notas al pie de página en los capítulos para explicar cada una de las diferencias que he encontrado con la edición de las *Obras completas*.

Finalmente, un estudio de esta naturaleza es por definición interdisciplinario y transatlántico. He procurado mantener un balance entre los tres tipos de textos en los que baso mi análisis: el histórico, el musical y el literario. Sor Juana como música, como ya he dicho, no surge de la nada, sino de todo el mundo (conventual e intelectual) que la rodeaba. Uno de los principales propósitos de este libro es contextualizar el mundo musical de Sor Juana en un amplio sentido, tanto el conventual en el que se centran los dos primeros capítulos, como el teórico que trato en los dos últimos. Como tal, para comprender el entorno musical conventual es esencial valerse de la investigación histórica a través de la literatura secundaria existente y también de las fuentes documentales de archivos. En cuanto al contexto teórico, para llegar a una mejor comprensión del pensamiento sorjuanino, es imperativo indagar en las propias fuentes que estuvieron a su alcance. Pero, en último análisis, es la obra literaria de Sor Juana la que tiene la última palabra. Es precisamente en el texto literario donde se consuman tanto el contexto histórico como el intelectual.

Este libro busca también mantener una aproximación transatlántica. Sor Juana es una figura transatlántica por naturaleza. No sólo se publicó por primera vez su obra en España, sino que los libros que llenaron su extensa biblioteca personal provenían predominantemente del continente europeo. Por tal razón, en este libro el nombre de Sor Juana aparece junto al de otras monjas a ambos lados del Atlántico, como Sta. Teresa, la Madre María de San Alberto, Inés de la Cruz, Marina de la Cruz, entre muchas otras. Igualmente, no es posible hablar de Sor Juana y la música e ignorar la obra de tratadistas europeos como Kircher y Cerone, por ejemplo.