

Más allá de la sonoridad: huellas del pensamiento musical en el convento de Jesús María de México

Fecha de recepción: 26 de febrero de 2019.

Fecha de aceptación: 30 de abril de 2019.

Durante la época virreinal, la música y otras prácticas sonoras eran parte de la vida espiritual y cotidiana en los conventos de monjas de la Nueva España. El monasterio de Jesús María de México tuvo una de las más elogiadas culturas al respecto en la región; por ello se toma como modelo para indagar la música monacal. Aquí se propone considerar la relación entre el entorno auditivo del convento y el llamado pensamiento musical con dos objetivos: ampliar la perspectiva crítica de la cultura musical del convento y responder a la problemática manera en que la investigación actual separa la práctica musical de sus complementos filosóficos.

Palabras clave: música, estudios de sonido, filosofía musical, convento de Jesús María.

During the viceregal period, music and other sound practices were an important part of spiritual and daily life in nunneries in New Spain. The convent of Jesús María of Mexico boasted one of the most acclaimed sound cultures in the region. Thus, it can serve as a model for examining monastic music. This article considers the relationship between the convent's auditory environment and so-called musical thought for two aims: to broaden critical approaches to convent music culture and to respond to the problematic way that current scholarship distances musical practice from its philosophical complements.

Keywords: Music, Sound Studies, Music Philosophy, Convent of Jesús María.

El convento de monjas de Jesús María de México, monasterio concepcionista que se fundó en 1580, era conocido por las destrezas musicales de sus habitantes. Entre las músicas célebres que ingresaron en dicha institución destacan la cantora Mariana de la Encarnación (1571-1657) y su compañera, la copista musical Inés de la Cruz (1570-1633), fundadoras del convento carmelita de San José, el segundo de la Nueva España. Se nos ha legado una rica documentación sobre el convento de Jesús María a partir de la cual podemos acercarnos a la vida cotidiana. El escrito más conocido es *Parayso occidental* (1684), crónica religiosa de Carlos de Sigüenza y Góngora, cuya autoría fue iniciada y facilitada por la abadesa del convento, María Antonia del Santo Domingo, y su ayudante Petronila de San José. Basándose en documentos monacales, Sigüenza y Góngora propone escribir una “historia de mugeres para mugeres” relatando la fundación del convento además de las vidas de sus moradoras.¹ Asi-

* Universidad de Christopher Newport, Virginia, Estados Unidos de América.

¹ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Parayso occidental, plantado y cultivado por la liberal y benéfica mano de los muy cathólicos y poderosos reyes de España nuestros señores en su Real Convento de Jesús María de México*, ed. facs., México, UNAM y Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1995, s. p. [N. del ed.: En las transcripciones se ha respetado la ortografía de la época.]

mismo, tanto Inés de la Cruz como Mariana de la Encarnación redactaron historias de la fundación del convento de San José que contienen detalles sobre el monasterio concepcionista. Debido a la eminente tradición musical del convento de Jesús María y la inclinación de sus cronistas más distinguidos por este arte sonoro, las relaciones de Mariana de la Encarnación e Inés de la Cruz y también las biografías espirituales de *Parayso occidental* están repletas de detalles acústicos que nos llevan a indagar el ámbito sonoro del convento.

En monasterios como Jesús María, las mujeres rezaban en voz alta, cantaban, tocaban instrumentos, montaban piezas teatrales para visitantes, daban clases de música y servían como maestras de capilla, actividades normalmente reservadas para los hombres en espacios mixtos. De este modo, la cultura sonora monacal físicamente daba voz a las religiosas y tejía enlaces con la comunidad de fuera del convento a través de espectáculos y del sonido ritual, y además permitía que se establecieran jerarquías femeninas dentro de los muros del propio monasterio. Estudios previos han destacado el rico ámbito acústico del convento de Jesús María. El más notable es el paisaje sonoro desarrollado por Nuria Salazar Simarro, cuyo gran valor reside en los lazos que establece entre las prácticas musicales del convento y distintas intervenciones auditivas. El aporte metodológico es significativo, puesto que los estudios de sonido ofrecen un fecundo terreno de análisis que abarca temas musicológicos, historiográficos, antropológicos y sensoriales, entre otros.

Si bien trabajos como el de Salazar Simarro aumentan nuestra comprensión de la cultura auditiva de los conventos de monjas durante la época virreinal y dialogan con aproximaciones musicológicas y sonoras al tema,² cabe señalar una importante la-

² La música conventual ha sido ampliamente estudiada en el contexto novohispano igual que en diversas regiones. Algunas

metodológica que problematiza casi todas las investigaciones de tal índole. Diversos estudios que examinan la música monacal durante los siglos *xvi* y *xvii* se ven guiados por pautas teóricas que separan los aspectos auditivos de este arte sonoro —sobre todo, su composición e interpretación— de lo que podemos llamar el pensamiento musical, es decir, aquellas aproximaciones intelectuales a la música que se enredan con las corrientes estéticas, filosóficas y científicas de la época.

A pesar de la tendencia actual de alejar lo auditivo de lo especulativo, la manera en que se conceptualiza la música en diálogo con la tradición erudita de cualquier periodo es importante para llegar a una comprensión total de la cultura musical, sobre todo durante la temprana modernidad. Según Claude Palisca, una de las más destacadas voces del estudio de la música renacentista y barroca,

los siglos *xvi* y *xvii* presentan una oportunidad particular para estudiar la relación entre la música y la tradición intelectual porque es un momento en que el fermento general de ideas y el pensamiento musical se desarrollan de manera paralela, también afectando fuertemente la composición e interpretación de la música.³

de las más notables aportaciones son: *La música en las instituciones femeninas novohispanas* de Josefina Muriel y Luis Lledías (México, IHH-UNAM / Universidad del Claustro de Sor Juana / Fundación Carmen Romano de López-Portillo, 2009), y *La musa y la melopea: la música en el mundo conventual, la vida y el pensamiento de sor Juana Inés de la Cruz* de Mario A. Ortiz (México, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2015). Además, es importante señalar valiosos logros de la academia anglófona, tales como *Celestial Sirens: Nuns and Their Music in Early Modern Milan* de Robert L. Kendrick (Oxford / Nueva York, Clarendon Press/ Oxford University Press, 1996), *Divas in the Convent: Nuns, Music and Defiance in Seventeenth-Century Italy* de Craig A. Monson (Chicago, The University of Chicago Press, 2012), *Convent Music and Politics in Eighteenth-Century Vienna* de Janet K. Page (Cambridge, Cambridge University Press, 2014), y *Holy Concord within Sacred Walls: Nuns and Music in Siena, 1575-1700* de Colleen Rardon (Oxford / Nueva York, Oxford University Press, 2002).

³ Claude V. Palisca, *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Champaign, University of Illinois Press, 2006, p. 1.

En efecto, la filosofía musical formaba parte esencial de la cultura durante la época virreinal y, por tanto, no se puede estudiar las prácticas auditivas sin tomar en cuenta su contexto científico y metafísico. Por ese trasfondo filosófico no es posible descartar como una simple metáfora del lenguaje auditivo que abunda en textos de índole musical y diversos escritos de la época. En realidad, conceptos sonoros como “la armonía”, “el ruido” o “la disonancia” son una manera de concebir el encuentro del “yo” con el mundo afectivo, físico y divino que, a la vez, ilustra la persistencia de la música como sistema organizador del macro y del microcosmos, pauta filosófica heredada de la Antigüedad. Por lo tanto, en el contexto conventual, es imposible separar la cultura auditiva de los subyacentes planteamientos metafísicos; y tampoco se puede pasar por alto la influencia de los avances científicos relacionados con el tema, sobre todo en lo concerniente a los sentidos, los afectos y la acústica.

A la luz de esas conexiones, entonces, el presente ensayo explora las huellas del pensamiento musical en el convento de Jesús María para plantear una visión de la música monacal que no sólo considera sus implicaciones auditivas, sino que también examina su significado extrasonoro. De tal modo, complementa investigaciones previas con una perspectiva teórica que admite los márgenes borrosos de la música como construcción sonora y filosófica.

Contexto

Empezamos nuestro recorrido por el vivaz paisaje sonoro del convento de Jesús María con un resumen de los temas auditivos ya tratados por Salazar Simarro, quien primero analiza la rígida cultura acústica prescrita por las autoridades eclesíásticas y detalla los usos rituales del sonido expuestos en las reglas concepcionistas de 1511, tales como: las campanadas

que se tocaban para marcar las siete horas canónicas del Oficio Divino; la oración cantada y hablada, tanto su forma como las normas que guiaban este uso particular de la voz y también las prácticas acústicas de los días festivos y ceremonias. Como parte importante de la cultura sonora y espiritual de Jesús María, Salazar Simarro hace hincapié en la *música práctica* que las propias monjas ejecutaban, analizando temas como el canto —eje central del sonido ritual—, la música instrumental que acompañaba los grandes festivales, la formación musical de las religiosas y el ingreso de distinguidas músicas, quienes frecuentemente llegaban a ser monjas de velo negro, las más altas de la jerarquía social conventual, gracias a sus destrezas musicales.

Una de las contribuciones más valiosas de Salazar Simarro es la aproximación sonora al entorno acústico monacal —y no estrictamente musical—, que permite apreciar las ricas conexiones entre sonido, ritual y espiritualidad. Como complemento al tema, la investigadora señala oportunidades de extender y profundizar su análisis para enriquecer aún más el conocimiento de la música en el ámbito conventual. Aunque el estudio se centra en los aspectos sonoros del monasterio de Jesús María, la conclusión recalca sus enlaces con un entorno musical más amplio, el cual se corresponde con lo auditivo pero que a la vez trasciende los límites de la percepción sensorial:

Las voces del coro fueron las humanas de las religiosas, pero también las del órgano, las flautas, las chirimías y todos aquellos instrumentos que acompañaban el canto, con una gran disciplina y seguramente con la emoción de la interpretación y la alabanza que estuvo por encima de las reglas, las buenas costumbres y hasta de un órgano satisfactoriamente afinado. Mover con sus voces la sensibilidad de los fieles se dio en gran medida debido a la buena acústica que lograron los arquitectos en esta parte del edificio con-

ventual, donde ejercitaban un arte apreciado sin límite de tiempo.⁴

Así es como Salazar Simarro subraya los temas arquitectónicos, morales y espirituales que también formaban parte de la cultura musical, pero cuyas conexiones con la música —no sólo como tradición práctica sino también como construcción intelectual—, no se han estudiado cabalmente en el contexto monacal.

Para apreciar y profundizar en los enlaces que sobresalen en el análisis de Simarro, primero es importante repasar el desarrollo del pensamiento musical durante la temprana modernidad. En aquel momento, la música se encontraba en transición. Sus fundamentos se remontan a la Antigüedad, cuando filósofos como Platón y Aristóteles estudiaron la llamada música de las esferas, planteamiento que dictaba que la organización cósmica y humana se ceñía a divinas proporciones armónicas acordadas según los cuatro números del *tetractys*. Atento al contexto auditivo de la música, Platón desarrolló las implicaciones sonoras de esta construcción en *Timeo*, donde desarrolló una antigua idea pitagórica, explicando que los planetas emitían tonos musicales que eran determinados por su órbita. Aunque tal música celestial era imperceptible al oído humano, formaba la base de la organización celestial y, por lo tanto, existía también la posibilidad de que la música práctica, como reflejo auditivo del cosmos, pudiese influir en el alma y el carácter moral del oyente. Entonces, la música antigua no sólo tenía un importante significado auditivo, sino que también formaba parte de discursos matemáticos, geométricos, astronómicos, afectivos, médicos, pedagógicos y hasta políticos.

⁴ Nuria Salazar Simarro, "Música y coro en el convento de Jesús María de México", en Luisa Morales (coord.), *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las américas*, Almería, Asociación Cultural y Naturalista del Levante Almeriense (Leal), 2011, p. 44.

Si bien las aproximaciones antiguas a la música de las esferas eran principalmente teóricas, y sobre todo matemáticas, según su lugar en el *quadrivium*, en los siglos XVI y XVII se observa una mayor pesquisa en la práctica musical y sus propiedades estéticas. Durante aquella época, músicos, filósofos y científicos adaptaron los planteamientos clásicos a la ideología humanista con el fin de acceder a una mayor comprensión de la armonía como manifestación divina del orden cósmico y arte sonoro. Así, el contexto auditivo de la música emergió como un aspecto aparte de los planteamientos teóricos, y se puede apreciar el impacto del mismo en varias disciplinas.

Antes que nada, cabe señalar la aparición de nuevas aproximaciones a la consonancia y disonancia en la composición musical, lo que hoy llamamos "la teoría musical". Durante muchos años se aceptó la construcción griega de la armonía como propiedad metafísica, basada en la numerología divina de Pitágoras. No obstante, al aplicar estos planteamientos a la polifonía renacentista, los teóricos se enfrentaron con varios descoyuntamientos entre la construcción matemática de la consonancia y su realidad sonora. En consecuencia, se inició uno de los grandes debates musicales de la temprana modernidad: ¿cómo reconciliar la doctrina clásica musical, arraigada en la razón, con las prácticas interpretativas de la época, tan relacionadas con la estética y el placer sensorial? Conocidos teóricos como Gioseffo Zarlino, Vincenzo Galilei y Johannes Kepler propusieron en respuesta nuevos sistemas de temperamento. Recurrieron a experimentos físicos, acústicos y avances astronómicos para aproximarse a la armonía no sólo como concepto filosófico sino también como manifestación sonora de los números divinos, la belleza y el mundo natural.

De manera similar, en los siglos XVI y XVII se vieron las primeras exploraciones modernas de la acústica como ciencia propia. Al principio de la época se transformaron las antiguas aproximacio-

nes matemáticas a la armonía con nuevos cálculos que pretendían reflejar las prácticas polifónicas del Renacimiento, especialmente el uso incrementado de intervalos antes considerados disonantes, por ejemplo, la tercera y la sexta. Sin embargo, por mucho que se debatiera el tema, las aproximaciones numerológicas a la armonía no se conformaban con la práctica. Como consecuencia, notables estudiosos del siglo xvii, entre ellos Galileo Galilei, Marin Mersenne e Isaac Newton, reformularon el concepto a la luz de la naciente física del sonido; para ello, recurrieron a la ciencia empírica y a los experimentos acústicos a partir de los cuales desarrollaron nuevas teorías de transmisión y percepción sonora. Sus conclusiones influyeron en las nuevas reglas de contrapunto, la construcción y afinación de instrumentos musicales e incluso en el diseño arquitectónico de espacios auditivos, entre otros temas.

Además de los avances de contrapunteo, sus resonancias prácticas y los enlaces entre el sonido y el mundo físico, para los humanistas también eran de sumo interés las aplicaciones de las propiedades estéticas y afectivas de la música a nivel humano. Pretendían explicar cómo la armonía actuaba en el hombre: reformulaban planteamientos aristotélicos sobre la capacidad afectiva de la poesía, la oratoria y la música, y los consideraban a la vista de aproximaciones galénicas a los temperamentos, los sentidos y el cuerpo para desarrollar nuevas teorías sobre la percepción auditiva y su impacto a nivel psicológico y corporal. Los estudios de esta índole exploraban al hombre como microcosmos y sus resonancias con la armonía divina o universal, la audición a la luz de avances acústicos y anatómicos, y los efectos psíquicos de la música, por referir algunos tópicos. Algunos, acorde con el espíritu barroco, incluso desarrollaron nuevas teorías sobre el afecto musical con la intención de especificar o, si se quiere, mecanizar el proceso a través del que

la armonía y algunos elementos musicales actuaban en las pasiones.

Se puede interpretar el brote de interés por las propiedades físicas y afectivas del sonido como un distanciamiento de la música especulativa, tal y como arguye Paolo Mancosu:

Una gran consecuencia del surgimiento de la acústica como rama independiente de la física fue la separación progresiva de temas relacionados a la física del sonido y temas psicológicos pertenecientes a su percepción, tal como la impresión placentera de sonidos consonantes.⁵

Aunque dichos avances contribuyeron a la posterior disociación entre el sonido musical y la antigua noción del cosmos armónico, también hay que recordar que ciertos estudios de la temprana modernidad buscaban reconciliar las pautas musicales prácticas y metafísicas. Pienso, sobre todo, en *Musurgia universalis* (1650), el tratado enciclopédico de Atanasio Kircher, en el que se pretende ofrecer un panorama total de la música como arte y filosofía; la obra incluye capítulos dedicados a la organización armónica del cosmos, las propiedades afectivas del sonido, la acústica, la música práctica y el diseño de instrumentos y espacios auditivos, entre otros temas. Dada esta amplia y paradigmática perspectiva sonora, mantengo que interpretaciones como la de Mancosu proponen una visión reduccionista de la música, que no toma en cuenta sus enlaces con áreas de estudio afines a la práctica, incluso la ciencia y la filosofía. A mi parecer, este hueco se debe a la falta de capacidad de las metodologías actuales por acomodar una visión completa de la música como concepto práctico y especulativo.

⁵ Paolo Mancosu, "Acoustics and Optics", en Katharine Park y Lorraine Daston (eds.), *The Cambridge History of Science*, vol. 3: *Early Modern Science*, Cambridge / New York / Melbourne, Cambridge University Press, p. 598, traducción de la autora del presente artículo.

Diversos estudiosos han señalado los límites de los modelos disciplinarios contemporáneos para examinar la amplia tradición musical en su totalidad. Por ejemplo, Penelope Gouk observa que las lecturas de la música de la Modernidad temprana responden a “una creciente especialización y compartimentación del conocimiento dentro de las humanidades y ciencias sociales” y, por tanto, marginan las conexiones entre este arte sonoro y áreas como las ciencias, la medicina o incluso la ejecución musical.⁶ De igual manera, Guillermo Boido y Eduardo Kastika notan que “los protagonistas de aquel universo”, las facultades musicales de la Modernidad temprana, “provenían de disciplinas y prácticas que hoy concebimos en compartimentos relativamente estancos: filósofos naturales, astrónomos, matemáticos, compositores e intérpretes musicales, constructores de instrumentos”.⁷ Las dos observaciones enfatizan la necesidad de practicar revisiones metodológicas para una mejor aproximación a los planos conceptuales de la música y sus enlaces con distintos campos de estudio durante la temprana modernidad.

Joseph Ortiz subraya, por su parte, la persistencia de conceptos filosóficos heredados de la Antigüedad en los más conocidos tratados prácticos de la época, signo de la influencia del pensamiento musical en la pedagogía de interpretación.⁸ Explica que, aunque Boecio

⁶ Penelope Gouk, *Music, Science and Natural Magic in Seventeenth-Century England*, New Haven, Yale University Press, 1999, p. 3, traducción de la autora.

⁷ Guillermo Boido y Eduardo Kastika, “La ciencia de la música entre los siglos XVI y XVIII: de los sonidos que no se oyen a los orígenes de la acústica,” *Epistemología e Historia de la Ciencia*, vol. 8, núm. 8, Córdoba, 2002, p. 61.

⁸ Aunque Ortiz se enfoca en la cultura musical inglesa, cabe notar que las tendencias que describe serían vigentes en regiones en que las nociones de la música occidental dominaban. Por ejemplo, se puede apreciar la relación entre pedagogía, práctica y pensamiento musical en una carta que el misionero jesuita Giovanni Montel le escribió a Atanasio Kircher desde Manila. Precisamente, Montel le comenta al polímata que trajo uno de los primeros ejemplares de *Musurgia universalis* a las Américas. Observa que “será útil para los padres de las misiones en las que la música se enseña al públi-

insistió en separar el arte sonoro de su contexto metafísico, los manuales de música práctica que se escribieron durante el Renacimiento recurrieron a la tradición especulativa para resolver problemas de la representación visual de un medio sonoro. Ortiz plantea que “los tratados de música práctica demuestran cómo el mero acto de traducir la música al lenguaje escrito podría activar las estrategias discursivas de la *musica speculativa* y empujar la música hacia la metáfora”.⁹ Desde esa perspectiva, tanto la retórica especulativa como los conceptos filosóficos que abarca perduraban en aproximaciones pedagógicas a la ejecución musical y nos indican cuán difícil es reducir el arte sonoro al modo escrito. Además, ilustran las cuestiones que pueden surgir al separar la música práctica del contexto intelectual que aún persistía durante los siglos XVI y XVII.

Discordia e inquietud

Si bien las propiedades físicas y afectivas del sonido (sobre todo en el contexto musical) les interesaban a los teóricos de la Modernidad temprana, su uso templado se volvió un tema importante para las monjas de clausura. En conventos como el de Jesús María, la cultura sonora y el pensamiento musical de la época se solapaban con prácticas auditivas y discursos sensoriales propios del ámbito monacal. A veces, las aproximaciones a la música como arte sonoro eran contradictorias con las especulativas, y es en esta dificultad de reconciliar lo práctico con su trasfondo filosófico donde se halla la tensión crítica que nos interesa examinar.

Respecto de los sentidos en el ambiente conventual, Antonio Rubial y Doris Bieñko señalaron la

co”. Citado en Paula Findlen, “A Jesuit's Books in the New World: Athanasius Kircher and his American Readers”, en Paula Findley (ed.), *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*, Nueva York, Routledge, 2004, p. 329, traducción de la autora.

⁹ Joseph M. Ortiz, *Broken Harmony: Shakespeare and the Politics of Music*, Ithaca, Cornell University Press, 2011, p. 105, traducción de la autora.

complicidad del cuerpo y el sentido como instrumentos de redención o condenación:

Los sentidos participaron de ese mismo carácter dual pues eran las “ventanas” por donde entraban tanto las enseñanzas que guiaban al ser humano hacia la virtud, como los placeres que lo llevaban a la perdición. Para que el cuerpo y los sentidos pudieran ser instrumentos de salvación tenían que estar sujetos a la voluntad por medio de prácticas ascéticas, por lo que la Iglesia implantó una serie de prohibiciones que regulaban su uso, sobre todo cuando éste buscaba el placer.¹⁰

En efecto, el mundo sensual era importante para el desarrollo espiritual de las religiosas. Las autoridades eclesiásticas se empeñaban en dominar el entorno sensorial de los conventos con reglas que encaminaban los sentidos hacia Dios, con lo que buscaban enfatizar la moderación o la negación de los placeres profanos, incluso a través de la mortificación corporal. Igual que la vista, el gusto, el tacto y el olfato, la audición y el sonido se sometían al autodomínio prescrito por la Iglesia.

El esfuerzo por controlar el entorno auditivo del monasterio se refleja en el rígido orden sonoro prescrito por los manuales de conducta. Más allá de su énfasis en la oración y en la música ceremonial, esos documentos regulaban la acústica del ámbito general del convento para que estuviera acorde con los fines espirituales de cualquier intervención sonora. Por ejemplo, las reglas concepcionistas establecidas por el papa Julio II en 1511 (reimpresas en 1744) rigieron el cómo y con quién se había de hablar y también especificaron el espacio y la hora en que se debía de usar la voz:

¹⁰ Antonio Rubial García y Doris Bieñko de Peralta, “Los cinco sentidos en la experiencia mística femenina novohispana”, en *Cuerpo y religión en el México barroco*, México, Conaculta / ENAH / Promep, 2011, p. 146.

Por ser el silencio tan hermano de la Oración, y la hermosura, y ornato de las Casas de la Religión; de manera, que donde le falta parece que no la ay; y por el contrario, donde el santo silencio se guarda toda la Casa parece Cielo: Por tanto ordenamos, que nuestras Religiosas guarden gran silencio, en particular desde dichas Completas, hasta la primera pulsacion de Prima de otro día, como lo ordena la Santa Regla. Y en el demás tiempo podrán las Oficiales hablar lo necesario, para cumplir con sus oficios; pero esto ha de ser con voz baxa, y breves palabras. Las demás no podrán hablar unas con otras, sin particular licencia, la qual podrá dar la Madre Abadesa, quando alguna Hermana con otra quiere tratar algo de Espiritu, o por otra causa, que a la Madre le pareciere conveniente. [...]

Podrán preguntar brevemente alguna cosa, y tambien saludarse, y responder a ello; y aunque este silencio se ha de guardar por toda la Casa, pero con mayor rigor, y puntualidad en el Coro, en todo tiempo; mayormente mientras se dice el Oficio Divino, no solamente no hablando, pero ni haciendo señas, ni acciones, que no sean muy compuestas.¹¹

Aquí, las normas de conducta sonora responden al mandato paulino de que las mujeres callen en las iglesias. Privilegian el silencio como una virtud espiritual que fomenta la contemplación divina y, como consecuencia, hace eco del cielo. Desde esta perspectiva, el hablar bajo o quieto se representa como ejemplar, mientras que el sonido no prescrito amenaza con perturbar el ámbito sacro del convento, el cual debía de ser reflejo celestial.

La importancia del orden sonoro del convento de Jesús María sobresale en los escritos de sus moradoras; en ellos queda plasmado el efecto per-

¹¹ *Regla de las monjas de la Orden de la Purísima e inmaculada Concepción de la Virgen Santísima Nuestra Señora dada por el santísimo papa Julio Segundo, en el año de la encarnación del señor de 1511 a quince de las calendás de octubre, en el año octavo de su pontificio*, Madrid, 1744 [reimp. D.E. Aguado, 1851], pp. 42-43.

turbador de los sonidos fuera de lugar. Estas intervenciones discordes rompen la rutina cotidiana y simbolizan conflictos interpersonales, institucionales y hasta espirituales; por ejemplo, Mariana de la Encarnación relata la visión de una de las hermanas de la comunidad. Según la autora, santa Victoria se le apareció a la religiosa y le exigió defender los esfuerzos de sor Mariana y la madre Inés por establecer un monasterio carmelita en México. La descripción se puntualiza por un lenguaje sonoro que intensifica la narración con contrastes barrocos: “Estando toda la casa en silencio, sosegadas y durmiendo ya todas [...] comensó [sic] una religiosa que dormía en nuestro dormitorio a dar voces”.¹² Aquí, los gritos interrumpen el silencio, igual que el evento descompone el orden nocturno.

Otras referencias auditivas del pasaje antes citado enfatizan todavía más la relación retórica entre desorden y sonido. A continuación, sor Mariana indica: “Nosotras, aunque estábamos en aquel dormitorio, no osábamos llegar, como había sucedido aquel ruido el día antes. Y ella no se sosegaba. Se llegaron todas a ver lo que era, y la [sic] llamaron a la Madre Abadesa, a la cual dio estas razones en alta voz”.¹³ En su representación del hecho, la religiosa recurre a términos sonoros como “ruido” y “alta voz” para subrayar el desconcierto que generó. Además, el “ruido” al que se refiere recuerda un conflicto entre sor Mariana y la madre Inés con las oficiales del convento, descrito en un pasaje anterior en el que también se recurre a términos sonoros como “tan grande alboroto y ruido”.¹⁴ Aunque tal lenguaje pueda parecer un simple gesto retórico, una vez que se lo examina como contrapunteo

de los mandatos de silencio estipulados en los manuales de conducta, es posible acercarse a los tropos sonoros como símbolos cargados que permiten indagar en la actitud de la monja ante la discordia entre los ideales eclesiásticos y el ámbito real del convento. Los términos auditivos que sobresalen en el desenlace del episodio reafirman lo mismo: “En estos ruidos llamaron a maitines y nos fuimos al coro donde nos quedamos las dos [sor Mariana y la madre Inés] hasta la mañana suplicando a nuestro Señor sosegase tantos ruidos”.¹⁵ Desde luego, lo acústico se convierte aquí en un índice de rutina y confirma la restauración del orden cotidiano y espiritual.

Además de inesperadas perturbaciones auditivas, algunos sonidos estorbaban tanto el paisaje sonoro monacal que las monjas las interpretaban como infernales. Veamos un par de ejemplos de *Parayso occidental*. Primero, cabe entrar en la descripción de una pesadilla de la maestra de novicias María de la Ascensión. En aquella noche, la monja turbó el silencio nocturno del noviciado con gritos procedidos del purgatorio:

Alborotó vna noche el noviciado con formidables gritos, originados, segun ella manifestó, de haversele mostrado las acerbissimas penas del purgatorio, que oydas de su boca causaban grima, y en que quisieron detenerla las mismas animas, porque rezándoles todas las noches los psalmos penitenciales, no lo havia hecho en aquella por puro olvido.¹⁶

En esta anécdota se comunica el dolor y sufrimiento del purgatorio a través de la voz de María de la Ascensión, la cual se convierte en un signo sonoro del lugar. Además, el propio cuerpo de la religiosa revela el fallo que cometió: no rezar por las

¹² Mariana de la Encarnación, *Relación de la fundación del Convento de Santa Teresa la Antigua*, coord. y edición de Clara Ramírez y Claudia Llanos, selec. y transc. de Citlali Campos Olivares, México, IISUE-UNAM, 2015, pp. 36-37.

¹³ *Ibidem*, p. 37.

¹⁴ *Ibidem*, p. 36.

¹⁵ *Ibidem*, p. 37.

¹⁶ Carlos de Sigüenza y Góngora, *op. cit.*, p. 183a.

almas del purgatorio. Una vez hecho audible, este error podía someterse al reglamento conventual y corregirse o castigarse, tal y como le correspondiera.

Se puede apreciar una representación sonora más del infierno en el mismo texto. Como parte de la historia conventual de Jesús María, Sigüenza y Góngora incluye detalles sobre la vida de María de San Juan, una esclava negra que también vivía en el monasterio. Según el cronista, había tenido un extraordinario encuentro con un espíritu maligno:

Otra noche entrando las Monjas en el coro a sus ejercicios comenzó a oírse en el órgano tan espantoso ruydo, que al instante se reconoció, por sus circunstancias, no poder ser sino el demonio quien lo causaba. Levantóse la buena de María de S. Juan de vn rincón del coro, que ocupaba siempre, y llegándose intrépidamente al lugar en donde se oía el ruidoso estruendo, halló que lo hazia el que se havia pensado, y escuchándola quantas se hallaron presentes le dio vna severa reprehensión, y avergonzado de aquel espíritu de soberbia de que assi lo tratase van pobrezita, hizo pausa en sus inquietudes.¹⁷

En la versión de Sigüenza y Góngora de este acontecimiento, el demonio se asocia con alguna música desentonada que se emitía del órgano sin explicación. La anécdota subraya una vez más la importancia de mantener el orden sonoro del espacio sagrado y también recalca la relación entre la disonancia y las fuerzas infernales.

Además de su significado auditivo, la discordia puede ser un símbolo de inquietud extrasonora en los escritos conventuales. El ejemplo más conocido es de la *Respuesta a sor Filotea*, donde sor Juana Inés de la Cruz insiste en que: “Yo no quiero ruido con el Santo Oficio, que soy ignorante y tiemblo de decir alguna proposición malsonante o torcer la ge-

¹⁷ *Ibidem*, p. 177a.

nuina inteligencia de algún lugar”.¹⁸ Aquí, palabras sonoras como “ruido” o “malsonante” expresan tensión entre la monja y la hegemonía eclesiástica. De igual modo, Inés de la Cruz recurre a la sonoridad para representar su conflicto con la comunidad religiosa sobre la fundación del convento carmelita: “Al fin Dios le dio liçençia que me aconsexase de que no hiçiese más ruidos, que me quietase en mi conbento”.¹⁹ Igual que en el caso de sor Juana, referencias disonantes en esta cita revelan la disconformidad de la monja con la jerarquía monacal. A nivel interpersonal, Mariana de la Encarnación precisa su relación difícil con otras hermanas en términos sonoros: “Ya avía conosida emulación y discordia entre nosotras”.²⁰ En una sección diferente describe una pelea sobre la fundación del convento carmelita como “tan grandio alboroto y ruido”, enfatizando así el ámbito auditivo como paradigma del concierto monacal.²¹ En suma, el lenguaje sonoro de estas autoras ilustra que, de alguna manera, experimentaban el desorden conventual a nivel sonoro y extrasonoro, tal vez como una disonancia ambiental y también espiritual. De tal forma, evoca la concepción filosófica de la música como clave estructural del microcosmos monacal y del alma humano, ambos reflejos del mundo divino.

Música y ejemplaridad

Como podemos ver, lo auditivo sobresalía en la experiencia sensorial del convento de Jesús María, donde intervenciones sonoras inesperadas o no ru-

¹⁸ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz*, 4 vols., vol. 4 ed. de Alberto G. Salceda, México, FCE, 1995, p. 444, líneas 177-179.

¹⁹ Inés de la Cruz, *Fundación del Convento [de Santa Teresa la Antigua]*, coord. y ed. de Clara Ramírez y Claudia Llanos, sel. y transc. de Citlali Campos Olivares, México, IISUE-UNAM, 2014, p. 32.

²⁰ Mariana de la Encarnación, *op. cit.*, p. 32.

²¹ *Ibidem*, p. 36.

tinarias rompían la tranquilidad contemplativa que se empeñaba en mantener. Desde esta perspectiva, se favorecía la mudéz femenina como un símbolo de virtud, paradigma cuyo desarrollo apreciamos en las reglas conventuales y también en los escritos de sus moradoras. A pesar de la primacía del silencio como atributo sonoro y ejemplar en algunos documentos conventuales, en algunos se privilegian la música práctica como representación auditiva del orden celestial, vestigio de la música de las esferas en el pensamiento monacal. En la siguiente sección exploramos esta construcción como contraparte del silencio contemplativo para recalcar la difícil reconciliación del contexto auditivo de conventos como el de Jesús María con el trasfondo filosófico musical.

Primero, es valioso observar las conexiones entre armonía y ejemplaridad que se hallan en una descripción de Inés de la Cruz, en la que Mariana de la Encarnación revela cuánto se estimaban las habilidades musicales de su amiga en la comunidad monacal:

Avía dos años poco más o menos que había entrado a ser religiosa la Madre Ynés de la Cruz, sujeto tan singular en virtud, habilidad, memoria y raro entendimiento, y sabiendo antes de que entrase lo que se estimaba en aquel convento entonces a las que sabían música, recibíendolas de buena gana, la aprendió con tanta eminencia, que alcanzó consumadamente toda la ciencia que pudo saber un maestro de música.²²

Por cierto, se ven reflejadas aquí las observaciones de Salazar Simarro respecto de la manera en que las habilidades musicales de una novicia podían facilitar su entrada en el convento —a veces sin tener que pagar la dote— y también su ascenso social dentro de la comunidad, sobre todo para las que ocupaban puestos pedagógicos como vicaria de coro de canto llano.²³

²² Mariana de la Encarnación, *op. cit.*, p. 22-23.

²³ Nuria Salazar Simarro, *op. cit.*, p. 39-40.

En cuanto a la representación de la música, Mariana de la Encarnación relaciona el impresionante talento de su compañera con otras cualidades ejemplares. De esa manera llega a formar parte del modelo de piedad femenina. Es interesante observar que, aunque la autora elogia el conocimiento musical de la madre Inés, la representa dentro de la retórica paulina del silencio femenino:

Y así permitió nuestro Señor que teniendo la plática y ciencia de la música, no tubiese exersicio y práctica. Porque jamás pudo entonar un solo punto (como se dice de san Agustín), de manera que las composiciones que hasía eran tan dificultosas (como ella no las entonaba) que no se podían cantar, con que quedó frustrada toda su ciencia.²⁴

De tal forma, la destreza musical de la monja —aptitud que se podría considerar impropia si se destacara al punto de llevar al orgullo— termina coincidiendo con los mandatos del silencio devoto que eran tan comunes en los conventos de monjas.

Para dar un ejemplo más de los enlaces entre música y ejemplaridad, la autobiografía espiritual de Inés de la Cruz recogida en *Parayso occidental* describe su formación en el arte con términos similares:

Enseñóme mi Padre a leer latin, y quiso deprendera música; y tenia mala voz, y desentonada, y assi fue tiempo perdido, porque las liciones que me daban se me volaban presto, porque tenia la memoria bien ocupada. Dixele al Maestro me enseñara el arte de la musica. Respondió no era ciencia de mujeres, y por lo mismo me dio mas gana de deprenderla [que fue en breve tiempo] mas como no tenia exercicio, no la pude vsar; de donde entendí, que la vida espiritual sin exercicio de virtudes, era volar sin alas, y que fue gran misericordia de Dios librarne de muchas inquietudes, como

²⁴ Mariana de la Encarnación, *op. cit.*, p. 23.

después vide en las Cantoras del Convento; sirvióme con todo para puntar libros en que ahora cantan.²⁵

Igual que el texto de Mariana de la Encarnación, esta representación de la música subraya la falta de talento que Inés de la Cruz tenía por el canto pero insiste en su obediencia, haciendo hincapié en sus contribuciones a la vida musical del convento —su trabajo como copista. De igual manera, el énfasis en la “voz desentonada” de la religiosa ilustra cuánto se premiaba la belleza sonora en los conventos.

Persistencia de la armonía celestial

Como complemento a las conexiones entre música y virtud femenina, es importante considerar también la persistencia de la armonía celestial en el mundo conventual, sobre todo como posible contraparte al ámbito quieto que los manuales de conducta prescribían. Hallamos huellas del tropo en el arte visual y la arquitectura de los conventos, igual que en la manera en que sus moradoras representan la experiencia musical. Vestigios sonoros y extrasonoros de la música de las esferas en la cultura monacal contrastan, de manera sorprendente, con el silencio reverente que se pretendía imponer. Esa discordia nos permite apreciar la tensión entre aproximaciones especulativas al sonido, en este caso la armonía celestial, y su contexto sonoro, es decir, el silencio ejemplar que también se equipaba al cielo. Más allá del convento, las inconsistencias del imaginario sonoro revelan la difícil reconciliación de la filosofía clásica y la práctica musical durante la época.

Tratamos ahora lo relativo a las resonancias del espacio físico del monasterio. Además de su entorno sonoro, la arquitectura conventual se caracterizaba por un simbolismo musical que intensificaba sus enlaces celestiales. Al respecto, Sigüenza y Góngora

acentúa los principios armónicos de los altares del templo de Jesús María y hace hincapié en su simbolismo divino: “No podía ser sino nueve los Altares, que en el huviese, para hazer armonioso reclamo a los nueve Coros Angelicos, que continuamente le cantan a Dios el trisagio santo”.²⁶ El lenguaje sonoro sobresale tanto aquí que parece como si los mismos altares cantaran. Puesto que el convento era un microcosmos de la ciudad y también del cielo, entonces, es útil considerar el orden físico y social de Jesús María y demás conventos a través de una óptica armónica.

A continuación Sigüenza y Góngora reitera los subyacentes fundamentos matemáticos: “No es el número, ni la hermosura lo que haze a estos Colaterales dignos de estima; sino el que sean medios proporcionados, con que se consiguen los altos fines de los obsequios de Dios”.²⁷ De tal manera alude a la tradición músico-arquitectónica que informó el diseño del convento. Esta corriente se arraigaba en la aproximación pitagórica a las perfectas proporciones armónicas y sus adaptaciones renacentistas por teóricos como Leon Battista Alberti y Andrea Palladio. En el contexto americano, Geoffrey Baker ha señalado el rol central de la armonía pitagórica para la planificación de las ciudades coloniales. Arguye que las dimensiones clásicas en que se fundaba el pensamiento musical de la época también informaban las estructuras físicas y sociales del Nuevo Mundo e influían en la retórica de quienes las imaginaban después.²⁸ Hallamos un buen ejemplo de cómo se manifiesta la relación músico-arquitectónica en la cultura sonora del convento de Jesús María en las observaciones de Sigüenza y Góngora sobre el mismo edificio.

²⁶ *Ibidem*, p. 29a.

²⁷ *Ibidem*, p. 29b-30a.

²⁸ Geoffrey Baker, “The Resounding City”, en *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 3-4.

²⁵ Carlos de Sigüenza y Góngora, *op. cit.*, p. 133a.

Entonces, las resonancias divinas del espacio físico contribuían al entorno espiritual del monasterio. De igual manera, las voces templadas de las moradoras imitaban la armonía celestial y fomentaban la contemplación de la misma. Por instancia, conexiones entre el cielo y la música sobresalen en una descripción de la música monacal hallada en la autobiografía de Inés de la Cruz:

Tomé grande amor al coro, y no havia huertas, ni contentos que se comparasen a la recreación que tenia en seguir comunidad. Los maytines se dezian en vn oratorio a las doze de la noche, y entonces era el descanso, y alivio de todas mis penas, porque assi que entraba en el me parecía hallarme en el cielo, y entre los coros de los Angeles.²⁹

No es de extrañar que aquí la religiosa recurra al tropo del coro (en el sentido del canto, y no el espacio arquitectónico) para representar lo celestial. Ciertamente, la música que Inés de la Cruz asocia con lo divino en este pasaje evoca la armonía como clave organizadora del orden celestial e ilustra la importancia de la música de las esferas como parte del imaginario auditivo conventual.

De hecho, Inés de la Cruz no es la única religiosa del convento de Jesús María que imagina lo divino en términos auditivos que resuenan con la representación visual de la armonía celestial. En su retrato retórico de María de San Juan, Sigüenza y Góngora cuenta los detalles de un sueño del cielo que la monja tuvo:

Le llevaban la cielo Empyreo donde vio muchissimos aparatos de solemne fiesta: pendían de aquellos celestiales palacios innumerables banderas, coronándose todos ellos con musica de clarines y quantas otras prevenciones se acostumbran en funciones grandes.³⁰

Por un lado, este ámbito festivo seguramente refleja la atmósfera celebratoria de los grandes espectáculos que la esclava habría visto fuera del convento. Por otro, no queda duda de que las dimensiones sonoras del cielo también exteriorizan detalles de las pinturas de armonía celestial que María de San José habría contemplado a diario, cuando iba a rezar en el coro.

Aproximaciones al cosmos sonoro como las antes citadas también formaban parte importante de la experiencia visual del coro, tal y como indican Josefina Muriel y Luis Lledías. En su exploración de la cultura musical femenina de la Nueva España, esos investigadores notaron que en numerosos conventos el coro se adornaba con pinturas en las cuales se representa la armonía celestial.³¹ Respecto del tema, Drew Edward Davies observa que en el arte sacro de la Edad Media y de la Modernidad temprana, “un instrumento musical puede constituir un portal simbólico entre la noción divina de la armonía celestial y la realidad del mundo humano”.³² Precisamente el significado figurativo del cielo auditivo y su persistencia en el contexto monacal —tanto en el arte del monasterio como en la imaginación de sus moradoras— reflejan una vez más la importancia del pensamiento musical para aproximarnos a una cultura sonora que trascendía los límites físicos de la audición.

Además de guiar la percepción musical de las moradoras del convento de Jesús María, el cosmos sonoro de la música de las esferas influía en la experiencia monacal de la muerte. Por ejemplo, en un censo de la comunidad carmelita de San José, Inés de la Cruz nota que una hermana “se fue al zielo: murió cantando tan alto que se oya en el patio”.³³

³¹ Josefina Muriel y Luis Lledías, *op. cit.*, p. 399.

³² Drew Edward Davies, “La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-neoplatónico,” en Lucero Enríquez (coord.), *IV Congreso Musicat. Haroni mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, México, UNAM, 2009, p. 37.

³³ Inés de la Cruz, *op. cit.*, p. 36.

²⁹ Carlos de Sigüenza y Góngora, *op. cit.*, p. 138b.

³⁰ *Ibidem*, p. 176b.

Aquí, el canto de la moribunda se vuelve un símbolo sonoro de su presencia, aun en la hora de su fallecimiento. De igual forma, Mariana de la Encarnación relata la muerte de Ana de San José, una viuda peninsular que la comunidad recibió, con más detalle:

Llevola Nuestro Señor para sí poco antes de cumplir los dos años de su noviciado. Hiso profesión en manos de la prelada; dixerónla que mandava los médicos sacramentarla, y fue tanto el consuelo y alegría que le dio que, como si no tuviera mal ninguno, comenzó a cantar esta coplita repitiéndola tres o quatro veces.³⁴

Esta descripción ofrece una perspectiva más íntima que ayuda a entender cómo el evento fue percibido por las otras religiosas. Sobre todo, cabe notar que el canto de Ana de San José se relaciona con un intenso regocijo que anticipa su recepción celestial y también refleja la armonía sagrada que persistía en el imaginario sonoro del convento. Tal vez podamos interpretar el canto moribundo de Ana de San José como una señal auditiva de alguna aparición divina, siguiendo así los planteamientos de William Taylor en su categorización de símbolos celestiales en el arte visual novohispano.³⁵

Inés de la Cruz y Mariana de la Encarnación hacen hincapié en el canto de la difunta y con ello demuestran la relación entre música y muerte para las moradoras del convento. Pero además, los rituales funerarios incluían signos sonoros también. María de los Ángeles Rodríguez Álvarez observa que en las grandes ciudades de la Nueva España se marcaba el fallecimiento de un monje o una monja con campanadas que duraron unos quince minutos mientras toda la comunidad recitaba el *De profundis*. Seguían orando y cantando mientras se preparaba el cuerpo

para el entierro, y después una esquila anunciaba el principio de la procesión funeraria, puntualizada por canto y campanadas.³⁶ De la misma manera, Salazar Simarro nota que en la liturgia funeraria, el canto se alternaba con rezos en voz alta y no pasa por alto que “esta solemnidad era alguna veces interrumpida por los sollozos de sus hermanas o de algunos de sus parientes”.³⁷ Entonces, el sonido ceremonial abundaba en los funerales monacales. Sin embargo, a pesar de los sonidos rituales que hubieran acompañado la ceremonia de muerte de Ana de San José, la única señal auditiva que las dos cronistas mencionan es el canto de la fallecida. En manos de las cronistas religiosas, entonces, la música celestial puntualiza el final de la vida de Ana de San José y sirve como preludio para su entrada al cielo.

Podemos aproximarnos a la relación entre sonido y muerte a través de documentos conventuales también. De hecho, Asunción Lavrín examina un caso similar en su canónico estudio *Las esposas de Cristo: la vida conventual en la Nueva España*. Observa que en los días antes de fallecer, la franciscana sor Antonia de San Jacinto empezó a percibir la música celestial:

Comenzó a tener visiones del Cielo como un sitio con una luz espléndida, música armoniosa, ángeles alegres, santos e incluso una procesión de franciscanos bendecidos, la orden a la que pertenecía. En el momento mismo de su muerte, su confesor, quien permanecía arrodillado al pie de su cama, observó su pecho elevarse y la cintura arquearse al tiempo que la religiosa tomaba sus manos y preguntaba si él también oía la alegre música.³⁸

³⁴ Mariana de la Encarnación, *op. cit.*, p. 61.

³⁵ William B. Taylor, “Imágenes milagrosas de la época colonial: acotaciones para una historia transatlántica”, *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, núm. 42, México, 2000, p. 174.

³⁶ María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*, Zamora / Zinacantepec, El Colegio de Michoacán / El Colegio Mexiquense, 2001, p. 90.

³⁷ Nuria Salazar Simarro, *op. cit.*, p. 38.

³⁸ Asunción Lavrín, *Las esposas de Cristo: la vida conventual en la Nueva España*, ed. electrónica, México, FCE, 2016 s. p.

Aunque las hermanas y el confesor que rodean a la moribunda no perciben los coros angélicos a los que se refiere aquí, la consonancia divina forma parte innegable de la experiencia de la muerte para sor Antonia de San Jacinto, igual que para otras de la comunidad. En fin, tanto este ejemplo como el anterior demuestran el peso del cosmos sonoro en el imaginario monacal. Al final de sus vidas, las religiosas se afinaban con la consonancia divina que las esperaba a través de la percepción auditiva o el canto. Este detalle hace eco una vez más de la confluencia de aproximaciones sonoras y extrasonoras a la armonía que influía en la cultura musical del convento de Jesús María.

Entonces, queda claro que el lenguaje sonoro de una institución femenina como el monasterio de Jesús María ofrece un abundante e inexplorado terreno interpretativo, sobre todo cuando se lo considera frente al pensamiento musical y las conexiones interdisciplinarias y extrasonoras que conlleva. A nivel práctico, la música penetraba físicamente los oídos de las moradoras a través de su rol central en las rutinas espirituales y cotidianas. Como reflejo del cosmos divino, tenía un impacto espiritual en las hermanas y su entorno físico, puesto que la concordancia sonora afectaba la armonía del alma y sus resonancias con Dios.

Desde esa perspectiva, las manifiestas conexiones entre la música práctica y su trasfondo filosófico son múltiples y, sonoras o no, todas merecen considerarse como parte de la cultura musical del convento de Jesús María. Primero, el espacio monacal era un microcosmos que se regía por los subyacentes principios armónicos que los teóricos de la época heredaron del pensamiento clásico. Se pueden hallar vestigios de esta doctrina en autobiografías espirituales y relaciones escritas por las propias hermanas, donde hacen hincapié en el orden auditivo del ámbito conventual. Además, las moradoras tienden a referirse a tensiones sociales o problemas en términos sonoros, ilustrando aún más la relación cercana entre armonía y orden. De igual manera, representaciones visuales de la armonía divina adornaban los muros del convento y las propias monjas recalcan las resonancias cósmicas de la música monacal. Todo esto revela la persistencia de la armonía como concepto especulativo en el convento de Jesús María, al igual que en diferentes monasterios femeninos. Como respuesta a la marginación de este importante aspecto de la cultura musical de la Modernidad temprana, el presente ensayo ha ampliado nuestra aproximación a la música conventual, examinando los enlaces entre su significado auditivo y un trasfondo filosófico que lo considere clave para ordenar el microcosmos monacal.

