



## Música y Retórica en el Barroco<sup>1</sup> por Rubén López Cano<sup>2</sup>

### INTRODUCCIÓN

#### 1. Retórica y música

La retórica es la disciplina que tiene por objeto de estudio la producción y análisis de los discursos desde la perspectiva de la elocuencia y la persuasión. Sus orígenes se remontan al S. V a. C. Desde entonces, en diversas etapas, la retórica ha jugado un papel determinante en el desarrollo cultural de occidente. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, la retórica imprimió un sello particular a la vida cultural, educativa, religiosa, social y, de manera especial, a la actividad artística de Europa. No sólo la literatura, la poesía o el teatro resintieron su influencia, también la pintura, la escultura, aún la arquitectura y, sobre todo, la música, seducidas por el deslumbrante atractivo de su eficacia persuasiva, adoptaron los principios y métodos de esta antigua disciplina. El corpus teórico de la retórica musical del Barroco se conserva en numerosos tratados musicales escritos entre 1535 y 1792. Estos tratados fueron denominados por sus propios autores con el nombre genérico de *Musica Poetica* en referencia directa a la poética literaria. La musicología del siglo veinte, paulatinamente, ha desempolvado el cúmulo de preceptos y conocimientos teóricos contenidos en estos tratados. Así mismo, los ha empleado para el estudio y el análisis musical de obras de este período. Con estas investigaciones, sostenidas por más de sesenta años, se ha podido demostrar la importancia de la retórica en los procesos compositivos de la época, propiciando una aproximación más documentada a los presupuestos históricos, culturales, científicos y epistemológicos que rodearon la actividad musical del Renacimiento tardío y el Barroco.

#### 2. Panorama actual de la investigación retórico-musical.

En la actualidad la retórica musical constituye en sí misma un campo de estudio complejo y total. Anualmente se editan un gran número de publicaciones y artículos especializados en revistas de prestigio. Numerosos especialistas, desde las aulas de diversas universidades del mundo, aportan novedosos e interesantes hallazgos y propuestas. Así mismo, también se ha logrado la creación de espacios académicos destinados a la discusión y el intercambio. Desde la perspectiva de la musicología contemporánea, el trabajo retórico-musical se inserta dentro de una vasta red de estudios musicales, epistemológicamente fincados sobre las bases del estructuralismo científico, que incorporan los hallazgos más recientes de las teorías lingüísticas y semióticas, así como principios de las ciencias cognitivas y de la psicología experimental. En conjunto, esta red multidisciplinaria de estudio musical, conforma toda una *semiología musical general*.

#### 3. Justificación y objetivo de este trabajo.

##### 3.1. Introducción del tema en México.

Una de las principales razones que justifican la elaboración de este trabajo se deriva de la necesidad de introducir en nuestro país un tema que resulta ajeno para la mayoría de los músicos mexicanos. El anquilosamiento de los planes y

<sup>1</sup> Fuente: <http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/EGL.html> ©2001, Rubén López Cano: Puede utilizar y citar la información de este artículo, con fines académicos, indicando siempre la siguiente referencia bibliográfica. Este artículo es un extracto del libro: LÓPEZ CANO, Rubén; *Música y Retórica en el Barroco* (Colección Bitácora de Retórica 6); Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM; 2000; pp.267. ISBN968-36-8163-8 DR ©2000, Universidad Nacional Autónoma de México. Si desea obtener más información sobre este libro escriba a [lopezcano@yahoo.com](mailto:lopezcano@yahoo.com). **Sobre el libro *Música y retórica en el Barroco* de Rubén López Cano:** Este ejercicio de arqueoteorización interdisciplinar, es una de las más completas introducciones a un corpus teórico, a un tiempo desconocido y mitificado, que todavía ocupa un lugar marginal en las enseñanzas y manuales retóricos y musicales corrientes. Las teorías de la retórica musical de los siglos XVII y XVIII, no sólo forman parte fundamental de la "prehistoria" del análisis musical (Ian Bent *dixit*). Sus postulados presemiológicos, si bien anclados en un pensamiento translingüístico y logocéntrico, constituyen el primer antecedente de un proyecto de retórica general intersemiótica.

<sup>2</sup> Licenciado en música por la Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM, licenciado y doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Valladolid (especialidad en música española) y candidato a doctor en musicología por la Universidad de Helsinki (especialidad semiótica musical). Autor de los libros *Música Plurifocal* (México: JGH, 1997), *Música y Retórica en el Barroco* (México: UNAM, 2000). Enseña Estética, Músicas Tradicionales del Mundo I y Teoría del conocimiento en el Departament de Musicología de la Escola Superior de Música de Catalunya y dirige seminarios doctorales en temas de etnomusicología, teoría y estética musical para la Sección de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid.

programas de estudio de las instituciones superiores de educación musical nos ha privado de la posibilidad de acceder a ésta y otras disciplinas imprescindibles para la formación profesional de nuestros músicos.<sup>3</sup>

### 3.2. Material de apoyo para nuevas especializaciones en el medio musical mexicano.

Si bien parece que la planeación educativa se rehusa a salir de su letargo, es innegable que desde otros frentes, la dinámica del que hacer musical en nuestro país se diversifica. En los últimos años se ha registrado un notable incremento en el estudio, práctica y consumo de la así denominada “música antigua” (medieval, renacentista pero sobre todo barroca)<sup>4</sup>. La actividad docente en esta área requiere de recursos humanos y didácticos altamente especializados. Las instituciones de educación musical superior comienzan a atender la demanda de preparación profesional en este campo. Clases maestras y cursos, ordinarios y especiales, con prestigiados profesores mexicanos o del extranjero, deben complementarse con materias y materiales que posibiliten una dinámica reflexiva en torno al marco histórico, cultural, estético y filosófico que rodea a este repertorio. Para esta labor pedagógica este libro constituye un material más que pertinente.<sup>5</sup>

### 3.3. Valor específico del trabajo en el contexto de las investigaciones sobre retórica musical.

*Retórica y Música en el Barroco* no es sino un texto de introducción general. Estrictamente no hace mayores contribuciones al terreno teórico ni aporta nuevos elementos a la discusión actual sobre el tema. Si bien se sugieren un par de hipótesis y líneas de trabajo, éstas deberán formalizarse en un nuevo proyecto con el cual continuaré la investigación.<sup>6</sup> El valor de este libro radica en su objetivo principal: *ofrecer una visión global y panorámica del tema*. En esta obra se abordan desde los aspectos históricos del desarrollo de la retórica, su importancia para la cultura barroca y su relación con la música y músicos del período, hasta la exposición del funcionamiento de cada una de las secciones del sistema retórico en la oratoria, literatura y música. Así mismo, se incluye todo un estudio de estética comparada en el cual se exponen definiciones y ejemplos que permiten apreciar las coincidencias y divergencias entre las figuras retóricas musicales y literarias.

Es por esta panoramidad que este trabajo logra su originalidad y aporte. Un trabajo global, que reúna tantos aspectos, de manera sistemática y metodológica, como ha sido mi pretensión, no es pensable en Europa (por extensión, norteamérica sajona). La retórica ha formado parte de la cultura europea por cientos de años. Revalorar los principios retóricos que sustentaron su música por más de doscientos años no les ha sido difícil aún cuando el pensamiento decimonónico arrojó mucha sombra sobre ellos. Es un hecho que la musicología y pedagogía musical europea no han producido muchos manuales básicos de introducción al tema.<sup>7</sup> Al contrario, la investigación retórica musical europea se ha concentrado en teorizar, reflexionar, proponer y practicar las diversas aplicaciones que derivan de esta disciplina. En este sentido, mientras en Europa existe una rica dinámica creativa en esta área, en México es necesario un trabajo intenso de divulgación e iniciación.

Por otro lado, el ambiente hispanoamericano se ha mostrado muy alejado de este campo como para producir un trabajo similar al que proponemos.<sup>8</sup> De hecho, apoyados en una intensa investigación bibliográfica iniciada hace más de ocho

---

<sup>3</sup> El análisis musical, por ejemplo, es una materia que se aborda sin el rigor metodológico que lo ha caracterizado desde la década de los cincuenta. Los profesores de análisis musical de nuestro país no sólo no enseñan los diversos métodos y técnicas analíticas que son de uso corriente en la actualidad: ni siquiera informan a sus alumnos de que estas existen y que constituyen toda una posibilidad de trabajo académico para los fines profesionales individuales de cada estudiante. Por su parte, la estética musical se encuentra en evidente abandono.

<sup>4</sup> Por otro lado, la moda de la música antigua, que como toda moda nos llega con un considerable retraso con respecto a Europa y Norteamérica, no ha estimulado un trabajo amplio y sistemático de estudio y recuperación de nuestro patrimonio musical colonial.

<sup>5</sup> Es indispensable mencionar que en nuestro país es el guitarrista Federico Bañuelos quien ha hecho una labor pionera dentro de la difusión y enseñanza de la retórica musical. La labor de Bañuelos se concentra, sobre todo, en las consecuencias que los principios retóricos acarrearán para la ejecución musical. Su visión retórica de la ejecución musical constituye unas de las mejores aportaciones que se han hecho en ese ámbito. Por mi parte he iniciado la docencia en la retórica musical, pero desde el punto de vista estético, encaminado a la investigación y experimentación, dentro del Seminario de semiología musical coordinado por la Dra. Susana González y por mi mismo, así como en el Seminario de temas histórico-interpretativos que coordina la Mtra. María Diez Canedo.

<sup>6</sup> En este nuevo proyecto intentaré una formalización teórico-metodológica para el análisis retórico de la música a partir de aparatos categoriales y sistemáticos desarrollados por diversas corrientes de semiología musical.

<sup>7</sup> Textos como los de Unger (1941) o Civra (1991) son excepcionales.

Unger, Hans-Heinrich 1941 *Die Beziehungen zwischen Musik und rhetorik im 16.-18. Jahrhundert* ; Konrad Triltsch verlag Würzburg

Civra, Ferruccio 1991 *Musica Poetica* ; Utet; Torino; 1991.

<sup>8</sup> Hemos de mencionar que, no obstante este hecho, en España la retórica musical forma parte del programa de historia y análisis musical del área de musicología de algunas universidades como la de Oviedo.

años, así como en múltiples contactos con académicos e instituciones de la región, podemos afirmar que esta obra constituye el primer trabajo, de estas dimensiones y con estas características, que se ha producido en castellano sobre la retórica musical del Barroco<sup>9</sup>.

#### 4. Estructura del libro.

El trabajo está dividido en dos partes. En la primera se estudia, de manera general, la historia, características, funcionamiento y vínculos de los dos sistemas retóricos: el oratorio-literario y el musical. En la segunda se abordan en detalle las figuras retóricas musicales.

#### I. PRIMERA PARTE

El primer capítulo *NACIMIENTO Y DESARROLLO DE LA RETORICA*, ofrece una visión panorámica general del desarrollo histórico de esta disciplina. Se hace hincapié en la importancia e incidencia que tuvo la retórica en la vida cultural y artística del Barroco. En el segundo capítulo, *RELACION ENTRE RETORICA Y MUSICA EN EL BARROCO*, se realiza una revisión de aquellos elementos que significaron el punto confluyente de estas dos disciplinas. Se abordan con especial atención las características de la especulación teórica recogida en los tratados de la época, conocidos con el nombre de *Musica poetica*. En los que se consignaron los principios, mecanismos y objetivos de la retórica musical. A sí mismo, se aborda de manera general el concepto de afectos o pasiones del alma, elemento estético-filosófico con el cual se asocia a la retórica musical y que, sin duda, significó el aspecto más importante del vínculo entre músicos y oradores. En el tercer capítulo, *EL SISTEMA RETORICO MUSICAL*, se estudian los mecanismos, procedimientos y partes en que se divide la retórica para la construcción del discurso. Primero se exponen las características de cada sección del sistema en el contexto literario-oratorio y posteriormente en el musical. En este capítulo se estudian las *cinco fases de la retórica*:

- I. **Inventio** o de la invención de los argumentos o tesis en el caso de la oratoria o literatura, o de las ideas musicales o temas en el caso de la música.
- II. **Dispositio** o de la distribución de los argumentos o ideas musicales en los lugares más adecuados del discurso (literario oratorio o musical) distinguiendo la función que cada momento tiene para el ejercicio de la persuasión y la efectividad del discurso.
- III. **Elocutio** o elocución del discurso. En la oratoria y la literatura, la *elocutio* es la fase donde el discurso es verbalizado. Esta se distingue, en especial, por la *decoratio* o el conjunto de procedimientos que propician la "desviación" de las normas habituales de expresión, en favor de otras, estéticamente llamativas, gramaticalmente inusitadas y estilísticamente caracterizantes, conocidas con el nombre de *FIGURAS RETÓRICAS*. En música ocurren procesos análogos siendo el de las figuras retóricas musicales uno de los fenómenos fundamentales de la retórica musical del Barroco.
- IV. **Memoria** o de los mecanismos y procesos para memorizar el discurso y, por extensión, el modo operativo de cada una de las fases retóricas.
- V. **Pronuntiatio** o de la ejecución del discurso ante el público. En ésta se hacen consideraciones sobre la gesticulación y manejo vocal óptimos para lograr la efectividad del discurso. En el caso de la música, este es el apartado retórico donde se hacen recomendaciones a los ejecutantes de como "decir" la música.

#### II. SEGUNDA PARTE

En la segunda parte se examina lo que sin lugar a dudas constituye el corpus más grande de toda retórica: los fenómenos de desviación a la norma que alteran la manera común de hablar conocidos como *figuras retóricas*. Después de exponer definiciones, funcionamiento, características y ejemplos de LA *DECORATIO LITERARIA*, se entra de lleno al estudio de LA *DECORATIO MUSICAL*. Se ofrecen definiciones, se expone el modo de operación de las figuras musicales y se muestran algunas de las clasificaciones de las que han sido objeto tanto en el Barroco como en los estudios recientes. El REGISTRO DE FIGURAS constituye la parte central de este trabajo. Para cada figura se ofrece su denominación, sus nombres en español, las ortografías diversas y los sinónimos u otros nombres con los cuales ha sido conocida. Se mencionan los tratadistas que se ocuparon de ella, esbozando un cuadro que permite ubicar, cronológicamente, la aparición y desaparición de la figura de los tratados musicales de la época. Se dan explicaciones y aclaraciones con respecto a las consecuencias afectivas de la figura.

Parte importante de esta sección es la inclusión de definiciones y conceptos provenientes de la retórica oratoria y la literaria. Para la primera, el *Institutio Oratoria*, el texto clásico de Quintiliano, ha sido fundamental (Quintiliano, 1942). Para el estudio de las figuras retóricas literarias las citas que se hacen de los textos de Miguel de Salinas, *Retórica en lengua castellana* (Alcalá, 1541) y de Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte* (Toledo, 1604) posibilitan una afortunada aproximación al pensamiento retórico-literario de la época. Del profuso devaneo

---

<sup>9</sup> La publicación más importante de bibliografía musical, RILM, no registra ningún trabajo de estas características entre 1962 y 1992.

especulativo de estos autores, complementado con los ejemplos que ellos mismos nos ofrecen (extraídos de la mejor poesía española de su momento), resulta un interés y fruición extremos. Así mismo, la autoridad del *Diccionario de retórica y poética* (México, 1988) de la Dra. Helena Beristáin ha sido insustituible ayuda para ilustrar el sentido de las figuras retóricas en el discurso literario.

Las citas de textos en idiomas extranjeros han sido traducidas por mí mismo. Aún en los casos en que recibí ayuda, debo asumir la responsabilidad de la traducción. En este sentido, agradezco al Prof. Miguel Zenker su disposición a solapar mi germanofobia y acceder a asistirme en la lectura de los textos en alemán. Las citas de *L'Harmonie Universelle* (1636) de Marin Mersenne fueron tomadas de los apuntes de una traducción que prepara Federico Bañuelos y que esperamos pronto salga a la luz. En realidad mi deuda con el Prof. Bañuelos va más allá de los problemas de lenguas. En su clase de guitarra, junto con otros compañeros, me develó la existencia de la retórica musical del Barroco al tiempo que me introdujo en sus principios. Debo a la estimulante orientación humanista de sus enseñanzas musicales, la decisión de elaborar este trabajo. He de agradecer también al personal del laboratorio de cómputo de la Escuela Nacional de Música, en especial Pablo Silva, por ayudarme a acceder a la tecnología que permitió la elaboración de este trabajo. También agradezco la colaboración y los contundentes comentarios del profesor Eloy Cruz, mi asesor de la original tesis de licenciatura, y de la Dra. Helena Beristáin quien es la voz más autorizada en asuntos retóricos en México, y, sin lugar a dudas, la más estricta profesora de retórica a la cual se pueda aspirar. Por último, no puedo dejar de agradecer a Enriqueta Cano su decidido apoyo a éste y todos mis proyectos, así como a todos mis amigos y compañeros del ensamble *L'orfeo* quiénes, junto con otros (y otras) destinatarios de mis más exaltados afectos, me hicieron sentir menos solo de lo que puede uno sentirse cuando se decide a escribir un libro sobre *Retórica y Música en el Barroco*.

La Habana y Coyoacán.  
1995-1996

## 1. NACIMIENTO Y EVOLUCION DE LA RETORICA

*Toda discusión sobre la actualidad de la retórica, sobre la significación de esta vieja doctrina, depende hoy de la respuesta que demos a esta pregunta: ¿En que medida un saber puede reducirse a sus premisas ideológicas? ¿En que medida una disciplina construida sobre fundamentos que nosotros, herederos de la ideología burguesa y romántica, rechazamos, puede contener nociones e ideas que aún estamos dispuestos a aceptar? Pero quizá los románticos sean nuestros padres, y quizá estemos dispuestos en ocasiones a sacrificar a nuestros padres en nombre de nuestros abuelos.*

*Tzvetan Todorov*

La retórica es el arte de hacer discursos gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo, persuasivos (Beristáin, 1988 :421).

El origen de la retórica se remonta al año 485 a.C. Los tiranos sicilianos Gelon y Hieron habían decretado una abusiva expropiación de propiedades que distribuyeron entre sus mercenarios. Algún tiempo después, un movimiento democrático logró derrocar a la dictadura. El nuevo régimen, empeñado en devolver las propiedades a sus antiguos dueños, se enfrentó a un grave problema: ¿cómo realizar la restitución de bienes cuando, debido a los conflictos internos, no había más que confusión y desorden en los antiguos títulos de propiedad? Como solución se instalaron una especie de jurados populares. En ellos, cada demandante tendría la posibilidad de solicitar la devolución de sus tierras. No presentarían documentos. Ni siquiera testimonios oficiales. Para convencer a la autoridad de la legitimidad de su reclamo se apoyarían, únicamente, en su palabra. De la efectividad de ésta dependería la recuperación del patrimonio y, más aún, la justicia. De esta manera, la retórica, desde su nacimiento, estuvo ligada al justo reclamo de la propiedad.

El descubrimiento del poder de la palabra y de la importancia de quienes sabían valerse de ella con soltura y precisión, constituyó una deslumbrante revelación. Surgieron así oradores profesionales que, cobrando sumas exorbitantes, se dedicaron a enseñar a los neófitos los misterios de su arte. Empédocles de Agrigento, junto con su discípulo Corax de Siracusa, Georgias – el famoso sofista cuestionado y combatido por Sócrates – y Tisias, fueron algunos de los primeros maestros que sentaron los fundamentos de esta antiquísima disciplina.

A este primer período formativo de la retórica, le sucede otro de carácter más teorizante y sistematizador. En este se establecieron los principios teóricos fundamentales, que fueron retomados una y otra vez en cada estadio de la evolución histórica de la retórica. He aquí los principales autores y sus obras:

Aristóteles (384-322 a.C.)	<i>Poética</i> <i>Retórica</i>
Cicerón (106-43 a.C.)	<i>De Inventione</i> <i>De Oratore</i> <i>De Optimo Genere Oratoriuna Partitiones</i> <i>oratoria</i> <i>Orador</i> <i>Topica</i>
Anónimo (contemporáneo de Cicerón)	<i>Rhetorica ad Herennium</i>
Quintiliano (35 - aprox.100 d.C.)	<i>Institutio Oratoria</i>

Si Aristóteles es considerado el gran teorizador de la retórica, Cicerón, en cambio, es el gran orador; sus escritos se dirigen, evidentemente, hacia la praxis. Quintiliano, por su parte, es el gran pedagogo, su libro se convirtió en el *texto* por excelencia de la retórica. El pseudocicerón es el primer autor que realiza una clasificación de las figuras retóricas.

Para Aristóteles la retórica es “el arte de extraer de todo tema el grado de persuasión que este encierra” o “la facultad de descubrir especulativamente lo que en cada caso puede ser propio para persuadir”. Para Cicerón “el discurso tiene como fin el convencimiento y la persuasión del oyente” y “el buen orador es el que tiene la habilidad de mover los afectos de quien lo escucha”. Un buen discurso, según Cicerón, debe ser agradable, instructivo y debe mover (conmover) al oyente: *Delectare, docere, et movere..* Para Quintiliano, la retórica es “el arte del buen decir”, considerando que no hay buen decir sin buen pensar, ni buen pensar sin rectitud.

La retórica clásica fue dividida por estos autores en cinco partes o fases preparatorias del discurso:

- I. **Inventio**: Descubrimiento o invención de las ideas y argumentos que sustentarán al discurso y sus tesis. Para ello, fue desarrollada una compleja red de acopio de información conocida como *tópicos*. Esta red se edificó a partir de una imagen espacial: cada idea ocupa un lugar determinado en la mente del orador, cada idea ocupa un *locus* o lugar.
- II. **Dispositio**: Distribución de las ideas y argumentos encontrados en la *Inventio*, en aquellas partes del discurso donde resulten mas propios y eficaces. Por la función que en éste tienen, se reconocen seis momentos distintos en el desarrollo de un discurso: *Exordio, narratio, propositio, confutatio, confirmatio* y *peroratio*.
- III. **Elocutio**: Una vez determinadas y distribuidas las ideas, estas son, al fin, verbalizadas. Se deben encontrar las palabras apropiadas a la materia y situación del discurso; observar la gramática y un buen uso del lenguaje, y, sobre todo, se debe mantener la vitalidad del discurso, hacerlo bello, elegante y capaz de mover los afectos de los oyentes. Estas tres últimas habilidades descansan, paradójicamente, en la violación o desvío del uso correcto o habitual de la expresión lingüística. A las operaciones que producen expresiones inusuales, sorprendidas e inusitadas se les conoce como *figuras retóricas*. De éstas dependen, en gran medida, la efectividad del discurso y el poder del orador.
- IV. **Memoria**: Se refiere a la memorización del discurso y, por extensión, al conjunto de recursos mnemotécnicos de los cuales se vale el orador para el manejo del sistema y los subsistemas retóricos.

V. **Pronuntiatio**: Escenificación del discurso. Se revisan los principios fonéticos y gestuales que se deben observar durante la ejecución del discurso ante un auditorio.

Así mismo, los sistematizadores de la retórica dedican grandes espacios al estudio del origen y funcionamiento de los afectos. Despertar, mover y controlar las pasiones en los oyentes es una tarea fundamental en la labor persuasiva del orador. Un exhaustivo y meticuloso entrenamiento en la manipulación de los afectos es primordial para su formación.

Este fue el marco teórico básico general sobre el cual se edificó cada teoría retórica particular, incluyendo la de la retórica musical. Desde el principio, los hombres que aspiraban al poder coquetearon con el don de la palabra. Así, retórica y retóricos se convirtieron en herramienta inseparable de los políticos.

La retórica, como doctrina que acompañó y sirvió a griegos y romanos en sus expansiones territoriales, vio a su vez, el momento de expandir su restringido dominio. De ser hasta ese momento una disciplina "independiente", "exclusiva", aplicada únicamente al discurso hablado, la retórica irrumpe, a principios de nuestra era, en el terreno de la palabra escrita. Hablar bien es, también, escribir bien. Lo que era elemento persuasivo para el orador se convirtió en recurso poético para el escritor. Con Horacio (65-8 a.C.), Ovidio (43 a.C.- 17 d.C.) y Plutarco (50 ?-125 ?) la retórica se convierte en arte, *techné*, parte del proceso creativo de la literatura. Después de todo algunas de las aspiraciones del texto poético como la belleza, la elegancia y la afectividad, ¿no pertenecen también al dominio de las figuras retóricas?. La fusión entre retórica y *poética*<sup>10</sup> fue inevitable<sup>11</sup>. En adelante la retórica se convirtió en parte medular de la creación literaria y por extensión, de las demás artes.

El cristianismo tampoco desaprovechó el poder de la retórica. San Agustín (354-430), inicia una relectura cristiana de Platón, Aristóteles y Cicerón. Mas adelante, San Gregorio de Nacianzo (330-390), Casiodoro (480 ?-575 ?) y, finalmente, Beda el Venerable (673-735) continúan con la cristianización de la retórica. Al reinterpretar las escrituras descubren que la Biblia está repleta de figuras retóricas. La retórica se convirtió en instrumento capital para futuras evangelizaciones al mismo tiempo que ampliaba su campo de acción: el análisis e interpretación de textos ya existentes.

En la Edad Media la retórica experimentó una transformación sustantiva. Al surgir una nueva institución, la Universidad, el saber retórico se hace público. La disciplina fue colocada al lado de la gramática y la dialéctica formando el *trivium* que, junto al *quadrivium* (geometría aritmética astrología y música), constituyeron la base académica de la educación universitaria durante aproximadamente diez siglos. La retórica dejó de ser una disciplina hermética reservada solo para algunos enterados y devino un elemento fundamental de la cultura general, un pilar de la educación.

Como se sabe, la cultura del Renacimiento fu dominada por un espíritu humanista que descubrió en las antiguas culturas griega y latina, una fuente de inspiración y, en algunos casos, también de justificación. Varias disciplinas clásicas fueron revaloradas. entre éstas la oratoria y la poética. Con la primera resurgió la retórica como principio constructor del discurso hablado. Con la segunda reapareció como una de las partes fundamentales de los principios creadores del texto poético. A través de la poética, terminología y principios retóricos están presentes en toda teoría literaria. Así

---

<sup>10</sup> La *poetica*, palabra que deriva su significado directamente del griego "crear", se refiere a aquellos tratados, instrucciones y conocimientos que ya desde la época de los griegos, artistas y teóricos desarrollaron con el fin de sentar los principios de creación, construcción, desarrollo y perfección técnico-artesanal del texto artístico. Es decir, la poética se propone una sistematización de los recursos técnicos con los que cuenta el artista durante el proceso de creación.

<sup>11</sup> La Doctora Helena Beristán apunta que este proceso de origenó, principalmente, a partir del discurso epidéctico, de elogio o vituperio, de circunstancias (conmemoraciones, ceremonias, etc.)

mismo, la poética no se restringió a la literatura, su influencia alcanzó a las otras artes. Efectivamente, las artes, en especial la música, desarrollaron su propia teorización *poetica* y, como consecuencia, la asimilación de términos y principios retóricos. Nikolaus *Listenius* es el primer teórico musical en introducir el concepto de *Musica Poetica* en su tratado *Musica* (1537). A partir de éste y hasta el final del siglo XVIII, se produjeron una gran cantidad de textos de teoría musical que incorporaron conceptos y sistemas retóricos al estudio de la composición y del naciente análisis musical.

Con la reforma y la contrarreforma, el cristianismo revitalizó a la retórica al emplearla de nueva cuenta. Reforma y contrarreforma fueron movimientos que requirieron de la elocuencia; ambos necesitaban deslumbrar, persuadir, ambos emplearon los recursos retóricos en sus discursos y en sus obras. Del mismo modo, ambos movimientos utilizaron las manifestaciones artísticas como recursos de persuasión. José Luis Morales señala que:

La contrarreforma surgió como defensa contra el luteranismo, no sólo para rechazarlo sino también como alternativa a una gran masa de población que empezaba a manifestar su cansancio contra la presión material y psíquica de la Iglesia y de la aristocracia. El [arte] Barroco fue, pues, uno de los medios más eficaces de persuasión utilizados por la Iglesia para reconvertir a la masa sin fe. Los jesuitas fueron los encargados de difundirlo [...]. El estado espectáculo y la Iglesia no sólo utilizaron a los artistas, a los pintores y a los escultores para celebrar su culto. La música se integraba a esta red de persuasión sumergiendo al creyente en un torrente de magnificencia (Morales, 1990:II).

Para convertir el arte en instrumento de persuasión, el Barroco dispuso de todos los medios y de todos los recursos a su alcance. Para Upjohn:

[...] el siglo XVII crea el ballet y la ópera; pone en juego todos los medios y resortes posibles, combinando movimientos y luces, asociando arquitectura, escultura, pintura, música, retórica; sugiriendo, por los efectos de la óptica y el disfraz, la metamorfosis, la ilusión y todo cuanto trascienda lo imaginario (Upjohn, Wingert, Mahler, 1980:12).

El espíritu persuasivo que se pretendió imprimirle al arte Barroco requería de un profundo conocimiento de la naturaleza y el funcionamiento de los *afectos* o *pasiones del alma*. Una vez más, la retórica constituyó la disciplina que podía ofrecer un conocimiento pleno y más o menos sistematizado a este respecto, y los oradores fungieran como las autoridades máximas en este campo. Este fenómeno, aunado a la ya fuerte tradición de las poéticas artísticas iniciadas en el siglo XVI, hicieron inevitable que principios y mecanismos propios de la retórica fueran asimilados por el arte. Efectivamente, si uno de los objetivos del arte barroco era la persuasión, si los artistas aspiraban imprimir en sus obras la elocuencia y el poder para mover los afectos propios de los oradores, entonces, necesariamente los procesos de estructuración interna de las obras deberían asumir un fundamento retórico. En adelante teoría, poética y sintaxis de la obra de arte, serían movidos por los mismos criterios que construyen el discurso hablado.

En la literatura, la poesía y el teatro, el empleo de procedimientos retóricos puede resultar evidente, sin embargo, se ha demostrado que en la música y aún en las artes plásticas, la retórica ejerció también una influencia determinante. Esta es una de las principales características del Barroco. El historiador del arte y entonces curador en jefe del museo del Louvre, Germain Bazin, afirmaba que en las artes plásticas:

[...] recientes investigaciones han mostrado que los métodos empleados por los artistas [plásticos] de este período, fueron tomados prestados de la técnica de la retórica clásica, la cual fue conocida por las obras de Cicerón. Aristóteles y Quintiliano [...] la tarea fundamental de un orador, dice Cicerón, es la de instruir, deleitar y conmover (*docere, delectare, et movere*): Los mismos términos fueron usados por Poussin, Bellori y Boileau [...] de este modo, el Barroco es un arte de persuasión [...] (Bazin, 1968:40).

Con respecto a la música, el director *Nikolaus Harnoncourt* afirma que “la retórica, con todo y su compleja terminología, era una disciplina enseñada en todas las escuelas y formaba parte, al igual que la música, de la cultura general” (Harnocourt, 1984:164). Así mismo, afirma que “casi todas las obras musicales de teoría y enseñanza de la primera mitad del siglo XVIII consagran importantes capítulos a la retórica musical, las técnicas de la retórica también son aplicadas a la música. Disponían de un repertorio de fórmulas fijas (figuras [retórico-] musicales) para la representación de pasiones y para los giros retóricos; de alguna manera [todo] un vocabulario de posibilidades musicales” (Harnocourt, 1984:162). Para el director, la influencia de la retórica en la música se puede percibir en “sonatas y conciertos [barrocos] e incluso [en] sinfonías en pleno corazón de la época clásica. En efecto, estas obras son concebidas a partir del lenguaje y son inspiradas por programas retóricos; tanto concretos como abstractos” (Harnocourt, 1984:182).

Como ya hemos dicho, la tradición de tratados que incorporan elementos extraídos de la retórica surge a mediados del siglo XVI. Entre 1599 y 1791 se escribieron lo que vendría a formar el gran *corpus* de textos de retórica musical del Barroco; es a través de éstos tratados que ahora podemos reconstruir el sistema retórico-musical y aproximarnos a una de las prácticas más importantes de la música de los siglos XVII y XVIII.

Fue precisamente en las inmediaciones del siglo XVIII, justo en uno de los más grandes momentos retóricos, donde la influencia de esta disciplina había alcanzado a la Iglesia, el Estado y las artes, cuando esta vieja doctrina comienza a resentir los efectos de una inminente decadencia. Después de dos mil trescientos años, la retórica arriba a su crisis más intensa, a la más determinante, a una crisis de la que, aún ahora, no ha podido resurgir a plenitud.

El Siglo de las Luces cuestiona severamente los valores retóricos. La retórica se conservaba en las escuelas, es cierto, pero también es innegable que la sociedad deseaba expulsarla definitivamente de sí. La desacreditada retórica, se declaraba entonces, a decir de Ronald Barthes, a un tiempo "triumfante y moribunda":

Este descrédito es resultado de la promoción de un nuevo valor: la evidencia (de los hechos, de las ideas, de los sentimientos), que se basta a sí misma y prescinde (o cree prescindir) del lenguaje [...] la retórica si bien se tolera (en la enseñanza jesuítica), ya no es en absoluto una lógica sino un *color*, un adorno al que se vigila estrechamente en nombre de lo natural (Barthes, 1974:36).

Y si los valores culturales del siglo XVIII no le fueron favorables, los nuevos valores sociales resultarán aniquiladores para la retórica: El ruidoso discurso de la revolución francesa no toleraría ninguna clase de elocuencia o retóricas barrocas. El semiólogo Tzvetan Todorov apunta:

La figura [retórica] no podía definirse sino como un desvío [...]. Pero percibir las figuras [retóricas] como un desvío implica que se cree en la existencia de la norma, de un ideal general y absoluto. En un mundo sin Dios, donde cada individuo ha de construir su propia norma, ya no queda lugar para la consideración de expresiones desviantes: La igualdad reina entre las frases como entre los hombres. Hugo, romántico, lo tenía presente al declarar la "guerra a la retórica" en nombre de la igualdad: "y digo; No más palabras donde la idea de vuelo puro no pueda posarse, impregnada de azur. Yo declaré las palabras iguales, libres, mayores". La retórica resulta así una víctima de la Revolución Francesa que, paradójicamente, dará nueva vida a la propia elocuencia<sup>12</sup> (Todorov, 1991:166-7).

Revolución y ciencia, hechos decisivos que exigieron a la cultura del siglo XIX la extinción de la retórica. Sin embargo, el mundo decimonónico no la eliminó del todo: La paralizó. La retórica fue

---

<sup>12</sup> Es Todorov también quien advierte: "Pero antes de desaparecer [la retórica] produce un último esfuerzo, superior a todos los precedentes y como para luchar contra una muerte inminente, una suma de reflexiones cuyo refinamiento permanecerá inigualado" (Todorov, 1991:103). Las teorías y conceptos retóricos del arte y de la música, se ubican, con singular rareza, justamente en este punto de la historia de la retórica: cumbre y decadencia, "triumfo y agonía".



confinada a naftalizados manuales y a la rancia academización de los colegios. Para no morir, la anciana retórica debió renunciar a su vigoroso dinamismo vital.

El arte, uno de los últimos reductos de influencia retórica, también albergó motivos para desterrarla definitivamente de su seno. Las tres grandes cualidades retóricas: *Docere, delectare et movere*, se ven reducidas al final del siglo XVIII, a *delectare*; al goce de la obra por ella misma. Un valor – por demás ya conocido – ejerce un nueva hegemonía en el arte: la belleza. Equilibrio, "naturalidad", "armonía", buen gusto (el "gusto gastronómico" dice Vattimo parafraseando a Brecht), se convirtieron en pautas, en nuevos criterios con los que se evaluaría la obra de arte. Estos términos se cobijaron bajo una nueva disciplina: la *Estética*<sup>13</sup>. Para Todorov:

La estética empieza en el momento preciso en que termina la retórica [...] el primer proyecto *estético*, el de Baumgarten, estaba calcado de la retórica, como lo testimonia este inciso de F. A. Wolf [1807]: "retórica o, como se dice entre nosotros, estética ... ". El remplazo de la una por la otra coincide, en líneas muy generales, con el paso de la ideología de los clásicos a la de los románticos (Todorov, 1991:169).

El siglo XX significó para la retórica la posibilidad de su revaloración, de la reconsideración de su descrédito. En el seno de la moderna lingüística, formalistas, estructuralistas y semiólogos han retomado el estudio de esta vieja doctrina. Trabajos como los de Roman Jakobson y el círculo de Praga, de Barthes, Génette, Todorov, Greimas, Van Dijk, Benveniste, Hjelmslev, Schmidt, Segre, Varga y, por supuesto, el de los miembros del grupo "M", no han podido, es cierto, devolver a la retórica su antigua vitalidad. Tampoco han logrado siquiera, eliminar el sentido peyorativo con el cual nuestra cultura la asocia, pues, para nosotros, retórica es igual a demagogia. Sin embargo, algunos de estos estudios pueden ser indicios de un posible resurgimiento, síntomas de una nueva era retórica que, probablemente, estamos por contemplar.

Así mismo, otros estudios, como este pequeño trabajo pretende ser, pueden considerarse una suerte de "ajuste de cuentas", un intento por redimensionar las pautas de la crítica de arte, heredadas del siglo XIX. Estos criterios, sostenidos por nuestra decimonodependencia; deben sustituirse por otros más justos, más complejos, menos complacientes. De este modo, al soslayar la simplificación estética, las obras artísticas producidas antes de la revolución francesa, cobran, ante nuestros ojos, nuevas proporciones. La obra abandona su cómodo carácter de "bello" y deviene un mensaje perturbador, inquietante, persuasivo (¿De que querrá convencernos la música?), mensaje que no sólo deleita; también instruye o conmueve; un mensaje retórico.

*Este es pues el cuadro en el que se sitúa la música elocuente y el discurso sonoro dramático: su nacimiento con Monteverdi toma el relevo del mundo sereno del arte del madrigal. En su ocaso, después de Mozart, [los valores retóricos] son reemplazados en gran medida por la pintura, en el seno de romanticismo y el posromanticismo. En la música elocuente, en diálogo, jamás se trataba únicamente de belleza sonora, estaba siempre henchida de pasión y llena de conflictos morales, a menudo incluso crueles; pero que se resuelven la mayor parte de las veces.*

Nikolaus Harnoncourt

## BIBLIOGRAFIA

### I. TRATADOS MUSICALES ORIGINALES

(en su gran mayoría se mencionan a través de fuentes secundarias)

Ahle, Johann Georg

1697 *Johann Georg Ahlens musikalisches Sommer-Gespräche*; Mühlhausen.

Bacon, Francis

1627 *Sylva Sylvarum*; Londres.

Bernhard, Christoph

c.1660 *Von der Singe-Kunst, oder Maniera*.

---

<sup>13</sup> El término aparece por vez primera con Baumgarten (1714-1762) en su libro *Aesthetica* (1750-1758). Este autor define la estética como la "ciencia del conocimiento flexible o gnoseología inferior [...] esta perfección del conocimiento flexible es lo bello" (Bayer, 1987:184).

- c.1660 *Tractatus compositionis augmentatus*.  
c.1660 *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con-und Dissonantien*.

Burmeister, Joachim

- 1599 *Hypomnematum musicae poeticae [...] ex Isagoge [...] ad chorum gubernandum cantumque componendum conscripta synopsis*; Rostock.  
1601 *Musica autoschediastiké*; Rostock.  
1601 *Musicae practicae sive artis canendi ratio*; Rostock.  
1606 *Musica poetica: definitonibus et divisionibus breviter deliniata*; Rostock.  
1609 *Musica theorica*; Rostock.

Butler, Charles

- 1636 *The Principles of Music in Singing and Setting: with the Two-fold Use Thereof, Ecclesiasticall and Civil*; Londres.

Calvisius, Sethus

- 1592 *Melopoeia sive melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant*; Erfurt.

Chabanon, Michel-Paul-Guy de

- 1785 *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris.

Feijoo y Montenegro, Benito Geronimo

- 1777 "Música de los Templos"; *Teatro critico universal* ; Discurso XIV del Tomo I; Madrid; pp.285-309.

Forkel, Johann Nikolaus

- 1777 *Über die theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern notwendig und nützlich ist*; Göttingen.  
1788-1801 *Allgemeine Geschichte der Musik*; Leipzig.  
1792 *Allgemeine Litteratur der Musik, oder Anleitung zur Kenntnis musicalischer Bücher welche von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten bei den Griechen, Römern und den meisten anderen europäischen Nationen sind geschrieben worden*; Leipzig.

Gottsched, Johann Christoph

- 1729 *Grundriss zu einer vernunftmässigen Redekunst*; Hanover.  
1730 *Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen*; Leipzig.

Heinichen, Johann David

- 1728 *Der General-Bass in der composition*; Dresden.

Herbst, Johann Andreas

- 1643 *Musica poetica, sive compendium melopoeticum, das ist, Eine kurtze Anleitung [...] wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang machen soll*; Nuremberg.

Hoskyns, John

- aprox. 1599 *Directions for speech and style*.

Janovka, Tomás Baltazar

- 1701 *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*; Praga.

Kaldenbach, Cristoph

- 1664 *Dissertatio musica, exhibens analysin harmoniae Orlandi di Lasso, 5 voc. cui textus est: In me transierunt, juxta leges & regulas musicae poeticae institutam, praeside Christophoro Caldenbacchio, El. Prof. Respondente Elia Walthero*; Thübingen.

Kircher, Athanasius

- 1650 *Misurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni*; Roma.

Lippius, Johannes

- 1612 *Synopsis musicae novae omino verae atque methodicae universae*; Strasbourg.

Listenius, Nikolaus

- 1533 *Rudimenta Musica*.  
1537 *Musica*.

Marpug, Friedrich Wilhelm

- 1757 *Anfangsgründe der theoretischen Musik*; Leipzig.

Mattheson, Johann

- 1721 *Das forschende Orchestre*; Hamburgo.  
1739 *Der vollkommene Capellmeister*; Hamburgo.

Mersenne, Marin

- 1636-7 *Harmonie Universelle*; Paris.

Nucius, Johannes

- 1613 *Musices poeticae, sive De compositione cantus praeceptiones*; Neisse.

Peacham, Henry

- 1593 *The Garden of Eloquence*; London.

Peacham, Henry Jr.

- 1622 *The complete Gentlement*; London.

Puttenham, George

- 1589 *The Arte of English Poesy*.

- Quantz, Johann Joachim  
1752 *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*; Berlin.
- Sheibe, Johann Adolph  
1745 *Der critische Musikus*; Leipzig.
- Spiess, Meinrad  
1745 *Tractatus musicus compositorio-practicus. Das ist, musicalischer Tractat, in welchem alle gute und sichere Fundamenta zur musicalischen Composition aus dener alt- und neuesten besten Autoribus herausgezogen, zusammen getragen, gegen einander gehalten, erkläret, und mit untersezten Exemplen dermassen klar und deutlich erläuteri werden*; Augsburg.
- Thuringus, Joachim  
1624 *Opusculum bipartitum de primordiis musicus*; Berlin.
- Vogt, Mauritius  
1719 *Conclave thesauri magnae artis musicae*; Praga.
- Walther, Johann Gottfried  
1732 *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*; Leipzig.

## II. BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Adrio, Adam  
1980 "Calvisius, Sethus"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol.3; pp. 632-3.
- Albrecht, Timothy  
1980 "Musical rhetoric in J.S. Bach's organ toccata BWV 565"; *Organ yearbook XI*; pp.84-94.
- Anderson, Warren  
1980 "Quintilian [Marcus Fabius Quintilianus]"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol.15; pp. 511-2.
- Alexitch, Antonieta  
1984 "Musica, Teologia e scienza nella 'Musurgia Universalis' di A. Kircher"; *Nuova rivista musicale italiana*, No. 2. pp. 182-191.
- Anderson, James  
1981 *Unsuspected Eloquence.*; Yale university Press, 1981.
- Aristóteles  
1989 *La Poética.*; Editores Mexicanos Unidos, S.A.
- Arnold, Denis  
1980 "Stile Concitato"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol.18; p. 145.
- Arnold, Franck Thomas  
1964 *The art of accompaniment from a thorough-bass as practised in the XVIIth and XVIII th centuries*; Dover; New York.
- Barthes, Roland  
1974 *La antigua retórica.*; Investigaciones retóricas I; Ed. Tiempo contemporáneo; Buenos Aires.  
1993 *La aventura semiológica.*; Paidós; Barcelona.
- Bayer, Raimond  
1987 *Historia de la estética.*; Fondo de cultura económica; México.
- Bazin, Germain  
1968 *The Baroque, principles, style, modes, themes.*; Thames and Hudson; London.
- Bennett, Jonathan  
1990 *Un estudio de la ETICA de Spinoza.*; Fondo de cultura económica; México.
- Bent, Ian D.  
1980 "Analysis"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol.1; pp. 340-88.
- Beristain, Helena  
1975 *Gramática estructural de la lengua española*; UNAM; México.  
1988 *Diccionario de Retórica y Poética.*; Porrúa, México.  
1989 *Análisis e interpretación del poema lírico.*; UNAM, México.  
1991 *Análisis estructural del relato literario.*; UNAM-Limusa; México.
- Brooks Howard, John  
1985 "Form and Method in Johannes Lippius's *Synopsis musicae novae* "; *Journal of the American Musicological Society* Vol. XXXVIII, No. 3; pp.524-550.
- Buelow, George  
1966 "The *Loci Topici* and Affect in late Baroque Music: Heinichen's practical Demonstration"; *Music Review*, No 27; pp. 161-176.  
1973 "Music, Rhetoric, and the concept of the Affections: A selective bibliography"; *Notes* XXX-4; pp. 250-259.  
1980 "Rhetoric and music"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan Publishers Limited; London; Vol. 15; pp. 793-803.

- 1980a "Ahle, Johann Georg"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol.1; pp.171-2
- 1980b "Gottshed, Johann Christoph"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol.7; pp. 574-6.
- 1980c "Kaldenbach [Caldenbach], Christoph"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 9; pp. 774-5.
- 1980d "Kircher, Athanasius"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 10; pp.73-4
- 1980e "Lippius, Johannes"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 11; p. 17.
- 1980f "Mattheson, Johann"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 11; pp. 832-6.
- 1980g "Nucius [Nux, Nucis], Johannes"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 13; pp. 448-9.
- 1980h "Scheibe, Johann Adolph"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 16; pp. 599-601.
- 1980i "Spiess, Meinrad"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 17; pp. 831-2.
- 1980j "Thuringus [Thüring], Joachim"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 18; p.797 .
- 1980k "Walther, Johann Gottfried"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 20; pp. 191-3.
- Bukofzer, Manfred  
1939-40 "Allegory in Baroque Music"; *Journal of the Warburg institute* 3; pp.1-21.  
1986 *La música en la época barroca* ; Alianza; Madrid.
- Butler, Gregory G.  
1980 "Music and Rhetoric in early seventeenth-century english sources"; *The musical Quarterly* ; Vol. LXVI, No.1; pp. 53-64.  
1984 "The projection of affect in Baroque dance music"; *Early Music* ; Vol. XII, No.2; pp. 201-207.
- Calabrese, Omar  
1987 *El lenguaje del Arte* ; Paidós; Barcelona.
- Calhoun, Cheshire; y Salomon, Robert  
1992 *¿Qué es una emoción?* ; Fondo de cultura económica; México.
- Casas, Elena, editora  
1980 *La Retórica en España* ; Editora Nacional, Madrid.
- Civra, Ferruccio  
1991 *Musica Poetica* ; Utet; Torino; 1991.
- Clapham, John y Volek, Tomislav  
1980 "Janowka, Tomás Baltazar"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 9; p.501.
- Cohen, Albert  
1980 "Mersenne, Marin"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 12; pp. 188-90.
- Collisani, Amalia  
1988 *Musica e Simboli* ; Sallerio editore; Pallermo.
- Cone, Edward T.  
1987 "On derivation: Syntax and Rhetoric"; *Music analysis* ; Vol.6, No.3; Oxford; pp.237-255.
- Cotte, Roger  
1980 "Chabanon, Michel-Paul-Guy de"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 4; pp. 95-6.
- Descartes, René  
1993 *Tratado de las pasiones del alma* ; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; México.
- Dolmetsch, Arnold  
1946 *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries revealed by contemporary evidence* ; Novello and co.; London.
- Donington, Robert  
1963 *The interpretation of Early Music*; Londres.
- Dreyfus, Laurence  
1985 "J.S. Bach's Concerto Ritornellos and the Question of Invention"; *The musical Quarterly* ; No.3; pp. 327-358.
- Duckles, Vincent  
1980 "Forkel, Johann Nikolaus"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 6; pp. 706-8.

- Eastman, Holly  
1989 "The Drama of the Passions: Tate and Purcell's characterization of Dido"; *The Musical Quarterly* ; Vol.73, No.3; pp.364-381.
- Eco, Umberto  
1985 *Obra Abierta* ; Ariel; Barcelona.  
1989 *La estructura ausente* ; Lumen; Barcelona.  
1990 *Semiótica y Filosofía del lenguaje* ; Lumen; Barcelona.
- Fabbri, Paolo  
1989 *Monteverdi* ;Turner; Madrid.
- Farnsworth, Rodney  
1990 "Hither, This Way' : A Rhetorical-musical analysis of a scene from Purcell's *King Arthur* "; *The Musical Quaterly* ;Vol.74, No.1; pp.83-97.
- Federhofer, Hellmut  
1989 "Christoph Bernhard's Figurenlehre und die Dissonanz"; *Die Musikforschung* ; Heft 2; pp.110-25.
- Fubini, Enrico  
1973 *Musica e il linguaggio nell'estetica contemporanea* ;Enaudi; Torino.
- Gallo, F. Alberto  
1963 "*Pronuntatio* :Ricerche sulla storia di un termine retórico-musicale"; *Acta musicológica*; No.35; pp.38-46.  
1983 *El Medioevo*; Historia dela música Vol. 3; Turner; Madrid.
- Grupo M  
1970 *Rhètorique Generale* ; Larousse, Paris.
- Harnoncourt, Nikolaus  
1984 *Le discours musical* ; Gallimard; Paris.
- Hartmann, Andreas  
1980 "Affektdarstellung und naturbeherrschung in der musik des Barock"; *International review of the aesthetics and sociology of music* ; Vol.11, No.1; Zagreb; pp.25-44.
- Headlam Wells, Robin  
1984 "The ladder of love. Verbal and musical rhetoric in the Elizabethan Lute-song"; *Early Music* ; Vol.XII, No.2; pp.173-89.  
1985 "John Dowland and Elizabethan Melancholy"; *Early Music* ; Vol.13, No.4; pp. 514-28.
- Hefling, Stephen E.  
1987 "*Of the Manner of playing the Adagio*: Structural levels and performance practice in Quantz's *Versuch* "; *Journal of Music Theory*; Vol.31.2; pp.205-223.
- Herreweghe, Philippe  
1985 "Bach et la rhètorique musicale"; *J.S. Bach Matthäus Passion*; Notas al CD Harmonia mundi 901155-7; Francia; pp.14-21.  
s.f. "Les motets de J. S. Bach [...]"; *J.S. Bach, Motets*; CD Harmonia mundi 90II231, France.
- Hillier, Paul  
1989 "Perotin"; notas al CD ECM 1385, München.
- Jacobson, Lena  
1980 "Musical Figures in BWV 131"; *Organ Year Book XI*; pp.60-83.  
1982 "Musical rhetoric in Buxtehude's free organ works"; *Organ Year Book XIII*; pp.60-79.
- Jander, Owen  
1988 "The *Kreutzer* sonata as dialogue"; *Early Music*; Vol.XVI; No.1; pp.34-49.
- Jiménez Paton, Bartolomé  
1980 *Elocuencia española en arte*; Toledo, 1604; incluido en Casas 1980; pp. 217-373.
- Johnson, Kerala  
1980 "Bernhard, Christoph"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 2; pp. 624-7.
- Katz, Chaim S.; Doria, Francisco; Costa, Luiz  
1992 *Diccionario básico de comunicación* ; Nueva Imagen; México.
- Kirkendale, Ursula  
1980 "The source for Bach's *Musical offering*: The *Institutio Oratoria* of Quintilian"; *Journal of the American Musicological Society* ; Vol.XXXIII, No.1; pp.88-141.
- Kirkendale, Warren  
1979 "Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as *Exordium* ,from Bembo to Bach"; *Journal of the American Musicological Society* ; Vol.XXXII, No.1; pp.1-44.  
1984 "*Circulatio* Tradition, *Maria lactans* , and Josquin as Musical Orator"; *Acta musicologica* ; Vol. LVI, Fasc.I; pp.69-92
- Kivy, Peter  
1984 "Mattheson as Philosopher of Art"; *The Musical Quarterly* ; Vol.LXX, No.2; pp.248-65.
- Lasocki, David  
1978 "Quantz and the passions. Theory and practice"; *Early Music* ; Vol.6; pp.556-62.

- Lausberg, Heinrich  
1983 *Elementos de Retórica Literaria* ; Gredos; Madrid.
- Lennenberg, Hang  
1958 "Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music"; *Journal of Music Theory* ; No.2; pp.47-84/193-236.
- Meier, Bernhard  
1990 "Rhetorical aspects of the Renaissance Modes"; *Journal of the Royal Musical Association* ; Vol.114, Part2; pp.183-90.
- Monson, Craig  
1980 "Peacham, Henry"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 14; p.318.
- Monteverdi, Claudio  
1985 "Claudio Monteverde a chi legge"; prólogo a *Madrigali guerrieri et amorosi [...] Libro ottavo*, Venecia, 1638; incluido en Fabbri 1985; pp.405-6.
- Morales y Marin, José Luis  
1990 "Barroco y Rococó" en Milicua, José; ed. *Historia Universal del Arte* ; Planeta, Barcelona.
- Murphy, James  
1986 *La Retórica en la Edad Media*; Fondo de cultura económica; México.
- Natiez, Jean-Jacques  
1990 *Music and Discourse, Toward a semiology of Music*; Princeton: Princeton University.
- Neubauer, John  
1992 *La emancipación de la Música* ; Visor; Madrid.
- Neumann, Frederick  
1965 "A new look at Bach's ornamentation I and II"; *Music and Letters* ; Vol 46, No. 1; pp. 4-15 y No. 2; pp.126-33.  
1967 "The use of Baroque treatises on Musical performance"; *Music and Letters* ; Vol.48, No.4; pp.315-24.
- Niemöller, Klaus Wolfgang  
1980 "Listenius, Nikolaus"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 11; p.28.
- Palisca, Claude  
1968 *Baroque Music* : Perentice Hall; New Jersey.
- Pohl, C. F. y Pizarowitz  
1980 "Kircher, Athanasius"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 10; pp. 73-4.
- Pruett, James  
1963 "Charles Butler-Musician, Grammarian, Apiarist"; *The Musical Quarterly*; Vol. XLIX, No.4; pp. 498-509.  
1980 "Butler, Charles"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol. 3; pp. 517-8.
- Quantz, Johann Joachim  
1967 *On playing the Flute* ; Faber and Faber; London.
- Quintiliano, M. Fabio  
1942 *Instituciones Oratorias* ; Herando; Madrid.
- Rainor, Henry  
1987 *Una Historia Social de la Música* ; Siglo XXI; México.
- Randel, Don Michael  
1984 *Diccionario Harvard de Música* ; Diana; México.
- Reilly, Edward R.  
1980 "Quantz, Johann Joachim"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol.15; pp.495-7.
- Reyes Coria, Bulmaro  
1987 *La retórica en "La partición oratoria" de Cicerón*; UNAM; México.
- Robertson, Alec y Stevens, Denis, eds.  
1979 *Historia general de la Música* ; Vol.II; Istmo: Española.
- Rony, Jerome-Antoine  
1990 *Las Pasiones* ; Cruz O.; México.
- Ruhnke, Martin  
1980 "Burmeister, Joachim"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol.3; pp.485-7.
- Salinas, Miguel de  
1980 *Retórica en lengua castellana* ; Alcalá, 1541; incluido en Casas 1980; pp.39-200.
- Samuel, Harold  
1980 "Herbst [Autumnus], Johann Andreas"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol.8; pp.501-3.
- Saussure, Ferdinand de  
1988 *Curso de Lingüística general* ; Fontamara; México.

- Schering, Arnold  
1908 "Die lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert"; *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 21; pp.106-14.
- Schmitz, Arnold  
1950 *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*; B.Schott's Söhne; Mainz.
- Serwer, Howard  
1980 "Marpug, Friedrich Wilhem"; *The New Grove Dictionary of Music And Musicians.*; Macmillan; London; Vol.11; pp.697-9.
- Spitzer, John  
1989 "Grammar of improvised ornamentation: Jean Rosseau's viol treatise of 1687"; *Journal of Music Theory*; Vol. 33.2; pp.299-332.
- Stefani, Gino  
1976 *Introduzione alla Semiotica della musica*; Sellerio; Pallermo.  
1987 *Il Segno della musica. Saggi di semiotica musicale*; Sellerio; Palermo.  
1990 *Il linguaggio della musica*; Paoline; Milano.
- Street, Alan  
1987 "The Rhetorico-musical structure of the *Goldberg* variations: Bach's *Clavierübung* IV and the *Institutio Oratoria* of Quintilian"; *Music Analysis*; Vol.6, No.1,2; Oxford; pp. 89-131.
- Toft, Robert  
1984 "Musicke a sister to Poetrie Rhetorical artifice in the passionate airs of John Dowland"; *Early Music*; Vol.XII, No.2; pp.191-9.
- Todorov, Tzvetan  
1992 *Teorías del Símbolo*; Monte Avila; Venezuela.
- Todorov, Tzvetan y Ducrot, Oswald:  
1989 *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*; Siglo XXI; México.
- Unger, Hans-Heinrich  
1941 *Die Beziehungen zwischen Musik und rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*; Konrad Triltsch verlag Würzburg.
- Upjohn, Everard; Wingert, Paul; Mahler, Jane  
1980 *Barroco y Neoclasismo Europa y el "Siglo de Oro" Hispánico*; Historia del arte; Daimón; México.
- Vattimo, Gianni  
1993 *El arte: de la estética a la historia*; Conferencia dictada el 13 de Septiembre en la UAM-Iztapalapa, reproducida por *La Jornada Semanal*; No.221; 5-IX-1993.
- Waite, William  
1970 "Bernard Lamy, Rhetorician of the passions"; *Studies in 18th Century Music*; London; pp.380-96.
- Wessely, Othmar  
1972 "Zur ars inveniendi im zeitalter des Barok"; *Orbis musicae*; Tel Aviv University; Vol. I, No.2; pp.113-40.
- Williams, Peter  
1983 "J.S. Bach's *Well-tempered clavier*: A new approach I-II"; *Early Music*; Vol.11, Nos 1,3.
- Zagal Héctor  
1992 *Retórica, Inducción y Ciencia en Aristóteles*; Universidad Panamericana y Cruz O.; Mexico.