

RETÓRICA

PURA RETÓRICA

TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LOS ESTUDIOS DEL DISCURSO

FRANCISCO CHICO RICO
BENITO E. GARCÍA VALERO
JUAN LORENZO LORENZO
MARINA SALVADOR GIMENO [EDS.]

UNIVERSITAT D'ALACANT

PURA RETÓRICA

FRANCISCO CHICO RICO, BENITO E. GARCÍA VALERO,
JUAN LORENZO LORENZO, MARINA SALVADOR GIMENO
[EDS.]

PURA RETÓRICA

TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LOS ESTUDIOS DEL DISCURSO

PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT D'ALACANT

Esta publicación ha sido posible gracias al patrocinio de la Conselleria de Educación, Cultura, Universidades y Empleo de la Generalitat Valenciana a través de una subvención para la organización y difusión de congresos, jornadas y reuniones científicas, tecnológicas, humanísticas o artísticas de carácter internacional (CIAORG/2023/62), así como a través del proyecto de investigación «La corporalidad de la imaginación» (CIGE/2023/175).

Publicacions de la Universitat d'Alacant
03690 Sant Vicent del Raspeig
publicaciones@ua.es
<https://publicaciones.ua.es>
Teléfono: 965 903 480

© los autores, 2025
© de esta edición: Universitat d'Alacant

ISBN: 978-84-1302-344-1
Depósito legal: A 784-2025

Diseño de cubierta: candela ink
Composición: Marten Kwinkelenberg
Impresión y encuadernación:
Imprenta de la Universidad de Alicante



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización nacional e internacional de sus publicaciones.

Reservados todos los derechos. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

Prólogo	13
---------------	----

I.

TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LOS ESTUDIOS RETÓRICOS HOY

La retórica como base y eje de transferencias. Su función en una teoría y crítica transferencial.....	21
---	----

Tomás Albaladejo

La retórica y sus trayectorias desde lo verbal a lo visual y a lo posvisual. Encrucijadas analíticas de las nuevas transvisualidades	49
--	----

Julieta Haidar

The <i>Panegyric</i> of Pliny the Younger in Portuguese Renaissance culture	73
---	----

Belmiro Fernandes Pereira

Retórica y filología: en torno a la edición mayansiana de los <i>De ratione dicendi libri tres</i> de Luis Vives.....	93
---	----

María Violeta Pérez Custodio

Retórica de extrema derecha y argumentación.....	115
--	-----

María Alejandra Vitale

II. RETÓRICA, IDEOLOGÍA, PODER Y POLÍTICA

Aproximación teórica a la pragmarretórica deconstruccionista de textos perlocutivos divergentes	133
<i>Jerónimo Alayón</i>	
La retórica como herramienta de obediencia y manipulación política	145
<i>Jesús Víctor Alfredo Contreras Ugarte</i>	
Retórica y democracia: de nuevo sobre manipulación y persuasión a la luz de la retórica clásica china.....	159
<i>Juan Luis Conde</i>	
The rhetoric of the history of rhetoric: the case of Cicero's <i>Brutus</i>	171
<i>Manfred Kraus</i>	
Equity revisited. Thomas More's <i>Utopia</i> , Desiderius Erasmus' <i>Institutio Principis Christiani</i> , and Niccolò Machiavelli's <i>Il Principe</i> . An approach from cultural rhetoric	183
<i>Eugenio-Enrique Cortés-Ramírez</i>	
De «la mano invisible» y otras metáforas en la retórica de la economía	197
<i>Rafael A. Barrera Gutiérrez & Clarena Muñoz-Dagua & Álvaro Gallardo</i>	
Retórica del franquismo: palabras al servicio de la represión.....	209
<i>Virgilio Tortosa</i>	
Regularidades en el discurso diplomático cubano contra el bloqueo ante la ONU (2019-2023): acercamiento a sus estrategias discursivas y recursos expresivos	221
<i>Mayelín González Hernández & Jassim Saif Alshamsi</i>	
La actitud política: ideología, contexto y persuasión. El discurso del presidente Joe Biden.....	235
<i>Vladimer Luarsabishvili</i>	

III. RETÓRICA Y ARGUMENTACIÓN

<i>Ethos</i> lector y argumento de autoridad en el discurso de censura a espectáculos en Argentina.....	255
<i>Paulina Bettendorff</i>	
Retórica y argumentación: la historia como estrategia argumentativa.....	267
<i>José Antonio Caballero López</i>	
Fundamentos de lingüística funcional para la(s) teoría(s) de la argumentación	279
<i>Alfonso Gallegos Shibya</i>	
El uso de la historia como <i>argumentatio</i> : los discursos de Jano Panonio en Roma del año 1465	293
<i>Alfonso Lombana Sánchez</i>	
Análisis retórico del argumento ontológico sobre la existencia de Dios	303
<i>Eva Martino Gómez</i>	
Recursos argumentativos en la escritura de estudiantes de nivel terciario. ¿Qué hay de nuevo?.....	317
<i>Virginia Orlando</i>	
Retórica y argumentación como transdisciplinas de las ciencias humanas y sociales: enseñanza-aprendizaje	331
<i>María Elisa Sala</i>	

IV. RETÓRICA, COMUNICACIÓN Y EMOCIONES

Padre Antônio Vieira –el jesuita «emperador de la lengua portuguesa»– y sus imágenes	347
<i>Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho</i>	
La <i>Retórica</i> de Tomasso Campanella: conocimiento del ‘otro’ y comunicación eficaz	371
<i>Juan Lorenzo Lorenzo</i>	

Fisiopoiesis: esculpir la mente a través del trabajo corporal para la actio 383
Benito E. García-Valero

Retórica pura y las disciplinas del discurso..... 395
Gerardo Ramírez Vidal

La dimensión emocional del discurso retórico-literario: configuración cultural y proyección perlocutiva 407
Raquel Maciá Burgueño

La retórica deliberativa como modelamiento afectivo y ejemplar del futuro a partir del pasado en Quintiliano..... 417
Andrés Covarrubias Correa

Impresividad y funcionalidad en la *descriptio locorum* de Amiano 427
Isabel Moreno Ferrero

El arte de la consolación: análisis retórico de la *Carta* 234 de Focio de Constantinopla 441
Pedro Emilio Rivera Díaz

Reconfiguración del discurso directo en los titulares periodísticos: mecanismos y efectos 453
Juan Nadal Palazón

El *pathos* como recurso en la argumentación persuasiva: el caso de la eutanasia en España 467
Vincenzo Sanfilippo

V.

RETÓRICA, DISCURSO Y LITERATURA

Retórica y poética: la metalepsis en la construcción ficcional..... 483
José María Rodríguez Santos

Modelos retóricos para una ética de la ficción literaria 491
Ainoa Begoña Sáenz de Zaitegui Tejero

El <i>prolegomenon</i> al tratado <i>Περὶ εὐρέσεως</i> de ps.-Hermógenes de Juan de Sardes (<i>Prol.</i> 26 Rabe).....	503
<i>Javier Bilbao-Ruiz</i>	
Revisitando a Quintiliano: hacia una metodología descriptivo-analítica del discurso metafórico en traducciones literarias.....	515
<i>Sandra Mora López</i>	
La utopía de Júpiter: una lectura retórica de su discurso inaugural en las <i>Argonáuticas</i> de Valerio Flaco	529
<i>Juan Manuel Arriaga Benítez</i>	
Poesía historiográfica del período carolingio: los <i>Annales Caroli Magni</i> del Poeta Saxo.....	543
<i>Guadalupe Lopetegui Semperena</i>	
Retórica pura en <i>Vanka</i>	555
<i>Irene Rodríguez Fernández & Javier Rodríguez Pequeño</i>	
La poesía himnica y el género epidíctico en las saluciones de Rubén Darío	565
<i>María Victoria Utrera Torremocha</i>	
Azorín y la retórica	579
<i>Mauro Jiménez</i>	
La retórica barroquista en <i>Hombres de Maíz</i> , de Miguel Ángel Asturias. El empleo del oxímoron como figura de creación de una realidad «otra»	589
<i>Raquel Martínez Ballestrín</i>	
«Y la noche caerá redonda / como al principio de los tiempos»: la técnica retórica como fuente de literariedad en <i>Poesía interdicta</i> , de Magda Portal	603
<i>Noelia Sánchez-López & Adriana Bermejo Lozano</i>	
Una aproximación al proceso genético y retórico de <i>Travesía de extramares</i> (<i>Sonetos a Chopin</i>) (1950) de Martín Adán	617
<i>Esther Soro Cuesta</i>	
El <i>exordium</i> en la dramaturgia de <i>Lagartijas tiradas al sol</i> : persuasión, veracidad y recepción del discurso escénico	633
<i>María Miranda Rocamora</i>	

VI.
RETÓRICA, ARTES Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

Retórica y música: el discurso retórico-musical en el Barroco de Johann Sebastian Bach.....	645
<i>Paula del Brío Fernández</i>	
Imitación y emulación del discurso de fray Bartolomé de las Casas en la <i>Brevísima relación de la destrucción de las Indias</i> : los grabados de la edición latina de Theodor de Bry	659
<i>Deolinda de Jesus Freire</i>	
La elipsis y la alegoría como estrategias retóricas para representar la violencia. Algunos casos del arte latinoamericano.....	673
<i>Irving Juárez Gómez</i>	
Definir la transferencia comunicativa del videojuego: un estudio de la función interactiva del receptor en la constitución del hecho retórico video-lúdico	683
<i>Gemma López Canicio</i>	
Asistente IA y «Rhetorica recepta». <i>Copia verborum y copia rerum</i> del siglo XXI	697
<i>Raquel Martínez Ballestrín & Jorge O. Gallor Guarín</i>	
Retórica, ideología y redes sociales: la construcción discursiva del yo en Instagram.....	713
<i>Sara Molpeceres Arnáiz</i>	
Explorando la retórica del monstruo en el cine de ciencia ficción	729
<i>Óscar Andrés Treviño Contreras</i>	

VI.

**RETÓRICA, ARTES Y NUEVAS
TECNOLOGÍAS**

RETÓRICA Y MÚSICA: EL DISCURSO RETÓRICO-MUSICAL EN EL BARROCO DE JOHANN SEBASTIAN BACH*

RHETORIC AND MUSIC: THE RHETORICAL- MUSICAL DISCOURSE IN THE BAROQUE OF JOHANN SEBASTIAN BACH

Paula del Brío Fernández
Universidad de Valladolid (España)
paula.delbrio@uva.es

Resumen

Desde la época barroca, la música no podría concebirse sin la influencia de la retórica. La obra musical, entendida como un discurso retórico no verbal, no podría entenderse sin la aplicación de las siete operaciones del discurso. El objetivo de esta investigación es el estudio del vínculo retórico-musical existente en el Barroco y, más concretamente, la influencia de la retórica en la música barroca a través de las operaciones del discurso. Para ello, primeramente, realizaremos una reflexión teórica con el fin de entender cómo surge dicha conexión retórico-musical para, posteriormente, llevar a la práctica toda esta metodología a partir del análisis retórico de una pieza instrumental de Johann Sebastian Bach: el *Preludio 21*, del *Libro I* de *El clave bien temperado*.

Palabras clave: retórica musical, figuras retórico-musicales, Barroco, Johann Sebastian Bach, discurso musical.

Abstract

Since the Baroque era, music could not be conceived without the influence of rhetoric. The musical work, understood as a non-verbal rhetorical discourse, could not be comprehended

* Esta investigación se desarrolla como uno de los resultados de la Tesis de Doctorado titulada *Retórica, literatura y música: las operaciones del discurso y las figuras retórico-literarias en la obra musical (siglos XVII-XX)*, actualmente en fase de elaboración con la ayuda de un contrato predoctoral financiado por la Universidad de Valladolid (y cofinanciado por el Banco Santander), por resolución de 16 de abril de 2024.

without the application of the seven operations of discourse. The objective of this research is to study the existing rhetorical-musical connection in the Baroque period and, more specifically, the influence of rhetoric on Baroque music through the operations of discourse. To this end, we will first carry out a theoretical reflection in order to understand how this rhetorical-musical connection arises, and subsequently, we will put this methodology into practice through the rhetorical analysis of an instrumental piece by Johann Sebastian Bach: *Prelude 21* from *Book I* of *The Well-Tempered Clavier*.

Keywords: musical rhetoric, rhetorical-musical figures, Baroque, Johann Sebastian Bach, musical discourse.

1. INTRODUCCIÓN

¿Cómo es posible que la retórica influyera en la música barroca? ¿Cómo es posible que las operaciones del discurso se convirtieran en el modelo a seguir para los compositores barrocos? Esta investigación tiene por objeto el estudio de la retórica en la música y, en concreto, la *retórica musical* del Barroco. Para ello, expondremos un apartado teórico y otro práctico.

En cuanto a la metodología empleada, para la realización del apartado teórico se ha llevado a cabo un estudio comparativo de la retórica verbal y la denominada *retórica musical*. De esta manera, primeramente, se han estudiado las grandes aportaciones clásicas y contemporáneas sobre la retórica verbal: Aristóteles (1999), Cicerón (1991), Quintiliano (1887), Albaladejo y Chico Rico (1998), Pujante (2003), Martín Jiménez (2021), etc. Y, posteriormente, se ha investigado acerca del contexto en el que nace la *retórica musical* en el Barroco, gracias a los estudios realizados por Burmeister (1606), Mattheson (1739), Quantz (1752), López Cano (1997), Harnoncourt (2006), Pérsico (2011), Marín Corbí (2007), etc.

En relación con el apartado práctico, se va a proponer el análisis retórico-musical del *Preludio 21 –Libro I* de *El clave bien temperado*– de Johann Sebastian Bach, para el que se ha tenido en cuenta la partitura correspondiente, editada por Albert Schweitzer en 1912. Además, como complemento al análisis, se facilita un vídeo demostrativo realizado por la propia autora de este estudio, donde se podrán visualizar y escuchar los diferentes recursos retórico-musicales gracias a los rótulos visuales que acompañan la interpretación pianística (Del Brío Fernández, 2024a).

2. EL BARROCO: EL AUGE DE LA RETÓRICA MUSICAL

2.1. El origen de la influencia de la retórica en la música

Como explica Rubén López Cano (1997: 33-40), los músicos renacentistas, en el siglo XVI, buscaban la imitación de los modelos clásicos griegos y latinos. De este modo, todas las miradas se fijaron en la retórica, que comenzaba a ser revalorizada como disciplina clásica. Según Lucía Díaz Marroquín (2008: 113-118), todo comienza en Italia, en las décadas centrales del siglo XVI, momento en que tanto los autores literarios como los compositores y los intérpretes musicales empiezan a coincidir en

los círculos intelectuales humanistas. Pero, sin duda, el momento clave para el descubrimiento del vínculo retórico-musical fue la publicación en 1558 de las *Istitutioni harmoniche* del tratadista Gioseffo Zarlino, quien conectó la retórica textual con la musical y, a su vez, vinculó ambas retóricas con la teoría de los afectos, a la que haremos referencia más adelante.

Gracias a esta recuperación, a partir de los primeros años del siglo xvii, ya en la época barroca, la retórica empezó a influir decisivamente en la música. Parafraseando a Nikolaus Harnoncourt, Maira A. Dávila Calderón (2018: 20) explica lo siguiente:

Todo músico del siglo xvii y gran parte del xviii era consciente de su obligación de componer una música elocuente; en sonatas y conciertos barrocos e incluso en sinfonías clásicas se puede percibir la influencia de la retórica en la música, unas obras que son concebidas a partir del lenguaje y que siguen programas retóricos.

En palabras de Harnoncourt (2006: 200), «la música barroca siempre quiere decir algo», a través de la evocación de un determinado afecto, a partir del acto de «hablar con sonidos». Dicho acto ha jugado un papel fundamental en la música desde 1650 (aproximadamente), extendiéndose, por lo menos, hasta los dos siglos siguientes.

Los ejemplos más tempranos donde podemos observar el acto de *hablar con sonidos* en la música barroca son, probablemente, los *funerals* ingleses y los *tombeaux* franceses de los siglos xvii y xviii. Estas obras presentan un discurso perfectamente reconocible y organizado de manera invariable: la introducción, donde se nos explica que la persona en cuestión ha fallecido; una exposición de la actitud personal de duelo del músico; un acto de elevación del fallecido; y una conclusión con rasgos muy similares a los de la introducción (Harnoncourt, 2006: 202). Por este motivo, la presencia de la *dispositio* retórica en este tipo de obras musicales resulta imprescindible, pues podemos observar las diferentes partes del discurso (*exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*). Además, incluso podríamos determinar el género de este discurso musical, en cuyo caso, si aplicáramos los conceptos en torno a los géneros retóricos según Alfonso Martín Jiménez (2021: 35-36), se trataría de un discurso demostrativo o epidíctico (*genus demonstrativum*) y, más concretamente, un discurso demostrativo de alabanza (*laudatio*).

Otro ejemplo del acto de *hablar con sonidos* es el caso de las citas insertadas en la música instrumental. En dichas obras instrumentales, se incluía, en el siglo xvii, una serie de motivos cuyo origen se encontraba en la música vocal, concretamente en el recitativo y en el canto solista. En la música vocal, estos motivos estaban asociados a determinadas palabras del texto cantado y, por tanto, a un contenido expresivo concreto. De esta manera, dichos motivos, al trasladarse a la música instrumental, aunque se separasen del texto original, lograban transmitir al público el afecto y el contenido simbólico originales, actuando como citas (Harnoncourt, 2006: 203-204).

Por tanto, como explica Nikolaus Harnoncourt (2006: 204), «cualquier músico del siglo xvii y una buena parte del xviii tenía claro que debía hacer música hablando». La retórica, junto con la música, se enseñaba y se estudiaba en todas las escuelas

de la época, de modo que «la unión entre música y arte oratoria resultaba natural» (2006: 204).

La retórica fue determinante no solo en la música vocal barroca, sino también en la instrumental. Indica Dávila Calderón (2018: 21) que «el ejemplo más palmario de compositor barroco que creó música instrumental conforme a un ideario retórico es Johann Sebastian Bach», gracias a que, en el Barroco, como ya hemos indicado, aún se recibía formación retórica en la educación. Por lo tanto, Bach pudo ser «el más grande *poeta musical* y el más grande *orador en música* de los tiempos pasados y futuros» (Cantagrel, 1998: 154, *apud* Dávila Calderón, 2018: 21). En palabras de Harnoncourt (2006: 228), «Bach había estudiado a Quintiliano y construía su música según sus reglas, y lo hacía con tal precisión que estas son perfectamente reconocibles *a posteriori* en sus obras».

Por estos motivos, como explica Rubén López Cano (1997: 33-40), ante el auge del vínculo entre la retórica y la música, se elaboró, en el Barroco, una teoría retórico-musical completa, desembocando en el concepto denominado *musica poetica*.

2.2. El concepto de *musica poetica*

Como indica Manuel Tizón Díaz (2018: 317), en 1986, Manfred Bukofzer propuso tres conceptos para los tres puntos de vista desde los que se concebía la música en el siglo xvii: la *musica theorica*, que se encarga de los tratados teóricos musicales; la *musica practica*, que se ocupa de aquellos manuales prácticos destinados a los músicos a la hora de ejecutar las obras; y, finalmente, la *musica poetica* o *ars compositionis*, en la cual se enmarca la *retórica musical*.

Si bien es cierto que estos tres conceptos comenzaron a considerarse trascendentes a partir de 1986, en realidad, ya habían sido propuestos durante el Renacimiento. Como explica Claude V. Palisca (1993: 7), en el siglo xvi, Boethius desarrolló el concepto de *musica theorica* en su texto *Fundamentals of Music*; y, paralelamente, Gioseffo Zarlino, en sus *Istitutioni harmoniche*, propuso la expresión «*musica practica*». Por último, el concepto de *musica poetica* fue propuesto por los tratadistas alemanes, concepto que comprendía el periodo dado entre el primer tercio del siglo xvi y la primera mitad del xviii. Los tratadistas insistían muy especialmente en la distinción de la *musica poetica* respecto de la *musica practica*, dado que, mientras esta última era el arte de interpretar, la *musica poetica* o *ars compositionis* era el *arte de la composición* y, más concretamente, el *arte de la creación* (Palisca, 1993: 7).

De esta manera, como se puede observar, el concepto de *musica poetica* recuperó el significado primario de la palabra *poética* (el sentido que tenía en la Antigüedad clásica): el significado de ‘creación’. En palabras de Palisca (1993: 8), «its authors took seriously the derivation from the Greek *poieo*: to make, produce, or create». De esta forma, la *musica poetica* es aquella que no se encarga del mero conocimiento (objetivo de la *musica theorica*) ni tampoco de la mera práctica musical (materia de estudio de la *musica practica*), sino que su objetivo es la obra como creación del compositor. Para ello, el autor de la obra no es solo un músico, sino que, además, es un *poeta musical* («musical poet») en el sentido de ‘creador musical’ (Palisca, 1993: 7).

2.3. Conmover para convencer: la moción de los afectos

¿Cuál fue el lazo básico que conectó la música con la retórica en el Barroco? La respuesta se encuentra en el fin elemental de ambas artes: la persuasión de los oyentes. De esta manera, el músico actuará «como un orador cuya tarea fundamental es la persuasión de su auditorio» (López Cano, 1997: 40). Por tanto, si tanto la retórica como la música tienen como objetivo persuadir al auditorio, podemos deducir una idea fundamental: la obra musical, aunque utilice un lenguaje no verbal, también es un discurso. Consecuentemente, como veremos más adelante, toda composición musical también requiere de los procedimientos de la *intellectio*, la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio*, la *memoria*, la *actio* y la *pronuntiatio*, como ocurriría en un discurso verbal. Pero, antes de ver cómo se aplican las operaciones retóricas en la música, hemos de explicar en qué consiste la finalidad elemental retórico-musical de la persuasión del auditorio.

En la Antigüedad clásica, Cicerón especificó en su *De oratore* que los fines de todo discurso retórico no solamente eran enseñar y deleitar (los conceptos horacianos de *docere* y *delectare*), sino también conmover al auditorio. Más tarde, incidiendo en la misma idea, Quintiliano puntualizó que, para persuadir (*persuadere*), era necesario enseñar (*docere*), deleitar (*delectare*) y conmover (*movere*), influyendo esto último en las emociones del auditorio (Martín Jiménez, 2021: 22-23). En cuanto a la música, fue el hecho de conmover al auditorio (*movere*), según López Cano (1997: 44-47), la finalidad retórica por la que más se interesaron los músicos en el Barroco, pues, como dijo Mattheson, «todo lo que ocurra sin un elogiabile afecto puede ser considerado como nada, no hace nada y no significa nada» (*apud* López Cano, 1997: 43).

Según indica López Cano (1997: 44-46), en el Barroco, el vínculo existente entre la música y las emociones se reforzó hasta alcanzar una de «las más refinadas y complejas teorizaciones de la historia de la música». El nombre que recibieron dichos estados emocionales es el de *afectos*. Este concepto bebió directamente de la filosofía, especialmente de *Las pasiones del alma*, de René Descartes.

En cuanto a los tipos de afectos existentes, Descartes propuso una descripción detallada de cada uno de ellos, tal y como había hecho previamente Aristóteles. Sin embargo, puesto que el objetivo de este estudio no está orientado hacia la filosofía, mencionaremos simplemente la clasificación general que ofrecía Quintiliano en el Libro VI de su *Institutio oratoria* (1887: 321-324), quien distinguía entre dos tipos de afectos: el *pathos* (la pasión) y el *ethos* (la costumbre). Por *ethos* se entiende aquel estado del ánimo que refleja bondad y dulzura. Para ello, el orador debe expresar los afectos requeridos en cada situación de manera natural. El orador tiene como misión el hablar suave y apaciblemente, mostrando moderación y apaciguamiento. Por el contrario, el *pathos* no surge de forma natural, sino que nace a partir de aquellos afectos que se nutren de impulsos, contribuyendo al dinamismo y al movimiento del ánimo. En palabras de Quintiliano (1887: 321-324),

Entre estas dos especies de afectos, unos [los correspondientes al *pathos*] son fuertes y vehementes, los otros [los relacionados con el *ethos*] apacibles; por aquellos el

hombre se mueve arrebataadamente, por estos con mansedumbre; [...] los unos sirven para excitar los movimientos del ánimo, los otros para ganarse la benevolencia.

Los afectos, en realidad, ya habían sido explicados previamente por Aristóteles en su *Retórica* (1999: 310), obra en la que el filósofo indicaba lo siguiente: «las pasiones son, ciertamente, las causantes de que los hombres se hagan volubles y cambien en lo relativo a sus juicios». Por ello, los afectos se convirtieron en un elemento retórico fundamental para persuadir al auditorio.

En cuanto a la música, los compositores barrocos, con el fin de persuadir al público, van a aplicar dichos afectos a sus obras. De esta manera, el principal objetivo de la pieza musical es, según López Cano (1997: 44-47), «despertar, mover y controlar los afectos del público, tal y como los oradores hacían con el discurso hablado», puesto que «los mejores en mover, en incitar, en originar y controlar los afectos o pasiones de los hombres eran los retóricos y oradores».

Una vez explicada esta cuestión, cabe plantearse la siguiente pregunta: ¿cómo iban a conseguir los músicos barrocos la moción de los afectos del auditorio? La respuesta se extrae, una vez más, de la retórica: solamente lo lograrían sumergiéndose ellos mismos en las pasiones que encierran sus obras para, después, transmitírselas al público, de la misma manera en que lo haría un orador. Así lo explica Carl Philipp Emanuel Bach, hijo de Johann Sebastian Bach: «un músico no puede conmover a los demás a menos que él también esté conmovido», de modo que «necesariamente debe sentir todos los afectos que desea despertar en el oyente» (*apud* López Cano, 1997: 45). En la misma línea, Harnoncourt (2006: 204) comenta lo siguiente: se trata de «colocarse a sí mismo en un estado de ánimo determinado para poder transmitirlo a los oyentes». Pero recordemos que esto mismo ya lo había dicho Aristóteles (1999: 578-579): «en cuanto a ti [refiriéndose al orador], preséntate abiertamente de una determinada manera, a fin de que se te vea como tal». Posteriormente, Quintiliano (1887: 325), en el Libro VI de su *Institutio oratoria*, retomó esta idea: «el principal precepto para mover los afectos, a lo que yo entiendo, es que primero estemos movidos nosotros».

En resumen, como indica López Cano (1997: 40-41), en el Barroco se empezó a detectar una serie de «giros musicales» que podríamos describir como figuras análogas a las que los oradores utilizaban para desviar sus discursos de la expresión verbal habitual y cotidiana. Dicho uso de las figuras retóricas en la música se convirtió en un mecanismo fundamental para mover los afectos del auditorio. Las figuras retórico-musicales, al igual que los recursos propios de las demás operaciones del discurso, fueron recogidas y estudiadas por tratadistas barrocos como Joachim Burmeister, Johann Mattheson y Johann J. Quantz. En suma, la música barroca no podría concebirse sin la teoría de los afectos y, por tanto, no podría entenderse sin la *retórica musical*, cuyos recursos son fundamentales para la construcción de las obras de los compositores barrocos.

2.4. Las operaciones retóricas en el discurso musical

La concepción de la obra musical como un discurso análogo al retórico no sería posible sin la aplicación de las operaciones retóricas heredadas. Para ello, hemos ido realizando un estudio comparativo entre los diferentes recursos de la retórica verbal y los de la retórica musical a partir de las aportaciones de autores como Aristóteles (1999), Quintiliano (1887), Mattheson (1739), Quantz (1752), Lenneberg (1958), López Cano (1997), Albaladejo y Chico Rico (1998), Pujante (2003) y Martín Jiménez (2021).

Respecto a la *intellectio* y la *inventio*, cabe señalar la analogía existente entre los conceptos retóricos y los musicales. En primer lugar, el concepto de *intellectio* como *preoperación retórica* ha sido investigado por Albaladejo y Chico Rico (1998). En el caso de la *intellectio* musical, podríamos decir que determinados *loci topici* musicales equivaldrían, entre otras cosas, al *grado de defendibilidad* propio de la *intellectio*. En cuanto a la *inventio*, los *loci topici* restantes se referirían, ya desde el propio nombre, a los *lugares comunes* propios de la *inventio* retórica.

En cuanto a la *memoria* y la *actio*, si bien es cierto que pueden jugar un papel secundario en la música, ambas pueden aplicarse al discurso musical mediante la memorización (*memoria*) y el empleo de gestos y ademanes (*actio*). Por último, con respecto a la *pronuntiatio*, gracias a las aportaciones de Quantz (1752) durante el Barroco, podemos observar la presencia de sus virtudes (como la precisión y la claridad) y de sus pilares (como la adecuación al contenido, a la forma y a los afectos) en la obra musical.

2.4.1. La *dispositio* retórico-musical

En relación con la *dispositio*, resulta enormemente interesante estudiar cómo se aplican las partes del discurso a la obra musical. Cabe señalar que, en el Barroco, los compositores acostumbraban a dividir su discurso musical en seis partes: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio*, *confirmatio* y *peroratio* (Mattheson, 1739: 194). Resulta evidente que esta división en seis partes, en realidad, bebe directamente de los cuatro conceptos retóricos básicos de *exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*.

Como explica Hans Lenneberg (1958: 48), «a good composition should have the same form as a good speech». Por este motivo, los músicos barrocos comenzaron a aplicar la *dispositio* retórica a sus obras. En palabras de Mattheson (1739: 193), «disposition [...] consists of the nice ordering of all the parts and circumstances of a melody». De esta manera, en primer lugar, necesitaremos un *exordium* lo suficientemente convincente como inicio de nuestro discurso retórico-musical: «*Exordium* is the introduction and beginning of a melody in which its purpose and intention are shown in order to prepare the listener and to arouse his attention» (Mattheson, 1739: 194). También necesitaremos que nuestra obra musical disponga de una buena *narratio*, es decir, un buen relato que defienda nuestra causa: «*Narratio* is, as it were, a report, a tale in which the meaning and the nature of the delivery is suggested» (Mattheson, 1739: 194). Dentro de la *narratio*, es probable que requiramos de una

propositio que nos recuerde brevemente cuál es la causa que estamos defendiendo: «The *propositio*, the proposition itself, briefly contains the meaning and the purpose of the musical speech» (Mattheson, 1739: 194). En cuanto a la *argumentatio*, como músicos oradores, requeriremos, en primer lugar, de una *confutatio* (*refutatio*) que resuelva todos aquellos argumentos que van en contra de la causa defendida: «In music it may be expressed [...] by citation and *refutation* of apparently foreign passages. [...] Everything that goes against the proposition is resolved and settled» (Mattheson, 1739: 195). Dentro de la *argumentatio*, también necesitaremos una *confirmatio*, es decir, el conjunto de argumentos que sí favorecen nuestra causa, la cual refuerza lo expuesto en la *propositio*: «*Confirmatio* is the clever reinforcement of the *proposition*» (Mattheson, 1739: 195). Por último, como en todo discurso retórico, requeriremos de un buen final, una *peroratio* efectiva que tenga por objetivo principal la moción de los afectos del público: «*Peroratio*, finally, is the end or conclusion of our musical oration and must, above all else, be especially moving» (Mattheson, 1739: 195).

2.4.2. La *elocutio*: los tropos y las figuras retórico-musicales

En cuanto a la *elocutio*, Rubén López Cano (1997: 114-115) explica que el uso de las figuras retórico-musicales fue uno de los mayores logros de los músicos de los siglos XVII y XVIII. La figura retórico-musical es aquella que «desvía una expresión musical del uso gramatical común» y «de las normas habituales de la música» (1997: 109). Dicha desviación adquiere un carácter sorpresivo e inesperado que ofrece «al discurso musical belleza, refinamiento, elegancia, atractivo y, sobre todo, mover los afectos del oyente» (1997: 109).

Resulta muy interesante estudiar la gran semejanza existente entre las figuras retóricas del discurso verbal y las del discurso musical. Para ello, hemos ido comparando las figuras retóricas verbales con las musicales, siguiendo las aportaciones de autores como Quintiliano (1887), Burmeister (1606), Mattheson (1739), López Cano (1997), Pujante (2003), Marín Corbí (2007), Pérsico (2011) y Martín Jiménez (2021). En la obra musical, no solo es palpable la presencia previsible de las figuras de repetición (tales como la anáfora o la epífora), sino también la presencia de otras figuras de repetición más complejas (como la *gradatio* o la sinonimia). Cabe destacar, además, la importancia de las figuras de supresión (la elipsis, la aposiopesis, etc.) y de organización sintáctica (como el hipérbaton y el retruécano). También resulta muy sorprendente descubrir que la música no solo utiliza figuras de dicción, sino también de pensamiento, tales como la interrogación y el apóstrofe (como figuras ante el público), o la prosopopeya, la antítesis y la hipérbole (como figuras ante el asunto).

Por último, además de las figuras retórico-musicales, cabe añadir, también, dentro de la *elocutio*, los tropos retórico-musicales, tales como la metáfora, la alegoría y el símbolo. En relación con esto último, Margarita Vega Rodríguez (2001: 116), entre otros expertos, estudia en sus investigaciones la existencia de la metáfora musical; y López Cano (1997: 147) habla de la presencia de alegorías, símbolos e *hipotiposis* en la música. Todas estas cuestiones están, a su vez, recogidas en un artículo

recientemente publicado acerca de la *poética de la imaginación* de Gilbert Durand en la música (Del Brío Fernández, 2024b).

3. ANÁLISIS RETÓRICO-MUSICAL DEL *PRELUDIO 21 (LIBRO I DE EL CLAVE BIEN TEMPERADO)* DE JOHANN SEBASTIAN BACH

A continuación, vamos a ejemplificar el uso de la *dispositio* y la *elocutio* en la música a través de la obra de Johann Sebastian Bach, concretamente, a través del *Preludio 21* del *Libro I* de *El clave bien temperado* (Bach, 1912: 102-103). En cuanto a las figuras retórico-musicales, cabe señalar que hemos aplicado, especialmente, aquellas que ha propuesto López Cano (1997) en *Música y retórica en el Barroco*.

En primer lugar, cabe destacar que todo el *Preludio 21* es el *exordium* de la *Fuga 21*, pues la primera está concebida para que preceda a la segunda (ya desde el propio nombre). Esto no solamente es aplicable a esta obra, sino también a todos los preludios que anteceden a sus correspondientes fugas en *El clave bien temperado* de Bach. Así, entenderemos la siguiente cita de Aristóteles (1999: 558): «El exordio es el comienzo del discurso, o sea, lo que en poesía es el prólogo y, en la música [...], el preludio: todos estos son, efectivamente, comienzos y preparación del camino para lo que sigue después».

En este análisis, nos centraremos en la *dispositio* interna del *Preludio 21*, ya que, además de ser el *exordium* de la *Fuga 21*, a su vez, se divide en las cuatro partes que presenta el discurso retórico. En cuanto a la organización de las diferentes partes, el *Preludio 21* presenta el esquema habitual barroco propuesto por Mattheson (1739: 194-195): *exordium*, *narratio* (*propositio*), *argumentatio* (*confutatio* y *confirmatio*) y *peroratio*.

En primer lugar, el *exordium* corresponde a los primeros dos compases. Primeramente, hemos de decir que, en el *exordium*, se exponen, de manera clara y breve, los motivos melódicos y rítmicos que serán desarrollados a lo largo de la obra, es decir, se presenta el tema que se va a tratar en la pieza. Además, desde el punto de vista armónico, se fija, de manera muy clara, la tonalidad principal sobre la que se construirá la obra (*si bemol mayor*). Además, gracias a la complejidad técnica, el *tempo* rápido y el virtuosismo del *exordium*, el músico realiza toda una *captatio benevolentiae*, apelando a la simpatía del público.

Cabe indicar, en el *exordium*, el uso constante de la *sexta ascendente* entre las notas superiores que hacen la melodía y las notas intermedias que generan la armonía («fa – re agudo – fa», «la – fa agudo – la», etc.). Dicho uso de la sexta ascendente logra que el *exordium* adquiera un carácter enérgico y, sobre todo, brillante. Además, cabe añadir el uso de la hipérbole en aquellas notas que, en la melodía, destacan ascendentemente a una altura que, en principio, no les correspondería de manera natural (como una exageración, musicalmente hablando), del mismo modo en que, en el discurso verbal, una palabra superlativa sustituye a otra más realista con el fin de transmitir una idea exagerada sobre algo. De esta manera, por ejemplo, mientras que la melodía natural debería comenzar con «re – do – re – do», en realidad, la melodía se inicia así: «re – do – re – fa». Por tanto, *fa* es la hipérbole de la nota a la que sustituye (*do*).

En cuanto a la *narratio* (el relato de los motivos musicales), se trata de un fragmento dividido en tres partes (*partitio*), a través del *initium*, el *medium* y el *finis*, correspondiendo este último a la *propositio*. La primera secuencia que podemos observar (*initium*) está formada por un paralelismo en forma de *gradatio* o clímax, constituido por tres estructuras equivalentes desde los puntos de vista melódico y armónico (progresión de «si bemol mayor – do mayor – re menor»). La *gradatio* musical, al igual que el discurso verbal, consiste en aquella enumeración de elementos que transmite un determinado afecto que se va desarrollando de manera progresiva. Posteriormente, se presenta un fragmento (*medium*) que comienza con una repetición consecutiva al inicio de la frase musical en forma de *epanalepsis* (la cual refuerza el inicio de la frase, captando la atención del público) para, después, realizar un ascenso (*anábasis*) que nos lleva hacia un estadio de gran inestabilidad. Dicha *anábasis* está constituida por el uso continuado de apoyaturas que van formando intervalos de *séptima* (muy inestables), así como una disonancia entre la nota melódica y las notas que crean la armonía, para resolver a continuación en la nota correspondiente, formando un intervalo de *sexta* (intervalo de aparente breve descanso para el oyente).

Finalmente, dicha *anábasis* desemboca, por fin, en una frase descendente y conclusiva (*catábasis*), la cual actúa como *propositio*, ya que el público vuelve a escuchar los motivos musicales presentados en el *exordium*. La *propositio* está constituida, de nuevo, por el uso de apoyaturas que crean intervalos de *séptima* que resuelven en intervalos de *sexta*. Además, en la *propositio*, presenciamos el uso de retardos que alargan el momento de la resolución y que, por tanto, actúan como *ligaturas* (*sincopatio*). Dado que se trata de varias ligaturas consecutivas y encadenadas, encontramos, a su vez, un pleonasma (equivalente a la aparente redundancia innecesaria del pleonasma de la retórica verbal). Mediante la *propositio*, queda clara cuál es la causa musical con el fin de contrastar, a continuación, con el pasaje siguiente: la *argumentatio*.

La *argumentatio* va a suponer la oposición a la idea principal a través de la *confutatio* y la *confirmatio*, de manera que el público escuchará elementos nuevos que no han sido presentados ni en el *exordium* ni en la *narratio*. En la *confutatio*, aparecerán varias preguntas enfáticas sin respuesta; mientras que, en la *confirmatio*, se reafirmará la causa defendida. Para ello, vamos a encontrar numerosos apóstrofes e interrogaciones enfáticas en toda la *argumentatio*, como si el músico-orador apelara a un interlocutor externo, de quien no obtiene respuesta (muy habitual, especialmente, en la *confutatio*). Los apóstrofes están constituidos a partir de acordes enérgicos y exclamativos; mientras que las interrogaciones (*interrogatio*) están formadas por una serie de notas consecutivas que juegan a ascender (*anábasis*) y descender (*catábasis*) constantemente (también crean algunos *mezzo círculos* propios de la figura retórica de la *circulatio*, equivalente al circunloquio o perífrasis de la retórica verbal), creando una sola línea melódica (sin ningún acompañamiento explícito) y dejando el discurso abierto, sin respuesta. Tanto los apóstrofes como las interrogaciones tienen por objeto jugar a suscitar y apaciguar continuamente los afectos del público. Cabe señalar que los apóstrofes encierran, a su vez, una anáfora que se va repitiendo al iniciar cada uno

302

PRÆLUDIUM XXI.

Vivace, (4/16)

p *ragione*

Basso stacc.

EXORDIUM

NARRATIO

crec.

sempre stacc.

PROPOSITO

C. B. Bach.

303

CONFUTATIO

crec.

ff

molto rit.

CONFIRMATIO

a tempo

crec.

f

Basso stacc.

PERORATIO

f

crec. rit.

Basso stacc.

C. B. Bach.

Figuras 1 y 2
Análisis desde el punto de vista de la *dispositio*

302

PRÆLUDIUM XXI.

Vivace, (4/16)

p *ragione*

Basso stacc.

HIPÉRBOLES

GRADATIO O PARALELISMO

sempre stacc.

EPANALEPSIS

ANÁBISIS

CATÁBISIS Y SINCOPIATO

C. B. Bach.

303

INTERROGATIO

crec.

ff

molto rit.

INTERROGATIO

a tempo

crec.

f

Basso stacc.

APÓSTROFES

f

crec. rit.

Basso stacc.

C. B. Bach.

Figuras 3 y 4
Análisis desde el punto de vista de la *elocutio*

de los argumentos musicales. Además, cada apóstrofe aparece después de un breve silencio que actúa como suspiro (*suspiratio*) previo a cada argumento.

Finalmente, la *peroratio* corresponde al último compás de la obra, cumpliendo con la virtud retórica de la brevedad. La *peroratio* consiste, principalmente, en la recapitulación (*recapitulatio*) de los motivos rítmicos y melódicos presentados en el *exordium* y desarrollados a lo largo del discurso retórico-musical. Además, desde el punto de vista armónico, encontramos un solo acorde, que corresponde a la tónica de *si bemol mayor*, es decir, a la tonalidad que también presentaba el *exordium* como base de la obra. En cuanto al *affectus*, los oyentes presencian el momento emocional final para descansar en el último instante, en la última nota. Cabe señalar también el carácter cíclico que la *peroratio* ofrece a la pieza, dado que, además de finalizar en la misma tonalidad en la que comienza la obra, la *peroratio* se presenta en forma de ascenso o *anábasis*, generando una sensación de elevación en el oyente.

4. CONCLUSIÓN

En suma, el objetivo de este proyecto ha sido estudiar el vínculo retórico-musical, concretamente la influencia de la retórica en la música, analizando la situación dada en el Barroco. Para ello, en primer lugar, hemos investigado acerca del origen del vínculo dado entre la retórica y la música. Aunque ya aparecieron algunos antecedentes en el Renacimiento, es en el Barroco cuando dicho vínculo alcanza su cumbre, gracias, especialmente, a Johann Sebastian Bach, quien aplicó las operaciones del discurso, así como los distintos recursos retóricos, a sus obras musicales. De esta manera, los músicos comenzaron a aplicar el concepto de *musica poetica* no solamente como el arte de componer la pieza musical, sino también en el sentido de ‘creación’ de la obra musical. Para ello, se comenzaron a aplicar los recursos propios de la retórica a las piezas musicales, pasando a ser consideradas estas últimas como discursos (análogos al retórico) cuya función era convencer al público. Por estos motivos, la retórica y la música compartían la finalidad de conmover al público (*movere*). Este último, entendido en el sentido de ‘conmover’, consistía en la moción de los afectos del auditorio, elemento esencial en el discurso (retórico o musical) para persuadir al auditorio. Por estos motivos, el discurso musical barroco no podría concebirse sin las siete operaciones retóricas: *intellectio*, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio* y *pronuntiatio*.

En conclusión, hemos podido comprobar la presencia de la retórica en la música. De esta forma, por un lado, resulta muy relevante el carácter interdisciplinar de la retórica, disciplina que no solo se puede aplicar al discurso verbal, sino también a otros discursos artísticos, como el musical. Por otro lado, la influencia de la retórica en la música es fundamental para entender la obra musical barroca en toda su complejidad, dotándola de un significado, pues la música no está constituida solo por la forma, sino también por el fondo. De esta manera, la música es un lenguaje (no verbal) que, gracias a la presencia de los diversos recursos retóricos, expresa emociones e ideas, del mismo modo en que ocurre en los discursos verbales. Por estos motivos, gracias al análisis retórico podremos entender la intención de la obra musical, su significado y, en

definitiva, su razón de ser. Por último, el estudio de la *retórica musical* en el Barroco nos hace plantearnos si la retórica siguió influyendo en las épocas y movimientos musicales posteriores, respuesta que trataremos de obtener en futuras publicaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, Tomás; Francisco Chico Rico (1998): «La *intellectio* en la serie de las operaciones retóricas no constituyentes de discurso», en Tomás Albaladejo; Francisco Chico Rico; Emilio del Río Sanz [eds.]: *Retórica hoy*. Número monográfico de *Teoría/Crítica*, 5: 339-352.
- ARISTÓTELES (1999): *Retórica*. Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero. Madrid: Gredos.
- BACH, Johann Sebastian (1912): *Praeludium XXI*. Editor: Albert Schweitzer. Wien: Universal Edition [URL: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3f/IMSLP569637-PMLP569353-bach_bwv_866.pdf (consulta: 07/06/2022)].
- BURMEISTER, Joachim (1606): *Musical Poetics*. Translated, with Introduction and Notes, by Benito V. Rivera. New Haven/London: Yale University Press, 1993.
- CANTAGREL, Gilles (1998): *Le moulin et la rivière. Air et variations sur Bach*. Paris: Fayard.
- CICERÓN, Marco Tulio (1991): *El orador*. Traducción, introducción y notas de Eustaquio Sánchez Salor. Madrid: Alianza Editorial.
- DÁVILA CALDERÓN, Maira A. (2018): *La retórica de los cráneos. Creación poética a partir del análisis de figuras retóricas en la música de Charles Mingus*. Tesis de Maestría. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas [URL: <http://hdl.handle.net/11349/15126> (consulta: 08/08/2025)].
- DEL BRÍO FERNÁNDEZ, Paula (2024a): «Johann Sebastian Bach: *Preludio 21* de *El clave bien temperado. Libro I. BWV 866* – Paula del Brío». *YouTube* [URL: <https://www.youtube.com/watch?v=G8pajNnpwgY> (consulta: 02/09/2024)].
- DEL BRÍO FERNÁNDEZ, Paula (2024b): «La *poética de la imaginación* de Gilbert Durand en la literatura y en la música: el *Cascanueces* de Hoffmann y de Tchaikovsky». *Castilla. Estudios de Literatura*, 15: 79-108 [DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.79-108>].
- DÍAZ MARROQUÍN, Lucía (2008): *La retórica de los afectos*. Kassel: Reichenberger.
- HARNONCOURT, Nikolaus (2006): *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Traducción de Juan Luis Milán. Barcelona: Acantilado.
- LENNEBERG, Hans (1958a): «Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I)». *Journal of Music Theory*, 2(1): 47-84 [URL: <http://www.jstor.org/stable/842930?origin=JSTOR-pdf> (consulta: 08/08/2025)].
- LENNEBERG, Hans (1958b): «Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (II)». *Journal of Music Theory*, 2(2): 193-236 [URL: <http://www.jstor.org/stable/843199?origin=JSTOR-pdf> (consulta: 08/07/2025)].
- LÓPEZ CANO, Rubén (1997): *Música y retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MARÍN CORBÍ, Fernando (2007): «Figuras, gesto, afecto y retórica en la música». *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, 1: 11-52.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2021): *Compendio de Retórica*. Valladolid: Edición del Autor.
- MATTHESON, Johann (1739): *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold (Selections from Part II, Chapter XIV. Concerning the Dispositon, Elaboration, and Decoration of Melodies), en Lenneberg (1958b).

- PALISCA, Claude V. (1993): «Foreword by the Series Editor», en Joachim Burmeister: *Musical Poetics*. Translated, with Introduction and Notes, by Benito V. Rivera. New Haven/London: Yale University Press, pp. 7-9.
- PÉRSICO, Gabriel (2011): «Retórica y música barroca: una posible hermenéutica». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*, 25: 545-568.
- PUJANTE, David (2003): *Manual de retórica*. Madrid: Castalia.
- QUANTZ, Johann J. (1752): *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera*. Edición de Alfonso Sebastián Alegre. Madrid: Dairea Ediciones, 2017.
- QUINTILIANO, Marco Fabio (1887): *Instituciones oratorias*. Traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, 2 tomos. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cía. [URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/> (consulta 27-01-2025)].
- TIZÓN DÍAZ, Manuel (2018): «Música, retórica y emociones». *Paideía*, 113: 315-337.
- VEGA RODRÍGUEZ, Margarita (2001): «La racionalidad de las metáforas y el significado musical», en Margarita Vega Rodríguez; Carlos Villar Taboada [eds.] (2001): *Música, lenguaje y significado*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 115-126.