

“TOMO MI BIEN DE DONDE QUIERA QUE LO ENCUENTRE”: EL PROBLEMA DE LAS APROPIACIONES DEL ARTE EUROPEO EN LA ICONOGRAFÍA MUSICAL NOVOHISPANA

EVGUENIA ROUBINA

Resumen

Diferentes ramas del saber humanístico y artístico de México emprendieron un acercamiento paulatino a la exploración del método iconográfico a mediados del siglo pasado. Desde entonces, la infinita vastedad y el enorme atractivo de obras del arte virreinal que incorporan la imagen de la música han propiciado la intervención en el campo de la iconografía musical de investigadores de la más diversa formación y aún de aficionados a las artes de México.

La urgencia de prevenir a los estudiosos de la iconografía musical novohispana, actuales o en ciernes, de conclusiones falibles en torno a la interpretación de los significados de las imágenes prestadas de un arte ajeno a este espacio cronológico y geográfico impulsó a esta académica a desarrollar un conjunto de recomendaciones metodológicas y herramientas prácticas destinadas a contextualizar la apropiación en el marco del arte virreinal, así como a tipificar y jerarquizar los elementos que la constituyen.

La presente comunicación se dedicará a demostrar la eficiencia de la aplicación de estos recursos para el hallazgo y la identificación de apropiaciones del arte europeo en la iconografía musical novohispana y su contribución a la develación de la intertextualidad de los casos ya localizados.

Palabras clave: Iconografía musical, Nueva España, apropiaciones, identificación, estudio.

Abstract

Different branches of humanistic and artistic knowledge in Mexico began a progressive approach to exploring iconographic methods in the middle of the XX Century. Since then, the infinite vastness and enormous attractiveness of viceregal works of art incorporating musical images have furthered the intervention of researchers, with the most diverse backgrounds, and even of amateurs in Mexican arts, in the field of musical iconography.

The urgency to prevent scholars of musical iconography from New Spain, present or budding, fallible conclusions regarding interpretations of meaning of images borrowed from an art foreign to this chronological and geographic milieu moved this academician to develop a set of methodological recommendations and practical tools meant to set in context appropriation within the framework of viceregal art, as well as to typify and to create a hierarchy of the elements constituting it.

The present report will be employed to demonstrating the efficiency of applying these resources to finding and identifying appropriations of European art to musical iconography of New Spain and its contribution to unveiling the intertextuality of already localized cases.

Key words: Musical iconography, New Spain, appropriations, research.

* * *

La vastedad infinita y el atractivo inagotable de las obras del arte virreinal que incorporan imágenes de la música fueron revelados a mediados del siglo XX por el compositor mexicano Salvador Moreno (1916-1999). *Ángeles músicos de México*, el primer libro publicado por este autor, en 1957, más la versión aumentada de este trabajo realizada a catorce años de su aparición, aun cuando no inauguraron una nueva vertiente en la musicología mexicana han ofrecido la primera y a la fecha más completa relación de las fuentes de iconografía musical disponibles para su estudio en los recintos sacros y culturales de la República Mexicana. Empero, no fue sino hasta las últimas décadas de la centuria pasada cuando la creciente conciencia del “supremo valor documental” de los testimonios que pueden ofrecer las “representaciones musicales en pintura, escultura y muchas otras ramas de las artes visuales”¹ ha sumado a la obra pionera de Moreno las nuevas aportaciones concebidas en el seno de diferentes áreas del saber humanístico y artístico. Las probadas bondades del enfoque interdisciplinario y la ilusoria facilidad de interpretación de los “textos visuales”² han propiciado la intervención en el campo de la iconografía musical de investigadores nacionales y extranjeros de la más diversa formación e incluso de aficionados a las artes de México.

¹ WINTERNITZ, E., 1979: 25-26.

² Hemos adoptado la propuesta de Bernardo Riego, quien se refiere a fuentes iconográficas como “textos visuales” (RIEGO, B., 2001: 14).

Esta práctica, aunada a la inexistente institucionalización de los estudios musicológicos,³ dio vida a publicaciones que se inscriben dentro de dos tendencias principales: aquella que desdeña las exigencias del rigor científico en favor del interés por la descripción de fuentes iconográficas, y la que relaciona este material con la estética y las prácticas musicales del pasado de una manera directa e indiscriminada. Esta segunda vertiente resulta especialmente riesgosa en relación con el estudio del arte virreinal, el cual con frecuencia se inspira en la producción artística procedente de ultramar.

La urgencia de prevenir a los estudiosos de la iconografía musical novohispana, actuales o en ciernes, de conclusiones falibles en torno a la interpretación de los significados de las imágenes prestadas de un arte ajeno a este espacio cronológico y geográfico impulsó a esta académica a desarrollar un conjunto de recomendaciones metodológicas⁴ y herramientas prácticas destinadas a contextualizar la apropiación en el marco del arte virreinal, así como a tipificar y jerarquizar los elementos que la constituyen, con la finalidad de establecer la relación entre el imaginario musical o el conjunto de las representaciones simbólicas de la música y el hecho sonoro de la Nueva España.

En la oportunidad que tuvimos recientemente de hacer públicas algunas consideraciones sobre el grado de confianza que puede depositarse en los documentos figurados —una de las principales y permanentes preocupaciones de la iconografía musical— señalamos que a diferentes grados de optimismo, moderado o acrítico, que James McKinnon define como posturas que se asumen en lo relativo al valor testimonial de las fuentes iconográficas,⁵ los autores mexicanos han sumado la posibilidad de

³ A excepción del *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”* (Cenidim) que inició su funcionamiento en 1973 y cuya estructura, nivel académico y envergadura se hayan en franca discordancia con las exigencias actuales, la musicología mexicana hoy en día no tiene otro espacio vital que el traspaso de las instituciones de investigación con un perfil disciplinario distinto: histórico, estético, antropológico, por señalar sólo algunos.

⁴ La construcción de un método de investigación propio de la iconografía musical forma parte de los objetivos del proyecto *Iconografía musical novohispana*, actualmente en desarrollo bajo la coordinación de esta académica y con el auspicio del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

⁵ MCKINNON, J., 1982: 79-80.

adoptar posiciones radicalmente escépticas en lo que respecta a la coincidencia de la imagen de la música plasmada en las artes plásticas del virreinato con su referente.⁶ Los apologistas de esta visión construyen sus ideas en torno al mismo **conflicto**: invento *versus* realidad, bien partiendo del supuesto de que “el principio iconográfico de la música en México” se estableció con el afán de enmendar la prohibición del uso de instrumentos musicales en la liturgia y obedeció a la necesidad de “lograr por la vista lo que no se podía obtener por el oído”;⁷ bien vinculando la vastedad y diversidad de las orquestas angélicas evocadas por los artistas novohispanos con las estampas traídas de Europa, o, por último, ubicando su origen en el pensamiento filosófico de la época dissociado de la práctica musical de la Nueva España.⁸

Elegir correctamente el lado del que debe colocarse el estudioso del pasado cultural de México sería como pronunciar un veredicto sobre la capacidad de la iconografía musical novohispana de convertirse en un recurso para la reconstrucción de pruebas perdidas⁹ referentes al quehacer musical del virreinato. Como es de entenderse, esta decisión no puede ser tomada sin antes ponderar el valor y las implicaciones de la contribución que ha hecho a la imaginería virreinal la producción gráfica y, eventualmente, pictórica europea que los artistas novohispanos solían emplear como “modelo o fuente de inspiración para sus obras”.¹⁰

Si, parafraseando la pregunta canónica de Howard Mayer Brown, nos abocáramos a averiguar qué pueden enseñarnos las obras de arte sobre la música de la Nueva España,¹¹ se debería empezar por reconocer en sus representaciones figuradas y descartar como prueba todo elemento ajeno a su estética y prácticas. Para la consecución de este objetivo difícilmente podría hallarse una vía más segura que el análisis de las imágenes

⁶ ROUBINA, E., 2010: 69-70.

⁷ MORENO, S., 1957: 13.

⁸ N. Sigaut disertando sobre dos obras pictóricas que se realizaron a finales del siglo XVII por encargo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, deriva el concepto sonoro que éstas evocan de “la influencia decisiva” que debió ejercer en sus autores la *Musurgia Universalis* de Atanasius Kircher (Roma, 1650), y asevera que “los ángeles de la catedral hacen alusión a un tipo de música que [...] es síntesis de la belleza como resultado que, según los pitagóricos, se establecía por ritmos y números, que originan un canto armónico” (SIGAUT, N., 2010: 150-151).

⁹ GOMBRICH, E. H., 1983: 18.

¹⁰ MOURA SOBRAL, L. de, 1998: 157.

¹¹ BROWN, H. M.; LASCELLE, J., 1972: 3.

“prestadas” de la plástica del viejo continente, precedido, obligatoriamente, de la definición de unos criterios claros y rigurosos para su identificación y tipificación.

La apropiación de la forma y el contenido del grabado europeo como elemento del método creador de los pintores novohispanos es un tema que la investigación artística de México ya había explorado a plenitud, y, aunque fue en el siglo XX cuando comenzó su estudio sistemático,¹² fueron los evangelizadores del Nuevo Mundo los que han apuntado al copiado como génesis del arte virreinal. Las voces que ensalzan la natural propensión de los nuevos súbditos de la Corona española hacia diferentes “artes y oficios” en los que éstos, al parecer, llegaban a instruirse “en sólo mirarlos y verlos hacer”,¹³ o que elogian su admirable capacidad para copiar el producto artístico europeo de manera “tan perfecta, que no se puede mejorar”,¹⁴ no prescinden de señalamientos, algunos muy explícitos, de los modelos de que se habían servido esos noveles creadores de la todavía incipiente imaginería novohispana y que eran “las muestras e imágenes de Flandes y de Italia que los Españoles han traído, de las cuales han venido a esta tierra muy líricas piezas”.¹⁵

¹² Entre los autores que a mediados del siglo pasado se han centrado en descubrir la relación que el arte virreinal guardaba con el grabado europeo figuran los nombres de Gibson Danes (“Baltasar de Echave Ibía, some critical notes on the stylistic character of his art”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, III/9, UNAM, México, 1942, pp. 15-26), Justino Fernández (“Rubens y José Juárez”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, III/10, UNAM, México, 1943, pp. 51-57), y Diego Angulo Íñiguez (“Algunas huellas de Schongauer y Durero en Méjico”, *Archivo español de arte*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velásquez, núm. 72, Madrid, 1945, 381-384; “Pereyng y Martín de Vos: el retablo de Huejotzingo”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm. 2, Universidad de Buenos Aires, 1949, pp. 25-27), por mencionar sólo algunos.

¹³ BENAVENTE T. DE, 1858: 209.

¹⁴ MENDIETA, J. DE, 1973: 38.

¹⁵ BENAVENTE, T. DE, 1858: 212. A la imitación como herramienta de la enseñanza artística y el copiado como un proceder normal en el arte sacro virreinal en los albores de su historia hace referencia también fray Bartolomé de las Casas, quien señala que entre los neófitos había pintores de gran habilidad que habían adquirido “[...] después que se dieron a pintar nuestras imágenes, las cuales hacen tan perfectas y con tanta gracia cuanto los más primos oficiales de Flandes y otras cualesquiera naciones” (CASAS, B. DE LAS, 1992: 591).

Los autores que en los últimos decenios del siglo pasado y en los años que han transcurrido del presente se dedicaron a reconocer los orígenes del arte sacro de la Nueva España han sostenido la idea respecto de la enorme deuda que éste contrajo con la producción artística ultramarina. Y, pese a que el número de préstamos de “grabados europeos, *principalmente de Amberes*, y además los de Italia, Alemania, y Francia” que hasta ahora se ha podido identificar está muy lejos aún de ascender a los “millares de ejemplos” cuya existencia alguna vez se profetizó,¹⁶ el esfuerzo conjunto de los estudiosos de ambas Américas permitió ratificar contundentemente el papel decisivo de aquellas piezas “en la difusión de conceptos iconográficos y composiciones pictóricas del Nuevo Mundo”.¹⁷

La impronta que estas fuentes han dejado en la imagen de la música plasmada en el arte de la América hispana y lusitana se aceptó en forma axiomática y de manera anticipada a la realización de estudios dedicados a la iconografía musical de estas latitudes, enfocados al problema de préstamos¹⁸ y que satisfacen a la primera de las preguntas iniciales, la que atañe a la relación entre el original y la obra derivada. Un intento de sistematizar posibles actitudes que los artistas del Nuevo Mundo adoptaron frente al grabado europeo se dio a principios de la década de 1990 cuando Rosario Álvarez propuso las siguientes seis fórmulas:

“a) Se copia el grabado más o menos de forma literal y con él los instrumentos existentes [...] b) Se copian los instrumentos del grabado; pero al no entender lo que se copia, el resultado es un instrumento imaginario [...] c) Hacer una refundición de varios grabados y escoger instrumentos o personajes de diversas estampas [...] d) Cambiar el instrumento del grabado y adaptarlo al mundo musical conocido [...] e)

¹⁶ SORIA, M., 1952: 44; 1956: 100.

¹⁷ KELEMEN, P., 1967: 211.

¹⁸ Aunque en un trabajo publicado en 1999 nos hemos propuesto descubrir una relación intrínseca de las fuentes iconográficas de la música novohispana con la imaginería europea, en aquel entonces no se persiguió un objetivo distinto al análisis de algunas representaciones artísticas de los instrumentos de arco (ROUBINA, E., 1999: 50-60).

Añadir instrumentos a composiciones que no los tenían [...] / f) Suprimir los instrumentos de aquellas composiciones que los habían incorporado”.¹⁹

El actual avance del estudio de la iconografía musical novohispana nos ha hecho optar por un esquema menos complicado pero a la vez más abarcador. Uno que distingue entre diferentes fórmulas de préstamos del arte europeo o novohispano,²⁰ de acuerdo con el mayor o menor grado de coincidencia de los contenidos musicales de las obras derivadas con sus respectivos originales, y que permite tipificar esos préstamos en tres categorías: versión LITERAL, MODIFICADA y COMBINADA.

Como versiones literales o copias²¹ nos referimos a las obras que reproducen el contenido musical del original de manera inalterada o no alterada deliberadamente. Derivadas por lo común de la producción gráfica europea, las copias novohispanas patentizan la independencia de sus autores en cuanto a las decisiones sobre la gama colorística de las obras pictóricas o a la elección de la técnica de reproducción: dibujo, lienzo, mural, talla en piedra o madera, etc. Sin embargo, aunque independientemente de que los préstamos que pertenecen a esta categoría, suelen exhibir algunas variaciones en la morfología de los instrumentos musicales, especialmente notorias en las imágenes de cordófonos frotados o punteados; opinamos que en la mayoría de los casos éstas, al igual que las imprecisiones anatómicas que con frecuencia se observan en las figuras de

¹⁹ ÁLVAREZ, R., 1993: 20-22. Queda claro que la última de las posibilidades, sugerida por la autora en el trabajo citado, aun cuando no deja de evidenciar préstamos, ya no los relaciona con el campo de la iconografía musical.

²⁰ Actualmente no contamos con otras pruebas más que la propia iconografía musical para constatar la existencia de la usanza del copiado de obras virreinales por sus contemporáneos o sus colegas de generaciones posteriores. Sin embargo, opinamos que puede hacerse extensivo al ámbito novohispano un testimonio documental del siglo XVIII que ha legado a la posteridad uno de los archivos limeños y que explícitamente habla de la práctica a la que recurrió un clérigo haciendo a los pintores a su servicio “copiar los mejores originales de la ciudad [...] para su gusto y debocion” (cfr. SIRACUSANO, G., 2011: 132). En las citas se preserva la ortografía de las fuentes.

²¹ En la época que nos ocupa una copia se comprendía como “un diseño ó un quadro sacado de otro” (MARTÍNEZ, F., 1788: 93). En consonancia con esta definición aceptada en todo el mundo hispano, se expresa otro famoso diccionario de arte publicado en el mismo año que establece la sinonimia del verbo “copiar” con la acción de “imitar exactamente otra pintura ó dibujo original, estatua, ó diseño de edificio” (REJÓN DE SILVA, D. A., 1788: 70).

santos y ángeles u otros detalles no resueltos satisfactoriamente, deben atribuirse a la impericia de sus autores más que a la intención de modificar el modelo copiado.

Las versiones literales o, en otras palabras, aquellas que se esmeran en “imitar exactamente” las obras ajenas, representan una absoluta minoría en la iconografía musical novohispana, y si bien su estudio aporta datos de interés para la documentación de la presencia del grabado y la estampa europeos en el virreinato y las influencias que éstos han ejercido sobre el arte de la Nueva España, no provee de testimonios referentes al quehacer musical propio del ámbito espacio-temporal al que perteneció el artista que se valió de esas fuentes.²²

La representación plástica de la música a partir del copiado de las fuentes europeas fue la primera de las fórmulas de apropiación que conoció el arte novohispano y que se arraigó en las comarcas conquistadas a la par con el levantamiento de los altares de la nueva religión. Así lo hacen ver, entre otros ejemplos en los que se respalda nuestra tesis, las visiones del Apocalipsis que, en 1562, un desconocido artista poblano²³ trasladó de una Biblia²⁴ a la bóveda del sotocoro del convento de Nuestra Señora de la Asunción en Tecamachalco, Puebla. El mismo tema aborda y un procedimiento de trabajo similar exhibe un lienzo que hoy forma parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Toluca, Estado de México, y representa una copia del grabado de Johann Sadeler según el diseño de Joos van Winghe (*ca.* 1544-1603). Realizado por un desconocido autor novohispano que, siguiendo servilmente los trazos de su modelo, reprodujo, de manera tan fiel como le fue posible este grabado—incluyendo las cuatro

²² Un ejemplo muy demostrativo de este tipo de préstamos lo ofrece el vitral central de la fachada principal de la catedral de Toluca en que su autor, Honorato Aguilera (*ca.* 1967, Toluca, Estado de México), reprodujo una parte del panel que representa a los ángeles músicos del políptico de la catedral de San Bavón, obra inmortal de los hermanos van Eyck (1432, Gante).

²³ Una atenta lectura de documentos relacionados con la realización de estas pinturas permitió a Pablo Escalante Gonzalbo refutar de una manera contundente su atribución al *tlacuilo* Juan Gerson hecha por Manuel Toussaint y aceptada por varios investigadores (ESCALANTE GONZALBO, P., 2006: 325-342).

²⁴ Un ejemplar de este libro que antaño perteneció a la biblioteca del convento de San Francisco de la Ciudad de México (Biblioteca Nacional de México, RF=220.47 BIB.b VUL 15--), nos ha permitido establecer el origen de las pinturas de Tecamachalco que, como supuso R. Álvarez, “recrean láminas de biblias germanas [...] posiblemente de las conservadas en la Biblioteca Nacional de México y en la Universidad de Puebla” (Álvarez, R., 1993: 20).

“Tomo mi bien de donde quiera que lo encuentre”...

voces del motete de André Pevernage (1543-1591) que lo integra—, y no obstante contribuir, como toda versión literal, a llenar lagunas en el conocimiento de la iconografía musical europea en circulación en el virreinato, habiendo sido realizado dos siglos más tarde que el original, el óleo de Toluca establece una distancia igual de amplia entre la imagen que evoca y el repertorio en boga en la Nueva España del siglo XVIII (imágenes 1.a y 1.b).



Imagen 1.a- Johann Sadeler I, *El Apocalipsis*,²⁵
grabado, Venecia, 1588

²⁵ Señalamos el título del grabado de conformidad con la inscripción hecha en su esquina inferior derecha: “Apocalip: 5 et 14”.



Imagen 1.b- Anónimo, s. XVIII, *El Apocalipsis*, óleo sobre tela, Museo de Bellas Artes, Toluca, Estado de México

Las versiones modificadas o aquellas que recreando una determinada fuente gráfica alteran su contenido musical, aun cuando no llegan a ocupar un lugar preferente entre las diferentes fórmulas de préstamos que hemos especificado, se caracterizan por una representatividad mucho más considerable en el arte virreinal que la que tienen las versiones literales y permiten distinguir entre dos procedimientos básicos, a partir de los que se concebían, a saber:

- a) modificación de las características morfológicas de los instrumentos, y
- b) cambios en la integración del conjunto musical que

- se mantiene dentro del mismo programa iconográfico o
- se traslada a uno diferente.

Ambas situaciones pueden ser ilustradas por medio de dos obras dieciochescas cuyos autores hallaron su fuente de inspiración en el *Officium Beatae Mariae virginis...*, libro que salió de la imprenta de Plantino-Moreto en 1609. La primera de ellas forma parte de un libro de coro que antiguamente perteneció a la Catedral Metropolitana de México. Joseph Andrés Gastón y Balbuena, autor de este volumen realizado (“scriptum [... et] delinneatus”) en 1762, en una pintura sobre pergamino que ocupa la foja 92 reprodujo puntualmente el grabado que en la publicación amberina representa la escena de la natividad de Jesucristo, sin diferir del original más que en algunos sutiles detalles que podrían obedecer ya a su visión personal, ya a su loable deseo de prevenir la censura de su obra, o bien a su esfuerzo de dotar a su dibujo de mayor verosimilitud. A los dos primeros supuestos corresponde el notorio rejuvenecimiento de San José y las bandas de tela que ciñen las caderas de los cuatro *putti* que portan la filacteria con la inscripción: “Gloria in altissimis Deo” y que en el grabado flamenco posan sin esas prendas pudibundas.²⁶ La última de las posibles explicaciones de los cambios efectuados y la más significativa para el tema de nuestro estudio se relaciona con la imagen de la orquesta angélica que en el grabado plantiniano se integra por tres ángeles cantores y cinco instrumentistas a cargo de la chirimía, el arpa, la vihuela de arco contrabajo y dos laúdes, uno de estos dos sustituido por un violín en el libro de coro novohispano.

La exagerada esbeltez de este cordófono, que tiene una caja acústica demasiado alargada y estrecha, notoriamente desentona con la robusta imagen de la vihuela de arco flamenca. Sin embargo, hemos de constatar que el violín plasmado en la hoja de pergamino ostenta todas las características morfológicas distintivas de la familia a la pertenece: hombros redondos, esquinas puntiagudas, costillas angostas, aberturas

²⁶ No debemos perder de vista que la Inquisición novohispana, en su constante pugna por la “decencia de aquellas cosas, que están dedicadas al culto divino”, mandaba “se vistiese” todas las figuras que de una manera inconveniente mostraban desnudez en las imágenes destinadas a invitar “á devocion y reverencia” (AGN, Indiferente Virreinal, caja 5095, exp. 26, f. 3r, s.a.; Inquisición, vol. 604, exp. 33, f., 1665; caja 1137, exp. 3, f. 2r, 24 de diciembre de 1767).

acústicas en forma de “efes” y el puente alto y curvado que sostiene cuatro cuerdas. El ilustrador novohispano tampoco erró en la representación de la forma de ejecución de este cordófono por medio de un arco que se ase de acuerdo con la llamada manera italiana²⁷ y que, no obstante ser algo más corto que el “modelo Corelli-Tartini” omnipresente en la cultura musical de la primera mitad del siglo XVIII —quizá, por causa del reducido espacio que se le asignó—, está provisto como aquél de una cabeza lanceolada, una vara ligeramente convexa y el talón fijo (imágenes 2.a y 2.b).²⁸

Del mismo grabado flamenco se derivó el conjunto musical integrado por una vihuela de arco contrabajo, un laúd y un cantor que flanquean la Santísima Trinidad en una de las bóvedas ojivales del ex colegio de San Francisco Javier en Tepotzotlán, Estado de México. La información sobre esta pintura mural es en extremo escasa y actualmente se desconoce si fue obra de un solo artífice o si intervinieron en ella varias manos, lo que podría ser sugerido por las soluciones tan palmariamente dispares que se dieron al problema de la verosimilitud anatómica de las figuras angélicas y de la fidelidad del copiado de los instrumentos musicales. Es el intérprete de la vihuela de arco contrabajo quien en un grado mayor adolece de defectos en su anatomía: el muralista que ideó la imagen cambió el escorzo en que este músico está representado en el libro amberino, adecuando para tal propósito la cabeza del ángel arpista de la misma fuente. Empero, si en lo que concierne al aspecto morfológico del cordófono y el modo de su ejecución con el arco que se esgrime con la palma de la mano hacia abajo, el artífice de Tepotzotlán se apegó, hasta donde le fue posible, al grabado; no supo resolver, probablemente por no hallar en el original un modelo idóneo, la posición del ala izquierda que parece brotar de su pecho, ni igualar la forma y el tamaño de las extremidades de este servidor celeste que tiene la mano izquierda ostensiblemente más grande que la derecha (imagen 3.a).

²⁷ Esta manera se distingue por la posición de los dedos que abrazan la vara “a una distancia pequeña de la nuez” (Geminiani, F. S., *ca.* 1740: 2).

²⁸ BOYDEN D., 1980: 200.

“Tomo mi bien de donde quiera que lo encuentre”...



Imagen 2.a- Pío V, *Officium Beatae Mariae virginis...*,
Amberes: Plantino-Moreto, 1609, p. 568



Imagen 2.b- Joseph Andrés Gastón y Balbuena, 1762, *El nacimiento de Cristo*,²⁹ grisalla sobre pergamino, *Liber communis canticorum...*, f. 92, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México

En cambio, las características anatómicas del intérprete del laúd cuya imagen también integra elementos de diferentes figuras de la misma escena de la Natividad —la cabeza del segundo laudista del grabado flamenco,³⁰

²⁹ Antes de tener la posibilidad de estudiar esta fuente, el apego a la ficha museográfica que acompañó el libro de Gastón y Balbuena exhibido en una exposición temporal en el Museo Nacional del Arte Virreinal, nos hizo referirnos a ella como la *Adoración de los pastores*, obra de Ignacio Lobo (ROUBINA, E., 1999: 57, 60 y 225).

³⁰ Aludimos a la distribución de las figuras en la lámina del libro amberino, en la que uno de los ángeles laudistas se ubica en el primer plano y el otro a espaldas de éste.

las manos del primero³¹ y la parte inferior del cuerpo, probablemente aportación propia del autor del mural—, están resueltas de manera mucho más satisfactoria que la morfología del cordófono depositado en sus manos que en la versión novohispana se proveyó de la caja acústica redonda con fondo plano (imagen 3.b).



Imágenes 3.a y 3.b- Anónimo, siglo XVIII, *La apoteosis de San José* (detalle), pintura mural al temple, templo de San Francisco Javier, Museo Nacional del Arte Virreinal, Tepotzotlán, Estado de México

Las imágenes de los ángeles músicos creadas por medio de la fusión de elementos de varias figuras prestadas de una misma fuente o, dicho de otra forma, el empleo de imágenes combinadas acusa un proceder muy común en la generación de la iconografía musical novohispana al que recurrían incluso artistas de aguda e ingeniosa inventiva, una destreza técnica plenamente acreditada y un estilo propio inconfundible, como los que distinguían a Cristóbal de Villalpando, uno de los más descolantes exponentes del barroquismo virreinal.³² Es sabido que De Villalpando se había servido del grabado europeo como modelo para varios de sus lienzos pero, aun cuando se conocen las fuentes en que se inspiró el eminente

³¹ El muralista novohispano transmitió aun el gesto característico de la mano derecha del laudista alado del grabado flamenco: los dedos meñique y anular redondeados y apoyados sobre la tapa del instrumento con el dedo cordial cruzado por encima del dedo anular.

³² El imponente corpus de la obra de este diestro y prolífico artista justifica a plenitud la opinión de Francisco de la Maza, quien se refiere a De Villalpando como “el más grande pintor barroco de Hispanoamérica, y en cierto momento, del Barroco Hispánico” (MAZA, F. de la, 1990: 113).

artista novohispano, como en el caso de las pinturas realizadas para la sacristía de la Catedral Metropolitana de México entre 1684 y 1688,³³ el diseño de los conjuntos musicales ausentes en sus respectivos originales³⁴ se le endosan de manera gratuita a la inventiva o la experiencia del artista, quien, se supone, evocaba en sus obras “los instrumentos y ensambles que formaban parte de su entorno”.³⁵

La observación de los principios a partir de los cuales De Villalpando conformaba sus orquestas angélicas, la frecuencia con que recurría a la reproducción de la iconografía musical europea y la identificación de los modelos que fertilizaban su imaginación sobrepasan los objetivos del presente trabajo. Sin embargo, anticipando el momento en que haremos públicas las conclusiones a las que permitió llegar esta investigación, tenemos que señalar que la modificación del contenido musical de los grabados, flamencos o italianos, a partir de la destreza casi malabarística con la que intercambiaba elementos de las figuras de una determinada fuente, fue el camino que este original talento eligió para adoptar como suyas las ideas ajenas.

De este modo, seguramente, seducido por la postura desinhibida de uno de los cantores celestiales representados en una de las láminas del *Encomium Musices*, colección de grabados publicada en Amberes en la víspera del siglo XVII, Cristóbal de Villalpando construye la imagen de uno de los ángeles músicos que celebran el *Triunfo del arcángel San Miguel*³⁶ uniendo las extremidades inferiores del cantor (imagen 4, figura número 2) con la parte superior del cuerpo del ángel flautista evocado en el mismo grabado (imagen 4, figura número 5). El resultado final se concibe cuando, a los elementos prestados, este gran maestro de pintura añade la amplitud de la envergadura de las alas, la libertad del vuelo de los paños y la soltura de los movimientos corporales, tan característicos de los

³³ MOURA SOBRAL, L. de, 1998:158.

³⁴ Nelly Sigaut, en un estudio dedicado a las pinturas de la sacristía de la Catedral Metropolitana de México, señala que “son conocidas algunas de las estampas usadas por Cristóbal de Villalpando” como fuentes de su inspiración compositiva y atribuye “la presencia de conjuntos angélicos musicales” a las adaptaciones a las que recurrió el artista, sin referirse al origen de éstas (SIGAUT, N., 2010: 146).

³⁵ SANTOS, M. E., 2006: 124.

³⁶ Nelly Sigaut, con base en un inventario de bienes de la Catedral Metropolitana de México, recupera el título original de este lienzo (SIGAUT, N., 2002: 117), señalado en diferentes fuentes como “La mujer del Apocalipsis” o “La Virgen del Apocalipsis” (MORENO, S., 1971: 39; MAZA, F. de la, 1979: 68-69).

“Tomo mi bien de donde quiera que lo encuentre”...

personajes alados que surcan el incomparablemente límpido azul celeste de sus cielos.



Imagen 4- Theodore Galle, “La aparición del ángel a los pastores”, grabado sobre papel, en Jan van der Straet, *Encomium Musices*, Amberes: Philippe Galle, ca. 1589-1590, lámina 16



Imagen 5- Cristóbal de Villalpando, *Triunfo del arcángel San Miguel* (detalle), óleo sobre tela, Catedral Metropolitana de México, Ciudad de México

La creación de las imágenes integradas a partir de la transposición y mutación de los elementos de una sola fuente en el arte sacro del virreinato a menudo viene acompañado por un procedimiento aún más complejo que es la compilación de varias fuentes, europeas o novohispanas. Éstas son las versiones combinadas que, amén de poner en evidencia el préstamo, ofrecen muestras de la originalidad e independencia de visión creativa de los pintores que hicieron uso de este recurso.³⁷ Sobraría explicar que la identificación de los préstamos que, fundidos en el crisol de una personalidad artística, se amalgamaron en una versión combinada,

³⁷ Compartimos enteramente la idea de Benito Navarrete Prieto, quien, ahondando en el tema de préstamos artísticos, opina que “la calidad y originalidad de la pintura” se condiciona “por la capacidad del artista en utilizar los modelos ajenos y transformarlos” (NAVARRETE PRIETO, B., 1998: 26).

representa un verdadero desafío para el estudioso de la iconografía musical y que aun la pesquisa más concienzuda no siempre es recompensada con respuestas claras y contundentes. El estudio que hemos emprendido en torno a uno de los lienzos pertenecientes al caudal artístico de la pinacoteca de La Profesa³⁸ representa uno de los casos en que este reto no ha podido ser superado en su totalidad.

Firmado por “Conrado”³⁹ y dedicado a san Francisco Javier, este cuadro en más de una ocasión ha sido objeto de atención de los historiadores del arte que destacaron su valor artístico. Sin embargo, hasta donde hemos podido saber, ninguno de los estudiosos que se ocupó de esta bella obra ha hecho ver su relación intrínseca con otros lienzos que, con base en el mismo modelo iconográfico, realizaron artistas europeos e iberoamericanos.⁴⁰ Dos de estas obras: el cuadro fruto del pincel de Juan Niño de Guevara (1632-1698) en la catedral de Málaga y el óleo de un pintor anónimo novohispano que actualmente pertenece al acervo del Museo Nacional de Arte, han sido de esencial importancia para el estudio que hemos realizado. Los tres lienzos —incluyendo la pintura de Conrado— ilustran el momento de la vida del “apóstol de las Indias” en que, según las fuentes hagiográficas, el misionero jesuita, agobiado ya por su mortal enfermedad, yacía “en la playa encendido con los ardores de la calentura y [...] un portugués piadoso, viéndole tendido en la tierra, sin

³⁸ La Casa Profesa de la Compañía de Jesús se construyó entre 1714 y 1720 por el arquitecto Pedro de Arieta y, en 1767, su dominio se transfirió a la Congregación de San Felipe Neri que se consagró a San José el Real. La pinacoteca de esta iglesia, también conocida como el Oratorio de San Felipe Neri, en alusión al claustro ya desaparecido de los padres filipenses, fue fundada por el padre Luis Ávila Blancas, miembro integrante de los congregantes oratorianos y rector del templo, y se inauguró en mayo de 1978.

³⁹ La existencia de dos pintores novohispanos del mismo apellido no ha permitido alcanzar la unanimidad respecto a la atribución de este lienzo, al que algunos autores señalan como obra de Gaspar Conrado, “activo en la ciudad de Puebla, entre los años 1648 y 1653” (véase AA. VV., 1994: 363), en tanto que Rogelio Ruiz Gomar opta por citarlo en el legado artístico del bachiller Tomás Conrado, uno de los siete pintores que, en 1666, habían sido llamados para dictaminar sobre la autenticidad de la “milagrosa estampación” de la Virgen de Guadalupe (RUIZ GOMAR, R., 1993: 20; 1996: 400).

⁴⁰ La existencia de estas obras no nos permite concordar con la opinión de María Cristina Osswald, quien considera que la pintura de La Profesa “sigue el modelo más raro” de la representación de san Francisco Javier, “acostado con la cabeza a la derecha del cuadro” (OSSWALD, M. C., 2007: 138). Traducción nuestra.

ningún abrigo, le ofreció su choça echa de ramos, abierta por muchas partes”.⁴¹ Sin embargo, las semejanzas entre estas tres obras concebidas en ambos lados del Atlántico van mucho más allá de la representación de algunos de los atributos de san Francisco Javier: el crucifijo que abraza el santo moribundo, el rosario que cuelga de su mano izquierda y un libro colocado a su costado en el lecho de muerte, “en alusión a las obras que compuso en Goa para enseñar el Evangelio en aquellas tierras”,⁴² o de la costumbre de emular a Cristo⁴³ que dicta la representación del santo agonizante tendido “en el piso o en un rudo lecho, bajo el cobertizo de una sencilla enramada, abrazando a un crucifijo”.⁴⁴ Extendiéndose a la esfera composicional y el campo del léxico figurativo, las similitudes entre los tres cuadros no dejan margen para dudas respecto de la existencia de un modelo común al que siguieron sus autores, y que no es sino un grabado flamenco realizado a partir de la obra de Peter Paul Rubens (1577-1640) y publicado en Amberes hacia mediados del siglo XVII (imágenes 6.a, 6.b y 6.c).⁴⁵

De aceptarse la atribución del lienzo novohispano a Gaspar o Tomás Conrado y con ello la sugerencia sobre su datación a mediados del siglo XVII, habría que asumir que éste fue realizado con anterioridad a la construcción del templo que actualmente lo alberga. Infortunadamente, hoy no se poseen datos ciertos sobre el destino original de esta obra.⁴⁶ La dramática página de la historia de la Compañía de Jesús en el virreinato se

⁴¹ GARCÍA, F., 1683: 278.

⁴² CARMONA MUELA, J., 2003: 170-171.

⁴³ Conforme a la tradición adoptada por la Compañía en el siglo XVI de glorificar a los santos de su orden comparándolos con Jesucristo (RÉAU, L., 2008: 423), la humilde choza en la que expira este distinguido jesuita transmite la idea de que “Xavier murió en el portal do[n]de Christo nació” (GARCÍA, F., 1683: 279).

⁴⁴ RUIZ GOMAR, R., 2007: 223.

⁴⁵ No obstante haberse sugerido que la obra de Conrado de la Ciudad de México, la de Diego de Borgraf (1618-1686) de Puebla y la de Francisco de León de la Basílica de Zapopan, Jalisco, “contemporáneas entre sí, con profundos paisajes y cuidadoso dibujo naturalista, derivan de un modelo gráfico común” (CUADRIELLO, J., 1999: 225), hasta ahora no se había identificado el grabado que guió la inspiración de los pintores mencionados y de su colega anónimo cuyo lienzo se reproduce en el presente trabajo.

⁴⁶ El estudio de inventarios de los bienes artísticos que poseían los templos y los colegios jesuitas de la Ciudad de México al momento de la expulsión de la Compañía de Jesús de la Nueva España hasta ahora no nos ha permitido satisfacer la pregunta sobre el origen del lienzo de “Conrado”.

“Tomo mi bien de donde quiera que lo encuentre”...

cerró sin permitirnos acceder a esta información. Por tal razón desconocemos si el modelo rubensiano y las adiciones a éste le fueron sugeridas a Conrado por alguno de los doctos miembros de la Compañía o fueron fruto del gusto y la erudición del propio pintor.



Imagen 6.a- Conrado, s. XVII, *La muerte de san Francisco Javier*, óleo sobre tela, Pinacoteca del Oratorio de San Felipe Neri (La Profesa), Ciudad de México



Imagen 6.b- Anónimo, s. XVII, *La muerte de san Francisco Javier*, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

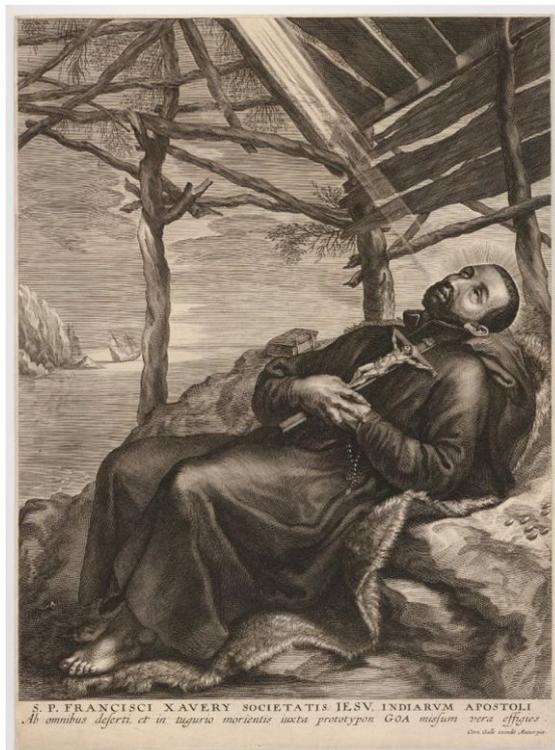


Imagen 6c. Cornelis Galle I, *San Francisco Javier expirante*, Amberes, 1610-1650.

Como permite apreciar la comparación del lienzo de Conrado con el grabado amberino, el artista novohispano, sin desprenderse del programa iconográfico de la fuente, completó el ascético diseño en que se inspiró con algunos de los atributos del santo —el sombrero, la faltriquera y el cayado de peregrino reposando en el suelo—, abrió el horizonte del paisaje marítimo e integró, en conmemoración de la encomiable misión evangelizadora realizada por quien fue reconocido como el “primero Apóstol del Japón”,⁴⁷ la figura de un oriental en piadosa oración ante el lecho del santo. Entre los cambios realizados, el más significativo corresponde a la incorporación de un amplio y luminoso rompimiento de gloria que forman querubines, *putti* y ángeles músicos: dos de ellos

⁴⁷ Aludimos al título de la primera biografía del santo “traduzida en Romance” (TURSELINO, H., 1620: s.f.).

instrumentistas que ejecutan el laúd y el arpa y dos cantores que sostienen sendas libretas.

La presencia de estos seres alados no contraviene los modelos explorados por varios pintores del Viejo y el Nuevo Mundo y se corresponde con la idea de que en su agonía san Francisco Javier estaba acompañado por los servidores celestiales (“¿Para que avia menester compañía de hombres, el que estava acompañado de Angeles?”),⁴⁸ como tampoco se halla en discordancia la integración del elemento musical que acentúa el tono pacífico de la escena de la “muerte santísima” del misionero jesuita (“con quanta alegría pensamos, q. recibieron los Angeles, y los Santos en el Cielo a Xavier; queriendolo todos para su Coro”).⁴⁹

Si bien la obra de Conrado ha sido calificada como “un lienzo que participa aún, con provecho de la directriz naturalista de la primera mitad del siglo XVII”⁵⁰ —¿y cómo no habría de hacerlo si el núcleo de su composición representa una versión literal del grabado basado en un diseño de Rubens?—, esta observación no puede hacerse extensiva a la representación de los instrumentos musicales que ponen en evidencia algunas incongruencias morfológicas. Particularmente palmarias son éstas en el diseño del laúd que, además de la boca situada hacia la parte superior de la caja acústica, tiene las “efes” colocadas de manera asimétrica a ambos lados de las cuerdas y un cordal trapezoide, distintivos propios de los cordófonos de arco.

No es necesario explicar que semejantes alteraciones de la morfología del laúd no habrían podido tener funcionalidad alguna,⁵¹ por lo que no se

⁴⁸ García, F., 1683: 280.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ Vargas Lugo, E., 1994: 350.

⁵¹ Sostenemos firmemente la tesis de que este tipo de alteraciones no obedece a las limitantes que no permitían a los artífices novohispanos “entender lo que se copia” (ÁLVAREZ, R., 1993: 20), ni se debe “a una mala lectura de los modelos propuestos” que fue ocasionada por la “indiferente situación cultural” a la que éstos pertenecían (MANRIQUE, J. A., 1969: 575), sino que es el resultado de la inexistencia de conocimientos organológicos que les permitiese relacionar la morfología de los instrumentos que forman parte de los contenidos musicales apropiados de la iconografía europea con una determinada función acústica. Pensamos que es ésta la causa que explica por qué las aberturas de resonancia de la vihuela de arco que fue copiada de un grabado de J. Sadeler para integrar el conjunto angélico en un conocido cuadro de Juan Correa (*Niño Jesús con ángeles músicos*, s. XVII, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México), por

justificaría el intento de relacionarlas con los procesos de hibridación y mestizaje de los instrumentos europeos que imprimieron su sello distintivo en las obras de los violeros novohispanos.⁵² Entre diversas causas que pudieron haber contribuido a definir la peculiar fisonomía del cordófono evocado en el lienzo de La Profesa,⁵³ queremos otorgarle preeminencia al copiado de una fuente desgastada por el uso o poco precisa en la transmisión de las particularidades morfológicas del instrumento. Como se ha podido establecer, el diseño y la disposición de las figuras de los ángeles músicos que acompañan al San Francisco Javier expirante ponen en evidencia su relación con una de las escenas del *Encomium Musices*, esa colección tan socorrida por los artistas del virreinato (imagen 4, figuras 1, 2, 3 y 6). El ángel laudista de Conrado también es concebido a partir de un préstamo. Así lo hace ver su indiscutible parentesco con un músico alado del óleo atribuido a Pedro Ramírez “El Mozo” (1638-1679). La naturalidad con que ambos laudistas se montan en una nube, las similitudes en la anatomía de sus extremidades y en el tratamiento de los paños que visten las dos figuras y que deja el pie derecho descubierto a la misma altura, arriba de la rodilla, la posición idéntica de los dedos de la mano izquierda sobre el diapason del cordófono y el diseño de los propios instrumentos que comparten, al menos, dos características distintivas y poco usuales que sugieren la existencia de una fuente común de inspiración. La primera de las particularidades consiste en el mástil que discurre por encima de la tapa y cuyo borde inferior es rematado en forma triangular. A la segunda la constituye el elemento decorativo de la tapa: dos grandes “eses” que flanquean la boca del laúd de Ramírez, los cuales en el cuadro de Conrado se transforman en las aberturas acústicas adicionales (imágenes 7.a y 7.b).

ofrecer sólo algún ejemplo, se sustituyen por un vistoso ornamento que no puede tener un propósito diferente al decorativo.

⁵² ROUBINA, E., 2007: 44-48.

⁵³ Como los factores formales que inciden en la representación más o menos verosímil del instrumento musical en las artes plásticas, Rosario Álvarez señala las limitaciones del medio artístico y de las técnicas de trabajo, limitaciones, técnicas e intelectuales, del artista y la restauración de la obra de arte (ÁLVAREZ, R., 1993: 9).



Imagen 7.a- Conrado, s. XVII, *San Francisco Javier expirante* (detalle), óleo sobre tela, Pinacoteca del Oratorio de San Felipe Neri (La Profesa), Ciudad de México

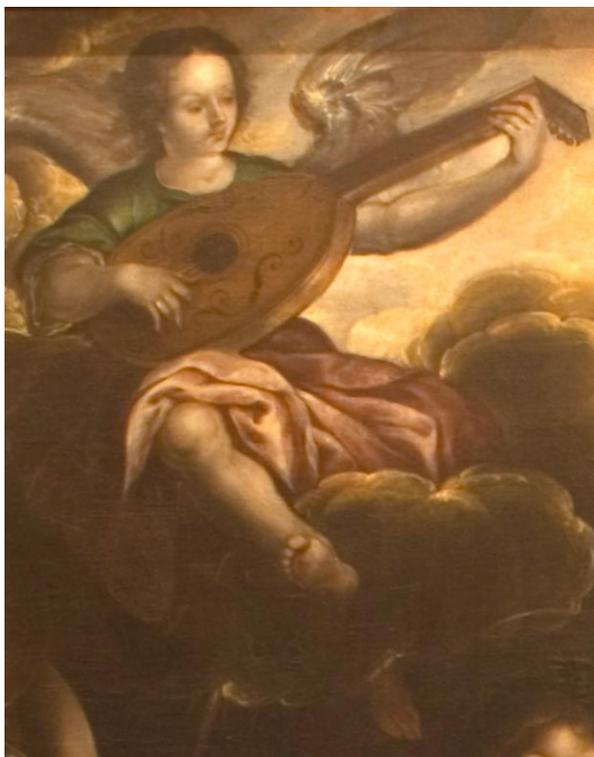


Imagen 7.b- Pedro Ramírez, “El Mozo” (atr.), s. XVII, *Adoración de los pastores* (detalle), óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México

Pensamos que en la disposición de figuras angélicas que forman el rompimiento de gloria en el lienzo dedicado a San Francisco Javier, Conrado pudo haberse apegado a un tercer modelo, ya impreso allende los mares, ya pintado en territorio novohispano, al que hasta ahora no hemos podido identificar con certeza, y que fue el que decidió la integración del conjunto musical y el diseño del arpa que es estilísticamente disímil de la imagen del “corpudo” laúd.

La imposibilidad de apuntar inequívocamente a todas las fuentes en que se basó Conrado para concebir su conjunto musical angélico nos hace acentuar el énfasis en que la superación del elemento especulativo, ese reto que constantemente impone al investigador el estudio de la iconografía musical novohispana, se vuelve especialmente demandante cuando se trata

del análisis de las imágenes compiladas, pero no se inicia ahí, pues antes es preciso establecer el mismo hecho del préstamo. Esta necesidad aún no ha sido atendida a cabalidad por los historiadores del arte virreinal,⁵⁴ como tampoco por los musicólogos que han abordado la problemática del copiado como vehículo de transferencia del contenido musical de las fuentes visuales a un contexto histórico y geográfico distinto a su ámbito original. Por esta razón el señalamiento de las vías que pueden conducir a la identificación de los préstamos del arte europeo se consideró dentro de las recomendaciones metodológicas para el estudio de la iconografía musical novohispana desarrolladas por esta autora.

Un paso inicial recomendado consiste en el estudio obligatorio de fuentes documentales que podrían contener la información referente al modelo a partir del cual un artista novohispano habría concebido una obra determinada o todo un ciclo pictórico. Estos testimonios, aun cuando muchas veces no son numerosos ni explícitos en lo que respecta al contenido musical, no sólo establecen el hecho del préstamo, también permiten saber si la imagen de la música constituyó un elemento agregado al programa iconográfico del original.

Un recurso de esta índole lo ofrecen las crónicas de la edificación del Santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, Guanajuato, en las proximidades de San Miguel el Grande (hoy San Miguel de Allende), cuya “fábrica” se debió “a la devoción, celo y caridad de su Fundador el P. D. Luis Felipe Neri de Alfaro” (1709-1776),⁵⁵ congregante del Oratorio filipense. Iniciándose en la década de 1740, la construcción y el ornato del templo conocido popularmente como la “Capilla Sixtina Mexicana” finalizó en 1776, constituyendo “las paredes y bóvedas [...] y hasta las mismas piedras de esa santa Casa de ejercicios”⁵⁶ el más fiel testimonio de los incesantes “deseos de propagar el culto de Dios y de sus santos”⁵⁷ del venerable padre Alfaro, amén de ofrecer pruebas del talento poco ordinario de Miguel Antonio Martínez Pocasangre. Este artista, hoy escasamente

⁵⁴ Aun cuando las fuentes en que se inspiró un artista virreinal están plenamente reconocidas, como en el caso de *El triunfo de Nuestro Padre San Pedro* de Cristóbal de Villalpando (1686, Catedral Metropolitana de México), la identificación de la procedencia y de los significados del elemento musical incorporado al programa iconográfico no suele formar parte de objetivos de estudios en torno a la obra depositaria (SIGAUT, N., 2002: 127-134).

⁵⁵ GAMARRA Y DÁVALOS, J. B., 1901: V.

⁵⁶ MERCED SIERRA, J. de la, 1876: 22.

⁵⁷ *Ibid.*: 20.

conocido, aparentemente originario del lugar, por un periodo de más de tres décadas se esmeró en concretar las ideas del “sacerdote fiel” en imágenes pletóricas de devoción a la Pasión de Jesucristo. Los murales y las pinturas de caballete de la Capilla del Calvario, último, por el año de su construcción, de los espacios pasionarios del Santuario, ponen de manifiesto su afinidad con el arte gráfico europeo y, más específicamente, con las *Imágenes de la historia evangélica* de Jerónimo Nadal (Hieronymus Natali, *Evangelicae Historiae Imagines*, Amberes, 1596), libro magistralmente ilustrado por una brillante cohorte de grabadores flamencos, al que las noticias provenientes del siglo XVIII señalan como una de las fuentes figuradas que el padre filipense proporcionó al artista del Bajío.⁵⁸

Una atenta mirada a las imágenes del Vía Crucis creadas por Pocasangre y su cotejo con las respectivas páginas de *La historia evangélica* ha hecho patente que, manejando con cierta libertad sus modelos, el pintor novohispano, guiado por la devota inspiración del padre Alfaro, llega a incorporar los motivos que algunas veces complementan y otras tantas discrepan de los programas iconográficos canonizados por Nadal.⁵⁹ Especialmente iluminadora en este sentido es la sexta estación de Cristo en la que no es la palabra evangélica⁶⁰ ni tampoco la imagen comentada por Nadal, sino el programa poético ideado por el sacerdote filipense y plasmado en el muro de la Capilla del Calvario el que guía el pincel de Pocasangre, quien representa la efigie del Señor estampada tres veces en el paño de la piadosa jerosolimitana (imágenes 8.a y 8.b), en concordancia con los siguientes versos:

⁵⁸ SANTIAGO SILVA, J. de, 1996: 100.

⁵⁹ La indiscutible autoridad de la prédica del *Evangelicae Historiae Imagines* en el arte hispano se pone de manifiesto por el tratadista sevillano Francisco Pacheco, quien en numerosas ocasiones remite al creador de las “pinturas sagradas” a las instrucciones de las que provee el fraile jesuita, incluso, llegando a sugerir el copiado de las imágenes que integran su famoso libro, al argüir que “por quanto está mui bien dispuesta la estampa del Padre Geronimo Nadal, se pu[e]de seguramente seguir” (PACHECO, F., 1649: 527).

⁶⁰ Fray Juan Interián de Ayala hace ver que “el que entre las mugeres de que hace mencion el Evangelista, le saliéra á Christo al encuentro una cierta muger llamada *Verónica* [...] que enjugó su rostro con un lienzo, en el qual quedó impresa al vivo su efigie, por el sudor como de sangre que salía de su semblante [...] esto ningun

“Aquel Rostro ensangrentado/ limpia con piedad no poca/ una Muger, y en su toca/ queda amante retocado:/ En triplicado traslado/ le paga el divino amor/ con el pincel del dolor/ le pinta Imagenes tres;/ y por piadosa esta vez/ toca en su Toca el favor”.



Imagen 8.a- Hieronymus Natali, *Evangelicae historiae imagines...*, Amberes: Plantino-Moreto, 1596, p. 126.

Evangelista lo refiere, y [...] ninguno de los Padres antiguos; ya sin embargo es una cosa recibida” (INTERIÁN DE AYALA, J., 1782: 404).



Imagen 8.b- Miguel Antonio Martínez Pocasangre (fl. 1730-1776), *Pasión de Cristo, La sexta estación*, ca. 1776, óleo sobre tela, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Gto.

Entre los motivos que, sin ser mencionados en los evangelios, figuran en las representaciones europeas e iberoamericanas de la Pasión de Jesucristo, al haber sido adoptados por “una pía, y recibida tradición”,⁶¹ un particular interés para nuestro estudio lo representa la figura del soldado pregonero evocada por el pintor guanajuatense en la tercera, cuarta y sexta estaciones. Evidentemente, Martínez Pocasangre no fue el primero de los artistas novohispanos en integrarla en el programa iconográfico del Vía Crucis. Empero, a diferencia de sus colegas de las generaciones anteriores —José Juárez (ca. 1585-1639), *Calvario*, óleo sobre tela, iglesia de san José el Real (La Profesa), Ciudad de México; Baltasar de Echave Rioja (1632-

⁶¹ *Idem.*

1682), *Jesús con la cruz a cuestas*, óleo sobre tela, iglesia de Nuestra Señora del Carmen, Puebla, Pue., o Anónimo, siglo XVII, *Encuentro de Cristo en la Vía Dolorosa*, óleo sobre tela, parroquia de los Santos Reyes, Iztacalco, Ciudad de México, entre algunos más—, quienes representaron este personaje a caballo y con un instrumento de aliento perfectamente ambientado en su época y el ámbito militar, que a la sazón podría ser referido como “trompeta de batalla” o clarín,⁶² Pocasangre optó por introducir en su composición unos aerófonos arcaicos que remiten al espectador a los tiempos bíblicos y apuntan claramente a *Encomium Musices* como su fuente de estas apropiaciones (imágenes 9.a, 9.b y 9.c).



Imagen 9.a- Adriaen Collaert (atr.), “Reconstrucción del Templo de Salomón”, grabado sobre papel, en Jan van der Straet, *Encomium Musices*, Amberes: Ph. Galle, ca. 1589-1590, lámina 13

⁶² SAURA BUIL, J., 2001: 67. El *Diccionario de autoridades* describe este instrumento como “trompa de bronce derecha, que desde la boca por donde se toca hasta el extremo por donde sale la voz, vá igualmente ensanchándose” y señala que el clarín “suele tambien hacerse con dos ò tres vueltas, para que despida mejor el aire” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1729: 368).

“Tomo mi bien de donde quiera que lo encuentre”...

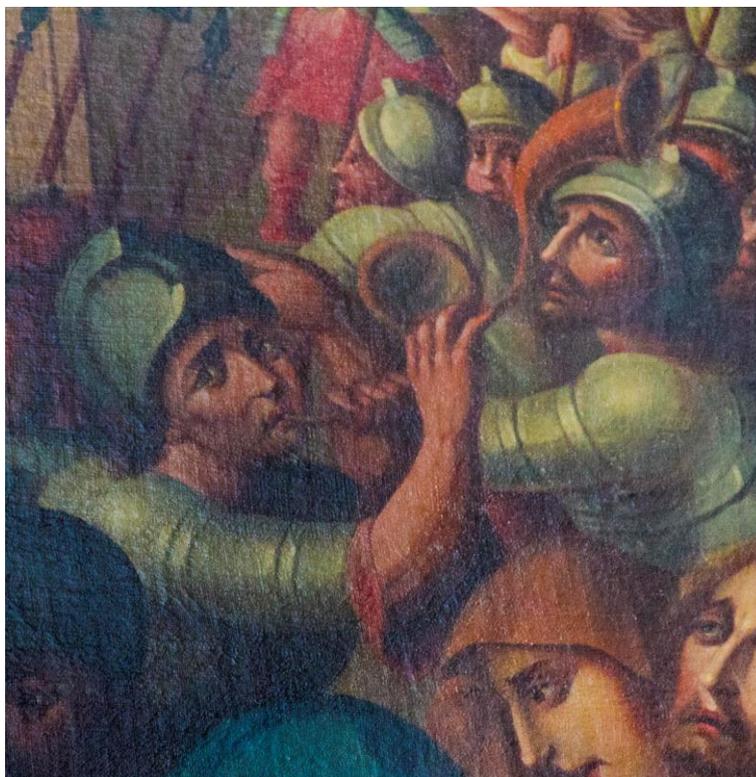


Imagen 9.b- Miguel Antonio Martínez Pocasangre, ca. 1776, *Pasión de Cristo, La cuarta estación* (detalle), óleo sobre tela, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Gto.



Imagen 9.c- Miguel Antonio Martínez Pocasangre, *ca.* 1776, *Pasión de Cristo, La sexta estación* (detalle), óleo sobre tela, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Gto.

La inexistencia o el impenetrable hermetismo que, como en el caso del santuario de Atotonilco, los testimonios documentales suelen guardar respecto de la concepción del contenido musical de los “textos visuales” novohispanos, pueden en parte subsanarse mediante la búsqueda de similitudes en diferentes obras del arte virreinal e hispanoamericano que, más que coincidencias, son pruebas de la existencia del mismo modelo. Estas analogías pueden concernir al programa iconográfico, en general, o ceñirse al contenido musical. La primera de estas dos posibilidades puede ejemplificarse con la ayuda de tres imágenes angelopolitanas de la Inmaculada Concepción: la del lienzo atribuido a Pedro García Ferrer (1649, Catedral de Puebla), la de José Rodríguez Carnero (*ca.* 1690, templo

de Santo Domingo, Puebla) y la de un pintor anónimo, probablemente, la más tardía de las tres (s. XVIII?, Parroquia de Sta. Cruz del Alto, Puebla). La segunda de ellas está presente en los óleos, tan distantes por su origen y tan distintos por el tema que evocan, como *La disputa del santísimo sacramento del altar* (Melchor Pérez de Holguín (1660-1735), Museo de la Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia), *La adoración de los pastores* (Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), Museo de Arte Colonial, Bogotá, Colombia) y la *Asunción de la Virgen* (Anónimo, s. XVIII?, Basílica Colegiata de Nuestra Señora de Guanajuato, México), deudores todos de un grabado realizado por Johann Sadeler I sobre un óleo de Peter de Witte (*El triunfo del rey David*, Munich, ca. 1590).⁶³

Una más de las opciones que sugerimos para identificar los casos de apropiaciones de imágenes de la música consiste en la búsqueda de coincidencias entre el contenido musical del arte sacro de la Nueva España y la obra gráfica europea en circulación en su territorio. Esta vía resulta infalible para los propósitos de la ubicación de los originales de las versiones literales, eficaz para el análisis de las versiones modificadas y muy útil en cuanto al descubrimiento de las fuentes que inciden en la realización de las versiones combinadas. Si no la priorizamos es porque la ausencia de estudios mínimamente exhaustivos sobre la relación de la iconografía musical del virreinato con el arte del Viejo Mundo, así como la inexistencia de catálogos de los grabados, estampas y libros ilustrados de procedencia europea que, habiendo ingresado al virreinato en los siglos XVI a XVIII hoy en día se hallan en custodia de los recintos sacros y culturales a lo largo y lo ancho de la República Mexicana, hacen que este camino se torne largo, sinuoso y en la mayoría de los casos, equivocado. Sólo eventualmente la pesquisa en los archivos puede ser recompensada con el hallazgo de un legajo documental que muestra, describe⁶⁴ o nombra una obra o colección de grabados importados de Europa.

⁶³ No obstante existir algunas noticias sobre la presencia de las pinturas novohispanas en Sudamérica (MESA, J. DE; GISBERT, T., 1959: 25), en el caso mencionado se debe descalificar cualquier posibilidad de una relación distinta a la influencia directa del grabado europeo, tan omnipresente en el mundo de la América hispana y lusitana como las ideas de la doctrina que éste traducía al lenguaje visual.

⁶⁴ Ninguna de estas descripciones es del todo explícita. Por esa razón, el señalamiento de las obras del arte novohispano o mexicano que podrían tomar prestado su contenido musical difícilmente puede apartarse del campo de las especulaciones. Por esa razón, aunque hemos estado tentados a creer que el

No menos lenta y tediosa, pero algo más fructífera para la identificación de las fuentes del préstamo del contenido musical que habían podido tener a su disposición los artífices novohispanos, se torna la revisión física — libro por libro y hoja por hoja— de los acervos históricos de las bibliotecas de diferentes dependencias, el estudio de los inventarios de las librerías que pertenecían a los templos, conventos y colegios novohispanos o a los particulares, clérigos y laicos,⁶⁵ la inspección de declaraciones aduaneras de los “vecinos del comercio” que solicitaban la introducción al virreinato de libros y estampas procedentes de Europa, presentando su relación pormenorizada al Santo Oficio, así como la búsqueda de anuncios periodísticos sobre la venta de grabados y estampas.

Al agotar todas las posibilidades de la investigación documental llega el momento de hacer uso de la “intuición sintética” del investigador⁶⁶ o, en otras palabras, poner a prueba la capacidad del estudioso de interpretar el contenido del “texto visual” en relación con la teoría, práctica y estética musicales del virreinato y establecer el hecho de la apropiación del elemento musical, a partir de las antinomias descubiertas. Desde esta perspectiva, los indicadores más evidentes, aunque, por supuesto, no exclusivos, de apropiaciones son los testimonios organológicos⁶⁷ que ofrece

documento referente a “una pintura deshonesto de un Niño que representa el Amor” remitida de España a don Manuel Tolsá “en una colección de estampas” (AGN, Inquisición, vol. 1389, exp. 13, f. 195r, 30 de octubre de 1794 y 15 de enero de 1795) apunta al travieso y omnipotente Eros de Caravaggio (*Omnia vincit Amor*, 1602/1603), no hemos podido señalar, más que en forma de una suposición, su relación con una escultura poblana basada en el mismo programa iconográfico (ROUBINA, E., 2007: 52-53).

⁶⁵ En la “Razon de los libros y estampas que auia existentes en un caxon pertenecientes al Sr Arcediano Difuncto” formada en 1737, se señala la existencia de “1 [tomo] con pinturas: o figuras p.a Pintores” (AGN, Indiferente Virreinal, Bienes de Difuntos, caja 2448, exp. 50, f. 1r, 5 de noviembre de 1737) que, en opinión nuestra, no es sino el *Metodo sucinto i compendioso...* (Madrid, 1730) del fraile mínimo Matías de Irala (1680-1753), libro en el que, en el virreinato, al igual que en la Península, los “arquitectos, carpinteros, ebanistas, pintores, yeseros, plateros, orfebres, bordadores, quarnicioneros e ilustradores podían encontrar [...] modelos aplicables a sus encargos” (BONET CORREA, A., 1990: 68).

⁶⁶ PANOFSKY, E. 2001, pp. 13-26.

⁶⁷ La propuesta metodológica de investigación en iconografía musical que hemos formulado distingue cuatro tipos de evidencias que pueden ser extraídas de la imagen de la música plasmada en el arte plástico, a saber: organológicas, musicológicas, antropológicas y teológico-filosóficas. Las que definimos como

la iconografía musical. De este modo, una evidencia irrefutable del préstamo puede considerarse la imagen de un instrumento cuya presencia en el virreinato no había sido documentada o que se hallaba en desuso en una determinada época, a saber: los aerófonos arcaicos, el arpa medieval, el órgano portátil o, más específicamente, el laúd o la vihuela de arco como integrantes de una orquesta angélica en la iconografía novohispana de la segunda mitad del siglo XVIII.

Desafortunadamente, la exploración de este recurso tampoco lleva a conclusiones inequívocas e inapelables, ya que involucra el conocimiento de las prácticas instrumentales en boga en diferentes ámbitos socio-culturales del virreinato, problema que hasta ahora no ha sido esclarecido por la musicología mexicana de una manera diáfana. Es por eso que sostenemos con entereza que sólo en el cruce de los cuatro enfoques de investigación: la pesquisa documental dedicada a desvelar las condiciones de trabajo de los artistas novohispanos, el estudio del arte de la América hispana y lusitana enfocado en la búsqueda de coincidencias en los programas iconográficos, la localización de la producción gráfica europea en circulación en el Nuevo Mundo, con la finalidad de ubicar posibles modelos de préstamos, y el análisis pormenorizado de todo tipo de evidencias musicológicas que tenga por objetivo determinar el grado de referencialidad de los “textos visuales” apropiados de la iconografía musical del viejo continente con el quehacer y la estética musical del virreinato, se halla la posibilidad de cumplir con el cometido de establecer el hecho del préstamo y, eventualmente, identificar las fuentes de las que un artista novohispano pudo haberse valido para integrar el contenido musical de su obra.

Sin el afán de anticipar las conclusiones a las deberá llegar el proyecto de investigación de la iconografía musical novohispana auspiciado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), tenemos que señalar que la búsqueda y el estudio de las fuentes que han contribuido a la génesis de la iconografía musical novohispana arrojó datos contrarios a la visión imperante sobre una “abrumadora” vastedad de modelos apropiados, ya que demostró, sin asomo de duda, que los ángeles músicos que se han mudado del grabado europeo a los lienzos, murales, bordados y yesería policromada del virreinato, salvo raras excepciones, provienen de la misma estirpe gráfica: los libros de la imprenta Plantino-Moreto, *Encomium Musices* de

organológicas son aquellas que proporcionan la información sobre la morfología del instrumento musical, su evolución, procesos de hibridación y mestizaje, en su caso, así como sus usos y técnicas de ejecución (ROUBINA, E., 2010: 70).

Philippe Galle, algunas biblias, misales y breviarios ilustrados a los que se suma una reducida selección de la literatura hagiográfica.⁶⁸ Tampoco queríamos aventurarnos a asignar un valor numérico a las obras derivadas de estos modelos antes de que se concluya el desarrollo de la base de datos de las fuentes iconográficas de la música virreinal, que es uno de los objetivos que prioriza el proyecto mencionado. Sin embargo, vista desde la perspectiva del avance ya logrado, la balanza entre las fuentes iconográficas con el contenido musical prestado y las que no se relacionan con los modelos originales europeos se inclina peligrosamente hacia el lado de las primeras.

La incorporación del contenido musical apropiado de la iconografía del Viejo Mundo como elemento constitutivo del proceso creativo de los artistas novohispanos obedece a numerosos factores de índole social y cultural y fue motivado por las mismas razones que obligaban a los imagineros de ambas Américas a servirse de los modelos europeos. Estos motivos han sido examinados por diferentes investigadores y desde diversas posiciones, y, aunque hasta ahora no se ha adoptado una postura uniforme a este respecto, probablemente ninguna de las explicaciones que pudiera darse al fenómeno del “arte prestado” podría descartarse. Aun cuando éstas son tan simplistas, como la que plantea la posibilidad de que un artista solía recurrir “a una composición ajena conocida a través de un grabado o una estampa y se limitaba a pintarlo” para salir de una situación económica apremiante,⁶⁹ o tan injustas para el ingenio y la originalidad de los artífices virreinales, como la que sugiere que la abundancia de grabados y estampas europeos tentaba a los “artistas de escasa imaginación”.⁷⁰ Frente a esa heterogeneidad de opiniones hemos optado por afiliarnos a aquellos autores que elevan la vista para observar la espada de Damocles del arte virreinal que representaba el Tribunal del Santo Oficio. Pensamos que la primera y principal razón para que los creadores novohispanos, aquellos

⁶⁸ A la luz de la información de la que actualmente disponemos se ve muy próximo a cumplirse el augurio de Louis Gillet, quien a principios del siglo pasado sugirió que con el estudio de una docena de libros de contenido religioso en uso de la sociedad novomundista podría esclarecerse el carácter derivado de una parte sustancial de las obras del arte pictórico que representa esta región en la época del dominio español (GILLET, L., 1929: 1064).

⁶⁹ PEREZ SANCHEZ, A. E., 1992: 79.

⁷⁰ GARCIA VEGA, B., 1984: 40.

que pertenecían al gremio de “Artes Liberales del Pincel, y Butil”⁷¹ y aquellos que no contaban con esta distinción, se sirviesen de los contenidos musicales prestados de las imágenes de “verdadera y decorosa propiedad”⁷² que se contenían en los libros litúrgicos, se hallaba en la obligación que les imponía la Inquisición de “pintar, fundir, esculpir y fabricar [...] las sagradas imágenes [...] para que exciten a los fieles”,⁷³ evitando “toda ocasión de su irrision, irreverencia, ê indecoro”.⁷⁴ En resumidas cuentas, el copiado como génesis de la iconografía musical novohispana, así como la costumbre de preconizar y ponderar el arte europeo por encima de la producción artística “criolla”, aunados al temor de contravenir el mandato de la Inquisición propiciaron la situación en que libres de sospecha de haber sido prestadas pueden ser únicamente aquellas fuentes de la iconografía musical novohispana que deben su existencia al ingenio popular que concebía la imagen de la música en sus nexos más directos e inmediatos con la realidad circundante o se servía de ella para la construcción de desmañadas alegorías morales del buen vivir y el buen morir.

Dicho esto, inevitablemente surge y clama por ser respondida la interrogante sobre el valor testimonial de las imágenes de la música plasmadas en el arte sacro de la Nueva España: ¿reflejan éstas los fenómenos, procesos y eventos propios de la época y el espacio a los que pertenecen o simple y llanamente deben ser referidas como el barroco musical de segunda mano?⁷⁵

Un paciente y cuidadoso análisis de los préstamos ya identificados y el descubrimiento de los procedimientos a los que recurrían los artistas novohispanos para convertir lo ajeno en propio nos ha permitido constatar que, paradójicamente, en lo que se refiere a la vinculación de una fuente iconográfica con el ámbito musical de la Nueva España, ésta es tanto más

⁷¹ AHDF, Ayuntamiento, Artesanos-Gremios, vol. 381, exp. 618, f. 60r, ca. 24 de julio de 1753.

⁷² AGN, Indiferente Virreinal, Inquisición, caja 1137, exp. 3, ff. 1r-2v, 8 de enero de 1768.

⁷³ AGN, Indiferente Virreinal, Edictos de Inquisición, caja 302, exp. 11, 1767, ff?

⁷⁴ AGN, Indiferente Virreinal, Inquisición, caja 1137, exp. 3, ff. 1r-2v, 8 de enero de 1768.

⁷⁵ Hemos parafraseado la expresión “el Renacimiento de segunda mano” referente al conocimiento sobre el arte italiano que las escuelas pictóricas españolas del siglo XVI habían adquirido “por medio de grabados” que se utilizaban como modelos y se “traducían al lenguaje plástico de la tradición local” (SIGAUT, N., 2002: 98).

estrecha cuanto más obvio es el préstamo, pues aun las modificaciones más sutiles que sufre el original apuntan de manera directa, inmediata e incontestable a las prácticas y la estética musical del virreinato. Es así como ciertas modificaciones en la morfología de los instrumentos —el alargamiento del mástil y el cambio de la forma del clavijero de una de las dos vihuelas de arco que, inspiradas en los cordófonos que salieron del prodigioso pincel de Martín de Vos (Johann Sadeler I, *Magnificat*, Amberes, 1585), posan en la bóveda de la catedral de Puebla de los Ángeles (Cristóbal de Villalpando, 1688, *Alegoría de la Eucaristía*, Catedral de Puebla, Pue.)—,⁷⁶ se inscriben entre los testimonios del proceso de hibridación al que la laudería criolla había sometido a los instrumentos europeos, y un cambio en el programa iconográfico —la sustitución de la figura de Apolo por un facistol con una cita del *Epigrammatum* de John Owen en una escena parnasiana ideada por Hendrik van Balen (1575-1632) que se trasladó a la portada de un libro de coro de la catedral de Guadalajara (Sebastián Carlos de Castro, *Libro del Domingo de Pentecostés*, 1722, Guadalajara, Jal.)—, puede dar fe del apego de la estética musical novohispana a la teoría de los afectos.⁷⁷ Incluso las versiones literales aportan datos que contribuyen a rectificar o afianzar algunas ideas que se tienen sobre la música del virreinato, como lo hace, por ejemplo, la *Asunción y Coronación de la Virgen* del pintor anónimo novohispano del siglo XVIII (Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Ciudad de México) que “imita en todo rigor del Arte”⁷⁸ al óleo de Guido Reni (1575-1642), en custodia de la National Gallery de Londres. No obstante la notoria diferencia entre el nivel de la maestría del creador y la habilidad del copista, esta pintura, en esencia, no discrepa del original más que en la elección de la paleta de colores y un casi imperceptible pero significativo detalle en la representación de uno de los instrumentos que parece estar provisto de un mástil desmesuradamente alargado. El cotejo de las dos fuentes permite establecer que el cordófono en cuestión es un archilaúd copiado por el autor novohispano con la omisión de las seis clavijas del primer clavijero que son visibles en el original y contribuyen a la plena identificación de este instrumento. Esta imprecisión que revela la dificultad que experimentó el copista para

⁷⁶ Roubina, E., 2007: 44-48.

⁷⁷ ROUBINA, E., 2008: 95-97.

⁷⁸ El *Diccionario de autoridades* se refiere como “copia” a la “pintura hecha à imitación de otra en todo rigor del Arte” (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, t. II, Madrid: Francisco del Hierro, 1729, p. 585).

identificar su modelo aporta una prueba fehaciente de que el archilaúd que, efectivamente, no dejó testimonios de su presencia en la Nueva España, fue desconocido por el artífice por no formar parte de su realidad musical inmediata.

Entre los beneficios que la iconografía musical concebida a partir de las apropiaciones del arte europeo brinda al estudio del pasado cultural de México, muy por encima del significado que podría tener cualquier ejemplo o caso particular, se halla la capacidad de estas fuentes de poner de manifiesto las tendencias generales del desarrollo del arte musical novohispano, adquiriendo ésta un especial relieve en el área de las evidencias organológicas. En este rubro se podría señalar numerosas pruebas que aportan las versiones modificadas o combinadas de los grabados europeos de la tendencia evolutiva-involutiva que hacia mediados del siglo XVIII se observó en la integración del conjunto orquestal novohispano, donde los vigorosos esfuerzos por la innovación del instrumental musical a menudo se veía mermado por el apego a los instrumentos ya “desterrados del mundo”:⁷⁹ cornetas, flautas de pico, “rabelitos” o violines antiguos de tres cuerdas.

La vía del progreso hacia el nuevo concepto sonoro y nuevas técnicas de ejecución ejemplifica, entre otras obras, la orquesta angélica extraída de un grabado del siglo XVI (Johann Sadeler I, *El triunfo del rey David*, Munich, ca. 1590) que da cabida a los instrumentos y accesorios diseñados por un autor anónimo novohispano de conformidad con los que se hallaban en uso en el ocaso de la época virreinal (Anónimo, S. XVIII?, *Asunción de la Virgen*, óleo sobre tela, Basílica Colegiata de Nuestra Señora de Guanajuato, Gto.). La permanencia del violín de tres cuerdas en el conjunto orquestal novohispano del siglo XVIII evidenciada en la pintura en la bóveda del Camarín de los Apóstoles del santuario de Jesús Nazareno (Miguel Antonio Martínez Pocasangre, ca. 1750, *El envío de los setenta y dos discípulos*,⁸⁰ pintura mural al temple, Atotonilco, Gto.).

La avasalladora cuantía y la polivalencia simbólica de las apropiaciones del arte europeo las coloca como uno de los temas centrales de la iconografía musical novohispana pero no circunscribe su estudio a este ámbito. El arte de varios países de la América hispana ofrece pruebas de motivos provenientes de la gráfica europea en diferentes técnicas y

⁷⁹ ACCMM, Correspondencia, caja 2, exp. 12, s.f., 13 de febrero de 1758.

⁸⁰ El título de esta obra fue sugerido a partir del estudio de su programa iconográfico realizado por Antonio Moreno Pérez, participante del proyecto de investigación de iconografía musical novohispana.

contextos que hacen poner a discusión la sugerencia del empleo de *topoi* en la iconografía musical de estas regiones. A su vez, la libertad casi indiscriminada con la que los contenidos musicales prestados fluctúan entre el mito greco-latino y el cristiano insta a revisar los significados que los académicos del arte iberoamericano acostumbran otorgar a la presencia de los ensambles de ángeles músicos.

Los tópicos aquí mencionados, por supuesto, no agotan todos los aspectos del problema de las apropiaciones del arte europeo en la iconografía musical de la Nueva España y otros dominios transatlánticos de la Corona española, al igual que un primer acercamiento a este tema no pretende darle una solución cabal y definitiva. Ésta es una de las encomiendas que asumió el proyecto de investigación que actualmente se desarrolla en la Universidad Nacional Autónoma de México y se puede esperar que la publicación de sus resultados establecerá una diferencia en el trabajo de los colegas musicólogos de Centro y Sudamérica que se abocan al estudio de las fuentes de la misma procedencia y en el mismo grado que los especialistas mexicanos adolecen de la ausencia de una guía metodológica confiable para su identificación y estudio.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV.

1994 *Arte y mística del barroco*. México: Conaculta.

ÁLVAREZ, Rosario

1993 *La iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: su importancia y pautas para su estudio*, Interamer 26. Washington: OEA/OAS.

BONET CORREA, Antonio

1990 *Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al barroco español*, Arte y Estética. Madrid: Ediciones Akal.

- BROWN, Howard Mayer y LASCELLE, Joan
1972 *Musical Iconography: A Manual for Cataloging Musical Subjects in Western Art before 1800.* Cambridge: Harvard University Press.
- BOYDEN, David
1980 “The Violin Bow in the 18th Century”, *Early Music*, VIII/2, (abril), Londres: Oxford University Press, pp. 199-212.
- CASAS, Bartolomé de las
2003 *Apologética historia sumaria.* México: UNAM.
- CARMONA MUELA, Juan
2003 *Iconografía de los santos*, Colección Fundamentos núm. 214. Madrid: Istmo.
- CUADRIELLO, Jaime
1999 *Catálogo comentado de del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España*, tomo I. México, Conaculta-INBA, Patronato del Museo Nacional de Arte.
- ESCALANTE GONZALBO, Pablo
2006 “Fulgor y muerte de Juan Gerson o las oscilaciones de los pintores de Tecamachalco”. *El proceso creativo, XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México: UNAM, pp. 325-342.
- GAMÁRRA Y DÁVALOS, Juan Benito
1901 *El sacerdote fiel y según el corazón de Dios, Elogio fúnebre....* San Miguel de Allende: Concepción Saldaña.
- GARCÍA, Francisco
1683 *Vida y milagros de San Francisco Xavier, de la Compañía de Iesus, Apostol de las Indias.* Barcelona: Antonio y Baltasar Ferrer.

- GARCÍA VEGA, Blanca.
1984 El grabado del libro español, siglos XV-XVI-XVII.
Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- GEMINIANI, Francisco S.
ca. 1740 *The Art of Playing on the Violin*. Londres: Johnson.
- GILLET, Louis
1929 “L’Art dans l’Amérique Latine”, en Michel, André
(ed.), **Histoire de l’Art depuis les premiers temps
chrétiens jusqu’a nos jours**, vol. VIII, Paris: Librairie
Armand Colin, pp. 1019-1096.
- GOMBRICH, Ernst H.
1983 *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del
Renacimiento*, Alianza Forma. Madrid: Alianza
Editorial (versión española de Remigio Gómez Díaz).
- INTERIÁN DE AYALA, Juan
1782 *El pintor christiano, y erudito...*, tomo I. Madrid:
Joaquín Ibarra. (trad. Luis de Durán y de Bastero).
- KELEMEN, Pal
1967 *Baroque and Rococo in Latin America*. Nueva York:
Dover Publications.
- MANRIQUE, Jorge Alberto
1969 “El trasplante de las formas artísticas españolas a
México”. *Actas del Tercer Congreso Internacional de
Hispanistas*. México: El Colegio de México, pp. 571-
580.
- MARTÍNEZ, Francisco
1788 *Prontuario artistico ó Diccionario manual de las bellas
artes....* Madrid: Viuda de Escribano.
- MAZA, Francisco de la
1979 *El pintor Cristóbal de Villalpando*. México: INAH.

MAZA, Francisco de la (cont.)

1990 “Elogio de Cristóbal de Villalpando”, en *Páginas escogidas*. México: Cactus-Universidad Autónoma de San Luis Potosí, pp. 111-116.

MCKINNON, James

1982 “Iconography”, en HOLOMAN, D. Kern; PALISCA, Claude V. (eds.), *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*. Nueva York: Da Capo Press, pp. 79-93.

MENDIETA, Jerónimo de

1973 *Historia eclesiástica indiana*, Biblioteca de autores españoles CCLXI. Madrid: Atlas.

MESA, José de y GISBERT, Teresa

1959 “Pinturas mexicanas del siglo XVIII en Peru y Bolivia”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, año/vol. 28, México: UNAM, pp. 25-28.

MORENO, Salvador

1971 *La imagen de la música en México, Artes de México*, XVIII/148. México: Artes de México.

MOURA SOBRAL, Luís de

1998 “Reseña de „Cristóbal de Villalpando, ca. 1649-1714. Catálogo razonado” de Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XX/72, (primavera), México: UNAM, pp. 155-160.

NAVARRETE PRIETO, Benito

1998 *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

- OSSWALD, María Cristina
2007 “S. Francisco Xavier no Oriente — aspectos de devoção e iconografia”, *Conferência Internacional São Francisco Xavier nos 500 anos do nascimento de São Francisco Xavier: da Europa para o Mundo 1506-2006*. Porto: Universidad de Porto, pp. 119-139.
- PANOFSKY, Edwin
2001 *Estudios sobre iconología*,. Alianza Universidad. Madrid: Alianza Editorial. (versión española de Bernardo Fernández).
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.
1992 “La estampa como modelo”, en VV. AA., *El dibujo, belleza, razón, orden y artificio*. Zaragoza: Fundación Mapfre, pp. 77-99.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
1729 *Diccionario de la lengua castellana*, tomo II. Madrid: Francisco del Hierro.
- RÉAU, Louis
2008 *Iconografía del arte cristiano*, Introducción general, vol. 3. Barcelona: Ediciones del Serbal. (trad. de José Ma. Sousa Jiménez)
- REJÓN DE SILVA, Diego Antonio
1788 *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores*. Segovia: Antonio Espinoza.
- RIEGO, Bernardo
2001 *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

ROUBINA, Evguenia

- 1999 *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. México: Conaculta-Fonca y Ortega y Ortiz Editores.
- 2007 “La perspectiva interdisciplinaria en el estudio de los instrumentos de arco en México: un acercamiento al problema”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, XXI/21, Buenos Aires: UCA, pp. 42-63.
- 2008 “De misas, de saraos y de follas: nuevas fuentes para el estudio de la música orquestal en la Nueva España”, *Debates n.º 11*, (noviembre), Río de Janeiro: Unirio, pp. 80-100.
- 2010 “¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical”. *Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, Rio de Janeiro: Unirio, pp. 63-83.

RUIZ GOMAR, Rogelio

- 1993 “Sebastián López Dávalos, un pintor novohispano del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XVI/64. México: UNAM, pp. 15-21;
- 1996 “La pintura del siglo XVII en la ciudad de México”, en Ernesto de la Torre Villar *et al.* (eds.), *Novahispania*, vol. 2. México: UNAM, pp. 379-412.
- 2007 “San Francisco Javier en la pintura de la Nueva España”, en ARELLANO, Ignacio, GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro y HERRERA, Arnulfo (eds.), *San Francisco Javier entre dos continentes*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 217-238.

SANTIAGO SILVA, José de

- 1996 *Atotonilco, Artistas de Guanajuato*. Guanajuato: Ediciones La Rana.

PACHECO, Francisco

- 1649 *Arte de la pintura....* Sevilla: Simon Fajardo.

- SANTOS, María Elena
2006 “Musical Instruments in The Woman of the Apocalypse by Cristóbal de Villalpando”, *Music in Art*, XXXI/1-2. Nueva York: The City University of New York, pp. 121-125.
- SAURA BUIL, Joaquín
2001 *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*. Textos Universitarios. Barcelona: CSIC.
- SIERRA, José de la Merced
1876 *Centésimo aniversario del venerable siervo de Dios P. Luis Felipe N. de Alfaro* León, Gto.: José Mari Monzón.
- SIGAUT, Nelly
2002 *José Juárez: recursos y discursos del arte de pintar*. México: UNAM-MUNAL.
- 2002| “El uso de la emblemática en un programa catedralicio”, en PÉREZ MARTÍNEZ, Herón y SKINFILL NOGAL, Bárbara (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. México: El Colegio de Michoacán-Conacyt, pp. 111-140.
- 2010 “La música celestial en la catedral de México”, en *Entre cielos e infiernos, Memoria del V encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Bol.: Fundación Visión Cultural, total pp. 143-154
- SIRACUSANO, Gabriela
2011 “Para copiar las „buenas pinturas“. Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVII en Lima”. *Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*. Pamplona: Fundación Visión Cultural-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 131-139.

SORIA, Martín
1952

“Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas”,
*Anales del Instituto de Arte Americano e
Investigaciones Estéticas n.º 5*, Buenos Aires:
Universidad de Buenos Aires, pp. 43-49

WINTERNITZ, Emanuel
1979

*Musical Instruments and Their Symbolism in Western
Art: Studies in Musical Iconology*. New Haven-Londres:
Yale University Press.

* * *

Evguenia Roubina. Violonchelista e investigadora mexicana de origen bielorruso, Doctora de Filosofía en Ciencias del Arte por el Conservatorio Estatal de San Petersburgo (Rusia). Es Profesora Titular de Carrera de la Escuela Nacional de Música (Universidad Nacional Autónoma de México) y forma parte del claustro de formación interdisciplinaria. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, miembro fundador de la Academia Mexicana de Ciencias, Arte, Tecnología y Humanidades y miembro regular de la Academia Mexicana de Ciencias. Su trabajo en el campo de la historia de la música en México ha sido galardonado con el Premio Robert Stevenson de Musicología e Investigación en Música Latinoamericana, 2000-2001 (Washington), mención en el I Concurso Internacional Gourmet Musical de Investigación sobre Música de Latinoamérica (Buenos Aires, 2003), mención especial en la novena edición del Premio de Musicología Casa de las Américas (La Habana, 2003) y el Premio de Musicología Latinoamericana Samuel Claro Valdés 2004 (Chile).