

DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

LA IMAGEN DE LA MÚSICA COMO ELEMENTO DEL RELATO IDENTITARIO DE LA SOCIEDAD NOVOHISPANA

EVGUENIA ROUBINA
Facultad de Música
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

La iconografía musical, no obstante su breve historia y su exiguo reconocimiento como miembro genuino de la familia de las ciencias humanísticas y artísticas de México, desde hace algunos lustros se afilió decididamente a diferentes campos disciplinarios para aportar información inédita, valiosa y verosímil sobre el pasado cultural del país, referente, en particular, a la época virreinal. Paradójicamente, la abundancia y la elocuencia de los testimonios concernientes a las prácticas y el ideario musical que atesora celosamente el arte sacro de la Nueva España han eclipsado la dimensión simbólica de la imagen de la música no relacionada con las implicaciones ideológicas de la pintura religiosa. Solo una atenta y rigurosa mirada dirigida a la iconografía musical novohispana de vertiente profana ha permitido descubrir el comportamiento simbólico de la imagen de la música plasmada en coloridas y, aparentemente, desmañadas narrativas visuales en las que afloran algunos aspectos de la cotidianidad virreinal. La pluralidad de sentidos atribuibles a algunas de estas obras urgió a abandonar la comodidad de los ámbitos temáticos tradicionales de la iconografía musical para hollar una senda llena de escollos, encaminada a una interpretación que permitiese “desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal”¹ de la imagen del instrumento y el ejercicio musical integrados al discurso visual de la producción de las artes útiles y los géneros pictóricos del virreinato que ostentan una clara impronta del ideario popular.

El trabajo que inauguró la búsqueda del sentido indirecto o figurado, oculto detrás de los significados aparentes de las secuencias de la vida popular, se dedicó a fundamentar la hipótesis de que la imagen de la música representada en las artes útiles de la Nueva España fungió como un componente metafórico de “la representación ideográfica de la fiesta como el tiempo que transforma la cotidianidad”². En esta nueva ocasión, me propongo explorar la capacidad perlocucionaria³ de un selecto corpus de fuentes fi-

¹ Ricoeur, Paul. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 17.

² Roubina, Evguenia. “La imagen de la música como raíz de lo festivo en las artes útiles de la Nueva España”. *Cuadernos de Iconografía Musical*, I, 1 (2014), pp. 41-59, p. 55.

³ Claude Gandelman adopta el término introducido por John Austin, quien define la persuasión como un “acto perlocutorio o perlocución” (*perlocutionary act or perlocution*; Austin, John L. *How to Do Things with Words*. Oxford, Oxford University

gurativas con el contenido musical para hacer patente que el arte virreinal explota la imagen de la música como parte de un conjunto de elementos que definen la identidad cultural constituida y comprendida dentro del espacio ideológico del virreinato.

El sentido de pertenencia

El proceso de reconocimiento, organización y delimitación administrativa de la Nueva España que se inició a raíz de la Conquista no solamente originó cambios en los conceptos de división territorial; también indujo al desarrollo de una nueva identidad social de los antiguos pobladores de estas tierras expresada en su sentido de pertenencia a los espacios que habitaban. Los estudios dedicados a observar el surgimiento de la conciencia de pertenencia como forma inaugural de la identidad social novohispana⁴, entre los varios factores que confluían en su adquisición, hasta ahora no han considerado el hecho musical, importante agente socializador que tradicional e infaliblemente contribuía al fortalecimiento de vínculos de unión entre el individuo y la comunidad. La integración en las prácticas musicales de los amerindios de instrumentos europeos que, desde el primer tercio del siglo XVI, emprendieron su marcha triunfal e imparable por los dominios transatlánticos de la Corona española, los hizo parte de la organización comunitaria de la población indígena de la Nueva España y significó su introducción al lenguaje simbólico visual de la heráldica cívica y la cartografía, destinadas a formalizar el estatus territorial, social e identitario adquirido por los nuevos súbditos del sistema imperial hispano.

Los *tlacuïlos*-cartógrafos⁵, en los mapas elaborados en el siglo XVI, hicieron patente “la penetración europea y la aculturación de los esquemas tradicionales de representación”⁶; así, adoptaron la campana, uno de los instrumentos musicales traídos allende los mares, como símbolo de abstracción gráfica destinado a identificar un asentamiento humano, amén de aludir a los preceptos que regían el comportamiento de sus habitantes y que han sido normas morales de la Iglesia católica. Como se asentó en las “Ordenanzas de buen gobierno” promulgadas por Hernán Cortés en el mes de marzo de 1524, la “prencipal intinción” que movía la configuración y la legitimación de una nueva organización política y administrativa estuvo “enderezada al servicio e honra de Dios nuestro Señor”, por lo que instruía a los encomenderos a poner sus esfuerzos en que los naturales “fuesen convertidos a [...] [la] Santa Fée Cathólica” y obligaba a “todas las personas que en esta Nueva España tobiesen indios de rrepartimientos [...] a fazer en el tal pueblo de indios una casa de oracion o Iglesia, e tenga en ella cruces donde rrezen, que sea segun la facultad de tal pueblo”⁷.

Press, 1962, p. 101), para referirse a la pintura que concentra la atención del espectador en un determinado punto de su contenido semántico, haciéndolo de una manera persuasiva; véase Gandelman, Claude. “The Gesture of Demonstration”. *Reading Pictures, Viewing Text*. Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 19.

⁴ Antonio Rubial García apunta con gran acierto que “la conciencia de pertenencia [...] se encuentra en la base de la búsqueda de una identidad propia”; Rubial García, Antonio. “Nueva España: imágenes de una identidad unificada”. *Espejo mexicano*. Enrique Florescano (comp.). México, CONACULTA, Fundación Miguel Alemán y Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 72-115, p. 76.

⁵ El primer vocabulario impreso de una lengua indígena define a este vocablo náhuatl como “escritor” o “pintor”; Molina, Alfonso de. *Aquí comienza un vocabulario en la lengua castellana y mexicana*. México, Iua[n] Pablos, 1555, fols. 113r y 196v.

⁶ Palm, Erwin Walter. “Rasgos humanistas en la cartografía de las *Relaciones geográficas* de 1579-1581”. *Comunicaciones: Proyecto Puebla-Tlaxcala*, 7 (1973), pp. 109-118, p. 109.

⁷ Pacheco, Joaquín F.; Cárdenas, Francisco de; y Torres de Mendoza, Luis. *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía [sic]: sacados, en su mayor parte, del Real Archivo de Indias...* Madrid, Manuel Bernaldo de Quirós, 1864-1884, vol. XXVI, pp. 140-141.

La forma de una iglesia, que en los mapas de los siglos XVI y XVII desplazó a la forma de *altepetl*⁸ para designar asentamientos humanos⁹, se define por una cruz y, eventualmente, por una campana, que fungen como elementos inalienables de un signo metonímico: iglesia-población¹⁰, aun en las ocasiones en que se identificaba un poblado que al momento de la elaboración de un documento cartográfico no contaba con un templo. Un ejemplo de esta práctica y de la función simbólica que se le otorgaba a la imagen de la campana lo constituye un mapa con pictografías de tradición indígena y pequeñas glosas en español que indican los nombres de los pueblos y barrios originarios de Tlalpan (hoy una de las delegaciones de la Ciudad de México)¹¹, la distancia entre ellos y la distribución de las sementeras. En el ángulo inferior izquierdo de este documento, que data del siglo XVI, se encuentran la imagen y la glosa alusivos a Santa María Magdalena Petlalcalco, cuya iglesia fue construida a finales del siglo XVII y principios del XVIII (Figura 18.1)¹².



Figura 18.1: Anónimo, siglo XVI, “Santa María Magdalena Petlalcalco”, dibujo sobre papel. México, Archivo General de la Nación, Mapas, Planos e Ilustraciones (Mapilu), n.º 5224 (Foto: la autora).

- ⁸ Una de las posibles acepciones del *altepetl* es la de “las ciudades-Estado” o “unidades geográficas enfocadas en una comunidad central o centro urbano, así como sus pueblos, villas y caseríos dependientes, circundando el asentamiento central”; véase Smith, Michael E.; y Hodge, Mary G. “An Introduction to Late Postclassic Economies and Politics”. *Economies and Politics in the Aztec Realm* [Studies on Culture and Society, 6]. Mary G. Hodge y Michael Smith (eds.). Albany, The State University of New York, 1994, pp. 1-42, p. 11.
- ⁹ Montes de Oca Vega, Mercedes et al. *Cartografía de tradición hispanoindígena, vol. I: Mapas de mercedes de tierra, siglos XVI y XVII*. México, Universidad Nacional Autónoma de México y Archivo General de la Nación, 2003, p. 54.
- ¹⁰ Según el testimonio de fray Toribio de Benavente (Motolinía), antes de mediados del siglo XVI los pueblos aledaños a la Ciudad de México, eventualmente, podían tener “más de diez iglesias” que estaban “muy bien aderezadas” y contaban, cada una, “con su campana o campanas muy buenas”; García Icazbalceta, Joaquín. *Colección de documentos para la historia de Nueva España*. México, J. M. Andrade, 1894, vol. 1, p. 178.
- ¹¹ La denominación de “originarios” la reciben actualmente las “comunidades históricas, con una base territorial y con identidades culturales diferenciadas”; véase Álvarez Enríquez, Lucía. “La representación inconclusa en el Gobierno del Distrito Federal. Los pueblos originarios y participación”. *VI Congreso de la Red de Investigadores en Gobiernos Locales de México (IGLOM)*. Mazatlán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2009, <http://www.puec.unam.mx/PONENCIAS_IGLOM/V_democracia_local_representativa_y_participativa/mesaV_ponencia2.pdf> [consulta 02-07-2017].
- ¹² Arámbula, Ivonne; y Dena, Gabriela. “San Agustín de las Cuevas, Tlalpan”. *Boletín de Monumentos Históricos*, 4 (1980), pp. 53-70, p. 65.

En los mapas y planos que conservan la impronta del estilo “local” o “indígena”¹³, la imagen de la música se inscribe en el sistema de signos cartográficos para delimitar los escenarios –asentamientos humanos o determinados espacios dentro de estos– de sucesos o acciones que han marcado la historia de un poblado y de la comunidad que lo habita y que pueden ser identificados, a través de la presencia de un instrumento musical o por medio de la alusión a su sonido. Así, el “Plano de San Agustín de las Cuevas”, documento que combina “las pictografías [que] tienen características típicas de los dibujos hechos en el pasado prehispánico” con “elementos de tipo occidental”¹⁴, integra como un componente iconográfico la figura de un indígena ejecutante de un aerófono (Figura 18.2). Este elemento no codificado¹⁵ de carácter polisémico se repite ocho veces con ligeras variantes, y en cada ocasión está acompañado por una glosa en náhuatl que contiene cierta información de carácter local: comunica el nombre del músico –“Diego Xochimantzin”, “Martín Coyotecatl”, “Diego Ayacaxayacahuicoltzin” y “Miguel Tepanecatl”– (Figura 18.2a); da cuenta de un determinado lugar en que se ejecutó un aerófono –“Barda de piedra y arena, en donde se tocó [un instrumento de viento]”¹⁶; “Así se sopló [un instrumento de viento] en el cerro de Huiltzitziltepetl”, “Allá está la terraza donde Monctesuma fue a regresar. Allá tocaron [instrumentos de viento]”; o “Allá donde termina el cerro de carrizos, tocaron los viejos [instrumentos de viento]”¹⁷; o bien de la ocasión en que este fue ejecutado: “Miguel tocó [un instrumento de viento] en el encuentro con el tepanecatl”¹⁸.

Especialmente reveladoras son las glosas que patentizan la presencia de aerófonos en los actos públicos relacionados con la distribución de tierras y la definición de linderos entre poblados –“Así se endereza [el camino] por en medio de las piedras de San Pedro Mártir, los de Texopalpa. Sube lejos

¹³ Barbara E. Mundy sugiere que el sentido de identidad de los artistas novohispanos se reflejó en los mapas que se apegaban al estilo indígena al que, probablemente, concebían como un estilo local (“Their sense of identity plays out in the maps in that the artists were likely to use indigenous style, which they probably saw as local style”); Mundy, Barbara E. *The Mapping of New Spain: Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*. Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1996, p. 89.

¹⁴ Silva Cruz, Ignacio; y Herrera de la Rosa, Santos. *Transcripción y traducción del plano de San Agustín de Las Cuevas, hoy Tlalpan*. México, Archivo General de la Nación, 2009, p. 14.

¹⁵ Parafraseando el planteamiento formulado por E. Hill Boone en relación con los alcances de la pictografía de aztecas y mixtecas como escritura visual (“seeing writing”) o realizada por medio de imágenes, los elementos no codificados de la cartografía novohispana pueden ser definidos como aquellos que no integran un sistema de “comunicación de ideas relativamente específicas en una forma convencional, por medio de marcas visibles y permanentes” (“the communication of relatively specific ideas in a conventional manner by means of permanent, visible marks”); véase Hill Boone, Elizabeth. *Stories in Red and Black: Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*. Austin, University of Texas Press, 2000, pp. 29-30.

¹⁶ “Tetepanxaltitlan onpa otlapitzque” (Silva Cruz, I.; y Herrera de la Rosa, S. *Transcripción y traducción...*, pp. 18-19). Ignacio Silva Cruz traduce el nombre del instrumento referido en el documento como “flauta” (*idem*). En el presente trabajo, las referencias al aerófono, su ejecución o la persona que lo ejecuta se señalan como “instrumentos de viento” o “tañedor de un instrumento de viento”, en consonancia con el vocabulario contemporáneo a la elaboración del “Plano”, en que se propone más de una acepción de los términos empleados en el documento: “*Tlapitzaliztli*, el acto de tañer flauta, u otro instrumento semejante, o el acto de fundir y derretir metales. [...] *Tlapitzalli*, flauta, chermia, orlo. [...] *Tlapitzqui*, tañedor de flauta, de chermia, o trompeta [...] o fundidor de metales”; Molina, Alfonso de. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. México, Antonio de Spínosa, 1571, fol. 132r.

¹⁷ “yniquipan otitlapitztepetl huitzitziltepetl [...]. Oncan cuepan huiya Monctesuma ytlapanco. Oncan otlapitzque. [...] Tlame acatepetl oquipitzque huehuetli”; Silva Cruz, I.; y Herrera de la Rosa, S. *Transcripción y traducción...*, pp. 19-21.

¹⁸ “Miguel otlapitzque tlatzacuili tepanecatl” (*ibid.*, pp. 18-19). Las acepciones comúnmente aceptadas del vocablo *tepanecatl* son las que propuso Francisco Javier Clavijero. Según este autor, el gentilicio “tepanecas” (“Tepanechi”) o “tepanecas” (“Tepanechi”) pudo haber sido derivado de *tepanecatl*, que quiere decir habitante de palacio, o *tepanecatl*, que significa habitante de un lugar pedroso (“*Tepanecatl* vale Abitante di Palazzo, *Tepanecatl*, Abitante di luogo pietroso”), y relacionó esta segunda opción con el topónimo *Tepan*, de donde provenían los fundadores de la célebre ciudad de Azcapotzalco (“I *Tepanechi* avranno forse avuto il nome da qualche luogo chiamato *Tepan* dove saranno stati prima di fondare la celebre lor Città d’ Azcapozalco”); Clavijero, Francesco Saverio. *Storia antica del Messico cavata da’ migliori storici spagnuoli...* 4 vols. Cesena, Gregorio Biasini, 1780-1781, vol. 1, p. 152.

[el camino] y sale a San Andrés Totoltepetl, así va el lindero, allá se asienta en el cerro del Colibrí, allá tocaron [los instrumentos de viento]”; “Allá es donde tocaron [instrumentos de viento], en el centro del lindero del cerro” o “Aquí tocaron [instrumentos de viento] los tecpanecas del Ajusco, cuando merecieron la tierra” – (Figura 18.2b)¹⁹, y que instan a hacer un paralelo entre el contenido de estos textos explicativos y la costumbre virreinal de “despachar” las disposiciones de las autoridades civiles y eclesiásticas “por los Pueblos de Indios [...] en su idioma”, siendo “congregados” sus pobladores al son de las trompetas²⁰. Baste con recordar, en esta relación, las numerosas atestaciones de los ancianos del pueblo de Cuautitlán quienes, en 1666, siendo “examinados” sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe, declararon que “cuando sucedió dicho caso”, la noticia se pregonó con trompetas, chirimías y atabales en el tianguis, la feria pública y “Plaza de dicho Pueblo”²¹.

Visto desde esta perspectiva, el instrumento musical representado por el desconocido *tlacuilo*, pintor y cronista del pueblo de San Agustín de las Cuevas, de manera esquemática como un tubo recto y cónico que se ensancha en su extremo inferior en forma de campana, puede ser entendido como la evocación simbólica de la trompeta natural o, en la nomenclatura novohispana, el clarín²², aerófono pregonero, cuyo sonido en la época virreinal se asociaba con los “lugares públicos” o, más específicamente, con la plaza, lugar de la mayor congregación de la gente y “clave de la organización urbana”²³.



Figura 18.2: Anónimo, 1537²⁴, “San Agustín de las Cuevas”, dibujo sobre papel. México, Archivo General de la Nación, Mapas, Planos e Ilustraciones (Mapilu), n.º 5224 (Foto: la autora).



Figura 18.2a: “Miguel Tepanecatl”.



Figura 18.2b: “Allá es donde tocaron [instrumentos de viento], en el centro del lindero del cerro”.

¹⁹ “Ynic tlamelahua tenepantla San Pedro Martir texopalpaeca nictleco hueca quística San Andres Totoltepec ynic nenemi quaxochtlí onpa omamanato hutzitziltpetl onpa otlapiesque. [...] Ynic onpa otlapitzque ycpac xictli. [...] Yn otlapitzque tecpanecatl axochco yquac omomaceuh yn tlati”; Silva Cruz, I; y Herrera de la Rosa, S. *Transcripción y traducción...*, pp. 18-23.

²⁰ López de Cogolludo, Diego. *Historia de Yucathan*. Madrid, Juan García Infanzón, 1688, p. 581.

²¹ Vera, Fortino Hipólito. *La milagrosa aparición de Nuestra Señora de Guadalupe. Comprobada por una información levantada en el siglo XVI...* Amecameca, Imprenta del “Colegio Católico”, 1890, pp. 208-211.

²² Nótese que el aerófono representado en el “Plan” siempre es sostenido con una mano, derecha o izquierda, indistintamente, lo que hace sugerir que su tubo no tiene orificios y, por ende, no permite adoptar el resto de las acepciones – “flauta, cheremia [u] orlo” – que admite el vocablo que lo identifica; Molina, Alfonso de. *Vocabulario en lengua castellana...*, fol. 132r.

²³ Rojas-Mix, Miguel A. *La Plaza Mayor, el urbanismo, instrumento de dominio cultural*. Barcelona, Muchnik Editores, 1978, p. 58.

²⁴ Es posible que el año 1537 que está señalado en el documento y con el que este está registrado en el Archivo General de la Nación no constituya una referencia a la fecha de elaboración del mapa, sino que conmemore el momento –el 20 de noviembre de 1537– en que se fundó el asentamiento con “el nombre de San Agustín de las Cuevas”; *Diario Oficial de la Federación*, CCCXCIX, 24 (5 de diciembre de 1986), p. 20.

La plaza como representación simbólica de la capital novohispana ha sido retratada en obras pictóricas que llegaron a ser llamadas “vistas comunicéntricas” (*communicentric views*) por reflejar “la idea de la ciudad como una comunidad humana o una república bien gobernada dotada de un carácter, historia, costumbres y tradiciones exclusivamente propias”²⁵. Algunas de estas imágenes han sido estudiadas a profusión y descritas con singular elocuencia, similar a la que caracteriza el pasaje que Manuel Romero de Terreros dedicó a una de las vistas de la Plaza Mayor creadas en el siglo XVIII (Figura 18.3):

No sería posible enumerar siquiera todos los individuos de las diversas clases sociales que se ven pulular por dentro y por fuera del edificio, pues la aglomeración, que parece ser tradicional en los mercados mexicanos, está fielmente interpretada en esta pintura. Compradores de todas las edades, y no solo de a pie, sino algunos hasta de a caballo, y vendedores ambulantes y buhoneros llenan por completo todo espacio disponible, pero a pesar de tal gentío, cada tipo se destaca perfectamente, verdadero *tour de force* del anónimo²⁶ pintor²⁷.



Figura 18.3: Juan Antonio Prado (atrib.), *La Plaza Mayor de México* (ca. 1769), óleo sobre tela. México, Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec), Secretaría de Cultura-INAH-MEX, n.º de inv. 10-130604 (Foto: Horacio Socolovsky). Reproducción autorizada por el INAH.

²⁵ “[...] the idea of the city as a human community or well-governed republic endowed with a character, history, customs, and traditions uniquely its own”; Kagan, Richard L. “Urbs and Civitas in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain”. *Envisioning the City. Six Studies in Urban Cartography*. David Buisseret (ed.). Chicago, University of Chicago Press, 1998, pp. 75-100, pp. 76-77.

²⁶ Este cuadro se ha atribuido a Juan Antonio Prado y fechado hacia mediados del siglo XVIII; Burke, Marcus. *Pintura y escultura en Nueva España. El Barroco*. México, Grupo Azabache, 1992, pp. 172-174.

²⁷ Romero de Terreros, Manuel. *La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946, p. 7.

Es de sorprender que tanto el trabajo pionero del connotado historiador de arte mexicano, quien se propuso describir “todo cuanto de interés se pintó en el cuadro”²⁸, así como los estudios que en una época más reciente han examinado el lienzo atribuido a Juan Antonio Prado desde diversas perspectivas, no han centrado su atención en la imagen de la música que colma la imaginación del espectador con la sonoridad de este paisaje urbano que, no obstante su intención simbólica, llega a ser verosímil. El penetrante toque de clarín o trompeta natural, cuyo sonido agudo y claro atraviesa la algarabía del mercado con la misma naturalidad con la que el carruaje del virrey, cuya marcha anuncia este aerófono, abre el camino entre la multitud (Figura 18.3a); el estridente redoble del tambor que marca el paso al regimiento militar ubicado en el atrio de la Catedral (Figura 18.3b), y el suave rasgueo de guitarras, apenas perceptible en el griterío del Parián (Figura 18.3c)²⁹, se fusionan en una compleja y colorida sinfonía urbana que identifica a la Plaza Mayor y en la que destaca la voz de la campana situada entre las almenas del Palacio Virreinal (Figura 18.3d), en cuyo robusto cuerpo y el potente repique se metaforiza la idea del poder y el orden.



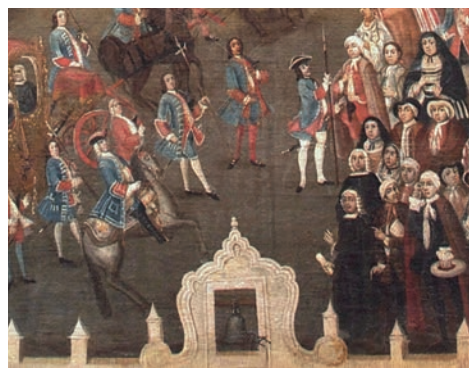
3a



3b



3c



3d

Figuras 18.3a-d: Juan Antonio Prado (atrib.), *La Plaza Mayor de México* (ca. 1769), detalles.

La constancia con la que las vistas comunicéntricas de la Ciudad de México integran la figura de un sujeto cubierto con capa y con una guitarra en la mano que deambula entre los cajones del Parián (Anónimo, *El Parián*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Ciudad de México, Colección Banco Nacional de

²⁸ Moysén, Xavier. “La pintura colonial y romántica y Romero de Terreros”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, X, 38 (1969), pp. 91-95, p. 93.

²⁹ La construcción del Parián, edificio destinado a albergar y ordenar el comercio ubicado en la Plaza Mayor, se inició en 1695 y se dio por terminada en 1703; véase López, Martos; y Medina, Yoma. “El Parián. Un siglo y medio de historia y comercio”. *Boletín de Monumentos Históricos*, 10 (1990), pp. 24-37, pp. 25 y 27.

México), se refugia en la sombra de la Catedral Metropolitana (Juan Patricio Morlete Ruiz, *Vista de la Plaza Mayor de México*, 1770, óleo sobre tela, La Valeta, Malta, Museo Nacional de Bellas Artes) o recorre las plazas principales de la capital (Anónimo, *Vista de la Plaza Mayor*, siglo XVII, biombo, óleo sobre tela, Ciudad de México, Colección Rodrigo Rivero Lake, Arte y Antigüedades; Juan Patricio Morlete Ruiz, *Vista de la Plaza del Volador*, 1772, La Valeta, Malta, Museo Nacional de Bellas Artes) ofrece un importante y no asequible –en las fuentes documentales– testimonio sobre la manera en que en los siglos XVII y XVIII realizaban sus actividades los músicos callejeros. Empero, antes que ello, pone de manifiesto la existencia de una referencia mutua entre el hecho musical y el lugar donde este se desarrolla, que penetró en el pensamiento popular en la forma de una idea sobre la pertenencia de cierto tipo del ejercicio musical a un determinado espacio público para, posteriormente, convertirse en uno de los códigos visuales del incipiente costumbrismo pictórico virreinal.

Esa relación entre el ejercicio musical y el espacio público que se implican y se integran mutuamente se reflejó en una visión alegórica de la Nueva España ideada por un artífice anónimo en la primera mitad del siglo XVIII para decorar un espléndido biombo de diez hojas que actualmente forma parte de la Colección del Banco Nacional de México (Figura 18.4). Esta obra, a la que los estudios realizados en torno suyo han querido otorgar el significado de una descripción pormenorizada de los festejos organizados en las Casas Reales de Chapultepec³⁰ con motivo de entrada de un virrey³¹, representa una versión novohispana de la alegoría del buen gobierno y encarna la idea del “vasallaje feliz”³² de los súbditos del soberano español. No obstante haber sido impuesto desde el poder peninsular, el planteamiento ideológico de “el leal amor que reyna en [...] [los] Vassallos” del monarca lejano y “hace mostrar á todos regozijados”³³, predicado incesantemente por la Iglesia y el gobierno virreinal, fue absorbido por el ideario popular novohispano para aflorar en las artes útiles de los siglos XVII y XVIII como la desmañada metáfora del bienestar y la felicidad del pueblo asimilados a la fiesta.



Figura 18.4: Anónimo, *La alegoría de la Nueva España*, siglo XVIII, biombo, óleo sobre tela. México, Colección Banco Nacional de México, n.º de inv. PI-0141.

³⁰ Con el nombre de Casas Reales o “el Real Palacio de Chapultepec” se conoció hasta finales del siglo XVIII una mansión de recreo edificada por Luis de Velasco, virrey de la Nueva España entre 1550 y 1564, en el sitio en que se encontraba el palacio de Moctezuma; Moreno Cabrera, María de la Luz. “La arqueología de Chapultepec en el Plano del Real Sitio de 1792”. *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, 7 (2006), pp. 21-37, p. 34.

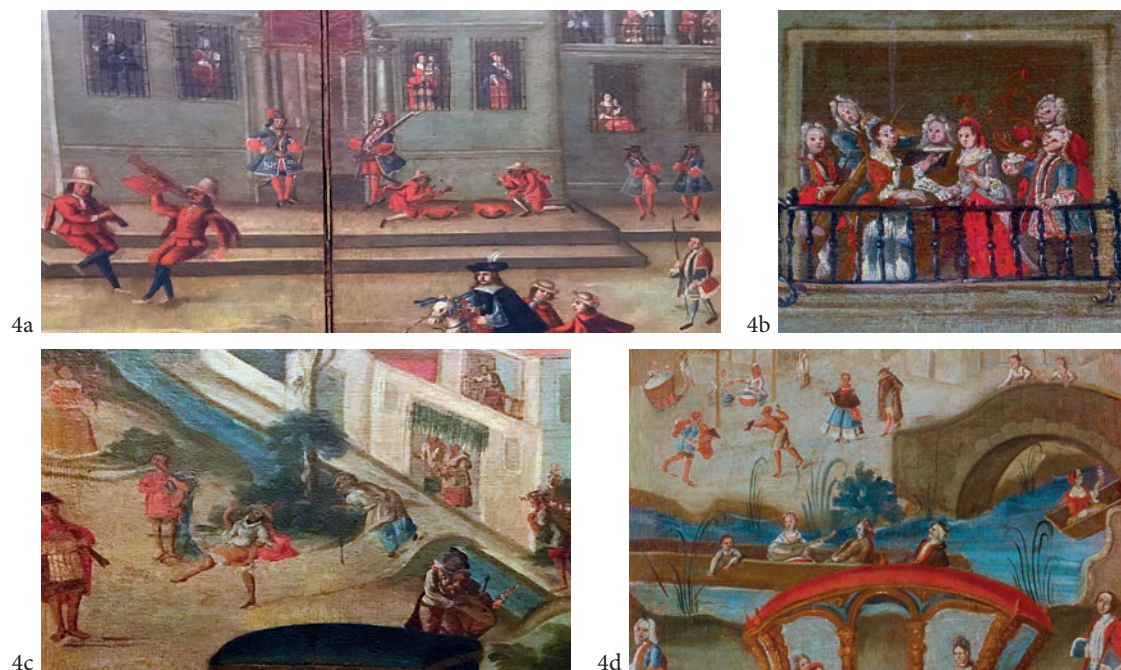
³¹ No obstante haberse sugerido que el tema central de este biombo “corresponde a la entrada de algún virrey del primer tercio del siglo XVIII” (Curiel, Gustavo; y Rubial, Antonio. “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal”. *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*. Gustavo Curiel et al. (eds.). México, Fomento Cultural Banamex, 1999, pp. 49-153, p. 72) e, incluso, aseverarse que las escenas que decoran este mueble conmemoran la recepción hecha en 1702 al virrey duque de Albuquerque (Ruiz Naufal, Víctor Manuel. “Los jardines de Chapultepec y sus reflejos novohispanos”. *Arqueología Mexicana* [Serie Historia de la Arqueología en México, VI: Antiguos Jardines Mexicanos], X, 57 (2002), pp. 42-47, p. 43), me afilio a la opinión de que su narrativa visual no integra elementos que permitan afirmar que en ella se plasmó “la entrada triunfal de un nuevo virrey en sus territorios”; Mínguez Cornelles, Víctor Manuel et al. *La fiesta barroca: Los virreinos americanos (1560-1808)*. *Triunfos barrocos*. 2 vols. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012, vol. 1, p. 100.

³² *Gazeta de México*, IV, 6 (23 de marzo de 1790), p. 41.

³³ San Vicente, Juan Manuel de. *Exacta descripción de la magnífica corte mexicana...* Cádiz, Francisco Rioja y Gamboa, [1768], p. 16.

El discurso simbólico del biombo con la imagen del “Real Sitio de Chapultepec” integra un común y usualmente comprensible repertorio de elementos que identifican a la fiesta barroca novohispana: una corrida de toros, una mascarada, una función teatral, los tradicionales “paseos”, además de los “amplios refrescos” que, amenizados con música, se obsequiaban al populacho en la plaza y a los más distinguidos representantes de la nobleza en el palacio. La aparente simultaneidad de diferentes episodios de la fiesta evocados en el biombo –“los toros” que la principian y la elegante tertulia que la finaliza–, así como la yuxtaposición de conceptos sonoros, tan discordantes y disonantes como el estruendo de la música militar en la puerta del Real Palacio de Chapultepec (Figura 18.4a) y la dulzura de las voces femeninas que provienen de uno de sus balcones (Figura 18.4b) constituyen un argumento irrevocable en sustento de la hipótesis sobre el carácter alegórico de esta pintura. A la música que funge como el hilo conductor de la alegoría de buen gobierno se le otorga un notable valor polisémico y polifuncional. Su imagen trasciende el significado de la mera descripción del hecho musical –el canto, la danza y la ejecución de instrumentos–, y supera por mucho el valor de la alusión simbólica a espacios y formatos en que este se desarrolla en cuanto a escenarios festivos –la plaza, el palacio o el corral de comedias–; formas de recreo –el teatro, el paseo o la tertulia–; y tipos de conjuntos y conceptos sonoros –la sonoridad rústica de la chirimía, el pito y el tambor que sincronizan los movimientos de la danza de los aldeanos (Figura 18.4c) o la dulcísima alianza del violín y la guitarra– que aumentan el placer del paseo en canoas por la acequia del “Sitio Real” (Figura 18.4d).

La representación ideográfica de la música como parte de un acto festivo que debería cimentar la idea de una sociedad unificada y unida en su amor y gratitud al monarca, paradójicamente y, acaso, de manera contraria a las intenciones del autor de la decoración de este biombo, contribuye a descubrir fracturas en el monolito ideológico de pertenencia a la tierra de vasallos felices para constituir una de las referencias identificativas de la diversidad cultural de los grupos que integran a esta sociedad.



Figuras 18.4a-d: Anónimo, *La alegoría de la Nueva España*, siglo XVIII (detalles).

La concreción de la identidad

La primera de las obras de arte en las que la imagen de la música fue adoptada por un artífice novohispano para, dentro del concepto unificador de pertenencia a un lugar, diferenciar a distintos grupos que cohabitaban y compartían un mismo ámbito socio-cultural, es el biombo con *La vista de la Ciudad de México*, que data de mediados del siglo XVII (Figura 18.5). Dos de las cuatro hojas conservadas de este mueble representan la imagen de la Plaza Mayor como un peculiar escenario del habitual y ordinario encuentro sonoro de “dos mundos” que, a juzgar por la información proporcionada por fuentes fehacientes de diversa índole, integraban la sinfonía cotidiana de la urbe³⁴: un grupo de indígenas con sus copiles y su vistosa indumentaria tradicional que, en su presuroso paso por la plaza, agitan los ayacachtli o “sonajas con que baylan”³⁵, y un personaje vestido a la europea que camina entre los cajones rasgando una guitarra (Figura 18.5a).



Figuras 18.5-5a: Anónimo, *Vista de la Ciudad de México*, ca. 1640, biombo, óleo sobre tela. México, Colección Rodrigo Rivero Lake, Arte y Antigüedades, sin n.º de inv.

En la centuria dieciochesca, la imagen de la música como un recurso infalible de la concreción de la identidad³⁶ de los representantes de dos distintas tradiciones culturales fue explotada ampliamente en lienzos y biombos dedicados a los temas del pasado reciente de la Nueva España. En las épicas escenas de enfrentamientos armados, los artefactos sonoros autóctonos –huéhuatl, teponaztli, ayacachtli y, eventualmente, trompetas de caracol– que evidenciaban el furor bárbaro de los “indios” y los instrumentos militares de los españoles –clarín y tambor– que anunciaban la victoria de la fuerza civilizadora, se enfrentaban violentamente como dos conceptos sonoros hostiles (Anónimo, *La Conquista*

³⁴ No comparto la opinión de Francisco Montes González, quien afirma que en esta imagen de la Plaza Mayor se plantea “una serie de acontecimientos extraordinarios” referentes a la entrada de un nuevo virrey; Montes González, Francisco. “Un palacio novohispano en la corte madrileña. Tesoros virreinales de la Casa Ducal de Albuquerque”. *Libros de la Corte.es*, Monográfico 5: *Tejiendo redes – Acortando distancias. Arte entre España e Hispanoamérica*, 9 (2017), pp. 145-162, <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/678390/LC_5_9.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [consulta 01-07-2017].

³⁵ Aquí se emplea la transcripción propuesta por Alonso de Molina (*Aquí comienza...*, fol. 228r) que ha sido admitida por la organología mexicana (Guzmán Bravo, José Antonio. “Glosario de instrumentos prehispánicos”. *La música en México, I. Historia, 1. Periodo prehispánico (ca. 1500 a.C. a 1521 d.C.)*. Julio Estrada (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp. 169-225, p. 186).

³⁶ Este concepto es asimilado del pensamiento de Jan Assmann, quien establece la existencia de una estrecha conexión entre la memoria cultural que forman grupos sociales y su identidad colectiva que se construye sobre esta base; Assmann, Jan. “Collective Memory and Cultural Identity”. *New German Critique*, 65 (1995), pp. 125-133, p. 128.

de México, siglo XVII, óleo sobre tela, México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec; Anónimo, *La Conquista de México*, siglo XVII, biombo, óleo sobre tela, México, Museo Franz Mayer) y unían armoniosamente sus voces, comprometiéndose a una convivencia pacífica en las narrativas pictóricas del encuentro “amoroso” de Cortés y Moctezuma (*El encuentro de Cortés y Moctezuma*, siglo XVII, atribuido a Juan Correa, biombo, óleo sobre tela, Colección Banco Nacional de México) o en las representaciones idílicas de los importantes hitos de la evangelización (*El bautizo de Ixtlixóchitl por fray Bartolomé Olmedo*, siglo XVIII, atribuido a José Vivar y Valderrama, óleo sobre tela, México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec). En la representación de las secuencias de la vida cotidiana, el arte virreinal adoptó la imagen de los instrumentos musicales de las tradiciones no europeas como recurso identificativo de los grupos sociales, a cuyo uso exclusivo estos pertenecían: los idiófonos autóctonos como un atributo de los “indios” y el arco musical, primitivo cordófono de origen africano, como un distintivo del “negro”.

El estudio del conjunto popular novohispano me ha permitido hallar incontables pruebas de la asimilación de los instrumentos europeos por la población originaria y del surgimiento, desde el siglo XVI, de una nueva referencia identificativa mixta de los indígenas, relacionada de manera intrínseca con el proceso de transculturación³⁷ y manifiesta en la modificación del concepto sonoro que ha gozado de su preferencia. Documentadas por las instancias oficiales o asentadas por los historiadores de la Iglesia y los cronistas novohispanos, desde diferentes regiones del virreinato provienen las noticias de la pertenencia de un membranófono de tamaño grande, llámese este atabal o tambor, y dos aerófonos –el clarín, también referido como trompeta, y la chirimía– a las actividades ceremoniales y festivas propias de este grupo social. Así, Francisco de Florencia hace saber que “los indios” de la capital participaron en 1629 en el traslado de la “soberana imagen” de la Virgen de Guadalupe al santuario de Tepeyac, “esmerándose [...] en festivos bailes, y danzas, resonando al mismo tiempo muchos clarines, trompetas [...] [y] chirimias”, de la misma manera en que los indígenas “de los Pueblos Comarcanos” del obispado de Guadiana o Durango cuando, en 1616, habían contribuido a la solemnidad de la ceremonia del traslado de la imagen de Nuestra Señora del Zape con sus “danzas, trompetas, y chirimias”³⁸.

Las evidencias que proporciona la iconografía musical novohispana coinciden plenamente con los pormenores de pagos a los “indios músicos” que se contrataban por las catedrales, conventos, colegios, cofradías religiosas y gremios de artesanos para tocar el clarín y la caja “en la puerta” de un templo antes y después de la misa que se oficiaba en su interior, anunciar una fiesta patronal con el sonido de la chirimía y el tambor (Anónimo, *La procesión de Santiago Apóstol en el barrio de Tlatelolco*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Galerías La Granja, México), y para colocarse con un conjunto de dos a cuatro clarines a la cabeza de una procesión que acompañaba el desplazamiento de las sagradas imágenes en un barrio de la ciudad (Anónimo, *La procesión de san Juan Nepomuceno*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Colección Banco Nacional de México) (Figura 18.6) o en una comunidad rural (Anónimo, *La procesión penitenciaría con la Virgen de la Soledad*, 1748, óleo sobre tela, templo del Señor de Singuilucan, Singuilucan, Estado de Hidalgo)³⁹.

³⁷ Las fuentes documentales e iconográficas referentes a la integración del conjunto instrumental indígena de los siglos XVI al XVIII autorizan la extensión al campo musical de la observación de Pedro Borges, quien ha hecho notar que la aculturación o, más precisamente, la hispanización del indígena nunca ha sido total, por lo que se le debería “designar con el calificativo de mixta o con el sustantivo de transculturación, para significar simplemente el paso de una cultura a otra que participaba simultáneamente, aunque no en el mismo grado, de la prehispánica y de la occidental o europea”; Borges, Pedro. “Primero hombres, luego cristianos: la transculturación”. *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos XV-XIX)*. 2 vols. Pedro Borges (dir.). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1992, 2 vols., vol. 1, pp. 521-534, p. 525.

³⁸ Florencia, Francisco de. *Zodiaco Mariano...* México, Colegio de San Ildefonso, 1755, pp. 42 y 323.

³⁹ El Archivo Histórico de la Notaría de la Parroquia de Santiago de Querétaro preserva las relaciones de gastos “en música” el



Figuras 18.6-6a: Anónimo, *La transferencia de la imagen del Nazareno al Hospital de la Purísima Concepción*, siglo XVIII, óleo sobre tela. México, Hospital de Jesús Nazareno (Foto: Horacio Socolovsky).

Aparte del tambor, la caja, el clarín y el pífano que tienen como su principal referente la música militar, el arte novohispano del siglo XVIII establece la exclusividad de uso por el conjunto indígena también de algunos instrumentos típicos del folclore español: el pandero con o sin membrana y la inseparable pareja formada por una pequeña flauta de pico ejecutada con una sola mano y el tamboril provisto de un asa⁴⁰. Tres cuadros atribuidos a Juan Rodríguez Juárez (*ca.* 1720, *El desposorio de indios*, óleo sobre tela, Museo de América, Madrid (Figura 18.7); siglo XVIII, *El desposorio de indios*,

día de la “fiesta titular del santo” que en la “Congregacion del Índito Mártir S.[eñ]or S.[a]N Juan Nepomuceno”, además del pago a los “músicos y cantores”, que comprendían la remuneración por los servicios prestados por “clarín caja y chirimía” (Santiago de Querétaro, Archivo Histórico de la Notaría de la Parroquia de Santiago de Querétaro, Juzgado Eclesiástico, leg. 027, s. fol., 23 de mayo de 1756). En Xalapa, la cofradía de la “Pura y Limpia Patrona de esta Villa”, sin prescindir de la participación en su fiesta titular de los músicos y cantores que “oficiaron la misa”, pagó los gastos “de los chirimiteros de X[ala]pa y Jilotepeque” (Xalapa, Archivo Eclesiástico de la Catedral de Xalapa, Libro de Cargo y Data, s.n. [fol. 2r], 1796). En la fiesta de San Pedro, santo patrón de la Catedral de Zacatecas, nunca faltaron el “clarinero y músicos de la puerta de la iglesia” que en diferentes años eran el “atambor”, chirimías y pífano o pito (Zacatecas, Archivo del Cabildo de la Catedral de Zacatecas, Libro de Cargo y Data, n.º 1, fols. 169r, 183r y 183v, 1753, 1760, 1783).

⁴⁰ De estos dos instrumentos también se hacían cargo los “indios” que solían ser contratados por los templos virreinales para realizar las actividades musicales extramuros; véase, por ejemplo, Santiago de Querétaro, Archivo Histórico de la Notaría de la Parroquia de Santiago, Santiago de Querétaro, Juzgado Eclesiástico, leg. 48, s. fol., 1765, 1777 y 1790.

óleo sobre tela, colección particular, Yucatán; ca. 1720, *La dama con caja de rapé*⁴¹, óleo sobre tela, México, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec)⁴² relacionan estos instrumentos con el ceremonial festivo de los “indios” y las manifestaciones de la teatralidad popular, creando un puente metafórico entre las prácticas musicales de este grupo social y un recurso simbólico de su identificación adoptado por el naciente costumbrismo pictórico y aun por la emblemática novohispana, en la que la chirimía, el pandero, la flauta y el tamboril se unen al teponaztli para representar alegóricamente la identidad cultural de los indígenas de la Nueva España (Figura 18.8).



Figura 18.7: Juan Rodríguez Juárez (atrib.), *El desposorio de indios*, ca. 1720, óleo sobre tela. Madrid, Museo de América, n.º de inv. 2002/01/01 (Foto: la autora).



Figura 18.8: Manuel de Villavicencio, [Alegoría de la Nueva España], grabado calcográfico. Lorenzana, Francisco Antonio. *Historia de Nueva-España, escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés...* México, Joseph A. de Hogal, 1770, portada (detalle) (Foto: la autora).

Las artes útiles del virreinato que insertan la imagen de la música en el contexto de las escenas de la vida popular, en las que se plantea la necesidad de visibilizar la diversidad de grupos y subtipos étnicos o castas novohispanas y establecer distancia entre diferentes estratos sociales, frecuentemente autorizan una doble acepción de este recurso identificativo que, incluso, produce una especie de desfase discursivo. Esto es debido a que el instrumento y el ejercicio musical, por una parte, contribuyen a evidenciar diferencias de carácter étnico y social y, por la otra, las mitiga, ofreciendo pruebas de la pertenencia de la música y, por ende, de su imagen plasmada en los “cuadros de costumbres” al sistema “de símbolos y significados, así como normas/reglas de conducta”⁴³ que constituyen la identidad cultural compartida por todos los estamentos de la sociedad variopinta.

Especialmente característico en este sentido es un biombo realizado en la segunda mitad del siglo XVIII que evoca la vista del escenario natural del “deleitoso paseo de Ixtacalco”, lugar de recreo,

⁴¹ En este lienzo, una encantadora y muy esmerada miniatura colocada en la parte interior de la caja que sostiene una distinguida dama ataviada con un lujoso rebozo representa un paisaje urbano con el “desposorio de indios” en el que la flauta y el tamboril acompañan a un personaje enmascarado que baila agitando un pandero.

⁴² Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), representante de una afamada dinastía de pintores novohispanos, ha sido reconocido por su innovadora técnica (Soto, Myrna. *El arte maestra: un tratado de pintura novohispano*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 54) y el novedoso ámbito temático de su obra, que integra los llamados cuadros de castas y las escenas de costumbres indígenas.

⁴³ “[...] symbols and meanings as well as norms/rules for conduct”; Collier, Mary Jane; y Thomas, Milt. “Cultural Identity: An Interpretive Perspective”. *Theories of Intercultural Communication. International and Intercultural Communication Annual*. Young Yum Kim y William B. Gudykunst (eds.). Newbury Park, SAGE Publications, 1988, vol. 12, pp. 99-120, p. 113.

distracción y “primorosos festejos”, que atraía a “las numerosas concurrencias” de ciudadanos que “en coches, á caballo y á pié” se precipitaban a las orillas del canal de la Viga “para ver pasar la multitud de canoas en que iban embarcadas muchas familias para dicho pueblo, con todo género de instrumentos de música” (Figura 18.9)⁴⁴.



Figura 18.9: Anónimo, *El desposorio de indios y el paseo de Iztacalco*, siglo XVIII, biombos, óleo sobre tela. Colección Buch Molina (Foto: Horacio Socolovsky)⁴⁵.

Los instrumentos musicales, cuya agradable presencia se acentúa en diferentes episodios del paseo, integran el repertorio de atributos, signos y símbolos de los que el artista novohispano se sirvió para evidenciar y hacer comprensible para el espectador el estatus social y la filiación étnica de algunos de los personajes que habitan este espacio recreativo. Es de esta suerte como el arco musical y las tobilleras de caracoles de manera tan inequívoca como el color de la piel identifican a un esclavo afroamericano (Figura 18.9a) y el conjunto formado por el pandero, la flauta y el tamboril ayuda a reconocer el cortejo nupcial de los “indios” (Figura 18.9b). Empero, el desconocido autor del biombos también hace patente que los violines, las guitarras (Figuras 18.9c-e) y, eventualmente, también las bandolas (Figura 18.9f) que acompañaban los viajes en lanchas y trajineras por la florida zona lacustre de la Ciudad de

⁴⁴ Castro Santa-Anna, José Manuel de. *Diario de sucesos notables*. Documentos para la historia de México. México, Imprenta de Juan R. Navarro, 1854, vol. 6 (27 de marzo de 1754), p. 249.

⁴⁵ Esta obra fue fotografiada en la exposición *Miradas comparadas en los virreinos de América. México y Perú* que tuvo lugar en el Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec) de México del 12 de julio al 7 de octubre de 2012.

México, que, por cierto es un testimonio asequible únicamente en las fuentes iconográficas⁴⁶, se asocian de manera indistinta e indiscriminada con las actividades musicales de varios estratos sociales del virreinato.



Figuras 18.9a-f: Anónimo, *El desposorio de indios y el paseo de Iztacalco*, siglo XVIII (detalles).

Este mismo papel de mediadora de las manifiestas diferencias étnicas y sociales entre los pobladores del virreinato se le otorga a la imagen de la música en la simbología discursiva de las llamadas pinturas o cuadros de castas, género que ha forjado una identificación idealizante y “moralmente irrepachable” de la sociedad novohispana y que se esmeró en proporcionar “a España una visión un tanto utópica de sus dominios americanos”⁴⁷. Sin ahondar en los significados esenciales de la imagen del instrumento y el ejercicio musical plasmados en este vasto corpus de fuentes iconográficas (tema de

⁴⁶ No puede aceptarse como cierta la aseveración de María Josefa Martínez del Río de Redo hecha en el sentido de que “el paseo por el canal [de la Viga] era alegrado por músicos y parejas bailarinas al son de la vihuela y de las chirimías” (Martínez del Río de Redo, María Josefa. “Permanencias y ausencias de obispos, virreyes e indios”. *México en el mundo de las colecciones de arte. Vol. VI: Nueva España 2*. Elisa Vargaslugo (coord.). México, Grupo Azabache, 1994, pp. 3-43, p. 5), ya que, además de discrepar de evidencias iconográficas que asientan la presencia de cordófonos únicamente (Pedro de Villegas, *La visita del virrey Francisco Fernández de la Cueva, duque de Albuquerque y su mujer al canal de la Viga*, 1706, óleo sobre tela, Ciudad de México, Museo Soumaya; Anónimo, *El paseo de Iztacalco*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Madrid, Museo de América; Ignacio María Barreda y Ordóñez, *Las castas de la Nueva España con vistas de los paseos de Chapultepec, Jamaica e Iztacalco*, 1777, óleo sobre tela, Madrid, Real Academia de la Lengua española), es inadmisibles desde el punto de vista del concepto sonoro que representaría un conjunto integrado por un aerófono de sonido agudo, fuerte y penetrante, y un cordófono de punteo, cuyas cuerdas de tripa producían sonidos suaves y dulces; y es inverosímil, debido a la diferencia de las funciones que a los dos se asignaban en las prácticas instrumentales desarrolladas en el ámbito profano del virreinato –pregonero uno y entretenedor el otro–.

⁴⁷ Estrada de Gerlero, Elena Isabel. “Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta”. *México en el mundo de las colecciones de arte. Vol. VI: Nueva España 2...*, pp. 79-113, p. 81.

un extenso estudio, actualmente en vías de publicación), se hace preciso notar la inserción de los cordófonos de punteo: la guitarra, la vihuela⁴⁸, la bandola y la cítara, en las escenas que pretenden reflejar el *modus vivendi* propio de diferentes castas novohispanas. Como otros elementos –rasgos raciales, la indumentaria, referencias a un determinado oficio o actividad– que se conjugan en estas escenas pintadas para configurar “las delicadas distinciones [...] que] obviamente guardaban solo una relación conjetural con las complicadas realidades del sistema de castas”⁴⁹, un cordófono es intercambiable con cualquier otro y transferible a los ámbitos propios de las castas que se ubican en diferentes niveles de la jerarquización pigmentocrática de la sociedad novohispana⁵⁰.

Un ejemplo de esta práctica lo constituyen dos pinturas que, basándose en uno y mismo modelo, instan a reconocer en una al matrimonio de chino e india y aceptar a la otra como un retrato fiel de una pareja formada por el albarazado y la mulata, ambas parejas con su respectiva descendencia. Y aun cuando sendos cordófonos evocados en estas pinturas ostentan ciertas diferencias en sus características morfológicas, esta observación no tendría que conducir hacia la precipitada conclusión de que los chinos ejecutaban predominantemente la bandola (Figura 18.10) y los albarazados dedicaban sus ratos de ocio a la cítara (Figura 18.11), una conclusión que no sería menos ingenua y falible que el intento que hacen algunos estudiosos de interpretar como la clave de la metaforización visual de la cultura que distinguía al español o castizo a la imagen del violín⁵¹, instrumento al que fuentes escritas, cuadros de castas y las artes útiles del virreinato colocan en manos de afrodescendientes, indígenas, mestizos y, desde luego, de los representantes de la raza blanca.



Figura 18.10: Francisco Clapera (atrib.), Castas mexicanas: “De Chino, e India, Genizara”, óleo sobre tela. Colorado, Denver Art Museum, n.º de inv. 2011.428.14 (Foto: cortesía de Denver Art Museum).

⁴⁸ Sin el afán de intervenir en la disputa sobre el uso, diferenciado o indistinto, de los términos vihuela y guitarra, en relación con los cordófonos plasmados en las fuentes figurativas, me sumo a la opinión de Egberto Bermúdez, quien en su libro dedicado a la iconografía musical de Colombia hizo ver que las representaciones plásticas de las vihuelas y las guitarras presentan “los mismos patrones constructivos”, por lo que sugirió que “la única forma de diferenciarlas es por el número de órdenes de cuerdas: cinco en la guitarra y seis en la vihuela”; Bermúdez, Egberto. *La música en el arte colonial de Colombia*. [Bogotá], Fundación de Música, 1995, p. 120.

⁴⁹ Brading, David A. “Peregrinos en su propia patria: patriotismo criollo e identidad en la América española”. *La Nueva España: patria y religión*. México, Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 110-111.

⁵⁰ El término “pigmentocracia” ha sido acuñado por el fisiólogo chileno Alejandro Lipschutz para referirse al modelo de estratificación social adoptado en América Latina y basado en el color de piel; Lipschutz, Alejandro. *Indoamericanismo y el problema racial en las Américas*. Santiago, Editorial Nascimento, 1944, pp. 70-71.

⁵¹ Véanse, por ejemplo, Estrada de Gerlero, E. I. “Las pinturas de castas...”, p. 100; y Carrera, Magali. *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Painting*. Austin, University of Texas Press, 2003, p. 85.



Figura 18.11: Anónimo, Castas mexicanas: “De albarazado y mulata, barcino”, siglo XVIII, óleo sobre tela. Azteca (seudónimo), “Cuadros de mestizos del Museo de México”. *Anales del Museo Nacional de México*, tercera época, IV (1912), lám. 24⁵².

Solo el clave, al que los documentos de la época, la retratística (Anónimo, *Retrato de una joven dama novohispana no identificada con el clave*, 1735-1750, óleo sobre tela. Colorado, Denver Art Museum, n.º de inv. 2014.209) y el costumbrismo novohispano califican de objeto suntuario, puede ser admitido como una referencia identificativa intransferible de los españoles, peninsulares y criollos de alto estatus socio-económico. Empero, incluso esta evidencia de relación tripartita: prácticas instrumentales, iconografía musical y la identidad cultural de un grupo social, pese a su aparente verosimilitud, puede tornarse engañosa, debido a la consabida práctica de copiar modelos europeos, comúnmente adoptada por los pintores novohispanos aun para el diseño del contenido musical de los cuadros de castas, el supuesto sanctasanctorum de la originalidad en el arte virreinal (Figuras 18.12 y 18.13).



Figura 18.12: Anónimo, *Castas mexicanas: 3. De española y castizo nace española*, siglo XVIII, óleo sobre tela. México, Colección particular (Foto: cortesía de Americas Society).



Figura 18.13: Nicolas Lancret, *El concierto*, 1718, óleo sobre tela. Colección particular, <<http://www.beaussant-lefevre.com>> [consulta 01-07-2017]

¿Verdades falsas?

El problema del copiado de la producción gráfica europea como génesis del arte virreinal y uno de los elementos privilegiados del método creativo de los artistas novohispanos, sin convertirse en

⁵² Se desconoce el actual paradero de esta obra.

un tema central de la historiografía del arte en México, ha sido una constante en el estudio de la producción artística del virreinato y definió la perspectiva desde que se le valoraba como “derivada [...] marginal y secundaria dentro del cauce artístico de Occidente; que careció del antiguo privilegio de la primogenitura”⁵³. 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 de la enorme deuda que este contrajo con la producción artística ultramarina. Si existía un *corpus* de obras que, como se creía, estaba exento de esta deuda, estas han sido los llamados cuadros de castas, la pintura identificada por algunos autores como costumbrista y referida por otros como “de género” o señalada, en atención a su particular enfoque, como “motivos de la tierra”⁵⁴, así como la producción de las artes útiles, decorada con las escenas de la vida cotidiana: bateas, alhajeros, armarios o biombos, algunos de estos con contenido musical.

Los estudiosos mexicanos y extranjeros consideraban estas imágenes “los espejos de lo propio” en el arte novohispano⁵⁵ o, incluso, defendían, como lo hizo Ilona Katzew, la inexistencia de vinculación alguna entre estas manifestaciones artísticas y otras tradiciones pictóricas⁵⁶. En términos generales, la visión sobre este *corpus* de obras construida por los historiadores del arte mexicano, quienes ofrecían lecturas literales de sus narrativas pictóricas, ha girado en torno a su relación directa e inmediata con los *realia* de la cotidianidad novohispana y podría expresarse en palabras de Elena Isabel Estrada de Gerlero, quien sostuvo que

las pinturas de castas [...], al igual que los programas desarrollados en los biombos [...] [muestran] la flora y fauna americana [...] las actividades cotidianas asociadas al trabajo, a la educación y al juego, el primor para detallar el carácter de la indumentaria, [así como] el interés por mostrar, en algunos casos, el entorno doméstico o exterior⁵⁷.

Aun después de señalarse algunas fuentes de las que los creadores novohispanos se han servido para el diseño de personajes y situaciones representados en los cuadros de castas⁵⁸ y hacerse pronunciamientos a favor de la existencia de nexos entre los escenarios bucólicos evocados en las artes útiles del

⁵³ Maza, Francisco de la. *El pintor Cristóbal de Villalpando*. México, INAH, 1964, p. 1.

⁵⁴ “[...] aquellos temas y símbolos que se vinculaban con lo propio” (Curiel, Gustavo. “Imago. Biombo de la conquista de México y la muy noble y leal Ciudad de México”. *Imágenes*, <http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imago/ima_curiel01.html> [consulta 15-07-2017]) o “todo aquello que hacía a América diferente de España” (Curiel, G; y Rubial, A. “Los espejos de lo propio...”, p. 50).

⁵⁵ Me refiero aquí al título de una publicación realizada por Gustavo Curiel y Antonio Rubial García y a la idea sobre los biombos “dedicados a la vida cotidiana y festiva del virreinato” como obras alejadas “de los modelos iconográficos europeos” expuesta en esta (*ibid.*, pp. 49-153).

⁵⁶ Esta idea atañe, en particular, a la pintura de castas que, en opinión de la autora referida, “es un género único que no tiene equivalente en el arte europeo”; Katzew, Ilona. *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. México, CONACULTA, 2004, p. 204.

⁵⁷ Estrada de Gerlero, E. I. “Las pinturas de castas...”, pp. 81-82.

⁵⁸ María Concepción García Sáiz hace notar la existencia “de la relación directísima” entre una serie que pertenece a una colección particular mexicana y “los grabados realizados en 1784 por Juan de la Cruz, según dibujo de Manuel de la Cruz” (García Sáiz, María Concepción. “La imagen del mestizaje”. *Catálogo de la exposición “El mestizaje americano”*. Madrid, Museo de América, 1985, pp. 45-65 y 67-187; pp. 97-98). Como es de entenderse, la cita apunta a Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (1734-1790), geógrafo, cartógrafo, grabador y académico español, cuyo libro *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprende todos los de sus dominios...* integra, como parte de su “Sexto Quaderno que contiene las Castas de America” (Madrid: [s.n.], 1784), seis muestras de las mezclas raciales novohispanas –láminas 61 a 66– que posteriormente han sido reproducidas en más de una ocasión.

virreinato y la estética del rococó francés⁵⁹, la confianza, incondicional e irrestricta, que se depositaba en los testimonios del costumbrismo pictórico del virreinato no había sido quebrantada. Como una muestra de la actitud mostrada a este respecto se podrían mencionar las ideas vertidas por los estudiosos de esta corriente artística sobre un biombo novohispano en custodia del Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec) de la Ciudad de México (Figura 18.14).



Figura 18.14: Anónimo, *El sarao en el jardín*, siglo XVIII, óleo sobre tela. México, Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec), Secretaría de Cultura-INAH-MEX, n.º de inv. 10-130731.0/10 (Foto: cortesía del Museo Nacional de Historia). Reproducción autorizada por el INAH.

Esta obra ha sido analizada desde perspectivas muy distintas, otorgándoseles siempre credibilidad absoluta a evidencias de la más diversa índole que se extraían de todas y cada una de las diez hojas que lo integran, en relación con la indumentaria, joyería, ajuar de mesa, arquitectura, vegetación, paisaje e incluso la industria vidriera del virreinato⁶⁰. La confianza que se les concedía a estos testimonios ha sido tan firme que en el paisaje simbólico en el fondo de la escena se había reconocido un lugar de recreo de la alcurnia novohispana donde se ubicaba la residencia de campo de los virreyes⁶¹, por lo que el biombo, que por luengos años permaneció en el Museo bajo el título de *El sarao en el jardín*, empezó a ser referido en distintas publicaciones como “La escena de un sarao en una casa de campo de San Agustín de las Cuevas”⁶².

⁵⁹ Se precisa la aclaración de que el parentesco entre los biombos novohispanos y la sofisticación, elegancia y sensualidad del movimiento artístico nacido en Francia a principios del siglo XVIII (Staley, Edgcumbe. *Watteau, Master-Painter of the “Fêtes Galantes”* [Bell’s Miniature Series of Painters]. Londres, George Bell & Sons, 1901, p. 26) se buscaba en la afinidad con el tópico de las fiestas galantes –*fêtes galantes*– que se recrea en las imágenes de un mundo idealizado o la “Arcadia feliz” (Curiel, Gustavo; y Navarrete, Benito (eds.). *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo. Colección de biombos en los siglos XVII al XIX de Museo Soumaya*. México, Museo Soumaya, 1999) y con los “elementos de diseño característicos del estilo rococó” (“those screens employ design elements characteristic of the Rococo style”), propios del género pictórico conocido con este nombre (Schreffler, Michael J. “Emblems of Virtue in Eighteenth-Century New Spain”. *Woman and Art in Early Modern Latin America*. Kellen Kee MacIntyre y Richard E. Phillips (eds.). Leiden y Boston, Brill, 2007, pp. 265-287, p. 268). Un intento de identificar algunos grabados franceses como modelos de los saraos novohispanos (Núñez Méndez, Elsarris. *Female Society Portraits: Representing the Elite Woman in Eighteenth-Century New Spain*. Tesis de Maestría, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2012, p. 33), lamentablemente, no ha sido puntual ni afortunado.

⁶⁰ Pichardo Hernández, Adria P. M. “Pintura y vida cotidiana: un biombo del siglo XVIII en Nueva España”. *Multidisciplina*, II, 4 (2009), pp. 29-38, p. 33, <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/multidisciplina/article/view/27716>> [consulta 15-07-2017].

⁶¹ Romero de Terreros, Manuel. *Ex Antiquis. Bocetos de la vida social en la Nueva España*. Guadalajara, [Jaime], 1919, pp. 106-107.

⁶² Curiel, G.; y Rubial, A. “Los espejos de lo propio...”, p. 95.

El nutrido contenido musical de esta obra ha llamado la atención de investigadores de diferentes perfiles, quienes se han aproximado a su estudio desde la óptica propia de su campo de conocimiento. José Antonio Guzmán Bravo, intérprete y etnomusicólogo, ha sido el primero en sugerir la relación de esta fuente figurativa con las prácticas musicales de la Nueva España, al exhibir la imagen de *El sarao* en forma íntegra, así como los detalles de este biombo, en el capítulo dedicado a la música instrumental del virreinato que, en 1986, formó parte de la colección *La música de México* publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México⁶³. A su vez, Lucero Enríquez Rubio, investigadora en el área de música colonial del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, recurrió al conjunto musical representado en el biombo para relacionarlo con el repertorio instrumental difundido en la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVIII y aseverar que la información que ha podido recabar sobre el contenido de las colecciones de la música en boga en el virreinato

se corresponde con [...] la escena representada en el biombo anónimo *El sarao* [...], donde podemos ver un conjunto instrumental formado por voz, flauta, violín, guitarra y bajo que acompañan a una pareja de bailarines. Aunque con perspectiva y trazo ingenuos y algo torpes, el autor anónimo ha logrado representar la música vocal, instrumental y la danza en un ambiente por entero galante, tanto en la forma como en los valores que transmite⁶⁴.

Por su parte, Gustavo Curiel y Antonio Rubial han ofrecido una visión conjunta del contenido musical del biombo, proyectada desde los campos de la historiografía y la historiografía del arte y resumida en el siguiente florido y un tanto especulativo relato:

los invitados [...] ya han empezado a mostrar sus habilidades en el bailar y en tocar instrumentos musicales. Se reconocen un violín, un travesero, una guitarra y un contrabajo de tres cuerdas. En el aire suenan notas probablemente del compositor novohispano Ignacio Jerusalem y Stella o de algún autor del barroco europeo. El cuarteto de música, formado muy posiblemente por los mismos invitados, ameniza la danza que se ha iniciado. [...] La pareja del centro parece dar lances de sevillanas. El ambiente de la escena es totalmente ilustrado, lleno de notas del moderno rococó francés⁶⁵.

A pesar de que el análisis iconográfico de *El sarao en el jardín* ha permitido establecer que el ejercicio musical no está representado en este biombo por un conjunto, como lo han querido hacer ver los autores citados, sino por tres grupos de intérpretes –un dúo de violín y contrabajo de tres cuerdas o *tololoche*⁶⁶; un trío integrado por una flauta travesera, una cantante y una vihuela de seis órdenes de cuerdas dobles; además de una pareja de bailarines que hacían una demostración de su arte al son de las castañuelas–, no había razones para desconsiderar la existencia de la relación entre esta fuente figurativa y las prácticas musicales del virreinato, hasta que, en 2013, se pudo conocer otro biombo

⁶³ Guzmán Bravo, J. A. “La música instrumental en el virreinato de la Nueva España...”, pp. 129-132.

⁶⁴ Enríquez, Lucero. “Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante”. *Harmonia mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX. Memorias del IV Coloquio Musicat*. Lucero Enríquez (ed.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 65-100, p. 92.

⁶⁵ Curiel, G.; y Rubial, A. “Los espejos de lo propio...”, p. 97.

⁶⁶ Para las acepciones de este término, véase Roubina, Evguenia. “El tololoche en las artes de México o la virtud de llamar a las cosas por su nombre”. *Cuadernos de Iconografía Musical*, III, 2 (2016), pp. 103-128.

novohispano con la imagen de una tertulia musical al aire libre. Esta obra, atribuida a Miguel Cabrera (1695-1768), uno de los máximos exponentes de la pintura novohispana, procedía de una colección particular y fue revelada al público mexicano en el marco de la exposición *Pintores y pintura de la Maravilla Americana* realizada por el Fomento Cultural del Banco Nacional de México (Figura 18.15)⁶⁷. Con solamente posar la mirada sobre este mueble pude constatar que las cuatro hojas del lado izquierdo representaban el núcleo central de un grabado de Bernard Picart (1673-1733), un distinguido representante del rococó francés. Desde luego, este descubrimiento no se debió a mi extraordinario conocimiento de la obra de este grabador, sino a un artículo publicado en 1980 por Alexander Pilipczuk y Neal K. Moran. Este trabajo, amén de relacionar el grabado de Picart, referido por los autores como el *Gran concierto en un jardín* (*Grand Concert Dans Un Jardin*) (Figura 18.16), con la música de la corte francesa alrededor de 1700, ha hecho patente la existencia de varias versiones pictóricas de esta obra realizadas en diferentes regiones de Europa⁶⁸. El biombo de Cabrera ofreció una nueva prueba de la difusión sumamente amplia que ha tenido el grabado en cuestión pero, más allá de eso, despertó mi interés por saber si otros elementos del contenido musical de esta obra también fueron apropiados de la producción gráfica europea y, paso seguido, averiguar si la imagen de la música plasmada en *El sarao en el jardín*, cuyo contenido, como ya se ha demostrado, se acostumbraba a interpretar como un reflejo fiel de la vida cotidiana de la Nueva España, también se basó en los modelos ultramarinos (Figura 18.15).



Figura 18.15: Miguel Cabrera (atrib.), *Escena galante con músicos*, ca. 1760, biombo, óleo sobre tela. México, colección particular en comodato con Fomento Cultural Banamex (Foto: la autora).

⁶⁷ En esta primera ocasión, la ficha museográfica se refería a esta obra como “Biombo con jornada campestre y músicos”. Unos años después, en la exposición organizada igualmente por el Fomento Cultural Banamex –*Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici*, Ciudad de México, 2017–, este mueble figuró como “Biombo con escena galante y músicos”.

⁶⁸ Pilipczuk, Alexander; y Moran, Neal K. “The ‘Grand Concert Dans Un Jardin’ by Bernard Picart and the Performing Musical Arts at the French Court Around 1700”. *Tijdschrift Van De Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXX, 2 (1980), pp. 121-148.



Figura 18.16: Bernard Picart, *Concert champêtre*, grabado, aguafuerte, París, Gaspard Duchange, 1709. Ámsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-51.363, <<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.304553>> [consulta 02-07-2017].

Los resultados de la investigación emprendida con el propósito de identificar los modelos en los que se inspiraron los artistas novohispanos para idear las imágenes de sus tertulias musicales al aire libre no se hicieron esperar⁶⁹ y, en primera instancia, han permitido constatar que el biombo atribuido a Miguel Cabrera constituye un auténtico *collage* de apropiaciones. Así, el elemento central de la escena que representa a una pareja de bailarines reproduce muy cercanamente uno de los grabados realizados por Suzanne Elisabeth Silvestre (1694-1738) sobre los originales de Nicolas Lancret (1690-1743). Como se puede notar, en la versión de Miguel Cabrera –si es que él es el autor de este biombo– no se “desperdició” aun la imagen del sujeto que en el grabado francés, recostado en el pasto, acompaña la danza con el sonido de su flauta. El pintor novohispano prescindió de la representación de este aerófono, seguramente porque este forma parte del conjunto instrumental plasmado en el flanco izquierdo de su pintura, pero colocó a este personaje a un lado de la pareja danzante y, en vez de la flauta, depositó en su mano una pipa (Figuras 18.17 y 18.18a-b).



Figura 18.17: Suzanne Elisabeth Silvestre, *Veux-tu d'une inhumaine*, siglo XVIII. París, Museo del Louvre, Colección Rothschild (Foto: Michel Urtado).



Figuras 18.18a-b: Miguel Cabrera (atrib.), *Escena galante con músicos*, ca. 1760 (detalles).

⁶⁹ Estos hallazgos fueron el tema de la ponencia “Las relaciones peligrosas: la *fête galante* y la iconografía musical novohispana”, presentada en el marco del Congreso Internacional “Imaginando los placeres de la música: entre lo mundano y lo espiritual” (IMS Study Group on Musical Iconography, Madrid, 29 de noviembre al 1 de diciembre de 2017).

Como un posible modelo para el diseño de la figura de la mujer en el extremo derecho del biombo que ejecuta una guitarra de cinco órdenes de cuerdas dobles, he sugerido un grabado alegórico francés, cuyo autor anónimo, a su vez, se basó en *Le concert champêtre* de Jean-Antoine Watteau (1684-1721). La postura de la joven guitarrista, su mirada serena y un tanto distraída, algunos detalles de su traje e incluso las plantas al pie del árbol bajo el cual ella está sentada concuerdan con los mismos elementos de este grabado en una medida mucho más significativa de la que podría ser atribuida a una simple coincidencia (Figuras 18.19 y 18.20).



Figura 18.19: Anónimo francés, *L'Ouïe*, grabado calco-gráfico, París, Daudet, ¿1700-1750? Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/9001, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000140517>> [consulta 03-07-2017].



Figura 18.20: Miguel Cabrera (atrib.), *Escena galante con músicos*, ca. 1760 (detalle).

Una parte del contenido musical del biombo que pertenece al Museo Nacional de Historia también se pudo relacionar con un grabado europeo. El desconocido artífice novohispano se había servido de *La alegoría de la música* (“La Musique”) de Jacopo Amigoni (1682-1752) no solo para idear un conjunto musical, sino también para reproducir algunos detalles del paisaje (Figura 18.21). Se apropiaron del grabado italiano las estructuras arquitectónicas y las copas puntiagudas de los cipreses que enmarcan la escena y en los que los estudiosos que se han ocupado de describir los pormenores del óleo que decora este mueble han pretendido ver unos huejotes, “árboles que solo crecen en las inmediaciones de los canales en el sur de la ciudad [de México]”⁷⁰ e, incluso, la imagen de una roca al pie de dos árboles cruzados que en el biombo ocupan el mismo espacio en el extremo derecho pero, a diferencia de los que están evocados en el original italiano, están abrazados por una enredadera con flores azules, planta muy común en México, donde se conoce con diferentes nombres locales y se percibe como parte del paisaje típicamente mexicano.

⁷⁰ Curiel, G.; y Rubial, A. “Los espejos de lo propio...”, p. 97.



Figura 18.21: Jacopo Amigoni⁷¹, *La música*, siglo XVIII. Jessen, Peter. *Rococo Engravings, Two Hundred Plates of the Eighteenth Century*. Londres, Benn Brothers, Ltd., 1922, p. 196, <<https://babel.hathitrust.org>> [consulta 03-07-2017].

Los dos biombos analizados y la imagen, igualmente combinada a partir de varios grabados europeos, de un tercer sarao musical al aire libre que forma parte de la colección del Denver Art Museum⁷², desde luego, no representan un caso aislado. Junto con algunos cuadros de castas y las llamadas escenas galantes que decoran objetos del arte suntuario que alguna vez formaron parte del ajuar doméstico novohispano, ellos ofrecen pruebas irrevocables de la existencia de lazos consanguíneos entre el costumbrismo novohispano y el rococó francés, italiano y alemán. Los casos de apropiaciones ya comprobados y los que aún están por confirmarse no permiten seguir manteniendo la postura de optimismo acrítico reinante en torno al carácter fehaciente de los testimonios que proporcionan sobre la vida cotidiana del virreinato estas obras de arte derivadas de modelos veteromundistas y, en atención al objetivo del presente estudio, obligan a formular la pregunta sobre la credibilidad que, en relación con el hecho musical de la Nueva España, se le debe otorgar a la imagen de la música plasmada en estas fuentes.

Realidades imaginarias

El descubrimiento de la relación entre las tertulias musicales representadas en las artes útiles del virreinato y las fiestas campestres celebradas allende los mares encierra el peligro de que la confianza desmesurada que anteriormente se depositaba en estos testimonios pictóricos descienda al cero absoluto, privándonos de importantes fuentes para el estudio del pasado musical del país. Frente a esta situación, no parece haber una salida mejor y más sensata que apelar a la sabiduría popular concentrada

⁷¹ En la fuente referida, el nombre del autor de esta obra es señalado como "Giacomo Amiconi"; Jessen, Peter. *Rococo Engravings. Two Hundred Plates of the Eighteenth Century*. Londres, Benn Brothers, Ltd., 1922, [p. 1].

⁷² Véase Anónimo novohispano. *El sarao en la terraza de una casa de campo* (*Garden Party on the Terrace of a Country Home*), ca. 1725, óleo sobre tela. Colorado, Denver Art Museum, n.º de inv. 2009.759.

en un conocido refrán mexicano: “Ni tanto que queme al santo, ni tanto que no lo alumbre” o, dicho en otros términos, decidir al respecto del grado de confiabilidad de estas imágenes a partir de un minucioso análisis crítico de todos y cada uno de sus elementos.

De acuerdo con las herramientas teórico-metodológicas que propongo para el estudio de las fuentes de la iconografía musical novohispana que patentizan la existencia de préstamo, la relación entre el modelo y la obra derivada de este –siempre que esta no reproduzca el contenido musical del original de manera literal– debe establecerse a partir de los siguientes indicios:

- discriminación u omisión de alguno o algunos de los elementos del contenido musical del modelo;
- apropiación o empleo en el diseño de la obra derivada de los elementos prestados del modelo, no modificados o con las modificaciones que no pueden considerarse intencionales; y
- aportación que puede comprender una de dos o ambas acciones básicas:
 - a) reinterpretación del contenido musical apropiado; o
 - b) modificación intencional del contenido musical del modelo⁷³.

El estudio de la producción plástica virreinal con el contenido musical inspirado en el grabado ultramarino permite aseverar responsablemente que estos tres indicios, cada uno por sí solo y todos ellos de manera conjunta, siempre evidencian la existencia de nexos, incuestionables y precisos, entre la obra derivada de un modelo europeo y la cultura musical del virreinato y contribuyen a la adquisición de las evidencias de cuatro tipos, a saber:

1. organológicas: proporcionan la información sobre la morfología del instrumento musical y su evolución, así como sobre técnicas de su ejecución;
2. musicológicas: referentes a los más diversos aspectos de la práctica musical;
3. antropológicas: contribuyen al estudio de la música como elemento de construcción de la identidad social y cultural del pueblo creador de fuentes figurativas; y
4. teológico-filosóficas: relacionadas con la connotación teológica, ética o estética que adquiere la imagen de la música plasmada en las obras de arte plástico⁷⁴.

La exploración de las imágenes de dos tertulias musicales –la de *El sarao* del Museo Nacional de Historia y la del biombo atribuido a Miguel Cabrera– enfocada hacia la búsqueda de evidencias organológicas permite dar cuenta de que sus autores adoptan una actitud distinta en relación con diferentes elementos del contenido musical de sus respectivos modelos. Si bien Cabrera reproduce con un apreciable grado de fidelidad la flauta representada en el grabado de Picart (Figuras 18.22a-b), su desconocido colega, no satisfecho con la parquedad del testimonio organológico de Amigoni, quien no proporciona otro detalle más que la forma de ejecución y las características del cuerpo, recto y cilíndrico, del aerófono, introduce unos cambios significativos en su morfología y no solamente restablece la posición correcta del instrumento (de través y de izquierda a derecha), sino que añade a su imagen los detalles de estructura y decoración que permiten reconocer las “flautas trabisieras” en uso en el virreinato en la segunda mitad del siglo XVIII. Aerófonos que, según testimonios documentales, se caracterizaban por un cuerpo fabricado en cuatro partes de ébano o boje, tenían sus “cañones

⁷³ Roubina, Evguenia. “Apropiaciones de la iconografía musical europea como recurso para el estudio de la música novohispana: reflexiones en torno a una imagen”. *Cuadernos de Iconografía Musical*, III, 1 (2016), pp. 103-120, p. 106.

⁷⁴ Roubina, Evguenia. “¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical”. *Pesquisa em música: novas conquistas e novos rumos. I Simposio Brasileiro de Pósgraduandos em Música (SIMPOM)*. Daniel Puig (ed.). Río de Janeiro, UNIRIO, 2010, pp. 63-83, p. 70.

de remuda⁷⁵, contaban con llaves o “palancas”⁷⁶ de plata y estaban “guarnecidas de marfil” (Figuras 18.23a-c)⁷⁷.



Figura 18.22a: Bernard Picart, *Concert champêtre* (detalle).



Figura 18.22b: Miguel Cabrera (atrib.), *Escena galante con músicos*, ca. 1760 (detalle).



Figura 18.23a. Jacopo Amigoni, *La música*, siglo XVIII (detalle).



Figura 18.23b: Anónimo, *Sarao en el jardín*, siglo XVIII (detalle).

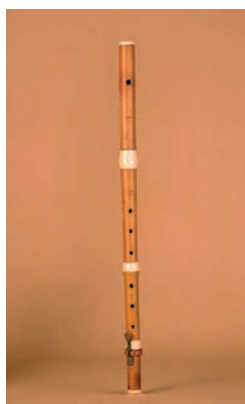


Figura 18.23c: Saget, flauta travesera, boj, marfil, plata, longitud total 640 mm., siglo XVIII. París, Musée de la Musique, Philharmonie de Paris, n.º de inv. E.980.2.13, <<http://www.mimo-international.com>> [consulta 06-08-2017]

Al mismo tipo de evidencias organológicas corresponden los detalles morfológicos y los accesorios que complementan y puntualizan las imágenes de los cordófonos apropiados por Miguel Cabrera del *Concert champêtre* de B. Picart: la roseta en la tapa armónica del clave que no se observa en el grabado francés, la distribución correcta de las teclas cromáticas⁷⁸, una cuerda entorchada del violín⁷⁹ y aun las clavijas de violonchelo que dan la impresión de estar hechas de ébano con incrustaciones de plata. La coincidencia de cada uno de estos detalles con las particularidades de los cordófonos históricos que se preservan en diferentes colecciones de Europa y América y con las imágenes creadas en el Viejo

⁷⁵ *Gazeta de México*, V, 36 (24 de mayo de 1793), p. 340.

⁷⁶ Morelia, Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia, Administración Diocesana, caja 9, doc. 09.0.01.33.

⁷⁷ *Gazeta de México*, V, 21 (30 de octubre de 1792), p. 188.

⁷⁸ Nótese que en el clave de Picart los dos teclados están representados como franjas alternantes en negro y blanco.

⁷⁹ Sobre el uso de cuerdas entorchadas en los instrumentos de arco novohispanos y su representación en las artes plásticas, véase Roubina, Evguenia. “¿Una imagen vale más?: pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana”. *Cátedra de Artes*, 13 (2013), pp. 40-69, p. 64.

Mundo en el siglo XVIII⁸⁰ es tan convincente que permite pronunciarse a favor del carácter fehaciente de estas evidencias organológicas y expresarse en términos laudatorios sobre el conocimiento que el autor de este biombo poseía sobre las prácticas instrumentales del virreinato.

La encantadora e ingeniosamente decorada vihuela que el autor anónimo de *El sarao en el jardín* introdujo al grupo musical representado por Amigoni –nuevamente, la acción de aportación– constituye un ejemplo de que uno y el mismo elemento del contenido musical de una fuente figurativa puede ofrecer fehacientes testimonios de diferentes tipos. De esta manera, además de proporcionar información organológica inédita⁸¹, este cordófono, sumándose al conjunto formado por un flautista y una cantante, aporta importantes evidencias musicológicas referentes a las prácticas musicales en boga en la Nueva España de la segunda mitad del siglo XVIII, y se relaciona de manera directa con los testimonios documentales sobre la participación de los músicos del Coliseo capitalino en las tertulias que tenían lugar en el palacio virreinal y en las casonas de la alcurnia novohispana.

Al tipo de evidencias musicológicas pertenecen también las modificaciones introducidas por Miguel Cabrera en la imagen del conjunto instrumental ideado por Bernard Picart. Como se puede apreciar, el pintor discrimina los elementos del grabado francés que no se hallan en consonancia con el nuevo concepto sonoro promovido hacia mediados de la centuria dieciochesca en el ámbito catedralicio y teatral del virreinato, esto es, prescinde de la representación de dos flautas de pico y de la vihuela de arco, sustituyendo a esta última por un violonchelo. Pero hace algo más que esto: añade al grupo integrado por flauta, violín, violonchelo y clave a una mujer que sostiene una hoja con notación musical convencional y pone a la vista el título de esta pieza de música –*Amable*–, sin dejar el más mínimo atisbo de duda de que se trata de *El amable vencedor* (*Aimable Vainqueur*), un aria de André Campra (1660-1744) que, como el acompañamiento de la danza del mismo nombre y como composición instrumental, gozó de gran popularidad en Europa e Hispanoamérica⁸². El texto musical reproducido por el pincel de Cabrera es perfectamente legible y, a pesar de varias imprecisiones en el desarrollo melódico, permite sugerir que el pintor procedió a copiar una de las versiones de esta pieza que circulaban en el virreinato (Figura 18.24)⁸³. Empero, la bella dama que sostiene la hoja pauta no está representada en actitud de cantar. Tampoco podría aceptarse la sugerencia de que ella estuviera mostrando este texto musical al violonchelista que se encuentra a su izquierda, pues este no está representado en la clave que en el siglo XVIII se acostumbraba a emplear para este instrumento⁸⁴. Por otra parte, la insistencia con la que el pintor hace patente el contenido de esta hoja pauta plantea la inevitable pregunta sobre la razón de su inclusión en la trama visual del biombo.

⁸⁰ El mismo diseño de clavijas se puede observar, por ejemplo, en un retrato de Luigi Boccherini (Anónimo italiano, ca. 1764-1767, óleo sobre tela, Melbourne, National Gallery of Victoria).

⁸¹ Enriqueta M. Olguín formuló una hipótesis sobre la posibilidad de que los motivos geométricos de las incrustaciones de madreperla que decoran este cordófono son auténticamente novohispanas y perviven en las artesanías típicas de los indígenas otomíes del Valle del Mezquital, Estado de Hidalgo; Olguín, Enriqueta M. *Nacar en manos otomíes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 33-34.

⁸² C. Russell, con base en “una revisión somera de las fuentes ibéricas y mexicanas”, concluyó que “la lírica y elegante *L'Amable Vainqueur*” fue una de las obras de Campra que “se incorporaron de tal modo al repertorio común de México y España, que cualquier instrumentista que se respetara habría conocido estas melodías y habría sido capaz de improvisar de modo extemporáneo sobre ellas”; Russell, Craig H. “El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII”. *Heterofonía*, 116-117 (1997), pp. 51-97, p. 56.

⁸³ Se puede reconocer cierta similitud de la obra reproducida en el biombo con la versión de *Amable* que forma parte del manuscrito Eleanor Hague (*ibid.*, 180b, p. 85) y con la que integra un manuscrito musical que se resguarda en la Biblioteca Nacional de México (FR., Ms. 1560, fols. 52-53).

⁸⁴ Una prueba de ello la constituye el manuscrito de la Biblioteca Nacional de México que integra las partes del violín y el “baxo” de esta pieza, escritas, respectivamente, en la clave de Sol y en la clave de Fa.



Figura 18.24: Miguel Cabrera (atrib.), *Escena galante con músicos*, ca. 1760 (detalle).

Sería legítimo suponer que el título de la obra musical pintada apunta a la danza que constituye el núcleo central de la escena. Sin embargo, la figura que ejecuta la pareja de bailarines apropiada del grabado de Silvestre-Lancret no coincide con los pasos de “el Charman vainqueur como el Amable”, baile en que, según la letra de un conocido tratado coreográfico de la época, “no se dan las manos”⁸⁵. ¿Pudo la integración de esta pieza musical deberse a su gran popularidad o a una petición específica hecha por el cliente que solicitó la elaboración del biombo? Aunque ninguna de las dos posibilidades se debe desdeñar, más acertada parecería la sugerencia de que la hoja pautada posee cierta carga simbólica que se relaciona con el particular carácter de la danza aludida, pues como hace saber un conocido teórico coreográfico español, “el Amable Vencedor [...] es la llave de los Bayles Serios, y no solo es celebrada por su Buena composicion, sino tambien por su honestidad [...] [y es una danza] cuyo Arte tan Caballeroso, infunde garbo à los que lo danzan con perfeccion”⁸⁶.

Efectivamente, la palabra “Amable” que encabeza el texto musical reproducido por Cabrera actúa como “la llave” o clave para descifrar la simbología de la imagen de la música plasmada en este biombo y, de hecho, en todas las obras novohispanas que descubren su relación con las fiestas galantes y entender que esta constituye uno de los recursos identitarios de la élite de la sociedad criolla. La clase alta de la sociedad virreinal y las castas que ocupaban la posición superior en la jerarquía pigmentocrática de la Nueva España proyectaron su aspiración de ser vistos como un grupo culto y feliz, y patentizaron su identidad autodefinida a través de las imágenes del mundo idealizado de las fiestas galantes, donde imperaban la sofisticación y la alegría de vivir. En este contexto, el ejercicio musical y la danza, junto con las joyas, la indumentaria y los pintorescos escenarios en que se desarrollan los saraos imaginarios, se convierten en un vehículo que permite visibilizar este aire de distinción y superioridad y, de esta manera, constituyen una valiosa y hasta ahora no explorada evidencia antropológica.

⁸⁵ Minguet y Yrol, Pablo. *El noble arte de danzar a la francesa, y española...* Madrid, Pablo Minguet, 1755, p. 49.

⁸⁶ Ferriol y Boxeraus, Bartolomé. *Reglas útiles para los aficionados a danzar...* Capoa, Joseph Testore, 1745, p. 24.

No menos importantes ni mejor exploradas son las evidencias teológico-filosóficas que proporcionan las imágenes de tertulias musicales al aire libre. Analizados desde la perspectiva del ideario musical novohispano de raigambre neoplatónico, los componentes de la dinámica enunciativa del lenguaje plástico-figurativo de los dos biombos objeto de estudio apremian a distanciar las escenas que los decoran del ámbito temático de “celebración de amor”⁸⁷ y apartarlas de la idea sobre la música como portadora de placeres sensuales. Posturas rígidas, miradas distraídas, actitud galante pero distante de los músicos y sus escuchas, gestos que no sugieren la existencia de una complicidad amorosa, esta es la imagen de los distinguidos miembros de la élite social novohispana en la cual la música, comprendida como una potencia ética, forma parte de los enunciados susceptibles de ser interpretados como la materialización alegórica de su espíritu noble y refinado. Se debe notar en esta relación que los creadores de estas alegorías sociales no se inspiraron en la obra de Watteau, ideólogo de las fiestas galantes y portavoz de “la más frívola de las cortes en la más frívola de las épocas”⁸⁸. Seguramente porque cualquier intento de embarcarse a la isla de Citera habría sido calificado como una acción reprochable en una sociedad en la que el “pelliscar los carrillos, y tocar los pechos de las mugeres” se consideraba un pecado mortal⁸⁹.

El contenido semántico de las imágenes de las tertulias musicales al aire libre evidencia la intención de la alcurnia novohispana de adoptar su propia definición de sí mismos y legitimarla como su identidad social haciendo uso de su monopolio del poder⁹⁰. La objetivación de esta identidad imaginaria en las artes útiles del virreinato por medio de los modelos apropiados de la producción gráfica del Viejo Continente, lejos de aportar pruebas del “afán de los españoles nacidos en el Nuevo Mundo por definir su identidad americana”⁹¹, patentiza su anhelo de acortar la distancia entre su realidad y la vida de “las mejores cortes de la culta Europa”.

Consideraciones finales

De una sutil diferencia semántica entre lo identificativo y lo identitario se deriva la posibilidad de distinguir los niveles de significado que adquiere la imagen de la música plasmada en las secuencias de la vida cotidiana y las escenas galantes representadas en el arte virreinal. Como un recurso identificativo, su imagen, adosada a otros elementos discursivos de estas fuentes figurativas, permite reconocer el lugar –un asentamiento humano o un espacio dentro de este– y la situación en la cual se realiza un determinado ejercicio musical –una función teatral, una actividad recreativa, una ceremonia civil o religiosa–, así como construcciones alegóricas o conceptos abstractos, como transculturación o sincretismo cultural. Como un referente identitario, la imagen de la música contribuye a patentizar las diferencias entre estamentos étnicos y evidenciar las distancias entre las distintas jerarquías sociales.

⁸⁷ “[...] themes of the celebration of love”; Katzew, Ilona. “Valiant Styles: New Spain Painting, 1700-85”. *Painting in Latin America, 1550-1820: From Conquest to Independence*. Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (eds.). New Haven, Yale University Press, 2013, pp. 149-203, p. 198.

⁸⁸ Romero de Terreros, M. *Ex Antiquis...*, p. 106.

⁸⁹ Ferrer, Vicente. *Suma moral para examen de curas y confesores...* Valencia, Joseph Thomas Lucas, 1736, p. 386. Esta obra se reimprimió en México, en 1778, por Felipe de Zúñiga y Ontiveros.

⁹⁰ Bourdieu, Pierre. “L’Identité et la représentation. Éléments pour une réflexion critique sur l’idée de région”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 35 (1980), pp. 63-72, p. 65.

⁹¹ Brading, D. A. “Peregrinos en su propia patria...”, p. 91.

Se debe poner muy en claro que la música y la iconografía musical son tan solo dos de las facetas de identidad o, para emplear la definición metafórica propuesta por Antonio Perotti, dos pétalos de una margarita cuya esencia está compuesta por la totalidad de los pétalos⁹². Por ello, es sumamente importante hacer ver que son distintas las funciones que tienen estas dos manifestaciones artísticas componentes de la identidad cultural novohispana. La música, como agente social, participa activamente en el proceso de construcción identitaria que “va delineando [...] una unidad y una fisonomía definida, de cultura propia, de psicología propia, de forma de vida propia. Síntesis nueva del mestizaje cultural y racial originario”⁹³. En cambio, la iconografía musical solamente refleja este proceso. Empero, sería erróneo creer que lo refleja con la fidelidad de un espejo, ya que su mensaje, como en términos generales todo mensaje promovido por el arte de una sociedad de clases, está normado por la ideología de la élite pigmentocrática y condicionado por los intereses específicos de este grupo social.

⁹² Perotti, Antonio. *Migrations et société pluriculturelle en Europe*. París, Ciemi y L'Harmattan, 1996, p. 10.

⁹³ Castro, Eusebio. *Ensayos histórico-filosóficos* [Ediciones Filosofía y Letras, 57]. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962, p. 162.