

Fuentes iconográficas en el estudio de las prácticas instrumentales en la música popular novohispana del siglo XVIII*

Iconographic sources in the study of the instrumental practices on popular novohispanic music of the eighteenth century

EVGENIA ROUBINA
Universidad Nacional Autónoma de México

43

resumen

La presente investigación viene a llenar una de las lagunas existentes en el conocimiento del pasado cultural de México: la que se había formado en torno a las prácticas instrumentales desarrolladas en el ámbito popular novohispano en el siglo XVIII. Este trabajo inaugura un cauce novedoso para la musicología mexicana al servirse de testimonios provenientes de las artes plásticas del virreinato para especificar las funciones del conjunto instrumental popular, definir su estructura y observar los movimientos evolutivos en su integración. Como un primer acercamiento al problema del estudio de la música popular novohispana, por medio de fuentes iconográficas, esta publicación prescinde de conclusiones definitivas y se concentra en la demostración de lo benéfico que puede ser el auxilio de la iconografía musical en este campo de conocimiento, en el que no abundan fuentes primarias de distinta índole.

PALABRAS CLAVE: *música popular, iconografía musical, Nueva España, prácticas instrumentales.*

abstract

The present investigation comes to fulfill one of the actual blindspots in the knowledge of the cultural past of México: the one that was built around the instrumental practices developed in the popular novohispanic environment of the eighteenth century. This work creates a new path for mexican mu-

*La presente monografía resume los principales postulados de la conferencia dictada por su autora el 2 de diciembre de 2004 en La Habana, en el marco del IV Coloquio Internacional de Musicología de Casa de las Américas

sicology that relies on testimonials from the plastic arts of the viceroyalty in order to specify the functions of the popular instrumental ensemble, to define its structure and to track the evolution of the movements of its integration. As a first approach to the problem of the study of the popular novohispanic music, by means of iconographic sources, this work does not produces definitive statements and it focuses on showing the benefits of the aid of musical iconography for this field of knowledge that lacks of primary sources of any other kind.

KEYWORDS: *popular music, musical iconography, New Spain, instrumental practices.*

UNA DE LAS LAGUNAS MÁS HONDAS en el estudio del pasado musical de México es la que a través de los años se ha formado en torno a las cuestiones relacionadas con la música para el conjunto instrumental y las prácticas de su ejecución desarrolladas en diferentes ámbitos culturales del virreinato. Temas que, hasta la actualidad, no han sido examinados con la hondura y el rigor que harían justicia a la vastedad de sus manifestaciones y a la importancia que éstas adquieren dentro de la herencia artística del país. Aun las publicaciones realizadas por los pioneros de la musicología histórica mexicana —Gabriel Saldívar y Jesús Estrada—, que han enfocado su interés en la capilla catedralicia de la Nueva España y su repertorio o por los investigadores de las siguientes generaciones que han hollado la misma senda, como Robert Stevenson o Aurelio Tello, no han podido subsanar omisiones serias ni desprenderse de datos erróneos o conclusiones precipitadas en lo que respecta a los instrumentos musicales al servicio de la catedral novohispana.¹ En cuanto al conjunto o, mejor dicho, los diferentes tipos de conjuntos instrumentales empleados en el virreinato en ámbitos distintos al catedralicio, éstos a la fecha no han sido objeto de un estudio especializado.² La razón de esta inicua omisión no ha sido otra sino el des-

¹Independientemente de que a la presente investigación no compete la problemática del estudio de la capilla catedralicia del virreinato, creemos oportuno señalar que las imprecisiones en esta relación que, con el auxilio de las fuentes documentales, hemos podido detectar en las publicaciones de los autores mencionados corresponden, básicamente, a cuestiones de nomenclatura musical, movimientos evolutivos en la integración del conjunto instrumental catedralicio y las particularidades del desarrollo del estilo orquestal novohispano. Esperamos poder externar estas observaciones a través de un estudio dedicado a la música orquestal en la Nueva España que actualmente estamos preparando para su publicación.

²Algunas carencias de los estudios realizados en el campo de la música instrumental profana las patentiza el ejemplo del personaje conocido como «Ortiz, el músico» (Díaz del Castillo, 1632: 53-4), a quien varios autores señalan como uno de los iniciadores de la práctica de ejecución y enseñanza de vihuela en México-Tenochtitlan (Campos, 1928: 47; Saldívar, 1934: 164; Carpentier, 1946: 21-2;

conocimiento de fuentes primarias y fidedignas —las que, probablemente, se pensaba inexistentes— que permitieran ahondar en el tema de manera íntegra, cabal y científica.

El estudio de la música orquestal en la nueva España que esta investigadora ha estado realizando durante más de una década ha hecho posible el acopio de un vasto corpus de fehacientes testimonios históricos que han conformado la base de un nuevo conocimiento sobre las prácticas instrumentales en la música popular novohispana de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX.³ De especial importancia para esta labor ha sido la localización y recopilación de fuentes iconográficas correspondientes a la época señalada, más de 400 obras que incorporan imágenes de instrumentos musicales o de un conjunto de ellos, muchas de ellas jamás descritas ni reproducidas en publicaciones de investigación o divulgación artística.

Es preciso hacer notar que, independientemente del material o la técnica con que han sido acabadas las imágenes en cuestión, sólo un grupo muy reducido de ellas se ha podido enlazar con las prácticas instrumentales propias de la música popular novohispana. En primera instancia, tenían que deslindarse de esa relación las obras de los pintores de oficio, como Miguel Cabrera, Francisco Antonio Vallejo, Miguel Antonio Martínez Pocasangre, por mencionar sólo algunos, quienes habiendo puesto su destreza al servicio de catedrales y conventos integraron sus orquestas angélicas de manera idéntica o similar a la capilla catedralicia de la segunda mitad del siglo XVIII.

Con la misma suerte corrieron los ensambles de músicos alados que figuran en los libros de coro que antaño pertenecían a diferentes catedrales y cuyos

Jiménez Rueda, 1950: 254; Stevenson, 1952: 93; Orta Velázquez, 1971: 164; Stevenson, 1986: 25; Turrent, 1993: 153) y quien, como demostraron documentos de la época, nunca radicó en esta ciudad, pues no sobrevivió la Conquista (Roubina, 2002: 60-75).

³ Las publicaciones que desde diferentes campos del saber humanístico han dado cabida al estudio de la música popular de México hasta la actualidad no han logrado acrisolar ideas claras y unísonas en cuanto a la definición de este fenómeno, la diversidad de sus manifestaciones y las fases de su desarrollo, ni aun sobre el momento histórico en que éste despuntó y que oscila entre la época prehispánica (Garrido, 1981: 11) y el año de 1785, cuando tuvo lugar «la primera aparición pública y notoria de los famosos *sonecitos del país*» (Moreno, 1979: 9). Lejos de pretender llevar a una sola sintonía la diversidad de opiniones expresadas a este respecto, nuestra investigación se solidariza con la tesis de Jas Reuter, quien califica como popular a «una música creada y cultivada por toda una comunidad no profesionalmente dedicada a este arte» (Reuter, 1980: 15), por lo que, dentro del marco cronológico establecido, se concentra en la observación de las prácticas instrumentales desarrolladas con la exclusión de los músicos de oficios y fuera de sus entornos laborales.

autores, frecuentemente «ministros músicos» de los templos de referencia, habían podido inspirarse en la imagen del conjunto instrumental al que ellos mismos pertenecían. No podía darse un tratamiento distinto tampoco a las obras de los pintores populares —anónimos o identificados—, quienes, dando cabida a los instrumentos musicales en el marco de una importante escena religiosa, podían haber recreado cierto modelo del conjunto orquestal cuya presencia era parte de los servicios que, con especial solemnidad y fausto, se celebraban en los templos de las localidades para las cuales fueron creadas esas obras. Semejantes consideraciones no pueden desestimarse, por ejemplo, en la interpretación organológica de la escena del bautismo de Cristo en la que Joseph Estrada, pintor popular del siglo XVIII, plasmó a una docena de ángeles tocando instrumentos musicales a los que documentos de la época sitúan en el ámbito catedralicio.⁴

Dentro del mencionado grupo de imágenes la excepción se hizo únicamente para los conjuntos angélicos que, evocados, aparentemente, fuera de alguna circunstancia religiosa específica, no excluían la sugerencia de su posible vinculación con las prácticas instrumentales de la música popular.⁵ Sin embargo, el especial detenimiento con el que fueron analizadas las obras que integran las imágenes referidas permitió probar de manera inequívoca que al menos una de ellas (véase imagen 1), identificada por Salvador Moreno, quien fue el primero en publicarla, como «Pintura popular. Tres ángeles» (Moreno, 1971: 95), originalmente formaba parte de una majestuosa escena de la *Coronación de la Virgen* de un pintor anónimo novohispano del siglo XVIII (Toussaint, 1986: 120).

Descubriéndose esto, la misma sospecha —la de haber sido desprendida de un cuadro de una advocación determinada— ha recaído sobre *Los ángeles*,⁶ una pintura popular de Toluca (con la que, de hecho, se agota la posibilidad de emparentar a los instrumentistas celestiales con el conjunto popular novohispano),⁷ sobrando las razones para tal conjetura, debido a la colocación,

⁴Joseph Estrada, s. XVIII, *Bautismo de Cristo*, óleo sobre tela, Museo Nacional del Virreinato, CNCA/INAH, Tepotzotlán, Estado de México.

⁵Por razones obvias no se buscó la relación con el conjunto popular de los llamados «conciertos de ángeles» (Bosseur, 1991: 34) que, a pesar de no pertenecer a una escena litúrgica, se ubican en los templos novohispanos en los espacios destinados a la ejecución de la música o adyacentes a éstos: en el coro (Capilla del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Puebla; Iglesia de Santa Rosa de Lima, Puebla) o en el Sotocoro (Iglesia de la Virgen, Santa María Tonanzintla, Puebla; Capilla del Rosario, Iglesia de Santo Domingo, Oaxaca) de los mencionados sagrados recintos.

⁶El título del cuadro se señala de acuerdo con el registro que se tiene en el museo en cuya custodia se encuentra éste.

⁷Clara Bargellini, al analizar el cuadro *Niño Jesús con ángeles músicos* de Juan Correa



Imagen 1. Anónimo, s. XVIII, *Coronación de la Virgen*, óleo sobre tela. Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán, Tlaxcala



Imagen 2. Anónimo, s. XVIII, *Los ángeles*, óleo sobre tela. Museo de Bellas Artes, Toluca, Estado de México

un tanto asimétrica, de las figuras sobre el lienzo y a la rareza del concepto sonoro que representa el dúo de violín y corneta (véase imagen 2).⁸

Al igual que las fuentes iconográficas alusivas a las prácticas instrumentales de la iglesia, tenían que deslindarse de la música popular novohispana del siglo XVIII las imágenes inspiradas en lienzos creados en épocas anteri-

(ca. 1646-1717), señala con gran acierto el carácter excepcional que en la pintura novohispana tienen las composiciones que no constituyen «un complemento de una escena religiosa» (Bargellini, 1994: 308).

⁸Moreno erróneamente identifica este aerófono como «trompeta curva» (1971: 96).



Imagen 3. Cristóbal de Villalpando, s. XVII, *Iglesia triunfante* (detalle).
Catedral Metropolitana de México, Ciudad de México

ores a la estudiada, como el que decora la tapa del clavicordio fabricado en la Ciudad de México por Juan Felipe de Olea y que descubre su nexo con la figura de uno de los ángeles músicos que, lleno de fuerza y expresividad, personifica *La iglesia triunfante* (véase imagen 3) en la visión que tuvo de ella Cristóbal de Villalpando (ca. 1640-1714). A este grupo se integraron también las copias novohispanas de algunas de las obras artísticas procedentes de Europa, como la *Alegoría de la música*, pintura de Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1772), la cual no es sino un tributo que rindió este autor novohispano al genio del gran Veronese (véase imagen 4),⁹ o como la *Adoración de los pastores*, dibujo de Ignacio Lobo, cuyo original la investigadora española Rosario Álvarez reprodujo en una de sus publicaciones refiriéndose a ella como «*El nacimiento de cristo*, grabado flamenco de la imprenta plantiniana de Amberes» (1993: 21).

Habiendo presentado todas estas consideraciones, se esperaría la pregunta referente a las características y el número de las fuentes iconográficas a las que podría otorgarse la categoría de testimoniales relativos a las prácticas instrumentales que florecieron en la música popular en el ocaso del virreinato. Para satisfacer cabalmente esta interrogante ha sido necesario recurrir a documentos de la época, algunos de reciente hallazgo, otros que anteriormente han sido citados por estudiosos de la historia de la Nueva España en relación con otros fenómenos socioculturales, para aceptar como pruebas testificales únicamente aquellas muestras de la iconografía musical novohispana que sitúan el conjunto instrumental en el contexto de la vida cotidiana de diferentes estratos sociales del virreinato, diversiones públicas y privadas en las cuales sus representantes tomaron parte, así como de festividades religiosas, populares y familiares.

⁹ En otra oportunidad hemos demostrado la existencia de una serie de analogías entre el óleo alegórico del artista novohispano y el grupo de músicos representado en *Las bodas de Canaán* del célebre pintor renacentista (Roubina, 1999: 57).



Imagen 4. Juan Patricio Moflete Ruíz, s. XVIII, *Alegoría de la música* (detalle), óleo sobre tela. Biblioteca Nacional de México, Ciudad de México

Debido a que la veracidad o la precisión de la información ofrecida por las fuentes iconográficas no pocas veces tiende a ser cuestionada, no se podría dar fe absoluta más que a las imágenes cuya correspondencia con la usanza novohispana está plenamente respaldada por pruebas documentales. Se trata, en esencia, de testimonios que el arte virreinal ofrece sobre la participación del conjunto popular en la celebración de la semana santa y la navidad, en las procesiones eucarísticas o en festividades religiosas de importancia local: la del santo patrón de cierta población o de uno de sus principales templos, al igual que de diferentes congregaciones, cofradías y colegios del lugar.

Como permiten juzgar los documentos de la época, el papel del conjunto popular no se diferenciaba en relación con el carácter de la festividad o la región en la que ésta tenía lugar y se circunscribía a las siguientes tareas: anunciar la celebración, participar en la procesión que acompañaba el desplazamiento de las sagradas imágenes y, en su caso, tocar «en la puerta» del templo antes y después de la misa que se oficiaba en su interior. Tampoco variaban los instrumentos que formaban este conjunto, el cual, no obstante que el número de sus integrantes podía ser distinto, comprendía la participación de alientos —clarín, pífano o chirimía— y percusiones, que podían ser señalados como tambor o caja.

De esta manera el Archivo Histórico de la Notaría de la Parroquia de Santiago de Querétaro (AHNPSQ) preserva las relaciones de gastos «en música» el día de la «fiesta titular del santo» que en la «Congregación del Índito Mártir S.Or S.N Juan Nepomuceno», además del pago a los «músicos y cantores», comprendían la remuneración por los servicios prestados por «clarín caja y chirimía» (AHNPSQ, 1756: s.f.). Los montos erogados para propósitos semejantes en la Cofradía de San Pedro de la Cañada consideraban pagos a los «tanburileros, piphanero, chirimitero, y clarinero» (AHNPSQ, 1790: s. f.); En la Cofradía de San Nicolás Tolentino incluían cantidades pagadas «al tamborilero, y clarinero» y «a los chirimiteros» (AHNPSQ, 1769: 131r), y en la Cofradía de Nuestra Señora del Tránsito correspondían a las sumas destinadas a la invitación de los músicos y las «madres cantoras para

cuerdas en toda la octava» a los que se sumaron siete reales gastados en «caja y clarín» (AHNPSQ, 1752: 110v).

En Jalapa 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 Xpa y Jilotepeque» (AECJ, 1796: [f. 2r]). 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 (ACCZ, 1753: 169r; 1760: 183r; 1783: 3v).

A los documentos citados podrían sumarse otros testimonios procedentes de la Ciudad de México, San Luis Potosí, Pachuca, Toluca, Mérida, Oaxaca y San Dionisio Yauhquemehcan en Tlaxcala, todos ellos alusivos a los mismos instrumentos. Su número más que considerable y su carácter perfectamente explícito no debería dejar un margen de error en el señalamiento de los instrumentos que integraban el conjunto popular que en la nueva España solía emplearse en las actividades eclesíásticas «extramuros» y, sin embargo, no parece bastarles a algunos investigadores. Un ejemplo de ello lo dio Craig H. Russell quien, no obstante estar suficientemente acreditado como músico e investigador, interpretando el contenido de uno de los manuscritos del Archivo General de la Nación (México), llegó a confundir los arcos florales con instrumentos de arco y convirtió a la juncia —planta aromática que se acostumbraba repartir por las calles principales de los poblados novohispanos la noche anterior a la celebración de Corpus Christi— en un aerófono que, según el autor mencionado, pudo haber sido «un instrumento de registro grave de lengüeta doble, similar a *bajón* o fagot» (Russell, 1993: 2804).

El grave error de Russell difundido en una seria revista musicológica ya difícilmente podrá ser enmendado, pero las imágenes de clarín y tambor (anónimo, s. XVIII, *Bautismo de Cuauhtémoc*, óleo sobre tela, Museo Nacional de Historia; CNCA/INAH, Ciudad de México), de chirimía y tambor (anónimo, s. XVIII, *Procesión de Santiago en el barrio de Santa Cruz*, óleo sobre tela, colección Jesús González Vaquero, Cuernavaca, Morelos) o de tambor y pífano (Joseph Sánchez, s. XVII, *El bautizo de los señores de Tlaxcala*, óleo sobre tela, Parroquia de San José de Tlaxcala) plasmadas en la pintura novohispana contribuirán a evitar que en el futuro los estudiosos de la música en el virreinato emprendan búsquedas ociosas de otros instrumentos que ganaron papeles protagónicos en las procesiones y representaciones religiosas.

El conjunto instrumental integrado por tambores, clarines y pífanos encontró en la música popular novohispana también usos distintos a los mencionados. Un testimonio de ello lo constituye la prohibición del empleo de estos instrumentos en las funciones públicas decretada en 1793 por el alcalde de Santiago de Querétaro (AGN, 1793: 138r). Otro lo ofrece un grupo de instrumentistas tallados en piedra que hacía tiempo se encontraban en la azotea de una construcción dieciochesca conocida como «Casa de la



Imágenes 5a y 5b. Anónimo, s. XVIII, «Músicos populares», talla en piedra. Casa de la Marquesa de Uluapa, Ciudad de México

Marquesa de Uluapa»¹⁰ y situada en el centro histórico de la Ciudad de México.¹¹ La posición sedente de los tres músicos que ejecutan: uno ya los referidos tambor y chirimía y otros dos vihuela o guitarra y arpa, no permite sugerir la evocación de una procesión religiosa, en tanto que la indumentaria de los pequeños intérpretes descarta cualquier posibilidad de relacionarlos con el conjunto instrumental catedralicio (véase imágenes 5a y 5b).

Por supuesto, no podríamos aventurarnos a elucubrar sobre si el escultor anónimo había pretendido, además del propósito meramente decorativo que cumplen las figuras de los músicos, recrear un concepto sonoro relacionado con alguna determinada práctica instrumental en boga en la época en que se construyó la vivienda coronada por estas esculturas. Sin embargo, poseemos pruebas inequívocas de que los instrumentos musicales con los que se engalanó la «Casa de la Marquesa de Uluapa» efectivamente tenían cabida en el conjunto popular del virreinato. Entre los testimonios de esta índole, como a uno de los más curiosos se puede referir un documento relacionado con uno de los vecinos de San Esteban de la Nueva Tlaxcala, Ignacio Martín Cortés, quien, al morir intestado, dejó entre sus bienes algunos «estrumentos de la cantoria y tambien [...] Dos chirimías chiquitas y una arpa con su templador y una viguela» (AMS, 1764: s.f.).¹² U otro inventario formado en el mismo

¹⁰ El edificio en cuestión se ubica en el número 18 de la calle 5 de Febrero en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

¹¹ Después de una reconstrucción realizada, al parecer, en la segunda mitad del siglo xx, estas pequeñas esculturas quedaron dentro del edificio.

¹² Agradecemos a Luis Lledías el habernos permitido disponer para este estudio



Imagen 6. Anónimo, s. XVIII, [*Escenas populares*], biombo (detalle), óleo sobre tela. Museo Franz Mayer, Ciudad de México

poblado algunos años antes del citado que enumera «estrumentos de canoria» que, en vida, pertenecieron a «don Antonio Bernabé Valverde», señalando entre éstos «una chirimía [...],¹³ Ytem un arpa bieja con veinte y siete clavixeras de fierro con mas una guitarra y dos biolines» (AMS, 1760: s. f.).

Con el sólo hecho de mencionar la guitarra y el violín apuntamos a los dos instrumentos musicales que, como demuestran fuentes iconográficas, fueron privilegiados por todos los estratos sociales del virreinato. Las representaciones pictóricas de las castas mexicanas, sin hacer distinción alguna, posan la guitarra en manos del castizo, hijo de mestiza y español o de española y mestizo, al igual que en las del «barquino».¹⁴

A su vez, el violín se relaciona indistintamente con diferentes escenas populares (véase imagen 6) y con las actividades musicales palaciegas rec-

de los documentos provenientes del Archivo Municipal de Saltillo (AMS).

¹³ En la parte final del documento citado este aerófono es mencionado como «una chirimía contra alto» (AMS, 1760: s.f.).

¹⁴ No existe una total claridad respecto de este representante de las castas mexicanas. Los diccionarios de americanismos o mexicanismos que hemos podido consultar no interpretan etimológicamente este vocablo, derivado, probablemente, de «*barquín* 'fuelle' (objeto que hace movimiento oscilatorio)» (Corominas y Pascual, 2000: 515), explicación que difícilmente puede ser alusiva a algún concepto racial. En cuanto a la obra pictórica que consigna a barquino entre las castas mexicanas, ésta se limita a señalar que «un barquino y una mulata dan un coyote».



Imágenes 7a, 7b y 7c. Anónimo, s. XVIII, *Alegoría de la Nueva España*, biombo (detalles). Colección Banco Nacional de México, Ciudad de México

readas por el autor anónimo del biombo pintado conocido como *Alegoría de la Nueva España* (véase imagen 7a).

Esta última obra artística ofrece, como se expone en el texto explicatorio que forma su parte, un testimonio pictórico sobre las fiestas organizadas en las casas reales de Chapultepec con motivo de la llegada de un virrey pero, a la vez, constituye una prueba de la acogida que dieron al conjunto integrado por violín y guitarra diferentes niveles de la sociedad virreinal: desde la nobleza y las clases acomodadas que amenizaban sus pasatiempos

con su compañía (véase imagen 7b) y hasta el populacho que se entretenía con danzas y funciones teatrales escenificadas a su son (véase imagen 7c).

De la amplísima expansión geográfica del violín y la guitarra y el conjunto popular integrado por estos dos cordófonos hablan las fuentes iconográficas localizadas en Oaxaca, Mérida, San Luis Potosí, Puebla, Michoacán, Santiago de Querétaro, por mencionar sólo algunos puntos de su procedencia, que evocan su imagen y, en consonancia con las fuentes documentales de la época, dan fe de su presencia en diferentes provincias de la Nueva España. A esas muestras del favor del que gozaban en el virreinato el violín y la guitarra debe añadirse la variedad de manifestaciones artísticas que configuran su imagen y la diversidad de los temas con los que ésta se relaciona. Si bien las representaciones del conjunto popular, en general, no son tan numerosas como las imágenes alusivas a las prácticas instrumentales desarrolladas en el ámbito catedralicio, ninguna de las técnicas principales de la producción artística de la Nueva España llegó a omitir referencias a la guitarra y el violín, instrumentos que fueron reproducidos por medio de talla en madera o piedra, estuco dorado y policromado, repujado en plata, bordado, delineado a tinta o a lápiz, además de la pintura al fresco y al óleo que cuentan con un mayor número de ejemplos. Igualmente irrestricto fue el proceder que los artistas novohispanos adoptaron en relación con los temas, en cuya narrativa visual se servían de la imagen del conjunto popular integrado por estos dos cordófonos y que lo mismo podría ser la descripción pictórica de una circunstancia religiosa específica —como, por ejemplo, de un episodio de la vida de Santa Catalina de Suecia—¹⁵ que la representación de una escena popular (véase imagen 8).

Esta última imagen pintada en una batea laqueada procedente de Michoacán exige una mirada más atenta, ya que permite apreciar algunas de las bondades que el estudio de la historia de la música en México le debe a la iconografía musical. En un principio, sin adentrarnos en un detallado análisis organológico de este detalle, podemos señalar las dimensiones inusuales de uno de los cordófonos que adornan la batea. Podría, quizá, sugerirse que el artesano michoacano agrandó el violín, acercándolo al tamaño de la guitarra, con la finalidad de equilibrar el «peso» de ambos cordófonos y lograr una perfecta simetría del motivo decorativo del que éstos forman parte. Esta sugerencia, empero, resulta improcedente tan pronto se toma en consideración el número de cuerdas de las que está provisto el cordófono de arco y que son tres y no las cuatro que debería ostentar un violín. ¿Se equivocaría el maestro artesano? Lo más seguro es que no fue así y que la imagen, en realidad, corresponde al violín antiguo de tres cuerdas al que la nomenclatura española y, tras ella, la usanza virreinal otorgó el nombre de

¹⁵ Anónimo, s. XVIII, *Santa Catalina de Suecia* (detalle), óleo sobre tela, Museo de las Intervenciones, CNCA/INAH, Ciudad de México.



Imagen 8. Anónimo, s. XVIII, «escenas populares» (detalle), laqueado en madera. Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec), CNCA/INAH, Ciudad de México

rabel. Los cordófonos de esta familia que por sus dimensiones correspondían a tiple, contralto, tenor y bajo desde el siglo XVI pertenecieron a distintos ámbitos de la música virreinal y su presencia ha sido ampliamente documentada en fuentes escritas y en obras de artistas y artesanos de la Nueva España, anónimos y de prestigio reconocido, como lo eran José Luis Juárez, Cristóbal de Villalpando y Miguel Antonio Martínez Pocasangre (Roubina, 1999: 69-76 y 226-228).

Entre los testimonios iconográficos, uno de los que encierra el mayor interés para el estudioso es, precisamente, la mencionada batea de Michoacán, ya que esta pieza constituye la referencia más antigua a una singular tradición que, hasta la fecha, permanece vigente en la construcción de instrumentos musicales en México y que es la igualdad en las dimensiones entre los dos cordófonos —el de frotación y el de punteo— que actualmente integran el conjunto popular, por ejemplo, en la huasteca potosina (véase imagen 9).



Imagen 9. Anónimo, s. XX, rabelitos y jaranita. Museo de las Culturas de la Huasteca. Ciudad Valles, San Luis Potosí



Imagen 10. Tomás Javier Peralta, 1742, *Exvoto de la hermana Lugarda de Jesús* (detalle). Iglesia de Santa Rosa Viterbo, Santiago de Querétaro, Querétaro

56

La batea de Michoacán contribuye a elucidar una más de las preguntas relacionadas con las prácticas instrumentales desarrolladas en el virreinato, y ésta se refiere a la participación de la mujer en este ejercicio. Podrían hacerse algunas conjeturas respecto del significado de la figura de la mujer tañedora de guitarra plasmada en esta pieza de arte popular, apuntando a razones de índole simbólica o decorativa. En efecto, no abundan las fuentes documentales que mencionen a la mujer novohispana en relación con la ejecución pública de la guitarra. Aun las crónicas de la instrucción musical que se impartía en las principales instituciones de educación femenil: el Colegio de Santa Rosa de Santa María en Valladolid, Michoacán, el Colegio de San Miguel de Belén en la Ciudad de México o el Colegio de las Vizcaínas, también de la metrópoli, no consignan a la guitarra entre los objetos de la enseñanza que ahí se daba. Las fuentes iconográficas, en cambio, no guardan tal hermetismo y no sólo representan a monjas pulsando la guitarra (véase imagen 10), sino suelen destacar el especial atractivo de las mujeres guitarristas, dotando a sus imágenes de cierto cariz de seducción que en grado semejante pone de manifiesto la sirena de cola bifurcada de la fuente que adorna el patio principal del Palacio de los Condes de Santiago de Calimaya, hoy Museo de la Ciudad de México; la mujer bellamente ataviada que forma parte del cuadro dedicado a *La tentación de San Juan de Dios* del hospital consagrado a este santo en Atlixco, Puebla, u otra agraciada tentadora que en la alegoría de *Los peligros del alma* con sonido de su guitarra guía a un grupo de hombres que se apartaron del camino del bien a los brazos de un engendro infernal (imagen 11).

En la descripción alegórica del destino que depara la providencia a las almas entregadas al vicio encontramos un nuevo testimonio de la especial distinción que el gusto popular ha otorgado al dúo de violín y guitarra. Pero el violín que en el arte sacro novohispano tantas veces reposó en brazos de músicos alados, ¿por qué razón se relacionaría con el pecado?

Claro está que tal vinculación no debe entenderse como censura de alguna de las propiedades del cordófono mismo, sino como una clara reprobación



Imagen 11. Anónimo, siglo XVIII, *Los peligros del alma* (detalle), óleo sobre tela. Oratorio de San Felipe Neri (La Profesa), Ciudad de México

de una forma de diversión conocida en la Nueva España dieciochesca como *fandango* y que no era sino un pasatiempo popular con música, canto y baile que podía llevarse a cabo en las celebraciones domésticas o formar parte de diversiones públicas (AGN, 1730: 191-203; 1785: 30-33).

Las noticias sobre «fandangos» y «fandangueros» se preservan en los Anales del Santo Oficio y también en los libros de Actas del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México (AGN, 1767: 196-199; ACCMM, 1775: 275v), autoridad eclesiástica que tenía estrictamente prohibido a sus ministros músicos «asistir â cosas profanas, ni a fandangos comunes, a cosa que no sea mui decente, y en las casas en que concurran las correspondientes circunstancias de atención, respecto y urbanidad» (ACCMM, 1752: 176r).

A pesar de que los testimonios escritos de los que actualmente disponemos no ofrecen el registro de los instrumentos musicales que asistían a fandangos y saraos que, según los guardianes de la moral y del orden público, eran otros de los divertimentos «deshonestos y provocativos» que consistían en canto y baile y se llevaban a cabo o, en la voz de la época, «se formaban» en las casas particulares y cuarteles (AGN, 1768: 380r-381r; 1769: 253r), las fuentes iconográficas permiten descorrer el velo del desconocimiento sobre este asunto y señalan como partícipes de esas «indecencias» (AGN, 1768: 380r-381r), además de la insustituible pareja del violín y la guitarra, a la flauta «trabisiera» y al contrabajo de tres cuerdas.

La presencia de este último en la música catedralicia del virreinato está documentada desde mediados del siglo XVIII. Referido en las actas del cabildo de la catedral metropolitana de México y de los principales templos de guadalajara, oaxaca, morelia y durango como bajo, contrabajo o *tololoche*, este instrumento también ha sido evocado en algunas obras de la pintura sacra dieciochesca. Dos testimonios pictóricos: la imagen que está plasmada en el biombo de la *Alegoría de la Nueva España* (véase imagen 7a) y la que forma parte del biombo denominado *Sarao en el jardín*,¹⁶

¹⁶ Anónimo, s. XVIII, *Sarao en el jardín*, óleo sobre tela, Museo Nacional de Historia



Imagen 12. Anónimo, s. XVIII, batea (detalle), laqueado en madera.
Museo Franz Mayer, Ciudad de México

permiten aseverar inequívocamente que la admisión del contrabajo de tres cuerdas o, en la nomenclatura novohispana, tololoche¹⁷ en la música profana del virreinato fue simultánea, si no es que antecedió su integración en la capilla catedralicia.

Atenta a los movimientos evolutivos en la integración del conjunto popular, la iconografía musical en las postrimerías de la época virreinal denota el creciente gusto que los pobladores de la Nueva España empezaban a mostrar por los instrumentos de aliento: la trompa y el clarinete, este último introducido en el virreinato en el tercio final del siglo XVIII para ser añadido en las «músicas» de las compañías militares (AGN, 1770: 238r-240r; 1775: s. f.). Y, antes de ser admitido en las nóminas de las capillas catedralicias, pasó a formar parte de las prácticas instrumentales desarrolladas en el ámbito popular en diferentes regiones de la nueva España. De ello dan pruebas dos obras artísticas: una batea laqueada proveniente de Michoacán (véase imagen 12) y una pintura de un autor anónimo de zacatecas, la que, no obstante su advocación a Santa Cecilia, no establece el paralelo con la orquesta de la catedral novohispana de principios del siglo XIX —época a la que pertenece—, sino, más bien, proporciona un inventario de los instrumentos de los que se servía el conjunto popular de aquel entonces (véase imagen 13).

El registro pictórico resulta un tanto incompleto, ya que omite referencias a la trompa, casi obligatoria en el conjunto popular decimonónico, y al también omnipresente tololoche. Ambos instrumentos, junto con los imprescindibles violín y guitarra, están trazados en el cuadro procedente de pachuca. El monumental lienzo que hoy cubre un muro en las oficinas

(Castillo de Chapultepec), CNCA/INAH, Ciudad de México.

¹⁷ Anteriormente ya hemos tenido oportunidad de demostrar la equivalencia del tololoche o toroloche novohispano al contrabajo europeo de tres cuerdas (2004: 103).



Imagen 13. Anónimo, s. XIX, *Santa Cecilia* (detalle), óleo sobre madera. Colección particular, Zacatecas

del centro del Instituto Nacional de Antropología e Historia del Estado de Hidalgo se encuentra —o al menos hace poco se encontraba— en condiciones lamentables: tiene varias desgarraduras y está cubierto con una gruesa capa de hollín, al parecer producto de un incendio del que fue salvado, que no permite apreciar sus colores originales. Pero, a pesar de ello, ofrece una detallada descripción de una tertulia doméstica, pasatiempo que constituyó uno de los más importantes fenómenos socioculturales del México decimonónico. La parte central del cuadro retrata a un conjunto de cuatro músicos —tololoche, violín, guitarra y trompa— que amenizan una reunión familiar, al parecer una fiesta de compromiso, mientras que en la terraza que da al jardín un grupo de jóvenes se entretiene con una danza animada y un tanto frívola acompañada con los sonidos de una guitarra y un pandero.

Esta narrativa gráfica no difiere de las reseñas de las tertulias publicadas en periódicos mexicanos del siglo XIX o de los relatos que escribieron sobre esta forma de entretenimiento literatos como Luis González Obregón o Antonio García Cubas (González Obregón, 1943: 205-6; García Cubas, 1969: 244), pero no por ello el testimonio visual sale sobrando, ya que cronológicamente antecede a la información proporcionada por las fuentes biblio y hemerográficas y, en cuanto a la fidelidad a los detalles, las rebasa sobradamente.

En un breve acercamiento al problema del estudio de la iconografía musical novohispana no sería factible detenerse en cuestiones de la metodología de investigación, ni en la problemática organológica, ni en los aspectos de la nomenclatura musical, entre otros tantos enfoques que deben adoptarse. Como tampoco es posible ofrecer un registro totalizador de todas las obras artísticas cuyo testimonio puede ser considerado para el examen de las prácticas instrumentales desarrolladas en la Nueva España en el ámbito de la música popular o precisar los aspectos en que las fuentes iconográficas auxilian a la generación de un nuevo conocimiento sobre el tema. Sin embargo, se debe señalar muy enfáticamente que los valiosos y, muchas veces, muy precisos testimonios de la iconografía musical novohispana contribuyen a mostrar la variedad de los conjuntos instrumentales integrados en atención a las diversiones públicas, así como a las festividades religiosas, populares y

familiares, precisar la cronología de los cambios en la integración del conjunto popular, constatar el realce que diferentes estratos sociales del virreinato dieron a los instrumentos de su predilección y, no por último, observar los cambios que en el decurso del tiempo se han producido en su morfología y en las formas de su ejecución. Toda esta información, casi en su totalidad inédita, faculta la lectura de algunas páginas aún en blanco del pasado cultural de México y permite una interpretación mucho más certera de los procesos de la formación, el desarrollo y la evolución del arte instrumental con la que el país nació a la independencia. Más allá de estos beneficios y de su trascendencia local, la contribución de las artes plásticas al estudio del conjunto popular novohispano debería, quizá, estimarse en el contexto de la musicología iberoamericana, la que, por razones que no requieren de explicación, no dispone de un nutrido arsenal de fuentes documentales o musicales relativas a las prácticas instrumentales desarrolladas durante los siglos del dominio español en un ámbito distinto al de la iglesia y a la que el auxilio de la iconografía musical podría permitir compensar esta deficiencia.

Referencias

- ÁLVAREZ, Rosario. (1993). *La iconografía musical latinoamericana en el renacimiento y en el barroco: importancia y pautas para su estudio*. Interamer 26. Washington: OEA/OAS.
- BARGELLINI, Clara. (1994). «La música y la experiencia mística». Gilles Chazal y otros. *Arte y mística del barroco*. México: UNAM-Conaculta.
- BOSSEUR, Jean-Yves music. (1991). *Passion for an art*. Michael gibson (trad.). Nueva Cork: Rizzoli Internacional Publications, Inc.
- CAMPOS, Rubén. (1928). *El folklor y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical en México*. México: Secretaría de Educación Pública.
- CARPENTIER, Alejo. (1946). *La música en Cuba*. La Habana: Tierra Firme.
- COROMINAS, Juan y José Pascual. (2000). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Vol. 1*. Madrid: Editorial Gredos.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. (1992). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Texto comparado: edición de Alonso Remón, 1632, paleografía de Genaro García, 1904. Tuxtla Gutiérrez. Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas.
- GARCÍA CUBAS, Antonio. (1969). *El libro de mis recuerdos*. México: Editorial Porrúa.
- GARRIDO, Juan. (1981). 2ª ed. *Historia de la música popular en México*. México: Ediciones Especiales.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis. (1943). *La vida en México en 1810*. México: Stylo.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio. (1950). *Historia de la cultura en México*. México: Editorial Cultura.

- MORENO, Salvador. (1971). «La imagen de la música en México». En *Artes de México*. Año XVIII. Núm. 148. México: Artes de México.
- MORENO RIVAS, Yolanda. (1979). *Historia de la música popular mexicana. Los noventa*. México: Alianza editorial mexicana.
- ORTA VELÁSQUEZ, Guillermo. (1971). *Breve historia de la música en México*. México: Librería de Manuel Porrúa.
- REUTER, Jas. (1980). *La música popular de México: origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Panorama editorial.
- ROUBINA, Evgenia. (1999). *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. México: Conaculta-Fonca y Ortega y Ortiz Editores.
- . (2002). «La historia verdadera de Ortiz, el músico». En *Cuadernos interamericanos de investigación en educación musical*. Vol. I. Núm. 3: 53-80.
- . (2004). «El conjunto orquestal novohispano de la segunda mitad del siglo XVIII». En Victor Rondón (comp. y ed.). *Música colonial iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica, memorias del V Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología (IVECSIM)*. Santa Cruz de la Sierra (pp. 93-105). Bolivia: Asociación Pro Arte y Cultura.
- RUSSELL, Craig (1993). «Rowdy musicians, confraternites and the inquisition: newly-discovered documents concerning musical life in baroque Mexico». En *Revista de la sociedad española de musicología*. Vol. XVI, 5: 2801-2813.
- SALDÍVAR, Gabriel. (1934). *Historia de la música en México*. México: Cultura
- STEVENSON, Robert. (1952). *Music in Mexico, a historical survey*. Nueva York: Thomas y. Crowell.
- TOUSSAINT, Antonio. (1986). *Resumen gráfico de la historia del arte en México*. México: Gustavo Gili.
- TURRENT, Lourdes. (1993). *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

Materiales de archivo

- ARCHIVO DEL CABILDO DE LA CATEDRAL METROPOLITANA DE MÉXICO (ACMM).
- . Actas de Cabildo: libro 41, f. 176R, 17 de octubre de 1752; libro 53, f. 275V, 27 de enero de 1775.
- ARCHIVO DEL CABILDO DE LA CATEDRAL DE ZACATECAS (ACCZ).
- . Libro de cargo y data, núm. 1, Ff. 169R y 183r, 1753 y 1760.
- . Fábrica espiritual: libro 2, f. 3V, 1783.
- ARCHIVO ECLESIAÍSTICO DE LA CATEDRAL DE JALISCO (AECJ).
- . Documentos varios: libro de cargo y data, [f. 2R], 1796.
- ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN).
- . Bienes nacionales, vol. 441, Exp. 135, S.F., 1775.
- . Indios: vol. 101, Exp. 33, F. 138, 1793.

— Inquisición: vol. 1019, Exp. 18, Ff. 380-381, 1768; Vol. 1046, Exp. 13, Ff. 191-203, 1730; Vol. 1076, Exp. 4A, f. 253, 1769; Vol. 1097, Exp. 10, Ff. 238R-240r, 1770; vol. 1260, Exp. 12, Ff. 196-199, 1767; Vol. 1272, Exp. 9, Ff. 30-33, 1785.

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA NOTARÍA DE LA PARROQUIA DE SANTIAGO DE QUERÉTARO (AHNPSQ).

— Juzgado eclesiástico: leg. 027, s.f., 23 de mayo de 1756; leg. 048, s.f., 1790; Leg. 029, F. 131R, 1769; leg. 031, F. 110V, 1752; leg. 031, F. 110V, 1752.

ARCHIVO MUNICIPAL DE SALTILLO (AMS).

— Testamentos: t-c13-e62-3f, s.f., 28 de marzo de 1764; t-c12-e45-35f, s.f., 15 de febrero de 1760.