

¿VER PARA CREER?: UNA APROXIMACIÓN METODOLÓGICA AL ESTUDIO DE LA ICONOGRAFÍA MUSICAL

Evguenia Roubina

Universidad Nacional Autónoma de México

La formación y el paulatino afianzamiento en el último tercio del siglo pasado de la conciencia sobre el “supremo valor documental” que para el estudio de la historia de la música encierran las “representaciones musicales en pintura, escultura y muchas otras ramas de las artes visuales” (WINTERNITZ, 1979, pp. 25-26), confluyeron en el nacimiento de un nuevo miembro de la familia de las disciplinas humanísticas, referido comúnmente como iconografía musical. Aquel feliz acontecimiento significó también el inicio de la disputa respecto de si ésta debe ser definida como la hermana menor de la iconografía,¹ siendo que ambas se ocupan “del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma” (PANOFSKY, 2001, p. 13), o bien considerarse una hija obediente de la musicología, puesto que, cumpliendo con el mandato materno de aquélla, ésta recurre a las artes plásticas en busca de testimonios referentes a la estética y las prácticas musicales y se esmera en desvelar el contenido de la narrativa visual desde esta muy particular perspectiva (BROWN; LASCELLE, 1972, p. V).

No pretenderemos, como es de entenderse, resolver en el reducido espacio de este trabajo un conflicto ya añejo y en el cual han cruzado y roto sus plumas eminentes historiadores del arte y destacados musicólogos. Pero, si estuviésemos dispuestos a aceptar la idea de que la diferencia entre las disciplinas académicas se resume, en esencia, en el tema específico a cuyo estudio éstas se abocan (HURON, 1999, [169]), deberíamos asumir también que la consanguinidad de la iconografía musical con la historia del arte pesa más que cualquier otro parentesco y, paso seguido, unirnos a las filas de los apologistas del llamado método iconológico de Erwin Panofsky.

Este método sistematizado en la primera mitad del siglo XX se centró en la comprensión de los significados de la obra de arte a partir de tres “actos de interpretación” jerarquizados en los siguientes niveles:

1. Descripción pre-iconográfica, que se ocupa del contenido temático primario o natural de la imagen y consiste de la identificación de los motivos artísticos con base en la experiencia práctica del individuo.

2. Análisis iconográfico, que se enfoca en el contenido temático secundario o convencional que se descubre a partir de la familiaridad del investigador con las fuentes literarias.
3. Interpretación iconológica o “iconográfica, en un sentido más profundo”, esto es, la revelación del significado intrínseco o contenido simbólico de la obra de arte a la que se llega por medio de la intuición sintética, la cual no es sino la posesión de una amplia erudición enriquecida por la familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana y condicionada por una psicología y un concepto del mundo personales (PANOFSKY, 2001, pp. 13-26).

El método iconológico se dio a conocer en 1939 y, no obstante haberse convertido en blanco de numerosas críticas — algunas escasamente justificadas, otras sustanciales y perfectamente fundamentadas — y objeto de variadas medidas correctivas destinadas a subsanar sus limitaciones (GOMBRICH, 1983, pp. 13-48), la propuesta de Panofsky fue ampliamente aceptada por los historiadores del arte y se colocó como piedra angular en los cimientos metodológicos de la iconografía musical.

Con el tiempo se pudo ver que ésta no fue una decisión del todo afortunada, ya que el método iconológico, desarrollado para el estudio de la historia del arte, amén de no permitirle a la iconografía musical ganar su autonomía como disciplina,² no cumplía con los designios fundamentales de un método adecuado para ésta, que son el de “apresar los fenómenos observables que conciernen a su dominio de estudio” y el de “transformar los fenómenos observables en datos que sean más específicos para el problema que se investiga” (HECKHAUSEN, 1979, p. 92).³

Haciendo frente a la incapacidad del método de Panofsky para dotar al iconógrafo musical de pautas claras y precisas que guíen a la consecución de evidencias musicológicas a partir de una acertada “lectura” de imágenes, Emmanuel Winternitz (1898-1983), uno de los pilares de la nueva disciplina, se dio a la tarea de advertir al estudioso de los “trucos de ilusión que son parte integrante de las artes visuales” y esbozar algunos *desiderata* para el estudio iconológico, que se resumían básicamente a la obligatoriedad de:

- interpretar la imagen críticamente y con la consideración de todos los factores que pudieran empañar la fidelidad de la representación de los objetos;
- evaluar la evidencia pictórica de manera metódica, viéndola no como un caso aislado, sino en su relación con una serie fiable de asuntos paralelos y abriendo un margen de confiabilidad a las variaciones locales o regionales en la construcción del instrumento o las prácticas de su ejecución en la época;

- distinguir de una forma sistemática entre los elementos funcionales y no funcionales de los instrumentos, y entre aquellos no funcionales, los que se derivan de las modas decorativas o los vestigios atróficos de los que una vez fueron elementos funcionales (WINTERNITZ, 1979, p. 42).

Los *desiderata* de Winternitz, como antes el método iconológico de Panofsky, entraron en el vademécum del iconógrafo musical pero, diseñados principalmente en función de la evaluación de evidencias de tipo organológico en las fuentes pictóricas, no han podido dar una solución concluyente a la problemática de carácter teórico-metodológico que experimenta la disciplina, como tampoco la ofrecieron algunos tímidos retoños del método panofskiano que brotaron en las últimas décadas. Ninguno de ellos con suficiente grado de independencia ni totalmente liberado del vicio de la especulación, ese pecado original de la iconología.⁴

La inexistencia de una adecuada base metodológica que en numerosas ocasiones ha sido señalada como una de las causas del lerdo desarrollo de la iconografía musical (BROWN, 1980, pp. 11-12; BALDASSARRE, 2000, p. 34) repercute de manera especialmente perniciosa en los campos de estudio para los que — como para la musicología histórica de México — los documentos figurados constituyen una fuente de información insustituible. Conscientes de esta situación y del hecho de que “el desarrollo del conocimiento científico” no consiste únicamente en “la acumulación de observaciones”, sino que exige “el repetido derrocamiento de teorías científicas y su reemplazo por otras mejores o más satisfactorias” (POPPER, 1991, p. 264), así como el constante perfeccionamiento de tácticas empleadas para la construcción de estas teorías, nos hemos abocado a diseñar instrumentos idóneos para el análisis de las fuentes iconográficas y la interpretación de la información que éste podría arrojar, como: reglas para la descodificación del mensaje visual,⁵ criterios de evaluación de confiabilidad de testimonios iconográficos y, no por último, normas para la tipificación de las pruebas que se pueden obtener por esta vía.

¿Qué tan vasto es el dominio material de la iconografía musical? ¿Qué tan amplio es el espectro de evidencias que ella maneja?

Preguntas nada vanas ni ociosas, en especial tratándose del estudio del pasado musical de los países de América Latina. Como lúcidamente señaló Mario Vargas Llosa, “Latinoamérica culturalmente es y no es Europa”,⁶ y las consecuencias de ese androginismo cultural en el campo de la iconografía musical van mucho más allá de la observación de las anacronías estéticas o el mestizaje de los estilos del arte europeo, extendiéndose aun a los propios modelos de estudio de los fenómenos artísticos.

Los años dedicados a la investigación en el campo de la iconografía musical novohispana nos han permitido constatar que no todas las semillas del saber teórico generado en un territorio distinto al de la América hispana conservan su poder de germinar cuando se siembran en suelo mexicano. Así, de las cuatro “categorías o tipos de evidencias musicológicas” que, según Thomas F. Heck, las fuentes visuales ponen al alcance del musicólogo contemporáneo — retratos de compositores e intérpretes famosos, historia y evolución de instrumentos musicales, prácticas interpretativas del pasado, además del papel y el lugar asignado a la música histórica y socialmente — (HECK, 1999, p. 92), el arte del virreinato no florecería en la vertiente de la retratística musical. Esto debido a que, no obstante existir un reducido número de lienzos que permiten conocer a algunos de los clérigos impulsores de la enseñanza musical o a los representantes del abolengo novohispano que descollaron como mecenas y aficionados a la música, los músicos de oficio — cantantes, instrumentistas o compositores —, aun calificados por sus contemporáneos como “insignes”, hasta ahora no han podido ser identificados en los lienzos novohispanos.⁷

A su vez, la propuesta comúnmente aceptada de Brown-Lascelle tocante a la clasificación de los principales tipos de testimonios musicales que proporcionan las obras de arte y que, según estos autores, auxilian en la obtención de respuestas a las preguntas concernientes a “la historia y la construcción de instrumentos musicales, cuestiones relativas a la interpretación de la música antigua y cuestiones sobre vínculos de la música con la cultura en el sentido más amplio” (BROWN; LASCELLE, 1972, p. 3), resulta insuficiente para el estudio de la iconografía musical novohispana y debe ser complementada con los tópicos que se asocian a fenómenos cuyos efectos el arte europeo desconocía o no experimentó en grado similar al del arte virreinal.

El honroso primer lugar en este conjunto de temas — de conformidad con la importancia que adquiere — lo ocupa el que está relacionado con el problema de la transculturación. Desde este enfoque, en la categoría de evidencias organológicas se estudia la influencia que tuvo en la imaginaria novohispana el proceso de mestizaje e hibridación del instrumentario musical europeo⁸ y, en lo que respecta al campo de la práctica musical, se registran casos de integración de instrumentos autóctonos en el conjunto instrumental estructurado de acuerdo con los modelos europeos.⁹

En esta relación, cabe señalar que, no obstante existir algunos testimonios documentales que constatan la eventual admisión de “indios chirimiteros y tamburileros” al servicio de la Iglesia virreinal, estas fuentes no los ubican en faenas laborales distintas a las de su participación en las procesiones eucarísticas, la ejecución de la música en “la puerta de la Iglesia”,¹⁰ o bien, la intervención en el acompañamiento de villancicos durante la temporada navideña.¹¹ Las fuentes

figuradas, en cambio, sugieren que el rango de actividades que se había previsto para los instrumentos de la tradición popular en la liturgia pudo haber sido más amplio de lo que nos han permitido saber los testimonios escritos.

Una de las fuentes iconográficas que se expresan en favor de esta tesis es el majestuoso lienzo dedicado a la Santísima Trinidad en la Capilla Real de Cholula (Puebla). La pintura representa dos grupos de ángeles músicos distribuidos en dos niveles: en el superior, el coro y la orquesta, que aluden a la celebración de la misa, y cuatro “ministriles de viento”¹² — dos trompetas rectas, bajoncillo y sacabuche —, en el nivel inferior, alusión inequívoca a la costumbre de solemnizar las procesiones eclesiásticas con el sonido de los instrumentos de aliento. El primer grupo colocado a los pies de la Trinidad y flanqueado por san José y san Miguel Arcángel está integrado, de izquierda a derecha, por un organista y un ángel que sostiene la partitura, tres “músicos de voz” guiados por la batuta del maestro de capilla, agrupados los cuatro en torno de un imponente facistol, y el conjunto instrumental conformado por violín, laúd, arpa y vihuela de arco. Ubicados en este mismo nivel pero separados del grupo principal por el revuelo de paños de san Miguel Arcángel se observan dos *putti* de cabellos dorados que se entretienen jugando con dos minúsculos huéhuetls (imagen 1).¹³



Imagen 1. Anónimo, s. XVIII, *La Trinidad* (detalle), óleo sobre tela, Capilla Real, Cholula, Pue.

Sin la intención de desentrañar en este espacio los significados conceptuales, simbólicos, o alegóricos que el autor anónimo de Cholula pudo haber querido conferir a la imagen de la música, debemos hacer patente que la elección del tamaño de los tambores precortesianos acaso haya obedecido a necesidades de índole tan distinta como:

- a) ajustar las medidas de los huéhuetls a la estatura de sus diminutos ejecutantes;¹⁴

- b) adecuar su diseño al limitado espacio que se les asignó en el cuadro, o
- c) evocar la idea de una determinada cualidad acústica que se hallaba en correspondencia con el tamaño del membranófono autóctono.

Con similar e incluso mayor soltura se puede especular sobre las razones de la misma presencia de los tocadores de huéhuetl en la pintura de la Capilla Real. Éstas oscilarían entre la posibilidad de explicarla como la preocupación del artista por atender cuestiones meramente técnicas, una de las cuales podría ser, por ejemplo, la necesidad de mantener la simetría en la disposición de las figuras: dos músicos a espaldas de san José en la extrema izquierda del lienzo y los dos querúbicos intérpretes de los tambores prehispánicos en el lado opuesto; o como el tributo que el autor de la obra le rindió a la estética de su tiempo al incluir en la escena religiosa una docena de los *putti* retozones — entre ellos dos músicos —, añadiéndole, muy al gusto de la época, un toque de gracia y ternura.

Si optáramos por relacionar la presencia de los huéhuetls en la orquesta angélica del cuadro de Cholula con las prácticas instrumentales del virreinato — y es ésta la dirección a la que apunta el análisis inicial — deberíamos seguir el loable consejo de Winternitz y evaluar esta evidencia pictórica dentro de “una serie fiable de asuntos paralelos” (WINTERNITZ, 1979, p. 42) que, en este caso particular, podrían estar representados por los manuscritos musicales novohispanos que hicieran referencia a los huéhuetls u otros instrumentos autóctonos; inventarios o nóminas de capillas de música que los señalaran de una manera directa y explícita, o bien, otras fuentes visuales que los relacionaran con la música litúrgica. Desafortunadamente, la contribución de los mencionados “asuntos paralelos” no resulta suficiente para concluir de manera irrefutable si la integración de los huéhuetls al conjunto musical que entona el trisagio¹⁵ se relaciona con una práctica instrumental comúnmente aceptada en la Nueva España, refleja alguna especie de usanza local o se trata únicamente de la inventiva del pintor. Esto, en primera instancia, se debe a que el estudio de los acervos musicales históricos hasta la fecha no ha revelado la existencia de partituras creadas o ejecutadas en el virreinato que solicitaran la integración del instrumentario precortesiano. Por otra parte, el material documental del que actualmente disponemos acredita su participación en el quehacer musical de la Iglesia novohispana dentro de un conjunto de actividades disímiles a la evocada en *La Trinidad* de la Capilla Real. Por último, se debe considerar que, aunque los artistas virreinales solían colocar en las manos de los músicos celestiales panderos, tambores, triángulos, timbales y otros instrumentos provenientes de ámbitos distintos al eclesiástico,¹⁶ en nuestros días, a excepción del lienzo de Cholula, no hemos podido hallar fuentes visuales que hubiesen plasmado el

instrumentario musical autóctono en escenarios no relacionados con la idea del encuentro de dos mundos (Juan Correa (atr.), *Encuentro de Cortés y Moctezuma*, óleo sobre tela, Colección Banco Nacional de México, Cd. de México) o la representación de los naturales de la Nueva España (José Juárez (atr.), *Traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe a la primera ermita y Primer Milagro*, 1653, óleo sobre tela, Museo de la Basílica de Guadalupe, Cd. de México).

¿Qué actitud debe asumir el iconógrafo musical ante casos semejantes al descrito? ¿Descartar el valor testimonial de las evidencias iconográficas que no se hallen en perfecta sintonía con el testimonio de otras fuentes de probada verosimilitud, contemporáneas al hecho sonoro narrado por el “texto visual” en cuestión e independientes entre sí, o sucumbir a la tentación del “boa constructor”¹⁷ y empeñarse en llenar las lagunas documentales con ingeniosas pero indemostrables inventivas?

He aquí el punto central de la presente exposición: poner a consideración del especialista en el ramo una herramienta metodológica útil y efectiva que le facilite la toma de decisiones respecto de la correspondencia del contenido musical de las fuentes iconográficas con el imaginario musical del periodo y la región estudiadas¹⁸ o, dicho de otra manera, una que le permita ponderar su confiabilidad.

El tema sobre el grado de confianza que puede depositarse en los documentos figurados, una de las principales y permanentes preocupaciones de la iconografía musical, ha sido tratado en numerosas ocasiones, desde diferentes enfoques y con muy disímiles niveles del rigor académico.¹⁹ James McKinnon señala a este respecto que, en relación con la confiabilidad de las fuentes iconográficas, suele asumirse una de las siguientes posturas: un optimismo acrítico que pretende hallar en el testimonio visual un recurso infalible para descubrir misterios antes impenetrables de la música del pasado, o bien un optimismo moderado que reconoce las limitaciones de las evidencias figuradas (McKINNON, 1982, pp. 79-80). Hemos podido constatar que los autores que alguna vez intervinieron en el campo de la iconografía musical novohispana han explorado ambas posibilidades. Pero, aunque la absoluta mayoría de ellos comparte una visión un tanto ingenua sobre la coincidencia obligatoria de la imagen con el hecho sonoro de la época que la vio nacer,²⁰ no faltan quienes pretenden creer que las disposiciones dictadas a mediados del siglo XVI por las autoridades eclesiásticas y laicas del virreinato, con la finalidad de limitar el número de instrumentos musicales al servicio de la Iglesia, habían provocado un franco distanciamiento entre los artificios de la imaginación plástica y el imaginario musical novohispano. Así, Salvador Moreno sugiere que

ante la imposibilidad de ser admitidos los instrumentos musicales en la liturgia del culto, es natural que se pidiera a los pintores y decoradores se extremaran en la

representación musical, para compensar así la falta de aquellos y lograr por la vista lo que no se podía obtener por el oído. De este modo quedó establecido el principio iconográfico de la música en México (MORENO, 1957, p. 13).²¹

¿Recreaban los artistas del virreinato una realidad musical circundante o reproducían una visión nostálgica de lo que no pudo ser?

Está más que claro que para reconciliar dos posiciones tan radicalmente contrastantes no es suficiente con colocarse en un prudente punto equidistante, dado que no obstante existir una evidente relación entre las artes plásticas y la cultura musical del virreinato, esta ecuación hermenéutica habría de resolverse por medio de procedimientos rigurosos o, en otras palabras, mediante la aplicación de un método que enuncie claramente el problema — “imagen *versus* fenómeno sonoro” — y permita “examinar críticamente las diversas soluciones propuestas” (POPPER, 1996, p. 17).

Reanimando una idea, abandonada, rechazada o simplemente desconocida por autores que en las últimas décadas han tratado el asunto de la clasificación de las fuentes iconográficas, proponemos, como paso inicial, distinguir entre la iconografía musical **PERSONAL** o aquella que “pone como su objetivo la selección crítica y la sistematización del material visual referente a la biografía de un compositor o intérprete,²² con la finalidad de la reconstrucción de las condiciones en que transcurrió su vida y se formó su obra” (YAMPOLSKY, 1974, p. 499),²³ y la iconografía musical **GENERAL** que se ocupa del estudio de las fuentes figuradas en los que el tema de la música no se relaciona con la imagen de los personajes históricos que representan este arte en un determinado espacio cronológico o geográfico. En cada una de las dos categorías se distinguirán los siguientes tipos de evidencias:

- I. **ORGANOLÓGICAS**, que proporcionan la información sobre la morfología del instrumento musical, su evolución, procesos de hibridación y mestizaje, en su caso, usos y técnicas de ejecución.²⁴
- II. **MUSICOLÓGICAS** o referentes a los más diversos aspectos de la práctica musical.
- III. **ANTROPOLÓGICAS**, que contribuyen al estudio de la música como elemento de construcción de la identidad social y cultural del pueblo creador de fuentes figuradas.
- IV. **TEOLÓGICO-FILOSÓFICAS** o relacionadas con la connotación teológica, ética o estética que adquiere la imagen de la música en los “textos visuales”.

Cabe señalar muy enfáticamente que la relación entre la iconografía musical y las disciplinas mencionadas no se ciñe al aporte que ésta les brinda proveyéndolas de información inasequible en otras fuentes.²⁵ Vinculada con varios campos del saber humanístico y artístico a través de diferentes

modelos de integración interdisciplinaria,²⁶ la iconografía musical se retroalimenta de sus métodos, herramientas analíticas y fuentes para abordar su propio objeto de estudio.²⁷ Tampoco está de más advertir que la información referente a la música ofrecida por una y la misma obra artística puede asociarse con más de un campo de conocimiento y, por ello, ser interpretada a partir de diferentes enfoques. Así, el cuadro de Juan Correa que evoca al niño Jesús rodeado de ángeles músicos (imagen 2) permite distinguir entre evidencias de los siguientes tipos:

- a) organológicas, que se derivarán a partir de la especificación de los grupos a los que pertenece el instrumentario musical representado en el lienzo, que son membranófonos, aerófonos y cordófonos de punteo y de arco; la identificación de los instrumentos y el señalamiento de su nomenclatura de acuerdo con la usanza novohispana (timbales,²⁸ chirimía, vihuela de brazo, corneta, laúd y vihuela de arco); la definición de sus características morfológicas, esto es, dimensiones y, en su caso, registros, formas de las cajas de resonancia, número de cuerdas, presencia o ausencia de trastes para los cordófonos, así como el tipo de lengüeta y el número de orificios para los aerófonos; la observación de prácticas de ejecución: postura del intérprete, manera de sostener el instrumento, modo de empuñar el arco, entre otros datos que proporciona la imagen;
- b) musicológicas, que se obtendrán por medio de la identificación de las prácticas musicales a las que alude el pintor: la integración del conjunto vocal e instrumental, la manera de dirigirlo guiándose por la parte del “basso” e, incluso, la obra que es ejecutada por el séquito angélico del Niño Dios,²⁹ y, por último,
- c) teológicas, que se hallarán en la correlación de la representación alegórica del niño Jesús director del conjunto de músicos seráficos — o, acorde con el concepto de la época, maestro de capilla — con la idea de santo Tomás de Aquino de que “Cristo, como soberano universal, es cabeza de los ángeles y de los hombres y hace que todos juntos formen un único cuerpo unificado en la alabanza a Él mismo” (SANTO TOMÁS, 2001, pp. 495-496).³⁰



Imagen 2. Juan Correa (ca. 1646-1717), *Niño Jesús con ángeles músicos*, óleo sobre tela, Museo Nacional del Arte, Cd. de México.

El proceso de sistematización de evidencias iconográficas no concluye en este punto, puesto que, si asumimos que la lectura y la interpretación de “textos visuales” habría de convertirse en un recurso para la reconstrucción de pruebas perdidas (GOMBRICH, 1983, p. 18), sería indispensable establecer la relación que conservan los datos que se obtienen a partir de este medio con la información preexistente o concebida, a través del estudio de fuentes fehacientes de otra naturaleza. En atención a este objetivo se diseñaron los pasos tercero y cuarto de nuestra propuesta metodológica que consisten, respectivamente, en determinar el carácter de las evidencias figuradas y estipular el grado de su confiabilidad.

De esta manera, una vez identificados los tipos de evidencias que pueden extraerse de la obra artística objeto de estudio es posible definir su carácter entre las siguientes posibilidades:

1. Probatorio, es decir, propio de las evidencias que se encuentran en plena consonancia con el contenido de otras fuentes fehacientes o, en otras palabras, que poseen el valor de prueba.
2. Complementario, el que poseen las evidencias que, además de concordar con la información proporcionada por otras fuentes históricas fiables, precisan su contenido o le añaden detalles, igualmente verificables.
3. Específico, o el que corresponde a las evidencias que se enfocan hacia aspectos que sin su ayuda no hubieran podido ser esclarecidos.

En el ámbito de la iconografía musical novohispana hallamos evidencias que poseen el carácter de probatorio, por ejemplo, en las imágenes que dan fe de las funciones que se habían asignado en la capilla

catedralicia a determinados instrumentos. A este grupo pertenecen los lienzos que, de conformidad con la usanza musical perfectamente documentada y que se mantuvo vigente hasta mediados del siglo XIX, separan al bajón (o bajoncillo) del conjunto instrumental y lo colocan en el facistol (Miguel Jerónimo de Zendejas (atribución), s. XVIII, *Ánimas del purgatorio con donantes*, parroquia de Santa Martha de Natividad, Tamazulapan, Oax.; Anónimo, s. XVIII, *Ánimas del purgatorio*, parroquia de San Dionisio, San Dionisio Yauhquemehcan, Tlax.), desde donde aquél contribuía al “lleno” de las voces del coro.³¹

Como un ejemplo de evidencias de carácter complementario puede señalarse a la que ofrece una visión alegórica de la Nueva España creada por un autor anónimo del siglo XVIII en un biombo de diez hojas pintado al óleo sobre tela. Uno de los motivos³² que en esta obra se relacionan con la música es alusivo al “deleitoso paseo de Ixtacalco”, pueblo al oriente de la Ciudad de México, que en las cálidas noches de primavera atraía “las numerosas concurrencias [...] que en coches, á caballo y á pié” confluían ahí “para ver pasar la multitud de canoas en que iban embarcadas muchas familias para dicho pueblo, con todo género de instrumentos de música” (CASTRO SANTA-ANNA, 1854, p. 249). Los cronistas del virreinato son unánimes en describir como una experiencia maravillosa “ver volver las canoas para la Ciudad, coronadas las personas de coronas hermosísimas flores y rosas de Castilla” y en relacionar el tan popular paseo con las canciones que se entonaban “en cada canoa al compas de los instrumentos” (VIERA, 1952, p. 264), sin embargo, sólo las fuentes iconográficas —y entre ellas el mencionado biombo decorado por un pintor anónimo— fueron las que apuntaron al violín y la guitarra como principales protagonistas del pasatiempo del que disfrutaba “toda clase de personas” (imagen 3).



Imagen 3. Anónimo, s. XVIII, *Alegoría de la Nueva España* (detalle), óleo sobre tela, Colección Banco Nacional de México, Cd. de México.

Entre las evidencias del carácter específico contamos las obras de arte que contribuyen a elucidar diferentes aspectos concernientes a las prácticas de ejecución musical en boga en el virreinato. Por ejemplo, aquellas que se refieren a la forma en que en la Nueva España se lograba la unión del conjunto catedralicio integrado, eventualmente, por un considerable número de intérpretes: instrumentistas, cantores y niños de coro. A ese respecto tenemos que hacer ver que las fuentes documentales de la época nos han revelado que la obligación y el privilegio de “echar el compas para que bayan en Orden los Musicos” por ley y costumbre pertenecían intransferiblemente al magisterio musical.³³ Pero, ¿cómo se realizaba ese honroso encargo?

La presencia de “una batuta” en el inventario de las pertenencias de la Capilla Metropolitana realizado en 1854 responde a esta interrogante de una manera del todo concluyente, mas, sin embargo, sólo en lo referente a la usanza decimonónica. Con anterioridad a este periodo las “razones” o inventarios que pormenorizan bienes de las iglesias novohispanas, los estatutos que se ocupan en detallar las obligaciones del magisterio musical, al igual que las disposiciones que en distintos años y diferentes templos se emitían en relación con el “gobierno” del conjunto catedralicio no proporcionan dato alguno a ese respecto.

Las fuentes iconográficas permiten descorrer el velo de este enigma al hacer patente que en los siglos XVI a XVIII en la capilla de música virreinal se hallaban en uso dos formas de “echar compás”, a saber:

- a) con la mano, que, al juzgar por la considerable cuantía y un amplio rango geográfico de las obras de arte que representan esta manera (Cristóbal de Villalpando, *El dulce nombre de María*, ca. 1690-1699, óleo sobre tela, Museo de la Basílica de Guadalupe, Cd. de México; Anónimo, s. XVIII, [*Concierto de ángeles*], óleo sobre tela, iglesia de Santa Rosa, Puebla, Pue.; Anónimo, siglo XVIII, *Episodio de la vida de San Pedro Nolasco*, óleo sobre tela, iglesia de Nuestra Señora de la Merced, Puebla, Pue.), era la de más frecuente empleo en la Nueva España, y
- b) con la batuta, que, como permiten concluir los testimonios tallados en madera, pintados al óleo y al fresco o representados en los relieves modelados en estuco, podría ser de una considerable longitud, ya para servir de puntero (Anónimo, s. XVII, *La Inmaculada Concepción*, estuco dorado y policromado, templo de San Cristóbal, Puebla, Pue.), ya para asegurar la mayor sonoridad de los golpes que se daban con ella sobre el atril en que se colocaba la parte que le servía de “guión” al maestro de capilla (imagen 4).³⁴



Imagen 4. Anónimo, s. XVI, [*Concierto de ángeles*] (detalle), pintura al fresco, Capilla Abierta, Tizatlán, Tlax.

El cuarto y último paso del proceso de sistematización de evidencias iconográficas consiste de la asignación a éstas de un determinado nivel de confiabilidad que puede ser alto, medio o bajo. Este ejercicio final no se enfocará en el “proceso” o, dicho de otro modo, no especulará sobre los factores que pudieran incidir en la realización de una obra de arte y “empañar la fidelidad de la representación de los objetos” (WINTERNITZ, 1979, p. 42), sino que se ocupará de lo observable y tangible que es el “resultado” del proceso creativo o la propia fuente figurada.

Por otra parte, tampoco se buscará en las evidencias iconográficas “la fuerza de una realidad fotográfica” (BROWN; LASCELLE, 1972, p. 9), ni se ponderará el “grado de realismo” que posee una la imagen.³⁵ La cuestión de su solidez será resuelta a partir de la relación objeto-sujeto y el nivel de confiabilidad más alto se reservará a los casos en que se observe la total sinergia entre la capacidad del sujeto cognoscente de aprehender el objeto de conocimiento y la disponibilidad del objeto de ser aprehendido, lo que en lo referente a la iconografía musical se resume en la fidelidad de la representación plástica de un fenómeno sonoro.³⁶

Este proceder puede ejemplificarse a partir del análisis de las evidencias organológicas que ofrece el lienzo de Joseph Estrada *Bautismo de Cristo* (imagen 5). La manera en que se sostiene uno de los cordófonos de arco, los lomos redondos, las esquinas puntiagudas y los aros angostos que caracterizan su caja armónica, así como el cordal de forma triangular y las cuatro cuerdas de las que está provisto el instrumento nos permitirán identificarlo como violonchelo. Sin embargo, nuestra experiencia, que no necesariamente debe basarse en el conocimiento del cordófono y que podría

apelar a sus representaciones gráficas en los tratados de la época, notará deficiencias en la precisión con la que el artista popular reprodujo su imagen, por lo que a las evidencias que éste ofrece se les asignará el nivel medio de confiabilidad. Sin necesidad de discurrir en torno a las razones por las cuales el pintor novohispano falló en el diseño del clavijero, la *tastiera* y las aberturas acústicas, a estas características morfológicas se les calificará como evidencias del nivel bajo.



Imagen 5. Joseph Estrada, s. XVIII, *Bautismo de Cristo* (detalle), óleo sobre tela, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. de México.

El análisis del mencionado tipo de evidencias que reúne la imagen del violonchelo plasmado por Joseph Estrada demuestra palmariamente la flexibilidad con la que la manera de sistematizar la información que ofrecen las fuentes figuradas se adecua a la modificación de capacidades cognitivas del sujeto. Así, en la década de 1990 aludimos a la imagen en cuestión (ROUBINA, 1999, p. 130) pero tuvimos que mantener silencio respecto de una particularidad que entonces no habíamos podido explicar y que se trataba de la forma en que el artista hizo una distinción entre las cuerdas del instrumento al pintar tres con color negro y una — la más grave — con color blanco.

Los años dedicados al estudio de la iconografía musical europea y la bibliografía especializada nos han permitido constatar que el pintor novohispano se sirvió del mismo recurso del que echó mano uno de sus doctos colegas italianos para “retratar” un violonchelo con la cuerda Do entorchada en metal.³⁷ De esta manera una evidencia a la que inicialmente le fue asignado un

carácter específico pasó a formar parte de los testimonios de carácter probatorio³⁸ y abandonó el nivel bajo de confiabilidad para colocarse en el grado más alto.

Como se pudo ver, el modelo metodológico que hoy damos a conocer posee una estructura compleja y la funcionalidad de la propuesta para la sistematización de evidencias, junto con la de otros elementos del método de investigación en iconografía musical, actualmente se está poniendo a prueba en las actividades de los seminarios de Iconografía Musical e Iconografía Musical Novohispana, ambos diseñados por esta investigadora para formar parte del Programa de Maestría y Doctorado en Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.³⁹ Pero, aun conscientes de que, como toda propuesta metodológica innovadora, la sistematización de las evidencias iconográficas bajo el criterio de su confiabilidad puede requerir de una serie de ajustes, podemos vislumbrar grandes e indiscutibles beneficios que promete su aplicación, siendo el primero de ellos el freno que se podrá poner a especulaciones desmedidas sobre significaciones del contenido musical del arte novohispano. Se puede esperar también que la obligatoriedad de colocar fuentes de probada verosimilitud en el fundamento de cada hipótesis relacionada con la interpretación de fuentes figuradas será muy útil en la definición del perfil del iconógrafo musical. Debe hacerse notar en esta relación que la situación que prevalece en Europa y Estados Unidos, donde “la iconografía de música se realiza principalmente por musicólogos y organólogos y está casi completamente descuidada por los historiadores del arte” (BALDASSARRE, 2000, p. 34), es totalmente opuesta al *status quo* de la iconografía musical de México, en donde abundan contribuciones de literatos, antropólogos e historiadores, sin mencionar a los aficionados que no ostentan una formación humanística, trabajos que pecan de interpretaciones poco afortunadas del contenido musical de la pintura novohispana, además de errar incluso en cuestiones tan fundamentales como la identificación de instrumentos o el señalamiento de su nomenclatura.⁴⁰ Con la finalidad de reducir al mínimo el número de estos enojosos errores, recientemente hemos esbozado un proyecto para la creación de la Red Nacional de la Iconografía Musical que deberá articular grupos de investigadores altamente calificados y promover la cultura del asesoramiento mutuo, al convertirse en un “lugar de convergencia y conversación a través de distintas líneas disciplinarias” (MITCHELL, 1995, p. 540).

Es largo y sinuoso el camino que la iconografía musical debe transitar hacia la asunción de su identidad disciplinaria y el estatus científico, y queda claro que estos objetivos no serán asequibles sin la existencia de una sólida base metodológica. La propuesta de sistematización de evidencias iconográficas es tan sólo el primer paso hacia su construcción y, hallándonos como

estamos en el comienzo de este periplo, no nos encontramos en posición de lanzar promesas o pronunciar augurios. Pero si de algo hoy podemos estar ciertos es de la trascendencia que esta propuesta metodológica puede tener para los países iberoamericanos. Aquellos que no sólo por las turbulencias de su historia que arrasaron con una significativa parte de los vestigios materiales o testimonios directos de la vida musical de la época del dominio español se identifican con México también por la penuria de los medios en que en la actualidad se desenvuelven sus ciencias musicales. Aquellos que, como México, a partir de la comprensión de los “textos visuales” referentes a la música pueden hallar una clave para el descubrimiento de nuevos significados y nuevos valores de la herencia cultural de su pasado.

Notas

1. No obstante remontarse los trabajos enfocados hacia la explicación del contenido temático de las obras de arte a la Antigüedad y el Renacimiento, el mérito del desarrollo de la “teoría moderna de la iconografía” corresponde al historiador del arte Aby Warburg (1866-1929) y, especialmente, a su discípulo Erwin Panofsky (1892-1968), quien sistematizó la base metodológica de este campo de estudio (D’ALLEVA, 2005, pp. 21-22).
2. Juan Sáez Carreras apuntó con gran acierto que “una ciencia es autónoma desde el momento en que dispone de sus propios métodos con el fin de captar los fenómenos de su campo de estudio” (SÁEZ CARRERAS, 1997, p. 62).
3. La diferencia entre el “dominio material” de una y otra disciplinas o, en otras palabras, el “conjunto de los objetos” sobre los que recae su interés (PIAGET, 1979, p. 32), hizo ver James McKinnon, al exponer que “la iconografía, después de todo, no es más que la rama de la historia del arte que se ocupa del contenido de una imagen antes que de su estilo. La iconografía musical, a su vez, es ‘el estudio del contenido de las obras de arte con temática musical’” (McKINNON, 1982, p. 92).
4. Puede señalarse en esta relación una propuesta que parece ignorar la advertencia de E. H. Gombrich de no servirse de una hipótesis para construir un “escalón para saltar a otra hipótesis todavía más osada” (GOMBRICH, 1983, p. 48), y que consiste en “analizar artística e iconográficamente una obra de arte” para “constatar o descartar su validez organológica”, con sólo deducir el grado en que “un determinado artista [...] ha sido ‘realista’ a la hora de representar un instrumento musical concreto” (BALLESTER, 2002, pp. 149-150).
5. Compartimos plenamente la idea de Bernardo Riego Amézaga, quien se refiere a las imágenes como “textos visuales” o “una nueva tipología documental que necesita aproximaciones metodológicas diferentes a las que se han aceptado para validar los documentos escritos” (RIEGO AMÉZAGA, 2001, p. 14).
6. “Culturally Latin America is and is not Europe [...] it cannot be anything other than hermaphrodite” (VARGAS LLOSA, 2001/2002, p. 24).
7. El estudio de las fuentes documentales del siglo XVIII nos permite aseverar con toda responsabilidad que no fue la ausencia de personalidades destacadas, sino el bajo estatus social y económico del músico, la causa del desinterés que mostraban los artistas novohispanos hacia estos modelos. Lo cierto es que en ese caso la ausencia de este tipo de testimonios iconográficos se vuelve prueba irrefutable de un fenómeno social.
8. Entre un significativo número de ejemplos que se podían traer como prueba de la existencia del mencionado influjo queremos señalar dos vihuelas de arco trazadas en la *Alegoría de la Eucaristía* (1688-1689, óleo sobre tela, catedral de Puebla, Pue.) de Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714), las cuales, no obstante inspiradas en el grabado de Jan Sadeleer del *Magnificat* (1585) de Martín de Vos (1532-1603), poseen algunas características morfológicas que ponen en evidencia su parentesco con la tradición de la construcción de cordófonos de arco instaurada por los violeros novohispanos y que actualmente pervive en las obras de los artesanos de la Huasteca potosina y los Altos de Chiapas (ROUBINA, 2007, p. 46).
9. Las presencias mencionadas vienen a calmar la inquietud sobre la imposibilidad de establecer los rasgos de “la más mínima originalidad, el más mínimo toque de arraigo local” en las prácticas que para la ejecución de esta música fueron adoptadas en los dominios ultramarinos de la corona española (WAISMAN, 2004, p. 50).
10. Archivo Histórico de la Catedral de Zacatecas, Libro de Carga y Data, núm. 1, f. 183r, junio de 1760.
11. Esta tradición perduró hasta el siglo de la Independencia mexicana. Una prueba de ello la ofrece un documento procedente de San Esteban de Nueva Tlaxcala que hace referencia a “un tteponastle de madera fina que se suena en el novenario de la Natividad

de Ntro. Sor. Jesucristo” (Archivo Municipal de Saltillo (AMS), T-c25-e107, s.f., 13 de marzo de 1820). Agradecemos a Luis Lledías la oportunidad de disponer y citar documentos provenientes de este archivo.

12. Aquí y en adelante nos permitimos señalar las especialidades de los músicos al servicio de la Iglesia de acuerdo con la terminología empleada en todo el territorio del virreinato en los siglos XVI a XVIII.
13. El huéhuetl o tambor trípode es un “membranófono de golpe directo, de forma tubular cilíndrica, de un solo cuero, con fondo abierto”. No obstante variar el tamaño y el material de su construcción —desde las miniaturas labradas en oro y hasta los ejemplares más grandes, cuyo borde superior llega al pecho del intérprete parado—, una de las constantes que invariablemente se observa en su diseño son las patas escalonadas (GUZMÁN BRAVO, 1984, pp. 192-195). Interpretamos la actitud de los *putti* tocadores de huéhuetl como juego debido a que, en vez de palmas de las manos, utilizan las baquetas a las que sostienen, sin distinguir el extremo proximal del mango.
14. Los artistas novohispanos, obedeciendo a la tradición renacentista, adoptaron dos maneras para la incorporación de los *putti* instrumentistas en la pintura sacra: la que, prescindiendo de la veracidad de la representación de los instrumentos musicales adecua sus medidas a las proporciones del cuerpo de sus pequeños ejecutantes (véase, por ejemplo, Juan Correa (ca. 1646-1717), *Niño Jesús con ángeles músicos*, Museo Nacional del Arte, Cd. de México), y la que se esmera en reproducir fielmente las características morfológicas de los instrumentos, sustituyendo el concepto de ejecución musical por la idea del juego de los querubines regordetes con los laúdes, bajones o arpas que por mucho superan el tamaño de los *putti* juguetones (véase, por ejemplo, Juan Correa, 1689, *Asunción-Coronación de la Virgen*, Catedral Metropolitana de México, Cd. de México).
15. Una hoja de papel pautado sostenida por uno de los ángeles cantores en la que con claridad se lee la palabra “sanctus” repetida tres veces no permite errar al respecto del género musical al que alude el lienzo.
16. En vista de que la Iglesia novohispana dio un uso sistemático a los timbales a partir de la segunda mitad del siglo XVIII (ROUBINA, 2004, pp. 98-99), opinamos que su presencia en la iconografía virreinal anterior a este periodo debe atribuirse a la influencia de las “músicas” de los regimientos militares.
17. Según E. Gombrich, Erwin Panofsky solía recurrir a este sutil juego de palabras para prevenir a sus alumnos del peligro de exprimir demasiado o manipular los datos de los que se dispone para la construcción de las teorías sobre el significado de las obras de arte (GOMBRICH; ERIBON, 1992, p. 121).
18. En este trabajo no abordaremos situaciones de apropiación del imaginario musical no perteneciente al espectro cronológico, geográfico y cultural en que se inscribe una determinada fuente figurada y que se dan cuando la imagen de la música forma parte de un *locus communis* iconográfico, cuando se trata de una obra de arte que descubre ser inspirada e, incluso, copiada parcial o íntegramente de otra que fue creada en un país o una época diferente y también cuando la fuente objeto de estudio muestra señales de haber sido restaurada. Anticipando la oportunidad de ahondar en este problema, queremos expresar que la iconografía musical novohispana, aun en casos como los mencionados, ofrece numerosas y contundentes pruebas de su relación con el imperativo estético o prácticas musicales de la época en que fue creada o intervenida. Un ejemplo de ello lo constituye una bella y esmerada en detalles imagen del saxofón que, después de los trabajos de restauración realizados a mediados de la centuria pasada en la Capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo en Puebla, ocupó un lugar de honor en el conjunto angélico moldeado en estuco dorado y policromado en el siglo XVII (ROUBINA, 2002, pp. 171-176 [9-14]).
19. Rosario Álvarez, centrándose en el aspecto organológico, señala tres niveles de factores que inciden en “el tipo de instrumento representado y en los rasgos más o menos reales que adopta”, a saber: los de “índole formal”, los “temáticos” o “relacionados con la función intelectual y pedagógica del arte cristiano”, y los que constituyen el tercer nivel, que son “los factores históricos, sociales o religiosos” (ÁLVAREZ, 1993, pp. 8-9).
20. Analizando uno de los lienzos de Cristóbal de Villalpando, María Elena Santos da por hecho que el pintor “eligió las imágenes que reflejaban la realidad de la música tan bien conocida por él” y representó “los instrumentos y ensambles que formaban parte de su entorno” (SANTOS, 2006, p. 124).
21. Cabe aclarar que la opinión citada no parece tener respaldo documental alguno. En principio, porque las disposiciones referentes a las “Historias, é Imágenes” que habían de representarse en pinturas y retablos dictadas en 1555 por el Primer Concilio Mexicano, que ordenó “que se modere la Música, é Instrumentos” en “los Divinos Oficios”, no proveen de indicaciones referentes a su contenido musical (LORENZANA, 1769, pp. 91-92, 140-141). En segunda instancia, porque las ordenanzas de pintores y doradores de la Ciudad de México que datan de 1557 fueron inspiradas en las Ordenanzas de Sevilla (SERRERA, 1988, p. 75) y por razones obvias no reflejan de modo alguno la relación con el quehacer musical de la Nueva España.
22. Consideramos que dentro de esta categoría debe estudiarse también las fuentes visuales que representan a personajes históricos relacionados con la enseñanza o el mecenazgo musicales. Claro está que no se sumarán a éstas los retratos de hombres ilustres que no han descollado en los campos mencionados, aun cuando los instrumentos musicales formaran parte de los atributos de las figuras alegóricas que los rodean (véase, por ejemplo, Anónimo [ca. 1798], *Retrato del Virrey don Miguel José de Azanza*, óleo sobre tela, Colección Banco Nacional de México, Cd. de México).
23. Un amplio repertorio de evidencias que encierra la retratística musical no nos permite aceptar la propuesta de Thomas F. Heck, quien no hace distinción jerárquica alguna entre lo que definimos como categorías de la iconografía musical y los tipos de testimonios que éstas aportan (HECK, 1999, p. 92).
24. A partir de los enfoques que pueden adoptarse en el estudio de cada tipo de evidencias se definirán y se enunciarán los subtipos, a los que el limitado espacio del presente trabajo no nos permite referir.
1. No puede negarse la justeza de la observación que Luis Réau ha hecho en el sentido de que “si la iconografía sólo fuese una humilde sirvienta de la arqueología, de la historia del arte y de la estética, merecería tan sólo ocupar un lugar inferior en la jerarquía de las disciplinas científicas” (RÉAU, 2008, p. 20).



25. Sobre la tipología de la interdisciplina véase H. Heckhausen (1979, pp. 95-99).
26. Antonio Baldassarre señala muy acertadamente que “el enfoque interdisciplinario en la iconografía musical no es una simple moda o un *hype* promocional utilizados por las instituciones académicas para comercializar sus programas, sino, más bien, un enfoque fundamental para un análisis adecuado de las fuentes visuales” (BALDASSARRE, 2008, p. 70).
27. La presencia de timbales no permite aceptar la sugerencia de que la orquesta representada en el lienzo es “de tipo doméstico” (VARGAS LUGO; VICTORIA, 1985, p. 380).
28. El esmero con el que Juan Correa detalló la notación y la letra de la partitura que sostiene el niño Jesús hizo posible que el musicólogo Ricardo Miranda la identificara como “un canon a tres voces de San José, composición de José de Agurto y Loaysa” (BARGELLINI, 1994, p. 308). La obra de Joseph Loaysa y Agurto (ca. 1630-ca. 1705), quien estuvo a cargo del magisterio de capilla de la Catedral Metropolitana de México hasta el año 1688 (STEVENSON, 1974, pp. 13-14), se perdió casi en su totalidad, por lo que la partitura inmortalizada por el pintor novohispano adquiere una especial importancia para la musicología mexicana.
29. Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria definen este lienzo como “alegoría de carácter decorativo” pero no ahondan en sus significados, más allá de manifestar que, “según la religión católica los angelitos son espíritus puros, que por medio de la música que ejecutan alaban al Niño Jesús” (VARGAS LUGO; VICTORIA, 1985, p. 379-380). A su vez, Clara Bargellini, aludiendo a los versos que se puede leer en la partitura e inician con las palabras “María, Joseph, Jesus”, sugiere que “el lienzo podría ser un fragmento de una composición más grande que representaba a la Sagrada Familia”. No obstante parecer esta sugerencia del todo factible, no podemos apoyarla en la parte que esboza la posibilidad de que la presencia de la partitura de Loaysa apunta a que el lienzo “podría haberse relacionado más directamente con la actividad del músico” (BARGELLINI, 1994, p. 308).
30. Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México (ACMM), AC 51, f. 53r, 30 de abril de 1771. Aún en el siglo XIX, cuando la apretura económica por la que atravesaba la Iglesia mexicana había reducido dramáticamente el número de los ministros músicos a su servicio, este aerófono mantuvo firme su posición bajo la premisa comúnmente aceptada de que “el bajon á diferencia del fagot es un instrumento meramente eclesiástico ó como se dice de coro no de Capilla” (ACMM, AC 64, f. 173v, 29 de abril de 1836).
31. Coincidimos con la idea de M. A. Castiñeras Gonzáles, quien define el tema de una obra de arte como el asunto en torno al cual ésta se construye, a diferencia del motivo que “constituye un subtema” o “un asunto menor relacionado con el asunto general y que suele acompañarlo” (CASTIÑERAS GONZÁLES, 2008, p. 41).
32. ACCMM, Correspondencia, caja 2, exp. 9, s.f., [ca. 4 de junio de 1756].
33. Debemos comentar en esta relación que en el virreinato la dirección de música en las funciones teatrales se hallaba a cargo del primer violín de la compañía, el cual cumplía esta encomienda “sin mudar asiento” y con su arco en la mano (ROUBINA, 2009, p. 48). La “battuta” empezó a emplearse en el teatro de la capital de la República Mexicana poco antes de mediados del siglo XIX. Esta innovación, además de juzgarse “ridícula”, causó disgusto a los melómanos capitalinos, ya que, como se señalaba en la prensa, “el continuo golpeo molesta, distrae y solo conduce á hacer resaltar mas los defectos en que incurra la orquesta” (*El Apuntador*, Ciudad de México, 13 de julio de 1841, p. 103).
34. Partiendo de la idea de que una obra de arte siempre es una interpretación de la realidad pero no la realidad en sí, sino apelando a la definición leninista del nexo dialéctico entre la objetividad y la subjetividad, es “una imagen subjetiva del mundo objetivo, del mundo *an und für sich*” (LENIN, 1975, p. 142), sostenemos firmemente que la palabra “real” y los derivados de significado deducible de ésta deben eliminarse del léxico del iconógrafo musical para ser sustituidos por el vocablo “verosímil”.
35. Hemos extrapolado a nuestro campo de estudio algunas ideas de la teoría de J. Hessen (HESSEN, 1977, p. 25).
36. Nos referimos, en particular, al óleo de Antonio Domenico Gabbiani (1652-1726), *Músicos en la corte de príncipe heredero Fernando de Medici*, ca. 1685, Museo degli Strumenti Musicali, Academia Nazionale di Santa Cecilia, Roma.
37. Una testamentaria formada en 1793 en la Nueva Tlaxcala, en la que se avalúan “13 Dozenas de entorchados de guitarra [...] 10 dichas de Biolin” (AMS, T-c25-e107, f. 91r, 9 de diciembre de 1793), constituye una prueba irrefutable de que en el siglo XVIII la técnica de torsión de cuerdas formaba parte del oficio de los violeros novohispanos.
38. Hoy en día estos dos seminarios —uno puesto en operación en 2004, simultáneamente con la apertura del Posgrado en Música, y otro que inició su trabajo dos años más tarde— representan el primero y a la fecha único intento de institucionalización de estudios de la iconografía musical en México.
39. Anteriormente hemos tenido oportunidad de señalar algunos errores de esa índole (ROUBINA, 1999, pp. 33-34, 73, 97).

Referencias bibliográficas

ÁLVAREZ, Rosario. *Iconografía Musical Latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: importancia y pautas para su estudio*. Interamer 26. Washington: OEA/OAS, 1993.



AMÉZAGA, Bernardo Riego. *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2001.

BALDASSARRE, Antonio. Music Iconography: What is it all about? Some remarks and considerations with a selected bibliography. *Ictus*, Bahía, v. 9, n. 2, p. 69-114, 2008.

BALDASSARRE, Antonio. Reflections on Methods and Methodology in Music Iconography. *Music in Art*, Nueva York, v. XXV, n. 1/2, p. 33-38, 2000.

BALLESTER Jordi, Iconografía musical: una disciplina entre la musicología y la historia del arte, *Edades*, Santander, núm. 10, p. 147-156, 2002.

BARGELLINI, Clara. La música y la experiencia mística. En: *Arte y mística del barroco*. México: Colegio de San Ildefonso, 1994, p. 295-325.

BROWN, Howard Mayer. Iconography of Music. En: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. IX. Londres: Macmillan Publishers Ltd., 1980, p. 11-18.

BROWN, Howard Mayer; LASCELLE, Joan. *Musical Iconography: A Manual for Cataloging Musical Subjects in Western Art before 1800*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

CASTIÑERAS GONZÁLES, Manuel Antonio. *Introducción al método iconográfico*. 4. ed. Ariel Patrimonio Histórico. Barcelona: Editorial Ariel, 2008.

CASTRO SANTA-ANNA, José Manuel de, *Diario de sucesos notables: Documentos para la historia de México*, t. VI. México: Imprenta de Juan R. Navarro, 1854.

D'ALLEVA, Anne. *Methods and Theories of Art History*. Londres: Laurence King Publishing Ltd., 2005

GOMBRICH, Ernst H. *Imágenes simbólicas*. Estudios sobre el arte del Renacimiento. Versión española de Remigio Gómez Díaz. Alianza Forma. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

GOMBRICH, Ernst H.; ERIBON, Didier. *Lo que nos cuentan las imágenes*. Charlas sobre el arte y la ciencia. Madrid: Debate, 1992.

GUZMÁN BRAVO, José Antonio. Glosario de Instrumentos prehispánicos. En ESTRADA, Julio. *La música de México*, I. Historia, 1. Periodo prehispánico (ca. 1500 a.C. a 1521 d.C.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 169-220.

HECK, Thomas F., Musical Iconography. En: HECK, Thomas F. *et al. Picturing Performance: The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, Rochester, N.Y: University of Rochester Press, 1999.

HECKHAUSEN, Heinz. Disciplina e interdisciplinariedad. En: APOSTEL, Leo. *Interdisciplinariedad: Problemas de la enseñanza y la investigación en las universidades*. Traducción de Francisco J. González Ortiz. México: ANUIES, 1979, p. 89-99.



- HESSEN, Johan. *Teoría del conocimiento*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1977.
- HURON, David, *The New Empiricism: Systematic Musicology in a Postmodern Age*. The 1999 Ernst Bloch Lectures, University of California at Berkeley. Disponible en: <http://www.music-cog.ohio-state.edu/Music220/Bloch.lectures/3.Methodology.html>. Acceso en: 22 abr. 2009.
- LENIN, Vladimir. *Materialismo y empiriocriticismo*. Pekín: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1975.
- LORENZANA, Francisco Antonio. *Concilios Provinciales Primero y Segundo, celebrados en la muy noble, y muy leal Ciudad de México, presidiendo el Yllmo. y Rmo. Señor D. Fr. Alonso de Montúfar, en los años de 1555, y 1565*. México: Antonio de Hogal, 1769.
- MCKINNON, James. Iconography. En HOLOMAN, D. Kern; PALISCA, Claude V. (Eds.) *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*. Nueva York: Da Capo Press, 1982, p. 79-93.
- MITCHELL, William J. Thomas. Interdisciplinarity and Visual Culture. *Art Bulletin*. Nueva York, v. LXXVII, n. 4, dic. 1995, p. 534-552.
- MORENO, Salvador. *Ángeles músicos en México*. México: Ediciones de la Revista Bellas Artes, 1957.
- PANOFSKY, Edwin. *Estudios sobre iconología*. Alianza Universidad. Versión española de Bernardo Fernández. 20.ed. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- PIAGET, Jean. *Tratado de lógica y conocimiento científico*, v. VII. Buenos Aires: Paidós, 1979.
- POPPER, Karl Raimund. *Conjeturas y refutaciones: el desarrollo del conocimiento científico*. Traducción de Néstor Míguez, Barcelona-México: Paidós, 1991.
- POPPER, Karl Raimund. *La lógica de la investigación científica*. México: Rei, 1996.
- RÉAU, Luis. *Iconografía del arte cristiano*. Introducción general. Traducción de José Ma. Sousa Jiménez, Cultura Artística 3. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008.
- ROUBINA, Evguenia. De misas, de saraos y de follas: nuevas fuentes para el estudio de la música orquestal en la Nueva España. *Debates*, Río de Janeiro, n. 11, p. 80-100, nov. 2008.
- ROUBINA, Evguenia. El conjunto orquestal novohispano de la segunda mitad del siglo XVIII. En RONDÓN, Victor. *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 (IV ECSIM). Santa Cruz de la Sierra, Bol.: Asociación Pro Arte y Cultura, 2004, pp. 93-103.
- ROUBINA, Evguenia. La perspectiva interdisciplinaria en el estudio de los instrumentos de arco de México: un acercamiento al problema. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Buenos Aires, a. XXI, n. 21, p. 40-63, oct. 2007.

ROUBINA, Evguenia. *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. México: Conaculta-Fonca, 1999.

ROUBINA, Evguenia. *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*. Joyas musicales de la catedral de Valladolid-Morelia. México: AMCATH-EÓN, 2009.

ROUBINA, Evguenia, Problems and Perspectives of Organological Studies in Mexico. En: *International Symposium of Musical Acoustics*. Actas del ISMA Mexico City. México: UNAM-ENM, 2002, CD-ROM.

SÁEZ CARRERAS, Juan, La construcción de la pedagogía social: algunas vías de aproximación. En PETRUS, Antonio. (Coord.) *Pedagogía social*. Ariel Educación. Barcelona: Editorial Ariel, 1997, p. 40-66.

SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Suma de Teología*, p. I. Traducción de José Martorell Capó, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

SANTOS, María Elena. Musical Instruments in The Woman of the Apocalypse by Cristóbal de Villalpando, *Music in Art*, Nueva York, v. XXXI, n. 1/2, p. 121-125, 2006.

SERRERA, Juan Miguel. Zurbarán y América. En: PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso *et al.* *Zurbarán, Catálogo de exposición*. Madrid: Ministerio de Cultura, Banco Bilbao-Vizcaya; 1988, p. 63-84.

STEVENSON, Robert. José Loaysa y Agurto. *Heterofonía*. Ciudad de México, v. XXXV (7), n. 2, p. 13-14, mar./abr. 1974.

VARGAS LLOSA, Mario. A Sumptuous Abundante. En: *Fernando Botero*, Catálogo de exhibición, Estocolmo: Moderna Museet, 2001/2002.

VARGAS LUGO, Elisa; VICTORIA, José Guadalupe. *Juan Correa: Su vida y su obra*. Catálogo, t. II, segunda parte. México: UNAM, 1985.

VIERA, Juan de. *Compendiosa narración de la ciudad de México*. Prólogo y notas de Gonzalo Obregón. Colección Nezahualcoyotl. México-Buenos Aires: Editorial Guaranda, 1952.

WAISMAN, Leonardo J. Haciendo un balance: ¿Existe una ‘musicología iberoamericana’?. *Resonancias*, Santiago de Chile, núm. 15, p. 47-52, nov. 2004.

WINTERNITZ, Emanuel. *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*. 2.ed. New Haven-Londres: Yale University Press, 1979.

YAMPOLSKY, Israel. Iconografía musical. En: KELDYSH, Yuri. (Ed.) *Enciclopedia musical [Muzykalnaya entsiklopedia]*, v. II. Moscú: Sovietskaya Entsiklopedia, 1974, p. 499-501.

