

RICARDO RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

EL BAJÓN EN LA NUEVA ESPAÑA: ESTUDIO ORGANOLÓGICO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA ICONOGRAFÍA MUSICAL

Resumen: El bajón, uno de los primeros aerófonos introducidos a la Nueva España a raíz de la conquista espiritual, no obstante dejar numerosos testimonios de su presencia en diferentes ámbitos sociales y culturales del virreinato, hasta ahora no ha sido objeto de un estudio académico exhaustivo. La investigación que actualmente realiza este autor pretenderá reconstruir la historia del bajón en la Nueva España, utilizando como piedra de toque un vasto corpus de fuentes iconográficas de los siglos XVII y XVIII en las que se ha plasmado su imagen. El presente trabajo, a partir del análisis de los bajones evocados en las obras del arte virreinal y su comparación con las descripciones de este aerófono hechas por los tratadistas de la época, así como con las características de los instrumentos históricos conservados, pretenderá demostrar que, a pesar de algunas imprecisiones en la representación, la iconografía musical novohispana ofrece evidencias para asegurar que la morfología de este instrumento no fue modificada por constructores nativos o residentes en la Nueva España.

Palabras clave: Nueva España, iconografía musical, bajón, evidencias organológicas.

THE BASSOON IN NEW SPAIN: AN ORGANOLOGICAL STUDY FROM THE PERSPECTIVE OF MUSICAL ICONOGRAPHY

Abstract: The bassoon, one of the first aerophones introduced into New Spain as a result of the spiritual conquest, despite leaving numerous testimonies of its presence in different social and cultural areas of the viceroyalty, has not yet been the subject of an exhaustive academic study. The present article is part of a research project that seeks to reconstruct the history of the bassoon in New Spain, using as a cornerstone a vast corpus of iconographic sources from the seventeenth and eighteenth centuries in which its image has been portrayed. Specifically, it analyzes the bassoons depicted in the works of viceregal art and compares these with the descriptions of this aerophone made by the treatise writers of the time, as well as with the characteristics of the preserved historical instruments, in order to demonstrate that, despite some inaccuracies in the representation, the Novohispanic musical iconography offers evidence that suggests that the morphology of this instrument was not modified by native builders or residents of New Spain.

Keywords: New Spain, musical iconography, bassoon, organological evidences.

Introducción

El bajón fue uno de los primeros instrumentos musicales traídos de la península ibérica al Nuevo Mundo. Las crónicas de los religiosos y viajeros, así como un considerable número de documentos históricos hacen patente la destacada presencia de este aerófono en diferentes ámbitos sociales y culturales en todo el territorio del virreinato. Estas fuentes permiten dar cuenta de que el bajón tuvo una amplia difusión y una gran aceptación entre la población original. Una de las muestras de ello es el escrito de fray Gerónimo de Mendieta, quien desde las lejanías del siglo XVI sitúa a este aerófono en manos de los indios (Mendieta, 1870, p. 412). Otro testimonio de su temprana presencia en las prácticas musicales del virreinato lo constituyen las actas de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México en las que el bajón figura desde 1543,¹ año en que un grupo de ministriles² indios entró al servicio de este templo para, de conformidad con la usanza española, acompañar al canto llano y el de órgano.³

No obstante existir un importante número de fuentes documentales de amplio espectro cronológico —entre mediados del siglo XVI y la primera mitad del XIX— la

1 Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, Actas de Cabildo 1, f. 58r, 10 de abril de 1543.

2 Durante el siglo XVI en España el término “ministril” identificaba al músico instrumentista al servicio de la corte, iglesia o ayuntamiento (Astruells Moreno, 2005, p. 27).

3 La presencia del bajón en el ámbito profano del virreinato hasta la fecha no ha podido ser establecida. No obstante, durante el siglo XVI el bajón en España tenía cuatro funciones: acompañar las voces en la liturgia (sin más instrumentos), sustituir la voz del bajo, fungir como bajo de ministriles doblando las voces y como bajo de ministriles sin voces (Giménez, 2015, pp. 95–96).

historia del bajón en la Nueva España no ha sido escrita, debido, en gran parte, a la dificultad de acceso a los fondos de varios archivos eclesiásticos, así como a la casi total ausencia de vestigios materiales de su presencia en el virreinato. Es por esta razón que el estudio en torno al bajón novohispano que he estado realizando desde el año 2016 se ha enfocado en el análisis de las fuentes de iconografía musical, destinadas a suplir la ausencia parcial de fuentes de otra naturaleza.

El trabajo de investigación realizado por los integrantes del Laboratorio de Iconografía Musical Mexicana (Facultad de Música, UNAM)⁴ facilitó la búsqueda de la iconografía del bajón. Este corpus actualmente lo integran 53 imágenes realizadas durante los siglos XVII y XVIII en diferentes materiales y técnicas, y se encuentra disperso en diversos recintos sacros y culturales de la Ciudad de México y el interior de la República Mexicana: en el Estado de México, Puebla, Tlaxcala, Michoacán, Yucatán y Guanajuato, entre otros. Para poder abordar adecuadamente este conjunto de fuentes he decidido adoptar las herramientas teórico–metodológicas desarrolladas por Evguenia Roubina (2010, 2012, 2013, 2016) para el estudio de la iconografía musical, especialmente aquéllas que se han destinado al estudio de evidencias, a las que esta autora se refiere como organológicas o las que “proporcionan la información sobre la morfología del instrumento musical, su evolución, procesos de hibridación y mestizaje, en su caso, así como sus usos y técnicas de ejecución” (Roubina, 2010, p. 70).

Características morfológicas del bajón

El bajón es un instrumento aerófono de doble caña, de perforación cónica, construido usualmente en una pieza de madera.⁵ Sus partes principales son el cuerpo, tudel y la caña. El cuerpo tiene una forma ligeramente cónica con seis orificios de digitación directa en la cara frontal —dos grupos de tres orificios repartidos en la parte superior y la inferior— y dos en la posterior, y está provisto de dos llaves: una en la cara frontal y otra en la posterior. El interior del cuerpo está formado a partir de dos tubos cónicos perforados en la misma pieza de madera, que se unen por medio de una conexión en forma de “U”. En uno de los extremos del tubo formado a partir de esta unión se encuentra la campana del instrumento por la que sale el sonido y en el otro extremo se encuentra la entrada del canal de aire que se ubica en el “hombro” del instrumento. Es en este sitio donde se conecta el cuerpo del instrumento con el tudel, un tubo de metal —estaño, cobre o latón— de aproximadamente 15 cm de longitud que funge como vínculo entre el cuerpo y la caña.

4 El trabajo encabezado por la doctora Evguenia Roubina ha permitido recopilar cerca de un millar de obras del arte plástico novohispano con contenido musical.

5 La iconografía musical novohispana ha permitido constatar la presencia de un bajón de cuatro secciones (Anónimo, s. XVIII, [*Ángeles músicos*], estuco modelado dorado y policromado, templo de Santo Domingo, Oaxaca, Oaxaca).

Desde el siglo XVI la familia o *consort* de bajones se integraba principalmente por cuatro modelos de diferentes tesituras en correspondencia con las voces de coro: bajo, tenor, alto y tiple, estos tres últimos referidos en la nomenclatura instrumental española y novohispana como “bajoncillos”.⁶

Debido a la inexistencia de investigaciones previas, el estudio del bajón en la Nueva España necesariamente se debe comenzar con la revisión de los tratados organológicos europeos, entre los cuales son de especial importancia para el tema las obras de Michael Praetorius (1571–1621) y Marin Mersenne (1588–1648) por incluir las imágenes pormenorizadas de este aerófono, seguida ésta del análisis detallado de las características morfológicas de los bajones históricos de los que actualmente se tiene conocimiento.

En el segundo volumen de su famoso tratado Praetorius (1619) da a conocer términos que en su época se empleaban para referirse al bajón: *Fagotti, Dolzaine, dulcian Fagott* (p. 3); establece diferencia de registros entre los miembros de esta familia —*Discant, Fagot piccolo, Chorist Fagott* y *Doppel Fagott* (p. 38)— y precisa sus rangos (p. 23). En su *Theatrum instrumentorum* que en 1620 se publicó como anexo al segundo volumen del *Syntagma musicum*, Praetorius representó a la familia de bajones que incluye bajo, tenor, alto y tiple (Imagen 1).⁷

En 1636 Marin Mersenne publicó *Harmonie Universelle*, un tratado teórico y práctico, en el que se abordan temas de tipo organológico, estilístico, matemático, acústico y teológico. En la primera parte de este tratado que trata de la naturaleza de los sonidos, de la voz y de los instrumentos musicales, el autor dedicó espacio a la explicación de “la figura, la grandeza, la entonación y el uso de los bajones o fagotes”⁸ y presentó dos modelos de bajón tenor (Imagen 2a). Como se puede ver, estos instrumentos poseen la estructura morfológica antes descrita, aunque tienen algunos detalles específicos: cada uno cuenta con tres llaves y el primero tiene la campana seccionada del cuerpo, por lo que se asemeja más a un modelo temprano de fagot.⁹ En el mismo capítulo también se muestra un bajón de tesitura bajo de tres llaves (Imagen 2b) y en la sección dedicada a los bajos de oboes y chirimías se

6 No obstante en el ámbito novohispano sólo existieron estas tesituras de bajones, en Alemania y otras regiones europeas existieron bajones a la cuarta baja, a la quinta baja y a la octava baja, cuyos vestigios materiales se encuentran en distintos museos.

7 En la misma lámina, además de estos cuatro bajones, se representa el sordón bajo (“Sorduen Bas”), un *Doppel Fagott* —bajón a la octava baja— y dos modelos del bajón bajo en *do*: uno abierto (“Offen”) y el otro con tapa cerrada (“Gedact”) (Praetorius, 1620, lám. X).

8 “[...] la figure, la grandeur, l’entenduë, et l’vsage des Bassons, Fagots” (Mersenne, 1636, p. 298).

9 Los aerófonos representados por Mersenne han sido objeto de discusiones entre los organólogos, expresándose la opinión de que el último de los modelos señalados no debe identificarse como un bajón, sino como un “protofagot” (Borràs, 2009, pp. 67–74).

representa además un bajón con ornamentos de flor de lis, que se relaciona con el ámbito de Louis XIII (Imagen 2c).¹⁰

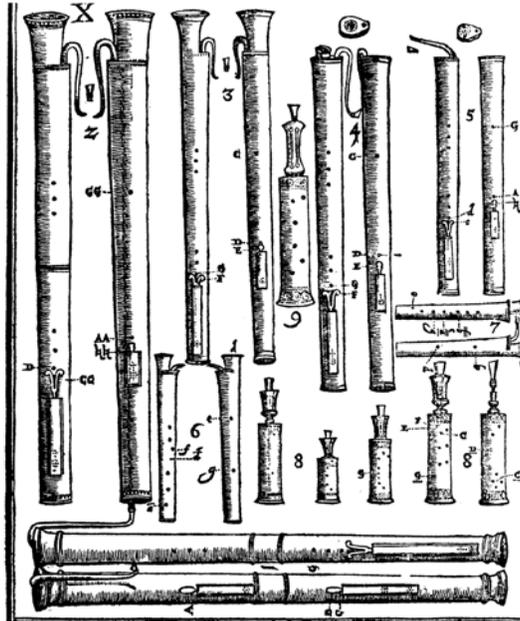
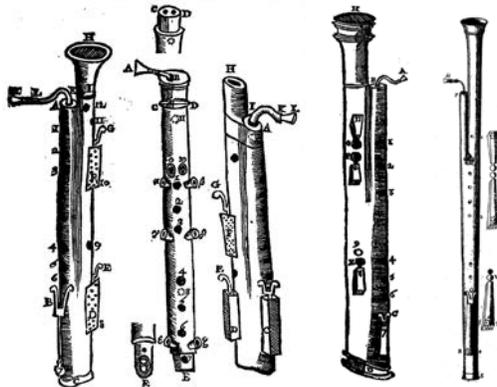


Imagen 1. Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, vol. II: “De organographia”, *Theatrum instrumentorum...*, Wolfenbüttel: Holwein, 1620, lam. X.



Imágenes 2a, 2b y 2c. Marin Mersenne, *Harmonie Universelle: contenant de la théorie et de la pratique de la musique*, Paris: Sébastien Cramoisy, 1636, I parte, lib. V, pp. 298, 300 y 302.

¹⁰ Este elemento ornamental también está presente en la *Musurgia universalis* de Athanasius Kircher (1650, p. 500), tratado que, como es sabido, en gran medida está basado en la obra de Mersenne.

En lo que respecta a los bajones históricos, actualmente se tiene conocimiento de 85 instrumentos conservados en diversas colecciones del mundo (Borràs, 2009, pp. 134–144). El registro mejor representado en este grupo es el bajón bajo. Entre los 58 ejemplares de este aerófono 19 pertenecen al ámbito hispano. De los 17 bajoncillos hasta el presente sobrevivieron solamente siete que se relacionan con este ámbito: tres tiple, tres contraltos y un tenor (Cuadro 1).¹¹

Cuadro 1.
Longitud promedio de bajones hispanos

Tesitura	Dimensión aproximada
Tiple	34–36 cm
Contralto	43–50 cm
Tenor	65 cm
Bajo	95 cm–103 cm

La mayoría de los ejemplares históricos está provista de seis orificios para digitaciones directas y dos llaves —frontal y trasera—, con caja de protección (Imagen 3) o sin ella (Imagen 4), aunque muchos de ellos no conservan el tudel ni la caña originales.



Imagen 3. S. Hier, ca. 1575–1626, bajón tenor (detalle), Musée des Instruments de Musique, Musées Royaux d’Art et d’Histoire, Bruselas, reg. M990.¹²



Imagen 4. Melchor Rodríguez, ca. 1669–1701, bajón tenor (detalle), Musée des Instruments de Musique, Musées Royaux d’Art et d’Histoire, Bruselas, reg. M2327.

¹¹ A este reducido número deben sumarse los bajoncillos alemanes: un bajoncillo alto en el *Maximilian Museum* de Augsburgo y uno en el *Musikinstrumenten Museum* de Berlín, y ocho bajoncillos tenor, de los cuales uno se encuentra en el *Royal Conservatoire Museum* de Bruselas, uno en Augsburgo, cuatro en Berlín, uno en el *Germanisches Nationalmuseum* de Nuremberg y uno más en el *Museum Carolineum Augusteum* de Salzburgo (Borràs, 2009, pp. 136–144).

¹² Agradezco de manera particular, las amables atenciones recibidas de parte de los encargados de las colecciones de instrumentos musicales para consultar los bajones históricos de los que se sirve esta investigación, a Géry Dumoulin del Musée des Instruments de Musique (MIM) de Bruselas, Luis Pérez Armiño del departamento de Conservación del Museo del Traje CIPE de Madrid, y a Jan Kříženecký del *České Muzeum Huby* de Praga.

Además del tudel y las llaves, los bajones históricos presentan distintos elementos metálicos. Algunos de estos aerófonos tienen un cinturón de metal para el agarre de la llave trasera (Imagen 5), varios están provistos de una “zapatilla” o un anillo de metal en la base (Imagen 6) y ocasionalmente tienen otro en la campana (Imagen 7).



Imagen 5. Anónimo, s. XVII, bajón bajo (detalle), Museu de la Musica, Barcelona, reg. MDMB 699.



Imagen 6. Melchor Rodríguez, ca. 1661-1701, bajón alto (detalle), Musée des Instruments de Musique, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas, reg. M2328.



Imagen 7. Anónimo, ca. 1551-1600, bajón bajo (detalle), Musée des Instruments de Musique, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas, reg. M988.

La imagen del bajón en el arte virreinal

En la adquisición de evidencias organológicas referidas al bajón, la base ha sido el análisis de los elementos morfológicos propios de este instrumento en las obras del arte el virreinal que representan su imagen. De especial importancia para este estudio ha sido la búsqueda de los indicios de evolución y, en su caso, hibridación de este aerófono, así como la posibilidad de identificar algunas particularidades de su ejecución distintas a la usanza europea. Anticipando las conclusiones a las que ha podido llegar el estudio realizado, se debe decir que este último punto representó una mayor complicación, ya que los artífices novohispanos representan la posición de las manos de manera indistinta: de las 51 obras analizadas en las 24 en la parte superior se coloca la mano izquierda del ejecutante y en las 27 la mano derecha.¹³ En lo que respecta a las tesituras del bajón, se propuso probar que las fuentes iconográficas han reflejado a todos los miembros de esta familia que tenían presencia en las prácticas instrumentales y se construían en la Nueva España, esto es bajo, tenor y tiple.¹⁴ Desafortunadamente, esta tarea se ha podido cumplir sólo parcialmente, ya que, de acuerdo con la escala de precisión en la representación de los instrumentos musicales propuesta por Evguenia Roubina (2013), al cuarto, o sea el más alto de los niveles que permite hacer referencia a la tesitura o “un nombre específico asignado al instrumento de un determinado registro, por ejemplo, bajoncillo” (p. 60) corresponden únicamente veinte de las imágenes objeto de estudio. El resto de las obras en las que la imagen del bajón se distingue por un mayor o menor grado de verosimilitud se ubican en el tercer nivel, al que pertenecen fuentes que “transmiten de manera fidedigna la totalidad o una parte considerable de los rasgos morfológicos propios de una familia y hacen posible establecer de manera inequívoca el nombre del instrumento representado” (Ibíd., p. 59). Las fuentes de iconografía virreinal sólo eventualmente permiten expresarse con certeza sobre la tesitura de un

13 El número de obras analizadas fue de 58, aunque algunas de estas obras incluían más de un bajón, por lo que el número de representaciones del instrumento asciende a 58, de las cuales en siete no es posible identificar la mano que sostiene el instrumento. También se ha de señalar que los tratados organológicos consultados no precisan este aspecto técnico. En cambio, las investigaciones realizadas por Josep Borràs establecen que los bajones tenían la posibilidad de ser ejecutados con la mano izquierda o derecha en la parte superior gracias a la llave bifurcada (Borràs, 2009, p. 181). Sin embargo, se debe tomar en cuenta los instrumentos históricos que no presentan la llave bifurcada, sino una llave unilateral que puede ser accionada únicamente con una mano específica; también debe ser tomada en cuenta la disposición de los orificios de manera diagonal, que facilitan el uso de una posición en específico (de la mano izquierda en la parte superior).

14 De acuerdo con la información recabada por Gustavo Mauleón, en 1639, Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla de la catedral de Puebla de los Ángeles, junto con el bajonero Simón Martínez vendieron 30 bajones bajos, 20 tenores y 20 triples, y en 1641 Gutiérrez de Padilla vendió de manera independiente 16 bajos, seis tenores, seis triples (Mauleón, 2010, pp. 187–189).

bajón, debido ya sea a la franca desproporción entre el tamaño del aerófono y la estatura del intérprete que frecuentemente es un *putto*, ya sea a la ausencia en la obra estudiada de los objetos que podrían ofrecer una referencia confiable sobre las dimensiones del instrumento representado. Un ejemplo de ello lo ofrece el bajón que integra la orquesta angélica de *La asunción de la Virgen*, lienzo realizado por Juan Correa (1646–1716) para la sacristía de la Catedral de México (Imagen 8a). No obstante corresponder a esta imagen un alto nivel de confiabilidad, ya que sus características morfológicas “demuestran hallarse en plena conformidad con la información proporcionada por fuentes fehacientes de otra índole” (Roubina, 2013, p. 66), a saber: posee la caña con el amarre metálico, tiene el tudel en forma de “S” y está provisto del anillo metálico tanto en la campana como en la zapatilla (imágenes 8b y 8c), además de exhibir la llave sin caja protectora, es imposible establecer su tesitura, debido a que el instrumento supera la estatura del *putto* que lo está sujetando.



Imágenes 8a, 8b y 8c. Juan Correa, 1689, *La asunción de la Virgen* (detalle), óleo sobre tela, Catedral Metropolitana de México, Ciudad de México. Fotografía de Ulises Velázquez.

Otra imagen del bajón que pertenece al mismo nivel de confiabilidad es la que forma parte de la decoración del templo de Santiago Apóstol en Nurio, Michoacán (Imagen 9a). A pesar de que existe una desproporción notoria entre

el tamaño del instrumento y la estatura del ángel que lo ejecuta, los elementos morfológicos de este aerófono son altamente concordantes con los que exhiben los bajones históricos: la forma cilíndrica del cuerpo y cónica del pabellón de la campana, el número y distribución de orificios e, incluso, el taladro cónico y el anillo de metal en la caña (Imagen 9b). Se ha de notar también que el artífice novohispano detalló muy puntualmente los amarres de metal en la caña y la caja de metal de la llave inferior (Imagen 9c).



Imágenes 9a, 9b y 9c. Anónimo, ca. 1639, *Concierto de ángeles* (detalle), temple sobre madera, templo de Santiago Apóstol, Nurio, Michoacán. Fotografía de Alejandro Cardozo.

Una de las pocas imágenes en las que la tesitura del aerófono se ha podido establecer con un considerable grado de certeza es la que Miguel de Jerónimo Zendejas (1724–1815) dejó plasmado en el cuadro *La virgen del Rosario entrega el rosario a santo Domingo de Guzmán* (Imagen 10). El tamaño de este instrumento concuerda con las proporciones de su ejecutante y por la forma de sostenerlo —apoyando en la cara frontal del muslo— éste aerófono puede ser identificado

como bajoncillo tenor. A su vez, el diminuto tamaño y el tudel recto del instrumento representado en la imagen de *Nuestra señora de Tzocuilac* en San Pedro Cholula (Imagen 11) ofrecen fundamentos para referirse a él como bajoncillo tiple.



Imagen 10. Miguel Jerónimo Zendejas, s. XVIII, *La Virgen entrega el rosario a Santo Domingo de Guzmán*, óleo sobre tela, iglesia de los Reyes Tlanechicolpan, San Jerónimo Tecuanipan, Puebla. Fotografía de Evguenia Roubina.

Imagen 11. Anónimo, s. XVIII, *Nuestra Señora de Tzocuilac*, óleo sobre tela, iglesia de Santiago Mixquitla, San Pedro Cholula, Puebla. Fotografía de María del Carmen Thierry.

En términos generales, la diversidad de tesituras de bajón representada en las imágenes que corresponden al cuarto nivel de precisión en la representación se puede expresar de la siguiente manera (Cuadro 2).

Cuadro 2.
Tesituras de bajones en el arte novohispano

Tesitura	Cuarto nivel de precisión en la representación			Tercer nivel de precisión en la representación		
	Alto	Medio	Bajo	Alto	Medio	Bajo
Nivel de confiabilidad						
Bajo	1	7	–	4	10	19
Tenor	1	–	–	–	1	6
Contralto	–	–	–	–	1	–
Tiple	–	1	–	–	1	1
Total	2	8	–	4	13	26

En la búsqueda de evidencias organológicas referentes a las características morfológicas observables de los bajones representados en la plástica virreinal no debe pasarse por alto una posible relación de estas imágenes con el grabado europeo. Así, el bajón de la obra que decora el artesón del sotocoro de la iglesia de San Bartolomé Apóstol en Cocucho, Michoacán (Imágenes 12 y 12a), ostenta una llave en forma de flor de lis, elemento, cuya presencia no se ha podido constatar en ninguno de los bajones históricos y que, sin embargo, coincide plenamente con la forma de la llave que poseen los ejemplares plasmados en algunas fuentes europeas de la segunda mitad del siglo XVII y principios del siglo XVIII (Imágenes 13, 13a y 14). El estudio de la producción gráfica europea que actualmente se encuentra en proceso deberá esclarecer la pregunta sobre la medida en que los detalles fehacientes, así como las imprecisiones morfológicas que pone de manifiesto la iconografía novohispana del bajón se deben a una fiel o, en su caso, poco acertada reproducción del contenido musical de los grabados en los que se inspiraron los creadores de estas imágenes.¹⁵



Imagen 12 y 12a. Anónimo s. XVIII, *Santiago Matamoros*, temple sobre madera, iglesia de San Bernabé, Cocucho, Michoacán. Fotografía de Alejandro Cardozo.

¹⁵ Roubina (2012, 2016) ha estudiado de manera sistemática el problema de préstamos en la iconografía musical novohispana.

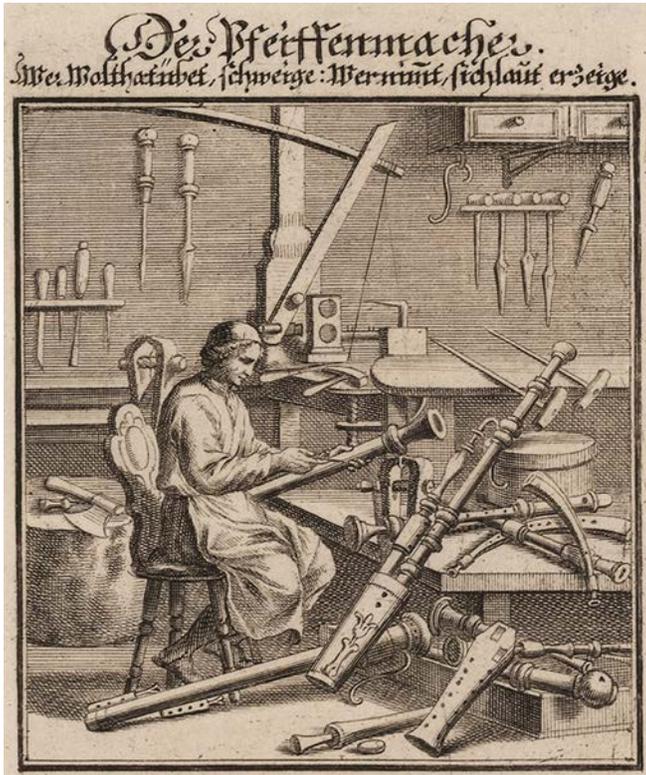


Imagen 13. Christoph Weigel, *Der Pfeiffenmacher*, grabado sobre papel posiblemente a partir de un diseño de Caspar Luyken, 1708, Colección Dayton C. Miller, División de música, Library of Congress. Recuperado el 10 de junio de 2017, de <https://www.loc.gov/item/ihas.200182920/>.



Imagen 13a. Christoph Weigel, *Der Pfeiffenmacher* (detalle).



Imagen 14. Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*. París: Sébastien Cramoisy, 1636, 1 parte, lib. V, p. 302 (detalle).

¿Un bajón novohispano?

Si bien es cierto que la investigación en torno al bajón en la Nueva España ha permitido identificar un apreciable número de imágenes de este aerófono a las que, independientemente del material o la técnica de su representación, corresponde un alto nivel de confiabilidad, también es verdad que usualmente “las artes figurativas del virreinato no se esmeran en precisar los elementos de construcción de instrumentos musicales” (Roubina, 2013, p. 54) y que el bajón no constituye una excepción de esta usanza. Probablemente, ésta es la razón por la cual las imágenes novohispanas de este aerófono suelen mostrar elementos morfológicos que difieren del canon europeo de su construcción (Cuadro 3).

Cuadro 3.
Imprecisiones morfológicas en la imágenes del bajón en el arte novohispano

Componente morfológico	Elemento “no funcional”	Número de representaciones
Tudel	Invertido	5
	Recto	4
	Sin tudel	1
Caña	Boquilla en forma de copa	2
	Sin caña	2
Cuerpo	Forma cilíndrica	11
	Forma cónica invertida	2
Orificios	Número incorrecto	1
	Distribución arbitraria	1
Llave	Caja protectora sin llave	1
	En forma de “V”	1
	Representada como elemento decorativo	1

Como se pudo constatar, la imprecisión que se manifiesta con mayor frecuencia atañe a la forma del cuerpo que se representa como un tubo cilíndrico de una sola pieza (Imagen 15). Los orificios —cuando éstos se aprecian en la imagen— suelen representarse en número indistinto y la disposición desordenada y sin estar tapados por el ejecutante. En lo que respecta a las llaves, éstas pueden tener la posición invertida o, incluso, concebirse como un elemento decorativo (Imagen 15).



Imagen 15. Anónimo, s. XVIII, Ángeles músicos (detalle), pintura mural al temple, templo de Nuestra Señora de la Purificación, San Juan Teotihuacán, Estado de México. Fotografía de Horacio Socolovsky.

Dos obras: una que había sido realizada por Cristóbal de Villalpando (1649–1714) y la otra que pertenece al legado artístico de Juan Rodríguez Juárez (1675–1728) muestran inconsistencias con respecto a la caña, a la que ambos pintores han sustituido por una boquilla en forma de copa (Imágenes 16 y 17).

Como se puede ver, las dos obras también yerran en la representación del tudel, al que muestran en posición invertida. En vista de que esta particularidad morfológica se presenta de manera reiterada en las obras con la temática variada y la localización geográfica distinta (véanse, por ejemplo, Anónimo, s. XVIII, *La Trinidad y La visión beatífica*, óleo sobre tela, Capilla Real o de Naturales, San Pedro Cholula, Puebla, y Anónimo, ca. 1722, *La muerte de san Nicolás Tolentino*, óleo sobre tela, templo de san Agustín, Oaxaca, Oaxaca), inevitablemente surge la interrogante con respecto a la posibilidad de la existencia de una versión novohispana del bajón que dista de los modelos en uso en el Viejo Continente. Para responder a esta pregunta se ha realizado un exhaustivo análisis organológico de las imágenes recopiladas y, en particular, se atendieron los preceptos de E. Winternitz, quien apuntaba a la

obligatoriedad de distinguir de una forma sistemática “entre los elementos funcionales y no funcionales de los instrumentos”¹⁶ representados en las fuentes figurativas. De esta manera se ha podido llegar a la conclusión de que ninguna de las particularidades morfológicas antes señaladas puede cumplir una función acústica, por lo que la hipótesis sobre un bajón “endémico” se tuvo que descartar como inviable.



Imagen 16. Cristóbal de Villalpando, ca.1686–1688, *La aparición de san Miguel*, óleo sobre tela, Catedral Metropolitana de México, Ciudad de México. Fotografía de Ulises Velázquez.

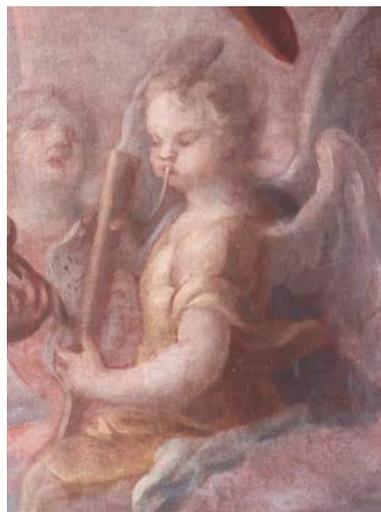


Imagen 17. Juan Rodríguez Juárez, ca. 1723, *La adoración de la Eucaristía por san Francisco de Asís y santa Clara de Asís*, óleo sobre tela, Editorial Buena Prensa, Ciudad de México. Fotografía de Horacio Socolovsky.

Nota final

A pesar de que el estudio del bajón en la Nueva España aún está en proceso, ya se ha podido constatar y apreciar el valor del aporte que las fuentes iconográficas ofrecen para la reconstrucción de aspectos tan importantes para la historia de este aerófono como su participación en las prácticas instrumentales desarrolladas en diferentes ámbitos, su relación con distintos estratos étnicos y sociales, así como su lugar en el ideario musical del virreinato. En lo que respecta a las evidencias organológicas, éstas no hubieran podido adquirirse sin la amable ayuda de las imágenes del bajón plasmadas en las artes plásticas

¹⁶ “Systematic distinction between functional and non-functional elements of instruments, and between those non-functional” (E. Winternitz, 1979, p. 42).

que no sólo han contribuido a completar y precisar la información contenida en las fuentes documentales, sino que también han permitido desechar algunas ideas y supuestos falibles en torno a las particularidades morfológicas del bajón difundido en la Nueva España en los siglos XVII y XVIII.

Referencias bibliográficas

- Astruells Moreno, S. (2005). Los ministriles altos en la corte de los Austrias Mayores. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 29, 27–52.
- Borràs, J. (2009). *El Baixò a la Península Ibèrica*, tesis de doctorado. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Giménez, O. (2015). *Presencia y usos del bajón en Valencia durante los siglos XIV al XX y transferencia de sus funciones al fagot*, tesis de doctorado. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Kircher, A. (2006). *Musurgia Universalis siue ars magna et dissoni in X libros digesta. Quà universa sonorum doctrina, et philosophia, musicaeque tam Theoricae, quam practicae scientia [...]*, vol. I. Hildesheim: Olms.
- Mersenne, M. (1986). *Harmonie Universelle contenant la Théorie et la Pratique de la Musique 1636*. París: Centre national de la recherche scientifique.
- Mendieta, G. (1879). *Historia Eclesiástica indiana obra escrita a finales del siglo XVI*. México: Antigua Librería.
- Mauleón, G. (2010). *Juan Gutiérrez de Padilla y la época Palafoxiana*. México: Secretaría de Cultura–Gobierno del Estado de Puebla, 2010.
- Praetorius, M. (2001). *Syntagma musicum: Faksimile–Reprint der Ausgabe Wittenberg 1614–15*, vol. II: *De Organographia*. Basilea: Kassel Bärenreiter.
- Roubina, E. (2010). ¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical novohispana. En Puig, D. (Ed.). *Pesquisa em música: novas conquistas e novos rumbos*, I Simpósio Brasileiro de Pós–Graduandos em Música. Río de Janeiro: Unirio, 63–83.
- _____ (2012). “Tomo mi bien de donde quiera que lo encuentre”: el problema de las apropiaciones del arte europeo en la iconografía musical novohispana. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, XVI (26), 343–391.
- _____ (2013). ¿Una imagen vale más...?: pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana. *Cátedra de Artes*, 13, 40–69.
- Winternitz, E. (1979). *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*. New Haven: Yale University Press.