

EVGUENIA ROUBINA
Universidad Nacional Autónoma de México

UN AMOR CENSURADO Y OTROS PERSONAJES “DESHONESTOS”: GRABADOS EUROPEOS CON EL CONTENIDO MUSICAL EN LOS EXPEDIENTES DE LA INQUISICIÓN NOVOHISPANA

En el estudio de la iconografía musical novohispana, cualquiera que fuera el tema, el enfoque o la perspectiva metodológica adoptada, la necesidad de establecer paralelos entre la imagen y las prácticas o el ideario musical del virreinato inevitablemente conduce al planteamiento de la siempre espinosa pregunta sobre préstamos de la producción gráfica europea. Aunque, como ya se había demostrado, la evidencia de apropiaciones no forzosamente afecta la verosimilitud de los testimonios que ofrecen fuentes iconográficas inspiradas en el arte ultramarino,¹ la sola posibilidad de la existencia de modelos pertenecientes al ámbito geográfico y cronológico distinto al de las obras objeto de estudio obliga al investigador a plantear dudas sobre la existencia de los nexos directos e incuestionables entre la imagen de la música plasmada en el arte novohispano y la realidad circundante de sus creadores.²

En 2012, deseando hacer frente a la inexistencia de los estudios dedicados a los modelos europeos presentes en la iconografía musical

1 Sobre este tema véase Roubina, E. (2016). Apropiaciones de la iconografía musical europea como recurso para el estudio de la música novohispana: reflexiones en torno a una imagen, *Cuadernos de Iconografía Musical*, III (1), pp. 103-120.

2 El hallazgo del modelo del que Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714) se ha servido para diseñar el contenido musical de su lienzo *El triunfo de san Miguel Arcángel y la mujer apocalíptica*, también conocido como *La mujer del Apocalipsis* (ca. 1688, óleo sobre tela, Catedral Metropolitana de México, Ciudad de México), ha puesto al descubierto el carácter gratuito de la aseveración hecha por María Elena Santos en el sentido de que “es evidente” que el insigne artista “eligió imágenes que reflejaban la realidad de la música tan conocida por él” y plasmó en este lienzo “los instrumentos y ensambles que formaban parte de su entorno” (“It is evident that Villalpando chose images reflecting the reality of music so well known to him. The instruments and ensembles were part of his surroundings”) (Santos, 2006, p. 124).

novohispana,³ tomé la determinación de esbozar unas pautas destinadas a posibilitar la identificación de la producción artística virreinal con el contenido musical derivado del arte veteromundista, para lo que propuse cuatro principales vías de búsqueda de estas fuentes. Éstas han sido:

- pesquisa documental dedicada a desvelar las condiciones de los encargos hechos a los artistas novohispanos, especialmente en relación con la decoración de los recintos sacros y laicos;
- estudio del arte de la América hispana y lusitana enfocado en la observación de coincidencias en los contenidos musicales de diversos programas iconográficos;
- localización de la información referente a los grabados europeos en circulación en el Nuevo Mundo, y
- una paciente revisión —“libro por libro y hoja por hoja”— de las colecciones históricas, bibliográficas y artísticas, en México y en el extranjero (Roubina, 2012, pp. 370–379).

Desde entonces, el empleo de estas herramientas fructificó con el hallazgo de más de 150 grabados europeos que dieron vida a la imagen de la música plasmada en cerca de 300 obras del arte virreinal, número que constituye treinta por ciento aproximadamente del total de las fuentes de la iconografía musical novohispana de las que actualmente tengo conocimiento.⁴ Empero, se ha de señalar que de las cuatro vías que propuse y he seguido para establecer el hecho de préstamo y, eventualmente, identificar los modelos de las que un artista novohispano pudo haberse valido para diseñar la imagen de la música plasmada en su obra, la que demostró ser menos provechosa ha sido la pesquisa centrada en la búsqueda de información fehaciente sobre la importación de la producción gráfica europea. La razón de ello, como es de entenderse, radica en la manera vaga e imprecisa con la que los

3 Desde luego, no debe desestimarse el aporte de las publicaciones que, dedicadas a la identificación de los préstamos de la producción gráfica del Viejo Mundo en el arte virreinal, suelen apuntar a las obras con contenido musical (véanse, por ejemplo, García Granados, R. (1941). *Sillería del coro de la antigua iglesia de San Agustín*. México: UNAM, *passim*; o Sigaut N. (Ed.) (2006). *Guadalupe: arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata*. Zamora: El Colegio de Michoacán–Museo de la Basílica de Guadalupe, *passim*), ni de los trabajos enfocados en la iconografía musical novohispana que eventualmente dan cuenta de su relación con los originales ultramarinos (Moreno, S. (1971). *La imagen de la música en México. Artes de México*, XVIII (148), p. 71, o Álvarez, R. (1993). *La iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: su importancia y pautas para su estudio*, Interamer 26. Washington: OEA/OAS, láms. 11–13).

4 La relación pormenorizada de las fuentes recopiladas, así como el listado de las obras con contenido musical apropiado de la producción gráfica europea se ofrecerán en el libro dedicado a la iconografía musical novohispana, cuya salida a la luz pública se prevé para el año 2019.

inventarios o “relaciones” de la época acostumbraban referir los nombres de los autores y los títulos de las estampas que se hallaban en poder, ya fuera de los particulares, ya de diferentes instituciones virreinales, así como el hermetismo que los documentos de la época suelen guardar al respecto del contenido de los cajones con libros y objetos de arte que, introducidos a la Nueva España por vía marítima, se sometían obligatoriamente a la censura inquisitorial.

Encontrar un resquicio favorable para romper este hermetismo han permitido dos expedientes del Archivo General de la Nación que integran el ramo de Inquisición y proporcionan una información algo más puntal de la que las fuentes de esta índole suelen aportar sobre la producción gráfica en circulación en el virreinato en el siglo XVIII, cuyo ámbito temático frecuentemente acoge la imagen de la música. Uno de estos expedientes es el que había sido formado en 1796, a partir de la denuncia hecha por un tal José Mendoza, “Meritorio de la Direccion general de Alcavalas” (AGN, Inquisición, vol. 1421, exp. 1, f. 1v, 2 de mayo de 1796), quien informó al Santo Oficio sobre la existencia “en la Almoneda de la calle del Relox” (hoy calle República de Argentina) en las inmediaciones de la Catedral Metropolitana de México de “unas estampas q.[u]e representan álas Musas en trages muy indecentes y p.[o]r consiguiente en disposición de exitar pensam.[ien]tos lasivos de los q.[u]e las vean” (Ídem.).

La investigación se inició de manera casi inmediata pero, aunque las “pinturas desonestas, que representaban las Musas” fueron “reconocidas” por el “Comisario de Corte”⁵ y se remitieron al Tribunal de la Santa Inquisición, la denuncia no prosperó. Esta decisión se debió, probablemente, a que se había determinado que los exiguos trajes de las musas no podrían producir “los daños espirituales” en los que observaban esta imagen (Ibíd., f. 1r) o, quizá, pudo obedecer al testimonio del propio don José Mendoza, quien en la demanda firmada, como se estipulaba, ante el notario del Santo Oficio, no manifestó saber u oír que “alguna Persona haya hecho o dicho alguna cosa q.e sèa, ò parezca ser contra Ntra Sta Fee Catholica, Ley evangelica q.e enseña y predica Ntra. Sta. Madre Yglesia Catholica Apostolica Romana, ò contra el recto y libre ejercicio del Sto. Oficio” (Ibíd., 16 de junio de 1796, f. 2v). Se podría sugerir también que la razón de la poca importancia que se le dio a esta denuncia radicó en que el comisario Manuel Bolea, quien estuvo a cargo de la investigación,

5 Los comisarios del Tribunal de Santo Oficio se designaban en la Nueva España desde el siglo XVI y ejercían “las funciones delegadas de un inquisidor en los casos de delitos en contra de la fe o de las buenas costumbres”. Los comisarios de corte también se hallaban a cargo de “la revisión de libros prohibidos” (Tribunal de la Inquisición en México, [17??], p. 641) o, como en el caso señalado, de las pinturas y estampas “indecentes” (AGN, Inquisición, vol. 1421, exp. 1, f. 1r, 2 de mayo de 1796).

había “advertido en el denunciante una escrupulosidad” —entiéndase por ello una obsesión—, en relación con las imágenes que le parecían “obsenas y provocativas” (Ibíd., f. 3r).⁶ Empero, cualesquiera que fueran los motivos por los cuales el expediente se había cerrado, la denuncia no afectó al almonedero más allá de la pérdida de las estampas que, según la información contenida en el expediente, se quedaron en poder del Tribunal del Santo Oficio.

No huelga decir que el caso señalado no era el único ni el primero en que la Inquisición estaba ojo avizor con la “indecencia” de algunos de los objetos de arte que se hallaban en venta en diferentes establecimientos de la ciudad capital, y que en una ocasión anterior la “escrupulosidad” en la detección de estas imágenes había mostrado un “eclesiástico”, cuyo nombre no fue mencionado en el expediente inquisitorial. A finales del mes de octubre de 1794, esto es dos años antes del caso arriba citado, el comisario Manuel Bolea ha sido informado que “el Tribunal tiene noticia de una pintura deshonesta de un Niño que representa el Amor” (AGN, Inquisición, vol. 1389, exp. 13, f. 195r, 30 de octubre de 1794) y se le solicitó tomar providencias pertinentes.

Al respecto de la imagen en cuestión, el cajero de la tienda le informó al comisario que “solo dos exemplares le habian venido, a D.n Man.[ue]l Tolsa en una colección de estampas que le remitieron de la Corte” y que una de estas dos estampas “la tomo p.[ar]a [ileg.] si D.[o]n Geronimo Gil” (Ibíd., ff. 195r y v, 19 de enero de 1795). Las dos estampas se presentaron al Tribunal del Santo Oficio que decretó “prevenir” a sus propietarios que las enmendaran, corrigiendo en la figura de Cupido “lo que tiene de indecente” (Ibíd., f. 195v), disposición que fue ejecutada de manera expedita y a plena satisfacción de la Inquisición (AGN, Inquisición, vol. 1417, exp. 29, f. 190r, 10 de marzo de 1795).

A pesar de que el expediente formado “con motivo de haberse presentado á este S.to Oficio dos estampas desonestas” (Ibíd., f. 189r) no ha ofrecido información alguna sobre el contenido de la estampa en que se retrató al “Niño Amor”, no he querido descartar la posibilidad de que éste pudo haberse relacionado con uno de los tópicos iconográficos más explorados por las artes plásticas y uno de los temas predilectos de los tratados de corte moralizante: *Omnia vincit Amor* (“el amor todo lo vence”) o *Amor docet musicam* (“el amor enseña a la música”), cuya representación gráfica usualmente integra la imagen de la música. A su vez, el señalamiento de los nombres de los poseedores de los dos ejemplares de la estampa censurada, ambos distinguidos mentores de la

6 Don José Mendoza no desaprovechó la ocasión para hacer patente que, según pudo constatar, en la Ciudad de México “rara tienda donde se venden estampas , dejarà de haver estampas indecentes” (Ibíd., f. 2r y v).

Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España,⁷ permitía albergar la esperanza de encontrar uno de los dos ejemplares o, al menos, un testimonio de su presencia, ya sea en el acervo de la Antigua Academia de San Carlos⁸ que actualmente forma parte del patrimonio artístico de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, ya sea en los inventarios de los bienes de los académicos referidos.

Una paciente revisión del acervo de estampas produjo el encuentro con una imagen de *El Amor vencedor* de Agostino Carracci.⁹ Sin embargo, se pudo constatar que el contenido de esta obra no había sido alterado y que su contenido no se hallaba en plena correspondencia con la escueta descripción proporcionada por el expediente inquisitorial, el cual se refería a la “indecencia” de una sola figura y no de un grupo de personajes mitológicos desnudos (Imagen 1).



Imagen 1. Agostino Carracci, *Omnia vincit amor*, grabado, car. 83, núm. 7, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, Ciudad de México. Fotografía de la autora.

- 7 El grabador español Jerónimo Antonio Gil (1731–1798), en 1778 fue nombrado grabador mayor (AGN, Indiferente Virreinal, Casa de Moneda, vol. 394, exp. 2, f. 76r, 15 de mayo de 1778) y, posteriormente, administrador de la Real Casa de Moneda de México. Desde 1781 y hasta su fallecimiento se desempeñó como Director General y “Director de Grabado en Hueco” o “gravado de medallas” de la Real Academia de San Carlos que se fundó por su iniciativa (Fuentes Rojas, 1998, p. 5). Don Manuel Vicente Agustín Tolsá (1757–1816), arquitecto, ingeniero y escultor español, arribó a la Nueva España en 1791. Desde entonces y por el resto de su vida fungió como “Director de Escultura” de la misma casa de estudios.
- 8 Esbozar esta posibilidad la han permitido los documentos que dan cuenta de que al acervo de estampas de esta casa de estudios en más de una ocasión se integraba el material gráfico enviado de la Península por conducto de los profesores de la Academia o adquirido por su petición (véanse, por ejemplo, AGN, Gobierno Virreinal, Reales Cédulas Originales, vol. 133, exp. 205, f. 1r, 12 de abril de 1786; Gobierno Virreinal, Reales Cédulas Originales, vol. 146, exp. 47, f. 1r, 23 de mayo de 1790, e Indiferente Virreinal, Colegios, caja 2925, exp. 5, f. 1r, 30 de noviembre de 1792).
- 9 El registro núm. 16874 del Inventario de Bienes Muebles, DPU–DBAC, UNAM, se refiere al autor de esta obra como “Anibal Carracci”.

Dos inventarios de los bienes de don Jerónimo Antonio Gil realizados tras su fallecimiento¹⁰ arrojaron información, lamentablemente no del todo precisa, sobre otras dos imágenes del pequeño dios volador, a las que los valuadores de la colección de “Pinturas, estampas, y Bajos relieves” (AGN, Real Audiencia, Intestados, cont. 97, vol. 178, exp. 5, 8 de mayo 1798, f. 20r [370r])¹¹ refieren como: una estampa “Romana de Cupido desarmado por Venus”; y una más “del amor en el Aire, en la Tierra y en el Mar” (AGN, Real Hacienda, Casa de Moneda, vol. 188, exp. 3, f. 17v y 18r [54v y 55r], 28 de abril de 1798; Real Audiencia, Intestados, cont. 97, vol. 178, exp. 5, 8 de mayo 1798, f. 25v y 26v [375v y 376v]). Entre varias posibilidades de identificación de autores de las dos obras mencionadas, ambas referidas en el apartado de “Estampas con Marcos y Cristales” (Ibíd., f. 375r), una que parecería aceptable en relación con la primera estampa, podría ser la sugerencia de que ésta pudo haber sido la impresión romana del grabado realizado por Cristophe Guérin sobre el original de Antonio Correggio (Imagen 2).



Imagen 2. Cristophe Guérin, s. XVIII, [*Cupido desarmado por Venus*], aguafuerte y grabado, Roma: [s.n.], British Museum, Londres. Recuperado el 1 de junio de 2017 de http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00783/AN00783040_001_1.jpg

- 10 Aunque existe y ha sido publicado un inventario de los “libros de estampas” que poseía don Manuel Tolsá (Armella de Aspe, 1998, pp. 217–225), este documento no contribuye al esclarecimiento de las preguntas sobre el nombre del autor y el título de la estampa censurada.
- 11 Del inventario de este acervo se han hecho cargo dos colegas del artista difunto: el pintor y dibujante valenciano Rafael Ximeno (Jimeno) y Planes (1759/61–1825), quien llegó a la Ciudad de México, en 1794, con el nombramiento de “segundo director de Pintura” de la Academia de San Carlos y, tras la muerte de don Jerónimo, lo sustituyó en el puesto de Director General (Rodríguez Moya, 2003, pp. 77–78), y Francisco Clapera (1746–1810), español también, quien por un periodo breve fungió como teniente de director de pintura de la Academia (Toussaint, 1965, p. 208).

La segunda se reconoce sin dificultad como *Triunfos de amor* de Bonasone, grabado al que A. Bartsch, en consonancia con la descripción hecha en el inventario novohispano, identificó como “El triunfo del Amor en los cielos, en la tierra, en las aguas e incluso en el inframundo en los campos elíseos” (Imagen 3).¹²



Imagen 3. Giulio Bonasone, *Triunfos de Amor*, grabado, Roma: Tommaso Barlacchi, 1545, Rijksmuseum, Amsterdam. Recuperado el 11 de julio de 2017, de <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.85050>

Como es de entenderse, ninguna de las dos estampas podría suscitar una polémica en torno a la “indecencia” de la figura del “Niño que representa el Amor” (AGN, Inquisición, vol. 1389, exp. 13, f. 195r, 30 de octubre de 1794), la que, en todo caso, debería constituir uno —y no el único— de los objetos de acusación. Tampoco se cumplieron las expectativas de identificar en alguna de ellas los elementos que podrían ser apropiados por los artistas de la Nueva España o del México postindependentista para integrar el contenido musical de sus obras.¹³ Sin embargo, por paradójico que pareciera, la investigación dedicada a las estampas “deshonestas” del archivo de la Inquisición resultó ser de gran utilidad para el estudio de la iconografía musical novohispana,

¹² “Le triomphe de l’Amour dans les cieux, sur la terre, dans les eaux et jusques dans les enfers aux champs élysées” (Bartsch, 1813, vol. 15, p. 141).

¹³ En una ocasión anterior he sugerido una posible relación entre la estampa referida en el expediente inquisitorial arriba citado y *El Amor victorioso* de Caravaggio (1602, óleo sobre tela, Gemäldegalerie, Berlín) y erróneamente apunté a una escultura que decora el interior de una mansión porfiriana de la ciudad de Puebla, sede, desde 1944, del Museo José Luis Bello y González, como una obra derivada de este modelo (Roubina, 2007, pp. 52–53).

pues me ha hecho pensar en la necesidad de afinar las herramientas teóricas que propuse para optimizar la búsqueda de sus nexos con el arte ultramarino y descartar, como una vía poco provechosa, la adquisición de información referida a los grabados europeos en circulación en la Nueva España. Si bien no se puede negar la importancia de la generación del conocimiento sobre los repertorios iconográficos difundidos en el virreinato a través de estas fuentes, éste no brinda un soporte eficiente a la identificación de los modelos de los que se ha derivado un considerable número de escenas musicales plasmados en el arte virreinal. Esto se debe, en primera instancia, a que sólo un muy reducido número de contenidos musicales de la producción gráfica traída de allende los mares se convertía en objeto de préstamo. Es así que, aun habiendo descubierto el nombre del autor y recuperado la imagen de la estampa denunciada ante la Inquisición por la "indecencia" de la vestimenta de las musas (AGN, Inquisición, vol. 1421, exp. 1, f.1r, 2 de mayo de 1796), sería muy poco probable que los objetos y el ejercicio musical que ésta, seguramente, exhibía habrían sido evocadas en una obra del arte virreinal.¹⁴ Por otra parte, la reinterpretación y la reubicación del contenido musical apropiado dentro de un programa iconográfico distinto al del original, procedimientos que frecuentemente adoptaban artífices novohispanos, suele dificultar la identificación del original en que éstos se habían inspirado, aun tratándose de los modelos más populares. Tal es el caso de *La Anunciación con santos y profetas*, grabado que Cornelis Cort realizó a partir del fresco ya desaparecido de Federico Zuccaro (Zuccari) (1539–1609) (Imagen 4), cuyo nutrido contenido musical se reflejó en ámbitos temáticos tan diversos como la iconografía de la Virgen (Pedro Ramírez el Mozo, s. XVII, *La adoración de los pastores*, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México; Sebastián López de Arteaga (atr.), s. XVII, *Los desposorios de la Virgen*, óleo sobre tela, Museo Regional de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco), leyendas hagiográficas (Miguel Cabrera, s. XVIII, *La misa de san Ignacio*, óleo sobre tela, parroquia de Santiago (antiguo templo de La Compañía); Anónimo, s. XVIII, *Santa Gertrudis la Magna*, óleo sobre tela, Museo del Pueblo, Guanajuato, Guanajuato) e, incluso, la mitología griega. A este último ámbito pertenece un dibujo que por "sospechoso" de abrigar una oculta amenaza a la moral cristiana había sido entregado al Tribunal del Santo Oficio, sin que se formalizara una denuncia ni se iniciara una investigación. Obra de un autor desconocido, este dibujo representa a *Arión sobre el delfín* (Imagen 5) y exhibe con innegable franqueza su relación con el grabado de Cort–Zuccaro, a pesar de que la morfología de la lira en las manos del célebre cantante mitológico ha

14 Cabe señalar que el tema de las musas está muy escasamente representado en la iconografía musical novohispana y tanto en los modelos como en las obras derivadas de éstos las hijas de Zeus están vestidas de manera muy recatada.

sido modificada sustancialmente, en relación con el cordófono representado en el original, y la imagen del propio citarero ha sido compilada a partir de los elementos de tres figuras que integran el modelo (Imágenes 6a, 6b y 6c).



Imagen 4. Cornelis Cort, *La Anunciación con santos y profetas*, grabado [s.l.]: Antonio Lafreri, 1571, Rijksmuseum, Amsterdam. Recuperado el 8 de julio de 2017, de <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.336015>



Imagen 5. Anónimo, ca. 1790,¹⁵ *Arión sobre el delfín*, dibujo a tinta, Archivo General de la Nación, Ciudad de México. Fotografía de la autora.

¹⁵ La posible fecha de elaboración del dibujo se sugiere en relación con la datación de los expedientes inquisitoriales que forman parte del libro en que éste fue hallado.



Imágenes 6a, 6b, 6c y 6d. Cornelis Cort, *La Anunciación con santos y profetas* (detalles).

La identificación de la fuente en que se inspiró la imagen de Arión incautada por el Tribunal del Santo Oficio, como en cada uno de los casos en que un autor novohispano optara por no reproducir de manera literal el contenido musical apropiado de uno o varios modelos europeos, hace recordar vivamente las sabias palabras de Emmanuel Winternitz (1898–1983), uno de los pioneros en el estudio de la iconografía musical, quien prevenía al investigador de no sumirse en los “trucos de ilusión que son parte integrante de las artes visuales”.¹⁶ La existencia de varias versiones de un mismo grabado, la omnipresencia de la práctica de “reutilizar” un determinado contenido musical dentro de los programas iconográficos reformulados y, sobre todo, el empleo de los clichés reducibles a una serie de fórmulas de representación de ángeles músicos y de la integración de orquestas celestiales, deben hacer al estudioso que se propone establecer el parentesco entre la imagen de la música plasmada en una obra novohispana y la producción gráfica ultramarina extremar la precaución de no ser víctima de su propia imaginación y no pronunciarse al respecto del modelo en que pudo haberse inspirado un autor novohispano sino después de agotar la búsqueda de las posibles fuentes de préstamo y analizar escrupulosamente los puntos de coincidencia entre el original y la obra derivada de éste. En este sentido los expedientes del Archivo General de la Nación que han suscitado ciertas incógnitas en relación con la iconografía musical contribuyen a reforzar la convicción de que, para la búsqueda y la identificación de préstamos que han nutrido el arte virreinal, por encima de cualquier recurso o herramienta teórica se encuentra el exhaustivo conocimiento de los repertorios de la producción gráfica europea y también novohispana que, aunque en medida exigua, ha aportado elementos que integraron la imagen de la música en México.

16 “[...] in the tricks of illusion that are part and parcel of the visual arts” (Winternitz, 1979, p. 38).

Referencias bibliográficas

- Armella de Aspe, V. (1998). Noticias singulares sobre la vida y obras de Manuel Tolsá. En García Barragán, E. (Coord.), *Manuel Tolsá, Nostalgia de lo "antiguo" y arte ilustrado México-Valencia, catálogo de la exposición en el Palacio de Minería*, México: UNAM, 217-225.
- Bartsch, A. (1813). *Le peintre graveur*, vol. 15. Viena: J. V. Degen.
- Fuentes Rojas, E. (1998). *Numismática: Catálogos razonados de los acervos artísticos de la Academia de San Carlos, vol. 1: Catálogo razonado Gerónimo Antonio Gil y sus contemporáneos (1784-1808)*. México: UNAM.
- Rodríguez Moya, I. (2003). *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Roubina, E. (2007). La perspectiva interdisciplinaria en el estudio de los instrumentos de arco en México: un acercamiento al problema, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XXI (21), 42-63.
- _____ (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"*, XXVI (26), 343-389.
- Santos, M. E. (2006). Musical Instruments in The Woman of the Apocalypse by Cristóbal de Villalpando, *Music in Art*, XXXI (1-2), 121-125.
- Toussaint, M. (1965). *Pintura colonial en México*. México: Imprenta Universitaria.
- Tribunal de la Inquisición en México [17??]. *Cartilla de comisarios del Santo Oficio de la Inquisición de México*, estudio introductorio de Javier Piña y Palacios. *Anuario Jurídico*, VII, 1980, 637-667.
- Winternitz, E. (1979). *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*. New Haven-Londres: Yale University Press.

Materiales del Archivo General de la Nación

- Gobierno Virreinal, Reales Cédulas Originales: vol. 133, exp. 205, 1786; vol. 146, exp. 47, 1790.
- Indiferente Virreinal, Casa de Moneda, vol. 394, exp. 2, 1778.
- _____, Colegios, caja 2925, exp. 5, 1792.
- Inquisición: vol. 1421, exp. 1, f.1v, 2 de mayo de 1796; vol. 1389, exp. 13, 1794.
- Real Audiencia, Intestados, cont. 97, vol. 178, exp. 5, 1798.
- Real Hacienda, Casa de Moneda, vol. 188, exp. 3, 1798.