Evguenia Roubina
Universidad Nacional Autónoma de México

La imagen de la música como raíz de lo festivo en las artes útiles de la Nueva España

Resumen: Entre los testimonios de los que la iconografía musical novohispana provee al estudioso del pasado cultural de México, un significado de particular importancia lo adquieren obras y objetos de uso utilitario decorados con imágenes en las que ingeniosos artesanos representaron los más diversos aspectos de su realidad circundante. El contenido musical de estas fuentes, a las que se acostumbra referir como "escenas populares" o señalar de acuerdo con la categoría genérica del objeto al cual pertenecen: armario, biombo, alhajero, etcétera, y que temáticamente se ubican en la intersección de la cotidianidad rutinaria con el ritual festivo popular, hasta ahora han sido estudiadas muy escasamente debido, en gran medida, al desconocimiento de este corpus iconográfico. La presente comunicación, con base en el análisis de las imágenes plasmadas en los objetos del ajuar doméstico elaborados y artísticamente decorados en los siglos XVII y XVIII, hará patente la presencia de la música en el ritual festivo popular de la Nueva España y demostrará que, aun representado fuera del contexto de una determinada celebración, el conjunto instrumental simboliza la idea de lo festivo en las artes menores del virreinato.

Palabras clave: Nueva España, Iconografía musical, Artes populares, Fiesta.

Recepción: julio de 2014. Aceptación: agosto de 2014.

Musical images as roots of the festive in the utilitarian arts of New Spain.

Abstract: Among the testimonies provided by musical iconography of New Spain for the scholar of the cultural past of Mexico there is the especially important meaning acquired by some everyday works and art objects of utilitarian application decorated with the images on which ingenious artisans have imprinted the most diverse aspects of their surrounding reality. The musical content of these sources, generally referred to as "popular scenes", or labeled in agreement with some generic category of the object to which they pertain —cabinet, folding screen, jewel box, etc.—, and which, thematically, are poised on the intersection of routine everydayness and popular festive ritual, have been up till now seldom studied due, in great measure, to lack of knowledge of this iconographic corpus. The present report, based on the analysis of images adorning furniture and kitchen utensils elaborated and artistically created from the XVII to the XVIII Centuries, shall provide evidence of the presence of music in popular festive ritual of New Spain, and show that, even when represented outside of the context of a specific celebration, an instrumental ensemble symbolized the idea of the festive in the lesser arts of the Viceroyalty.

Keywords: New Spain, Musical iconography, Popular arts, Festival.

Introducción

El estudio de las artes útiles del virreinato, también referidas como menores o industriales, cuenta en México con una apreciable trayectoria que se inaugura con la labor pionera de Manuel Romero de Terreros (1880-1968), quien en el primer tercio del siglo XX les dedicó treinta artículos, la mitad de éstos reunidos en *Las artes industriales en la Nueva España* (México: Pedro Robredo, 1923),[1] y se robustece con el histórico libro de Manuel Toussaint (1890-1955) publicado hacia mediados de la centuria pasada.[2] El renovado interés por las industrias artísticas de la Nueva España que diferentes campos del saber humanístico experimentaron a finales del siglo pasado no se ha extinguido hasta la actualidad y, aunque no ha logrado atraer a su órbita el estudio de la iconografía musical, más de un autor ha hecho notar la presencia de la imagen de la música en algunos biombos producidos en el virreinato.

La primera en referirse a la singular riqueza y variedad de información que proporcionan "algunas obras profanas con instrumentos musicales" fue la

1 E. Vargas Lugo (1969) hace ver que "Manuel Romero de Terreros fue el primero que se empeñó en estudiar las artes menores, dándoles su categoría artística y la debida importancia que tienen como complemento de las artes mayores que tan ricamente florecieron en la Nueva España" (pp. 83-84).

2 Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México: UNAM, 1948.

investigadora española Rosario Álvarez (1993), quien en un trabajo —a la fecha único— que se propuso sistematizar la problemática del estudio de la iconografía musical renacentista y barroca de Latinoamérica, mencionó que esas obras, además de mostrar "múltiples facetas de la música", representan "escenas de la vida musical indígena, mestiza, criolla y europea, lo que nos da una idea de la amplia gama que comprenden sus manifestaciones" (pp. 5 y 27). La descripción e interpretación de algunas de estas escenas plasmadas en la pintura popular,[3] orfebrería, textiles y el ajuar doméstico y personal novohispano formó parte de una serie de publicaciones realizadas por la autora del presente artículo entre 1999 y 2012. Continuando con esta línea de investigación, este trabajo se ocupará de desentrañar algunas de las relaciones existentes entre la imagen de la música evocada en las artes menores y el imaginario colectivo de los pobladores de la Nueva España.

Imágenes sonoras de la sociedad

La primera y la principal preocupación de todo estudioso que recurre a fuentes iconográficas con la intención de descubrir los misterios antes impenetrables de la música del pasado (McKinnon, 1982, pp. 79) radica en establecer los vínculos que pudiesen guardar una imagen con la praxis y el ideario musical del periodo o pueblo a los que ésta pertenece. La advertencia obligatoria y constante que se hace en relación con la información que puede extraerse de estas fuentes consiste en mostrar cautela ante la necesidad de decidir sobre la verosimilitud de los testimonios que brinda la iconografía musical. Esta advertencia se debe extremar imperiosamente con respecto a las fuentes que, como las virreinales, ponen en evidencia sus nexos con la producción artística de un espacio cronológico y geográfico distinto al estudiado. Tras veinte años dedicados a la recopilación y el análisis de obras plásticas del virreinato que evocan la imagen de la música he podido establecer con certeza que

> el copiado como génesis de la iconografía musical novohispana, así como la costumbre de preconizar y ponderar el arte europeo por encima de la producción artística "criolla", aunados al temor de contravenir el mandato de la Inquisición, propiciaron la situación en que libres de sospecha de haber sido prestadas pueden ser únicamente aquellas fuentes de la iconografía musical novohispana que deben su existencia al ingenio popular, que concebía la imagen de la música en sus nexos más directos e inmediatos con la realidad circundante (Roubina, 2012, p. 381).

3 Se adopta aquí la visión de Elena I. Estrada de Gerlero (1994), quien distingue entre las pinturas ejecutadas por "pintores de renombre" y las de carácter o de factura popular (p. 109).

Constituyen este grupo de fuentes, por cierto, poco numeroso,[4] la escultura profana,[5] bodegones, pintura de castas, ilustraciones de libros manuscritos o impresos, obras pictóricas "de corte conmemorativo cuyo objeto fue el guardar imágenes visuales de los festejos y ocasiones importantes en la vida del virreinato" (Ángeles Jiménez, 1994, p. 281) y, antes que todo esto, piezas del ajuar doméstico —muebles, bateas, baúles, alhajeros— artísticamente decoradas con escenas que insertan la imagen de la música en el complejo entramado de la vida cotidiana y festiva del virreinato. La música como un denominador común que tiene el mosaico social novohispano representando en el marco del "deleitoso paseo de Ixtacalco" (Castro Santa-Anna, 1754, p. 249);[6] la música como creadora del mundo idílico de placeres refinados en las reuniones de la alcurnia virreinal (Anónimo, s. XVIII, óleo sobre tela, *Sarao en el jardín*, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México); la música como hilo conductor de una narrativa visual alegórica del buen gobierno y el "feliz vasallaje" (*Gazeta de Mexico*, t. IV, núm. 6, 23 de marzo de 1790, p. 41) (Anónimo, s. XVIII, *La alegoría de la Nueva España*, óleo sobre tela, Colección Banco Nacional de México); la música como símbolo del encuentro de dos mundos (Juan Correa (atr.), s. XVII, *Encuentro de Cortés y Moctezuma*, óleo sobre tela, Colección Banco Nacional de México, Ciudad de México; Anónimo, s. XVIII, *La conquista de México*, óleo sobre tela, Museo Franz Mayer, Ciudad de México); la música como mediadora[7] de la convivencia pacífica de conquistadores —músicos españoles o criollos con guitarras— y conquistados —danzantes indios con sonajas— (véase imagen 1): éstas son tan sólo algunas de las significaciones que las artes menores de la Nueva España le otorgan al ejercicio musical que retratan.

4 El actual estado de la investigación en torno a la iconografía musical novohispana permite relacionar con el arte profano aproximadamente 20 por ciento del total de fuentes recopiladas.

5 Uno de los testimonios más elocuentes que ofrece este género artístico, apenas cultivado en la Nueva España, lo constituyen tres instrumentistas tallados en piedra que antiguamente se encontraban en el borde de techo de la "Casa de la marquesa de Uluapa", una construcción del siglo XVIII situada en el centro histórico de la Ciudad de México y cuya presencia, en opinión mía, se halla en relación directa con la tradición virreinal de acompañar las procesiones festivas con la música de "ternos de ministriles y trompetas" colocados en las azoteas (Pérez de Rivas, 1896, p. 252).

6 Además del biombo *Desposorios de indios y el paseo de Iztacalco* (Anónimo, s. XVIII, óleo sobre tela, colección Buch Molina), este papel de la música lo patentiza el biombo conocido como *El palo volador* (Anónimo, s. XVII, óleo sobre tela, Museo de América, Madrid), obra que, en opinión de G. Curiel (1999), también representa "un día de fiesta en Iztacalco" (pp. 98-99).

7 Quiero señalar muy enfáticamente que aquí no me refiero a la función mediadora del arte, sino únicamente a la representación conjunta de los instrumentos europeos y el instrumentario musical autóctono (Basarás, *1763, lám. 3),* a la que el arte novohispano solía recurrir en consecución de una idea de las relaciones armoniosas entre españoles e indios.

Imagen 1. Anónimo, 1635-1640, *Vista de la Plaza Mayor de la Ciudad de México y del paseo de Iztacalco* (detalle), óleo sobre tela, colección Rodrigo Rivero Lake, Ciudad de México.

Lejos de la pretensión de entender la imagen de la música plasmada por los artífices novohispanos como una transliteración directa de sus vivencias al lenguaje visual, ni de agotar con la interpretación que ofreceré los múltiples contenidos de las obras que he seleccionado como objetos de este estudio, me ocuparé de comprobar, siempre con base en la propuesta metodológica que defiendo, que la representación del ejercicio musical, aun cuando no refleja una acción concreta realizada en un momento determinado, forma parte de "la realidad social de la vida cotidiana [...] aprehendida en un *continuum* de tipificaciones" (Berger y Luckmann, 1995, p. 51), la que legitima la imagen y le otorga un indiscutible valor testimonial. En este orden de ideas, la presencia entre los "cajones" comerciales de la Plaza Mayor de la Ciudad de México[8] de un músico criollo y de danzantes indios que seguramente acudían a ese lugar con el mismo propósito de ganarse el sustento cotidiano, debe entenderse como un hecho habitual, sin el cual la vista del corazón de la capital novohispana recreada por el anónimo autor del biombo ya referido no sería completa ni, probablemente, verosímil para sus habitantes.[9]

8 El Archivo General de la Nación (AGN) guarda innumerables testimonios documentales referentes a las tiendas o "cajones" con diferentes giros comerciales situados frente al Palacio Real o en los portales de la Plaza Mayor, y que abarcan un amplio rango cronológico: entre la primera década del siglo XVII y la víspera de la Independencia.

9 La presencia de músicos en las faenas cotidianas y festivas de la Plaza Mayor de la Ciudad de México se documenta también en otras obras novohispanas del género de vistas o paisajes urbanos. Véanse, por ejemplo, Arellano, *Celebridad de Nochebuena en México*, 1720, óleo sobre tela, colección particular, Ciudad de México; o Juan Antonio Prado (atr.), s. XVIII, *La Plaza Mayor de México*, óleo sobre tela, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México.

Más que una velada alusión al proceso de transculturación existente en las obras que colman el paisaje urbano de la Nueva España con el sonido de la música de ambos mundos, pruebas irrefutables del sincretismo o "la fusión de los rasgos [...] de dos tradiciones culturales" (Nutini, 1988, p. 78)[10] manifiestos en el ejercicio de la música y la danza, lo patentiza una batea manufacturada en Uruapan, Michoacán, en 1764. El medallón central de esta pieza, decorada con motivos florales y geométricos, representa un grupo integrado por una mujer y cuatro hombres, dos de ellos ejecutando un arpa y una guitarra y otros dos bailando con incensarios y sonajas. El tamaño y la posición destacados de la figura femenina, la diadema que corona su cabeza y los collares de perlas que rodean su cuello podrían dar pie a una interpretación que, relacionando estos distintivos con la imagen de la Virgen, remitiría a la escena como una fiesta en su honor, de no ser por el hecho de que un incensario y una flor que sostiene la mujer, sus brazos extendidos y sus pies con las puntas levantadas y vueltas hacia afuera discrepan de los códigos de las representaciones icónicas marianas (Imagen 2).

Imagen 2. Anónimo, 1764 *[Escenas populares]*[11] (detalle), batea, madera laqueda con trabajos de embutido, Uruapan, Michoacán, Colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México.

10 Aquí y en adelante traducción mía.

11 Para los propósitos de catalogación de fuentes para el estudio de la iconografía musical novohispana provenientes de las artes útiles y a las que catálogos y fichas museográficas se acostumbran a referir de acuerdo con los tipos de objetos a los que éstas pertenecen: batea, alhajero, almohadilla, baúl y biombo, entre otros, se optó por agrupar las imágenes que patentizan la interacción con la música de los representantes de diferentes grupos étnicos y extractos sociales bajo el título común de "escenas populares".

La inscripción dispuesta en una de las bandas concéntricas que encierran el medallón central, aunque apenas legible debido a las abreviaturas arbitrarias y licencias ortográficas que se tomó el artífice de Uruapan, advierte que la obra en cuestión fue creada "[...] con singular conplasensia A [h]on[ra] de n.[uestra]s Dam[a]s [...]", contribuyendo con ello a esclarecer que el discurso decorativo de esta batea se refiere a una fiesta popular que fusiona en su jornada y otorga un nuevo valor funcional a elementos de diverso origen: instrumentos musicales europeos, danza y objetos ligados en las culturas prehispánicas a usos rituales, ceremoniales y festivos.[12]

La amable ayuda del autor que tan afortunadamente contribuye a resolver la interrogante sobre el significado de la imagen de la música plasmada en esta batea conmemorativa constituye una situación poco menos que excepcional en cuanto a las fuentes de la iconografía musical provenientes de las artes útiles de la Nueva España.[13] Escasamente estudiadas o prácticamente desconocidas, arrumbadas en los almacenes de museos o celosamente guardadas en colecciones particulares, las obras artísticas que representan el ejercicio musical como componente de las "escenas populares" emergen a la luz pública de manera fortuita y muchas veces inesperada para conceder al investigador una casi irrestricta libertad para interpretar los mensajes narrados en su "lenguaje florido, metafórico y alegórico" (Bonet Correa, 1990, p. 68) en relación con los más diversos aspectos del pasado de la música en México.

A diferencia de la calmosa lentitud de la narrativa visual del biombo, cuya trama se desenvuelve a lo largo de varias hojas, ahondando en detalles discursivos y conjugando elementos figurativos que favorecen su comprensión, las imágenes que decoran los objetos del ajuar doméstico y personal operan con las estructuras léxicas comprimidas de naturaleza simbólica que deben ser decodificadas. De este tipo de lenguaje echó mano un desconocido artífice de Michoacán cuando dispuso en el escenario de una gran ciudad, simbólicamente identificada por cuatro iglesias con campanarios —cuatro puntos cardinales de una batea decorada con pintura de laca—, a cinco figuras humanas en actitud alusiva a una actividad lúdico-festiva. En el centro, un hombre parado de

12 Las condiciones de convivencia e interacción de diversas culturas propias de la época virreinal han sometido al proceso de transmutación funcional no únicamente el instrumentario musical autóctono, también el europeo. Un ejemplo de ello lo ofrece una denuncia formulada ante las autoridades inquisitoriales por un español, residente de San Luis Potosí, quien da cuenta de la existencia de la práctica de "curaciones supersticiosas" en las que, junto con los ingredientes de la herbolaria tradicional: peyote, estafiate y "rosa maria", se hacía uso del sonido de la guitarra y el rabel (AGN, Inquisición, vol. 1051, exp. 5, ff. 69v-70r, 1716).

13 Como una de las pocas obras en las que un artífice novohispano auxilia la comprensión de los significados que otorga a la imagen de la música, se puede mencionar al llamado *Biombo de los proverbios* (Anónimo, siglo XVIII, óleo sobre tela), que pertenece a la colección del Museo Franz Mayer, Ciudad de México.

cabeza con las manos clavadas por dos espadas a una tarima y en torno suyo dos parejas, una que danza y otra que tañe dos vihuelas. A entenderse, canto, baile y "maromas", un conjunto de elementos figurativos destinados a sugerir la idea de una representación teatral (Imagen 3)[14] o, por extensión, de una celebración barroca que reconcilia "en un complejo festivo profundamente unificador de lo antiguo con lo presente, lo mítico y lo bíblico con lo histórico, lo doméstico con lo exótico, lo sagrado con lo profano y hasta populachero" (Alberro, 1998, p. 41).

Imagen 3. Anónimo, s. XVIII *[Escenas populares]* (detalle), batea, madera laqueada, Museo José Luis Bello y González, Puebla de Zaragoza.

Coloridos ecos de la fiesta

Con referencia a la *Summa* sacrae *theologiae* de san Antonino de Florencia (1389-1459), Juan de Torquemada (1557-1624) explica que, en lo que respecta a las fiestas, éstas

> [...] son en dos maneras, unas que se llaman repentinas, y otras solenes; las solenes son aquellas festiuas y de guarda [... que] son instituydas por la yglesia. Las repentinas son las que los Emperadores, Reyes y señores mandan celebrar en las republicas

14 Numerosos documentos, provenientes de diferentes archivos históricos, dan fe de la presencia de la música y la danza en el teatro profano de la Nueva España (véase, por ejemplo, AGN, Indiferente Virreinal, caja 5710, exp. 69, 4fs., 1792), así como de la incorporación de la función teatral al universo festivo del virreinato, tal y como lo hace la noticia que, ofreciendo algunos pormenores de la celebración "del cumple años del Serenísimo Principe de Asturias", habla de la función que dio en el Coliseo de Guanajuato "una Quadrilla de Maromeros y Arlequines diestrísimos, que tambien executaron admirables evoluciones y suertes de maroma" (*Gazeta de México*, t. IV, núm. 21, 2 de noviembre de 1790, p. 189).

> por algunas particulares razones y causas [...] y llamanse estas fiestas repentinas, porque se ordenan repentinamente, y no son del número de las que cada año [...] se celebran, como las ordinarias [...] (Torquemada, 1615, p. 263).[15]

Ambas "maneras" o tipos de fiesta virreinal obligatoriamente combinaban lo religioso con lo lúdico: misas solemnes y procesiones religiosas, embellecimiento ocasional o el "disfraz galante" (Anónimo, 1672, ff. 23v-24r) de la ciudad, luminarias y fuegos artificiales, "diversiones" de toros y gallos y, por supuesto, la música, como un "aspecto considerado fundamental en el Barroco donde los sentidos fueron el principal medio para transmitir mensajes" (Zapico, 2006, p. 121). Fuentes documentales y hemerográficas, así como floridas narraciones poéticas y prosaicas guardan incontables testimonios sobre la presencia de la música en la celebración de las fiestas repentinas y en el fasto con que las autoridades civiles del virreinato ofrecían pruebas de su "mas reconocido y obligado Vasallaje" *(Gazeta de México*, t. IV, núm. 31, 12 de abril de 1791, p. 293).[16] Ejemplos de ello lo constituyen los informes sobre el cumplimiento de lo mandado por "la R.l Cedula de 17 de Octubre [... de 1777] en que S.M. previene se den â Dios las debidas gracias por el Nacimiento de la S.ra Infanta D.a Maria Luisa Hija de los Serenissimos Principes de Asturias", provenientes de la Ciudad de México, Guanajuato, Tlaxcala, Antequera, Córdova, Orizaba, Celaya, Guadalajara, Zacatecas, entre varios otros poblados novohispanos, que hablan de la celebración de "una Missa solemne en hacimiento de gracias"[17] en la que se entonaba un indispensable *Te Deum Laudamus* y "las tres noches [...] de Luminarias por tan plausible motivo" (AGN, Indiferente Virreinal, Ayuntamientos, caja 2762, exp. 9, f. 37r, 15 de enero de 1778). De un protocolo festivo aún más extenso da cuenta el acuerdo que el Cabildo de la catedral de Valladolid tomó en 1791 en relación con los preparativos para la celebración de la Jura y Proclamación del Rey Carlos IV. El acta de referencia, advirtiendo que no debía hacerse "novedad sobre lo practicado en la Jura pasada", dispuso se hiciera "el Castillo, y otras piezas de Juegos *[sic]* artificiales [...] con toda la magnificencia posible en la noche dela Vispera dela Funcion" y se compusiera "el Tablado de Toros" para la comodidad de las autoridades catedralicias que

15 En la aurora de la Independencia, el derecho civil mexicano especifica una "tercera manera" de la fiesta y "es aquella, que es llamada ferias, que son prouecho comunal de los omes [...]" (Rodríguez de San Miguel, 1839, p. 462).

16 La fiesta regia comprendida como muestra de amor y lealtad al monarca ausente desconocía "rémora" alguna aun en las épocas en que el pueblo del virreinato padecía "la escasez de alimentos de primera necesidad" *(Gazeta de México*, t. IV, núm. 6, 23 de marzo de 1790, p. 41).

17 Como acertadamente hace notar M. J. Garrido Asperó (2006), la necesaria inserción del servicio litúrgico en la agenda festiva no otorgaba el carácter religioso a estas celebraciones (p. 11).

desearan presenciar la corrida que formaba parte de tales festividades (Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia, AC 37, f. 163r, 22 de enero de 1791). La "Relación de las Fiestas con que celebró esta Ciudad [de Valladolid] la feliz Proclamacion de nuestro Católico Monarca el Señor D. Carlos IV" hace saber que la celebración se vio favorecida con el "numeroso concurso de la Plebe" y que "el regocijo del Público se aumentó con las orquestas que se pusieron en los tablados de las Casas de Ayuntamiento y las del Alferez Real" (Gazeta de México, t. IV, núm. 32, 26 de abril de 1791, p. 307).

Las "sonatas militares" en los desfiles de las tropas, el estruendo que al participar en las procesiones festivas producían "todas las Repúblicas de Indios con tambores y clarines" (Gazeta de México, t. IV, núm. 31, 12 de abril de 1791, p. 293), las "piezas de excelente música" en los recibimientos de los virreyes *(Gazeta de México*, t. XI, núm. 12, 9 de junio de 1802, p. 95), el minué en boga en la corrida de toros,[18] un "fandango con golpe de musica" en la tapada de gallos (AGN, Inquisición, vol. 1272, exp. 9, ff. 30-33, 1785), "una graciosa contradanza en la Plaza principal" (Gazeta de México, t. IV, núm. 11, 1 de junio de 1790, p. 97), y un "magnífico Bayle" en el palacio *(Gazeta de México* t. IV, núm. 1, 12 de enero de 1790, p. 5) son sólo algunas de las expresiones con que se realza en documentos y crónicas novohispanas la presencia del sonido musical en el ceremonial festivo. Los testimonios tan numerosos como fehacientes sobre el incuestionable protagonismo de la música en las fiestas repentinas y las "de tabla"[19] allanan el camino hacia la comprensión del contenido de las escenas con que obras de las artes menores del virreinato representan a personajes femeninos y masculinos luciendo sus mejores galas y ejecutando instrumentos musicales. Sus símbolos, heterogéneos[20] y a la vez desmañados, sintetizan en la imagen del templo con campanario las ideas de la fiesta religiosa, del espacio urbano en que ésta se desarrolla[21] y, muy probablemente, también la de "la mayor decencia y decoro" (AGN, Inquisición, caja 5501, exp. 90, f. 1r, 14 de julio de 1709), a los que la Iglesia condicionaba la realización de actos lúdicos y devocionales. La idea de diversiones públicas se resalta mediante el paralelismo sinonímico entre

18 Describiendo las corridas que tuvieron lugar en Celaya, como parte de las festividades celebradas en 1791 con motivo de la Proclamación de Carlos IV, N. Rangel (1924) recalca que eran amenizadas por "trozos selectos de música semireligiosa y uno que otro Minuet en boga" (p. 230).

19 M. J. Garrido Asperó (1998) señala que "en la época colonial la voz tabla se refiere indistintamente a las fiestas religiosas y políticas obligatorias" (p. 188).

20 Me refiero como heterogéneos a los símbolos de doble significado: el literal y el figurado.

21 Relaciono las imágenes festivas exclusivamente con el ámbito citadino, en atención a que las fiestas rurales del barroco novohispano no estamparon su imagen en la artes útiles del virreinato, lo que, al igual que el escaso conocimiento existente sobre éstas se debió "a dos razones fundamentales: su falta de brillantez [...] y su encuadramiento en un mundo sujeto al predominio de la oralidad, lo que dificulta seriamente la disponibilidad de fuentes que puedan proporcionar la necesaria información" (Martínez Gil y Rodríguez González, 2004, p. 282].

imágenes en las que unos individuos azuzan a gallos de pelea (véase imagen 4) o se enfrentan a los toros (véase imagen 5) y las locuciones novohispanas "jugar gallos" (AGN, Indiferente Virreinal, Real Audiencia, caja 3030, exp. 1, f. 5v, 1793) y "correr toros".

Imagen 4. Anónimo, siglo XVIII *[Escenas populares]* (detalle), batea, madera laquedad, Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec), CNCA/INAH, Ciudad de México.

Imagen 5. Anónimo, siglo XIX *[Escenas populares]* (detalle), batea, madera laqueda y policromada, Pátzcuaro, Michoacán, Colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México.

La dimensión simbólica de la imagen de la música en las artes útiles del virreinato abarca una extensa gama de significados[22] que se aúna a la polivalencia de testimonios que sobre la cultura musical de la Nueva España ofrecen estos textos visuales, por lo que no puede aprehenderse en su totalidad sin que se adopte para su interpretación una perspectiva hermenéutica desde la cual se podría restituir el mundo que dio vida a esta imagen (Lizarazo Arias, 2004, p. 84).

La imagen del tiempo suspendido

La sistematización de las evidencias que maneja la iconografía musical fue uno de los problemas a cuya solución se abocó, en primera instancia, el método de investigación —actualmente en construcción— que propongo para distinguir entre ellas los siguientes tipos:

I. Organológicas, que proporcionan información sobre la morfología del instrumento musical, su evolución, procesos de hibridación y mestizaje, en su caso, usos y técnicas de ejecución;
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 (Roubina, 2010, p. 70).

El estudio de la iconografía musical novohispana ha permitido establecer que las fuentes provenientes de las artes útiles aportan, aunque de manera disímil respecto de la cuantía y el grado de precisión, las evidencias de los cuatro tipos. Entre éstas, las más solicitadas han sido hasta ahora las evidencias organólogicas —tanto más apreciables cuanto menos frecuentes—,[23] por ser de consecución inmediata y por abrir un resquicio para la generación de un nuevo y certero conocimiento en torno a la integración del conjunto instrumental popular del virreinato.

22 No comparto en modo alguno la opinión de J. F. Esteban Lorente (1990), quien otorga el privilegio de ser objetos del estudio iconológico o, en otras palabras, del análisis hermenéutico sólo a un determinado grupo de obras de arte, esto es, las que "sean excepcionales en su comunicación semántica" (p. 6).

23 Hace algunos años tuve la oportunidad de abordar el problema de la escasez de obras artísticas que aportan información para el estudio de las prácticas instrumentales del virreinato (Roubina, 2004, pp. 45-46) y, aunque el incesante trabajo de investigación de la iconografía musical novohispana ha permitido ampliar este sucinto corpus de fuentes, hoy en día la situación, en esencia, no ha cambiado.

Independientemente de las influencias, orientales u occidentales, manifiestas en los elementos decorativos, técnicas empleadas y temas evocados en las artes menores del virreinato (Aguiló, 2008, p. 28) o de los niveles de confiabilidad organológica que, de acuerdo con el método de investigación que propongo, se otorgan a los testimonios iconográficos,[24] los instrumentos musicales y las situaciones en las que éstos se representan en los objetos del ajuar doméstico y personal se vinculan con el quehacer musical de la Nueva España de una manera tan fehaciente y legítima como las especies de flora y fauna típicas de esta región: mono, ardilla, liebre, guacamaya, iguana o jaguar (Imagen 6),[25] que solían formar parte de los elementos discursivos de los autores de estas piezas artísticas, se relacionan con la experiencia cotidiana y el imaginario popular novohispano.

Imagen 6. Anónimo, siglo XVIII *[Escenas populares]* (detalle), baúl, laca sobre madera, colección Rodrigo Rivero Lake, Ciudad de México.

Las evidencias organológicas que muestra la batea conmemorativa de Uruapan en la que se dispone para el acompañamiento de una danza popular de un conjunto integrado por arpa, guitarra y sonajas; dos vihuelas de mano de tamaños marcadamente diferenciados, a las que otra batea, mencionada con anterioridad, apunta como partícipes de una función teatral; una batea más, igualmente michoacana, que, como motivo central de su decoración representa a una dama y tres caballeros que se entretienen cantando y tocando un violín, una guitarra y una flauta traversa (Anónimo, s. XVIII *[Escenas populares]*, batea, laca sobre madera, Museo Nacional de Historia, Ciudad de México), aun cuando no son libres de algunas imprecisiones en la transmisión de las características

24 Esta propuesta se expone parcialmente en E. Roubina, 2013, pp. 40-69.

25 Esta observación no atañe a las copias o versiones literales de la producción gráfica europea con las que acostumbraban decorar sus muebles, por ejemplo, los artífices de Villa Alta en Oaxaca (Curiel, 2011, pp. 44-48).

morfológicas de los instrumentos musicales o las maneras de su ejecución, se hallan en plena sintonía y sirven de complemento a los testimonios que ofrecen otras fuentes fehacientes de la época sobre el instrumentario europeo que se impuso en el gusto de los pobladores de la Nueva España. Sin embargo, por grande que fuera el valor documental de las escenas de la vida popular del virreinato recreadas por las artes menores, éste con frecuencia es superado por la importancia que posee la carga simbólica de la imagen de la música que se inscribe en las narrativas pictóricas.

El carácter simbólico de la imagen de la música eternizada por los artesanos de la Nueva España se manifiesta claramente en las obras que evocan conjuntos musicales con un número de integrantes considerablemente grande y, contraviniendo a la usanza virreinal, relacionan a la mujer con el ejercicio de instrumentos exclusivamente masculinos, como la trompa, la chirimía o el clarinete (Tabla 1), sin dejar lugar a duda alguna de que su intención consiste en establecer un paralelismo visual con la expresión el "gran golpe de música", que en el léxico colonial equivalía, a la vez, a una orquesta, componente indispensable de la fiesta, y al momento culminante de una celebración.

Tabla 1. Anónimo, siglo XVIII *[Escenas populares]*, armario, laca sobre madera, Museo Franz Mayer, Ciudad de México.

Instrumento	Hombre	Mujer
Arpa	X	X
Bandola	X	X
Bandolón	—	X
Chirimía	X	X
Flauta traversa	X	—
Guitarra barroca	X	X
Trompa	X	X
Violín	XX	XX
Violonchelo	X	—

El estudio de las pinturas que decoran el ajuar doméstico novohispano ha permitido concluir que, no obstante las diferencias funcionales, estructurales y dimensionales de los objetos que acogen la imagen de la música, ésta, en la absoluta mayoría de los casos, forma parte de un repertorio común de elementos del discurso simbólico que recrea la idea de la fiesta como la liberación de la rutina diaria. De esta manera, una batea y un armario, ambos elaborados en el

Michoacán del siglo XVIII y actualmente en custodia del Museo Franz Mayer de la Ciudad de México, aluden a la "moratoria de la cotidianidad" (Marquard, 1993, p. 359) por medio de conceptos y situaciones que identifican el tiempo festivo:

- el ocio, representado por los personajes que se encuentran sentados en poses relajadas o pasean a pie, a caballo o en carruajes;
- el gozo físico, sugerido por la acción de comer, beber y fumar;
- el entretenimiento, referido por las figuras de danzantes y maromeros, y
- el juego —el de cortejo, el de azar, el agonal—, que se reconoce en el lenguaje gestual de las damas y los caballeros, en la presencia de gallos de pelea y en la interacción del jinete con el toro.

La música, a la que el pensamiento novohispano consideraba el mayor deleite de los sentidos y que se asociaba simultáneamente con el ocio, el gozo físico, el entretenimiento y el juego (Imagen 7), antes que un recurso de identificación del ambiente festivo es la representación ideográfica de la fiesta como el tiempo que transforma la cotidianidad. Por ende, las imágenes de la música en la decoración de objetos destinados al uso cotidiano y el resguardo en el espacio doméstico[26] debería explicarse como la intención de preservar el recuerdo de la fiesta, este "paroxismo de la vida", por el deseo natural del hombre de suspender y prolongar hasta lo infinito "el tiempo de las emociones intensas y de la metamorfosis de su ser" (Callois, 2006, p. 103).

Imagen 7. Anónimo, siglo XIX *[Escenas populares],* batea, madera laqueada y policromada, Colección Museo Franz Mayer, Ciudad de México.

26 Rosario Inés Granados (2000) señala con gran acierto que, "por ser lugares de resguardo, los espacios domésticos reflejan de modo particular la mentalidad y el gusto de la gente" (p. 647).

Consideraciones finales

Las herramientas teórico-metodológicas que propongo para el estudio de las fuentes de la iconografía musical consideran la posibilidad de interpretar una y la misma obra artística a partir de diferentes enfoques y asociar la información referente a la música que ésta ofrece con más de un campo de conocimiento. Como he anunciado al principio y explicado en el presente texto, en esta ocasión he enfocado mi interés hacia la consecución de evidencias que dan cuenta de la relación entre la imagen de la música plasmada en las artes menores y el ideario popular del virreinato. Sin embargo, aun cuando es innegable que las ideas políticas y sociales pueden ser asequibles en las representaciones artísticas visuales (García Pelayo, 1991, pp. 2582-2583), sería lícito preguntar hasta dónde se justifica la intención de encontrar nexos entre el mensaje de las artes útiles —utilitarias por antonomasia— y el imaginario social novohispano.

La justificación de la búsqueda y la revelación de mensajes ocultos y contenidos simbólicos que encierra la imagen de la música en las artes menores del virreinato se fundamenta en la bien conocida y ampliamente aceptada idea de que el artista puede ser inconsciente de algunos de los significados que adquiere la obra de arte creada por él. Ente social y producto de su época, el artífice novohispano vierte al lenguaje de las metáforas visuales sus vivencias, sin ser necesariamente consciente del trasfondo cultural e ideológico que da sentido a su obra. En este orden de ideas, opino que una interpretación que se propone agotar la totalidad de los significados que podrían extraerse de los contenidos musicales de las artes útiles —así como de la pintura y escultura popular novohispana— no puede limitarse a únicamente averiguar qué es lo que el autor pretendió que significase su obra (Barthes, 1971, pp. 45-48), sino más bien debe aspirar a "comprender el discurso primero igual de bien y después mejor de lo que lo comprende el propio autor" (Schleiermacher, 1959, p. 160).

La imagen de la música asimilada a la fiesta no es más que uno de los primeros resultados de la exploración de los espacios semánticos de las fuentes que para el estudio de la iconografía musical novohispana aportan las artes menores. Parafraseando a Preziosi,[27] se podría sugerir la interrogación de las obras producidas por las industrias artísticas del virreinato para que nos revelen el mensaje encriptado en su contenido musical. La posibilidad de interpretarlo en relación con la vida, el pensamiento y la cultura musicales del virreinato dependerá de la persistencia del estudioso y la eficiencia del método que se aplicará para este propósito.

27 "The art objects has a message in itself and that we may interrogate it so that it may speak to us" (Preziosi, 1989, p. 45).

Referencias bibliográficas

Aguiló, María Paz (2008). Aproximaciones al estudio del mueble novohispano en España. En AA. VV. *El mueble del siglo XVIII: nuevas aportaciones para su estudio* (19-31). Barcelona: Associació per a l'estudi del moble.

Alberro, Solange (1998). Imagen y fiesta barroca: Nueva España, siglos XVI-XVII. En Petra Shumm (Ed.). *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano* (33-48). Frankfurt, Madrid: Vervuert-Iberoamericana.

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

Ángeles Jiménez, Pedro (1994). Alegoría del buen gobierno en un biombo novohispano del siglo XVIII. En Pascual Buxó, José y Herrera, Arnulfo (Eds.). *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas* (277-287). México: UNAM.

Anónimo (1672). *Festivo aparato....* México: Imprenta de Juan Ruiz.

Barthes, Roland (1971). *Elementos de semiología,* trad. de Alberto Méndez. Madrid: Alberto Corazón.

Basarás, Joaquín Antonio de (1763). *Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y filipinos.* México: [s.e.].

Berger, Peter L. y Thomas Luckmann (1995). *La construcción social de la realidad,* trad. Silvia Zuleta. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Bonet Correa, Antonio (1990). *Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al barroco español,* Arte y Estética. Madrid: Ediciones Akal.

Brown, Howard Mayer (1980). Iconography of Music. En Stanley Sadie (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* IX (11-18). Londres: Macmillan Publishers Ltd.

Callois, Roger (2006). *El hombre y lo sagrado*, trad. de Juan José Pomenchina. México: Fondo de Cultura Económica.

Castro Santa-Anna, José Manuel de (1754). *Diario de sucesos notables: Documentos para la historia de México,* VI. México: Imprenta de Juan R. Navarro.

Curiel, Gustavo y Antonio Rubial (1999). Los espejos de lo propio. Ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal. En Curiel Gustavo, et al. (Eds.). *Pintura y vida cotidiana en México,* 1650-1950 (49-153). México: Fomento Cultural Banamex.

Curiel, Gustavo, *et al*. (2011). *Taracea oaxaqueña. El mobiliario virreinal de la Volla Alta de Sn Ildefonso.* Colección Uso y Estilo 12. México: Museo Franz Mayer, Artes de México.

Esteban Lorente, Juan Francisco (1990). *Tratado de iconografía*. Madrid: Istmo.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel (1994). Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta. En Elisa Vargaslugo (Coord.). *México en el mundo de las colecciones de arte* (79-113), vol. IV, Nueva España 2. México: Grupo Azabache.

García Pelayo, Manuel (1991). *Ideología e iconología*, Obras completas, III. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

Garrido Asperó, María José (2006). *Fiestas cívicas en la ciudad de México, 1765-1823,* Historia política. México: Instituto Mora.

_____ (1998). Las fiestas celebradas en la Ciudad de México. De capital de la Nueva España a capital del imperio de Agustín I. Permanencias y cambios en la legislación festiva. En AA. VV. *La supervivencia del derecho español en Hispanoamérica durante la época independiente* (185-202), Serie L. Cuadernos del Instituto, d) Historia del Derecho 2. México: UNAM.

Granados, Rosario Inés (2000). Guía doméstica de moralidad: un biombo novohispano del siglo XVIII. En Víctor Mínguez (Ed.). *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica* (647-669). *Actas del III Simposio de Emblemática Hispánica*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.

Lizarazo Arias, Diego (2004). *Íconos, figuraciones, sueños: Hermenéutica de las imágenes*. México, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Martínez Gil, Fernando y Rodríguez González, Alfredo (2004). La fiesta en el mundo rural (siglos XVII-XVIII). En Martínez-Burgos García, Palma y Rodríguez-González, Alfredo (Coords.). *La fiesta en el Mundo Hispánico* (281-319), Estudios No. 95. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Marquard, Odo. Una pequeña filosofía de la fiesta. En Uwe Schultz (Dir.). *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días* (359-366). Madrid: Alianza Editorial, 1993.

McKinnon, James (1982). Iconography. En Holoman, D. Kern y Palisca, Claude V. (Eds.). *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities* (79-93). Nueva York: Da Capo Press.

Nutini, Hugo G. (1988). *Todos Santos in Rural Tlaxcala: A Syncretic, Expressive, and Symbolic Analysis*. Princeton, NJ: Prinston University Press.

Pérez de Rivas, Andrés (1896). *Crónica e historia religiosa de la Provincia de la Compañía de Jesús de México en Nueva España*, 1. México: Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús.

Preziosi, Donald (1989). *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven: Yale University Press.

Rangel, Nicolás (1924). *Historia del toreo en México: época colonial (1529-1821)*. México: M. L. Sánchez.

Rodríguez de San Miguel, Juan N. (1839). *Pandectas hispano-megicanas...,* I. México: Mariano Galván Rivera.

Roubina, Evguenia (2004). Fuentes iconográficas en el estudio de las prácticas instrumentales en la música popular novohispana del siglo XVIII. *Cátedra de Artes,* 4, 43-62.

_____ (2012): "Tomo mi bien de dondequiera 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), 343-391.

_____ (2013) ¿Una imagen vale más...?: pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana, *Cátedra de Artes,* 13, 40-69.

_____ (2010): ¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical novohispana. En Daniel Puig (Ed.). *Pesquisa em música:*

novas conquistas e novos rumos, I Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música (63-83). Río de Janeiro: UNIRIO.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (1959). *Hermeneutik*. Heidelberg: Kimmerle.

Torquemada, Juan de (1615). Veinte y un libros rituales y Monarchia Yndiana.... Sevilla: Matthias Clavijo.

Vargas Lugo, Elisa (1969). Las artes industriales de la Nueva España en la obra de Manuel Romero de Terreros. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 38, 83-90.

Zapico, Hilda Raquel (2006). Liturgia política, poder e imaginario en el Buenos Aires del siglo XVII: las fiestas reales. En Zapico, Hilda Raquel (Coord.). *De prácticas, comportamientos y formas de representación social en Buenos Aires, s. XVII-XIX* (97-168). Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.

Evguenia Roubina, violonchelista y musicóloga mexicana de origen bielorruso, doctora en Ciencias del Arte por el Conservatorio Estatal de San Petersburgo (Rusia), profesora de tiempo completo de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, miembro del Sistema Nacional de Investigadores y miembro regular de la Academia Mexicana de Ciencias. Es autora de más de treinta artículos y cuatro libros dedicados al estudio de la música mexicana. Su trabajo en este campo ha sido galardonado con el Premio Robert Stevenson de Musicología e Investigación en Música Latinoamericana, 2000-2001 (Washington) y el Premio de Musicología Latinoamericana Samuel Claro Valdés 2004 (Chile), entre otras distinciones internacionales. Actualmente coordina el proyecto de investigación *Iconografía Musical Novohispana* auspiciado por el Programa UNAM-DGAPA-PAPIIT IN401011, en cuyo marco se realizó el presente estudio.
Contacto: eroubina@gmail.com

Página 60 en blanco