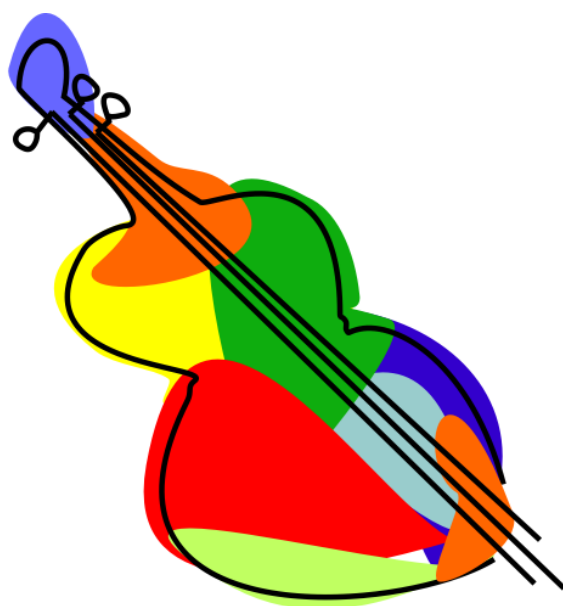


II ENCONTRO IBERO-AMERICANO DE
JOVENS MUSICÓLOGOS
II ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE JÓVENES
MUSICÓLOGOS
Actas



Casa da Música - Porto
26 e 27 de Fevereiro de 2014



MARCO BRESCIA
ROSANA MARRECO BRESCIA
(EDITORES)

II ENCONTRO IBERO-AMERICANO DE JOVENS
MUSICÓLOGOS
II ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE JÓVENES
MUSICÓLOGOS

ACTAS

Tagus-Atlanticus Associação Cultural

Porto, 2014



Brescia, M., Marreco Brescia, R. (editores)
Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos, Porto
Actas del II Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos, Oporto
Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2014
ISBN: 978-989-20-4949-6
Depósito Legal: 379146/14

Imagem da capa:

Rodrigo Teodoro de Paula

Organização:

Grupo Musicologia Criativa

Rosana Marreco Brescia

Marco Brescia

Luzia Rocha

Rodrigo Teodoro de Paula

Rui Araújo

Rui Magno Pinto

Bart Vanspauwen

Llorián García Florez

Raquel Rojo Carillo

Ricardo Bernardes

CESEM, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - Universidade Nova de Lisboa

Agradecimentos:

Marcelo Campos Hazan

Victoria Eli

Luca Chiantore

Paula Gomes Ribeiro

INDEX

	Marco Brescia Rosana Marreco Brescia	
	Apresentação	1
	Presentación	3
I.	Marcelo Campos Hazan	5
	Música, religião e poder: a colaboração de Francisco Manuel da Silva com a Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro (1854-1865)	
II.	Victoria Eli	21
	El patrimonio musical en la convergencia entre musicología y etnomusicología	
III.	Paula Gomes Ribeiro	29
	Restituir a política à musicologia (uma vez mais...)	
1.	Alexandre José de Abreu	37
	Alda e Semira de José Pedro de Santanna Gomes e o Teatro Panóptico	
2.	Alfonso Pérez Sánchez	43
	Musicología aplicada: El Tempo como elemento divergente entre las lecturas del intérprete, el crítico y el musicólogo	
3.	Allan Medeiros Falqueiro	53
	Simetria Inversional como síntese do leste e oeste na música de Béla Bartók	
4.	Ana Carina Dias	61
	No Pó na Música	
5.	Andrea García Alcantarilla	69
	El trío con piano, una ventana a la música de cámara de Joaquín Turina	
6.	António Jorge Marques	77
	<i>Son Regina</i> : Deambulações históricas de uma <i>aria di bravura</i>	
7.	Beatriz Carneiro Pavan	87
	O complexo da língua francesa do século XVIII na sua relação com a música para cravo de François Couperin: indiosincrasias em prol de uma construção eloquente	
8.	Camila Costa Zaneta	95
	As influências de Hans-Joachim Koellreutter no cenário da música no Brasil: um breve panorama	
9.	Carla Silva Reis	103
	Trajetórias em contraponto: um estudo microsociológico da formação superior em piano em duas universidades brasileiras	
10.	Carlos Arthur Avezum Pereira	111
	Música e Tecnologia: desdobramentos da Aura Benjaminiana	
11.	Cecília Maria Gomes Pires	119
	Entre o erudito e o popular: a relação do grupo SaGramma com o Movimento Armonial	
12.	Consuelo Perez Colodrero Desirée García Gil	125
	“Una canción en los labios y la verdad en el corazón”: relaciones entre educación, música e ideología a través de la revista Y de la Sección Femenina (1938-1945)	
13.	Daniel Bredel	133
	Aspectos históricos, sociológicos e psicológicos do discurso musical de Eduardo Bértola em <i>Tramos</i> , <i>Lucípherez</i> e <i>Grandes Trópicos</i>	
14.	Daniel Lovisi	141
	Música instrumental em Minas Gerais: um estudo sobre um grupo de violonistas-compositores de Belo Horizonte	
15.	David Barbero Consuegra	149
	La importación española de modelos de radiofonía musical. El caso francés	


16.	Denise Hiromi Aoki A influência da música francesa no primeiro movimento do Quarteto de Cordas Nº 3 de Heitor Villa-Lobos	157
17.	Diana González La Música de Cámara a comienzos del siglo XX en Madrid a través de la obra crítica de Manuel Manrique de Lara (1863-1929)	165
18.	Eduardo R. Salgado Influencia de las políticas locales en la MPU de las ciudades: los casos de Valladolid y Palencia	173
19.	Eliana Asano Ramos Uma análise da canção <i>Canavial</i> (1984) de Ernst Mahle	181
20.	Eloy V. Palazón Hacia el arte sonoro: consideraciones sobre el tiempo en la obra de Morton Feldman	189
21.	Enrique Valarelli Menezes A síncopa consistente no samba	199
22.	Erika de Andrade Silva A proposta de educação musical nas escolas Waldorf como inspiração para o trabalho em outros contextos	205
23.	Fernando Lacerda Simões Duarte O modelo pré-interpretativo restaurista em face da tradição musical local em Viçosa (Minas Gerais, Brasil): memória e identidade reveladas em dois conjuntos de manuscritos de 1944 para a Semana Santa	211
24.	Frederico Lyra de Carvalho Primeiros apontamentos sobre a música de Steve Coleman: Ritmo	219
25.	Garazi Echeandia Conrado del Campo, cuarteto Nº7 para instrumentos de arco. Estudio y Edición Crítica	227
26.	Giovani Mendoza La Banda Marcial Caracas vista a través del Archivo Pedro Elías Gutiérrez (APEG)	237
27.	Gisele Laura Haddad Sociedades Sinfônicas: a idade da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (SP)	247
28.	Ignacio Soto Silva Etnomusicología y Educación Intercultural: un acercamiento al rol de los dispositivos curriculares [Etno]musicales en escuelas con Educación Intercultural Bilingüe (EIB), en territorio Mapuche Williche	255
29.	Inez Beatriz de Castro Martins Análise quantitativa e qualitativa das obras do Arquivo da Banda da Polícia Militar do Ceará (1897-1932)	263
30.	Isabel Albergaria O órgão em Portugal após as Lutas Liberais: a actividade organeira nos Açores no século XIX como consequência da importação de instrumentos de Joaquim António Peres Fontanes e António Xavier Machado e Cerveira	271
31.	Isabel Pina A construção do génio e da loucura	279
32.	Iván Adriano Zetina Ríos Los Doce Estudios para guitarra de Heitor Villa-Lobos: Notas sobre el ritmo	287
33.	Javier Ares Yebra La música para guitarra en España y Portugal: 1789-1800	295
34.	Jenny Silvestre O Tratado <i>Reglas Generales de Acompañar</i> (1702/1736) de José Torres, uma nova leitura	303
35.	Joan Benavent Peiro	309


	Apuntes Biográficos del Maestro de Capilla de la Seu d'Urgell 561 Bruno Pagueras	
36.	João Afonso Isabel Pina A pluralidade de Pessoa na concepção sonora do <i>Filme do Desassossego</i>	315
37.	João Ricardo Pinto Da Rádio para a Televisão: Modelos e processos de produção musical nos primórdios da televisão em Portugal	321
38.	Johanna Calderón Ochoa Entre lo tradicional y lo académico en la música colombiana. Aportes del compositor Jesús Alberto “Chucho” Rey al Bambuco Andino Colombiano	329
39.	José R. Muñoz Molina Arthur Rubinstein en los escritos críticos de Xavier Montsalvatge	335
40.	Julia María Martínez-Lombó Testa Imágenes de lo nacional en la obra sinfónica de Evaristo Fernández Blanco	343
41.	Kelly Nogueira Marques A Influência da Tecnologia da Música do Século XX	353
42.	Laize Guazina Projetos sociais e os percursos formativos de estudantes de Licenciatura em Música: algumas reflexões sobre subjectividades, universidade e direitos	359
43.	Laura Touriñán Morandeira Martín Sánchez Allú y Marcial del Adalid: una amistad patente a través de sus intercambios musicales pianísticos entre 1848 y 1854. Significación de la primera sonata para piano de aquel	367
44.	Lilian Maria Pereira da Silva Sobre o Tratado para violino escrito por Leopold Mozart: Tradução e análise de extractos do Tratado	381
45.	Liz Mary Pérez de Alejo Joaquín Nin Castellanos (La Habana, 1879-1949): su presencia en el escenario cubano de comienzos del siglo XX	385
46.	Lucas Eduardo da Silva Galon Sara Cecília Cesca O papel da Musicologia na Educação Musical	395
47.	Luiz Alves da Silva O Conde Friedrich von Spreti – Fontes inéditas de uma testemunha ocular das atividades musicais na Corte Imperial do Rio de Janeiro e na Imperial Fazenda de Santa Cruz em 1829	401
48.	Luzia Rocha Camille Saint-Saëns em Portugal: análise de quatro caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro	407
49.	Marcus Vinícius Medeiros Pereira O Acervo Vicente de Paula Medeiros: investigando as práticas musicais no início do século XX no interior do Brasil	415
50.	María Consuelo Iglesias Fernández Voces Patrióticas en la Escena Madrileña de Principios del S. XIX: el caso de la Guerra de la Independencia (1808-1814)	423
51.	María da Gloria Lemos de Ledezma A Arte de Trovar em Diálogo com o Cancioneiro de Elomar Figueira Mello	431
52.	María Encarnación Bernal Martínez Influencias Internacionales en la obra del compositor español de la generación del 51, Claudio Prieto	439
53.	María Fouz Moreno La renovación del cantar de ciego en el siglo XX: el caso de <i>Paco Pixiñas</i>	447
54.	Maria Helena Cruz Martins Rodrigues Milheiro O movimento orfeónico em Portugal: o caso do Orfeão dos Trabalhadores e Artistas de Condeixa (1903-1929)	455
55.	María Jesús Perucha Arranz	463


	Aportación de la Revista La Ciudad de Dios a los estudios de Estética Musical en España: 1881-1936	
56.	Maria João Neves Reinvidicando um Logos Musical	471
57.	Maria Luisa Castilho A obra policoral de Manuel de Tavares no contexto da Península Ibérica e Internacional	479
58.	Maria Teresa Arfini Felix Mendelssohn Bartholdy and the Problem of Program Music	491
59.	Marília Chibim Orsi e Chaves Novos Caminhos na Educação Brasileira: Música no Currículo Escolar	497
60.	Marina Barba Maestría escénica y compositiva en la música de Ramón Carnicer para el drama de Gil de Zárate: <i>Carlos II, el Hechizado</i>	505
61.	Miguel Palou Espinosa Alfonso Fontanelli (1557-1622): introducción a una problemática socio-cultural de la práctica musical y la nobleza italiana en el Tardo-Renacimiento	511
62.	Nieves Hernández Romero El arpa: un campo para la proyección musical femenina en el siglo XIX	519
63.	Nuria Barros Presas La alameda decimonónica: ¿un salón urbano musicalmente democrático?	525
64.	Patrícia de Almeida Ferreira Lopes Procedimentos de construção na improvisação: um estudo da Improvisação Nº 2 de Patrícia Lopes	533
65.	Paula González Suitt Actividades musicales en la escuela primaria: la conciencia profesional de los profesores de escuela	541
66.	Pedro Buil Tercero La percepción social de la armonía en la música popular. Un modelo en el canon estético de los <i>Greatest Hits</i>	551
67.	Pedro Luengo Iconografía musical en las fiestas sevillanas por la exaltación al trono de Fernando VI	559
68.	Raquel Rohr Desenvolvimento e consolidação do ensino de música no estado do Espírito Santo no século XX	571
69.	Ricardo Nuno Futre Pinheiro Jazz Musica as a Political Message	577
70.	Roberto Votta As técnicas de edição musical no Brasil durante a primeira metade do séc. XX e suas implicações na obra de H. Villa-Lobos	583
71.	Rodrigo Teodoro de Paula A música encomendada: compositores e freiras musicistas nos conventos portuenses de Santa Clara e São Bento da Ave Maria (1764-1833)	591
72.	Rui Filipe Duarte Marques O associativismo musical enquanto cultura de participação – um estudo de caso da Tuna Souselense	599
73.	Ruth Abellán Alzallú El pensamiento algorítmico en la música de Gabriel Brnčić	607
74.	Sofia Ferreira Teixeira Aspectos sobre a mitificação da figura do maestro: a construção do império e da fama de Herbert von Karajan	615
75.	Sofia Vieira Lopes O concurso enquanto espectáculo musical – reflexões acerca dos antecedentes do Festival RTP da Canção	621
76.	Sónia Duarte	627


	Imagens de Música na Pintura Portuguesa: do século XVI ao século XX. O caso da cidade do Porto	
77.	Tânia Sofia Gomes Valente Gustavo Romanov Salvini: um professor de canto à frente do seu tempo e esquecido no tempo	633
78.	Tiago Manuel da Hora Joaquim Simões da Hora, Produtor: o legado para a história da produção discográfica de música erudita em Portugal	641
79.	Trinidad Jiménez La flauta en el jazz flamenco: la hipertextualidad en “Almoraima” de Jorge Prado	649
80.	Vera Fouter Fouter La adaptación en la corte de Catalina II de los compositores extranjeros: los casos de Domenico Cimarosa, Giuseppe Sarti y Vicente Martín y Soler	657
81.	Virginia Sánchez Rodríguez Contrastes formales, estéticos y estilísticos en la música del cine español cinco décadas atrás	665

APRESENTAÇÃO

 Nos dias 26 e 27 de Fevereiro de 2014 decorreu o *II Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos*, enquadrado numa moldura de excepção: a Casa da Música do Porto, morada-crisol de todas as músicas e símbolo maior da pujança e contemporaneidade que faz efervescer a invicta cidade. É precisamente a multiplicidade de acepções do viver e pensar o fenómeno musical que as presentes actas recolhem nos mais de 80 contributos que as compõem, fruto do trabalho de jovens musicólogos de todas as idades e níveis de formação, jovens no espírito e na vontade de construir algo novo sobre antigas sedimentações, aglutinados em torno a um escopo comum: partilhar as suas inquietações, buscas e reflexões, enriquecendo-se proficuamente de experiências recíprocas que nutrem o inesgotável manancial do conhecimento.

 Nesta mesma perspectiva nasceu no ano 2011 o Grupo Musicologia Criativa, formado por jovens musicólogos vinculados à Universidade Nova de Lisboa, que se congregaram com o intuito de abrir – inicialmente aos jovens musicólogos portugueses – novos espaços de discussão e partilha dos seus trabalhos e aspirações. A ideia, por certo modesta e circunscrita, cresceu, ultrapassou fronteiras, ganhou mundo e cristalizou-se no *I Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos*, realizado em Fevereiro de 2012, quando 136 jovens investigadores abarrotaram os opulentos salões oitocentistas do Palácio Foz de Lisboa, para além das salas de concerto e conferências do Museu da Música e da Casa da América Latina, respectivamente. A presente edição do encontro mostrou-se igualmente vivaz e, à ocasião, 128 investigadores, alguns independentes, outros provenientes de 59 universidades e/ou conservatórios de 15 países, trouxeram uma renovada sinergia às moderníssimas salas concebidas por Koolhaas na Boavista portuense.

 Junto a eles quatro investigadores e professores já consagrados mas de incombustível jovialidade partilharam, na qualidade de keynote speakers, as suas reflexões e experiência aos mais jovens, os que, unanimemente, animaram a seguir cada qual o seu caminho com coragem e ímpeto, não se deixando abater e nem desanimar diante de estéreis calcificações, mas, ao contrário, ousando sempre novos amálgamas e geometrias insuspeitas. À Victoria Eli Rodríguez (Universidade Complutense de Madrid), Marcelo Campos Hazan (Universidade da Carolina do Sul), Paula Gomes Ribeiro (Universidade Nova de Lisboa), Luca Chiantore (Escola Superior de Música da Catalunha / Musikeon Cursos de Piano), os nossos mais vivos e sinceros agradecimentos pela generosidade, pelo cuidado, pela elegância com que revestiram o nosso convite.

 A segunda edição do *Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos* promoveu, igualmente, um curso de iconografia musical, ministrado pelos colegas Luzia Rocha, Ruth Piquer, Gorka Rubiales e Nicola Bizzo. O mesmo teve lugar em outro recinto de excepção, a vetusta Casa do Infante, sitio de incontornável valência simbólica para a cidade, tendo sido enquadrado pela Câmara Municipal – Porto Cultura, numa sempre desejável abertura académica ao conjunto da sociedade. Para além do imprescindível recurso advindo das inscrições dos integrantes do encontro, que fazem do mesmo uma iniciativa praticamente auto-sustentável, gostávamos, igualmente, de fazer público o nosso agradecimento ao inestimável apoio institucional e financeiro prestado pelo Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, co-organizador do encontro junto à Tagus-Atlanticus Associação Cultural, como também colocar em valor os importantes apoios granjeados junto à Fundação INATEL, Turismo do Porto e Norte de Portugal, TAP Portugal, Sociedade Portuguesa de Investigação em Música,

Jovem Associação de Musicologia (Astúrias e Catalunha), Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa e Revista Glosas.




Não poderíamos encerrar estas breves linhas, incapazes, por certo, de plasmar a real dimensão da presente iniciativa, sem alçar o olhar ao horizonte, augurando que muitos dos que aqui têm a possibilidade de realizar a sua primeira publicação continuem a perseguir os seus ideais e a dar rédeas livres às suas indagações, e que o contributo dos andarilhos mais experimentados possa-lhes servir de estímulo e guia ao constante aprimoramento, vivificados pelo gozo e a maravilha de desvelar, nos meandros e percalços do caminho, o brilho do diamante interior. De nossa parte, seguiremos trabalhando com o mesmo afínco e a mesma alegria para reencontrá-los em nosso próximo destino: Sevilha, 2016.


Marco Brescia e Rosana Marreco Brescia,


Grupo Musicologia Criativa.


Porto, Julho de 2014.

PRESENTACIÓN

 En los días 26 y 27 de febrero de 2014 ha tenido lugar el *II Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, enmarcado en un sitio de excepción: la Casa de la Música de Oporto, morada-crisol de todas las músicas y símbolo mayor de la pujanza y contemporaneidad que hace pulsar la ciudad invicta. Es precisamente esta multiplicidad de acepciones de vivir y pensar el fenómeno musical que las presentes actas recogen en las más de 80 aportaciones que las componen, fruto del trabajo de jóvenes musicólogos de todas las edades y niveles de formación, jóvenes en el espíritu y en las ganas de construir algo nuevo sobre antiguas sedimentaciones, aglutinados en torno a un objetivo común: compartir sus inquietudes, búsquedas, razonamientos, enriqueciéndose proficuamente de experiencias recíprocas que nutren el inagotable manantial del conocimiento.

 En esta misma perspectiva nació en el año 2011 el Grupo Musicología Creativa, formado por jóvenes musicólogos vinculados a la Universidad Nova de Lisboa, quienes se han congregado en el afán de abrir – inicialmente a los jóvenes musicólogos portugueses – nuevos espacios para la discusión e intercambio de sus trabajos y aspiraciones. La idea, por cierto modesta y circunscrita, creció, ultrapasó fronteras, se difundió y cristalizó en el *I Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, realizado en febrero de 2012, cuando 136 jóvenes investigadores abarrotaron los opulentos salones decimonónicos del Palacio Foz de Lisboa, además de las salas de concierto y actos del Museo de la Música y de la Casa de América Latina, respectivamente. La presente edición del encuentro se ha mostrado igualmente vivaz y, por la ocasión, 128 investigadores, algunos independientes, otros provenientes de 59 universidades y/o conservatorios de 15 países, han traído una renovada sinergia a las modernísimas salas diseñadas por Koolhaas en la Boavista de Oporto.

 Juntamente a ellos, cuatro investigadores y profesores ya consagrados pero de incombustible jovialidad compartieron, en calidad de keynote speakers, sus reflexiones y experiencia con los más jóvenes, quienes, unánimemente, animaron a seguir todos y cada uno su camino con coraje e ímpetu, no se dejando ni abatir ni desanimar ante calcificaciones estériles, pero, todo lo contrario, osando siempre nuevas amalgamas y geometrías insospechadas. A Victoria Eli Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid), Marcelo Campos Hazan (Universidad de Carolina del Sur), Paula Gomes Ribeiro (Universidad Nova de Lisboa), Luca Chiantore (Escuela Superior de Música de Cataluña / Musikeon Cursos de Piano), nuestros más sinceros y vivos agradecimientos por la generosidad, el cuidado, la elegancia con que han revestido nuestra invitación.

 La segunda edición del *Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos* promovió, igualmente, un curso de iconografía musical, impartido por los compañeros Luzia Rocha, Ruth Piquer, Gorka Rubiales y Nicola Bizzo. El mismo tuvo lugar en otro marco de excepción, la vetusta Casa del Infante, sitio de ineludible importancia simbólica para la ciudad, habiendo sido enmarcado por el Ayuntamiento de Oporto – Concejalía de Cultura, lo cual supone una siempre deseable apertura académica al conjunto de la sociedad. Además de la imprescindible aportación generada por los derechos de inscripción de los integrantes del encuentro, quienes hacen del mismo una iniciativa prácticamente auto-sostenible, quisiéramos, igualmente, poner de manifiesto nuestro reconocimiento al inestimable apoyo institucional y financiero prestado por el Centro de Estudios de Sociología y Estética Musical – Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Nova de Lisboa, coorganizador del encuentro junto a la Tagus-Atlanticus Asociación Cultural,

como también poner en valor los importantes apoyos granjeados junto a la Fundación INATEL, Turismo de Oporto y Norte de Portugal, TAP Portugal, Sociedad Portuguesa de Investigación en Música, Joven Asociación de Musicología (Asturias y Cataluña), Movimiento Patrimonial por la Música Portuguesa y Revista Glosas.



No podríamos terminar estas breves líneas, incapaces, seguramente, de plasmar la real dimensión de la presente iniciativa, sin alzar la mirada hacia el horizonte, augurando que muchos de los que aquí tienen la posibilidad de realizar su primera publicación continúen a perseguir sus ideales y a dar riendas sueltas a sus indagaciones, y que la aportación de los andariegos más experimentados les pueda servir de estímulo y guía al perfeccionamiento constante, vivificados por el gozo y la maravilla de desvelar, a cada meandro o percance del camino, el brillo del diamante interior. De nuestra parte, seguiremos trabajando con el mismo ahínco y la misma ilusión para reencontraros en nuestro próximo destino: Sevilla, 2016.

Marco Brescia y Rosana Marreco Brescia,
Grupo Musicología Creativa.
Oporto, julio de 2014.

67.

ICONOGRAFÍA MUSICAL EN LAS FIESTAS SEVILLANAS POR LA EXALTACIÓN AL TRONO DE FERNANDO VI

Pedro Luengo¹ / Universidad de Sevilla

La representación de las fiestas por la subida al trono de Fernando VI supone una oportunidad para conocer la actividad musical profana de Sevilla poco después de la presencia de la corte española. La riqueza iconográfica musical se revisa en este artículo de una forma global, desde los emblemas a las representaciones caricaturizadas de instrumentos. Se observan las particularidades organológicas así como los conjuntos instrumentales donde se integran. Gracias a esto, las representaciones tanto de los instrumentos como de los músicos se vinculan con otras obras conservadas en la capital de fecha similar. Toda esta información resulta clave para entender la actividad musical sevillana del momento, pero también ayuda a solventar problemas de autoría de otras obras pictóricas donde la iconografía musical tiene un papel secundario.

Palabras clave: Emblemas, Mitología, Mascarada, Domingo Martínez.

La serie de lienzos realizados con motivo de las fiestas de exaltación al trono de Fernando VI en Sevilla deben considerarse como una de las grandes representaciones del poder y la fiesta barroca hispana². Por ello ha recibido una gran atención historiográfica en los últimos años³. Pero además de un caso significativo del ámbito español, se trata de un ejemplo de la imagen de Sevilla⁴. A pesar de esto, la numerosa iconografía musical que contienen ha pasado casi siempre inadvertida incluso cuando puede ser utilizada para justificar algunas de las propuestas realizadas para otros campos⁵. En esta comunicación se abordará en primer lugar la identificación organológica de los instrumentos representados. Así se podrán poner en relación con otros casos similares dentro del patrimonio andaluz⁶. Al tratarse la serie de lienzos de una representación verosímil de la fiesta, a partir de los datos iconográficos se intentará reconocer la actividad musical de la ciudad pocos años después de la presencia de la corte (1729-1733). En este sentido se abordará la presencia musical formando parte de escenas mitológicas, por medio de emblemas, o como elemento propio de la fiesta profana y popular. Por último, gracias a un mejor conocimiento sobre los conjuntos musicales habituales en la ciudad se podrán interpretar con mayor acierto la selección organológica realizada para obras religiosas.

¹ Contrato postdoctoral ASEC (VPPIUS), Proyecto "Catalogación de Iconografía: Catalogación y análisis de obras artísticas relacionadas con la música y las artes visuales en España", Universidad de Sevilla.

² Antonio Bonet Correa: *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, AKAL, 1990, pp. 42-43.

³ Dos catálogos de recientes exposiciones han abordado esta serie revisando las aportaciones precedentes. Cj. Enrique Valdivieso (coord.): *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Sevilla, Centro Cultural el Monte, 2004; Rosario Camacho Martínez, Reyes Escalera Pérez (eds.): *Fiesta y simulacro*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007.

⁴ Juan Miguel Serrera, Antonio Oliver, Javier Portús: *Iconografía de Sevilla, 1650-1790*, Madrid, Ediciones El Viso, 1989, tom. II, pp. 34-105.

⁵ Rosario Álvarez: "La Música en las imágenes procesionales del arte barroco hispano", *Anuario musical*, 50, 1995, pp. 87-184.

⁶ Para esto se hará uso de la catalogación emprendida por un proyecto de colaboración entre el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) y la Universidad Complutense de Madrid (UCM), que ha implementado campos de iconografía musical en la base de datos Bienes Muebles de la institución andaluza. Posteriormente se han completado una selección de fichas y se han aportado nuevos registros.

La información que se tiene de las citadas fiestas ha sido presentada por los estudios precedentes⁷. A pesar de ser una obra anónima, cuyo encargo se atribuye tradicionalmente a Domingo Martínez (1688-1749) dos años antes de su fallecimiento finalizada por su equipo, su gran formato y la información cultural que ofrecen han sido objeto de análisis en numerosos estudios⁸. Actualmente la serie se conserva íntegra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, por donación de 1896 de su original destinataria la Real Fábrica de Tabacos⁹. La mascarada fue sufragada por esta institución, al igual que la serie de pinturas y de la edición de un volumen sobre las fiestas, encargado a Cansino Casafonda¹⁰. Los lienzos intentan reflejar el recorrido de la fiesta a través de Sevilla. Los espacios donde se desarrolla la fiesta son la Plaza de San Francisco, lugar donde se ubica el Ayuntamiento y el entorno de la Catedral tanto en el lateral de la fachada de los pies como en las gradas previas al Patio de los Naranjos. El cortejo estaba formado por ocho carros acompañados por diferentes grupos. Se iniciaba con el Carro del Pregón, como representación de la institución que la patrocinaba. A éste lo seguía el de la Alegría, dedicado a Baco y Pan. A partir de aquí se iniciaba una serie mitológica dedicada a los elementos: el del fuego, con Vulcano, el del aire con Eolo, el del agua con Neptuno y el de la tierra con Ceres. El séptimo representaba a Apolo y las Tres Nobles artes.

Aunque la organización de los carros lleva a pensar en una fiesta de marcado carácter mitológico, otros aspectos de la cultura barroca, tales como la tradición emblemática, la vida religiosa o la cultura popular, quedan reflejados. Todos ellos se representan como parte del intento de fijar visualmente la fiesta, por lo que su verosimilitud es mucho mayor que en otras obras en la que este tipo de detalles pueden ser simplemente decorativos. Esta particularidad permite abordar el papel de la música práctica y de la iconografía musical en la fiesta barroca, pudiendo diferenciar su simbolismo visual con sus propias características auditivas. Dentro de estas últimas, los lienzos muestran diversos grupos musicales, desde las agrupaciones de vientos metal hasta las de cuerda, pasando por conjuntos populares acompañando danzas. Cada uno de ellos puede vincularse con diferentes grupos sociales, desde los militares hasta los esclavos, pasando por el mundo religioso. Un último aspecto a tener en cuenta al abordar el análisis de la serie es que se trata de la representación de una mascarada. Su carácter carnavalesco podría llevar a considerarla una fuente de menor valor. Por el contrario, la caricatura que se hace de esta sociedad no solo no deforma sus características sino que apoya la visión grotesca que tenía la sociedad de algunos de sus grupos.

Iconografía musical y mitología

A pesar de que hasta el momento la historiografía no lo haya subrayado especialmente, son fundamentales los pasajes mitológicos con referencias musicales¹¹. Ya desde las fiestas que rodearon al pregón de la mascarada pueden

⁷ Alfredo J Morales: "Imagen urbana y fiesta pública en Sevilla: la exaltación al trono de Fernando VI", *Reales Sitios*, año XLII, 165, 2005, pp. 2-21.

⁸ María José de la Torre Molina: "La música en las fiestas reales andaluzas de la segunda mitad del siglo XVIII". *Fiesta y simulacro...*

⁹ Carro del Pregón de la Máscara, Museo de Bellas Artes de Sevilla (MBBAAS), CE0550P; Carro del Agua, MBBAAS, CE0551P; Carro del Fuego, MBBAAS, CE0552P; Carro del Aire, MBBAAS, CE0553P; Carro de la Tierra, MBBAAS, CE0554P; Carro de la entrega de los retratos de los Reyes al Ayuntamiento (Carro del Víctor y del Parnaso), MBBAAS, CE0555P; Carro del Parnaso (del homenaje de Apolo y las Tres Nobles Artes a los Monarcas), MBBAAS, CE0556P; Carro de la Común Alegría, MBBAAS, CE0557P;

¹⁰ Ramón Cansino Casafonda: *Nuevo mapa, descripción iconológica del mundo abreviado. Real máscara de simbólicos triumphos en festiva ostentación del más plausible culto por medio de los quatro elementos, que ofreció la lealtad amante de los Dependientes de las Reales Fábricas del Tabaco, para celebrar la Real Jura, solemnizada por la mui noble, y mui leal Ciudad de Sevilla en la Exaltación a el Throno, y Cetro de dos Mundos de nuestro Catholico Monarcha el Sr. D. Fernando VI*, Sevilla, 1749.

¹¹ Desde el inicio del texto las referencias musicales y mitológicas son continuas. De hecho las primeras palabras del autor hacen referencia a Apolo: "No el numeroso, no el candente plectro, / del Sacro Apolo, inspiración facunda, / hoy le rompe al silencio duros grillos, / hoy llena a su concontento esferas mudas". Poco más adelante, un amigo del autor, Nicolás Brignon, le cita como "divino Orfeo". Para la fiesta se contó con diferentes maestros de la ciudad entre los que también participaron músicos. R. Cansino Casafonda, *Nuevo Mapa, descripción iconológica...*, p. 10.

encontrarse estas referencias, en lo que sería un conjunto que acompañaba a Mercurio¹². Mucho más desarrollada sería la iconografía y la actividad musical de la mascarada en sí. La mayoría de las referencias musicales formaban parte de los carros, bien en su decoración bien en los personajes que iban sobre ellos y no tanto de los cortejos. Así, el más destacable de todos es el conjunto de musas alrededor de Apolo en el Carro del Homenaje¹³. Aunque existen ligeras diferencias entre la descripción de la crónica y el lienzo, especialmente evidentes en este grupo, la idea general es común. Todas portan instrumentos musicales que sirven para identificarlas, con la excepción de Melpómene, Talía y Urania que llevarían sus atributos habituales¹⁴. En el lienzo Apolo aparece representado en lo alto del risco con un cetro, mientras que Cansino Casafonda habla que llevaba una cítara, que en la pintura solo lleva Orfeo, a los pies del monte¹⁵. Bajo los pies de Apolo aparecen las musas en orden descendente según la tradición clásica. Comienza Clío que porta lo que parece una trompeta natural de cuerpo muy corto, citada por Cansino como un clarín¹⁶. La trompeta es un elemento iconográfico propio de esta musa, que también porta un libro. Junto a ella aparece una representación femenina con un violín. Tanto esta, como otra violinista situada más abajo, pueden identificarse como personificaciones de Calíope o Polimnia como musas de la poesía. Según Cansino Polimnia llevaba un libro, aunque no aparece así en el lienzo¹⁷. En un escalafón más bajo se encuentra Euterpe, representada con la flauta¹⁸. Junto a ella aparece una musa más, que parece portar un segundo violín, del que solo se aprecia el cordal y una de las escotaduras. Su morfología parece alejarlo de un posible instrumento de cuerda pulsada, lo que encajaría con su colocación y con lo señalado por Cansino, quien dice que Erato llevaba un plectro y una lira¹⁹, mientras que Terpsícore llevaba una cítara²⁰. Ninguna de ellas está representada con estos instrumentos en el lienzo.

Un segundo grupo dentro de este carro incorpora cuatro personajes, dos de ellos musas y los restantes músicos. Uno porta un arpa que claramente se inspira en modelos clásicos pero que no responde al instrumento propio de la época. Frente a él, una figura de espaldas porta un arco y lo que parece ser un violón, similar al que aparece en otros carros. En principio, ante la presencia de Apolo en la cima del risco de las musas, parecía probable que estas dos figuras masculinas se identificasen con Orfeo, en el caso de la cítara, y Arión con el instrumento de cuerda. Sin embargo, Cansino los cita expresamente al revés²¹.

Fuera del Carro del Homenaje las representaciones musicales también eran claves en otros aparatos. Así, en el Carro de la Común Alegría se representaba a Baco junto a Pan y la ninfa Syringa, que iban acompañados por algunos sátiros²². Tal y como dice Cansino, la ninfa estaba ya representada por la fístula en boca de Pan, pero también aparece como una joven que toca unas sonajas²³. Por otra parte, los sátiros que rodeaban desde el suelo el carro iban en parejas

¹² Hubo un anuncio del pregón protagonizado por Mercurio, que iba acompañado de cuatro clarineros y dos timbales a caballo, “tocando marchas bélicas y sonoras canciones”. Tras ellos continuaban cuatro tambores y dos pífanos a pie. *Ibia.*, p. 18.

¹³ “Llenaba la popa este majestuoso trono, y de el medio del Carro, hacía la proa, se levantaba el monte parnaso, cuya falda, y plan del carro ocupaban con hermosa y perceptible disposición, Apolo, las nueve Musas, Arión y Orfeo, que se significaban todas las más nobles Artes. Las más de estas figuras tocaban acordes instrumentos, y las otras cantaban, al compás de sus destrezas, dulces himnos, representando a sus tiempos”. *Ibia.*, pp. 46-47.

¹⁴ Talía portaba una mascarilla. *Ibia.*, p. 366. Melpómene un puñal. *Ibia.*, p. 367.

¹⁵ *Ibia.*, pp. 362-363.

¹⁶ *Ibia.*, p. 364.

¹⁷ *Ibia.*, p. 368.

¹⁸ Según la crónica, Euterpe llevaba dos flautas que usaba alternamente. *Ibia.*, p. 365.

¹⁹ *Ibia.*, p. 369.

²⁰ *Ibia.*, p. 371.

²¹ En este caso Orfeo llevaba “un violón en vez de lira, o cítara”. *Ibia.*, pp. 372-373.

²² *Ibia.*, p. 60.

²³ “En el medio del plan del carro iban el dios Pan de sátiro, tocando su flauta de siete cañas, y siringa con traje de villana, que tocaba unas sonajas, uno en frente de otro”. *Ibia.*, p. 88.

tocando zambombas, gaitas, trompas de acero y grandes morteretes²⁴. La crónica, quizás intentando ser fiel a una representación mitológica, evita la referencia a una vihuela que sí incorpora el pintor en manos de un sátiro. Este mismo tipo de escenas, con similares representaciones iconográficas, pueden encontrarse en las pinturas que decoraban el carro, con escenas campestres donde las sonajas son habituales. La estructura contaba además con una representación de la Alegría con unas castañuelas, así como con un grupo de sátiros músicos, que no ha podido localizarse en la representación de Martínez²⁵.

Menor relevancia tiene la iconografía musical basada en pasajes mitológicos en otros carros. Por ejemplo, en la decoración del Carro del Aire aparecen diferentes geniecillos tocando trompas curvas naturales y flautas²⁶. No tendría mayor trascendencia si no se pone en relación con la decoración pictórica con ángeles músicos de la Capilla Sacramental de Santa Catalina (Sevilla), obra aún anónima atribuida a un discípulo de Martínez, Pedro Tortolero, quien al fallecer debió dejar el proyecto en manos de Vicente Alanís²⁷.

Iconografía musical emblemática

Además del contenido mitológico expuesto, la iconografía musical volvió a ofrecer una importante aportación en forma de emblemas²⁸. Aunque los lienzos de Martínez permiten la identificación de algunos de ellos, no cabe duda que la fuente principal para su estudio ha sido la crónica de Cansino. Todos ellos venían a poner en relación las virtudes del monarca con los elementos naturales que servían de tema a los carros. Así, varios de ellos aprovecharon la tradición emblemática europea para vincular música y fiesta.

En el Carro del Homenaje, Martínez permite identificar tres emblemas que representaban una cítara²⁹, una flauta³⁰ y una lira³¹. Probablemente en el otro lado del carro se representarían una cítara³², un órgano³³, un violón³⁴ y un oboe³⁵. Por desgracia, su ubicación dentro del carro queda fuera de la representación pictórica. Todos estos temas están sacados directamente del libro de Picinelli³⁶. Este volumen ni lo cita un Cansino insistente en la utilización de Ripa, ni formaba parte de la biblioteca particular del pintor³⁷. El problema de esta fuente es que apenas cuenta con

²⁴ *Ibia.*, pp. 83-84.

²⁵ El carro estaba decorado “con variedad de instrumentos músicos y festivos”. Allí aparecía una representación de Alegría, quien llevaba “un instrumento de diferentes palillos que tocaba con otro, acompañando a los demás”. En las gradas, que de sus pies bajaban al plano del carro, iban sentados cuatro sátiros, unos tocando trompas grandes de acero, y los otros unos timpanillos de hoja de lata, uno en cada mano. Estos son unos instrumentos al modo de sombreritos, y alrededor guarnecidos de cascabeles, por lo que cuando los tocan, dando uno con otro, causa un festivos estruendo, que para el asunto era de buena armonía, y su uso se mantiene de la antigüedad en Roma”. *Ibia.*, p. 88.

²⁶ “Mostraba con frecuencia multitud de aves, y de geniecillos, propios de este elemento, porque unos tocaban clarines, trompas de caza, oboes, y otros instrumentos de boca”. *Ibia.*, p. 187.

²⁷ Domingo Martínez es un autor bien conocido gracias a recientes exposiciones. Dentro de su catálogo la iconografía musical es especialmente escasa. Solo aparecen en tres obras que hasta el momento son atribuciones: la citada serie de la mascarada, el techo de Santa Catalina, y el *Niño con una flauta*.

²⁸ R. Escalera Pérez: “La fiesta barroca como portavoz de la emblemática: El caso de Sevilla”. *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Rafael Zafra Molina, José Javier Azanza (coords.), Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 273-285.

²⁹ “Pintábase una [cítara] y que tocaba sus cuerdas una mano, estando suspensas alrededor algunas fieras, y otros dóciles animales, haciendo pacífica compañía, y encima esta letra: OBLECTAT, ET ALLICIT”. R. Cansino Casafonda, *Nuevo Mapa, descripción iconológica...*, p. 358.

³⁰ Otro emblema iba representado con una flauta dulce bajo el título FLATUS, ET DIGITUS ADSIT. *Ibia.*, p. 361.

³¹ “Pintose una lira y encima esta letra: PECTORA MULCET”. *Ibia.*, p. 359.

³² También se pintó una cítara con el lema VARIETATE CONCENTUS. *Ibia.*, p. 361.

³³ “Pintóse un órgano, y una mano, que tocaba, para demostrar voz y aplicación, y encima se leía esta letra: AURA, MANUSQUE SONUM”. *Ibia.*, p. 360.

³⁴ “Pintose un violón, y esta letra: NEC OFFENDIT IN UNA”. *Ibia.*, p. 361.

³⁵ “En una parte estaba pintado un oboe. [...] Explicabalo sobre la pintura esta letra: SEMPER APTA”. *Ibia.*, loc. cit.

³⁶ “39. Organi harmonia, non solius venti beneficio, sed & digitorum virtute excitatur. Lemma: FLATUS, ET DIGITUS ADSIT”. Filippo Picinelli: *Mundus symbolicus, in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam profanis eruditionibus ac sententiis illustratus: subministrans oratoribus, praedicatoribus, academicis, poetis &c. innumera conceptuum argumenta*, Colonia, Thomae & Henrici Theodori, 1715, tom II, pp. 228-230.

³⁷ Ana Aranda Bernal: “La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del siglo XVIII”, *Atrio*, 6, 1993, pp. 63-98.

representaciones, siendo la mayoría de ellas descripciones de los motivos a representar. De hecho, en el capítulo referente a emblemas con instrumentos musicales, solo el órgano aparece dibujado, justamente uno de los emblemas que no pintó Martínez. Además de este carro, la tradición emblemática musical se vio reflejada también en el de Baco, incorporando un tamboril³⁸. En este caso la fuente no fue Pilcinelli, sino directamente las Elegías de Tibulo, lo que insiste en la inexistencia de modelo pictórico previo. En la misma línea, acompañando a la Alegría, se pintó un emblema con el lema “Mediis in jocis” cuya fuente no ha sido localizada aún³⁹.

Por último, cabe destacar que en este cortejo simbólico, donde aparecían diferentes artes, la Música también fue representada por una ninfa dentro de la comitiva del carro del Aire⁴⁰. Iba vestida de notas musicales, probablemente una solución sacada de la representación que ofrece Ripa de la Aritmética⁴¹. Este tipo de vestido musical sería similar al de una de las musas, según indica también la crónica. Pero más interés despierta la representación de “una mano musical, con sus correspondientes signos”. Para la época, como indica Nassarre, era *lo primero que se aprende en Canto llano*⁴². Aunque Nassarre no incorporara una representación, diferentes tratados de la época incorporaban dibujos con la Mano musical. Álvarez, que ya no pudo localizar la representación en los lienzos, intentó vincularlo con la figura de un hombre que porta una guitarra, un oboe, y quizás unas castañetas⁴³. Esta figura, tal y como reza en una cartela que pende de su hombro se trataba de una representación del Escándalo.

Iconografía musical profana

Hasta aquí la iconografía musical era utilizada como medio para transmitir un mensaje, formando parte de disfraces o representaciones, pero la música como actividad artística también tuvo un papel significativo en la fiesta. En estos casos la actividad musical era real, aunque tuviera tintes cómicos en algunos casos, y por ello, tanto la crónica como el lienzo deben considerarse como reflejo de las agrupaciones contemporáneas. Su presencia en la mascarada se hizo tanto desde las cuadrillas como desde los carros, muchos de ellos protagonizados por estos grupos de músicos. El más destacado, según la crónica, fue uno de doce músicos *célebres*, que formaban parte del Carro del Pregón, el único cubierto⁴⁴. Por desgracia, su reconocimiento no fue acompañado de la cita de sus nombres. Sí se sabe su composición, protagonizada por los violines y los oboes, que en total eran nueve⁴⁵. Los bajos eran representados por un violón y dos fagotes. La

³⁸ En la de Baco se pintó un tamboril con la letra “ODIT LENAUS TRISTIA”. R. Cansino Casafonda, *Nuevo Mapa, descripción iconológica...*, pp. 89-90.

³⁹ Haciendo referencia a la “cordura” de la Alegría, “Pintabase una cuerda en la tarjeta, pendiente entre pandero y sonajas y esta letra: MEDIIS IN JOCIS”. *Ibia.*, p. 90.

⁴⁰ La descripción es ofrecida por Cansino Casafonda. “El vestido era vario, pero sembrado de pequeños instrumentos músicos, y notas de esta facultad. En la cabeza llevaba bien colocada sobre un vistoso tocado, con que iba dispuesto su cabello, una mano musical, con sus correspondientes signos, y en una mano llevaba un oboe, como que el alma de la armonía en todo músico conciento es el aire proporcionadamente aplicado, o herido, para formar la voz, por medio de cualquiera instrumento”. *Ibia.*, p. 181.

⁴¹ Cesare Ripa: *Iconología*, Perugia, Piergiorgio Costantini, 1744, tomo I, p. 158.

⁴² Pablo Nassarre: *Fragmentos musicos, repartidos en quatro tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necesarias para canto llano, canto de organo, contrapunto, y composicion*, Madrid, Imprenta de Música de Joseph de Torres, 1700, p. 3. También aparece citada en su *Escuela de música según la práctica moderna*, Zaragoza, Diego de Larumbe, 1724, Libro II, Cap. III, pp. 97-98.

⁴³ R. Álvarez, *La Música en las imágenes procesionales...*, p. 118.

⁴⁴ En las ruedas del carro tirado por brutos, se representaban “nadantes y como tocando acordes instrumentos, y cantando diferentes hermosas sirenas”. *Ibia.*, p. 21. Sobre el carro iban “los más célebres” doce músicos ataviados a la turca. R. Cansino Casafonda, *Nuevo Mapa, descripción iconológica...*, p. 22. Con el desarrollo de la fiesta estos instrumentistas continuaron su labor ya que “se repetían armoniosamente los dulces conciertos con que desde el carro se daba por los doce diestros instrumentistas, gustoso recreo a los circundantes a que alternaban en sus correspondientes puestos los timbales y clarines y lo mismo ejecutaba la acorde música de las guardias”. *Ibia.*, p. 401.

⁴⁵ “Los instrumentistas era un violón, dos fagotes, seis violines, y tres oboes, que emulándose entre sí, por desempeñar con especial esmero cada uno la obligación de su destino, y del día, dieron a los oyentes el más dulce y sonoro recreo”. *Ibia.*, p. 22. Así “suspendían los más propios Ariones y Orfeos, al impulso de sus plectros eficaces”. *Ibia.*, p. 24.

comparación con el grupo pintado por Martínez es imposible, ya que el número total es de trece, repartidos entre seis oboes, un *oboe da caccia*, tres violines, dos trompetas curvas naturales y un violón⁴⁶. Este ejemplo también cuenta con una pala en vez de la tradicional voluta en el clavijero, aspecto que sirve a Álvarez para identificarlo como un violonchelo⁴⁷. Hasta el momento no se han localizado instrumentos con esta tipología, lo que debe llevar a pensar en un error del pintor y su taller. Según se desprende del texto, estos grupos interpretarían sonatas muy diferentes del carácter militar y festivo de las agrupaciones de viento. Como parte decorativa de este carro se incorporaron en las ruedas diferentes “nadantes” tocando y cantando. También decorativos son los dos angelotes trompeteros colocados en el mascarón de popa y en la trasera. En el Carro del Parnaso, Álvarez localizó un oboe, dos violines, un violon y una trompa⁴⁸. Los músicos parecen estar interpretando música real. Aparte de este cuarteto hay que señalar que en el extremo opuesto del carro aparece también un personaje tocando una trompa de caza. Éste sí parece anunciar la llegada del carro, pero sin formar parte del conjunto anterior.

En el carro del Parnaso, una vez Apolo y las Musas habían dejado su lugar a los músicos, Álvarez identificó una trompa, un oboe, dos violines, un bajón, un violonchelo y un oboe *da caccia*⁴⁹. En este caso el violonchelo mantiene su voluta, y presenta claramente representadas cuatro cuerdas. Aceptando *a priori* la identificación hay que señalar que uno de los miembros del grupo está de espaldas, siendo imposible identificar el instrumento. Estos ocho músicos formaban un grupo habitual en la segunda mitad del siglo XVIII en la música religiosa, por lo que debía existir previamente en la música profana española⁵⁰. Al igual que otros de los grupos seleccionados, estos músicos no formaban parte del *attrezzo* de los carros, sino que debían ser músicos profesionales⁵¹. Además de estos, fácilmente reconocibles en los lienzos de Martínez, uno de los carros con mayor número de músicos fue el del Agua, pero por desgracia Cansino Casafonda no describe el grupo⁵². Para finalizar la fiesta parece que los músicos de diferentes carros se unieron en un único grupo, lo que apoya la posibilidad de que se trate de un grupo de instrumentos e intérpretes reales⁵³.

Dejando ya los músicos sobre los carros, hay que destacar los numerosos grupos de clarineros y timbales. Aunque las descripciones son numerosas, no entran en demasiados detalles⁵⁴. Así acompañaron al Carro del Pregón cuatro clarineros y dos timbales. Como ya indicara Álvarez, a estos habría que añadir algunas trompetas curvas, y un “pífano”, o pequeño aerófono vertical que forma parte del grupo según la pintura⁵⁵. Acompañando al siguiente Carro, el de la Común Alegría, iban también cuatro clarineros con sus timbales, que de nuevo en Martínez parecen ser muchos más. De nuevo aparece un pífano, ya identificado por Álvarez⁵⁶. También vinculados al Carro del Aire, se habla de dos

⁴⁶ Esta identificación es muy cercana a la realizada por R. Álvarez, *La Música en las imágenes procesionales...*, p. 113.

⁴⁷ Se trata de un caso muy excepcional en la iconografía musical andaluza documentada hasta el momento. Aunque el número de representaciones de violones y violonchelos barrocos no es pequeña, todas ellas mantienen sus volutas.

⁴⁸ R. Álvarez, *La Música en las imágenes procesionales...*, p. 120. La identificación como violonchelo la realiza Álvarez basándose en el clavijero de pala en lugar de una voluta. *Ibid.*, p. 123.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁰ Antonio Ezquerro Esteban: *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón—con violines y/u órgano— de La Seo y El Pilar de Zaragoza*, Barcelona, CSIC, 2004.

⁵¹ “Al pie de la silla, o trono de los retratos estaban dos genios costosamente vestidos, y lo demás de el carro se ocupaba de diestros músicos instrumentistas, que vestidos primorosamente a la húngara, alternaban dulcemente con la música de los guardias en tocar sonoros conciertos, y sonatas de singular gusto”. R. Cansino Casafonda, *Nuevo Mapa, descripción iconológica...*, p. 399.

⁵² *Ibid.*, p. 238.

⁵³ “A fin de repetir el gusto de sonoros nuevos conciertos, que tocó diestramente la misma capilla, que ocupaba antes el despedido carro, pues desamparándole a el salir de la plaza, se pasaron a el de el Víctor sus músicos, para esta última lucida función”. *Ibid.*, p. 404.

⁵⁴ “Un clarinero, como de regimiento, guarneció todo su vestido de clarinillos pequeños, como del porte de media tercia de largo cada uno, dorados todos, y uno regular en la mano, que de cuando en cuando tocaba. Acompañábase otro igualmente adornado de pequeñas trompas de caza, y tocando una grande, que llevaba en la mano”. *Ibid.*, p. 172.

⁵⁵ R. Álvarez, *La Música en las imágenes procesionales...*, p. 112.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 114.

clarineros con dos atabaleros, localizados por Álvarez en un grupo de hombres disfrazados de militares donde se observan dos timbales y un pequeño clarín⁵⁷. Organológicamente Álvarez ya subrayó la diferencia entre las pequeñas trompas de caza representadas por Martínez y las habituales en las capillas de la época⁵⁸. Formando parte de las cuadrillas que acompañaban a los carros, hay que destacar la presencia de una ninfa alada con un clarín, representando la Fama⁵⁹. Iba acompañada de una escuadra de cuatro clarineros y cuatro timbales.

Además de todos ellos, los lienzos ofrecen también representaciones de músicos e instrumentos independientes que no parecen formar grupos musicales. Por ejemplo, se hace referencia que en el Carro del Fuego llevaba un gran tambor en manos de un personaje⁶⁰. En la misma línea, Cansino habla de la existencia de un guitarrista en el cortejo del Carro del Agua, que según Álvarez el pintor Martínez no llegó a incorporar⁶¹. Aunque el guitarrista no ha sido localizado, sí está claramente representado un personaje con un *pito* de barro de gran tamaño en segunda fila⁶². Incluso parece claro que un grupo de hombres usan estos silbatos con forma de trompetillas como instrumentos musicales.

Iconografía musical popular

La música profana tuvo un papel muy importante en esta fiesta, pero no fue menor la que podría considerarse como meramente popular. Las fuentes históricas son esquivas a la hora de retratar este tipo de tradiciones, que por fortuna aparecen tanto en el lienzo como en la crónica. Sin duda, el grupo más destacado fue uno formado por negros que cantaban y bailaban⁶³. Su interés, más allá del que despertó en su momento, radica en la demostración de que en Sevilla existía al menos un primer acercamiento a la realidad musical africana, décadas después de que el comercio con América se organizara desde Cádiz⁶⁴. A diferencia de las cuadrillas que le seguían, estos sí parecían ser originarios de África⁶⁵. El instrumento básico era la guitarra, que según la crónica debía ser una sola, aunque en el lienzo pueden llegar a identificarse hasta tres. Todas ellas muestran claramente clavijeros con diez cuerdas. Lo que sí coincide en ambas fuentes es el número de participantes, cuatro hombres y cuatro mujeres, una de ellas con un bebé en brazos, según Martínez. Los panderos y sonajas a los que hace referencia Cansino no quedaron reflejados en la pintura.

El exotismo propio de este grupo podría llevar a pensar que formaba parte de las *naciones* que participaban en la fiesta. Al contrario, parece que el grupo debió mantener una cierta tradición participando en diferentes fiestas de la

⁵⁷ *Ibia.*, p. 117.

⁵⁸ *Ibia.*, p. 122.

⁵⁹ *Ibia.*, pp. 64-65.

⁶⁰ *Ibia.*, p. 117.

⁶¹ *Ibia.*, p. 119.

⁶² En el carro del aire, se cita “Como la sonora musical armonía es una de las mejores glorias de este elemento, concurren varios profesores de esta gustosa facultad. Dos que tocaban uno guitarra, y otro un pito, se guarnecieron sus vestidos de lo mismo, que trataban, pues este se adornó de gran variedad de pitos, y aquel de guitarras como de porte de una mano [...]. Otros se adornaron, el primero de gaitas [...] y el segundo de pies, y manillas de cabrito, tocando bajón. [...] Un gracioso chirimía tocaba la suya., que podía serlo de todos los diables, porque él no era menos en la figura. [...] Acompábase otro, que adornado de variedad de pitos de barro encarnado, tocaba uno muy grande, que llevaba en las manos”. *Ibia.*, pp. 162-163.

⁶³ “Formábase una ingeniosa danza de cuatro mujeres, y cuatro hombres, tan primorosamente vestidos, que cuando bailaban, que era en los sitios de la primera atención, y en otras partes donde había personas, que la mereciesen, daban el más agraciado y divertido recreo. Los vestidos y adornos eran muy varios”. *Ibia.*, p. 71. “Los dos primeros hombres iban con trajes muy garbosos de tafetán, guarnecidos el uno de sonajas pequeñas, y tocando unas muy grandes, y otro de cascabeles tocando castañetas. [...] Los otros dos iban con correspondientes vestidos, y adornados el uno de panderitos pequeños, y tocando uno disforme por lo grande, y el último de cencerros tocando una guitarra”. *Ibia.*, p. 72. Más adelante ofrece más datos sobre este grupo. Según Cansino Casafonda se trataba de una cuadrilla de negros y negras sin mascarillas, pero cuyos rostros atezados no las necesitaban. Llevaban una guitarra, panderos sonajas y castañetas acompañando una danza. *Ibia.*, p. 174.

⁶⁴ En un primer momento Álvarez no identificó este grupo de músicos negros en los cuadros, aunque finalmente los incorpora a la discusión. *Cj. R. Álvarez, La Música en las imágenes procesionales...*, pp. 114, 118.

⁶⁵ Tal y como se ha demostrado en recientes publicaciones, la mayoría de los *negros* que participaron en la fiesta lo hicieron disfrazados. Luis Méndez Rodríguez: “La esclavitud a través del Arte”. *Laberintos de libertad*, Madrid, MEC, 2012, pp. 39-71.

ciudad, especialmente en las del Corpus Christi. Así, se sabe que la Hermandad de los Negros de Sevilla participaba activamente de las procesiones de la ciudad con danzas desde el siglo XVII⁶⁶. La compra de coloridas libreas o el uso de sonajas para acompañar los bailes hacen pensar en que la tradición se mantuvo también en este tipo de mascaradas. Esta posibilidad queda además subrayada al no encontrarse otras naciones con grupos similares. Mientras las vestimentas fueron identificativas de los orígenes de cada cuadrilla, apenas en este caso se utilizó la música. Pero lo que había sido común en las fiestas sevillanas durante el siglo XVII y buena parte del XVIII, comenzó a prohibirse con la llegada de las ideas ilustradas como ya apuntara Méndez⁶⁷. Así, las ya de por sí escasas noticias sobre estas danzas quedaron olvidadas durante el siglo XIX⁶⁸.

Más excepcional si cabe es la incorporación en la fiesta de una alemana que cantaba acompañándose de un salterio, según la crónica, no representada en la pintura⁶⁹. Debe entenderse por la cita que se trataba de un instrumento real, utilizado por una intérprete con ciertos conocimientos. Para este momento el salterio era un instrumento en uso en la vida religiosa, pero no menos vinculado a la música profana. Aún así, su representación iconográfica es extraña en el panorama andaluz, aunque no excepcional en este momento⁷⁰.

Iconografía musical religiosa

La importancia de la actividad musical religiosa debió influir en la incorporación a la mascarada de varias referencias a la misma. El grupo más destacable de músicos religiosos formaba parte de la comitiva del Carro de la Común Alegría⁷¹. Se trata de un grupo carnavalesco de ocho miembros que intenta caricaturizar la actividad de las capillas musicales⁷². A diferencia de otros grupos, estos van todos sobre mulas, incluido el propio facistol. Entre los músicos Álvarez identificó un violín, un violón de espaldas, un bajón, así como varios cantores con particellas⁷³. A todos estos habría que unir un maestro de capilla que parece de dirigir al grupo. Los instrumentos, aunque sonoros, no eran reales según Cansino⁷⁴. La diferencia principal con los habituales debía ser su tamaño, lo que producía sonidos en tonos poco habituales. A pesar de ello, fueron utilizados para acompañar los cantos del grupo en paradas seleccionadas.

⁶⁶ Isidoro Moreno: *La antigua hermandad de los negros de Sevilla. Etnicidad, Poder y Sociedad en 600 años de Historia*. Sevilla, Universidad de Sevilla – Junta de Andalucía, 1997, pp. 54-55.

⁶⁷ L. Méndez Rodríguez: “Bailes y fiestas de negros. Un estudio de su representación artística”, *Archivo Hispalense*, 90, 273-275, 2007, pp. 397-412.

⁶⁸ Méndez apunta acertadamente a las diferencias entre los músicos negros de este tipo de agrupaciones y su participación como trompetistas, tal y como aparecen tanto en los lienzos de Martínez como en la representación de la Alameda de los azulejos del Monasterio de la Encarnación de Osuna. *Ibia.*, p. 412.

⁶⁹ “Acompañabale una alemana, que al son de su psalterio cantaba en su endiablado idioma al parecer [...] algunas cancioncillas, pero con tal donaire, que aun no entendiendo divertía”. R. Cansino Casafonda, *Nuevo Mapa, descripción iconológica...*, p. 74.

⁷⁰ Pedro Luengo: “Ángeles músicos y arquitectura en el siglo XVIII andaluz. El caso de la iglesia de la Concepción de los Carmelitas Descalzos en Écija”, *Archivo Hispalense* (en prensa).

⁷¹ *Ibia.*, p. 115.

⁷² “Ocho músicos y un maestro de capilla componían una de lo más gracioso, que entre juguetes de esta naturaleza se pudo ver: unos eran instrumentistas, y otros cantores, todos de hábitos, y a caballo”. R. Cansino Casafonda, *Nuevo Mapa, descripción iconológica...*, p. 79.

⁷³ Álvarez localizó cuatro cantores, aunque solo se han localizado dos con particella. Un tercero, sin particella, se encuentra en el fondo, tras un personaje que según Álvarez debía tocar una trompa y que no queda descrito en la crónica. Debe ser el cuarto cantor. La crónica es bastante detallista en la descripción del grupo al describir a algunos de ellos como “un violinista adornado de manojillos de cerdas, y otro viejo tocando violón, guarnecido de bordones y ataditos de ellos”. *Ibia.*, *loc. cit.* Al tratar de los cantores cita expresamente como iban “otros dos cantores, uno adornado de gaitas y otro de ruiséñores” y “un cantor adornado de jilguerillos y otro de villancicos”. *Ibia.*, *loc. cit.* Por último hablar de cómo “el maestro llevaba los hábitos guarnecidos de papeles de música, y en la manos algunos con que echaba el compás”. *Ibia.*, *loc. cit.*

⁷⁴ “Cuando llegaban a los sitios donde habían de cantar, se formaban como en rueda, y el maestro en lugar proporcionado, para echar el compás que lo viesan todos, y aplicándose cada uno a templar el instrumento, que tocaba (porque todos podían sonar bastantemente aunque en tonos extraordinarios) y con acciones las más agraciadas, para la propiedad del oficio de cada uno, se abría un libro como de coro, que ponían en un facistol formado sobre un jumento, para que llevaban dos monacillos, y entonaban por quinto tono el verso latino, con que se daba principio a la música, siguiendo inmediatamente un villancico”. *Ibia.*, p. 80.

A esta *comparsa* habría que unir un grupo mucho más pequeño de músicos vinculables a la actividad religiosa, formada por dos organistas y un bajón. Portaban un pequeño realejo cuyo teclado era pintado. A pesar de ello, los fuelles y los tubos eran reales, por lo que al accionarlo emitiría un acorde previamente establecido⁷⁵. Esto implica que el instrumento debió ser construido por un organero que articulara un secreto con los fuelles y los tubos. Evidentemente el sonido tenía que ser siempre el mismo, aunque era suficiente para que los organistas mostraran un gran virtuosismo. Hay que decir que las representaciones de órganos en la iconografía musical andaluza son relativamente comunes, aunque no en este formato, del que solo se han podido localizar dos esculturas de Santa Cecilia, ambas del siglo XVIII, conservadas en Sevilla y Ronda⁷⁶. Al organista, de cuyo vestido colgaban afinadores para las lengüetas, le acompañaba un bajón hecho con una calabaza, que por desgracia apenas se identifica en la pintura⁷⁷. Resulta interesante que el organista aparezca con una herramienta de afinación, siguiendo las recomendaciones de la época en la que se le solicitaba ciertas dotes para este fin, sin interceder en la labor propia del organero⁷⁸. Ya fuera de la crónica, la pintura muestra dos personajes más que comparten la misma vestimenta y aparecen en ademán de cantar. Formarían entre todos un cuarteto que no debía ser extraño en la música religiosa del momento, fuera de las grandes capillas antes mencionadas.

Conclusiones para la iconografía musical del siglo XVIII en Andalucía

A partir de los datos analizados hay que concluir que la música y la iconografía musical eran fieles a la práctica contemporánea. Los instrumentos, aunque fueran simulados muchos de ellos, eran mayoritariamente sonoros y respondían a modelos que debían estar en uso. Tal es su conocimiento que parece claro que no se utilizaron grabados para su realización pictórica⁷⁹. Tampoco aparecen problemas de terminología en la crónica, dominando un vocabulario básico sobre la materia. Pero esta presencia extendida de la música puede localizarse ya en siglos anteriores, como han estudiado recientes publicaciones⁸⁰. Las diferencias radican precisamente en el cambio de instrumentos y en la imagen social que despertaban los músicos. Hay que tener en cuenta que pocos años antes había permanecido en Sevilla la corte real, lo que debió introducir importantes cambios en la ciudad⁸¹. Parece claro que las *agrupaciones extravagantes* iban siendo sustituidas por grupos de cuerda, o cuerda y viento madera, lo que corresponde además al repertorio. Quizás por la misma razón, lo que hasta el siglo XVII era una mala imagen de los músicos en la sociedad llevó a convertirlos en verdaderos protagonistas de la fiesta, participando tanto desde la calle como desde los propios carros de forma más que evidente⁸².

⁷⁵ “Dipusose un realejo del porte de los regulares, imitándolos jocosamente con gran propiedad. Incluía porción de cañones de órgano, otros de caña, algunos de madera, y diferentes gaitas, pero todo capaz de tocar, y puestos con tal disposición, que en moviendo los fuelles, sonaban todas las voces a un tiempo. Poníase (en los sitios que le parecía) a tocar uno de dos organistas que iban para este efecto, y fingiendo destreza sobre las teclas, que eran pintadas, alzaban otros dos los fuelles, y causaba un estruendo tan vario, y extraordinario que hacía quebrantar ceños de las más adustas seriedades. *Ibid.*, pp. 168-169.

⁷⁶ Ambas son anónimas, conservándose una de ellas en la Parroquia de Santa Ana (Sevilla) y la otra en Málaga.

⁷⁷ “Un organista adornado de teclas de órgano, y un bajonistas guarnecido de cañuelas de bajón y tocando uno formado de una calabaza grande, eran los primeros de esta música”. R. Cansino Casafonda, *Nuevo Mapa, descripción iconológica...*, p. 79.

⁷⁸ Para este tema en la Sevilla del momento Cj. Pedro Luengo: *Francisco Pérez de Valladolid (1703-1776). Artista organero del arzobispado de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2013, pp. 20-21.

⁷⁹ Benito Navarrete Prieto: “... *El buen uso de las estampas...* Pintura e imagen impresa en la obra de Domingo Martínez”. *Domingo Martínez...*, pp. 74-85.

⁸⁰ Clara Bejarano Pellicer: *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla – Fundación Focus-Abengoa, 2013.

⁸¹ María Gembero Ustárroz: “El contexto musical andaluz durante la estancia de la corte de Felipe V en Sevilla (1729-1733)”, *Sevilla y Corte. Las Artes y el Lustro Real (1729-1733)*, Nicolás Morales, Fernando Quiles García (eds.), Madrid, Casa Velázquez, 2010, pp. 301-311.

⁸² C. Bejarano Pellicer, *El mercado de la música...*, pp. 107-114.



Fig. 1 – Domingo Martínez, *Carro del Agua*. Detalle. MBBAAS, CE0555P.



Fig. 2 – Domingo Martínez, *Carro del Agua*. Detalle. MBBAAS, CE0555P.

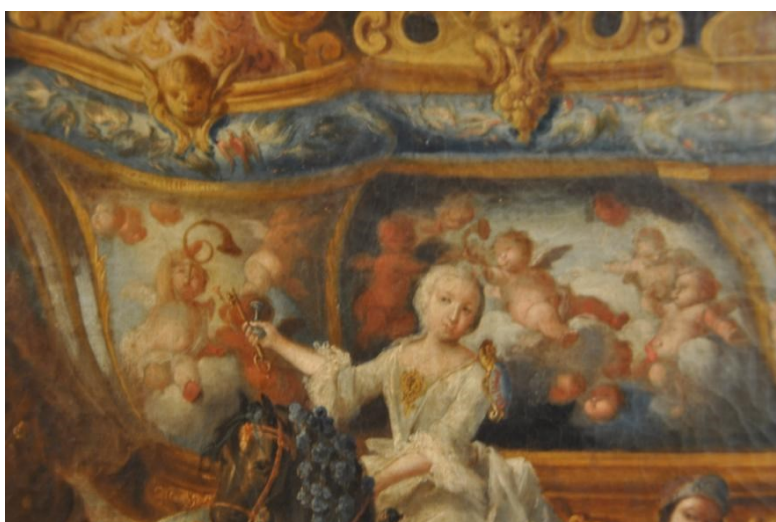


Fig. 3 – Domingo Martínez, *Carro del Aire*. Detalle. MBBAAS, CE0553P.



Fig. 4 – Domingo Martínez, *Carro de la Común Alegría*. Detalle. MBBAAS, CE0557P.

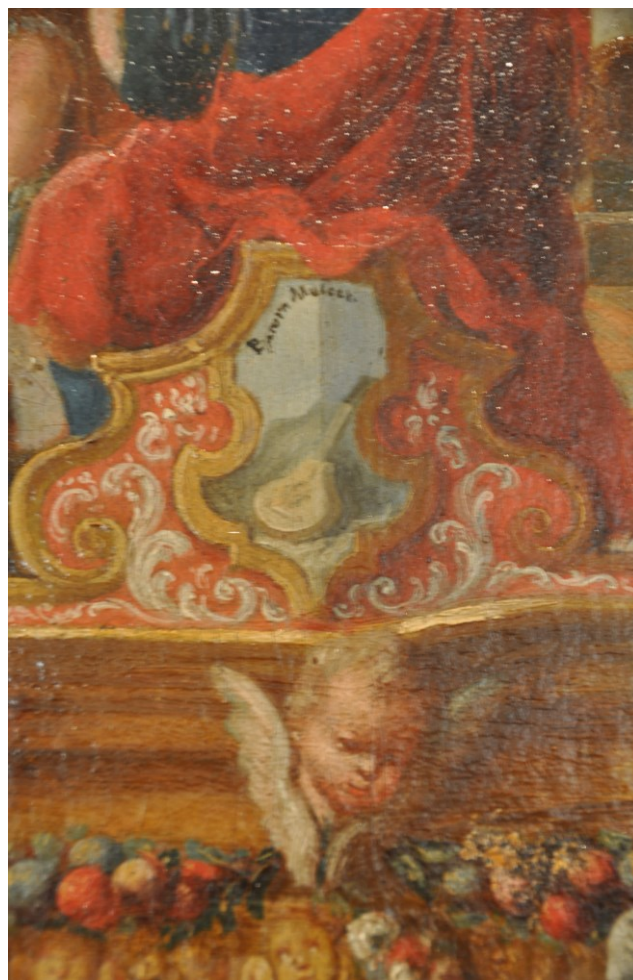


Fig. 5 – Domingo Martínez, *Carro del Parnaso (Homenaje)*. Detalle del emblema Pectora Mulcet. MBBAAS, CE0556P.

