

**III ENCUENTRO
IBEROAMERICANO
DE JÓVENES
MUSICÓLOGOS**

**III ENCONTRO
IBERO-AMERICANO
DE JOVENS
MUSICÓLOGOS**

MUSICOLOGIA CRIATIVA

ACTAS

SEVILHA / 2016

Tagus Atlanticus Associação Cultural

Título:

Actas do III Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos
Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos

Editores:

Marco BRESCIA

Rosana MARRECO BRESCIA

Capa:

Rodrigo Teodoro DE PAULA

© Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2016

1ª Edição

ISBN 978-989-99769

Depósito Legal: 419826/16

ICONOGRAFÍA MUSICAL Y TEATRO BARROCO: INTERRELACIONES COMPARADAS EN AMÉRICA Y ESPAÑA A TRAVÉS DEL BIG DATA

Pedro Luengo
(Universidad de Sevilla¹)

En las últimas décadas se han conseguido importantes avances en la vinculación entre las representaciones pictóricas y la escena teatral del barroco hispano. En el caso de la iconografía musical, se han puesto en relación las temáticas con la selección de instrumentos concretos. Esto se ha llevado a cabo para el ámbito andaluz, en el que la riqueza de referencias es similar en pintura y teatro. Para conseguir alcanzar esta comparativa es necesario procesar con herramientas de Big Data los textos digitalizados de autores como Sor Juana Inés de la Cruz en su versión de la *Inundación Castálida* (Madrid, 1689), Bernardo de Valbuena o Francisco Bramón. Principal interés se pondrá en los autos sacramentales, como fórmula para acotar la producción literaria, aunque se valoran también otros géneros. Estos resultados serán comparados con la iconografía musical conocida de algunos de los autores más destacados del panorama pictórico novohispano, tales como José Juárez (1617-1670), Cristóbal de Villalpando (c. 1649-1714) o Juan Correa (1646-1716) por citar algunos. La riqueza y variedad de su iconografía musical será puesta en relación finalmente con los resultados del análisis de obras literarias. Como conclusión, esta comunicación pretende comparar los resultados obtenidos para el caso peninsular con estos del ámbito novohispano, haciendo además vínculos con otros territorios americanos y asiáticos bajo el gobierno hispano.

Palabras clave: Iconografía musical, Nueva España, tocotín, mestizaje, diálogo cultural.

1. Introducción

Los estudios sobre pintura y teatro en el barroco europeo tienen importantes antecedentes². En cambio, no son tan habituales los intentos de explicar la iconografía musical a partir de las referencias instrumentales o de danzas incluidas en las piezas dramáticas. Este trabajo pretende continuar una experiencia previa en este sentido realizada sobre la producción sevillana del siglo XVII, ampliándola al ámbito

¹ Proyecto I+D *Iconografía musical y organología. Escenas Musicales y danzarias En las artes visuales: Contexto, simbología e instrumentos*. HAR2015-67325-P.

² Emile Mâle: *L'art religieux du XII au XVIIIe siècle*, Paris, Colin, 1961; Julián Gállego: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984 (primera edición en francés, 1968); J. Gállego: "Calderón de la Barca y la integración de las artes", *Goya*, 161, 1981, pp. 274-281; Francisco J. Cornejo: *Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro. La "Sacra Monarquía"*, Sevilla, Fundación El Monte, 2005.

novohispano³. Para ello, es necesario utilizar herramientas informáticas diseñadas para analizar el texto plano de las transcripciones de los autos sacramentales seleccionados. Para esta ocasión, a los ya trabajados para el ámbito hispánico se han sumado otros de autores activos en México entre los que destacan Francisco Bramón (+1664), Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) y otros anónimos. Así se incluyen algunos como *El Triunfo de la Virgen y gozo mexicano* (1620) de Francisco Bramón⁴; y otras obras que no son de carácter religioso como el *El Divino Narciso*⁵. A estos se unirán algunas descripciones de estas representaciones contenidas en obras de misioneros⁶. Un buen número de autos del siglo XVI novohispano se han perdido por completo o se conocen sólo gracias a descripciones de estos cronistas⁷. A pesar de ello algunos autores han podido recuperar algunos de ellos con interesantes referencias musicales⁸, tales como *El Juicio Final* (1531), *La Anunciación de la Natividad de San Juan Bautista* (1538), *La caída de nuestros primeros padres* (1539) o *La educación de los hijos* (antes de 1678). Otro auto utilizado ha sido el anónimo *Creación del Mundo y del Hombre y culpa de este*, que aunque de fecha indeterminada, puede incluirse dentro de esta tradición⁹.

Las conclusiones sobre los textos se vincularán con la producción pictórica contemporánea con autores como José Juárez (1617-1670), Cristóbal de Villalpando (c. 1649-1714) o Juan Correa (1646-1716). Una vez analizadas estas fuentes por separado, se valorará cómo explican el diálogo cultural entre la tradición local y la europea. Esta aproximación permitirá ofrecer unas conclusiones preliminares sobre el nivel de

³ Pedro Luengo. "Iconografía musical y autos sacramentales en Sevilla". *Iconografía musical: religiões do Mundo*, Lisboa, CESEM/FCSH/NOVA, 2016 (en prensa). Cf. también P. 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*, 97, 2014, pp. 295-314.

⁴ Amalia Iniesta Cámara: "Barroco virreinal de la Nueva España: *Auto del triunfo de la Virgen y gozo mexicano* de Francisco Bramón". *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato López (eds.), Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2004, v. 2, pp. 1073-1081.

⁵ Juana Inés de la Cruz: *Inundación castálida*, Madrid, Juan García Infanzón, 1689.

⁶ Scott Metcalfe: *Motolinía on Music: An Anthology, Translation, and Study of Writings about Music in the Works of Fray Toribio de Motolinía*, Cambridge, Harvard University, 2005.

⁷ Manuel Antonio Arango. "El teatro religioso en el barroco mexicano", *Pensamiento y Cultura*, 4, 2001, pp. 121-128. Uno de estos casos lo ofrece *Motolinía*. Jesús Lara Coronado. "La educación moral en los autos sacramentales del siglo XVI en Nueva España", *Perfiles educativos*, XXXIV, 136, 2012, pp. 79-97.

⁸ Ignacio Arellano, José A. Rodríguez Garrido: *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Madrid, Iberoamericana Editorial, 2008.

⁹ Germán Viveros: "Anónimo [Auto de la creación del mundo y del Hombre, y culpa de este]", *Literatura mexicana*, 22, 2, 2011, pp. 205-234.

hibridación cultural novohispana. Se salvarán así interpretaciones puntuales de autores concretos con propuestas organológicas extraordinarias, para subrayar aquellos fenómenos de persistencia o diálogo cultural frecuentes en la creación novohispana.

2. Iconografía musical, teatro novohispano y nuevas tecnologías

La iconografía musical novohispana propone unas dificultades propias que han sido señaladas por estudios recientes¹⁰. Así, las fuentes pictóricas no son siempre útiles como elementos de discusión organológica, lo que ha obligado a probar otros planteamientos¹¹. Desde este estudio, se considera relevante valorar el significado de esos instrumentos en la cultura barroca americana. Esto debe hacerse, entre otras posibilidades, a partir del impacto de estas representaciones en otras manifestaciones artísticas cercanas como el teatro religioso.

Las nuevas tecnologías ofrecen unas grandes oportunidades para la investigación con textos literarios, ya que permiten una rápida localización y posterior análisis cuantitativo. Esto permite comparar cómo se comportan las alusiones musicales en el ámbito americano frente al peninsular. A partir de estos datos, es más productivo realizar otro tipo de aproximaciones de carácter cualitativo. Durante este trabajo se ha podido observar que a partir de las fuentes analizadas, las referencias musicales en literatura son mucho más habituales en el ámbito peninsular que en el novohispano para estas fechas¹². Aunque en ambas tradiciones la música solía tener un papel importante, no queda reflejado de la misma forma en los textos, lo que dificulta localizar correspondencias posteriores con la pintura¹³. En cuanto a las herramientas disponibles

¹⁰ Evguenia Roubina: “¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical”. *Pesquisa em música: novas conquistas e novos rumos, I Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música*, Daniel Puig (ed.), Río de Janeiro, UNIRIO, 2010, pp. 63-83. E. Roubina: “El conjunto orquestal novohispano de la segunda mitad del siglo XVIII”. *Música colonial iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica. Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología*, Victor Rondón (ed.), Santa Cruz de la Sierra, APAC, 2005, pp. 93-103.

¹¹ Algunas excepciones en este sentido son María Elena Santos: “Musical Instruments in The Woman of the Apocalypse by Cristóbal de Villalpando”, *Music in Art*, 31, 1-2, 2006, pp. 121-135.

¹² P. Luengo: “Posibilidades de una historia digital de la arquitectura barroca: algunas herramientas y casos prácticos”, *Revista de Historiografía* (en prensa).

¹³ Un ejemplo claro lo ofrece *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés, donde las referencias a partes cantadas están claras, pero no el probable acompañamiento musical.

en forma de catálogos de iconografía musical, para el ámbito novohispano cabría destacar el proyecto Iconografía Musical Novohispana¹⁴. Por desgracia esta herramienta no está disponible en internet, por lo que la localización de piezas ha debido hacerse a través de trabajo de campo personal del autor, lo que ofrece unos datos mucho más limitados¹⁵. En cambio, para el caso andaluz se cuenta con la base de datos del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) que ha incorporado en los últimos años campos específicos de iconografía musical sólo disponibles para los investigadores¹⁶. Aún así, puede decirse que la iconografía musical es más habitual en Nueva España que en Andalucía en la segunda mitad del siglo XVII. Además, la iconografía musical novohispana es común no sólo en pintura, disciplina donde suele aparecer en Andalucía, sino en otras muchas. Desde la escultura decorativa en arquitectura¹⁷, hasta las yeserías o los textiles por citar algunos¹⁸. A pesar de esto, mientras que en el caso peninsular se han podido establecer algunas vinculaciones entre el tema y los instrumentos seleccionados, en México parece darse una interpretación mucho más libre. Quizás el tema de los Desposorios de la Virgen, pueda establecerse inicialmente como un tema que en México suele ofrecer iconografía musical, pero aún son pocos los casos identificados.

3. Iconografía musical novohispana: resistencia o adaptación cultural

La producción literaria novohispana incluye con cierta asiduidad alusiones a instrumentos musicales europeos. Así lo hace sor Juana Inés en referencia a las arpas y el

¹⁴ E. Roubina: “¿Una imagen vale más...? Pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana”, *Cátedra de Artes*, 13, 2013, pp. 40-69.

¹⁵ P. Luengo, Gorka Rubiales: “El Panorama Internacional”. *ImágenesMusica. Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal*, Cristina Bordas Ibáñez (ed.), Madrid, AEDOM, 2012, pp. 67-82.

¹⁶ P. Luengo, G. Rubiales, José Ignacio Cano, Luzia Rocha, Luís Correia de Sousa: “Las propuestas hispano portuguesas: SEMA, UCM/Prado, UNL, IAPH, AEDOM”, *ImágenesMusica...*, pp. 82-108.

¹⁷ Drew Edward Davies: “La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana y el pensamiento agustino-neoplatónico”. *IV Coloquio Musicat. Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, Lucero Enríquez (ed.), México, UNAM, 2009, pp. 37-64.

¹⁸ Futuros estudios deberán establecer las relaciones entre las diferentes disciplinas con respecto a la iconografía musical.

rey David¹⁹, a la cítara de Temira o Apolo²⁰, e incluso a instrumentos más populares en sus villancicos²¹. Por tanto puede entenderse como parte de la tradición identificada en la Península, aunque con puntos novedosos²². Por ejemplo, las referencias explícitas en el texto recitado son mucho menos frecuentes. Además, los instrumentos que participan se concretan en muy pocas ocasiones. También Balvuela hace constantes alusiones a la música en *El Bernardo*²³. La diferencia sustancial con la producción peninsular está en que son otro tipo de piezas literarias las que incluyen las referencias musicales. Mientras que los autos sacramentales de temática religiosa fueron el lugar habitual para incorporar alusiones instrumentales para los autores peninsulares, los novohispanos parecieron preferir otros temas como los históricos o mitológicos y otras fórmulas como villancicos, loas o poemas. Los autos sacramentales hacen referencias musicales muy poco específicas tales como “música triste” o “música alegre”, mientras

¹⁹ J. I. de la Cruz: “Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz”. *Obras de sor Juana Inés de la Cruz*, Barcelona, Red-Ediciones, 2016, pp. 147, 155.

²⁰ “No la cítara dulce de Temira, audaz emulación de la de Erato, más divina, más altamente suena, herida de la pluma, que del pasmo”. *Fama, y obras posthumas del fénix de México... Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid, Antonio González de Reyes, 1714, p. 12. Otra referencia mitológica a la cítara aparece en “Índices de tu rara hermosura, / rústicas estas líneas son cortas:/ cítara solamente de Apolo/ méritos cante tuyos sonora”. *Obras de sor Juana Inés...*, p. 102. Incluso se hace referencia a las cítaras en “Cítara de carmín que amaneciste/ trinando endechas a tu amada esposa/ y, paciéndole el ámbar a la rosa, / el pico de oro, de coral teñiste”. *Obras de sor Juana Inés...*, p. 44.

²¹ Un caso especialmente significativo es el villancico atribuido a la poetisa “Qué bien la Iglesia Mayor” (1691) en el que aparece una interesante nómina de instrumentos como el clarín, el sacabuche, el bajón o el órgano por citar algunos. Los clarines también son habituales en algunas loas de la poetisa como en “Loa, en celebración de los años del Rey Nuestro Señor”. J. I. de la Cruz: *Poemas de la única poetisa americana...*, Madrid, Imprenta Real, 1714, p. 87.

²² Miriam Peña Pimentel: “Los autos sacramentales novohispanos: ¿literaturas en contacto o imitatio?”. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo*, Pierre Civil, Françoise Crémoux (coord.), Madrid, Iberoamericana, 2010, v. 2.

²³ Las referencias a clarines son habituales en *El Bernardo* como por ejemplo “Cuando el tiple marcial que el clarín vierte,/ y el ronco son de trompas y atambores, / con que el mundo camina hacia la muerte,/ su plática deshizo entre las flores”. O bien “Que de la fama en el clarín sonoro / triunfos pondrá de mil moriscas lides, / y nombre y sangre real en Benavides”. *Poemas épicos: Colección dispuesta y revisada con notas biográficas*, Madrid, Rivadeneyra, 1866, pp. 160, 343. Para el caso de las cítaras cita expresamente “A sus pies nueve musas, y el sonoro / plectro de Apolo y cítara dorada” o bien “Con nuevas alas sobre el frío polo/ subió a buscar la cítara Apolo”. *Poemas épicos...*, pp. 206, 317. Un pasaje de especial interés es “Dos carrozas salieron, ambas llenas / de bellísimas moras, que en trabado / coro sonaban varios instrumentos/ de suave son y cónsonos acentos. / Arpas, vihuelas, órganos, rieles, / clarines, chirimías y trompetas, / flautas, dulzainas, cítaras, rabeles, / sonajas, cornamusas y cornetas, / y otras varias pandorgas y tropeles / de consonancias y armonías perfectas, / que en música suave y acordada / todo una gloria parecía trabada”. *Poemas épicos...*, p. 206.

que el texto recitado no suele indicar instrumentos concretos²⁴. Apenas las citas de “sonarán las flautas” de *La Educación de los hijos*, y de *El Mercader*²⁵ aluden a la práctica musical pero permiten mucha libertad de ejecución, quizás debido a que la vinculación de una iconografía musical concreta no era tan fija como en la Península. Además, al no existir una tradición pictórica que abordara de forma habitual este tipo de temas, resulta difícil establecer la transferencia entre ambas disciplinas de la misma forma que se hizo en el ámbito peninsular. A pesar de todo esto, existen casos interesantes que hasta el momento resultan excepcionales, quizás por la escasez de muestras analizadas en una y otra disciplina. Algunos ejemplos plantean una adaptación libre de las prácticas iconográficas europeas, ya alejadas de la tradición literaria. Otros parecen intentar unir la cultura prehispánica incluida en la literatura novohispana también en pintura.

a. Los ecos de Europa

Los casos analizados ofrecen una aproximación a los instrumentos musicales donde la tradición occidental cuenta con gran protagonismo tanto en pintura como en literatura. Los temas mitológicos y épicos fomentaban este tipo de referencias en el último caso. Además, los instrumentos occidentales no eran extraños en la práctica musical novohispana, por lo que fueron incluidos de forma habitual a la producción pictórica. Dos pintores muestran claramente este desarrollo: Cristóbal de Villalpando en sus cuadros de la catedral mexicana²⁶, y Juan Correa con algunas pinturas conservados en diferentes instituciones²⁷. El primero desarrolló entre el coro y la sacristía catedralicia una importante serie de representaciones musicales con profundos detalles

²⁴ G. Viveros, *Anónimo...* En otros casos se puede analizar la puesta en escena gracias a descripciones de misioneros, donde se muestra que los pasajes del coro debían ser habituales, pero no tanto los instrumentales. Fernando Horcasitas: *Teatro náhuatl: Épocas novohispana y moderna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 207.

²⁵ María Sten, G. Viveros (eds.): *Teatro náhuatl: Selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

²⁶ Francisco de la Maza: *El pintor Cristóbal de Villalpando*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.

²⁷ Elisa Vargas-Lugo, José Guadalupe Victoria: *Juan Correa: su vida y su obra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 380.

organológicos²⁸. Este detallismo ha generado una interesante discusión sobre las relaciones entre la música del villancico *Qué bien la iglesia mayor*, cuya parte musical fuera realizada por Antonio de Salazar y estas pinturas con respecto a la introducción de los violines²⁹. Si se da por buena la propuesta de Marín por la que los violines fueron incluidos en la catedral a partir de 1710, habría que admitir que Villalpando estaba introduciendo en sus pinturas instrumentos que, aunque ya conocidos, no formaban parte de la capilla catedralicia. Quizás esta innovación sirva para explicar ciertos elementos extraños en la representación pictórica del violón de cinco cuerdas, con un clavijero inclinado hacia atrás (Fig. 1). Lo mismo que ocurre con el caso del violín se puede decir con otros de la misma familia tales como la viola, el violón o incluso el tololoche. Parece probable que la selección de instrumentos y su ubicación en el cuadro deben explicarse más como un recuerdo de las fórmulas habituales en España en décadas anteriores por pintores como Alonso Vázquez (1564-1608) o incluso Juan de Roelas (1570-1625), más que como un diálogo interdisciplinar con la literatura o la práctica musical. Probablemente serían dibujos los que inspirarían estas composiciones, que en poco tiempo tomarían opciones más claramente americanas.

El siglo XVIII continuaría con las referencias musicales en pintura, aunque las fuentes literarias cambiaron. La “música galante novohispana” pasó a representarse en cuadros de castas y biombos³⁰. Desde la representación del *Sarao* hasta las diferentes series de cuadros de casta pueden encontrarse desde violines hasta guitarras, pasando incluso por arpas o flautas. Así, según Enríquez, los instrumentos estaban asociados a razas y nivel socioeconómico, por lo que podría valorarse en el futuro cómo afectaría esto a la representación iconográfica en otras temáticas pictóricas como era la religiosa. Como conclusión puede decirse que en un primer momento la iconografía musical

²⁸ Los cuadros han recibido gran atención de diferentes musicólogos tales como Robert Stevenson: “La música en la América colonial española”. *Historia de la América Latina*, Leslie Bethell (ed.), Barcelona, Crítica, 1990, v. IV, pp. 319-320. Cf. también María Elena Santos, *Musical Instruments in The Woman of the Apocalypse...*

²⁹ Javier Marín López: “Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México”. *IV Coloquio Musicat. Harmonia Mundi...*, pp. 37-64.

³⁰ L. Enríquez: “Entre cuerdas y castañuelas: un vistazo sonoro a la Nueva España galante”. *IV Coloquio Musicat. Harmonia Mundi...*, p. 37-64.

novohispana bebe de la hispana, al igual que la literatura. En cambio, la relación entre ambas disciplinas, localizada en Andalucía parecía aquí mucho más disuelta.



Fig. 1 - Cristóbal de Villalpando: *Inmaculada*, detalle. Catedral de México, Sacristía.

b. El sentir americano

El teatro novohispano incorporó instrumentos y danzas locales, cuando no fueron comunes en la producción hispánica. En 1620 ya había referencias al tocotín en el poema bucólico de Francisco Bramón *Sirgueros de la Virgen*. De hecho, se cita exactamente un *netotiltle*, mitote o tocotín, “que es danza que para relación o escrita no tiene gracia y donaire, que le comunican sus agradables vueltas, reverencias, entradas, cruzados y paseos”³¹. El instrumento utilizado fue un *teponaztli*, un tipo de tambor realizado con un tronco de madera ahuecado, del que no se han encontrado representaciones pictóricas hasta el momento en pintura novohispana. Más tarde, Matías de Bocanegra en *Comida de San Francisco de Borja* (1640) incluyó la danza del tocotín con instrumentos locales como los *ayacaxtli* (sonaja) citando expresamente: “salid mexicanos, bailá el tocotín, que al sol de Villena tenéis en zenit”. La descripción de los instrumentos seguía así:

³¹ Mayela Villarreal: “Transculturización musical en la Nueva España”, *Famus*, 1/3, 2012, pp. 40-43.

a lo sonoro de los ayacatztles dorados, que son unas curiosas calabacillas llenas de guijillas, que hacen un agradable sonido y al son de los instrumentos músicos, tocaba un niño cantor, acompañado de otros en el mismo traje, en un ángulo del tablado, un teponaztle, instrumento de los indios para sus danzas, cantando él solo los compases del tocotín en aquestas coplas, repitiendo cada una la capilla, que en un retiro de celosías estaba oculta³².

En el caso de estas sonajas tampoco se han localizado representaciones pictóricas novohispanas, aunque los niños podrían considerarse referencias cercanas a los ángeles de las pinturas.

Esta escenografía creada por la producción literaria parece no haber tenido una traslación clara a iconografía musical. Hasta el momento, debe decirse que la incorporación de teponaztli, ayacaxtli, u otros instrumentos locales en las artes visuales debió ser muy excepcional ya que no se ha localizado ningún caso. Algo similar puede decirse de las danzas en general, y en concreto del mitote. Aunque es difícil reconocer este tipo de danzas cuando no se conoce detalladamente su desarrollo, las representaciones religiosas no parecen incluir representaciones que apunten hacia escenas coreográficas.

³² Serge Gruzinski: “Un tocotín mestizo de español y mexicano”, *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*, 5, 2005, pp. 1-17.



Fig. 2 - José Rodríguez Carnero: *Inmaculada*. Puebla, Iglesia de Santo Domingo, Capilla del Rosario.

Una posible excepción, difícil de confirmar, lo ofrece el lienzo de la *Inmaculada* conservado en el lado del Evangelio de la Capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de Puebla (México). El cuadro forma parte de la serie de nueve lienzos que pintara José Rodríguez Carnero en 1690 para esta capilla³³. En la parte alta de la representación se incluye un numerosísimo coro de ángeles que hacen sonar desde un arpa o un órgano hasta trompetas naturales, violones, violas o laudes (Fig. 2). Aunque resulta evidente que intenta mostrar que están interpretando música, resulta complicado considerar que se trata de una agrupación verosímil. Sobre este coro angelical, ya de por sí excepcional en su disposición dentro de la pintura novohispana, se ofrece un segundo círculo formado por ángeles danzantes alrededor de la paloma del Espíritu Santo. En otras tradiciones pictóricas podría explicarse como un recurso del pintor para completar el espacio entre el coro de ángeles y la paloma³⁴. En el caso

³³ Rogelio Ruiz Gomar: “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIX, 1997, p. 69.

³⁴ Francisco Pacheco apunta algunas líneas sobre la posición de los ángeles alrededor del Espíritu Santo, pero no indica que se haga en forma circular, y tampoco la pintura sevillana lo interpretó así de forma habitual. “En lo alto se suele pintar una gloria con el Padre Eterno y muchos serafines y ángeles y el

mexicano, en el que las referencias a la danza del tocotín son habituales en literatura es necesario tener en cuenta esta posibilidad. Así se ha encontrado una representación cercana cronológicamente en la que se muestra cómo se bailaba el “mitote, o baile de los indios cumanches y apaches” (Fig. 3)³⁵. Es cierto que resulta aventurado realizar una vinculación clara entre las dos representaciones, pero igualmente es cierto que este tipo de recursos compositivos no fueron habituales entre los pintores barrocos por lo que puede considerarse un intento del pintor de incluir esta tradición coreográfica de forma excepcional.



Fig. 3 - Vicente de Santa María: *Relación Histórica de la Colonia del Nuevo Santander y Costa del Seno Mexicano*. México?, 1789?

Espíritu Santo en figura de paloma, echando de sí rayos”. Francisco Pacheco: *El Arte de la Pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649, p. 498.

³⁵ Vicente de Santa María: *Relación Histórica de la Colonia del Nuevo Santander y Costa del Seno Mexicano*. México?, 1789? Cf. Ernesto de la Torre Villar: “La relación histórica de la colonia del Nuevo Santander en un manuscrito original”, *Estudios de Historia Novohispana*, 2, 1968, pp. 203-212.

4. Conclusiones

De los puntos tratados anteriormente se pueden sacar algunas conclusiones. Con referencia a la iconografía musical y su relación con la literatura puede decirse que el ámbito novohispano ofrece algunas similitudes con el ámbito peninsular español, pero igualmente numerosas divergencias. Aunque la música debía estar igualmente presente en las representaciones teatrales de ambos territorios, su plasmación en los textos fue diferente, y su posterior paso a pintura se comportó de una forma más libre en América. A pesar de esto, continuar con la localización de piezas literarias y pictóricas con alusiones musicales permitirá reconsiderar el funcionamiento de estas relaciones. Puede alcanzarse una segunda conclusión sobre el papel de los instrumentos populares. Mientras en Andalucía no son absolutamente extraños en la pintura de temas como la *Adoración de los pastores*, en América no se han encontrado casos de instrumentos prehispánicos. Sólo el posible caso de la representación de un tocotín en el lienzo poblano ofrecería una excepción. Con todo esto parece claro que la realidad americana, aunque ligada a la peninsular ofrece procesos de adaptación y resistencia cultural, generando un contexto propio de desarrollo de la iconografía musical.