

EVGUENIA ROUBINA
Universidad Nacional Autónoma de México

APROPIACIONES DE LA ICONOGRAFÍA MUSICAL EUROPEA COMO RECURSO PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA NOVOHISPANA: REFLEXIONES EN TORNO A UNA IMAGEN

Aquel dibujo a tinta sobre pergamino —bermellón sobre marfil— no sólo era un agasajo para los ojos. Fue un premio a varias horas de encierro en una estrecha y minúscula celda en medio de uno de los largos corredores del antiguo Colegio de San Francisco Javier en Tepotzotlán, Estado de México. El Museo Nacional del Virreinato, actual inquilino del ex colegio jesuita, en la década de 1990 disponía de este espacio para el resguardo de la colección de libros de coro, manuscritos e impresos, provenientes principalmente de la Catedral Metropolitana de México.¹ El estado de conservación en que se encontraba entonces este acervo histórico estaba lejos de ser óptimo y varios de los cantorales tenían algún grado de deterioro: lomos deshechos, tapas separadas, interiores con huellas de humedad y ataques de hongos o plagas de insectos, lo que dificultaba su consulta. Empero, después de trashedar una buena parte de los cerca de noventa volúmenes desgastados por los años de uso² y siglos de abandono, fui recompensada con el hallazgo de una imagen que representaba un conjunto de putti músicos. Era candorosa, cautivante —por algo la habían reproducido Lincoln Spiess y Thomas Stanford y, a través de ellos, Jesús Estrada (1973, p. 32)—³ y, aunque ostentaba visiblemente ciertos defectos anatómicos de las figuras de los infantes alados y pecaba de imprecisión en cuanto a la

-
- 1 El caudal musical de este templo se mermó hacia 1859 cuando, a raíz de la promulgación de las Leyes de Reforma, una parte de los libros de coro que le pertenecían fue trasladada a la Biblioteca Nacional de México. Posteriormente, las disposiciones administrativas emitidas en relación con los cantorales catedralicios expropiados dividieron esta colección de manera azarosa entre la Biblioteca Nacional de México, el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología y el Museo Nacional del Virreinato (Estrada Valadez, Garza Cabrera y Velasco Castelán, 2014, p. 57).
 - 2 En los documentos del archivo histórico de la Catedral de México se puede hallar pruebas de que los cantorales no siempre se resguardaban de manera oportuna y que, incluso, se les solía ver “tirados en un rincón del coro” (Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México, AC 42, f. 98r y v, 5 de junio de 1754). En este trabajo se preserva la ortografía original de las fuentes históricas citadas.
 - 3 Ambos estudiosos han reproducido esta imagen en blanco y negro y sin la referencia a la fuente de consulta.

morfología de instrumentos musicales, era admirable dentro de su imperfección (Imagen 1).⁴



Imagen 1. José Andrés Gastón y Balbuena,⁵ 1760, *Credo, Sanctus, Benedictus, et Agnus*,⁶ 10–12518,⁷ p. 212 (detalle), pluma y tinta sobre pergamino, Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, Estado de México.

Plasmada al calce de la última hoja de un cantoral que José Andrés Gastón y Balbuena, “copista de la biblioteca de la Santa Iglesia Catedral”, realizó en 1760 por encargo del chantre Ignacio Ceballos (“Zeballos”), esta imagen se hallaba en una sintonía tan plena con los testimonios documentales sobre las actividades musicales de la Catedral Metropolitana de México que no dudé en depositar en ella mi entera confianza para identificar con su ayuda algunas de las particularidades que caracterizaban las prácticas instrumentales desarrolladas en la Nueva España (Roubina, 1999, pp. 126–127).

En los años posteriores al hallazgo del dibujo de Gastón y Balbuena, cuando la creciente experiencia en el estudio de las fuentes iconográficas iba opacando paulatinamente mi “optimismo acrítico” (McKinnon, 1982, pp. 79–80) en relación

4 Se parafrasea aquí la opinión expresada por M. Toussaint sobre las imágenes que ilustran uno de los libros de coro de la Catedral Metropolitana de México (Toussaint, 1973, p. 240).

5 El breve encuentro que tuve con este manuscrito en 1998 no fue suficiente para decidir si el dibujo pertenecía a la mano del copista del cantoral, por lo que en las publicaciones anteriores a ésta he señalado al autor de esta imagen como “Anónimo” (Roubina, 1999, p. 127; 2006, p. 43). Actualmente ya se ha establecido la autoría de Gastón y Balbuena en relación con este dibujo.

6 Javier Marín se refiere a este volumen como “Cantoral con Credos, Sanctus y Agnus para distintas festividades dobles y semidobles” (Marín López, 2012, p. 1057).

7 Agradezco a Laura Olivia Ibarra Carmona, restauradora de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, INAH, su apoyo en la precisión de la información sobre este manuscrito.

con la confiabilidad de los testimonios visuales, la fe que alguna vez tuve en esta imagen no había menguado. A pesar de que la disposición de los pequeños músicos, así como el diseño de las figuras de los intérpretes de los cordófonos de arco sugerían vagamente la existencia de un nexo entre el conjunto angélico estampado en el cantoral y una de las escenas de los Juegos infantiles de Wenceslaus (Václav o Wenzel) Hollar (1607–1677) grabadas a partir de los diseños de Pieter van Avont (1599/1600–1652) (Imagen 2), otros elementos del dibujo, como rocallas, motivos vegetales y, especialmente, pájaros de cola alargada⁸ representados en actitud de cortejo, volando o posando sobre rocallas, más allá de aparentar ser genuinamente novohispanos, parecían llevar la impronta personal de Gastón y Balbuena. Sobre todo por el carácter reiterativo de su empleo en los libros de coro elaborados por este copista e iluminador de la Catedral Metropolitana de México (Imagen 3).



Imagen 2. Wenceslaus Hollar, *Paedopaegnion sive puerorum ludentium...*, Amberes, ca. 1640, Rijksmuseum, Amsterdam. Recuperado el 15 de marzo de 2015 de <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.32141>

8 Hasta ahora no me atrevo a concluir decididamente si la presencia de los pájaros en los diseños de Gastón y Balbuena obedece a la consabida influencia oriental que experimentó el arte suntuario del virreinato (Obregón, 1964, p. 301) o supera la función puramente decorativa por su relación simbólica con el canto. Cabe señalar a este respecto que las iniciales que están habitadas por pájaros forman parte de la iluminación de más de un libro de coro que actualmente pertenecen a la Catedral Metropolitana de México (véanse Anónimo, s. XVIII, *In festo Aparic.s Sancti Jacobi Apostoli...*, 2-2-7, reg. provisional V07; Anónimo, s. XVIII, *In feriali officio, pro Feria secunda...*, 4-1-4, reg. provisional O02, y Anónimo, s. XVIII, *In festo S. Francisci de Paula confesso[ris]*, reg. provisional M32).



Imagen 3. José Andrés Gastón y Balbuena, 1761, *Liber secundus in festo Corporis Christi...*, 6-2-3,⁹ f. 78v (detalle),¹⁰ temple sobre pergamino, Catedral Metropolitana de México.

Bajo esta premisa, no he dejado de plantear la existencia de una relación directa e intrínseca entre el dibujo del cantoral de Gastón y Balbuena y el imaginario musical novohispano, ni de recurrir a esta imagen como un testimonio fehaciente de los más diversos aspectos de la ejecución y la enseñanza de los cordófonos de arco en el virreinato y en la joven República Mexicana,¹¹ hasta que la búsqueda de los posibles modelos europeos de la iconografía musical novohispana me condujo a la *Historia bíblica del Viejo y Nuevo Testamento* de los hermanos Klauber (*Historiae Biblicae Veteris et Novi Testamenti...*, Augsburgo, 1748)¹² y apuntó de manera meridianamente clara e inequívoca a una de las fuentes de inspiración del iluminador novohispano (Imagen 4).

9 Actualmente este volumen, además de la referencia señalada, cuenta con una clasificación que se le asignó provisionalmente como parte de un proyecto de catalogación en curso: “Libro IV. Signatura: O22. Colocación: 12C” (Luna Rosas y Salgado Ruelas, 2008, p. 194). El registro de este libro de coro fue realizado por Alejandra Hernández Sánchez en el marco del proyecto de investigación en torno a la iconografía musical novohispana auspiciado por la UNAM (PAPIIT IN401011).

10 Véase también *Ibíd.*, ff. 89r y 91v.

11 Véase, por ejemplo, Roubina, 2006, p. 43.

12 En el presente trabajo se reproducen las imágenes de la reimpresión de este libro realizada en 1757.

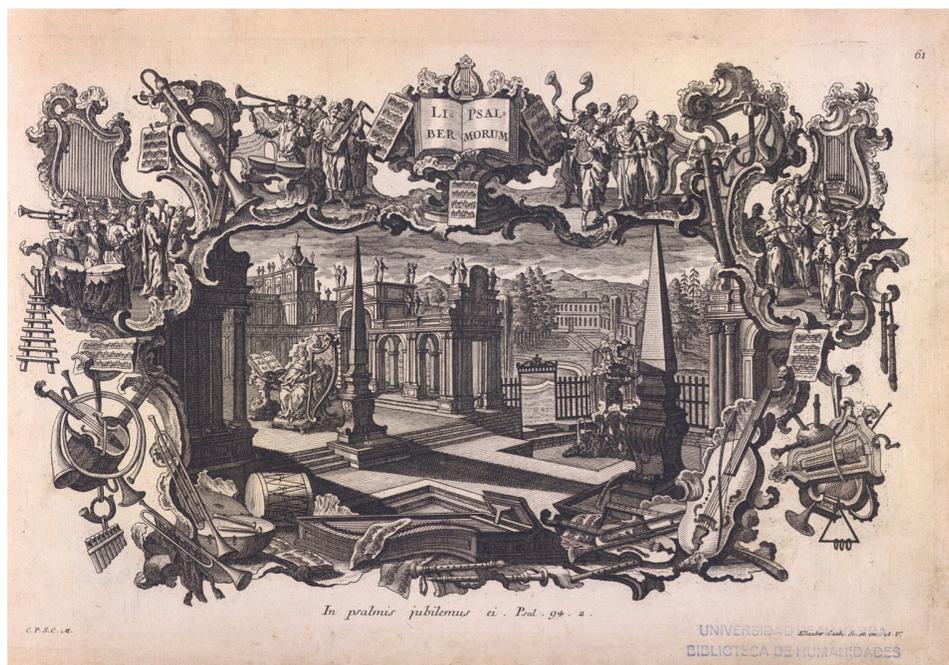


Imagen 4. Joseph Sebastian y Johan Baptist Klauber, “Liber Psalmorum”, grabado, en *Historiae Biblicae Veteris et Novi Testamenti ...*, Augsburgo, 1757, p. 61. Recuperado el 21 de septiembre de 2015 de <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/30841/1/EST.303.506.pdf>

Es así como el dibujo de Gastón y Balbuena se sumó a cerca de un centenar de apropiaciones del contenido musical de la producción gráfica europea que hasta ahora he podido identificar en las obras del arte virreinal. Sin embargo, esta imagen no sólo vino a ensanchar ese nutrido corpus de préstamos, sino, en primer lugar, a afianzar la idea que he sostenido con inagotable constancia desde hace más de dos décadas (Roubina, 1995, pp. 83–92) y que consiste en que estas fuentes, desde luego, con salvedad de aquellas que constituyen versiones literales o copias¹³ de un modelo proveniente de un ámbito geográfico y, muchas veces, también cronológico, distintos al novohispano, proveen de varios tipos de evidencias¹⁴ referentes a las prácticas y la estética musical del virreinato.

13 De conformidad con la tipificación comúnmente empleada para las apropiaciones de la plástica europea hechas por los pintores de América hispana y lusitana (Toledo Palomo, 1966, p. 47; Álvarez, 1993, pp. 20–22; Siracusano, 2011, p. 134), distingo entre la copia o la versión literal que reproduce fielmente el contenido musical del modelo; la versión modificada o la que descubre cierto grado de alteración de la imagen de la música representada en el original, y la combinada, esto es, creada a partir de la fusión de los elementos del contenido musical de más de una fuente (Roubina, 2012, pp. 349–370).

14 Para la sistematización de evidencias véase Roubina, 2010, p. 70.

De acuerdo con las herramientas teórico–metodológicas que propongo para el estudio de las fuentes de iconografía musical que patentizan la existencia de préstamo, la relación entre el modelo y la obra derivada de éste —siempre que ésta no reproduce el contenido musical del original de manera irrestricta— debe establecerse a partir de los siguientes indicios:

- DISCRIMINACIÓN u omisión de alguno o algunos de los elementos del contenido musical del modelo;
- APROPIACIÓN o empleo en el diseño de la obra derivada de los elementos prestados del modelo, no modificados o con las modificaciones que no pueden considerarse intencionales,¹⁵ y
- APORTACIÓN que puede comprender una de dos o ambas acciones básicas: reinterpretación del contenido musical apropiado, o modificación intencional del contenido musical del modelo.

El estudio de la producción plástica virreinal con el contenido musical inspirado en el grabado ultramarino permite aseverar responsablemente que estos tres indicios, cada uno por sí sólo y todos ellos de manera conjunta, siempre evidencian la existencia de nexos, incuestionables y precisos, entre la obra derivada de un modelo europeo y la cultura musical del virreinato. Visto desde esta perspectiva, el dibujo de Gastón y Balbuena inspirado en una de las publicaciones más señeras de los hermanos Klauber representa un especial interés, por cuanto, como se verá, ofrece un sustento contundente y objetivo a esta aseveración.

El análisis iconológico del dibujo de Gastón y Balbuena permite constatar que éste no se aparta de la idea de la alabanza divina que promueve el grabado alemán en que se basó el iluminador novohispano. Esto se expresa claramente en las palabras “Lau/da/te/ Do/mi/num” (Sal 116: 1)¹⁶ escritas en las páginas de un libro abierto colocado sobre el facistol formado por rocallas, uno de los elementos apropiados de la lámina que en la Biblia de los Klauber ilustra el contenido del Libro de los Salmos (Imágenes 5a y 5b).

15 Rosario Álvarez apunta a un conjunto de factores —entre formales e intelectuales— que pueden incidir en la fidelidad de la reproducción de un modelo (Álvarez, 1993, p. 9).

16 Éstas son las palabras iniciales del salmo “Laudate Dominum omnes gentes: laudate eum omnes populi” (Sal 116(117): 1–2), en el que, según la interpretación que se le da en el siglo XVIII, “El Profeta convida [...] á todas las Naciones á que alaben la misericordia y fidelidad del Señor, que las unió en un solo Cuerpo, que es la Iglesia” (García, 1790, p. 384).



Imagen 5a. J. S. y J. B. Klauber, 1757, p. 61 (detalle).



Imagen 5b. J. A. Gastón y Balbuena, 1760, p. 212 (detalle).

Empero, aun cuando preserva el nexo simbólico de su dibujo con el mandato de alabar a Dios con el “choro”¹⁷ y los instrumentos de cuerda y viento —“laudate eum in chordis et órgano” (Sal 150: 4)—, Gastón y Balbuena renuncia a toda relación con la música de tiempos bíblicos y no reproduce o, en los términos que propongo, discrimina los elementos que aluden a ella: las trompetas rectas y curvas, la cítara, los “panderos y címbalos de júbilo” (Sal 150: 5) que en el grabado alemán están representados por la lira apolínea, el triángulo y los crótalos, así como la propia figura del “dulce cantor de Israel” (2 S 23:1). Ha de notarse que el iluminador novohispano igualmente se abstuvo de plasmar en su dibujo los instrumentos — todos ellos trazados en la lámina de la Biblia ilustrada— que, como el xilófono, el cromorno y la zanfoña o lira de rueda, no han ofrecido constancia alguna de su presencia en el virreinato. No se transfirió al cantoral la imagen del laúd¹⁸ y la

17 F. Torres Amat advierte que “la voz hebréa mahjol no solo significa coro, sino tambien flauta: pero varios espositores creen que aqui significa un conjunto de voces armoniosas y que por eso el intérprete latino tradujo in choro” (Torres Amat, 1824, p. 186).

18 No obstante figurar el laúd entre los instrumentos cuya fabricación debió dar constancia de las habilidades profesionales de los violeros novohispanos (Archivo Histórico del Distrito Federal, Ordenanzas, 431-a, ff. 191v y 197r, 26 de octubre de 1568) e, incluso, sugerirse su pervivencia en las “danzas de concheros” en diferentes regiones de México (Hernández Vaca, 2008, p. 128), el único testimonio fehaciente sobre la presencia en el virreinato de los cordófonos de esta familia del que he podido disponer después de varios años de pesquisas en archivos históricos, musicales y documentales, constituye una denuncia inquisitorial realizada a principios del siglo XVIII en contra de un extranjero “jugador de manos” y “tañedor de un archilaúd” (Archivo General de la Nación, Inquisición, vol. 725, exp. 1, ff. 1-156, 1720).

gaita, instrumentos cuya pertenencia a la cultura musical novohispana no se ha asentado más que a través de testimonios iconográficos.¹⁹ Gastón y Balbuena no hizo uso de las imágenes de la vihuela de arco,²⁰ el tambor, la guitarra y la zampoña o flauta de pan que, no obstante evocados por los Klauber, hacia mediados del siglo XVIII en la Nueva España pertenecían a ámbitos distintos al catedralicio, como tampoco de aquellos que en la época de la realización del cantoral dejaron de formar parte del conjunto instrumental de la Catedral Metropolitana de México, a saber: la chirimía tenor o bombardas, el sacabuche y la corneta, a la que, en 1758, las autoridades de este templo habían considerado un “instrumento ya desterrado del mundo” (ACMM, Correspondencia, caja 2, exp. 12, s. f., 13 de febrero de 1758).

En cambio, el dibujante novohispano se apropió o, dicho de otra manera, copió muy cuidadosamente, preservando las particularidades morfológicas y aun la ubicación que tienen en la lámina de “Liber Psalmorum”, los instrumentos que en el momento de la elaboración del cantoral se encontraban al servicio de la Catedral Metropolitana: el violín y el violón o violonchelo, la flauta de pico,²¹ el oboe y la trompa, el clave y el indispensable órgano; sin omitir, incluso, aquellos cuya integración al conjunto catedralicio a la sazón había sido muy reciente y que eran los clarines²² que enriquecieron la sonoridad del conjunto catedralicio

19 La hipótesis que sostengo a este respecto consiste en que la presencia del laúd y la gaita en la plástica virreinal invariablemente apunta a las apropiaciones de la iconografía musical europea.

20 El contenido del documento novohispano más tardío que hace referencia a la “Biola Gamva” o vihuela de arco corresponde al año 1761 y no ofrece razones para relacionar este cordófono con las prácticas instrumentales que en la época se desarrollaban al cobijo de la Iglesia (Roubina, 2009, pp. 18–19).

21 Se ha de advertir que el iluminador novohispano no transfirió a su dibujo la imagen de la flauta travera representada en el grabado de los Klauber. La razón de esta omisión, probablemente, radica en que “dos flautas travieras”, no obstante adquiridas para la Capilla Metropolitana en 1759 (ACMM, Correspondencia, caja 2, exp. 7, 8 de junio de 1759), en el año de la elaboración del cantoral aún no tenían una participación sistemática en sus actividades.

22 Debe señalarse muy enfáticamente que la nomenclatura musical del virreinato hace uso del vocablo clarín para denominar a la trompeta natural, a la que en el ámbito hispano de la época se refería también como bastarda (cfr. Querol Gavaldá, 2005, p. 189). El Diccionario de autoridades define a este aerófono como “trompa de bronce derecha, que desde la boca por donde se toca hasta el extremo por donde sale la voz, vá igualmente ensanchándose” y puntualiza que en el siglo XVIII el clarín solía “hacerse con dos ò tres vueltas” (RAE, 1729, t. II, p. 368), o sea con el tubo doblado en espiral. Entre numerosos testimonios documentales e iconográficos que esclarecen la aplicación que en la Nueva España se dio a este término se puede mencionar la descripción de las exequias de Carlos III que se celebraron en la Ciudad de México en 1789 y en las que tomaron parte doce “clarines [...] tocando á la sordina” (Gazetas de Mexico, t. III, 24 de marzo de 1789, p. 279). Como se entiende, este señalamiento alude a una de las maneras de ejecutar la trompeta natural que no es propia del clarín o aquella “trompetilla de son agudo”, a la que en la Península se refería como clarín “por tener la voz clara” (Sebastián Covarrubias Orozco, Tesoro de la lengua castellana, o española, Madrid: Luis Sanchez, 1611, p. 215r), y que en los documentos novohispanos se menciona como “clarin octauino” (ACMM, AC 43, ff. 298v-299r, 13 de febrero de 1759).

desde 1753²³ y los timbales que, adquiridos en 1759 (ACCMM, AC 44, f. 60r y v, 18 de septiembre de 1759), eventualmente se integraban a la capilla de la Iglesia Metropolitana con alguna anterioridad a esta fecha (Imagen 6).²⁴

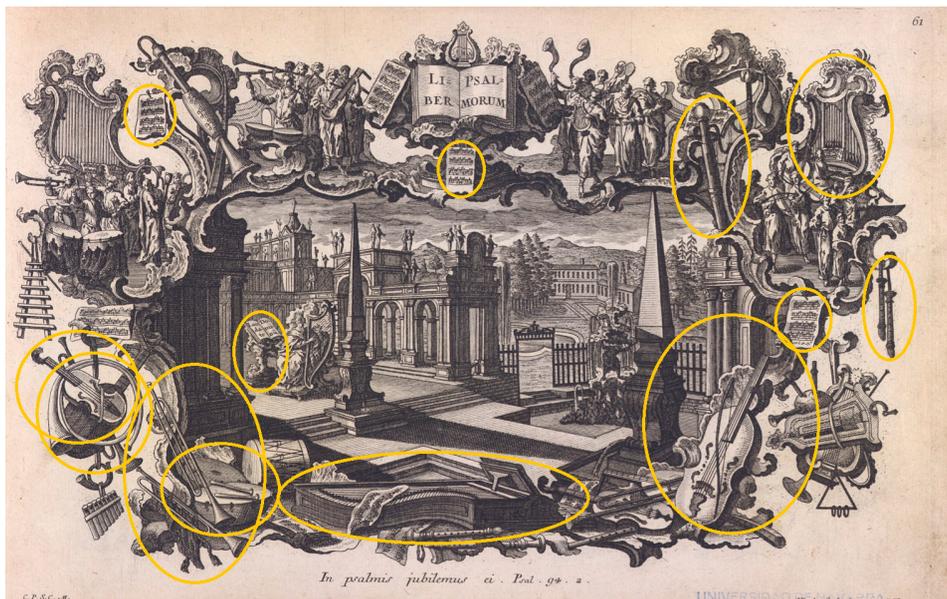


Imagen 6. J. S. y J. B. Klauber, 1757, p. 61. Señalamiento de elementos apropiados por J. A. Gastón y Balbuena.

La observación de los elementos del grabado alemán de los que Gastón y Balbuena había prescindido —la acción de discriminación— y de los que él se sirvió para el diseño de su dibujo —la acción de apropiación—, conduce a la idea de que en el cantoral elaborado para la Catedral Metropolitana la sonoridad simbólica del “Liber Psalmorum” de los Klauber se adaptó intencionalmente a las características

23 El clarín se introdujo a la Capilla Metropolitana en 1736, con la admisión del músico peninsular Dionisio Guerrero (ACCMM, AC 33, f. 173v, 20 de abril de 1736). Desde 1747 su ejecución se hallaba a cargo del también español Francisco de Rueda (?–1786), quien en 1750 abandonó la Iglesia Metropolitana para asumir el magisterio de la capilla de la catedral de Guadalajara (Roubina, 2009, p. 94). Unos años más tarde la Catedral de México adquirió “dos Clarines de Plata [...] para acompañar a las trompas” (ACCMM, AC 41, f. 261v, 27 de marzo de 1753), sin embargo, como permiten juzgar los documentos del archivo catedralicio, su uso regular no se inició sino hasta el año de 1756 cuando dos instrumentistas de la Capilla, Josef Pisoni, “ministro de Violin y Trompa”, y Pedro Brisuela, “Ministro [...] de Trompa”, recibieron un aumento salarial por asumir la obligación de “tocar los clarines” (ACCMM, AC 42, ff. 276v–277r, 13 de julio de 1756).

24 Uno de los registros más antiguos de la presencia de timbales en la Catedral Metropolitana de México es el “Responsorio 1.º del 1.º Nocturno/ con Ripienos Violines Clarines/ y Timbales/ Hodie nobis Celorum” de Ignacio Jerusalem, compuesto en 1758 (ACCMM, Eo7.21/ C1/ Leg. Db30/AMo506 a o529).

del ejercicio musical que tuvo lugar en la Iglesia novohispana hacia mediados de la centuria dieciochesca.²⁵ Con una claridad diáfana denotan esta intención los elementos ajenos al grabado de los Klauber que el iluminador novohispano integró a su dibujo —la acción de aportación—, entre los que destaca la imagen de un libro de coro con el que Gastón y Balbuena sustituyó a la hoja con notación musical simbólica ubicada en el extremo izquierdo del “Liber Psalmorum” y cuya decoración, un chapetón²⁶ central en forma de querubín con un nimbo triangular que ciñe su cabeza, cuatro esquineras y dos broches en el canto de frente de las tapas, no dista del estilo decorativo de la encuadernación de los cantorales elaborados para la Iglesia Metropolitana de México en el siglo XVIII (Imágenes 7a y b).



Imagen 7a. J. A. Gastón y Balbuena, 1760, p. 212 (detalle).



Imagen 7b. Anónimo, s. XVIII, *Liber officiorum S.S. Petri, et Pauli Apostolorum...*, tapa anterior (detalle), reg. provisional V16, Catedral Metropolitana de México. Recuperado el 10 de marzo de 2016 de <http://musicat.unam.mx/nuevo/librosdecoro.html>

²⁵ Es preciso hacer notar que la actitud que muestra Gastón y Balbuena no dista de la que los artistas novohispanos solían adoptar en relación con sus modelos ultramarinos, cuyo contenido podía ser actualizado, de conformidad con la estética y el hecho musical de su época, por medio de cambios en la integración del conjunto orquestal o la sustitución de los instrumentos obsoletos por los que se hallaban en boga en el momento de la realización de la obra derivada: la trompeta recta por el clarín (Jerónimo Balbás, ca. 1738 [El triunfo de san Fernando], talla en piedra, templo de San Fernando, Ciudad de México), el laúd por la guitarra (Joseph de López, s. XVIII, El anuncio de la muerte de san Nicolás Tolentino, óleo sobre tela, parroquia de Los Santos Reyes, Metztlán, Hidalgo) o un arpa medieval por un modelo más reciente de este cordófono (Caballero, s. XVIII, Santa Catalina de Alejandría, óleo sobre tela, Oratorio de San Felipe Neri (La Profesa), Ciudad de México).

²⁶ Estrada y De la Garza (2014) hacen saber que los vocablos chapetón, clavazón o guarnición se refieren a “cualquier pieza de metal que guarnece la encuadernación” (p. 116).

Una importante aportación–modificación de Gastón y Balbuena se hace evidente a través de la comparación de dos arpas plasmadas en el cantoral (Imágenes 8a y b) con la imagen de este cordófono representada por los hermanos Klauber (Imagen 9). Como se puede observar, el iluminador novohispano corrigió la disposición de cuerdas que en el arpa de la Biblia ilustrada están tendidas diagonalmente entre la caja de resonancia demasiado esbelta y la columna de forma curva, similar a la de las arpas medievales. Y aunque los extremos de los clavijeros de las dos arpas de Gastón y Balbuena hacen eco de la rocalla que corona al dulcísimo compañero del rey David del grabado alemán, la caja de duelas y el mástil recto que poseen ambos cordófonos no difieren de las imágenes de la llamada “arpa grande” (ACMM, AC 41, f. 9v, 30 de junio de 1751; AGN, Indiferente Virreinal, Jesuitas, caja 5414, exp. 75, s. f. [ca. 1767]) plasmadas en numerosas obras del arte virreinal y ofrecen información fehaciente sobre de la morfología de las arpas al servicio de la Catedral Metropolitana.²⁷



Imágenes 8a y b. J. A. Gastón y Balbuena, 1760, p. 212 (detalle).

Imagen 9. J. S. y J. B. Klauber, 1757, p. 61 (detalle).

En relación aún más inmediata con el quehacer de la Capilla Metropolitana se encuentra otra de las aportaciones del copista de la Catedral que no sólo da cuenta de las características de este conjunto, sino proporciona información

²⁷ Debido a que uno de estos dos cordófonos ostenta unos ganchos en forma de U en la botonadura (Imagen 3b), se puede sugerir que Gastón y Balbuena detalló en su dibujo las características de la llamada arpa de ganchos (Calvo-Manzano, 1992, p. 287), instrumento ampliamente difundido en la Europa del siglo XVIII, cuya presencia en la Nueva España aún no ha sido documentada.

sobre el espacio en que éste desarrollaba sus actividades. Como se puede apreciar, el elemento central del dibujo de Gastón y Balbuena es un grupo de putti músicos ubicados en la tribuna del órgano. Su perfil mixtilíneo, el diseño de la balaustrada y su decoración integrada por voluptuosas y envolventes rocallas recuerda sensiblemente las tribunas de los órganos de la Catedral Metropolitana. Especialmente aquella que “dà vista à la Nave processional del lado del Evangelio” y ha sido descrita por el diarista novohispano como la “nueva, ayrosa, fornida, bien gravada Cornisa, con sus corredores, passamano, balaustres, y plintos de latón finissimo” (*Gazetas de Mexico*, núm. 93, agosto de 1735, p. 740) (Imagen 10).



Imagen 10. José Nasarre, 1735, órgano del Evangelio, fachada de la nave (detalle), latón forjado y talla en madera dorada, Catedral Metropolitana de México. Foto de Ulises Velázquez.

De aceptarse la sugerencia de que Gastón y Balbuena plasmó en su cantoral una de las tribunas de los órganos de la Catedral Metropolitana, ésta no sería la única ocasión en que un artista novohispano, inspirado en un grabado europeo, transmitiera de manera puntual las particularidades de la decoración

de un órgano de su entorno cotidiano.²⁸ Sin embargo, en este caso la similitud es sólo aparente, pues el diseño de la tribuna desde la cual los músicos alados desarrollan su faena laudatoria no es sino una apropiación más de la Biblia ilustrada de los Klauber (Imagen 11). Este préstamo extraído del grabado que ilustra diferentes episodios del Libro Segundo de los Reyes (Klauber y Klauber, 1748, p. 46) también permite visualizar el resultado de las tres acciones antes señaladas:

- discriminación (el dibujante prescinde de la mayoría de los elementos que integran el discurso figurativo del original);
- apropiación (se copia puntualmente el balcón “de una sala de la casa que tenía en Samaria” y de la que cayó Ocozías (2R 1:2), y
- aportación–reinterpretación (el balcón de la casa de Ocozías se transforma en la tribuna del órgano).



Imagen 11. J. S. y J. B. Klauber, 1757, p. 46 (detalle). Recuperado el 21 de septiembre de 2015 de <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/30841/1/EST.303.506.pdf>

La identificación de una segunda fuente de préstamo de la que se sirvió Gastón y Balbuena hace referirse a su dibujo como una versión combinada, sin importar que el resto de su contenido musical represente la aportación propia del autor o esté relacionado con algún modelo hasta ahora desconocido. Este dibujo, como la mayoría de las obras novohispanas que modifican la imagen de la música

²⁸ Me refiero, en particular, al óleo que se encuentra en la iglesia dedicada a san Diego de Alcalá y forma parte del ciclo de pinturas dedicadas a la vida de san Pedro Alcántara (Anónimo, s. XVIII [Escenas de la vida de san Pedro de Alcántara], óleo sobre tela, iglesia de San Diego de Alcalá, Guanajuato, Guanajuato). No obstante su franca relación con la producción gráfica europea, este cuadro guanajuatense representa con ejemplar y admirable precisión el órgano del vecino Templo de la Compañía.

plasmada en una fuente de préstamo, patentiza sus nexos con las prácticas y el imaginario musical del virreinato y éstos se ostentan, en primera instancia, en la manera en que Gastón y Balbuena integra el conjunto de los putti músicos, cuyas características, en términos generales, coinciden con las que fueron propias de las plantillas de las capillas catedralicias novohispanas hacia mediados del siglo XVIII. En lo que respecta a la ubicación del conjunto angélico, ésta se encuentra en perfecta sintonía con la tradición de colocar a los instrumentistas de la Catedral de México junto al órgano en la “tribuna de ministriles”, la cual se arraigó en este templo desde principios del siglo XVII (ACCMM, AC 5, f. 108r, 23 de diciembre de 1608) y permaneció vigente durante más de doscientos años.²⁹ En este punto, como en la cuestión de la integración del conjunto de los putti músicos, el dibujo de Gastón y Balbuena se encuentra en plena correspondencia con testimonios documentales de la época. Si acaso existe en él una imprecisión histórica, ésta se relaciona con el bajoncillo que para el año de 1760 ya no formaba parte de la Capilla Metropolitana³⁰ y, por ser un “Instrumento Para el Seruisio de la Musica que llaman de fasistol” (ACCMM, Correspondencia, caja 24, exp. 2, s.f., 4 de octubre de 1764), tampoco debió encontrarse en la tribuna. A menos, claro, que el aerófono ubicado en el flanco izquierdo de la orquesta angélica de Gastón y Balbuena fuera un poco afortunado retrato del fagot,³¹ que en 1760 apenas estaba iniciando su historia en la capilla de la Iglesia Metropolitana.³²

Entre los elementos de la lámina de “Liber Psalmorum” que han sido

29 Esta tradición, desde luego, no distaba de la usanza española de la época, de acuerdo con la cual la capilla de música también podía situarse en la tribuna del órgano (García-Bernalt Alonso, 2014, p. 237).

30 En los documentos del archivo histórico de la Catedral Metropolitana no se ha podido hallar menciones de “Vajonsillo” posteriores a la década de 1730 (ACCMM, AC 32, f. 36r, 20 de 1734). La razón por la que este miembro de la familia de los bajones cayó en desuso en éste y otros templos novohispanos radica, seguramente, en la modernización del concepto sonoro de la capilla catedralicia (Marín López, 2009, p. 239), con el que su timbre no se hallaba compatible, por lo que hacia mediados del siglo XVIII este aerófono ya no era “del agrado” de las autoridades eclesiásticas (Archivo del Cabildo de la Catedral de Morelia, AC 20, f. 227v, 6 de octubre de 1747).

31 En las catedrales de la Nueva España y de la joven República Mexicana el bajón y el fagot frecuentemente se hallaban a cargo de uno y el mismo integrante de capilla, ya que se consideraban “compatibles” por ser distintos los servicios a los que asistía cada uno de estos instrumentos (Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe, Clavería, Músicos, caja 264, exp. 52, “Plan de los Ministros de Coro y Orquesta...”, 12 de noviembre de 1812, f. 1v). Aun cuando en ausencia de bajones el fagot pudo ocuparse “para el Librete y Canto llano” (ACCMM, AC 54, f. 256r, 28 de noviembre de 1780; ACCM, AC 49, f. 153v, 24 de mayo de 1826), la desemejanza entre los papeles que se asignaban a los dos aerófonos la expone con claridad un acta de Cabildo de la Catedral Metropolitana de México en que se hace ver que “el bajo[n] a diferencia del fagot es un instrumento meramente eclesiástico ó como se dice de coro no de Capilla por lo que el que lo maneja debe usar de vestido eclesiástico y no de frac” (ACCMM, AC 64, f. 173v, 29 de abril de 1836).

32 Una de las primeras obras destinadas a la Capilla Metropolitana, cuya partitura exige la presencia de este aerófono, es el “Verso, con violinos, clarines, trombas/ fagotos, e Basso, a quatro, y a 8, chedize/ Miserere mei Deus” compuesto por Ignacio Jerusalem en 1761 (ACCMM, E07.16/ C1/ LEGDb25/ AM0493).

modificados por el iluminador novohispano, uno supone un especial interés para el estudioso del pasado de la música en México por contribuir a generar el conocimiento sobre la manera de dirigir un conjunto musical o, a expresión de la época, “echar el compas para que bayan en Orden los Musicos” (ACMM, Correspondencia, caja 2, exp. 9, s. f. [ca. 4 de junio de 1756]). En la Biblia de los Klauber el personaje que dirige el grupo de cantores e instrumentistas ubicado en el ángulo superior derecho del grabado está representado en la primera plana, parado frente al facistol. En cambio, el dibujo del cantoral novohispano muestra al putto maestro de capilla junto al órgano, posición que, probablemente, facilitaba la tarea de “llebar el Compas” en las ocasiones cuando no se disponía de un “guion” que solía elaborarse para este propósito.³³ A diferencia del “Liber Psalmorum” que representa al músico a cargo del conjunto con los brazos levantados y un objeto cilíndrico —¿una partitura enrollada?— sostenido en la mano izquierda, el dibujo del cantoral muestra a su homólogo guiando a su tropa musical con la mano, de acuerdo con la manera que con mayor frecuencia registran fuentes iconográficas novohispanas³⁴ y la que, como es de entenderse, también se practicaba en la Catedral Metropolitana de México.

En resumidas cuentas, el dibujo de Gastón y Balbuena, no obstante estar inspirado en las imágenes de la Biblia ilustrada de los hermanos Klauber, contribuye al estudio del pasado de la música en México por ofrecer evidencias de diferentes tipos: organológica, musicológica y teológico-filosófica, cuyo carácter³⁵ y nivel de confiabilidad, determinados a partir de su relación con fuentes fehacientes de otra índole, le otorgan a esta fuente figurativa un indiscutible valor testimonial (Cuadro I).

33 Véase, por ejemplo, el “Guion, para llebar el Compas/ en el Miserere, a 8. Con Violines, tromp.s/ Clarines, y Bajo/ Compuesto por D.n Ygnacio Jerusalem, Mro de Capilla/ de la S.ta Ygl.a, Metropot.a de Mex.co/ Año 1746” (ACMM, Eo7.18/ C1/ LEGDb27/ AMo499).

34 En contadas ocasiones la pintura sacra de la Nueva España muestra otras formas de dirigir el conjunto musical: con un rollo de papel pautado (Miguel Antonio Martínez Pocasangre, ca. 1763–1773, *El envío de los setenta y dos discípulos*, pintura mural al óleo, santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato; José Francisco de Estrada, s. XVIII, *El bautismo de Cristo*, óleo sobre tela, Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, Estado de México) o con una vara de madera (Anónimo, ca. 1687, *La Virgen de la Inmaculada Concepción con santas mártires y ángeles músicos*, yeso policromado, iglesia de San Cristóbal, Puebla, Puebla).

35 En el análisis de la iconografía musical propongo distinguir entre la información que posee carácter probatorio, o propio de las evidencias que se encuentran en plena consonancia con el contenido de otras fuentes fehacientes; complementario o el que poseen las evidencias que, además de concordar con la información proporcionada por otras fuentes históricas fiables, precisan su contenido o le añaden detalles, igualmente verificables; y específico, o el que corresponde a las evidencias que se enfocan hacia aspectos que sin su ayuda no hubieran podido ser esclarecidos (Roubina, 2010, p. 72).

Cuadro I
 Información sobre la cultura musical novohispana proporcionada
 por José Andrés Gastón y Balbuena, 1760, Credo, Sanctus, Benedictus, et Agnus,
 10-12518, p. 212 (detalle).

INFORMACIÓN	EVIDENCIAS		
	Tipo	Carácter	Nivel de confiabilidad
Morfología del “arpa grande”	organológica	complementario*	alto
Integración de la capilla de música	musicológica	probatorio	alto
Colocación de la capilla en la tribuna del órgano	musicológica	probatorio	alto
Modo de dirigir la capilla de música	musicológica	específico	medio**
Estilo de la decoración de libros de coro	musicológica	probatorio	alto
Concepción de la música como alabanza divina	teológico-filosófica	probatorio	alto***

* Se especifican las características morfológicas del cordófono al que las fuentes documentales de la época se refieren como “arpa grande” sin describir su morfología.

** La información proporcionada por el dibujo concuerda con la que ofrecen otras fuentes de la iconografía musical novohispana pero carece de sustento documental.

*** El significado simbólico de la imagen coincide plenamente con las opiniones vertidas por los autores novohispanos sobre la música sacra que la concebían como un medio para tributar el “maior culto del S.or en las gloriosas alabanzas” (ACCMM, Correspondencia, leg. 27, f. 194r, 17 de abril de 1756).

Las reflexiones que ha suscitado un pequeño dibujo de un cantoral novohispano y la insistencia con la que en esta nota se ha pretendido relacionar su contenido con distintos aspectos de la música virreinal y, muy especialmente, con el quehacer de la Capilla Metropolitana, por supuesto, no deben entenderse como un intento de establecer una equivalencia entre el contenido musical de las fuentes figurativas y el hecho sonoro y, menos aun, como una invitación para aventurarse en la búsqueda de un paralelismo entre la imagen de la música plasmada en las obras de arte realizadas para un determinado templo y las actividades musicales desarrolladas en éste. El análisis comparativo del dibujo de Gastón y Balbuena y los grabados que le han servido de modelo tampoco se hizo con la intención de ponderar “el mayor o menor grado de originalidad o

sujeción” de los creadores novohispanos “a los patrones de ultramar” (Toledo Palomo, 1966, p. 47), sino que obedeció a la necesidad de definir desde esta perspectiva un grado, mayor o menor, de verosimilitud de los testimonios que aporta el contenido musical apropiado de la producción gráfica europea sobre la estética y las prácticas musicales de la Nueva España o, dicho de otra forma, decidir sobre la idoneidad del empleo de estas fuentes para su estudio.

La apreciable cuantía y la indiscutible verosimilitud de los testimonios que brinda la imagen que Gastón y Balbuena delineó con tinta roja sobre una hoja en pergamino de un cantoral, sólo una de un centenar de fuentes de iconografía musical novohispana, cuya correspondencia con los modelos europeos ya se ha establecido —¿y cuántas más que aún no han sido identificadas como apropiaciones?— no permite más que formar una opinión positiva a este respecto.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, R. (1993). *La iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: importancia y pautas para su estudio*. Washington: OEA/OAS.
- Calvo-Manzano, M. R. (1992). *El arpa en el barroco español*, Colección “El Arpa” Opera Omnia, t. 1. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Estrada, J. (1973). *Música y músicos de la época virreinal*, SepSetentas 95. México: SEP.
- Estrada Valadéz, T., Garza Cabrera, P. de la y Velasco Castelán, T. E. (2014). Los libros de coro copiados por fray Miguel de Aguilar: un primer acercamiento al estudio de su encuadernación en la Nueva España. *Intervención*, 5 (10), 54-66.
- García, E. (1790). *Interpretación clara y sencilla ó sentido propio y literal. En una paráfrasis continuada, de los Salmos de David, y cánticos sagrados, con el argumento de cada uno*. Madrid: Viuda de Ibarra.
- García-Bernalt Alonso, B. (2014). *En sonoros acentos: la capilla de música de la Universidad de Salamanca y su repertorio, (1738-1801)*, Historia de la Universidad 87. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Hernández Vaca, V. (2008). *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec*. Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán.
- Klauber, J. S. y Klauber, J. B. (1748). *Historiae Biblicae Veteris et Novi Testamenti ...*, Augsburg: [s. e.].
- Luna Rosas, A. y Salgado Ruelas, S. (2008). Cantorales de la iglesia catedral de México con la festividad del Corpus Christi. Descripción codicológica, bibliográfica e iconográfica. En Galí Boadella, M. y Torres Aguilar, M. (Eds.). *Lo sagrado y lo profano en la festividad de Corpus Christi*, Memorias del III Coloquio Musicat. México: UNAM-BUAP, 187-210.
- Marín López, J. (2009). Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la Catedral de México. En Enríquez, L. (Ed.). *Harmonia mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, Memorias del IV Coloquio Musicat. México: UNAM, 239-260.

- _____ (2012). *Los libros de polifonía de la Catedral e México. Estudio y catálogo crítico*, vol. II. Jaén: Universidad de Jaén, Sociedad Española de Musicología.
- McKinnon, J. (1982). Iconography. En Holoman, D. K. y Palisca, C. V. (Eds.). *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*. Nueva York: Da Capo Press, 79-93.
- Obregón, G. (1964). Influencia y contrainfluencia del arte oriental en Nueva España. *Historia Mexicana*, 14 (2), 292-302.
- Pérez de Arce, J. y Gili, F. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*, 67 (219), 42-80.
- Querol Gavaldá, M. (2005). *La música en la obra de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Real Academia Española (1729). *Diccionario de la lengua castellana*, t. II. Madrid: Francisco del Hierro.
- Roubina, E. (1995). *Smychkovye instrumenty v istorii muzykalnoj kultury Meksiki [Los instrumentos de arco en la historia de la cultura musical de Mexico]*, parte I. San-Petersburgo: Compositor.
- _____ (1999). *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. México: Conaculta-Fonca.
- _____ (2006). Los instrumentos de arco en la enseñanza musical catedralicia en el México del primer siglo de la Independencia. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XX (20), 11-47.
- _____ (2009). *Joyas musicales de la catedral de Valladolid-Morelia. Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*. Colección Anima Mundi 5. México: AMCATH-EÓN.
- _____ (2010): ¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical novohispana. En Puig, Daniel (Ed.). *Pesquisa em música: novas conquistas e novos rumos*, I Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música. Río de Janeiro: UNIRIO, 63-83.
- _____ (2012). 'Tomo mi bien de dondequiera que lo encuentre': el problema de las apropiaciones del arte europeo en la iconografía musical novohispana". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, XXVI (26), 343-391.
- _____ (2013). ¿Una imagen vale más...? Pautas para el estudio de las evidencias organológicas en la iconografía musical novohispana. *Cátedra de Artes*, 13, 40-69.
- Siracusano, Gabriela (2011). Para copiar las 'buenas pinturas'. Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVII en Lima. *Manierismo y transición al Barroco*, Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. Pamplona: Fundación Visión Cultural-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 131-139.
- Toledo Palomo, R. (1966). Aportaciones del grabado europeo al arte de Guatemala. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, IX (35), 47-57.
- Torres Amat, F. (1824). *Los salmos de David traducidos de la Vulgata latina al español*. Madrid: León Amarita.
- Toussaint, M. (1973). *La Catedral de México*. México: Porrúa.