

PABLO SOTUYO BLANCO
Universidad Federal de Bahía

WELLINGTON MENDES DA SILVA FILHO
Universidad Federal de Bahía

TEMA Y VARIACIONES EN LA ICONOGRAFÍA MUSICAL MARIANA: DEL ESTUDIO DE CASO A LA INTEGRACIÓN INFORMACIONAL ICONOGRÁFICA IBEROAMERICANA

Resumen: En el seno de la ya amplia discusión alrededor del uso (por copia o adaptación) de grabados de origen europeo como fuentes del arte virreinal, práctica común a todo el territorio iberoamericano, en esta ponencia se estudian diversas adaptaciones iconográficas localizadas en México y en Brasil, oriundas de fuentes comunes. Nos referimos a las producciones visuales en torno de los grabados contenidos en el Elogia Mariana (Augsburgo, 1732) de amplia difusión en el espacio católico de ambos virreinos americanos (español y portugués), como lo indica también su presencia en la Catedral de Cusco, Perú. Entre sus aspectos más relevantes observaremos las diferentes recomposiciones como representaciones del entorno y el orden social virreinal, incluyendo las evidentes “regionalizaciones” organológicas. Finalmente, basados en este estudio, expondremos sugerencias de estrategias y caminos para la construcción y el necesario diálogo entre los diferentes bancos de datos nacionales en iconografía musical iberoamericana.

Palabras clave: Elogia Mariana, Iconografía musical, América Latina, México, Brasil, Perú, Banco de datos.

TOPICS AND VARIATIONS ON MARIAN MUSICAL ICONOGRAPHY: FROM CASE STUDIES TO THE INTEGRATION OF INFORMATION ON LATIN AMERICAN ICONOGRAPHY.

Abstract: Within the already extensive discussion concerning the use (from copies or from adaptations) of engravings of European origin as sources of Colonial art, a common practice throughout the Latin American territory, this paper will examine various iconographic adaptations stemming from Mexico and Brazil derived from common sources. We are referring to visual productions of the engravings included in *Elogia Mariana* (Augsburg, 1732) widely distributed in Catholic Latin American viceroalties of both European origins (Spanish and Portuguese), also attested by its presence in the Cathedral of Cusco, Peru. Among their most relevant aspects, we will observe that different re-compositions were meant as representations of the environment and the Colonial social order, including evident organological “regionalizations”. Finally, and based on the present study, we will suggest strategies and paths for the creation of an international database and the necessary dialogue among different National databases of Latin American musical iconography.

Keywords: Elogia Mariana, Musiciconography, Latin America, México, Brasil, Perú, Database.

Introducción

Intentar analizar y discutir los resultados iconográficos que el uso de grabados europeos tuvo en lugares tan distantes como Ciudad de México, Cusco y Salvador (Bahía, Brasil) durante la primera mitad del siglo XVIII, requiere, además del necesario estudio iconográfico en si, la observación cuidadosa de sus diferentes contextos sociopolíticos y culturales, así como también de los paradigmas ideológicos que cargaron sus procesos históricos, con la finalidad de buscar sus correspondientes semejanzas y diferencias, para así establecer los debidos marcos de referencia y articularlos según los casos.

Escogiendo para ello un estudio de caso ejemplar, establecemos así un tema que servirá de punto de partida para el estudio de las variaciones iconográficas realizadas a partir de una misma fuente emblemática europea que circuló por gran parte del Nuevo Mundo en tiempos coloniales, buscando entender el valor funcional y testimonial de sus diversos resultados visuales.

A partir de allí observaremos cómo resulta cada vez más necesario el fomento y el desarrollo no sólo de la iconografía musical como disciplina académica en territorio iberoamericano, sino también de bancos de datos locales, regionales o nacionales con acceso gratuito para poder realizar estudios

comparativos cada vez más amplios y detallados, discutiendo las estrategias y caminos posibles para tal fin.

Los grabados europeos como modelos del arte colonial

Decir que los artistas activos en el territorio iberoamericano durante los tiempos coloniales utilizaron grabados europeos como modelos para su producción plástica y pictórica es ya un lugar común en la producción científica sobre iconografía en general. Muchos de estos grabados fueron producidos en las imprentas jesuíticas tanto de Amberes, capital comercial de Flandes, como de Augsburgo, locales que entonces eran, al igual que los virreinos de Nueva España y del Perú (juntos con la América portuguesa durante la Unión Ibérica), parte del vasto imperio español, regidos por miembros de la Casa de Habsburgo.

Encuadrados en obras religiosas, encolados en álbumes de artista o sueltos como parte de un robusto comercio de obras de arte, millares de grabados [...] viajaron a todo lo largo y ancho [...] dejando a su paso una marca indeleble en todas las composiciones artísticas de las colonias [...]. Producido a bajo costo, reproducido en grandes cantidades, transportado con ligereza, resistente a los trajines de viaje, y almacenado con facilidad, el grabado europeo fue usado como estímulo de invención, asistente de composición, repertorio de poses y garante de ortodoxia iconográfica [Burke 1998, 32s], convirtiéndose así en “portátil Europa” para los artistas coloniales [Manrique 1982, p. 59].

Esta *resolución gráfica* a la paradoja del arte colonial no es de factura reciente. Ochenta años atrás, Louis Gillet señalaba ya que los grabados fueron fuente fecunda de la pintura colonial — especialmente ciertas [...] obras de propaganda religiosa (Ojeda, 2012).

Posteriormente, investigadores como Víctor Puig, Martín Soria, José de Mesa y Teresa Gisbert, Pedro Sinzig, Pál Kelemen, Angulo Iñiguez, Carlos Ott y Heinrich Berlin, entre otros, realizaron diversos estudios comparativos que consolidaban la demostración de que el arte visual en Iberoamérica estuvo modelado a partir de grabados europeos, como ya lo habían informado en el siglo XIX cronistas como Radiguet (1856).

Yendo más allá de las fuentes iconográficas, Jorge Cornejo Bouroncle inauguró una línea de investigación (desarrollada por autores como Tibesar,

Neuerburg, Gutiérrez, Schenone y Stastny, entre otros) que proponía estudiar los contratos firmados entre artistas y sus donantes en las colonias ibéricas en América como una forma de expandir el conocimiento de los aspectos sociológicos en ese proceso de difusión iconográfica. En casi todos los casos “el artista se comprometía a realizar sus obras *conforme a estampas que le diere el mandante*” (Ojeda, 2012).

Llegados así a los estudios en iconografía musical en Iberoamérica, inaugurados en la segunda mitad del siglo XX por investigadores como Antonio Alexandre Bispo (1970), Mercedes Reis Pequeno (cf. Brasil, 1974) y Samuel Claro Valdés (1989), entre otros, esas iniciativas de identificación y estudio de fuentes iconográficas sólo recientemente incluyeron el estudio de las prácticas musicales presentes en el arte visual de tiempos coloniales. Y aún más recientemente, esos estudios vienen ampliando sus enfoques, buscando entender los diversos contextos y significados alrededor de esas prácticas, iconográficas y musicales, así como de sus procesos correlatos.

Exposición del tema: *Causa Nostræ Lætitiaë* en el contexto del *Elogia Mariana*

Como tema ejemplar para esta ponencia, escogimos uno de los grabados incluidos en el *Elogia Mariana* publicado en 1732. Esta publicación reúne los grabados del calcógrafo de Augsburgo, Martin Engelbrecht (1648-1756), sobre los diseños de otro artista alemán, Christoph Thomas Scheffler (1699-1756), que, a su vez, se inspiró en la edición de *Elogia Mariana Ex Lytaniis Lauretanis Deprompta*, impreso también en Augsburgo en 1700, bajo la autoría de Isaaco Oxoviensi (Isaac Von Ochsenfurth, 1600-1708) e ilustrado por Augusto Casimiro Redelius,¹ habiendo sido impreso por Johann Phillip Steudner (1652-1732) (Imagen 1).

1 La información disponible sobre Redel (también escrito Ridel, lat. Redelius) en las fuentes biobibliográficas conocidas son escasas. Nació en Malines (Mechelen, Bélgica) en 1656 y murió entre 1687 y 1705, en algún lugar ignorado. Fue sacerdote, predicador, confesor y (extrañamente) rabino, así como hagiógrafo, laureado poeta, pintor paisajista de la escuela flamenca, emblemista, dibujante y grabador. Fue alumno de Jean le Seive el joven, y de Corn Huysmans. Luego residió en Alemania. Visitó el Tirolo y Roma, viniendo a enloquecer en 1687 (Cfr. Amaral Jr., 2010, p. 116).

y exclusivamente terreno) parece sugerir un sentido descendente (un suerte de regalo o bendición divina) en la versión de Oxoviensi. Pero al cambiar la ubicación del emblema mencionado, marca así un “retorno” al nivel celeste, una ofrenda humana a lo divino, no prevista por Redelius ni Oxoviensi, o el “abandono” de los instrumentos (símbolos de lo mundano) casi cecilianos. Por su parte, el grabado escogido para esta ponencia, *Causa Nostrae Laetitiae*, no sólo incluye dos “orquestas” (angélica y humana) sino también el mayor número de instrumentos que no se reduce en la edición de 1732 (como sucede en los otros casos), a pesar de las sustituciones.

Tabla 1. Descripción de los cambios observados en las iconografías musicales de las publicaciones.

OXOVIENSI (1700)	INSTRUMENTOS	ENGELBRECHT (1732)	CAMBIOS OBSERVADOS
<i>Dignare me Laudare te Virgo Sacrata</i> [2]*	Instrumentos apoyados en las nubes (8): violone (contrabajo?), arpa, 2 cornetos, laúd, trompeta, órgano y triángulo.	<i>Dignare me Laudare te Virgo Sacrata</i> [59]	Colocado como último grabado. Pequeños cambios, inclusive del ángulo de perspectiva. Instrumentos: eliminó dos cornetos y triángulo.
<i>Mater Intemerata</i> [87]	Orquesta ángeles (6): dos violines, laúd, órgano, corneto y arpa.	<i>Mater Intemerata</i> [20]	Adaptaciones y cambios posicionales. Instrumentos: agregó violone; eliminó dos violines y laúd.
<i>Mater amabilis</i> [95]	Laúd en el suelo.	<i>Mater amabilis</i> [21]	Pequeños cambios. Instrumentos: sin cambios.
<i>Virgo Prædicanda</i> [143]	Ser angélico (?) tocando arpa.	<i>Virgo Prædicanda</i> [27]	Adaptaciones y cambios posicionales. Instrumentos: sin cambios.
<i>Virgo Potens</i> [150]	Ángel tocando corneto	<i>Virgo Potens</i> [28]	Adaptaciones y cambios posicionales. Instrumentos: sin cambios.
<i>Causa Nostræ Laetitiae</i> [205]	Orq. ángeles (5): corneto, viola da gamba, arpa, violín, laúd y canto. Maria sostiene (4): viola da gamba, chirimía, trompeta y laúd. Orq. humana (4): laúd, viola da gamba, violín y clave.	<i>Causa Nostræ Laetitiae</i> [33]	Adaptaciones y cambios posicionales. Instrumentos: agregó flauta dulce, órgano, una trompeta, contrabajo; eliminó un corneto, chirimía y dos violas da gamba.
<i>Consolatrix Afflictorum</i> [340]	Laúd tocado por Jesús niño.	<i>Consolatrix Afflictorum</i> [46]	Cambios posicionales. Instrumentos: sin cambios.
<i>Regina Prophetarum</i> [388]	Orq. humana (5): arpa, tiorba, lira, violone (¿contrabajo?), y violín	<i>Regina Prophetarum</i> [50]	Adaptaciones y pocos cambios posicionales. Instrumentos: eliminó violone (¿contrabajo?).

* Los números entre corchetes indican el número de folio en la edición correspondiente. Los números entre paréntesis indican el número de instrumentos.

Tabla 2a. Comparación directa de los ocho grabados emblemáticos con instrumentos musicales.

GRABADOS DE LA EDICIÓN DE OXOVIENSI, 1700	GRABADOS DE LA EDICIÓN DE ENGELBRECHT, 1732	OBSERVACIONES
 <p>DIGNARE ME LAUDARE TE VIRGO SACRATA. <i>Vanae Hinc Misa procul procul inde profiga Carmina Me per portatus regis q' aca fuit Laeta nuda MATER, licta nuda, facinorosa quicquid CX hoc fonte bibit Carmina laeva canit.</i></p>	 <p>DIGNARE ME LAUDARE TE VIRGO SACRATA. <i>Vanae hinc Misa procul procul inde profiga Carmina Me forte exortatus cumq' ab aca fuit Laeta nuda MATER, nuda nuda, carpiturque quis Et hoc fonte bibit Carmina laeva canit.</i></p>	<p>Instrumentos en el cielo</p>
 <p>MATER INTERRATA. <i>Anag. 6. ETIAM TERRAMANI</i> <i>Qui te cum macula dicit temerarius audit, nec TEMERATA virgo, nec TEMERATA fuge es Hinc dum proli obitum gnati p'cho astra matris, TERRA ETIAM contorru, te sine Labe MANET.</i></p>	 <p>MATER INTERRATA <i>Anag. 9. Etiam Terra manet.</i> <i>Qui te cum macula dicit temerarius audit, Nec TEMERATA virgo, nec TEMERATA fuge es Hinc dum proli obitum gnati p'cho astra matris, TERRA ETIAM contorru, te sine Labe MANET.</i></p>	<p>Orquesta celeste</p>
 <p>MATER AMABILIS. <i>Anag. 10. MEL ABIS AMARIS.</i> <i>MATER amoris abis quia MATER AMABILIS, illa qui te Mater amat, carnis amara fovet. Carnis amoris huius p'cho finitur AMARIS. Hinc si respicere MEL, melis dicit DABIS.</i></p>	 <p>MATER AMABILIS. <i>Anag. 10. Mel Abis Amaris.</i> <i>MATER amoris abis quia MATER AMABILIS, illa qui te Mater amat, carnis amara fovet. Carnis amoris huius p'cho finitur AMARIS. Hinc si respicere MEL, melis dicit DABIS.</i></p>	<p>Laúd en el suelo</p>

GRABADOS DE LA EDICIÓN DE OXOVIENSI, 1700	GRABADOS DE LA EDICIÓN DE ENGELBRECHT, 1732	OBSERVACIONES
 <p data-bbox="186 581 427 668"> VIRGO PREDICANDA. <i>Anagr. 16. Arca Dei digna puro.</i> VIRGO deus Cali, tota te PREDICAT orbis, PREDICAT orbis omnia PREDICAT nato spūs DIGNA DEI PURO quia corde reportat, ARCA, <i>Res igitur hoc Molor concitat ante THRONUM.</i> </p>	 <p data-bbox="571 581 764 668"> VIRGO PREDICANDA. <i>Anagr. 16. Arca Dei digna puro.</i> VIRGO deus Cali, tota te PREDICAT orbis, PREDICAT orbis omnia PREDICAT nato spūs DIGNA DEI PURO quia corde reportat, ARCA, <i>Res igitur hoc Molor concitat ante THRONUM.</i> </p>	<p data-bbox="866 460 1047 512">Arpa tocada en carruaje</p>
 <p data-bbox="198 1015 415 1102"> VIRGO POTENS. <i>Anagr. 17. O Surge Ponit.</i> VIRGO POTENS celebrare potest, <i>salop, salop,</i> <i>Caeta potest Canab, pluvina Virgo potest</i> <i>Knacora simi mansueti Virgini, oram</i> PONENTEM <i>Infulas, SURGE MARCH, fuga.</i> </p>	 <p data-bbox="577 1015 764 1102"> VIRGO POTENS. <i>Anagr. 17. O Surge Ponit.</i> VIRGO POTENS celebrare potest, <i>salop, salop,</i> <i>Caeta potest Canab, pluvina Virgo potest</i> <i>Knacora simi mansueti Virgini, oram</i> PONENTEM <i>Infulas, SURGE MARCH, fuga.</i> </p>	<p data-bbox="866 911 1047 963">Corno tocado por ángel</p>
 <p data-bbox="198 1466 427 1553"> CAMPA NOSTER LAMITE. <i>Anagr. 35. Transi clamor ioco fluxi.</i> <i>Dicite Cultores MORDANI dicite CALDA</i> <i>NOSTRAS LETITIAS Causa pidiis AVE</i> <i>Centum Lati VIA LACTEA TOTTA SERENA EST</i> <i>nan fugiat tenebras dissipat haec melior.</i> </p>	 <p data-bbox="571 1466 776 1553"> CONSOLATRIX AFFLICTORUM. <i>Anagr. 35. Transi clamor ioco fluxi.</i> AFFLICTI CONSOLATRIX dum nubila pelle <i>truditis cordis pulvis mille parit</i> <i>Non FOCUS unda sic munitur arca, vianam</i> <i>por te mox FLEXIT LAMOR et omnia madam</i> </p>	<p data-bbox="866 1345 1047 1397">Dos orquestas (celeste y terrena)</p>

GRABADOS DE LA EDICIÓN DE OXOVIENSI, 1700	GRABADOS DE LA EDICIÓN DE ENGELBRECHT, 1732	OBSERVACIONES
 <p data-bbox="197 586 443 668"> CONSOLATRIX AFFLICTORUM. <i>Anag. 35.</i> Transi clamor fœco fluxi. AFFLICTI CONSOLATRIX. <i>dom. nubiſte pelliſte.</i> <i>triftitia cordiſte nubiſte mille partuſte.</i> <i>Mare Fœcũ, unda æm mundatur terra riuſtanuſte.</i> <i>per te mare FLUXIT CLAMOR et terra malum.</i> </p>	 <p data-bbox="575 586 797 668"> CONSOLATRIX AFFLICTORUM. <i>Anag. 35.</i> Transi clamor fœco fluxi. AFFLICTI CONSOLATRIX. <i>dom. nubiſte pelliſte.</i> <i>triftitia cordiſte nubiſte mille partuſte.</i> <i>Mare Fœcũ, unda æm mundatur terra riuſtanuſte.</i> <i>per te mare FLUXIT CLAMOR et terra malum.</i> </p>	<p data-bbox="880 465 1030 517">Laúd tocado por Niño Jesús</p>
 <p data-bbox="202 1020 438 1102"> REGINA PROPHETARUM. <i>Anag. 35.</i> HEMPIRA REGNI PORTA. <i>Te que PROPHETARUM numerus caudatibũ abſtan.</i> <i>REGINAM celebrat, cantica ſava canent.</i> <i>quippe ſanctore tuo veſtrata eſt porta ſalutis,</i> <i>parabũſque REGNI et PORTA cocore micant.</i> </p>	 <p data-bbox="575 1020 799 1102"> REGINA PROPHETARUM. <i>Anag. 35.</i> HEMPIRA REGNI PORTA. <i>Te que PROPHETARUM numerus caudatibũ abſtan.</i> <i>REGINAM celebrat, cantica ſava canent.</i> <i>quippe ſanctore tuo veſtrata eſt porta ſalutis,</i> <i>parabũſque REGNI et PORTA cocore micant.</i> </p>	<p data-bbox="880 916 1030 942">Orquesta terrena</p>

Todavía, más allá de su estructura *triplex* (ampliamente difundida por Andrea Alciato en el siglo XVI), de sus características iconográficas musicales, del significado emblemático y de sus posibles diversos simbolismos e interpretaciones, ambas ediciones mantienen los aspectos intrínsecos a los emblemas estructurados en una jerarquía vertical en tres niveles: divino/angélico, mariano/sagrado, terreno/mundano, para la cual se ajusta muy bien el formato rectangular vertical apoyado en la base textual (donde se encuentran el moto, el anagrama y los breves epigramas).

Esa jerarquía, visualmente reconocible, al considerar la explicación “*nunc devotae meditationi fidelium ad augmentum cultus*” (“ahora dedicada al crecimiento de la meditación de los fieles en el culto”) en el frontispicio

de la edición de Engelbrecht (1732), parece pretender funcionar como libro de difusión del culto mariano, en el contexto de las devociones populares (pertenecientes al conjunto de paraliturgias toleradas o admitidas por la Iglesia Católica), con una clara intención propedéutica tendiente a promover también el reconocimiento de esa jerarquía eclesiástica vertical, incluyendo notablemente, en la adaptación de Schaffler, la presencia clerical en el medio de esa práctica popular de devoción, como lo muestra la inclusión de un sacerdote, frade o monje tocando el clave y siendo el único de los músicos cuya mirada parece conectarse con la de la Virgen (Imagen 2). El mensaje es claro: ya no más la devoción deberá ser apenas popular; ella deberá contar con la participación de la Iglesia, para mejor conexión con lo divino y, ciertamente, mayor control de sus prácticas.



Imagen 2. *Causa nostrae laetitiae* (1700 y 1732) comparados, incluyendo sacerdote mirando al cielo.

De esta manera, mientras que la edición de Oxoviensi, con sus extensos poemas y comentarios adicionales llenos de referencias bíblicas, estaba dirigida a la meditación docta y erudita, la versión de Engelbrecht, en un formato

más portátil y barato, tenía un claro interés de alcanzar un público más numeroso, masivo y popular, aunque eventualmente letrado, satisfaciendo al mismo tiempo la necesidad de controlar las prácticas de devoción populares (promovida significativamente desde el Concilio de Trento en su defensa del uso de imágenes y del culto a los santos contra las “herejías” luteranas) y el gusto por la emblemática que dominó la Europa de entonces. Una Europa, dicho sea de paso, dividida entre católicos, luteranos y otras formas de protestantes y reformados, definiendo así tanto sus naciones y Estados como sus formas y maneras de pensar y administrar reinos y colonias. En tal contexto, los conflictos y enfrentamientos entre los diferentes dogmas y prácticas religiosas eran a un tiempo cuestiones eclesiásticas y de Estado. Fue justamente en esa combinación que, según el peso que cada reino le daba a cada uno de los lados, no sólo se definieron diferentes modelos sociales sino también de civilización, conquista y colonización, sobretudo en aquellos reinos como España y Portugal, que se declaraban “estandarte y escudo” de la Iglesia Católica Apostólica Romana en tiempos de iluminación y modernismo.

Así, cuando observados los procesos de conquista y colonización que esas monarquías establecieron en el Nuevo Mundo, teniendo en cuenta sus historias individuales, podría decirse que, aunque semejantes, ambos reinos obtuvieron resultados diferentes. La “exportación” de modelos religiosos y sociales tuvo, necesariamente, que negociar sus diversos valores para poder establecerse en los amplios territorios americanos y así durar lo máximo posible. Según Reis, “a empresa de incorporaçã do Novo Mundo à Cristandade navegou entre os mares agitados dos projetos políticos [...] e das utopias religiosas que acompanharam aquele empreendimento estatal” (Reis, 2011, p. 156). En este sentido Reis, apoyado en Richard Morse (1988), expone que, diferente del modelo anglosajón, el modelo ibérico de modernización se caracterizó por renovar en vez de romper con el modelo anterior, diferenciándose de manera sincrónica con la propuesta coetánea llevada a cabo por Inglaterra (cf. Reis, 2011, pp. 159-160). Según Reis (2011)

A Espanha se tornou moderna renovando, sem abandonar completamente, as suas antigas “estruturas”, fossem elas as de “tradição política” ou as do “sistema filosófico”. A Nova Espanha nasceu no momento preciso em que essas “estruturas” estavam sendo renovadas. De algum modo, podemos supor, a certidão de nascimento da colônia dialogou com o ímpeto renovador espanhol, sendo este parte importante na constituição da sociedade e da modernidade da Nova Espanha [...].

Pode-se contar a história da Nova Espanha em dois grandes

períodos [...]. O primeiro desde a conquista de Tenochtitlán, estende-se até a década de 1550; o segundo se inicia nesta década e segue um rumo mais ou menos homogêneo até o princípio do século XVIII, quando as reformas de Carlos III alteram significativamente o curso da história [...] (p. 161).

De hecho, el reinado de Felipe II marcará el inicio de un amplio y extenso proceso de centralización y control altamente jerarquizado del poder político y de las prácticas religiosas en los virreinos de Nueva España y de Perú, junto al resto del imperio hispánico en general, y que duraría hasta comienzos del siglo XVIII, cuando la dinastía francesa de los Borbón reinaba en la metrópolis española.

En ese extenso contexto, a pesar de que los reinos de España y Portugal estaban regidos durante la Unión Ibérica (1580-1640) por la misma dinastía Habsburgo (Felipe II a IV de España, I a III de Portugal) el efecto que esos gobiernos tuvieron en las colonias españolas de América no sólo tuvo efectos diferentes en los virreinos antes referidos en función de sus diferentes coyunturas sociopolíticas, sino que tampoco se reflejó tan nítidamente en las colonias del imperio portugués pues, “siguiendo el tradicional estilo de los Habsburgo, esta unión de coronas de 1580 fue otra unión dinástica, *aeque principaliter*, cuidadosamente planificada para asegurar la supervivencia de la identidad portuguesa, así como la de su imperio” (Elliott, 2002, pp. 79-80). Así, al igual que Cataluña, Nápoles y Sicilia, Portugal era gobernada “por control remoto desde Madrid, y de modo más inmediato por los virreyes, que no podían compensar plenamente la ausencia de la persona regia” (Elliott, 2002, p. 190).

El hecho de que el reino portugués hubiera conservado sus sistemas legal y económico separados y prácticamente intactos durante todo este periodo dificultó mucho la aplicación de la antes referida centralización y del control altamente jerarquizado del poder político deseado por Felipe II. Las tentativas posteriores de imponer un centralismo castellano sobre el reino de Portugal, diseñadas por el Conde-Duque de Olivares en la *Instrucción sobre el gobierno de España*, presentada al rey Felipe IV en 1625 (y que incluía todo un plano en tres fases para absorber finalmente el reino de Portugal), según sabemos, resultó en el proceso de revueltas que llevaría inequívocamente a la Restauración de la independencia portuguesa en 1640.

Aunque los términos de la Unión no impidieron la circulación de ideas, modas y costumbres al gusto intelectual y cortesano español, el control de las prácticas religiosas en la América portuguesa, aun con el auxilio fiscalizador de los jesuitas, no tuvo, como veremos, los mismos resultados que los observados en los territorios españoles.

Estudio de las variaciones iconográficas en Iberoamérica

El impacto que la circulación del *Elogia Mariana* publicado por Engelbrecht en 1732 tuvo en territorio iberoamericano puede ser observado a través de la identificación de las varias reproducciones encontradas a lo largo y ancho del continente. Así, a las identificadas inicialmente por Pedro Sinzig (1934) en la Sala del Capítulo del convento de la Orden 1ª de San Francisco en Salvador, Bahía (Imagen 3), realizada aún en la primera mitad del siglo XVIII, según atribución de Carlos Ott (1988, p. 50), por el pintor Frei Estevão do Loreto Joassar (16??. Saint Charmond, Francia–Olinda, 1745), documentado en Salvador entre 1737 y 1741 (Silva-Nigra, 1950, p. 193), se unen las indicadas por el mismo Sobral en Perú y México (cf. Sobral, 2009, pp. 285-286).²



Imagen 3. Frei Estevão do Loreto Joassar[?], ca.1739, *Causa nostrae laetitiae*, óleo sobre madera, sala del Capítulo del Convento de São Francisco, Salvador, Bahía.

2 En la nota 27, Amaral Junior informa que “O Prof. José António Falcão, na sua atrás citada comunicação ([1990,] p. 109), sem indicar a fonte, dá notícia da existência, na nave lateral, do lado do Evangelho, em uma Igreja de São Francisco das Chagas da cidade da Bahia, de um painel de azulejos do mesmo tipo de um dos de Setúbal, correspondente à 7.ª invocação da ladainha, *Fili Redemptor Mundi Deus, Miserere Nobis*, gravura 9 de Redel, do qual não conseguiu fotografia. Não me foi possível identificar esse templo.” (2010, p. 126). Por otro lado Juan M. Monterroso Montero, en su trabajo “Un ejemplo de emblemática mariana. La capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo” (Vistarini, 2002) alude incidentalmente a los azulejos de Setúbal, que coinciden apenas parcialmente con los grabados aquí discutidos y posteriormente declara que la lectura final de los emblemas de la capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes en la Catedral de Lugo debería ser confrontada y comparada a los grabados de Oxoviensi y de Engelbrecht.

Los ejemplos de la Catedral de Cusco, Perú, consisten en una serie de cincuenta pinturas sobre casi todos los grabados de Scheffler (ya identificados por Santiago Sebastián Lopez³), realizadas en 1755 por Marcos Zapata (activo entre 1748 y 1764), que decoran los medios arcos de la parte superior de las paredes perimetrales de la Catedral de Cusco (Imagen 4).



Imagen 4. Vista de una sección lateral de la Catedral de Cusco, Perú. Nota: las flechas apuntan la localización de parte del trabajo de Zapata.

Aunque, infelizmente, aún no disponemos de reproducciones fotográficas de la iconografía en sí, según la descripción de Rodríguez *et al.* (1991) “una serie de 50 telas de Marcos Zapata fueron creadas en 1755 bajo el patrocinio de Diego de Barrio y Mendoza, tesorero del consejo municipal. El funcionario debe haberle entregado una copia del *Eulogia [sic] Mariana*, una letanía impresa en 1732 en la ciudad de Augsburgo con grabados” (p. 78).⁴ Por su parte, Schenone (2008) informa que las cincuenta telas, ubicadas en lo alto de los arcos de medio punto, divididos (o no) por ventanas, están

3 Cfr. Santiago Sebastián López, *Contrarreforma y barroco* (Madrid: Alianza, 1989), p. 215.

4 Original: “A series of fifty canvases by Marcos Zapata was created in 1755 under the patronage of Diego de Barrio y Mendoza, the treasurer of the municipal council. The official must have given Zapata a copy of the *Eulogia [sic] Mariana*, a litany printed in 1732 in the city of Augsburg with engravings” (Rodríguez *et al.*, 1991, 78).

en todo el perímetro del edificio, flanqueando en la mayoría de los casos las aberturas por donde pasa la luz, lo cual dificulta la visión de los lienzos. Por ese motivo los pintores han debido acomodar las imágenes de *Elogia Mariana* a la forma de los paños de los muros. Se debe esa serie al pintor Marcos Zapata, con quien pudieron haber colaborado, aunque en el contrato de obra aparecen como garantes Antonio Moneada y Antonio Carrasco, según consta en esa escritura contractual, siendo posible suponer la intervención de otros ayudantes, dada la superficie a pintar (alrededor de doscientos cincuenta metros cuadrados) y el escaso tiempo de seis meses estipulados para hacer una obra de tal magnitud. El comitente fue el canónigo y tesorero del Cabildo eclesiástico don Diego de Barrio y Mendoza, hombre particularmente culto y poseedor de una gran biblioteca, el cual ha de haber brindado los modelos a los pintores y dispuso la colocación de los temas suprimiendo las Invocaciones penitenciales para dejar exclusivamente las marianas (pp. 262-263).

Ya en su Apéndice I, Schenone (2008) describe sumariamente la pintura realizada por Zapata a partir del grabado *Causa nostrae laetitiae* de la siguiente forma: “una orquesta celestial acompaña a María Reina, que sostiene un laúd, y otra terrenal, formada por cinco músicos jóvenes” (Apéndice I).

La tercera reproducción aquí estudiada se encuentra en México, en los relieves de los antiguos espaldares de la hoy desmontada sillería del coro en la antigua Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, tallados en madera en 1756 por Francisco Antonio de Anaya (Etchelecu, 2008, p. 5) y aquí expuesto en la imagen 5.

Según Schenone (2010), creada hacia 1751, la sillería del coro, como conjunto,

Fue construida en maderas valiosas, compradas algunas en La Rabana, y colocada a los pies de la iglesia, siguiendo la tradición española. La cerraba una reja de plata y con el mismo rico metal se fundieron las piezas de la crujía o pasillo abalaustrado que permitía el desplazamiento de los celebrantes entre el ámbito coral y el altar mayor.

Como era corriente, la componían dos órdenes superpuestos de asientos: los de la sillería alta destinada al abad y a los canónigos, cuyos respaldos reproducían en los tableros parte de las composiciones de *Elogia*, mientras que el resto aparecía en el

espaldar de las sillas bajas, que eran ocupadas por los prebendados menores o invitados de jerarquía semejante (p. 263).



Imagen 5. Francisco Antonio de Anaya, 1751[1756?], *Causa nostrae laetitiae*, talla en madera, sillería del coro en la antigua Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, México.

Considerando las fechas de realización de cada ejemplo (incluidas las divergencias de fechas observadas entre Etchelecu y Schenone), las obras localizadas en Salvador, Bahía, serían el testimonio más antiguo de la recepción y la influencia de los grabados de Schaffler, en las artes plásticas en ámbitos sacros del Nuevo Mundo.⁵

⁵ Según Schenone (2010), los emblemas 12 a 21, de acuerdo con la numeración de Engelbrecht, “fueron copiados en los gajos de la cúpula del camarín de la Virgen de Loreto del santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, decorada hacia 1754, es decir, en la misma época en que Antonio de Anaya trasladaba a tallas en maderas preciosas los grabados de la *Elogia Mariana*” (p. 264). Un ejemplo más de la difusión y el impacto que el *Elogia Mariana* de Engelbrecht tuvo en la América hispánica, aunque no incluye el emblema aquí escogido para estudio.

Más allá de la descripción de los detalles particulares en cada uno de los tres ejemplos aquí reunidos, el estudio de éstos, salvando los diferentes medios y técnicas de expresión visual, nos permiten establecer algunos niveles de comparación donde se manifiestan las variaciones al tema original del grabado de Scheffler-Engelbrecht.

Apenas con la intención de subsanar la falta de reproducción fotográfica de la pintura que Zapata realizó del grabado *Causa Nostrae Laetitiae* aquí discutido, permítanos el gentil lector, a partir de las reproducciones disponibles, observar algunos elementos que pueden ayudar a una posible comprensión de la obra.

Considerando la forma en que Zapata trabajó la adaptación de los emblemas marianos rectangulares en sentido vertical a la mayoría de los medios arcos de la Catedral de Cusco (como lo mostramos en la figura 4) o a algunos de sus arcos enteros, combinando en un solo lienzo las pinturas de dos emblemas (Imagen 6), se observa tanto el redimensionamiento a la figura de la Virgen María (aumentando su figura para destacar su presencia y papel en el emblema) como la redistribución de los personajes del emblema, siguiendo las líneas directrices impuestas por la superficie disponible. Claro que en algunos casos, según informa Schenone (2010), “han debido ser recortadas en la parte superior para adaptarlas a la curvatura o a las ojivas de los techos” (p. 263).



Imagen 6. Marcos Zapata, 1755, *Turrus Davidica - Turrus Eburnea*, óleo sobre tela, arcos de la Catedral de Cusco, Peru, fotografía de W. Loayza.

Yendo de lo particular a lo general, estos niveles de cambios o adaptaciones observados en el repertorio iconográfico musical aquí estudiado se pueden definir como: 1) posicionales, 2) organológicos, 3) estructurales y 4) funcionales, y cuyas características más relevantes están incluidas en la tabla 3.

Después de haber leído y observado las referidas informaciones, todo parece indicar que los tres primeros niveles apoyan, explican y justifican las adaptaciones funcionales, con todas sus intenciones y representaciones embutidas. Dicho en otras palabras, los diversos artistas supieron percibir y, cada uno a su manera, negociar y expresar artísticamente el objetivo final de su oficio: servir a la representación visual de los deseos y las exigencias de sus diferentes contratantes.

Así, mientras que Joassar expresó claramente la íntima y personal relación que los franciscanos en Bahía (y por extensión, los bahianos en general) establecían con María Virgen (y cuyos trazos llegan hasta nuestros días en múltiples y variadas expresiones idiomáticas y de religiosidad popular devocional), al mismo tiempo que reflejaba en un ejemplo único las laxas e íntimas relaciones entre los estamentos sociales en Bahía, casi desprovistas de la verticalidad jerárquica esperada en la metrópolis, Zapata parece haber entendido cuáles serían las mejores dimensiones, formas y locales que su obra recibiría en el territorio donde tuvo lugar el II Concilio de Lima de 1592, que había dispuesto la inclusión de una forma local única de Letanía en el Ritual de la Iglesia Metropolitana de Lima, creada por su arzobispo Toribio de Mogrovejo y que había recibido la concesión de indulgencias sancionadas en un Breve firmada en 1605 por el SSPP Pablo V; devoción de los peruanos que fue durante mucho tiempo recitada los sábados en la Catedral metropolitana y cuyos ecos en Cusco, muy probablemente, hicieron al Inca Garcilaso de la Vega decir de los indios que, “no contentos con oír a los sacerdotes los nombres y renombres que a la Virgen la dan en la lengua latina y en la castellana, han procurado traducirlos en su lengua general, y añadir los que han podido, por hablarle y llamarle en la propia, y no en la extranjera, cuando la adorasen y pidiesen sus favores y mercedes” (Vega, 2009, p. 178). Tales manifestaciones debieron haber convencido, sea al contratante o al propio Zapata, de que el mejor lugar para colocar las enormes telas pintadas a partir de una publicación producida para el control propedéutico y contrarreformista de las devociones populares, era en lo alto de la Catedral, justamente en los arcos (o medios arcos) donde transmitirían claramente un mensaje de “civilizatorio” control jerárquico a favor de la distancia entre los devotos y sus devotos divinos, celestes o ascendidos, promoviendo así el crecimiento de la religión institucionalizada y la disminución de la religiosidad popular que precisaba ser controlada.

Finalmente, Anaya ciertamente respondió a la altura de las circunstancias y exigencias al consumir la distancia debidamente aumentada entre cielo y tierra, en sus tallas para los sillares del coro; sillares que, como vimos, no eran para un templo cualquiera y sí para una Colegiata, o sea, una iglesia destinada a los cultos más solemnes y, en el caso específico de la Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, al decir de Etchelecu (2008)

Desde el espacio mismo que ocupaba el coro dentro de la basílica, y por sus implicaciones en la sociedad de su época, la colegiata estaba destinada a convertirse [...] en una “metáfora de poder” [...] [confirmando] la importancia institucional y política que adquiere la construcción de una colegiata en el santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Sus miembros reunidos en el cabildo colegial, la conformación de los cargos, las funciones y atribuciones son parte de las articulaciones y estrategias que confrontan a quienes ostentan el poder civil y eclesiástico (pp. 2-4).

Así, Anaya colaboraba iconográfica, artística y socialmente para dar literalmente “respaldo” a la estructura eclesiástica novohispana que mejor y más claramente iría a reflejar o expresar el poder jerárquico centralizado, tan preconizado por la dinastía filipina.

Tabla 3. Descripción de las producciones americanas comparadas con el gradado de Scheffler-Engelbrecht.

PINTOR, LOCAL	POSICIONALES	ORGANOLÓGICOS	ESTRUCTURALES	FUNCIONALES
Anaya, Colegiata de N.S. de Guadalupe, Virreinato de Nueva España [México].	Tal vez por causa del esquema ornamental que moldura la escena, los ángeles más próximos de la V.M. aparecen más arriba que en el grabado. El ángel flautista aparece en pie, y el arpista aparece de frente.	Lo que sería un laúd en la mano derecha de la Virgen María, tal vez con intención regionalizante organológica, o por los rigores del material o las dimensiones de la talla en madera, más se parece a una viola de arco medieval.	Mantuvo el formato vertical. Elminó todos los elemento textuales del emblema. La distancia entre cielo y tierra aparece más evidente y aumentada.	Decorativo y devocional. Recuerdo de la jerarquía eclesiástica y social apoyada o sostenida en la jerarquía (o unción) de origen divino.

<p>Zapata, Catedral de Cusco, Virreinato del Perú, [Perú].</p>	<p>Confiando en la descripción de Schenone, Zapata habría agregado un quinto músico en la orquesta terrena. Sin embargo, no sabríamos precisar las características de la posición de la orquesta celestial ni las del quinto personaje en la orquesta terrena.</p>	<p>Confiando en la descripción de Schenone, Zapata habría agregado un instrumento en la orquesta terrena. Sin embargo, no sabríamos precisar las características o cambios organológicos realizados en su pintura.</p>	<p>Confiando en las descripciones disponibles y en las reproducciones de otras telas de la misma serie, el formato sería triangular con la hipotenusa en arco de medio punto y habría mantenido, al pie de la tela, los elementos textuales del emblema.</p>	<p>Decorativo y devocional. Recuerdo de la distancia entre lo humano y lo divino.</p>
<p>Joassar[?], Sala do Capitulo, Convento de S. Francisco, Bahía [Salvador, Brasil].</p>	<p>Cambios en la orquesta terrena: flautista y guitarrista colocados juntos y alejados de los otros músicos terrenos; el contrabajo fue substituido por un <i>violone</i> que aparece girado. La mirada del guitarrista cambió.</p>	<p>Cambia los laúdes por guitarras o vihuelas con clara intención de regionalización organológica.</p>	<p>Recomposición en formato horizontal. Mantuvo solamente los elementos textuales originalmente incluidos en la parte figurativa del emblema. Reduce al mínimo la distancia entre los niveles celeste y terreno, casi mezclándolos, sólo limitados e identificados por la masa de nubes. Agrega siete querubines en el nivel celestial superior. Además del perceptible círculo de músicos e instrumentos que “corona” a la figura “triangular” de María, las líneas directrices de la pintura insinúan el conocido monograma A.M. (Ave María). La idea de unidad evocada por el concierto tierra-cielo alrededor de la Virgen María, la presencia de la masa celeste entre los músicos terrenos genera una sutil dispersión de los personajes terrenos, acentuando así el efecto de las miradas ya dispersas en el grabado.</p>	<p>Decorativo y devocional. Expresión de la proximidad casi íntima y personal con lo divino. El hecho de que la Virgen María sostenga un instrumento cuyo carácter profano se evidenciaba por su tradicional vinculación al muy difundido culto en territorio luso-americano a <i>São Gonçalo do Amarante</i> (probablemente resultado del espíritu pedagógico y gregario del misionerismo franciscano del siglo XVIII) se puede inferir su intención aliciente y catequética, propiciando una acentuada aproximación con la comunidad bahiana y sus costumbres. Además se puede considerar, en el contexto colonial bahiano, un visible relajamiento de los rigores contrarreformistas vigentes, especialmente el del “decoro”, por el que las representaciones artísticas eran pasibles de censura.</p>

Por una integración informacional iberoamericana en iconografía musical

El presente trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración a distancia, a veces intercontinental y contra el tiempo, de una verdadera y vasta red de investigación integrada por musicólogos, museólogos, arquitectos, historiadores, fotógrafos, restauradores, bibliotecarios, archivistas, empresarios, políticos y miembros del poder eclesiástico, que en múltiples formas permitieron el acceso a diversas fuentes de información relativas a Iberoamérica, las cuales, por diversos motivos, no se encuentran fácilmente accesibles y, en la mayoría de los casos, mucho menos indexadas. A todos ellos, por su disposición, apoyo y amistad, agradezco aquí como es debido. También agradezco a todos ellos el simple hecho de tener acceso a la tecnología informática y de comunicación disponible en nuestros días, y haberla sabido usar en tiempo y forma.

Cuando en 2008 fui llamado para presentar un panorama de la situación iberoamericana sobre la investigación en iconografía musical,⁶ me encontré con el hecho de que a pesar de haber numerosos estudios de origen español y portugués sobre este tema (y que sirven como fondo de investigación relacionados al territorio iberoamericano), después de una minuciosa búsqueda en las principales bases de datos académicas acerca de la iconografía musical en América Latina y el Caribe, la información recuperada incluyó un pequeño número de ponencias y libros.

Investigaciones académicas sobre iconografía musical —o que la usan como fuente primaria de investigación— cuyos datos pueden ser encontrados debidamente indexados entonces incluían ejemplos en Chile (Valdés, 1989), Colombia (Bermúdez, 1985), Cuba (Guanche, 1997a; 1997b, 1999), Guatemala (Stöckli, 2005), México (Roubina, 1999, 2007, 2008), República Dominicana y Puerto Rico (Ustároz, 2002), Perú (Torre, 1993) y Brasil (Bispo, 1970; Pequeño, 1977, 1981; Pereira y Junior, 2000; Nogueira, 2005, Binder y Castagna, 2008; Veiga, 2004). Aunque en este ínterin diversos trabajos han sido producidos y nuevos autores se han sumado a nuestras filas, al considerar el inmenso volumen del patrimonio iconográfico presente, aun así nos resultan escasos nuestros recursos humanos especializados.

Hay dos posibles razones para haber recuperado un número tan reducido de investigadores en comparación con la amplia extensión geográfica afectada: a) una casi sistemática (o endémica) falta de (apropiada) indexación a lo largo y ancho de todo el continente o, b) falta de investigación y de académicos involucrados.

Si bien la falta de (apropiada) indexación está siendo gradualmente resuelta por diferentes grupos de trabajo alrededor de proyectos semejantes

6 Cfr. Sotuyo Blanco, 2008.

al Repertorio Internacional de Literatura en Música (RILM) en países como México, Colombia y Brasil (que todavía necesitan de mayores esfuerzos en otros países de nuestro continente), la última opción (la falta de investigación debida a la falta de especialistas implicados) supone dos problemas, posiblemente conectados, cimentados en una falla aún más grave: la falta de herramientas de búsqueda como índices, inventarios y catálogos que estimulen, mediante el mapeo, la descripción y la pesquisa de las fuentes disponibles, una ruptura de ese círculo vicioso, problemático y aparentemente interminable entre investigación e investigadores. Al final de cuentas, no hay investigación posible sin fuentes documentales. Precisamos identificar e indexar nuestro repertorio para poder investigarlo.

Un estímulo tal podría haber partido de eventos académicos como el II Foro Nacional de Música Mexicana, centrado parcialmente sobre el tema de la iconografía musical,⁷ o de amplias exposiciones como lo fue la denominada *Tres siglos de iconografía de la música en Brasil*, organizada por Reis Pequeno durante 1974 en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. Al parecer, esos esfuerzos no fueron suficientes para despertar el interés continuo ni la investigación o el necesario desarrollo de las herramientas de búsqueda fundamentales como catálogos, índices e inventarios de iconografía musical, que por su parte reforzarían el interés continuo y la investigación necesaria al definitivo establecimiento de ese campo de estudio en el nivel disciplinario al que sólo se llegaría efectiva y eficazmente a través de un esfuerzo colectivo, nunca individual.

Sin embargo, la instalación del proyecto RiDIM-Brasil en 2008 en la Universidad Federal de Bahía y su claro compromiso ideológico y académico en pro del desarrollo de una posible y muy necesaria integración informacional iberoamericana en torno de la iconografía musical, se manifestó en el plano internacional con la realización del 1^{er} Congreso Brasileño de Iconografía Musical en paralelo al *XIII International RiDIM Conference*, ambos realizados en Salvador, Bahia (Brasil), y que congregaron a un significativo número de investigadores fundamentalmente iberoamericanos y europeos que, muy probablemente, por primera vez tuvieron oportunidad de comparar y compartir experiencias y así poder evaluar resultados y necesidades comunes. Eventos como este 1^{er} Congreso Latinoamericano de Iconografía Musical, clara consecuencia de aquellos realizados en Brasil (y por lo que mucho nos alegramos), merecen todo nuestro apoyo, al mismo tiempo que debemos reconocer que por sí solos no son suficientes. Precisamos, como decía antes, cruzar y comparar los datos locales, regionales y nacionales para poder entender y defender mejor nuestro

7 Cfr. *II Foro Nacional sobre Música Mexicana: Los instrumentos musicales y su imaginario*, Pátzcuaro, Michoacán, 28 a 30 de septiembre de 2005.

patrimonio cultural histórico y, por su intermedio, nuestra propia y compleja identidad cultural e histórica.

En ese sentido, de los tres trabajos que apuntamos como pioneros al inicio de este texto (i.e. Bispo, 1970; Reis Pequeno, 1981; Claro Valdés, 1989), apenas el de Claro Valdés (*Iconografía Musical Chilena*) aparece como un intento hacia un enfoque nacional sobre este tipo de fuentes de investigación, sólo seguido de una propuesta de catalogación más específica para México hace siete años (cf. Ferrari y Carvajal, 2005) o por la más reciente Red Nacional de la Iconografía Musical (cfr. Roubina, 2010) y por el proyecto RIDIM-Brasil, el cual desde su inicio viene multiplicándose en grupos de trabajo locales por el resto de nuestro país.

Fuera de ellos, hasta donde sabemos, ningún otro país de América Latina cuenta con un proyecto nacional de catalogación descriptiva de su patrimonio iconográfico musical a través de un enfoque geográfico más amplio (teniendo el área de América Latina en su conjunto). Incluso, hasta donde nos fue posible confirmar, sus bancos de datos rara vez están disponibles para uso en línea por la red mundial de computadoras, como en el caso del *Proyecto sobre el Estudio de las Fuentes Grabadas del Arte Colonial (PESSCA)*, acrónimo del nombre original: Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art),⁸ que, como el resto, no dialoga con los otros bancos de datos existentes.

Aun así, la tarea de realizar un estudio comparado de fuentes iconográficas musicales que sobrepasen los límites predefinidos por proyectos de ese tipo quedaría casi inevitablemente restringida a las cotas de las fronteras geopolíticas inherentes a los alcances nacionales de proyectos como el del RIDIM-Brasil, o dependiendo de la paciencia, tenacidad y suerte de los investigadores involucrados en ello.

Para superar y resolver esas situaciones existen algunas soluciones posibles y, en general, de relativo bajo costo para todas las partes. Pero antes es preciso definir algunas características fundamentales al referido diálogo de bancos de datos. ¿Queremos que apenas oigan, que hablen, o las dos cosas? ¿Queremos la comunicación abierta o restringida? ¿Qué grado de seguridad, permanencia y control de calidad queremos para nuestros datos y los de nuestros interlocutores?

En primer lugar, independientemente de las necesidades específicas que cada repertorio nacional pueda necesitar en términos de definición de campos para incluir sus datos (eventualmente resultantes de sus características ontológicas, definiciones técnicas, artísticas o metodológicas de investigación), debemos ser capaces de aceptar —y exigir— un conjunto de campos mínimos que nos aseguren y garanticen un mínimo diálogo, según lo esperado.

En segundo lugar, deberíamos definir qué tipo de relaciones estamos habilitados o dispuestos a establecer con nuestros interlocutores nacionales e

8 Disponible en <http://colonialart.org/archive/752a-752b>

internacionales. ¿Estamos dispuestos a compartir nuestros datos a cambio del acceso a datos externos? ¿Qué tipo y nivel de control de calidad somos capaces de imponer a nuestros datos y, por otra parte, exigir de los externos? ¿Qué tipos de estructuras de control y comunicación pensamos que son las mejores para que ello suceda con éxito para todas las partes?

Ya en 1964 Paul Baran estudió las formas posibles de comunicación entre grupos numerosos de servidores de información y determinó que se pueden organizar, con diferentes niveles de fiabilidad comunicacional y seguridad de permanencia, en tres tipos básicos: a) centralizado, b) descentralizado y, c) distribuido (Imagen 7). Entre esos tres tipos, los dos primeros requieren de altas inversiones para su manutención para contrarrestar el alto grado de fragilidad y vulnerabilidad en la consecución de sus objetivos. Ya el modelo distribuido, al eliminar cualquier posibilidad de concentración polarizada de la información (y consecuentemente, de su comunicación), distribuye ampliamente los costos operativos entre todas las partes involucradas.

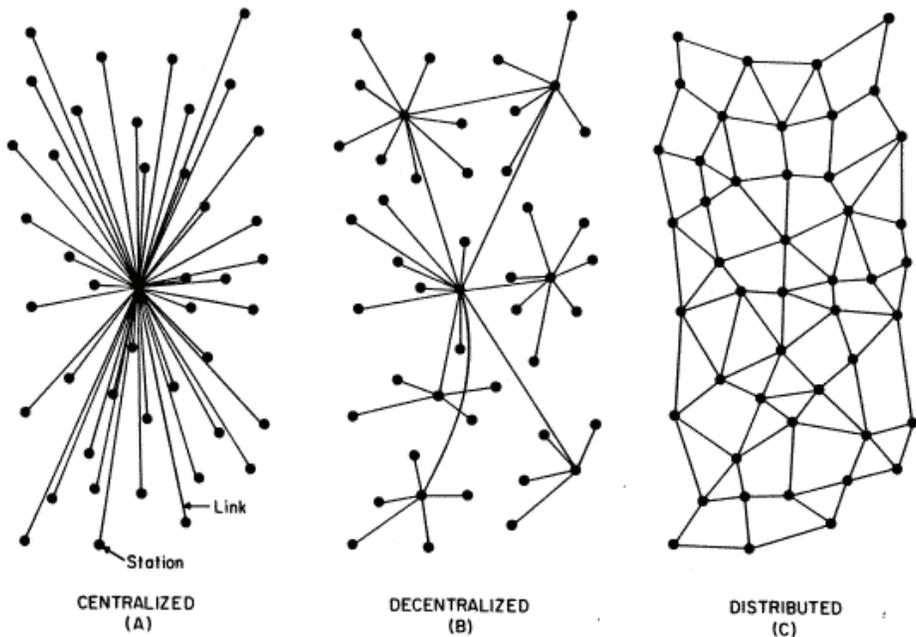


Imagen 7. Esquemas tipo de comunicación entre servidores de información según Baran (1964).

En este sentido, aunque hemos detectado una tendencia internacional a establecer una relación estrecha entre calidad de información y costos de ejecución y manutención que tiende a ser generalmente traspasada a los usuarios (individuales o institucionales), la cual no siempre es estrictamente necesaria, poco a poco la comunidad científica internacional comenzó a exigir —y obtener— formas de garantizar el libre acceso a la información generada y financiada con dinero público, llegando a decisiones políticas como las tomadas recientemente por países europeos (i.e. Reino Unido, Alemania, España, entre otros), que así se unen —con cierto atraso— a corrientes de pensamiento y acción que en Iberoamérica ya tienen historia y tradición. Esto nos lleva al tema de las tecnologías disponibles para establecer los diálogos necesarios, incluidos todos los prerequisites de calidad y fiabilidad de la información disponible, para hacerla final y definitivamente accesible.

Más allá del uso de lenguajes de programación no propietarios y de fuente abierta (*open source*) que viene imponiéndose en el mundo académico, el uso de tecnologías del tipo del protocolo Open Archive Initiative (OAI, desarrollado por el Public Knowledge Project, PKP) en la arquitectura del modelaje de los bancos de datos permitiría el relativamente fácil diseño de interfaces de busca y recuperación de información en múltiples bancos de datos al mismo tiempo.

De esta forma, tanto la colaboración parcial (a partir de la definición dialogada de los campos mínimos eventualmente requeridos por algún proyecto específico) como la participación organizada de nuestra comunidad iberoamericana en torno de proyectos internacionales de amplio alcance y con un serio y respetable compromiso con el acceso libre a la información, permitiría no sólo construir una red distribuida de bancos de datos nacionales con alcance mundial sino que, en contrapartida, daría una mayor e inestimable visibilidad internacional a nuestro patrimonio iconográfico musical, ayudando así a disminuir una serie de problemas generados por el consuetudinario desconocimiento de éste.

Si no conocemos las fuentes visuales que tenemos en nuestros respectivos patrimonios históricos nacionales, ¿cómo podremos discutir, relativizar y eventualmente superar los obstáculos que nos impiden avanzar? ¿A qué distancia estamos de alcanzar los objetivos a los que tanto nos dedicamos? Ya los hemos alcanzado y nos sentamos orgullosamente sobre ellos marcando un posicionamiento jerárquico, de control centralizador, como sucedía con las tallas guadalupanas de Anaya? ¿Nos sentimos distantes y alejados, como en el caso cusqueño de Zapata? ¿O nos colocamos lado a lado, codo a codo, en un “concierto” integrado de esfuerzos y beneficios distribuidos como el representado en Salvador, Bahía? Sólo depende de nosotros escoger el mejor camino para la necesaria e inevitable integración informacional iconográfica iberoamericana.

Referencias bibliográficas

- Amaral Jr., Rubem (2008). Emblemática Mariana no Convento de São Francisco de Salvador, Bahia, e seus modelos europeus. En *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, vol. I, Valencia: Biblioteca Valenciana, pp. 203-216.
- _____ (2010). Emblemática Mariana no Convento de São Francisco de Salvador, Bahia, e seus modelos europeus. *Revista Lúmen et Virtus*, 1(3), pp. 107-130.
- Baran, Paul (1964). *On Distributed Communications. I. Introduction to Distributed Communications Networks*. RAND Memorandum RM-3420-PR. RAND Corp. Disponible en http://www.rand.org/pubs/research_memoranda/RM3420.html Consultado el 12 de octubre de 2012.
- Bermúdez, Egberto (1985). *Los instrumentos musicales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T. (Eds.) (2002). *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*. Barcelona: J. J. de Olañeta, UIB y College of the Holy Cross. (Medio Maravé, 4).
- Biblioteca Nacional de Brasil (1974). *Três séculos de iconografia da música no Brasil*. Texto introductorio y notas por Mercedes Reis Pequeno. Río de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação.
- Binder, Fernando y Castagna, Paulo (2008). Trombetas, Clarins, Pistões e Cornetas no Século XIX e as Fontes para a História dos Instrumentos de Sopro no Brasil. *Musica Hodie*, vol. 5 núm. 1. Disponible en <http://www.musicahodie.mus.br/index.html> Consultado el 25 de enero de 2008.
- Bispo, Antonio Alexandre (1970). *Documentação Iconográfico-Musical Da Evolução Cosmopolita*. Academia Brasil-Europa© de Ciência da Cultura e da Ciência. Disponible en <http://www.akademie-brasil-europa.org/materiais-abe.htm> Consultado el 24 de enero de 2008.
- Burke, Marcus (1998). *Treasures of Mexican Colonial Painting. The Davenport Museum of Art Collection*. Davenport/Santa Fe: The Davenport Museum of Art/The University of Nuevo Mexico Press.
- Elliott, John Huxtable (2002). *España en Europa: Estudios de historia comparada: escritos seleccionados*. Valencia: Universitat de València.
- Elogia Mariana: Ex Lytaniis Lauretanis Deprompta, Ac Sacro Poëmate Rythmico, Bilblicis Sententiis, ac Figuris ... variis probatorum Auctorum Discursibus ... / Isaaco Oxoviensi (1700)*. [Ed. electrónica]. - Augustae Vindelicorum: Steudnerus. Disponible en <http://diglib.hab.de/drucke/xb-2952/start.htm> Consultado el 20 de julio de 2012.
- Elogia Mariana olim à A.C. Redelio Belg. Mechl. S.C.M.I.P. concepta: nunc devotae meditationi fidelium ad augmentum cultus Bmae. Mariae Virg. Deiparae inventa et delineata per Thomam Scheffler, et aeri incisa à Martino Engelbrecht, chalcographo Augustano. A.D. 1732*.
- Etchelecu, Leontina (2008). Reseña sobre Nelly Sigaut. *Guadalupe, arte y liturgia. La*

- sillería del coro de la colegiata*, vol. I y II. Museo de la Basílica de Guadalupe y El Colegio de Michoacán. México, 2006. En *PROHAL MONOGRÁFICO, Revista del Programa de Historia de América Latina*, vol. I. Primera Sección: *Vitral Monográfico*, núm. 1. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.
- Falcão, José António (1990). Azulejaria Setecentista do Real Convento de Jesus de Setúbal. Alguns aspectos históricos e iconográficos. En *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte (11-13 de mayo de 1989)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 103-112.
- Ferrari, Pierluigi y Carvajal, Violeta (2005). Una propuesta para la organología en México: el Catálogo Mexicano de Iconografía Musical (CMIM). En *II Foro Nacional sobre Música Mexicana: Los instrumentos musicales y su imaginario*, Pátzcuaro, México, 28 a 30 de septiembre de 2005 (inédito).
- Guanche, Jesús (1997a). Iconografía de la música en Cuba a través de la pintura y el grabado del siglo XIX (inédito).
- _____ (1997b). Fuentes iconográficas de la música en Cuba durante la época colonial: la pintura y el grabado del siglo XIX (inédito).
- _____ (1999). La pintura y el grabado en el siglo XIX. Fuentes iconográficas de la música cubana. En *Clave. Revista cubana de música*, 1(1), pp. 20-25.
- Manrique, Jorge Alberto (1982). La estampa como fuente del arte en la Nueva España. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 50, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 55-60.
- Monterroso Montero, Juan M. (2002). Un ejemplo de emblemática mariana. La capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo. En Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T. (Eds.), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Barcelona: J. J. de Olañeta, UIB y College of the Holy Cross.
- Morse, Richard M. (1988). *O Espelho de Próspero: cultura e idéias nas Américas*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Ojeda, Almerindo (2012). *El grabado como fuente del arte colonial: estado de la cuestión*. Proyecto sobre las Fuentes Grabadas del Arte Colonial (PESSCA). Universidad de California, Davis. Disponible en <http://colonialart.org/essays/el-grabado-como-fuente-del-arte-colonial-estado-de-la-cuestion>. Consultado el 10 de agosto de 2012.
- Ott, Carlos (1988). *Igreja e Convento de São Francisco*. Salvador: Revista Alfa Editora LTDA.
- Nogueira, Isabel (Coord.) (2005). *História iconográfica do conservatório de música da UFPEL*. Porto Alegre: Palotti.
- Pereira, André Luiz Tavares y Sidney Coli Junior, Jorge (1998-2000). Catalogação de exemplos da iconografia musical mineira; Século XVIII e primeira metade do século XIX. Research project linked to the History Department of the Campinas University (UNICAMP). São Paulo: Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

- Radiguet, Max (1856). *Souvenirs de l'Amérique Espagnole*. París: Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs.
- Reis, Anderson Roberti dos (2011). A Companhia de Jesus na Nova Espanha: Artífices de uma “modernidade ortodoxa”. *Bibliographica Americana* 7, diciembre de 2011, pp. 155-179.
- Reis Pequeno, Mercedes (1977). Impressão Musical no Brasil. En *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica, Popular*, vol. 1, São Paulo: Art Editora, p. 352.
- _____ (1981). *Três Séculos de Iconografia da Música no Brasil*. Río de Janeiro, Biblioteca Nacional.
- Rodríguez, Bélgica, Miller, Lenore D., Barghahn, Barbara von (1991). *Temples of Gold, Crowns of Silver: Reflections of Majesty in the Viceregal Americas* (exposición), 2 de mayo a 29 de junio de 1991, Art Museum of the Americas, Organization of American States, George Washington University, Dimock Gallery. Washington (DC): The Museum.
- Roubina, Evguenia (1999). *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. México: Conaculta-Fonca.
- _____ (2007). La perspectiva interdisciplinaria en el estudio de los instrumentos de arco de México: un acercamiento al problema. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Buenos Aires, octubre, a. XXI, núm. 21, pp. 40-63.
- _____ (2008). Fuentes iconográficas en el estudio de las prácticas instrumentales en la música popular novohispana del siglo XVIII. *Revista Cátedra de Artes*, 4. Disponible en http://www.catedradeartes.cl/upfiles/articulos/472636b6ad78a_04.pdf Consultado el 25 de enero de 2008.
- _____ (2012). ¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical. En *Anais I Simposio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. XV Coloquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*. Río de Janeiro: UNIRIO, 2010. Disponible en <http://www.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-EvgueniaRoubina.pdf> Consultado el 1 de noviembre de 2012.
- Schenone, Héctor H. (2008). *Santa María. Iconografía del Arte Colonial*. Buenos Aires: Educa, Editorial de la Universidad Católica Argentina.
- Sebastián López, Santiago (1981). *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid: Alianza (Alianza Forma, 21).
- Sigaut, Nelly (Coord.) (2006). *Guadalupe, arte y liturgia. La sillería de coro de la colegiata*, 2 tomos, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, El Colegio de Michoacán.
- Silva-Nigra, Dom Clemente Maria da (1950). *Construtores e Artífices do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador: Tipografia Beneditina Ltda.
- Sinzig, O.F.M., Fr. Pedro (1934). Maravilhas da Religião e da Arte na Igreja e no Convento de São Francisco da Baía. *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro – Boletim*. Río de Janeiro, Imprensa Nacional.
- Sobral, Luis de Moura (2009). Ciclos das pinturas de São Francisco. En Ochi Flexor, Maria Helena y Fragosó, Hugo, OFM (Coords.), *Igreja e Convento de São Francisco da Bahia*. Río de Janeiro: Versal, cap. 7.

- Sotuyo Blanco, Pablo (2008). Musical Iconography Research in Latin America and the Brazilian RiDIM Initiative. En *RiDIM Newsletter – Lettre d'information du RiDIM*, vol. 3, pp. 15-18.
- Stöckli, Matthias (2005). Iconografía musical. En J. P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía (Coords.), *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2004*. Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología, pp. 585-590.
- Torre, Cruz Martínez de la (1993). La tradición musical andina en vasos de madera incas. *Espacio, Tiempo y Forma* (UNED), 6, pp. 13-35.
- Ustárroz, María Gembero (2002). Aportaciones a la historia musical de Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico a partir de fuentes españolas (siglos XVI-XIX). *Boletín Música de Casa de las Américas*, 10, pp. 3-33.
- Valdés, Samuel Claro et al. (1989). *Iconografía Musical Chilena: Investigaciones*, 2 v. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Vega, Garcilaso de la (2009). *Comentarios Reales de los Incas*, segunda parte. Lima: SCG, 2009 [corregida en 2011]. (Edición digital *princeps de la Historia General del Perú*, Segunda parte, Córdova, 1617). Disponible en <http://es.scribd.com/doc/11715154/Inca-Garcilaso-de-La-Vega-Historia-General-Del-Peru-Completo> Consultado el 10 de octubre de 2012.
- Veiga, Manuel (2004). Impressão musical na Bahia. En *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora, 19 a 21 de julio de 2002, Juiz de Fora, vol. 5, pp. 360-398.

Pablo Sotuyo Blanco

Nacido en Montevideo, Uruguay, es profesor e investigador del Programa de Postgrado en Música (área de concentración en Musicología) de la Universidad Federal de Bahía (UFBA), en Salvador (Brasil) donde también obtuvo su doctorado en 2003 con su tesis “Modelos precomposicionales en las Lamentaciones de Jeremías en Brasil”. Figura destacada en la investigación musicológica brasileña, es iniciador de muchos proyectos de identificación, catalogación e investigación de fuentes documentales relativas a la música en Brasil, incluyendo el establecimiento del proyecto RIDIM-Brasil (del que actualmente es el presidente), así como del capítulo en el noreste brasileño del proyecto RISM-Brasil. Además, coordina el Acervo de Documentación Histórica Musical (ADoHM) de la misma universidad, a la que, por otra parte, representa como especialista en la Cámara Técnica de Documentación Audiovisual, Iconográfica, Sonora y Musical (CTDAISM) del Consejo Nacional de Archivos (CONARQ).

Wellington Mendes da Silva Filho

Profesor de la Universidad Federal de Bahía, en Salvador (Brasil), y alumno de doctorado en Musicología en la misma universidad.