

PABLO SOTUYO BLANCO
NEMUS-UFBA, RiDIM-Brasil

SIMBOLISMO Y TRASCENDENCIA EN EL CLAUSTRO DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO EN SALVADOR (BAHÍA, BRASIL)

Resumen: El convento de San Francisco en Salvador (Bahía, Brasil) fue establecido en 1587 y destruido en 1621, durante la primera invasión holandesa a Bahía. Su reconstrucción comenzó en 1686 y, durante el siglo XVIII, fue adornado con pinturas en madera, paneles de azulejos y tallas, entre otras diversas manifestaciones, exhibiendo una variedad de técnicas y soportes distribuidos en las diferentes salas y espacios abiertos o cerrados tanto del convento como de la conexas iglesia de la orden. En dicho conjunto visual hay algunos subconjuntos iconográficos musicales en paneles de azulejos que muestran signos de cómo los franciscanos recibieron en Salvador, Bahía, diferentes representaciones de referencias musicales venidas de Portugal, con sus tendencias estéticas incorporadas y/o adaptadas en dicha iconografía, junto a las influencias ideológicas en ellas embutidas. A pesar de lo que la destrucción infligida por la armada holandesa podría haber significado para los frailes franciscanos sobrevivientes y cómo ese desastre habría permanecido en sus mentes, los orígenes de un importante número de modelos para la mencionada decoración del convento pueden ser trazados a partir de diferentes fuentes geográficas y culturales, tales como emblemas morales producidos en Europa durante los siglos XVII y XVIII. Habiéndonos ocupado anteriormente del contexto y proceso que permitió la llegada y permanencia de esas ideas al hábitat franciscano en Salvador, Bahía, proponemos aquí un análisis y discusión más amplios y profundos de la iconografía musical presente en los paneles de azulejos del claustro inferior, observando el grado de permanencia y de cambio que sus modelos iconográficos sufrieron, buscando trazar orígenes y relaciones simbólicas y trascendentes, tanto con el resto del conjunto de paneles azulejares como con los espacios conexos, intentando descifrar los diversos sentidos y lecturas posibles de los mismos en el contexto de la vida monacal franciscana.

Palabras-clave: Convento de San Francisco en Bahía, azulejos, emblemas, simbolismo, trascendencia, organología, Van Veen.

Recepción: noviembre de 2018. Aceptación: diciembre de 2018.

SYMBOLISM AND TRANSCENDENCE AT THE CLOISTER OF SAINT FRANCIS CONVENT IN SALVADOR (BAHÍA, BRASIL).

Abstract: Saint Francis Convent in Salvador (Bahía, Brasil) was founded in 1587 and destroyed in 1621, during the first Dutch invasion to Bahía. Its reconstruction started in 1686 and, during the XVIII century, featured paintings on wood, tile panels and carvings, among other manifestations, showing a variety of techniques and supports distributed along different rooms and open or closed spaces in the convent, as well as in the adjacent church of the order. Within the visual whole there are some iconographic subassemblies regarding music on tile panels that show some signs of how Franciscans received in Salvador, Bahía, the different representations of musical references brought from Portugal, with their esthetic tendencies incorporated and/or adapted in said iconography, along with the ideological influences embedded in them. In spite of what the destruction caused by the Dutch Army could have meant for the surviving Franciscan friars and how that disaster could have stayed in their minds, the origins of an important number of models for said decoration of the cloister can be traced from different geographic and cultural sources, such as moral emblems produced in Europe during the XVII and XVIII centuries. Having addressed previously the context and process that allowed the arrival and stay of said ideas to Franciscan habitat in Salvador, Bahía, we propose here further and wider analysis and discussion of the musical iconography present in the tile panels located in the inferior cloister, watching the degree of permanence and change that their iconographic models suffered, searching to trace origins and symbolic and transcendent relationships, both with the whole tile paneling as well as with the adjoining spaces, trying to decipher the different meanings and possible readings of them within the context of Franciscan monastic life.

Key words: Saint Francis Convent in Bahía, tiles, emblems, symbolism, transcendence, organology, Van Veen.

Sobre el Convento de San Francisco en Salvador, Bahía, Brasil

Según el *Livro dos Guardiões* (1978, p. 28) el Convento de San Francisco en Salvador (Bahía, Brasil) fue establecido en 1587. Destruído en 1621 su reconstrucción inició en 1686. Aún en reconstrucción en el siglo XVIII, el convento fue ornamentado con varios conjuntos de expresiones artísticas distribuidas en sus diferentes espacios. Entre dichos conjuntos, existen algunos grupos de iconografías musicales exhibidos en paneles de azulejos, mostrando signos de cómo los franciscanos en Salvador, Bahía, recibieron diferentes representaciones de referencias musicales venidas de Portugal, las tendencias estéticas incorporadas y/o adaptadas en dicha iconografía, junto a las influencias ideológicas en ellas embutidas. A pesar de lo que la destrucción

infligida por la armada holandesa podría haber significado para los frailes franciscanos sobrevivientes y cómo ese desastre habría permanecido en sus mentes, los orígenes de un importante número de modelos para la referida decoración del convento pueden ser trazados a partir de diferentes orígenes geográficos y culturales, tales como emblemas morales y biblias producidos en Europa durante los siglos XVII y XVIII. Habiéndonos ocupado ya del contexto y proceso que permitió la llegada de esas ideas (cfr. Sotuyo Blanco y Silva Filho, 2016), proponemos aquí una discusión más profunda y amplia de la iconografía musical presente en los paneles de azulejos del claustro inferior, buscando observar el grado de permanencia y de cambio que sus modelos iconográficos sufrieron, así como identificar otras relaciones iconográficas y simbólicas de los modelos entre sí y con los espacios que habitan y lindan, según se observa en su planta (imagen 1).

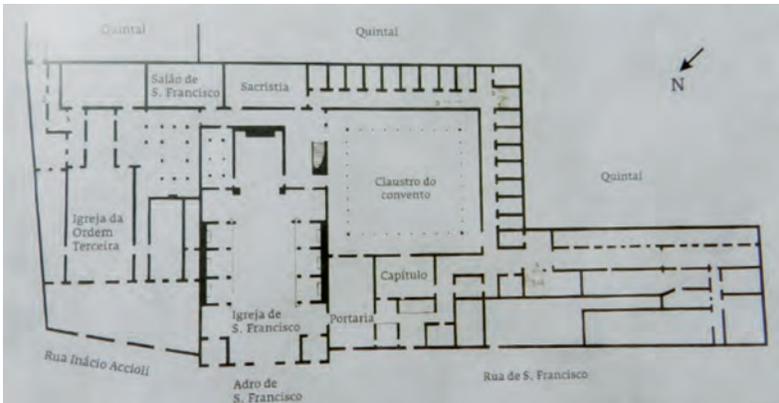


Imagem 1. Planta del complejo de San Francisco (convento e iglesia de la Primera Orden junto a iglesia de la Tercera Orden) (cfr. Santana, 2013).¹

Paneles de azulejos en el claustro inferior del Convento de San Francisco

Los paneles de azulejos del claustro inferior del Convento de San Francisco pueden ser considerados como “clásicos”, tanto por su valor artístico como por los motivos en ellos representados, todos construidos a partir de la literatura clásica greco-romana (cfr. Ott, 1943, pp. 11 y 16), explícitamente en el ámbito de los emblemas morales.² A respecto de los detalles de su producción, Amaral Júnior considera que este conjunto de paneles fue “probablemente producido por el taller lisboeta

1 Relación de los espacios de interés en este texto: Iglesia (Igreja); Sacristia; Claustro; Capítulo; Portaría; y celdas y espacios conventuales anexos al jardín (Quintal).

2 Ver también Ott, 1988; 1993 y Flexor, 2009.

de Bartolomeu Antunes entre 1743 y 1746” (Amaral Júnior, 2011, p. 145).³ Según Sinzig, los azulejos del claustro fueron recibidos por el guardián fray Antônio das Chagas (1743-1746), “regio regalo de don João V, asentados ahí por fray Boaventura de São José (1746-1748)” (Sinzig, 1933, p. 34).⁴

Amplia bibliografía existe sobre este conjunto azulejar,⁵ todos concordando que los paneles fueron realizados a partir de los grabados creados originalmente por Otto van Veen (1556-1629) inspirados en la obra del poeta romano Quinto Horacio Flaco (65 a.C.-8 a.C.). A partir de 1607, fecha de su 1ª edición, dichos grabados circularon por Europa y sus colonias, en diversos medios y publicaciones. “Los públicos pretendidos para esas ediciones iniciales y posteriores deben haber sido diferentes. [...] Circuló ampliamente durante los siglos XVII y XVIII, así como fue copiado y pirateado en Francia, España, Italia e Inglaterra” (Emblem, 2017).⁶ Según Fragoso, fue una de esas traducciones que “sirvió a los Franciscanos del siglo XVIII para elegir esos emblemas horacianos” (2006, p.7),⁷ más precisamente la denominada *Theatro moral de la vida humana*, en su edición de 1669, cuya copia se encuentra conservada en el Archivo del Convento de San Francisco.

Todavía, Fragoso afirma que “dentro de un criterio apropiado a la topografía del claustro, hicieron los Franciscanos la selección de esos emblemas horacianos, al elegir treinta y siete cuadros, entre los 103 emblemas de Otto Van Veen” (Fragoso, 2006, p. 7).⁸ Cuando finalmente fueron recibidos, conscientes del contenido filosófico estoico subyacente en los paneles, inclusive a través de la lectura cristianizada de esos emblemas azulejares, ellos fueron distribuidos en los cuatro lados del claustro inferior de manera a reflejar el sentido supuestamente deseado en el ámbito conventual franciscano en Bahía, sea pedagógico, moralizante, o de representación, entre otros posibles, para quienes por ahí circulaban. Así, cada uno de los lados del claustro también llamados de alas, por su localización relativa a los espacios conexos, fueron

3 “[...] probably produced by the Lisbon workshop of Bartolomeu Antunes between 1743 and 1746”. Todas las traducciones son del autor, excepto indicación en contrario. Si la autoría de los azulejos fuera efectivamente de Antunes o del pintor Nicolau de Freitas (1703 - 1765), yerno y socio de Antunes, o de otro artista al servicio del primero, todavía es tema de controversia (cfr. Serrão, 2003; Borges, 2011).

4 “[...] régio presente de dom João V, assentados aí por frei Boaventura de São José (1746-48)”.

5 Además de la amplia bibliografía ya referida por Amaral Junior (2011), se deben agregar los trabajos de Fragoso (s.d.), Dugnani (2012) y Weststeijn (2005), entre los más destacables.

6 “The implied audiences for these earlier and later editions must have been different. [...] It was circulated widely during the seventeenth and eighteenth century, as it was copied and pirated in France, Spain, Italy and England”.

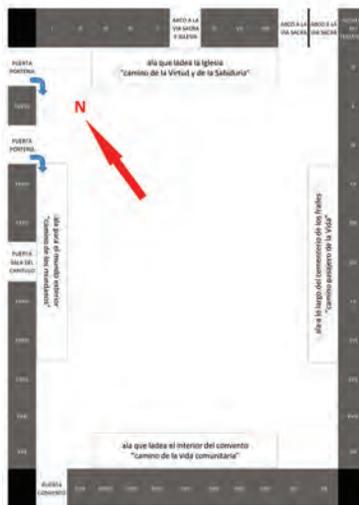
7 “[...] serviu aos Franciscanos do século XVIII para escolha desses emblemas horacianos”

8 “[...] dentro de um critério apropriado à topografia do claustro, fizeram os Franciscanos a escolha desses emblemas horacianos, ao selecionarem trinta e sete quadros, entre os 103 emblemas de Otto Van Veen”.

entendidos como cuatro “caminos”, comenzando por las puertas que lo conectan con la portería del convento, como quien entra al claustro, viniendo de la calle.

En el cuadrilátero del claustro, en el lado que viene de la portería y ladea la pared de la Iglesia, escogieron los Franciscanos emblemas que simbolizasen el “camino de la Virtud y de la Sabiduría”, camino este que va a culminar en la Sabiduría divina, expresa en los cuadros bíblicos que introducen a la Iglesia, al lado. Para el lado que queda a lo largo del cementerio de los frailes, fueron escogidos emblemas que expresasen el “camino pasajero de la Vida”, que culmina con la Muerte. El lado que da para el interior del convento fue ornamentado con azulejos emblemáticos, simbolizando el “camino de una vida comunitaria”. Y finalmente, el lado que da para el mundo exterior retrata una emblemática del “camino de los mundanos”, en busca de dinero y de riquezas (Fragoso, 2006, p. 7)⁹ (cuadro 1).

Cuadro 1. Esquema de la distribución de los paneles en el claustro inferior.



9 “Na quadra do claustro, em sua ala que vem da portaria e ladeia a parede da Igreja, escolheram os Franciscanos emblemas que simbolizassem o ‘caminho da Virtude e da Sabedoria’, caminho esse que vai culminar na Sabedoria divina, expressa nos quadros bíblicos que introduzem à Igreja, ao lado. Para a ala que fica ao longo do cemitério dos frades, foram escolhidos emblemas que expressassem o ‘caminho passageiro da Vida’, que culmina com a Morte. A ala que dá para o interior do convento foi ornamentada com azulejos emblemáticos, simbolizando o ‘caminho da uma vida comunitária’. E por fim, a ala que dá para o mundo exterior retrata uma emblemática do ‘caminho dos mundanos’, em busca de dinheiro e de riquezas”.

La interpretación de los paneles propuesta por Fragoso (2006), está fuertemente vinculada a la obra de fray Rafael da Purificação (1747), y, según Fragoso, “se tiene la impresión que esa emblemática fue escogida con el libro de fray Rafael en manos, tamaño la convergencia entre ambos” (2006, p. 11).¹⁰ Aunque no haya sido posible realizar dicha selección usando la versión impresa del libro (visto que su publicación fue posterior a la recepción de los azulejos por el entonces guardián del convento, fray Antônio das Chagas), a juzgar por las *Licenças da Ordem* firmadas en Bahía entre 3 y 28 de septiembre de 1743 (Purificação, 1747, s.n. [pp. v-ix]), es muy plausible que los franciscanos de Bahía no solo conocieran el pensamiento de fray Rafael da Purificação¹¹ sino que, ciertamente, tuviesen el manuscrito de su libro en manos durante el período de fijación de los paneles de azulejos en el claustro del convento. Todavía, al considerar todas las fechas hasta aquí presentadas, es también viable conjeturar que la elección de los grabados haya sucedido aún en 1743, con el manuscrito del libro de las *Letras simbólicas* en manos, así como el pedido de producción de los azulejos fuese enviado a Lisboa aquel mismo año. Tal vez a ello se refiera Fragoso al afirmar que

quando se investiga el contexto global de esa emblemática y del autor de las Letras Simbólicas, más coincidencias surgen, siempre llevando a la misma conclusión: Las Letras Simbólicas, o mejor, su autor, fue el referencial para la selección de los emblemas horacianos de Otto Van Veen (2006, p. 11).¹²

Considerando que, según Amaral Lapa, “la duración del viaje [entre Lisboa e Salvador], en media, era de 60 o 70 días”¹³ (1968, pp. 140),¹⁴ sería también plausible que el pedido, llegado a la corte aún en 1743, haya sido encomendado y pagado por el Rey al taller de Bartolomeu Antunes en Lisboa, siendo los azulejos finalmente enviados a Salvador en uno o más viajes, y así recibidos por el guardián fray Antônio das Chagas, hasta completar los 37

10 “Tem-se a impressão que essa emblemática foi escolhida com o livro de Frei Rafael nas mãos, tamanha a convergência entre ambos”.

11 Fray Rafael da Purificação (1690-1744) era de origen portugués, natural de Matosinhos, cerca de Oporto. Vino para Brasil en 1708, con 17 años. Fue profesor de Teología y Padre en la Provincia de Santo Antonio de Brasil, en Recife, Pernambuco (cfr. Mueller, 1956, p. 133; Fragoso, 2004, p. 61).

12 “[...] quando se pesquisa o contexto global dessa emblemática e do autor das Letras Simbólicas, mais coincidências surgem, sempre levando à mesma conclusão: As Letras Simbólicas, ou melhor, o seu autor, foi o referencial para a escolha dos emblemas horacianos de Otto Van Veen”.

13 “[...] a duração da viagem [entre Lisboa e Salvador], em média, era de 60 ou 70 dias”.

14 También citado por Palacin (1971, p. 187).

paneles, presumiblemente asentados entre 1746 y 1748, después de haber controlado la correspondencia entre lo solicitado y lo recibido.

A pesar de la obra de Van Veen estar en el origen de las imágenes representadas en los 37 paneles, la afirmación de Frago de que habrían sido elegidas a partir de la versión española publicada en 1669 (sin informar autor,¹⁵ editor o local de publicación), nos obliga a observar la diseminación de dichos emblemas horacianos a fin de mejor identificar su fuente bibliográfica y las iconografías en ella incluidas. Según Adams *et al.*,

[Van Veen] fue responsable por los textos originales y por los grabados de sus libros de emblemas, y esos libros tuvieron un papel importante en la definición del gusto por las ediciones políglotas de libros de emblemas. Ediciones posteriores de su obra publicadas en Francia, frecuentemente utilizaban grabados diferentes y se alejaron bastante de los textos originales. Una adaptación de su *Quinti Horatii Flacci emblemata* [...] por Marin Le Roy, Señor de Gomberville [1600-1674], es publicada bajo el nombre de Gomberville, como *La doctrine des moeurs* [...]. El texto de Gomberville es utilizado nuevamente en ediciones del *Theatre de la vie humaine*, que apareció bajo el nombre de Van Veen [...]. El editor de Bruselas, Foppens, responsable por varias reimpresiones de libros de emblemas a finales del siglo XVII, parece haber comprado [...] las matrices del *Quinti Horatii Flacci emblemata*. Grabados de dichas matrices todavía están en uso en nuevas ediciones en las décadas de 1670 y de 1680. (2002, pp. 539-540).¹⁶

Revisadas 21 ediciones de la obra (Tabla 1), se puede afirmar que existen tres tradiciones editoriales, las cuales condicionaron la selección de imágenes que revisten el claustro franciscano. Aunque todas incluyan originales o

15 Frago (2006, p. 7) informa que es de autor anónimo, aunque Moreno García (2013) atribuya el Proemio y los comentarios a Antonio Brum.

16 “He was responsible for both the original texts and the engravings of his emblem books, and these played an important role in setting the trend for polyglot editions of emblem books. Later editions of his work published in France often used different engravings and moved well away from the original texts. An adaptation of his *Quinti Horatii Flacci emblemata* (f. 592, f. 595 y f. 603-604) by Marin Le Roy, Sieur de Gomberville, is published under Gomberville’s name as *La doctrine des moeurs* (f. 272-276). Gomberville’s text is used again in editions of the *Theatre de la vie humaine*, which appear under Van Veen’s own name (f. 601-602). The Brussels publisher Foppens, responsible for a number of emblematic ‘reprints’ at the end of the seventeenth century, appears to have bought [...] the plates of the *Quinti Horatii Flacci emblemata*; engravings from these plates are still in use in new editions in the 1670s and the 1680s”.

variaciones de los 103 emblemas de Van Veen, algunos de los desvíos y cambios apuntados por Adams merecen una explicación detallada.¹⁷

La tradición editorial inaugurada por Van Veen en 1607, desde el punto de vista formal, presenta los emblemas organizados en una unidad que sigue un orden definido por el autor, según los versos horacianos escogidos. A partir de 1646, surge en París una segunda tradición que reformula profundamente la obra original. El grabador e impresor Pierre Daret publica *La Doctrine des moeurs...* en que se atribuye la autoría de los grabados —que son meras copias invertidas de las de Van Veen— y sustituye el texto original por comentarios de Marin Le Roy, Señor de Gomberville, reorganizando el orden de los 103 emblemas distribuidos en dos partes. Dicho cambio de orden y sentido de las imágenes originales invertidas vino junto a la substitución de varios de los títulos de los emblemas. En el Prefacio de la publicación, Gomberville explica que el libro es semejante a “la soberbia y sagrada Galería de Zenon”¹⁸ (*La Doctrine...*, 1646, [fl. xvi]).¹⁹ Según Teyssandier, “el astuto comentarista reorganizó la obra emblemática en un ‘libro-galería’ en el espíritu de Filóstrato, el Viejo,²⁰ destinado al joven Luis XIV metamorfoseado en destinatario privilegiado de esta escuela de imágenes del espíritu estoico” (Teyssandier, 2010).²¹ El impacto que *La Doctrine des moeurs...* tuvo, se percibe tanto en la traducción al alemán publicada en 1656 (*Moralia Horatiana*, realizada por Zesen) como en las subsiguientes reediciones que los impresores André Soubron y Jacques le Gras realizaron en París entre 1681 y 1688 (cfr. Saunders, 2000, p. 172).

En el lapso de casi cuarenta años entre la edición de 1646 y la de Soubron en 1681, surgió una tercera tradición editorial que, en las manos de Foppens, editor en Bruselas, intentó resolver la indebida apropiación iconográfica perpetrada por Daret y Gomberville, aunque reflejase también la influencia de los parisinos en su producción. Foppens buscó estimular una nueva circulación de los grabados originales de Van Veen (con reconocimiento de la autoría), publicando en 1669 su *Theatro moral...*, en castellano, deshaciendo la división en dos partes y la concepción de “galería” propuesta por Gomberville.

17 El estudio comparativo de las iconografías musicales en esas ediciones será tema de artículo futuro.

18 Referencia a Zenón de Citio (336 a.C.-264 a.C.), fundador de la Escuela del Pórtico o Estoica, pues enseñaba en la *Stoa Pecile* – “Pórtico de las Pinturas” o “Pórtico pintado”, en Atenas, de donde viene el nombre de su escuela.

19 “[...] la superbe e sacrée Galerie de Zenon”.

20 Referencia a Flavio Filóstrato (el Joven – siglo III), filósofo sofista griego durante el Imperio Romano, autor de la obra *Eikones (Imágenes)*, impresa en Venecia en 1502.

21 “L’astucieux commentateur a réorganisé l’ouvrage emblématique en un ‘livre-galerie’ dans l’esprit de l’ancien Philostrate, destiné au jeune Louis XIV métamorphosé en destinataire privilégié de cette école des images d’esprit stoïcien”.

Así lo sugiere en la dedicatoria a Maria Ana de Austria, reina madre del Rey de España, Carlos II:

Desde el día que llegaron a mis manos las Láminas originales de los ciento y tres Emblemas contenidos en este Volumen [...] me determiné a darlas a la estampa, haziendo dellas un vistoso, y significativo Theatro, en vez de Gallería de costosas y artificiosas Pinturas, para servir de juguete y divertimento a la inocente infancia del Rey mi Señor (que Dios guarde). (*Theatro*, 1669, fl.3).

Foppens repitió ese formato de edición en 1672,²² con el orden de los grabados más próximo de la secuencia propuesta por Daret que de la original de Van Veen (tabla 2). Esta influencia de Daret sobre Foppens se observa, inclusive, en los títulos de varios de los emblemas, en los que optó por el atribuido por Gomberville en desmedro del de Van Veen, lo que se reflejó en los paneles del claustro franciscano de Salvador (tabla 3). Aunque esa propuesta de tradición fuera abandonada por Foppens en publicaciones posteriores,²³ su aceptación y permanencia se observan en las ediciones que los Verdussen realizaron en 1701 y 1733 en Amberes.

Todas las consideraciones y observaciones hasta aquí relacionadas, incluida la indicación del número total de emblemas con elementos relativos a la cultura musical y su localización en la secuencia numérica de cada publicación, serán revisitadas después de la descripción y análisis de los paneles de azulejos del claustro inferior del convento de San Francisco.

22 Según Teyssandier (2002, p. 169), en 1669, Francis Foppens publicó en Bruselas el *Theatro moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos*, retomándolo en 1672 con el título de *Theatro moral de la vida humana en cien emblemas*.

23 En 1672 y 1678, Foppens publicó nuevamente los grabados originales de Van Veen, en el formato de dos partes diseñado por Gomberville en 1646. Sin embargo, los textos de Gomberville fueron adaptados al formato del *Teatro* antes publicado, esta vez bajo el título *Theatre moral de la vie humaine*. Todavía, en la década siguiente, Foppens decidió finalmente volver al modelo original de Van Veen, publicando en 1682 y 1683 los grabados originales, según la secuencia con los títulos inicialmente propuestos por Van Veen, acompañados de los textos originales, apenas con el agregado de versiones en alemán y en francés.

Tabla 1.
Relación cronológica de publicaciones que diseminaron los grabados de van Veen (1607-1733).

Año	Local	Grabador / Texto (editor)	Título	Total de emblemas (disposición)	Total de musicales	Números de los emblemas musicales
1607	Amberes	Van Veen / Van Veen (ed. Verdussen)	<i>Q. HoratII Flacci Emblemata</i>	103 (originales)	13	1-2-16-26-27-34-36-58-59-68-76-77-78
1608	Amberes	Van Veen / Van Veen (ed. Verdussen)	<i>Horatii Flacci Emblemata</i>	103 (originales)	13	1-2-16-26-27-34-36-58-59-68-76-77-78
1612	Amberes	Van Veen / Van Veen (ed. Lisaert)	<i>Quinti Horatii Flacci Emblemata</i>	103 (originales)	13	1-2-16-26-27-34-36-58-59-68-76-77-78
1646	Paris	Daret (copia Van Veen) / Gomberville (ed. Sevestre)	<i>La doctrine des moeurs...</i> (en 2 partes)	103 (60+43) (invertidos)	13	17-23-36-41-46-56 12-13-14-15-17-23-31
1656	Ámsterdam	[Van Veen] / Zesen (Gomberville) (ed. Dankers/ Bruyn)	<i>Moralia Horatiana</i>	103 (60+43) (invertidos)	13	17-23-36-41-46-56 12-13-14-15-17-23-31
1669	Bruselas	Van Veen / [A. Brum] (ed. Foppens)	<i>Theatro moral de toda la filosofia</i>	103 (originales)	13	1-18-24-37-42-47-57-73-74-75-80-82-91
1672	Bruselas	Van Veen / [A. Brum] (ed. Foppens)	<i>Theatro moral de la vida humana</i>	103 (originales)	13	1-18-24-37-42-47-57-73-74-75-80-82-91
1672	Bruselas	Van Veen / Gomberville (ed. Foppens)	<i>Theatre moral de la vie humaine</i> (en 2 partes)	103 (60+43) (originales)	13	17-23-36-41-46-56 12-13-14-15-17-23-31
1678	Bruselas	Van Veen / Gomberville (ed. Foppens)	<i>Theatre moral de la vie humaine</i> (en 2 partes)	103 (60+43) (originales)	13	17-23-36-41-46-56 12-13-14-15-17-23-31
1682	Paris	[Daret?] (copia Van Veen) / Gomberville (ed. Le Gras)	<i>La doctrine des moeurs...</i> (en 2 partes)	103 (60+43) (sin invertir)	13	17-23-36-41-46-56 12-13-14-15-17-23-31
1682	Bruselas	Van Veen / Van Veen (ed. Foppens)	<i>Quinti Horatii Flacci Emblemata</i>	103 (originales)	13	1-2-16-26-27-34-36-58-59-68-76-77-78

SIMBOLISMO Y TRASCENDENCIA EN EL CLAUSTRO DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO...

1683	Bruselas	Van Veen / Van Veen (ed. Foppens)	<i>Quinti Horatii Flacci Emblemata</i>	103 (originales)	13	1-2-16-26-27-34-36-58- 59-68-76-77-78
1683	Ámsterdam	Van Veen / Jansen (ed. Dankerts)	<i>Zinnebeelden, getroken uit Horatius Flaccus</i>	103 (invertidos)	13	1-2-16-26-27-34-36-58- 59-68-76-77-78
1683	Paris	Daret (copia Van Veen) / Gomberville (ed. Saubron)	<i>Les doctriens des moeurs...</i> (en 2 partes)	103 (60+43) (sin invertir)	13	17-23-36-41-46-56 12- 13-14-15-17-23-31
1684	Ámsterdam	Van Veen / Van Veen (ed. Wetstein)	<i>Emblemata Horatiana</i>	103 (algunos invertidos)	13	2-16-26-27-34-36-58-59- 68-76-77-78
1684	Paris	Daret (copia Van Veen) / Gomberville (ed. Saubron)	<i>La doctrine des moeurs...</i> (en 2 partes)	103 (60+43) (sin invertir)	13	17-23-36-41-46-56 12- 13-14-15-17-23-31
1685	Paris	[Daret?] (copia van Veen) / Gomberville (ed. Le Gras)	<i>La doctrine des moeurs...</i> (en 2 partes)	103 (60+43) (sin invertir)	13	17-23-36-41-46-56 12- 13-14-15-17-23-31
1688	Paris	[Daret?] (copia Van Veen) / Gomberville (ed. Le Gras)	<i>La doctrine des moeurs...</i> (en 2 partes)	103 (60+43) (sin invertir)	13	17-23-36-41-46-56 12- 13-14-15-17-23-31
1701	Amberes	Van Veen / Anónimo (ed. Verdussen)	<i>Theatro moral de la vida humana y de toda la filosofia</i>	103 (originales)	13	1-18-24-37-42-47-57-73- 74-75-80-82-91
1721	Londres	Daret (copia Van Veen) / Gibbs (Gomberville) (ed. Bell, Darby, Bettesworth, Fayram, Pemberton, Hooke, Rivington, Clay, Batley, Symon)	<i>The doctrine of Morality</i> (en 2 partes)	103 (60+43) (invertidos)	13	17-23-36-41-46-56 12- 13-14-15-17-23-31
1733	Amberes	Van Veen / Anónimo (ed. Verdussen)	<i>Theatro moral de la vida humana y de toda la filosofia</i>	103 (originales)	13	1-18-24-37-42-47-57-73- 74-75-80-82-91

Tabla 2.
Correspondencia ordinal en la secuencia de emblemas a partir de Daret.

Título del emblema (según Van Veen)	Van Veen	Daret ²⁶	Foppens	Título del emblema (según Van Veen)	Van Veen	Daret	Foppens
Virtus Inconcuſsa*	3	1	2	Quod ſatis eſt cui contingit,...	48	53	54
Virtutis gloria*	25	2	3	Avarus niſi cum moritur, nihil...	52	54	55
Naturam Minerva perficit	13	3	4	Amicitiam fovet munificentia	62	55	56
Virtus immortalis	19	4	5	Liberali homini volunt omnes...	58	56	57
Virtuti ſapientia comes	5	5	6	Varium pecuniae dominium	54	57	58
In medio conſiſtit virtus	8	6	7	Stultitiam patiuntur opes*	63	58	59
Medio tutiſſimus ibis	14	7	8	Pecuniae obediunt omnia*	57	59	60
Virtus in actione conſiſtit	15	8	9	Quid non auro pervium	56	60	61
Virtus invidiae ſcopus	6	9	10	Pecunia donat omnia	70	61	62
Amor virtutis	7	10	11	Avarus quaerit frui no audet	71	62	63
Animi ſervitus	18	11	12	Heres inſtar vulturis eſſe ſolet	47	63	64
Animi ſervitus perpetua	22	12	13	Paupertatis incommoda	50	64	65
Viſ inſtitutionis	20	13	14	Nil ego contulerim iucundo ſanus amico	75	65	66
Incipiendum aliquando	72	14	15	Amicitiae trutina	23	66	67
Fructus laboris gloria	24	15	16	Amici vitium ne ſaſtidias	21	67	68
Voluptatum uſurae, morbi, et... *	10	16	17	Idem velle atque idem nolle...*	38	68	69
Crapula ingenium offuſcat	36	17	18	Domi argus, foris talpa	32	69	70
Natura moderatrix optima	84	18	19	Cuique ſuum ſtudium	33	70	71
Animus purgandus	86	19	20	Sua nemo ſorte contentus	73	71	72
Philoſophia vitae magiſtra	87	20	21	In quocumque vitae genere...	26	72	73
Minerva duce	65	21	22	Victrix malorum patientia	27	73	74
Disciplinae animus attentus	66	22	23	Fortuna non mutat genus	2	74	80
Diurna quies vitiis alimentum	68	23	24	A muſis tranquillitas	76	75	82

²⁴ Con la finalidad de mantener una numeración consistente, la secuencia numérica de la segunda parte de Daret/Gomberville continúa a partir del número 61.

SIMBOLISMO Y TRASCENDENCIA EN EL CLAUSTRO DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO...

Habenda in primis animi cura	31	24	25	A musis aeternitas*	4	76	81
Educationis et consuetudinis typus	55	25	26	Post multa virtus opera laxari solet*	77	77	75
Conscientia mille testes*	67	26	27	Varia senectae bona*	30	78	76
Honeste et publice*	69	27	28	Vera philosophia mortis est...	80	79	77
Nihil silentio utilis	28	28	29	Ex vino sapienti virtus	29	80	78
Apoculis absint seria	45	29	30	Tempera te tempori	9	81	79
Amant alterna camoenae	53	30	31	Tempus rite impensum sapiens...	83	82	83
Festina lente	35	31	32	Post mortem cessat invidia	1	83	1
Mediis tranquillus in undis	40	32	33	Nequid ultra vires coneris	100	84	84
Innocentia ubique tuta	41	33	34	Tempora mutantur, et nos...	85	85	85
Mortis formido*	46	34	35	Neglectae religionis poena multiplex	81	86	86
Frugalitatis exemplar	17	35	36	Culpam poena premit comes	82	87	87
Potestas potestati subjecta*	16	36	37	Principum delicta plebs luit	91	88	88
Quis dives? Qui nil cupit	88	37	38	Tute, si recte vixeris	92	89	89
Sapientiae libertas	11	38	39	De futuris ne sis anxius	79	90	90
Nimius paupertatis metus	12	39	40	Quid enim velocius aevo?	78	91	91
Sors sua quemque beat	37	40	41	Aeternum sub sole nihil	90	92	92
Agriculturae beatitudo	34	41	42	Sic vivamus, et mortem non...	89	93	93
Avairitae malum	43	42	43	De rogo, non de domo...	93	94	94
Mentis inquietudo	44	43	44	Morte linquenda omnia	94	95	95
Curae inevitabiles	64	44	45	Communis ad letum via	97	96	96
Grande malum invidia	39	45	46	Improvisa lethi vis	95	97	97
Culmen honoris lubricum	59	46	47	Mortis certitudo	99	98	98
Multiplex avaritiae praetextus	61	47	48	Cunctos mors una manet	98	99	99
Nil auri cupidum refranat	49	48	49	Volat irrevocabile tempus	96	100	100
Pecunia a bono et honesto abstrahit	60	49	50	Nil aliud ac umbra atque flatus est homo	102	101	101
Cum fructu peregrinandum	74	50	51	Inexorable fatum	101	102	102
Anxia divitiarum cura	51	51	52	Mors ultima linea rerum est	103	103	103
Quo plus sunt potae, plus sitiuntur...	42	52	53				

* Iconografía musical

Tabla 3.
Relación comparada de los títulos de los azulejos con los de Van Veen.

Nombre del emblema según Van Veen	Van Veen	Daret	Foppens	Orden y nombre de los emblemas en el Claustro	
Nihil silentio utilius	28	28	29	01 – Nihil silentio utilius	Lado de la Iglesia
Virtus Inconcusca*	1	83	1	02 – Virtus inconcusca*	
Virtuti sapientia comes	5	5	6	03 – Vitium fugere virtus est**	
Virtus in actione consistit	8	6	7	04 – Virtus in actione consistit	
In medio consistit virtus	6	9	10	05 – In médio consistit virtus	
Natura moderatrix optima	18	11	12	06 – Natura moderatrix optima	
Disciplinae animus attentus	22	12	13	07 – Disciplinae animus attentus	
Philosophia vitae magistra	20	13	14	08 – Philosophia vitae magistra	
Varia senectae bona*	78	91	91	09 – Varia senectae bona*	Lado del cementerio
Volat irrevocabile tempus	100	84	84	10 – Volat irrevocabile tempus	
Tempora mutantur, et nos mutamur in illis	85	85	85	11 – Tempora mutantur et nos mutamur in illis	
Mortis formido*	34	41	42	12 – Mortis formido*	
Morte linquenda omnia	95	97	97	13 – Morte linquenda omnia	
Mors ultima linea rerum est	103	103	103	14 – Mors ultima linea rerum est	
Post mortem cessat invidia	83	82	83	15 – Post mortem cessat invidia	
Tute, si recte vixeris	89	93	93	16 – Tute, si recte vixeris	
Vera philosophia mortis est meditatio	79	90	90	17 – Vera philosophia mortis est meditatio	
Mortis certitudo	98	99	99	18 – Mortis certitudo	
Cunctos mors una manet	99	98	98	19 – Cunctos mors una manet	
Naturam Minerva perficit	3	1	2	20 – Naturam Minerva perficit	Lado del monasterio
Incipiendum aliquando	14	7	8	21 – Incipiendum aliquando	
Medio tutissimus ibis	7	10	11	22 – Medio tutissimus ibis	
In quocumque vitae genere philosophare...	72	14	15	23 – In quocumque vitae genere philosophari...**	
Habenda in primis animi cura	24	15	16	24 – Habenda in primis animi cura	
Potestas potestati subjecta*	36	17	18	25 – Potestas potestati subjecta*	
Amicitiae trutina	66	22	23	26 – Amicitiae trutina	
Festina lente	31	24	25	27 – Concordia populi insuperabiles**	
Grande malum invidia	45	29	30	28 – Grande malum invidia	
Sors sua quemque beat	40	32	33	29 – Sors sua quemque beat	
Agriculturae beatitudo	41	33	34	30 – Agricultura beatitudo	Lado del exterior
Quis dives? Qui nil cupit	37	40	41	31 – Quis dives? Qui nil cupit	
Pecuniae obediunt omnia*	59	46	47	32 – Pecuniae obediunt omnia	
Nil auri cupidum refraeat	48	53	54	33 – Nihil auri cupidum refraeat	
Pecunia donat omnia	61	47	48	34 – Pecunia donat omnia	
Varium pecuniae dominium	57	59	60	35 – Varium pecuniae dominium	
Fructus laboris gloria	15	8	9	36 – Fructus laboris gloria	
Virtus invidiae scopus	9	81	79	37 – Virtus invidiae scopus	

* Iconografía musical

** Nombre atribuido por Foppens según Daret-Gomberville

De la observación comparada de las tablas 1, 2 y 3, resulta evidente que en el conjunto de los 103 emblemas publicados constan 13 con temática musical (aproximadamente 13%), siendo que, de los 37 paneles elegidos (cerca del 36% del total de imágenes posibles), cinco (5) paneles se destacan por su contenido iconográfico musical (alrededor del 13.5%). Según la numeración atribuida en el claustro, ellos son los de número II: *Virtus inconcussa* (La virtud es imperturbable), IX: *Varia senectae bona* (Los varios beneficios de la vejez), XII: *Mortis formido* (El temor de la muerte), XXV: *Potestas potestati subjecta* (Todo poder está subordinado a otro poder), y XXXII: *Pecuniae obediunt omnia* (Todo obedece al dinero) (imágenes 2 a 6).



Imagene 2 . Panel II: *Virtus inconcussa* (La virtud es imperturbable).²⁵



Imagene 3. Panel IX: *Varia senectae bona* (Los varios beneficios de la vejez).



Imagene 4. Panel XII: *Mortis formido* (El temor de la muerte).



Imagene 5. Panel XXV: *Potestas potestati subjecta* (Todo poder está subordinado a otro poder).

²⁵ Todas las fotos de los paneles de azulejos fueron tomadas por el autor.



Imagen 6. Panel XXXII: *Pecuniae obediunt omnia* (Todo obedece al dinero).

Según ya discutimos en artículo anterior (cfr. Sotuyo Blanco y Silva Filho, 2016), el panel número XII: *Mortis formido* (El temor de la muerte), representa Damocles temeroso de la espada que pende sobre él, mientras el Rey Dionisio de Siracusa —de espaldas a la izquierda del observador— le ofrece un banquete completo, incluyendo, del lado derecho del observador, tres músicos que parecen tocar, de espaldas en primero plano, una mandora con arco, atrás de él, una lira y, en plano posterior a ambos, lo que parece ser, a juzgar por el formato y composición aparente del instrumento y la visibilidad de los dedos de la mano que lo sujeta, una pandereta sin piel o sonaja (imagen 7).

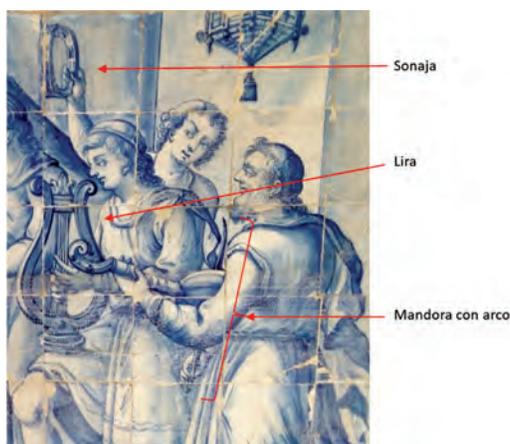


Imagen 7. Panel XII: *Mortis formido* (detalle del trio musical: lira, sonaja y mandora con arco).

Con respecto a la mandora, instrumento de la familia de los laúdes, su identificación parece estar confirmada por el cuerpo aparentemente abombado, el mástil con trastes y el clavijero curvo en forma de hoz (Marcuse, 1975, p. 328). Aunque este tipo de cordófono sea un instrumento de cuerdas pulsadas con plectro o dedos, la presencia del arco podría relacionarlo a las violas da gamba, si el cuerpo no fuera precisamente abombado (por diseño organológico o por eventuales deformaciones en el proceso de pintura de los azulejos). Según Henrique, “no se conoce con certeza el origen de las violas da gamba, pero hay hechos que permiten suponer que los instrumentos de cuerda friccionada hayan resultado de la aplicación de un arco a los instrumentos de cuerda pulsada ya existentes” (Henrique, 1994, p. 122).²⁶ En dicho sentido, en la península ibérica del siglo XVII, Covarrubias informa que estaba declinando la práctica de las vihuelas de arco o violones, describiéndolas como “juego de vigüela de arco sin trastes. [...] las que se tañen con el arquillo, y tienen trastes, la una y la otra musica es propia para los palacios de los Reyes, y para los saraos. También parece que se va olvidando en España” (Covarrubias, 1611, p. 74). Todavía, considerando que estos cordófonos están organológicamente relacionados con la cítara, vale referir nuevamente Covarrubias, cuando describe la cítara como

instrumento musico. Lat. *cithara* á Graeco *Κιθάρα*. Que vuelta la K [cappa] en γ [gamma] diremos *γιθάρα* g[u]itarra. Pero es diferente instrumento el de la cítara, por quanto es una vigüela de arco con muchas cuerdas, y hollándolas en el cuello, como la vigüela de mano, y tirando el arco con la mano derecha por cerca de la puenteçuela, debaxo del laço, haze sus consonancias, tocando juntas tres o quatro y mas cuerdas (Covarrubias, 1611, p. 288).

Aunque Tyler (2017) advierta sobre la confusión terminológica y organológica entre la mandora (laúd grave de la región germánica en el siglo XVIII) y la *mandore* (laúd agudo francés de los siglos XVI y XVII), Marcuse explica que “originalmente la mandora —la *mandore* que refiere Tyler— era una forma de guitarra morisca, y era también conocida como *gittern* y como *mandola*; estos son, al menos, sus principales sinónimos” (Marcuse, 1975, p. 328).²⁷ Ejemplos de *gittern* o *Quintern*, en alemán antiguo y *mandörger*

26 “[...] não se conhece ao certo a origem das violas da gamba, mas há factos que levam a supor que os instrumentos de corda friccionada tenham resultado da aplicação de um arco aos instrumentos de corda beliscada já existentes”.

27 “Originally the mandora was a form of *guitarra morisca*, and was also known as *gittern* and as *mandola*; these at least are its principal synonyms”.

o pequeña mandora fueron dibujados por Virdung (1511, fl. cii), Agrícola (1529, fl. xxxiii), y Praetorius (1620, lám. XVI, número 5).

Por otro lado, la lira, instrumento de cuerdas pulsadas (Marcuse, 1975, p. 321), está representada con base plana, formato común en el antiguo medio oriente (cfr. Wachsmann *et al.*, 2017), apoyada en la pierna del instrumentista, que toca las seis cuerdas con los dedos de la mano izquierda sin plectro, mientras la mano derecha parece hacer la función de apagador de las resonancias no deseadas. Su relación con el otro cordófono representado, más allá de los aspectos de aparente diferencia performativa —cuerdas pulsadas y cuerdas con arco—, propone una dualidad, en el ámbito organológico respecto a la dirección de las cuerdas, en relación con la caja de resonancia, entre el arpa, cuyas cuerdas son perpendiculares al resonador (aquí representado por la lira) y el laúd, cuyas cuerdas son paralelas al resonador (aquí representado por la mandora). Todavía, el uso del arco, típico en instrumentos de fondo no abombado o plano, parece querer amalgamar dos tradiciones —laúdes y vihuelas— en una única representación iconográfica instrumental.

Con respecto a la sonaja, se trata de un instrumento idiófono de percusión indirecta, que consiste en un conjunto de pares de pequeños címbalos de entrechoque sujetos en ranuras realizadas en el marco del instrumento. Considerando el contexto luso-brasileño al que nos referimos en este texto, la falta de un nombre diferenciado para este instrumento puede acarretar problemas terminológicos, ya que, dependiendo del local en Brasil, se le denomina como *pandeiro*, *pandeiro sem pele*, *pastoril* o, más recientemente, *pandeirola*. En ese sentido, Frungillo (2003, pp. 244-245) propone llamarlo *pandeiro-sem-pele* (incluyendo los guiones entre las palabras), afirmando que, por su difusión, “las industrias de instrumentos pasaron a fabricarlo, pero sin nombre específico”.²⁸ Por otro lado, Frungillo describe la *pandeirola* como un “*tamborete* de una ‘piel’ entre 16” y 20” de diámetro, ‘casco’ de madera entre 2” y 4” de ancho”,²⁹ sin hacer referencia a los pequeños címbalos o argollas, complementando que es “usado en fiestas de ‘*bumba-meu-boi*’ y ‘*reisado*’ en Brasil. Se le llama también ‘*panderola*’ y ‘*camisã*’” (2003, p. 245).³⁰

Por su lado, Dourado parece concordar con Frungillo, aunque refuerce el carácter regional marañense en el uso del nombre *pandeirola*. Sin dar

28 “[...] as indústrias de instrumentos passaram a fabrica-lo, mas sem nome específico”.

29 “*Tamborete* de uma ‘pele’ entre 16” e 20” de diâmetro, ‘casco’ de madeira entre 2” e 4” de largura”.

30 “[...] usado em festas de ‘*bumba-meu-boi*’ e ‘*reisado*’ no Brasil. É chamado também de ‘*panderola*’ e ‘*camisã*’”.

una entrada específica para el *pandeiro-sem-pele* propuesto por Frungillo, atribuye descripción similar —“instrumento de percusión que consiste en un pequeño marco redondo sin membrana y tres pares de sonajas” (Dourado, 2004, p. 243) —³¹ al *pandeiro* de *reisado* de Marañón.

Aunque Frungillo parezca dejar entender que el *pandeiro sem pele* solo aparece como derivado de *pandeiro*, existen referencias a este instrumento en diversas tradiciones, independientes del *pandeiro*. En su *Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia...*,³² Praetorius (1620, láms. XXII y XXIX) incluyó dos instrumentos que, llamados de “*morenpaucklin*” (algo parecido con el *pandeiro*), y de “*Ring mit schellen*” (aro o anilla con címbalos) parecen coincidir con el *pandeiro* y el *pandeiro sem pele*, respectivamente. Sin embargo, mientras el primero aparece entre diversos instrumentos considerados como de la tradición folclórica europea, el segundo está claramente inserto entre instrumentos entonces considerados como exóticos en Europa, muchos de ellos, a juzgar por los rótulos atribuidos por Praetorius, oriundos de América.³³ Aparentemente, él no era el único en la región hoy conocida como Alemania a considerar el *pandeiro* —con o sin piel, pero siempre con címbalos o cascabeles— como un instrumento no perteneciente a la tradición centroeuropea, a juzgar por la manera de representar al ejecutante del *pandeiro* en el grabado *Ballet de las doce naciones* (*Ballet of the Twelve Nations*) de Matthäus Merian, el Viejo (1593-1650), celebrando el bautismo del Príncipe Friedrich von Württemberg, en Stuttgart ocurrido en 1616 (imagen 8). Sumando elementos a la controversia, Blades refiere el *Schellenreif* medieval (o *jingle ring* – aro o anilla de címbalos) que, según él, “consiste en un aro cercado de címbalos (de *pandeiro*)” (Blades, 1992, p. 386).³⁴ Todavía, menciona que el término *pandeiro* “también se aplica a un tipo de anilla de cascabeles utilizado en Madeira” (*ibidem*).³⁵

31 “[...] instrumento de percussão que consiste em um pequeno fuste redondo sem membrana e três pares de soalhas”.

32 Última parte de su obra *Syntagma musicum*, cuyos dos primeros volúmenes fueron publicados en 1615 y 1619.

33 Según Rasmussen, “el aro de címbalos está en una placa dedicada a instrumentos exóticos, casi exclusivamente americanos. Para Praetorius el aro de címbalos no era apenas extranjero; no era ni siquiera europeo” (“The jingle ring (JJ) is on a plate devoted exotic instruments, almost exclusively American. To Praetorius the jingle ring is not only foreign, it’s not even European”) (cfr. Rasmussen, 2017). Ver también Montagu *et al.* (2017).

34 “[...] consists of a hoop surrounded with (tambourine) jingles”.

35 “[...] also applied to a form of jingle ring used in Madeira”.



Imagen 8. Matthäus Merian, el Viejo, 1616, *Ballet of the Twelve Nations*. A la izquierda, en el medio del grupo de músicos exóticos, el tocador de *pandeiro* está representado como negro (cfr. Hulsén, 1616; Smart, 2009, p. 41).

En la tradición ibérica, hay referencias a *pandeiros* con y sin piel desde la primera mitad del siglo XIV, a juzgar por la mención que Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, en su *Libro de Buen Amor*, hace de las *sonajas de azofar*, es decir, de bronce (Marcuse, 1975, p. 484), incluyendo su relación con el pandero, como en el caso del verso “muchos panderos vendemos, que non suenan las sonajas” (1964, p. 135). En dicho caso, Marcuse se refiere a la estrofa 1232 que dice “Dulçe canón entero³⁶ sal’ con el panderete, / con sonajas de azófar fazen dulce sonete, / los órganos y dizen chançones e motete; / la hadadura alvardana³⁷ entre ellos se entremete” (1964, p. 236). Marcuse describe, todavía, la sonaja como *pellet bells* (cascabeles) o *jingles* (címbalos) al mismo tiempo en que vincula el pandero a la familia de los *tambourines* (1975, p. 392). Por otro lado, también informa que el término castellano pandero, vocablo emparentado con el “*pandeiro*” por vía del término árabe *pandair*, se vincula, también, a un número considerable de instrumentos semejantes con nombres de raíz árabe, tales como *bandair*, *abendair*, *allun*, *bendere*, *bendir*, *bendo*, y *bennde*, entre otros (cfr. Marcuse, 1975, pp. 33, 54, 392).

Instrumento semejante al pandero sin piel aparece también en el panel IX: *Varia senectae bona* (imagen 9), en este caso, en el grupo de cuatro figuras: tres jóvenes y un niño, que, según Fragoso, representan los vicios y frivolidades

³⁶ Según Pedrell el “canon” entero mencionado por Juan Ruiz es un cordófono semejante al salterio (cfr. Pedrell, 1901, p. 55).

³⁷ Cfr. Pedrell, 1901, pp. 56-57.

de la juventud alejándose del viejo, sentado en el centro del panel, por obra del tiempo y su guadaña —representación de Saturno—, que acude acompañado de la Prudencia, portando la serpiente, y la Templanza, trayendo los frenos (cfr. Fragoso, 2006, p. 30).

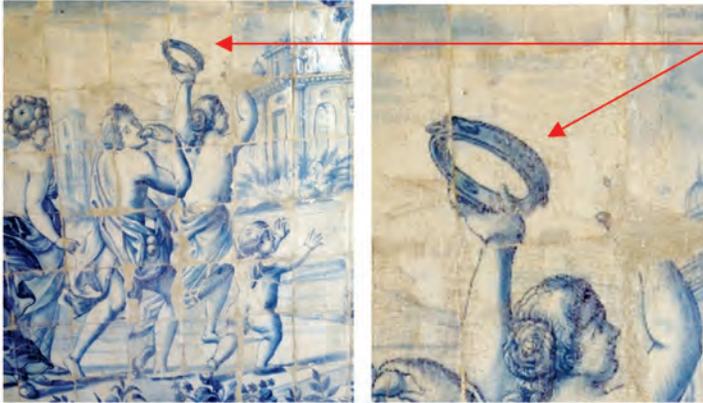


Imagen 9. Panel IX: *Varia senectae bona* (detalle de la sonaja o *pandeiro sem pele*).

En los tres paneles restantes aquí identificados como iconografías musicales (los paneles XXV, XXXII y II), los instrumentos representados son trompetas rectas, aerófonos de aspecto semejante a la antigua *tuba* romana, en uso durante la Edad Media y el Renacimiento (cfr. Marcuse, 1975, pp. 538-542; Pedrell, 1894, pp. 474-475).³⁸ En el caso del panel XXV: *Potestas potestati subjecta* (Todo poder está subordinado a otro poder), es posible observar dos figuras, en el plano de fondo a la izquierda del centro, que parecen estar tocando el tradicional pregón con las trompetas,³⁹ así anunciando las leyes que están siendo leídas al lado del monarca que, temeroso, mira para Júpiter en lo alto de la imagen (imagen 10). Ya en el caso del panel XXXII: *Pecuniae obediunt omnia* (Todo obedece al dinero), las dos trompetas aparecen, cruzadas, en la mano de un ángel arrodillado, reverenciando al dios Plutón,⁴⁰ ciego y cojo, sentado en su trono, al centro del panel (imagen 11).

38 Aunque pueda haber alguna confusión entre el formato de las trompetas y la de las antorchas que aparecen en otros emblemas, sobre todo cuando su dibujo aparece incompleto, vale recordar que las antorchas siempre son representadas con la llama correspondiente.

39 Sobre el uso de trompetas en pregones, cfr. Pedrell, 1894, p. 376.

40 Diferentemente de la atribución de la figura central al dios Saturno, hecha por Dugnani (2012, p. 1243), o de la realizada por Fragoso al dios Plutón (2006, p. 89), optamos por la declarada en el *Theatro...* al dios Plutón, pues “Hesiodo en su *Theogonia* hace distinción de Plutón (Hijo de Saturno y Opis, Dios del Infierno, y de las ceremonias fúnebres) y de Pluto, Hijo de Jasion y Ceres (Dios de las riquezas) que es el aquí pintado.” (*Theatro*, 1669, p. 94).



Imagen 10. Panel XXV: *Potestas potestati subjecta* (detalle de las trompetas).

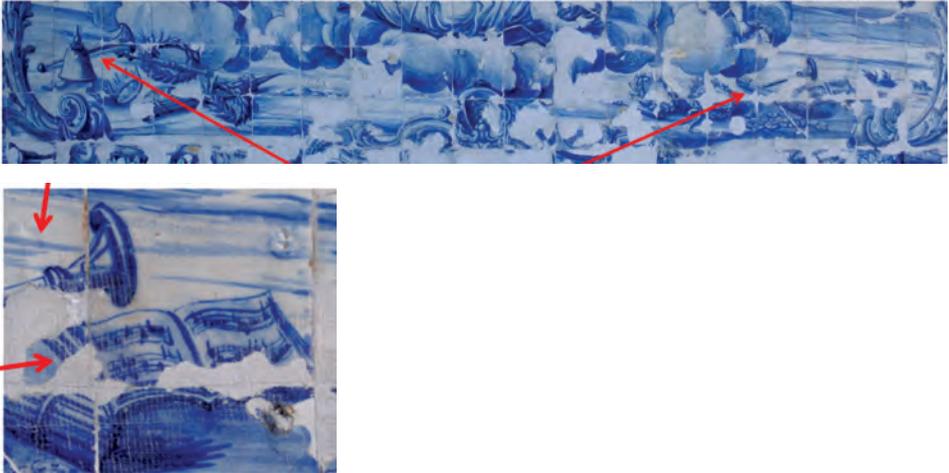


Imagen 11. Panel XXXII: *Pecuniae obediunt omnia* (detalle de las trompetas).

Praetorius presenta el dibujo de lo que sería una *Hölzern Trummet* o trompeta recta de madera a lo que Pedrell agrega que dicho instrumento era una antigua trompeta alemana, hecha de hueso, madera u otro elemento diferente de metal (Pedrell, 1894, p. 472).

Sean las trompetas aparentemente sopladas por personas a servicio de la autoridad, como en el Panel XXV: *Potestas potestati subjecta*, o apenas sujetas en la mano por el ángel arrodillado delante del dios Pluto, como en el Panel XXXII: *Pecuniae obediunt omnia*, llama la atención que aparecen en pares. Aunque en el panel XXV tiene algún sentido ser dos —por razón del

toque del pregón por la ciudad—, en el panel XXXII es un ángel que las sujeta silentes en la mano, aparentemente colocándolas también al servicio del dios de la riqueza material. Ya en el Panel II: *Virtus inconcussa* (La virtud es imperturbable), las dos trompetas con algunos rasgos de antorchas aparecen separadas y desconectadas entre sí, en el medio de un conjunto de objetos representantes de poder, autoridad, pompa y reconocimiento, destacándose a la derecha abajo, un libro de música abierto con aparente notación cuadrada aún no identificada que, como veremos, no consta en el grabado original (imágenes 12a y b).



Imágenes 12a y b. Panel II: *Virtus inconcussa* (detalles de las trompetas y del libro de música).

En suma, los paneles del claustro incluyen dos sonajas (o *pandeiros sem pele*), una lira, una mandora con arco y cuatro trompetas. Del punto de vista organológico se puede decir que hay dos idiófonos, dos cordófonos y seis aerófonos (dos sonando y cuatro silentes). Se puede suponer que todos esos instrumentos fuesen conocidos de los franciscanos en Bahía. Sin embargo, al decir de fray Rafael da Purificação, en el medio de un amplio texto sobre los orígenes de la música, sus principios teóricos, tipos de prácticas musicales, aspectos históricos, míticos y religiosos (cfr. *Purificação*, 1747, pp. 459-469), en la sección dedicada a la música instrumental, declara Fray Rafael los tipos de instrumentos musicales:

Se divide la música instrumental, o los instrumentos musicales, en *encórdicos*, *prósodos* o *cruómenos*, aquellos que se tocan con cuerdas

como viola, cítara, arpa, salterio, clave, bandurria, rebeca, rebeca grave, etc.; neumáticos o *empnéuticos*, aquellos que se tocan con viento, soplo o respiración como órgano, trompeta, flauta, gaita, chirimía, cuerno, etc.; *crústicos*, que se tocan con pulsación y estrépito como tambor, atabales, adufe, tabaque, pandeiro, etc.; hidráulicos, que se tocan por suministro de agua como algunos órganos hidráulicos, etc. (Purificação 1747, p. 465).⁴¹

Habiendo identificado los tipos de instrumentos representados en los paneles —o, al menos, los más próximos—, se puede percibir que las dudas relativas a la mandora y *viola/vihuela* permanecen. Por el orden declarado por Fray Rafael (orden que incluye nombres de instrumentos conocidos por él), es plausible pensar que la viola listada no sea la de arco y si la portuguesa, de cuerdas pulsadas. Por otro lado, la cítara y el arpa son entendidos aquí como representantes genéricos de los cordófonos.⁴² Sin embargo, parece claro que los tipos genéricos eran conocidos en Bahía y Recife por lo menos. Cabe ahora compararlos con los grabados publicados por Foppens, buscando percibir las adaptaciones realizadas en el taller de Antunes.

De los azulejos a los grabados de Van Veen (por vía de Foppens)

Quien pintó, efectivamente, los azulejos que nos ocupan en este texto, en el taller de Antunes, utilizando la técnica en uso en la época, representó figuras e instrumentos musicales en composiciones basadas en los grabados de Van Veen (imágenes 13-17). A pesar de saber cuáles fueron los libros que los franciscanos utilizaron para elegir los paneles fijados en el claustro inferior, no sabemos si los grabados fueron enviados a Lisboa junto con el pedido —como era común en la época, en términos contractuales similares, según ya fuera expuesto anteriormente (cfr. Ojeda, 2012) — o si apenas se hizo referencia, en el escrito de la encomienda, al grabado y a su autor (Van Veen), o talvez al libro, inclusive, dejando al productor (o al pintor a su servicio) escoger la fuente iconográfica a partir de la cual serian hechas las adaptaciones necesarias a la recomposición horizontal de los grabados verticales. De esa manera, los cambios observables no quedan apenas en el nivel de la eventual redistribución

41 “Divide-se a musica instrumental, ou os músicos instrumentos, em enchordicos, prozodos, ou cruomenos, e são aquelles, que se tocaõ com cordas; como viola, cythara, harpa, psalterio, cravo, bandurra, rabeça, rabeçaõ &c. em pneumaticos, ou em empneticos; e são aquelles, que se tocaõ com vento, assopro, ou respiraçaõ; como orgaõ, trombeta, flauta, gaita, charaméla, cornichaça &c.; em crusticos, que se tocaõ com pulsaçaõ, e estrepito; como tambor, atabales, adufe, tabaque, pandeiro &c.; em hydraulicos, que se tocaõ por ministerio de agoa, como alguns orgaõns hydraulicos &c.”

42 Un estudio futuro podría ocuparse en discutir críticamente el conocimiento musical subyacente de fray Rafael da Purificação.

de las imágenes originales. Ellas alcanzan el nivel de la reformulación de elementos —visiblemente en el nivel de los instrumentos musicales— y de la inserción de imágenes y elementos nuevos.



Imagen 13. Emblema 1: *Virtus inconcussa* (*Theatro...*, 1669, p. 3).



Imagen 14. Emblema 91: *Varia senectae bona* (*Theatro...*, 1669, p. 183).



Imagen 15. Emblema 42: *Mortis formido* (*Theatro...*, 1669, p. 77).



Imagen 16. Emblema 18: *Potestas potestati subjecta* (*Theatro...*, 1669, p. 37).



Imagen 17. Emblema 47: *Pecuniae obediunt omnia* (*Theatro...*, 1669, p. 95).

De la observación comparada de los paneles con los grabados de Van Veen, se puede decir que el pintor de los azulejos no modificó solamente el pandero en el Panel IX: *Varia senectae bona*, transformándolo en sonaja (Imágenes 18a y b), también amplió el modelo del Panel II: *Virtus inconcussa*, incluyendo la segunda trompeta y el libro de música (imagen 19), así como modificó el modelo del Panel XII: *Mortis formido*, cambiando el clavijero original del instrumento, aproximándolo definitivamente del de la mandora, el largo del arco haciéndolo más largo que el del grabado y agregando lo que parece ser un listón al cuerpo del instrumento. En la lira agregó una cuerda, cerrando también las bocas de los músicos y el pico del pájaro en la jaula, eliminando así el canto humano y aviario presente en el original, insertando, finalmente, una mano que sujeta una sonaja —*pandeiro sem pele* con címbalos, que no constaba en el grabado utilizado como modelo—, aparentemente perteneciente a la figura que aparece cantando entre los dos músicos (imagen 20). Esos cambios en los elementos musicales de los grabados originales insertos en los paneles de azulejos, más allá de precisar una ampliación en la discusión de los aspectos organológicos ya presentada, al considerar la lectura franciscana de los mismos, requieren una discusión de su eventual valor y contenido simbólicos.



Imágenes 18a y b. Emblema 91: *Varia senectae bona* (detalle y aproximación de la pandereta).



Imagen 19. Emblema 1: *Virtus inconcussa* (detalles de la trompeta y de los elementos ausentes).



Imagen 20. Emblema 42: *Mortis Formido* (detalle de los músicos).

Sobre la lira y la mandora (¿realmente una mandora?)

Comenzando por el elemento que menos interferencia experimentó, aparentemente, en la pintura de los azulejos, la lira del grabado apenas ganó una cuerda extra en el panel de azulejos, transformándose en una lira de seis cuerdas. Esa cuerda extra parece resonar la vena poética de Covarrubias:

Faltó una cuerda a Pheuo de la lira, / Y puso en su lugar otra,
tomada / de el arco vitorioso, con que tira, / la flecha, en sãgre de
Phytõ tẽplada / Guardaos de su furor, y de su ira, / Gozad de su
armonia moderada. / Que el encendido rayo, claro y fuerte / Luz,
y calor nos da, y a veces muerte (Covarrubias, 1610, Centuria I,
fl. 76).

La imagen que acompaña la descripción del emblema de Covarrubias deja claro que está refiriéndose al mismo tipo de instrumento que el representado en el panel y el grabado: una lira, símbolo de “armonía moderada” o mediada.⁴³ Sin embargo, siendo una lira de seis cuerdas, se aleja del grabado y se aproxima del panel de azulejos.⁴⁴

Lira y arco, armonía y furor, vida y muerte, Apolo y Python... Dios solar y Serpiente oracular. Serie de dualidades encerradas en mitologías que resuenan en una simple cuerda a más en la lira de la pintura en azulejo. Si el artista no conocer bien los instrumentos representados, la confusión entre liras y cítaras puede establecerse con preocupante facilidad, creando así falsas sinonimias y aparentes dualidades y ambivalencias representacionales que no existen en el ámbito organológico. Dualidades como las recibidas por Van Veen de la tradición emblemática de Alciato, quien, como se puede conferir en las ediciones de 1539 y 1548 (por citar apenas dos), refiere liras y laúdes indistintamente como *citharas*.⁴⁵ Vale aclarar que esta confusión no aparece en Cesare Ripa, em cuya tradición regional el término *lira* designaba entonces la familia de las violas da gamba, como aparece en los emblemas *Armonia*, *Poesia*, y *Diletto*, por ejemplo (cfr. Ripa, 1630, pp. 59, 185 y 577). Formato semejante al de la *vihuela de arco* renacentista, aunque diferente de la *viella* medieval.

43 Según Libin (2007), los mitos de Apolo y Orfeo tocando lira sugieren la imposición de disciplina y poder (la armonía mediada) sobre las fuerzas de la naturaleza, eventualmente representadas por la flauta de Pan.

44 No profundizaremos aquí las cuestiones relativas a la simbología correspondiente al número de cuerdas en las liras, asunto que será desarrollado en próximo trabajo.

45 En la edición francesa de 1539, Alciato representa un laúd en el emblema *Foedera* como símbolo de armonía refiriéndolo como *cithara* (1539, p. 14), y una lira en *Musicam diis curae esse* refiriéndola del mismo modo (1539, p. 234). Todavía, en 1548 usa el laúd del mismo modo en el emblema *Foedera* (1548, p. 13) y representa un arpa en *Musicam diis curae esse* (Alciato, 1548, p. 147) también llamándola *cithara*.

Esta serie de dualidades terminológicas y representacionales nos lleva a discutir el origen de la mandora con arco presente en el panel *Mortis formido* del claustro franciscano, en cuyo cierno todavía resuenan preguntas tales como: ¿Una mandora tocada con arco? ¿Una práctica musical aún sin explicación? ¿O apenas una dualidad representacional sin fundamento en la práctica musical?

Al observar los originales realizados por Van Veen, se percibe que el arco es más corto que el del panel y el clavijero no tiene la forma de hoz tan pronunciada ni las clavijas en sí, pareciendo más una voluta del tipo que adorna el final del clavijero de diversos cordófonos de arco. Todavía, aunque el grabado parezca indicar listones curvos en el cuerpo del instrumento —lo que fortalecería la idea de fondo abombado—, las líneas de los bordes en el grabado solo permiten identificar dos listones en los cuales las sombras parecen sugerir la curvatura. Sin embargo, habiendo tan poca materia visible del instrumento que, además, está representado de espaldas y muy parcialmente, no podemos dejar de considerar la posibilidad de los dos listones no ser ambos curvos y abombados. Como en un ejercicio de *trompe-l'oeil*, resulta plausible considerar que el listón superior sea el único realmente curvo, dando forma a la banda lateral del instrumento, siendo la parte visible restante del fondo del instrumento no un listón en sí, sino parte de la tapa trasera y presumiblemente plana del mismo, apenas oculta por el brazo y el cuerpo del ejecutante. A juzgar por las sombras, se puede decir que la fuente luminosa se encuentra del lado izquierdo, a unos 45° aproximadamente, y fuera del cuadro de la imagen. Así, las sombras dibujadas sobre el cuerpo del instrumento son las proyectadas por la mano y el brazo del instrumentista. Por lo tanto, sin el clavijero en forma de hoz y sin el fondo abombado, la identificación organológica no corresponde más con la mandora, siendo entonces más próxima de las violas da gamba a las que Ripa llamaba liras o de la vihuela de arco, antes referida por Covarrubias como *cithara*, aunque sin las clavijas.

Por otro lado, a juzgar por el carácter mediterráneo subyacente a la cena representada (La espada de Damocles), supuestamente ocurrida durante el siglo IV A.C. en la entonces ciudad-estado griega de Siracusa, en Sicilia, los instrumentos tipo laúdes pequeños, ejecutados con arco eran y todavía son bastante comunes en la región.⁴⁶ Aunque se pueda especular que Van Veen los habría conocido durante sus años de estudio en Roma, resulta más consistente considerar la posibilidad de una construcción simbólica. Considerando el texto escogido por Van Veen para el referido emblema, extraído de la 1ª Oda del Libro 3 de Quinto Horacio Flaco, sobre todo los versos 4 y 5 —“*Non avium, citharaeque cantus / Somnum reducent*” (traducible como “ni el canto de los

46 Entre los varios posibles, se puede mencionar la lira cretense (cfr. Papadatos, 2017).

pájaros o el tocar de las cítaras devolverán el sueño”)— es posible comprender el porqué de los aspectos de representación instrumentales y vocales en la composición visual del grabado.⁴⁷ La referencia a la cítara debe ser entendida aquí en sentido amplio, como referencia general a los cordófonos compuestos. De esa forma, ambos los cordófonos, la lira y la viola-vihuela de arco, incluyendo las dos formas de ejecución: pulsadas y con arco, constituyen referencias claras a la representación organológica de sus tipos genéricos, el arpa, cuyas cuerdas se insertan directamente en la caja de resonancia del instrumento, como en la lira representada, y el laúd, cuyas cuerdas corren paralelas a la caja de resonancia del instrumento, como la posible viola-vihuela de arco del grabado o la supuesta mandora con arco del panel. En resumen, dos direcciones en relación ortogonal de las cuerdas, es decir, formando una cruz. Cruz que, a su vez, considerando el ámbito cristiano en el que surgen las imágenes —grabado y panel— parece remeter a Jesucristo y su crucifixión, el cordero y su holocausto sacrificial, por vía de la relación simbólica entre los cordófonos y los animales, especialmente por el hecho de que las cuerdas se fabricaban a partir de tripas, así como por el paralelo visual entre la vibración de la cuerda y el movimiento de las serpientes.⁴⁸ Esa relación visceral con los animales parece, según Robledo Estaire (2007), haber llevado a San Agustín (354-430) a asociar instrumentos que utilizan tales materiales con la crucifixión de Jesús, cuyas cuerdas aparecen extendidas en la cruz, de varias formas (imágenes 21 y 22).⁴⁹

47 La relación establecida por Van Veen entre texto e imagen parece hacer eco de las *Letras simbólicas* cuando afirma: “cuando entre las aves, de las cuales quieren algunos imitarse los hombres la música vocal, no se encuentra un solo ruiseñor que canta, sino una tórtola que gime; unas que con su canto llevan a la alegría, otras que con su llanto, [...] dice [Cornelio] a Lapide [1567-1637], llevan a la conmiseración y tristeza. [...] Soy del parecer de que, primero reinó en el mundo la música vocal, antes que hubiese en el mundo la poesía; porque pidiendo los hombres imitar las aves cantoras y musicales, de las cuales aprendieron, principalmente del ruiseñor, que a sus dos nombres de Luscinia y Filomela, trae el canto y la melodía vinculados, la inflexión, cambio y requiebro de las voces; es conjetura cierta que buscaron imitarlas, tan pronto llegaron a oír las: lo que fue, como muestra la experiencia en los niños, antes que hubiesen en el mundo dictámenes poéticos” (“quando entre as aves, das quaes querem alguns imitarem os homens a musica vocal, se acha naõ só hum rouxinol que canta, mas huma rola que geme; humas que com o seu canto movem a alegria, outras que com o seu pranto: [...] diz Alapide, movem a commiseracão, e tristeza. [...] Sou de parecer, que primeiro reinou em o mundo a musica vocal, do que houvesse no mundo a poesia; porque solicitando os homens imitar as aves canoras, e musicas, das quaes aprenderaõ, principalmente do roxinol, que aos seus dous nomes de Luscinia, e Philomela traz o canto, e melodía vinculado, a inflexaõ, mudanca, e requiebro das voces; he conjectura certa, que as procuraraõ imitar, logo que as chegaraõ a ouvir: o que foy, como mostra a experiencia nos meninos, antes que houvessem no mundo dictames poeticos”) (Purificação, 1747, pp. 463-464).

48 Sobre las posibles relaciones entre cuerdas vibrantes y serpientes, cfr. Álvarez Ferreira (2013, p. 178) y Cirlot (1992, s.v. “Serpiente”).

49 Cfr. San Agustín (1964-1967 y 1983). Agradecemos al colega Wellington Mendes da Silva Filho por las referencias, incluidas también en su tesis doctoral (cfr. Silva Filho, 2014, pp. 252-257).



Imagen 21. La cruz como cítara. Anónimo novohispano, siglo XVIII, *Niño Dios-Redentor, óleo sobre tela*, colección Crispiniano Arce (Estaire, 2007, p. 3).



Imagen 22. La cruz como arpa en el grabado *Morbus delicie...* (Haeften, 1635, p. 228).⁵⁰

Otras cualidades duales de naturaleza organológica, similares a las representadas en los cordófonos, pueden ser observadas también en los otros instrumentos presentes en los demás grabados y paneles aquí estudiados.

Sobre las trompetas y los panderos

Según ya observamos, las trompetas aparecen en pares, sean tocadas por pregoneros, sujetas en silencio por un ángel o sueltas en el piso. Con excepción del agregado detectado en el panel II, los grabados no parecen haber recibido ningún otro cambio perceptible por parte del pintor de los azulejos. El carácter doble de esos instrumentos puede ser explicado en su descripción bíblica. En el libro de Números (capítulo 10, versículos 2 a 10) constan las instrucciones recibidas de Dios por Moisés, para la construcción y uso de esas trompetas:

2. Hazte dos trompetas de plata: las harás de plata batida. Te servirán para convocar a la comunidad y para dar la señal de levantar el campamento.
3. Cuando suenen las dos, se reunirá junto a ti toda la comunidad, a la entrada de la Tienda de las Citas.
4. En cambio, si se toca una sola, será para que los responsables, los jefes de mil, se reúnan contigo.

⁵⁰ Robledo Estaire refiere este grabado incluyendo, sin embargo, el de la versión española de la obra, traducida por el fraile benedictino, Martin de Herze, y publicada en Valladolid durante el primer cuarto del siglo XVIII (cfr. Robledo Estaire, 2007, p. 10).

5. Cuando se toque con estrépito, partirán los que acampan al oriente.
6. Cuando se toque con estrépito por segunda vez, partirán los que acampan al mediodía. Se tocará con estrépito para dar la señal de partir;
7. en cambio, cuando quieras congrega al pueblo, el sonido de las trompetas será sencillo y sin redoble.
8. Los sacerdotes, hijos de Aarón, tocarán las trompetas: ésta es una ley para ustedes y para sus descendientes.
9. Cuando ya estén en su tierra y salgan a combatir al enemigo que les trae la guerra, ustedes tocarán las trompetas con estrépito; así se acordará Yavé, Dios de ustedes, y los librará de sus enemigos.
10. En los días de alegría, en las fiestas y en las lunas nuevas, ustedes tocarán las trompetas durante el ofrecimiento de los holocaustos y sacrificios de comunión. Así harán que su Dios se acuerde de ustedes (Biblia, 2018, Num. 10:2-10).

Tal vez para mantener ese aspecto doble, el panel II tenga agregada una trompeta más (junto con el libro de música), elementos ausentes en el grabado. Esa referencia no solo amplía el entendimiento de las trompetas como atributo del poder mundano (cfr. Marcuse, 1975, p. 539), sino que, en el ámbito de la tradición judeo-cristiana, al considerar sonidos semejantes venidos de los cielos, como los referidos, por ejemplo, en Ex. 19:13, 16 e 19 (cfr. Biblia, 2018; Ferber, 2007, p. 221), se pueden vincular también al poder divino, como nueva dualidad, conexión sonora entre lo terreno y lo celeste que puede funcionar en ambos sentidos (cfr. Chevalier, 1986, pp. 1027-1028). Son instrumentos de convocación y direccionamiento, de memoria y consagración, así como de anunciación y recordación, siendo además considerados como “pregonero simbólico de la resurrección (Mt 24:31; 1Cor 15:52)” (Lurker, 1997, p. 352).⁵¹ El sentido último de su toque dependerá de quién las hace sonar, si seres humanos o angélicos. Todavía, vale recordar que, según Cirlot, “como instrumento de metal corresponde a los elementos fuego y aire” (1992, p. 451), es decir, representa principios activos y masculinos. Por todo esto, llama la atención, tanto en el panel XXXII: *Pecunia obediunt omnia* como en el grabado correspondiente, la inclusión de las dos trompetas silentes, entrecruzadas en las manos de un ángel que reverencia al dios Plutón, posicionadas en sutil formato de X.

Con respecto a los panderos, las dualidades aparentemente ausentes en los grabados escogidos para pintar los azulejos (como vimos, sólo hay un pandero con cascabeles), se manifiestan claramente en el proceso de producción de los azulejos, teniendo en vista las transformaciones e inclusiones

51 “[...] arauto simbólico da ressurreição”.

organológicas realizadas en el taller de Antunes. Aunque Marcuse destaque los aspectos mágicos tradicionalmente vinculados a los cascabeles, también refiere la relación de este instrumento con la mitología del Medio Oriente, afirmando que “su ancestral era un atributo de Astarté y quedó como el único instrumento femenino del cercano y medio oriente.” (Marcuse, 1975, p. 508).⁵² Según Libin, “desde tiempos bíblicos, si no antes, en varias culturas, membranófonos de marco circular o cuadrado, [...] han sido instrumentos de mujeres, normalmente usados para acompañar las danzas y cantos de las mujeres” (Libin, 2017).⁵³

Pero la transformación de la pandereta o pandero con piel y címbalos (membranófono) para el pandero sin piel y con címbalos (idiófono) presente en los azulejos, nos obliga a ampliar las relaciones simbólicas ya observadas con las relativas a la ausencia de elementos carnales, en un instrumento vinculado con el principio femenino, según ya fue mencionado. Si pensamos en la piel del instrumento como elemento asociado a la idea de nacimiento y renacimiento (Cirlot, 1992, p. 363), a la serpiente por el cambio de piel y, por consiguiente, a Eva —femenino primordial— y al pecado original, la simbología de la piel como receptáculo del pecado, con fuerte refuerzo negativo de los evangelizadores cristianos al tratar con diversas simbologías paganas,⁵⁴ su retirada puede ser interpretada como la eliminación del pecado, sutilmente apuntando al conocido “sin pecado concebida” del himno *Ave Maria*.

No obstante lo anterior, aún en el nivel de las ambivalencias y dualidades especulares, en términos de la percepción de los instrumentos en uso en las escenas representadas en los grabados correspondientes a los paneles IX y XII, es necesario destacar que, en ambos casos, los instrumentos cargan también el rechazo declarado en las imágenes, sea por la imposibilidad coyuntural de disfrutar del banquete con toda su carga mundana y oír la música, sea del canto de las aves como del canto de los músicos, debido al miedo manifiesto en la expresión de Damocles, o por el efecto de la expulsión de la representación de los vicios de la juventud, infligida por la guadaña de Saturno, que se alejan al presumible sonido del pandero y de la aparente danza del músico.

Del ícono al símbolo. Del ser al devenir.

Más allá del ámbito organológico, las dualidades antes discutidas, cuando observadas en el contexto del conjunto de paneles de azulejos pueden ser

52 “Its ancestor was an attribute of Astarte and it remained the sole female instr. of the Near and Middle East” (Marcuse, 1975, p. 508)

53 “Since Biblical times if not before, in many cultures, circular or rectangular frame drums, [...] have been women’s instruments, normally used to accompany women’s dancing and singing”.

54 Sobre las amplias e imbricadas relaciones entre la piel, la serpiente, el pecado y lo femenino, cfr. Cirlot 1992, s.v. (Odre, Serpiente, Mujer, entre otros).

entendidas no como oposiciones a ser discernidas dicotómicamente (esto o aquello) sino como ambivalencias especulares,⁵⁵ cuyos dobles sentidos, duales y ambivalentes son parte de una lectura no literal, simbólica, con fuertes llamados y advertencias de cuño religioso y espiritual, en el caso particular, cristianos y franciscanos, con contenido estoico cristianizado y lecciones morales resignificadas, con apoyo en las *Letras simbólicas* de fray Rafael da Purificação.

Comenzando por el nivel individual, según vimos, los instrumentos poseen atributos y simbologías diversos, procedentes de tradiciones diversas, debidamente cristianizadas. El poder de convocatoria mundano/divino de las trompetas, la representación de lo femenino de las sonajas o panderos sin piel, el poder mágico de los cascabeles y címbalos, el carácter armonizador de las liras, y la visceralidad de los cordófonos en general son todos aspectos atribuidos a los instrumentos por el pensamiento humano, filosófico y mí(s)tico-religioso. En dicho sentido, todos los instrumentos aquí referidos, trompetas, panderos, liras y cítaras (nivel genérico de los cordófonos tipo laúdes, violas, vihuelas, y similares) llevan en sí valores simbólicos duales y ambivalentes, tanto por el vínculo que sugieren entre lo terreno y lo celeste, lo profano y lo sagrado, lo pasivo y lo activo, lo masculino y lo femenino, el espíritu y el cuerpo, como por su relación con los elementos clásicos: fuego, agua, tierra y aire, y sus características, todos comunicantes duales entre dimensiones y niveles diferentes de comprensión y existencia.⁵⁶

Así, observando nuevamente la distribución de los paneles iconográficos musicales en el claustro, ahora evidenciados todos los aspectos organológicos y simbólicos hasta aquí discutidos, concordamos con Fragoso (2006, p. 7) que hubo, sí, una intención pedagógica por atrás de la selección de los grabados y del orden de instalación de los referidos paneles. Sin embargo, creemos que esa intención va más allá del agrupamiento secuencial en cuatro caminos en las cuatro paredes o alas ya descritas. Al considerar las iconografías musicales en el contexto general del claustro, nuevos niveles de comprensión de aquella intención, ahora integrando el espacio del claustro como un todo, parecen surgir por entre líneas y ejes de organización implícitos donde diversos tipos de equilibrios y simetrías se manifiestan para el observador atento e informado.

55 Diversos aspectos relativos a las relaciones ambivalentes y especulares fueron tema de áreas tan diversas como psicología-psicoanálisis, sociología, letras, historia, religión, economía y musicología, entre otras. Autores como Todorov (1993), Fecine (1998), Souza (2000), Gerhardt (2005), Savenhago (2011). Sotuyo Blanco y Hernández Muñoz (2016) y Costa (2016) son apenas una muestra de dicha diversidad de abordajes y áreas.

56 La bibliografía acerca de esos simbolismos es extensa y variada, incluyendo autores tales como Jung (1977), Winternitz (1979), Chevalier (1986), Cirlot (1992), Löwenbourg (1993), Lurker (1997), Jean (1998), e Schneider (1998), entre los más relevantes.

Los cinco paneles con aspectos musicales se distribuyen en las cuatro alas del claustro. Así, siguiendo el recorrido definido por la numeración agregada a los paneles del claustro y, hasta hoy, nunca cuestionada ni discutida, el primer panel —el de número II— fue instalado en el ala que da para la iglesia y la vía sacra, próximo a la puerta que conecta la portería con el claustro; otros dos —los de número IX y XII— se encuentran instalados en el ala que da para el cementerio de los frailes, el de número XXV se encuentra en el ala que da para el convento y el de número XXXII, en el ala que, según Frago (2006), daría para el mundo exterior al convento. Esa distribución de los instrumentos parece seguir lateralmente un posible meridiano (cuadro 2), alrededor del cual la mayor parte de los aerófonos. desconsiderando por un momento las trompetas sueltas del panel II, quedan a la izquierda mientras los pares de cordófonos e idiófonos quedan a la derecha, lo que no solo equilibra cuantitativamente esa distribución con cuatro instrumentos de cada lado del eje meridional, sino que también establece una serie de ambivalencias especulares simbólicas alrededor del referido meridiano:

a) Las dos alas que se conectan al plano mundano, físico y material —mundo exterior y convento, a la izquierda del meridiano— contienen los instrumentos que, entre los presentes en el claustro, se relacionan más directamente con lo divino y la jerarquía, así como con los principios activo y masculino;

b) Las dos alas que se vinculan con el plano espiritual, metafísico e inmaterial —del cementerio y de la vía sacra e iglesia, a la derecha del meridiano—, ostentan los instrumentos que más directamente se vinculan con lo humano y lo visceral, pudiendo relacionarse con los principios femenino y pasivo.

c) A ambos lados del meridiano hay instrumentos simbólicamente vinculables al sacrificio, sea por crucifixión o juicio final;

d) A cada lado del meridiano constan instrumentos en relación “cruzada”: las trompetas silentes a la izquierda y los cordófonos a la derecha, formando respectivos X, según ya fue antes observado, en los paneles XXXII y XII;

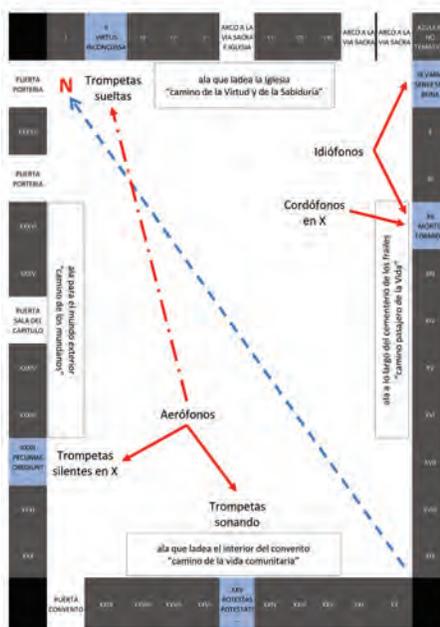
e) Hay una relación de silencio dual evidente entre las trompetas silentes y las bocas cerradas de los músicos en los paneles XXXII y XII;

f) En la relación axial entre trompetas silentes y cordófonos —paneles XXXII y XII—, el silencio de las primeras sugiere precedencia frente al sonido de los segundos.

De esa forma, los hemisferios dialogan en niveles simbólicos diferentes que, sin llegar a ser completamente autónomos e independientes, pueden ser hermenéuticamente comprendidos en diferentes planos: físico/material, emocional/anímico, mental/psicológico, y metafísico/espiritual, cuyos refuerzos y oposiciones crean zonas de tensión o de confort, según los casos.

Este esquema de distribución de aspectos y elementos duales, ambivalentes y especulares alrededor del meridiano que atraviesa el claustro casi en su diagonal, cuando observado en términos de la vida conventual y religiosa franciscana y católica, es posible detectar un conjunto de orientaciones inmanentes en el espacio y en los paneles, que emergen tanto en forma de ejes como de direcciones entre áreas aparentemente demarcadas y ordenadas por ellos, abriendo así espacio para eventuales nuevas lecturas y recorridos dentro del claustro.

Cuadro 2 . Esquema de la distribución meridiana de los paneles en el claustro inferior.



Un crucifijo de transcendencia en el camino simbólico de azulejos
Siguiendo el recorrido definido por la numeración agregada a los paneles del claustro, el caminante recorrería las cuatro alas o caminos en un aparente sentido contrario al deseado *a priori* por la religión y devoción católicas. Circular por el claustro confrontándose inicialmente con lo divino para, después de encarar el carácter efímero de la vida, recorrer el camino de la vida comunitaria para concluir yendo en dirección al mundo exterior, no parece ser la mejor secuencia desde el punto de vista conventual franciscano ni católico. Esa secuencia no llevaría al religioso que circula por el claustro en dirección a Dios, sino en dirección al mundo exterior, alejándolo de Dios, callando el llamado de sus trompetas y sometiendo todo al dios dinero.

Si diéramos una oportunidad al recorrido en sentido contrario, iniciando por la derecha de quien entra por la portería, comenzando por el camino del mundo externo, finalmente dándole las espaldas y alejándose de él, visto el tradicional voto de pobreza franciscana, siguiendo por el camino de la vida comunitaria conventual, pasando después por el camino pasajero de la vida para, finalmente, alcanzar el camino de la sabiduría y Dios. Posiblemente complementado con la Vía Sacra, antes de entrar a la iglesia, aunque no sea la secuencia de caminos escogida por la mayoría, la opción se presenta, desde varios puntos de vista, más convincente. Inclusive por la presencia del panel II sugiriendo que, después de alcanzar la sabiduría, si fuere al mundo exterior, nada mejor que ejercitar la virtud imperturbable.

Es a través de ese nuevo recorrido que se perciben no apenas nuevas dimensiones en la distribución de los paneles en el claustro, sino también nuevas relaciones simbólicas tanto entre los aspectos musicales presentes como entre paneles y espacios conexos. Todo ello, sin desconsiderar que la lectura secuencial de los paneles gana mayor potencial en la relación especular, dual y ambivalente. Cada panel puede funcionar como un espejo en el cual el religioso que los enfrente, se enfrente también, indagando internamente sobre lo que diga respecto al tema del emblema correspondiente.

Iniciando por el panel XXXVII (La virtud es el objetivo de la envidia), aunque Frago afirma que “fue, con gran probabilidad, elegido como cuadro ‘final’, debido a su aspecto de MÁS-ALLÁ-DE-LA-MUERTE” (2006, p. 99),⁵⁷ el mismo también funciona como cuestión inicial a ser meditada por quien ingresa en el ámbito y vida conventual franciscana. Además, en una percepción cíclica de claustro, este panel, cercado por las dos puertas que comunican con la portería del convento, puede ser entendido también como advertencia para quien salir del claustro en dirección al mundo exterior. El resto del “camino de lo mundano” cuenta con más siete paneles, de los cuales cinco —del número XXXV al XXXI— abordan cuestiones relacionadas al dinero, su poder y efecto en el individuo.⁵⁸ Esos cinco paneles se encuentran ladeados por otros dos que muestran al caminante, el “otro lado de la moneda”, enseñándole que “La gloria es fruto del trabajo” (panel XXXVI) y “La felicidad de la vida agrícola” (panel XXX). A la mitad de dicha ala, posiblemente como “oasis” de oración y recogimiento, con el fin de fortalecerse para recorrer lo restante de ese camino inicial, se encuentra la puerta de la Sala del Capítulo, con altar dedicado a

57 “[...] foi, com bastante probabilidade, selecionado como quadro ‘final’, em razão do seu aspecto de ALÉM-MORTE”.

58 En ese contexto está inserto el panel XXXII (Todo obedece al dinero) en el cual el ángel se arrodilla en aparente adoración al dios Pluto, sujetando, entrecruzadas en su mano derecha, las trompetas silentes.

Nuestra Señora de la Salud.⁵⁹ Quien recorrer este camino inicial y decidir entrar en el Capítulo, al salir, tendrá exactamente en frente, del otro lado del claustro, una tripla de paneles estrechamente relacionados: el panel XIII: *Morte linquenda Omnia* (Con la muerte todo se acaba), el panel XIV: *Mors ultima linea rerum* (La muerte, el fin último de las cosas) y a su derecha el panel XV: *Post mortem cessat invidia* (Después de la muerte cesa la envidia).

En esa situación se perciben, inmediatamente, dos ejes de relación simbólica en niveles diferentes: a) en primer nivel, la relación dual y especular entre lo que representa la sala del Capítulo y los paneles XIII, XIV y XV, teniendo Nuestra Señora y la salud enfrentados a la muerte/transformación y a Jesucristo en los extremos de dicho eje; y, b) la relación entre el panel XV con el panel XXXVII, teniendo la envidia como eje.

El panel número XV: *Post mortem cessat invidia* (Después de la muerte cesa la envidia), sin presentar mayores alteraciones con respecto al grabado de Van Veen (Imagen 23), representa al héroe clásico Hércules que, vistiendo la piel del león de Nemea y pisando la Hidra de Lerna, se apoya en su clava mientras apunta para la Muerte, a su izquierda, la cual pisa sobre la *Invidia* (alegoría de la envidia), con sus cabellos de serpientes, ya muerta allí mismo. Hércules, prototipo clásico del héroe solar (Cirlot, 1992, p. 238), puede ser entendido aquí como representación alegórica de Jesucristo.



Imagen 23. Emblema 83: *Post mortem cessat invidia* (*Theatro*, 1669, p. 167).

59 Recomendamos muy especialmente la lectura de la tesis doctoral dedicada exclusivamente al estudio de la iconografía musical de esa sala (cfr. Silva Filho, 2014).

El proceso de cristianización de la figura de Hércules, así como su paralelismo alegórico con Jesucristo, se remonta a la Edad Media, incluyendo autores como Dante Allighieri (1265-1321).⁶⁰ Durante el Renacimiento, obras como *L'hymne de l'Hercule chrestien*, publicada inicialmente en 1553, de Pierre de Ronsard (1524-1585),⁶¹ y el *Auto dos Anfitriões*, de Luis de Camões (ca. 1524-1580), escrito en 1587 (cfr. Camões, 1669),⁶² entre otros, parecen haber establecido con firmeza el referido paralelo alegórico entre el Mesías y el héroe.⁶³ De esa manera, en el ámbito emblemático del Barroco, se pueden encontrar nuevas referencias alegóricas, simbólicas, duales y/o ambivalentes, como la producida por Covarrubias, en su Emblema II:

El perro que está atado en la cadena,
 (Quiero que sea el mismo Cancerbero)
 A ninguno dará enojo, ni pena,
 Si no se le acercare a su terrero:
 Tal es Satán, cuja malicia enfrena,
 Quien le venció en la Cruz, que es verdadero
 Hércules, y le ato, a quien mordiere,
 Será porque él lo busca, y él lo quiere (1610, Centuria I, fl. 11).

De esta forma, no causa ninguna sorpresa la relación observada entre la figura de Hércules en el panel XV (imagen 24), tanto con el panel XXXVII ahora con respecto a la figura de Júpiter, padre de Hércules —que asciende la Virtud a los cielos, en el lado superior derecho del panel—, como con el Capítulo del convento de San Francisco, cuyo altar dedicado a nuestra Señora de la Salud se enfrenta a la puerta, estableciendo así un eje Madre-Hijo que conecta especularmente tanto ambos extremos (salud-muerte) como ambos tipos de vidas: carnales y espirituales; sumisas y ascendidas o resurrectas.

60 El viaje de Hércules al infierno presentado en la *Divina Comedia*, según la tesis de la cristianización del mito hercúleo sostenida por Simon (1955), parece anunciar la canzona *O alta prole del superno Giove* atribuida a Dante (cfr. Rothe, 1930; Danvoye, 2002). Esta atribución todavía es tema de controversia académica (cfr. Bemrose, 1983, p.140).

61 Ese himno al Hércules cristiano, de Ronsard, establece 18 paralelos entre Hércules y Jesucristo (cfr. Ronsard, 1616; Cirurgião, 1999, pp. 40-41).

62 Sobre las eventuales intenciones de Camões al producir el *Auto dos anfitriões*, Cirurgião cuestiona: “Y si las intenciones de Camões – como posible judaizante o cristiano nuevo – fuesen colocar la concepción virginal de Maria y el nacimiento de Cristo al mismo nivel de la concepción de Alcmena y del nacimiento de Hércules?! Mas, en ese caso, el Espíritu Santo, Maria y Cristo no pasarían de seres fabulosos” (“E se as intenções de Camões – como possível judaizante ou cristão novo – fossem pôr a conceição virginal de Maria e o Nascimento de Cristo ao mesmo nível da conceição de Alcmena e do Nascimento de Hércules?! Mas, nesse caso, o Espírito Santo, Maria e Cristo não passariam de seres fabulosos”) (cfr. Cirurgião, 1999, p. 51).

63 Acerca de las características heroicas y su paralelo simbólico con Jesucristo, cfr. Chevallier 1986, s.v. (Héroe).

De esta manera se yuxtapone al meridiano del claustro antes referido y sus dos lados: material–espiritual temático o espiritual–material organológico, ya comentados, en un nivel de comprensión superior, permitiendo una nueva serie de lecturas ambivalentes y duales de los paneles, del eje y de los caminos en el claustro.



Imagen 24. Panel XV: *Post mortem cessat invidia*.

Siguiendo el recorrido en sentido antihorario del claustro, ahora en el camino de la vida comunitaria, después de pasar la puerta que da para el convento, constan diez paneles relativos al individuo y sus relaciones con el otro y con el colectivo conventual, sea por la aceptación y el mejoramiento del propio ser o por la forma ética, moral y espiritual de conducirse en la práctica de su camino conventual. El conjunto puede ser dividido en dos grupos de cinco paneles, el último de cada cual pareciendo apuntar para cualidades diferenciadas en las relaciones, no sólo del pensar-hacer-sentir sino también con respecto al otro. Mientras el panel número XX: *La ciencia mejora la naturaleza*, advierte sobre los mentores, maestros y consejeros como guías en el camino de la vida conventual, el número XXV: *Todo poder está subordinado a otro poder* advierte sobre la limitación de las jerarquías terrenas. Así como en el caso antes comentado del panel XV, llama la atención la relación espacial de esos paneles con los espacios conexos del otro lado del claustro. Mientras los paneles XX y XXI están frente a los arcos que comunican con la vía sacra a la altura de la sacristía, el panel XXV está enfrenteado al arco que comunica con la vía sacra a la altura de la puerta del altar mayor de la iglesia. En una lectura especular, si los paneles XXI y XX parecen invitar al caminante a entrar en acción siguiendo los buenos ejemplos disponibles y dirigir sus pasos a la

acción sacerdotal franciscana efectiva, el panel XXV lo invita a reconocer a Dios como el poder supremo en la jerarquía divina, mientras las trompetas del panel parecen estar anunciando ese poder supremo, al mismo tiempo que convocan para el sacrificio pacífico en el altar mayor de la iglesia, en el extremo opuesto de un nuevo eje simbólico, distancia que habrá que recorrer, finalmente, por el camino pasajero de la vida, acompañado por los paneles fijados en el ala correspondiente, para finalmente llegar al camino de la virtud y de la sabiduría. Este nuevo eje así establecido entre el panel XXV y el arco próximo a la puerta de la iglesia, cruza el centro del claustro y se articula ortogonalmente con el eje ya observado entre el Capítulo y los paneles XIV y XV, de forma a constituir un crucifijo cuyos puntos de definición de sus ejes le confieren un carácter transcendental de presumible evolución espiritual, consciente de las dualidades y ambivalencias especulares presentes a ambos lados del recorrido. Al final, como afirma Cirlot, “el cruce de dos líneas, objetos o caminos, es un signo de conjunción y de comunicación, pero también de inversión simbólica, es decir, aquella zona en la cual se produce un cambio transcendental de dirección, o se desea provocar ese cambio” (1992, p. 153).

Finalmente, después de recorrer el camino pasajero de la vida, el caminante se dispone a andar por el camino de la virtud y de la sabiduría, cuyo conjunto de ocho paneles comienza y concluye con emblemas que remiten al modo de vida conventual. Al final de este circuito, después de haber adquirido la virtud imperturbable, aparentemente inmune a las tentaciones y placeres del mundo y de los sentidos, entre otros, representada en el panel II, el panel número I: *Nada más útil que el silencio*, localizado de frente a la puerta que conecta con el convento, parece recordarle al fraile que, sea donde fuere a partir de ahí —si permanecer en el convento o salir al mundo exterior en misión catequética o pastoral—, el silencio es parte integrante de la vida religiosa y claustral (Fragoso, 2006, p. 21). Si mirado en sentido iconológico musical, este panel podría ser incluido en el conjunto de la iconografía musical por su conexión, justamente, con el silencio, elemento sin el cual la música no pasaría de cacofonía. Como dicen las Letras Simbólicas en su *Index*: “Silencio. Es recomendado por todos los Fundadores de las Religiones. [...] Es necesario silencio, y secreto a todos, principalmente a los Soberanos” (Purificação, 1747, p. 542).⁶⁴ En ese mismo sentido, fray Rafael amplía:

Mauburno, Abad de Livry, con tres sílabas simbólicas: *Si, So, Vi*, muestra las tres causas, porqué la Religión Cartuja permanece en su vigor y rigor primitivos; la primera sílaba *Si*, es nota de silencio;

64 “Silencio. He recommendado por todos os Fundadores de Religioens. [...] He necessario silencio, e segredo a todos, principalmente aos Soberanos”.

la segunda sílaba *So*, es nota de soledad y retiro; la tercera sílaba *Vi*, es símbolo de las visitas; pues las visitas de los Prelados, la soledad en que viven, el inviolable silencio, que guardan son la causa porque los Cartujos en su vigor y primitivo instituto se conservan; como dice este verso: *Per tria, Si, So, Vi, Carthusia permanet in vi* [Por elección, *Si, So, Vi*, los Cartujos permanecen en *Vi*]. Estas tres sílabas son también, o deben ser, de todas las Religiones, tres columnas (Purificação, 1747, p. 149).⁶⁵

Silencio ese que, resultado final dignificante y poderoso del camino conventual propuesto en el claustro, no sólo se aleja de aquel silencio hipócritamente sumiso de las trompetas frente al poder mundano del falso dios dinero en el panel XXXII, sino que también carece del miedo que silencia las voces de los músicos frente a la certeza de la muerte, como en el panel XII: muerte inevitable e transformadora, como expuesto en la secuencia de los paneles XIII, XIV y XV, renunciando así el éxito del fraile que eventualmente salga en misión evangélica al mundo externo al convento.

Dando numerosos ejemplos del cumplimiento de esas sílabas simbólicas, todos ellos con extensas y claras indicaciones de la importancia del silencio en la vida religiosa individual y en relación con los otros (cfr. Purificação, 1747, pp. 149 y siguientes), el autor conecta el poder de ese silencio con el poder del misterio, como protector frente a la ignorancia pública. Por otro lado, comparando la comprensión del misterio con el arte de Timantes de Sición⁶⁶ en una verdadera línea de pensamiento iconológica que, con sus raíces firmemente fijadas en Ripa y en Alciato, denuncia el hacer interpretativo iconológico ya tradicional en la historia del arte y en la musicología.

Los misterios, porque no se entienden, causan veneración; cuando las verdades más profundas, por ser de todos conocidas, salen casi despreciadas: la corriente limpia, porque se le ve el fondo, si no teme; cuando un palmo de agua, de la cual el fondo no alcanza con la vista, se juzga un abismo impenetrable. Deben ser como el insigne pintor Timantes, de cuyas obras excepcionales dice Plinio que siempre se entendía más de lo que se veía pintado: además de

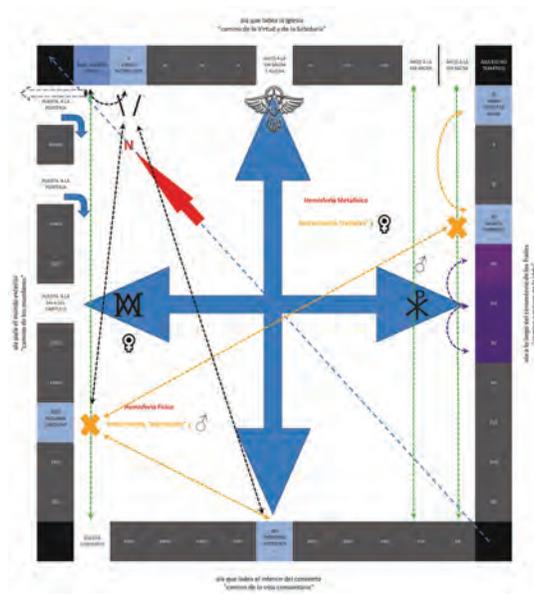
65 "Mauburno Abade Livriacense com tres syllabas symbolicas: *Si, So, Vi*, mostra as tres causas, porque a Religião Carthusiana permanece no seu vigor, e rigor primitivo; a primeira syllaba *Si*, he nota de silencio; a segunda syllaba *So*, he nota de solidaõ, e retiro; a terceira syllaba *Vi*, he symbolo das visitas; pois as visitas dos Prelados, a solidaõ em que vivem, o inviolável silencio, que guardaõ saõ a causa porque os Carthusianos no seu vigor, e primitivo instituto se conservao; como diz este verso: *Per tria, Si, So, Vi, Carthusia permanet in vi*. Estas tres syllabas saõ tambem, ou devem ser, de todas as Religioens tres columnas".

66 Pintor griego del siglo IV a.C., discípulo de Parrasio de Éfeso.

aquello, que observaban los ojos, dejaban para discursar mucha materia a los entendimientos: “*In cujus omnibus operibus intelligebatur semper plusquam pingebatur* (En ese sentido todo es siempre mayor que lo que representa) [Plin. 1. 3. c. 16]” (Purificação, 1747, p. 149).⁶⁷

Apenas con la intención de relacionar gráficamente el actual estado de comprensión de los misterios iconográficos del claustro del convento franciscano de Salvador, Bahía, el Cuadro 3 incluye, de forma resumida, los aspectos y relaciones duales, ambivalentes y especulares más relevantes en todos los niveles y planos hasta ahora estudiados.

Cuadro 3. Esquema resumido de las relaciones y aspectos observados.



- > Meridiano (en dirección al norte terrestre) y hemisferios.
- > Relaciones entre iconografías musicales y sus características.
- > Relaciones secundarias entre paneles y espacios conexos.
- > Relaciones secundarias entre paneles con trompetas.
- > Relaciones transcendentales entre paneles y espacios sagrados.

67 “Os mysterios, porque se nao entendem, causaõ veneraçõ; quando as verdades mais profundas, porque de todos saõ conhecidas, saõ quasi desprezadas: a corrente limpa, porque se lhe ve o fundo, se não teme; quando hum palmo de agoa, da qual o fundo se nao alcança com a vista, se julga hum abismo impenetravel. Devem ser como o insigne pintor Timantes, de cujas obras excellentes diz Plinio que sempre nellas se entendia mais do que se via pintado: além daquillo, que observavao os olhos, deixavaõ para discurfar muita materia aos entendimentos: *In cujus omnibus operibus intelligebatur semper plusquam pingebatur* [Plin. 1. 3. c. 16.]”.

Consideraciones finales

Mucho más habría para decir sobre este conjunto de azulejos emblemáticos y sobre la iconografía musical en los restantes conjuntos iconográficos del convento e iglesia de San Francisco en Bahía. Las limitaciones de espacio y tiempo nos obligan a posponer para futuros trabajos los eventuales frutos de nuevos estudios.⁶⁸ En concordancia con el pensamiento de Amaral Junior (2011), este trabajo ha pretendido, a partir de los elementos iconográficos musicales, mancomunarse con los diversos esfuerzos que se vienen realizando en el sentido de rescatar la historia, sentido y significado del patrimonio de azulejos luso-brasileño en sus ambientes respectivos.

Tratamos de desentrañar no sólo los aspectos organológicos transmitidos en los grabados de Van Veen, sino también los añadidos o modificados por los talleres de Bartolomeu Antunes en Lisboa. Además, discutimos los simbolismos y significados cargados en las imágenes en sí y en su relación con otros elementos en el claustro, buscando los diversos niveles de lectura y sentidos viables en aquel ámbito conventual franciscano, habiendo alcanzado el nivel del misterio por el camino del crucifijo transcendente simbólico identificado, es decir, de la función de dicha iconografía en los espacios que ocupan para sus destinatarios más probables.

En el nivel del misterio, el referido crucifijo nos lleva a pensar en la intención silenciosa —mística esotérica— de los franciscanos detrás de la pedagogía evidente —estoica exotérica— expuesta en los paneles azulejares. Según el autor de las *Letras simbólicas*,

de dos alfabetos, griego y latino, se forma una cruz en forma de X como la que usan los obispos en la consagración de las iglesias, como se puede ver en el Pontifical Romano, y en otros autores. [...] Son muchas las causas místicas de juntarse en la consagración de alguna iglesia los dos alfabetos; una apunta Durando, y viene a ser la unión de ambos testamentos por la Cruz y muerte de Cristo: [...]; o significan las dos Iglesias, Latina y Griega, unidas y conformes en la Fe de Cristo crucificado (Purificação, 1747, p. 31).⁶⁹

68 El estudio más profundo de la iconografía musical presente en el conjunto azulejar de la Vía Sacra se impone para futuro próximo, también.

69 “De dous alphabetos, Grego, e Latino, se forma húa Cruz decussada de q usaõ os Bispos na sagração das Igrejas, como se pôde ver no Pontifical Romano, e em outros Autores. [...] Saõ muitas as causas mysticas de se juntarem na consagração de algúa Igreja os dous alphabetos; húa aponta Durando, e vem a ser a uniaõ de ambos os testamentos pela Cruz, e morte de Christo: [...]; ou significaõ as duas Igrejas, Latina, e Grega, unidas, e conformes em a Fé de Christo crucificado”.

Confrontados de esta manera con la función sacralizante del crucifijo (imagen 25), su presencia en el claustro puede ser entendida, en sentido simbólico similar, en los diversos niveles de identificación del signo X, desde los instrumentos en ambos lados del meridiano o hemisferios hasta el crucifijo transcendente por las relaciones especulares ambivalentes estudiadas y las inversiones simbólicas detectadas desde el nivel organológico: principios masculino vs. femenino, espiritual vs. carnal, hasta el nivel religioso: jerárquico vs. ascensional. Al final, el conjunto de paneles del claustro fue “escrito” usando también, en sentido alegórico y ambivalente, ambos “alfabetos” —griego y latino— de imágenes, es decir, mitos y leyendas grecolatinas, codificadas estoicamente e interpretadas aquí organológica e simbólicamente.

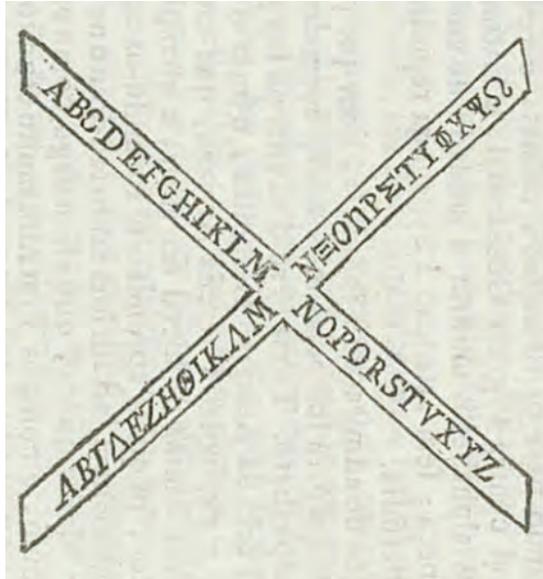


Imagen 25. Cruz usada para consagrar iglesias (Purificação, 1747, p. 31).

Para concluir, el último nivel de lectura y manifestación del claustro, aquel que, por conocimiento y sabiduría, por informado e inefable, por corporal, mental y espiritual, parece conectar todos los anteriores de forma ambivalente y especular, podría ser el de la alabanza a Dios, jerarquía máxima de la vida religiosa cristiana, comienzo y fin del ser y de la existencia en el sentimiento, pensamiento y actuar católico. De esta manera, cerrando el ciclo hermenéutico aquí desarrollado, la simple lista de los instrumentos representados, en el orden que aparecen en los grabados seleccionados por los franciscanos para llenar el recorrido aquí propuesto para los cuatro caminos del claustro —trompetas,

viola-vihuela con arco, lira, canto vocal, pandero con címbalos o cascabeles—parecen invocar el Salmo 150, último salmo del Rey David.

1. ¡Aleluya! Alabad al Señor en su templo, alabadlo en su fuerte firmamento.
2. Alabadlo por sus obras magníficas, alabadlo por su inmensa grandeza.
3. Alabadlo tocando trompetas, alabadlo con arpas y cítaras,
4. labadlo con tambores y danzas, alabadlo con trompas y flautas,
5. alabadlo con platillos sonoros, alabadlo con platillos vibrantes.
6. Todo ser que alienta alabe al Señor. ¡Aleluya! (Biblia, 2018).

Aparentemente en el mismo espíritu de alabanza, confirmando una vez más la teoría ahora ampliada del soporte ideológico de las *Letras simbólicas* en la selección de los grabados y orden de los paneles de azulejos, propuesta originalmente por Fragoso, fray Rafael exulta:

No es maravilla haga con sus criaturas tan agradable armonía, pues en sí mismo, como Autor de toda la unión y concordia, en la cual la música consiste, hace un coro perfectísimo, en el que hacen armonía indescriptible todos los modos intrínsecos, perfecciones, atributos, relaciones correspondientemente identificadas en la Divina naturaleza; [...] pues hizo Dios este mundo como un metro suavísimo, donde el Supremo Cantor, de naturalezas diferentes, y cualidades contrarias, de propiedades discordes, de términos repugnantes, de antipatías y simpatías, como de voces diversas, de tonos graves y agudos, de consonancias y disonancias, hizo una concordia suavísima, una unión y mezcla deliciosa, una melodía dulce, y una armonía admirable; [...] Esta música armoniosa, esta concordia amigable, esta sociedad tan íntima, formada de cosas encontradas y diferentes (Purificação, 1747, p. 461).⁷⁰

⁷⁰ “Naõ he maravilha faça com as suas criaturas taõ agradavel harmonia, pois em si mesmo, como Author de toda a uniao, e concordia, na qual a musica consiste, faz hum choro perfeittissimo, no qual fazem harmonia indisível todos os modos intrinsecos, perfeiçoens, attributos, relaçoens concordemente identificadas na Divina natureza; [...] pois fez Deos este mundo como hum metro suavissimo, onde o Supremo Cantor, de naturezas diferentes, e qualidades contrarias, de propriedades discordes, de termos repugnantes, de antipathias, e sympathias, como de vozes diversas, de tons graves, e agudos, de consonancias, e dissonancias; fez huma concordia suavissima, huma uniaõ, e mistura deliciosa, huma melodia doce, e huma harmonia admirável; [...] Esta musica harmoniosa, esta concordia amigavel, esta sociedade taõ intima, que forma de cousas encontradas, e diferentes”.

Referencias bibliográficas

- Adams, A., S. Rawles y A. Saunders (2002). *A Bibliography of French Emblem Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, vol. 2: L-Z. Ginebra: Droz.
- Agrícola, M. (1529). *Musica instrumentalis deudsch: ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, vnd allerley instrument vnd Seytenspiel, hach der rechtgegrundten Tabelthur sey abzusetzen*. Wittenberg: G. Rhaw.
- Agustín de Hipona, santo (1964-1967). *Enarrationes in psalmos (Enarraciones sobre los salmos)*, 4 vols. Madrid: La Editorial Católica.
- _____ (1983). *Sermones*. Madrid: La Editorial Católica.
- Alciati, A. (1539). *Les emblemes de Maistre Andre Alciat mise en ryme françoise*. París: Chrestien Wechel.
- _____ (1548) *Emblemata Andreae Alciati*. Lugduni [Lyon]: Gulielmum Rouillium [Guillaume Rouillé].
- Alvarez Ferreira, Agripina Encarnación. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013. Recuperado el 17 de abril de 2017, de <http://www.uel.br/editora/portal/pages/livros-digitais-gratuítos.php>
- Amaral Júnior, R. (2011). Portuguese Emblematics: an overview. *Revista Lumen et Virtus*. 2 (4), 134-148.
- Amaral Lapa, J. R. do (1968). *A Bahia e a Carreira da Índia*. Brasileira, v.338. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Editora da USP, 1968. Recuperado el 10 mayo de 2017, de <http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao/obras/420/a-bahia-e-a-carreira-da-india>
- Barbosa Guimarães Borges, S. (2011). Questões em torno de autorias na arte azulejar: O caso da Igreja do Convento Franciscano de Salvador. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH* (del 17 al 22 julio de 2011). Sao Paulo: ANPUH-SP.
- Bemrose, S. (1983). *Dante's Angelic Intelligences: Their Importance in the Cosmos and in Pre-Christian Religion*. Roma: Edizione di Storia e Letteratura.
- Biblia Latinoamericana. Recuperado el 14 mayo de 2018, de <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-latinoamericana>
- Blades, J. (1992). *Percussion instruments and their history*. Westport (CT): The Bold Strummer Ltd.
- Camões, L. de (1669). *Obras de Luis de Camoes principe dos poetas portugueses. Rimas de... Segunda parte*. Argumentos e emendas de Joao Franco Barreto. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor.
- Cirurgião, A. (1999). *Leituras alegóricas de Camões e outros estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Covarrubias Orozco, S. de (1610). *Emblemas Morales*. Madrid: Luis Sanchez.
- _____ (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sanchez.

- Danvoye, S. (2002). Hercule et le christianisme: Autour des imaginaires mythiques. *FEC - Folia Electronica Classica*, (4), julio-diciembre. Recuperado el 15 de mayo de 2017, de <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/04/danvoye.html>
- Dourado, H. A. (2004). *Dicionário de termos e expressões da música*. Sao Paulo: Editora 34.
- Dugnani, P. (2012). *A herança simbólica na azulejaria barroca: os painéis do claustro da Igreja de São Francisco da Bahia*. Sao Paulo: Editora Mackenzie.
- Emblem Project Utrecht. *Otto Vaenius, Q. Horatii Flacci Emblemata (1612)*. Introduction. Recuperado el 1 de abril de 2017, de http://emblems.let.uu.nl/va1612_introduction.html
- Ferreira da Costa, P. (2016). O conceito de ambivalência em D.W.Winnicott. tesis de Maestría. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Robledo Estaire, L. (2007). El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de San Agustín. *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 1.
- Fechine, Y. (1998). Ambivalência: Subsídios para uma discussão conceitual. *Revista Symposium*, 2 (2), julio-diciembre. Recuperado el 4 de abril de 2017, de <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/3041/3041.PDF>
- Ferber, M. (2007). *A Dictionary of Literary Symbols*. Nueva York: Cambridge University Press. Recuperado el 13 de mayo de 2017, de <http://www.cambridge.org/9780521870429>
- Flexor, M. H. O. y H. Fragoso (coords.) (2009). *Igreja e Convento de São Francisco da Bahia*. Río de Janeiro: Versal.
- Fragoso, F. H. (s. d.). *Claustro do Convento de São Francisco: um teatro em azulejos*. Salvador: EPSSAL.
- _____ (2004). *São Francisco do Paraguaçu: uma história sepultada sob ruínas*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo.
- _____ (2006). *Um Teatro Mitológico ou um Sermão em Azulejos? Claustro do Convento de São Francisco*. Paulo Afonso: Fonte Viva.
- Frungillo, M. D. (2003). *Dicionário de percussão*. Sao Paulo: Editora UNESP.
- Gerhardt, Cleyton H. (2005). Etnocentrismo e ambivalência nas interpretações sociológicas das “novas” ruralidades - entre o instrumental e o analítico. *Estudos Sociedade e Agricultura*, 13 (2), 190-229. Recuperado el 4 de abril de 2017, de <http://r1.ufrj.br/esa/V2/ojs/index.php/esa/article/viewFile/263/259>
- Gibbs, T. M. (1721). *The Doctrine of Morality or a view of Human Life According to the Stoick Philosophy*. Londres: E. Bell, et al.
- Gomberville, M. Le R. de (1682). *La doctrine des moeurs*. París: Jacques Le Gras.
- _____ (1672). *Le Theatre Moral de la Vie Humaine*. [Otto van Veen grabados]. París: Foppens.
- Haeften, B. van (1635). *Regie Viae Crucis*. Amberes: Officina Plantiniana Balthasar Moreti.
- Henrique, L. (1994). *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hulsen, E. van [1616]. *Repraesentatio der Fürstlichen Aufzug und Ritterspil*. Stuttgart: Hulsen.

- Jansen, A. (1683). *Zinnebeelden, Getroken uit Horatius Flaccus*. Amsterdam: Dankerts.
- Jean, G. (1998). *Signs, Symbols and Ciphers. Decoding the message*. Londres: Thames and Hudson.
- Jung, C. (1977). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt.
- La doctrine des moeurs: tirée de la philosophie des stoïques* (1646). Paris: Pierre Daret.
- Libin, L. (2014). Gender attribution. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Recuperado el 28 de mayo de 2017, de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/L2294188>
- Livro dos guardiões do Convento de São Francisco da Bahia (1587-1862)* (1978), pref. e notas de frei Venâncio Willeke, O.F.M., Río de Janeiro: MES-Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- Löwenbourg, H. L. von (1993). *Handbuch der Zahlen und Symbole. Geschichte. Theorie. Wissen. Praxis*. München: Orbis.
- Lurker, M. (1997). *Dicionário de Simbologia*. Sao Paulo: Martins Fontes.
- Luscinius, O. (1536). *Musurgia seu praxis Musicae*. Johann Schott.
- Marcuse, S. (1975). *Musical instruments: A Comprehensive Dictionary*. Nueva York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Montagu, J. et al. (2001). Tambourine. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Recuperado el 20 de marzo de 2017, de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42874>
- Moreno García, A. (2013). Introducción al *Theatro Moral de la vida humana: Proemio desta obra y la vida del author* (A. Brum 1672). *Helmántica*, 64 (191), 181-211. Recuperado el 17 de abril de 2017, de <https://core.ac.uk/download/pdf/50605637.pdf>
- Mueller, F. B. (1956). *Convento de Santo Antônio do Recife. 1606-1956: esboço histórico*. Recife: s.i.
- Munrow, D. (1976). *Instruments of the middle ages and renaissance*. Londres: Oxford University Press.
- Ojeda, A. (2017). El grabado como fuente del arte colonial: estado de la cuestión. Proyecto sobre las Fuentes Grabadas del Arte Colonial (PESSCA). Universidad de California, Davis. Recuperado el 10 de agosto de 2012, de <http://colonialart.org/essays/el-grabado-comofuente-del-arte-colonial-estado-de-la-cuestion>
- Ott, C. (1988). Igreja e Convento de São Francisco. *Revista Alfa*, 58, 165-183.
- _____ (1943). Os azulejos do Convento de São Francisco na Bahia. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 7-34.
- _____ (1993). *História das Artes Plásticas na Bahia: 1550 a 1900*. Salvador: Alfa.
- Papadatos, I. (2014). Crete. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Recuperado el 12 de mayo de 2017, de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06818>
- Palacin, L. (1971). As comunicações marítimas no Brasil durante o século XVI. En E. Simões de Paula (org.). *Anais do V Simpósio Nacional de Professores Universitários de História. Portos, rotas e comércios*, 1, 187-198. Recuperado el 10 mayo 2017, de http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH_S05.10.pdf

- Pedrell, F. (1894). *Diccionario Técnico de la Música*, 3 vols. Barcelona: Víctor Berdós.
- _____ (1901). *Emporio científico é histórico de organografía musical antigua española*. Barcelona: Juan Gilli.
- Praetorius, M. (1615). *Syntagma musicum*, t. 1. Wittenberg: Johann Richter.
- _____ (1619). *Syntagma musicum*, t. 2. Wolfenbüttel: Elias Holwein.
- _____ (1620). *Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia*. Wolfenbüttel: [Elias Holwein].
- Purificação, F. R. da (1747). *Letras simbólicas e sibilinas*. Lisboa: Oficina de Francisco da Silva.
- Rasmussen, M. H. (2017). *Musical Instruments in Western European Art. An Iconographical Guide. The Tambourine – 16th-17th centuries*. Recuperado el 10 de mayo de 2017, de <http://www.unh.edu/Archives/music/Icon/igtamksr.htm>
- Ripa, C. (1630). *Della Piu che novissima Iconologia...* ampliata dal sig. ... Gio Zaratino Castellini... Padua: Donato Pasquardi.
- Ronsard, P. de (1616). *L'hymne de l'Hercule chrestien... commenté par Nicolas Richelet*. París: Nicolas Buon.
- Rothe, C. (1930). Dantea Dresdensia. *Deutsches Dante-Jahrbuch*, XII, 87-210.
- Ruiz, J. (Arcipreste de Hita) (1964). *Libro de Buen Amor*. Ed. Crítica Giorgio Chiarini. Milán: Riccardo Ricciardi.
- Santana, P. M.R.S. (2013). Igreja do Convento de São Francisco. Recuperado el 11 de noviembre de 2018, de https://prezi.com/fl7j9rg_myxi/igreja-do-convento-de-sao-francisco/
- Saunders, A. (2000). *The Seventeenth-Century French Emblem: A Study in Diversity*. Geneve: Droz.
- Savenhago, I. J. S. (2011). Bakhtin e o espelho: um esboço sobre a alteridade pelo viés da autocontemplação. *Vértices*, 13 (1), enero-abril, 7-23. Recuperado el 19 de abril de 2017, de <http://www.essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/vertices/article/view/1218/0>
- Schneider, M. (1998). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela.
- Serrão, V. (2003). *História da arte em Portugal: O barroco*. Lisboa: Presença.
- Simon, M. (1955). *Hercule et le Christianisme*. París: Les Belles Lettres.
- Silva F., W. M. da (2014). *A iconografia musical da sala do Capítulo do convento da Ordem Primeira de São Francisco em Salvador – Bahia*. Tesis doctoral. Universidad Federal de Bahia.
- Sinzig, F. P. (1933). Maravilhas da Religião e da Arte na Igreja de São Francisco da Bahia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 165 (1).
- Smart, S. (2009). The Württemberg Court and the introduction of ballet in the empire. En J. R. Mulryne, H. Watanabe-O'Kelly y M. Shewring (eds.), *Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in early modern Europe*, vol. 1. Farnham: Ashgate, 35-45.
- Sotuyo Blanco, P. y W. M. da Silva Filho (2014). Tema y variaciones en la iconografía musical mariana: del estudio de caso a la integración informacional iconográfica

- iberoamericana. *Cuadernos de Iconografía Musical*, I (1), octubre, 11-39. Recuperado el 10 de mayo de 2017, de <http://www.cuadernosdeiconografia.posgrado.unam.mx/index.php/CIM/article/view/7/7>
- _____ (2016). Recepção luso-brasileira de iconografia musical não ibérica no Convento de São Francisco em Salvador (Bahia, Brasil). En Pablo Sotuyo Blanco (org.). *Estudos luso-brasileiros em iconografia musical*. Salvador: EDUFBA.
- Sotuyo Blanco, P. y Alejandra Hernández Muñoz (2016). Visual Appropriation or Biased Negotiations? On Devouring the Others in Brazil-Related Music Iconography. En L. Correia de Sousa (org.). *Iconografia Musical. A música na dimensão do Sagrado*. Lisboa: UNL/CESEM/NIM, 125-156.
- Souza, J. (2000). Democracia racial e multiculturalismo: a ambivalente singularidade cultural brasileira. *Estudos Afro-Asiáticos*, 38. Recuperado el 6 de abril de 2017, de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So101-546X2000000200007
- Teyssandier, B. (2010). Resumé. *La Doctrine de Moeurs. Marin Le Roy de Gomberville (1600 - 1674)*. París: Klincksieck. Recuperado de <http://www.klincksieck.com/livre/?GCOI=22520100015370>
- _____ (2002). La Doctrine des moeurs, un cas limite dans l'histoire de l'emblème?. *Emblematica*, 12.
- Theatro moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos* (1669). Bruxelas: Francisco Foppens.
- Theatro moral de la vida humana* (1672). Bruxelas: Francisco Foppens.
- Theatro moral de la vida humana y de toda la filosofia* (1701, 1733). Amberes: H. & C. Verdussen.
- Todorov, T. (1993). *A Conquista da América. A Questão do Outro*. São Paulo: Martins Fontes.
- Tyler, J. (2001). Mandora. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Recuperado el 23 de mayo de 2017, de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45646>
- Veen, O. van (1607). *Q. Horatii Flacci Emblemata*. Amberes: Verdussen.
- _____ (1608). *Horatii Flacci Emblemata*. Amberes: Verdussen.
- _____ (1612). *Quinti Horatii Flacci Emblemata*. Amberes: Lisaert.
- _____ (1684). *Quinti Horatii Flacci Emblemata*. Amsterdam: Wetstein.
- Virdung, S. (1511). *Musica getutscht und auszgezoge durch Sebastianu Virdung Priesters von Amberg und alles gesang aus den note in die tabulature diser benante dryer Instrumente de Orgeln, der Laute, und d'Floten transferieren zu lerne*. Basilea: M. Furter.
- Wachsmann, K., B. Lawergren, U. Wegner y J. Clark (2001). Lyre. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Recuperado el 23 de mayo de 2017, de <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50534>

- Weststeijn, T. (2005). Otto Vaenius' *Emblemata Horatiana* and the azulejos in the monastery of São Francisco in Salvador de Bahía. *Zeventiende Eeuw e De bron, De zeventiende eeuw. Jaargang 21*. Uitgeverij Verloren: Hilversum, 128-145. Recuperado el 13 de julio de 2013, de http://www.dbnl.org/tekst/_zevoo1200501_01/_zevoo1200501_01_0010.php
- Winternitz, E. (1979). *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*. New Haven: Yale University Press.
- Zesen, F. von (1656). *Moralia Horatiana*. Amsterdam: K. Danfers-K. De Bruyn.

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).
psotuyo@gmail.com