

EDMUNDO CAMACHO
Programa de Doctorado en Música (Musicología),
Universidad Nacional Autónoma de México

EL MÉTODO ICONOGRÁFICO EN EL ESTUDIO DEL ARPA EN LA NUEVA ESPAÑA

Resumen: Fuentes documentales y musicales de la época virreinal dan cuenta de que el arpa tuvo una amplia y dilatada presencia en las prácticas musicales y el pensamiento teológico–filosófico de la Nueva España. No obstante existir esta circunstancia favorable para los interesados en historiar el proceso de introducción y adopción de este instrumento durante el periodo de la dominación española, hasta la fecha la historia del arpa novohispana no ha sido estudiada exhaustivamente. Con la finalidad de enmendar esta omisión se ha propuesto abordar ese tema como investigación doctoral partiendo de la premisa de que los dos modelos del arpa diatónica que estaban en vigencia en la península ibérica en el siglo XVI fueron traídos por los europeos en el curso de la conquista cultural y que, en estas tierras, ambas versiones del instrumento, conocidas en el virreinato como la chica y la grande, llegaron a ser utilizadas por diferentes grupos étnicos y sociales. La participación en el proyecto de investigación en torno a la iconografía musical novohispana auspiciado por la Universidad Nacional Autónoma de México y el análisis de las imágenes del arpa plasmadas en la plástica virreinal, con base en las herramientas teórico–metodológicas diseñadas en el marco del mismo proyecto, han ofrecido la oportunidad de llegar a algunas conclusiones en torno a la importancia y la idoneidad de las fuentes iconográficas para la reconstrucción de la historia del arpa en tierras novohispanas, que es el objetivo principal de la tesis “El arpa en la Nueva España: modelos, prácticas de interpretación, enseñanza y repertorio”, actualmente en desarrollo.

Palabras clave: Arpa, Iconografía musical, Nueva España, Organología, Prácticas instrumentales.

Recepción: agosto de 2014. Aceptación: octubre de 2014.

ICONOGRAPHIC METHODOLOGY IN THE STUDY OF THE HARP IN NEW SPAIN.

Abstract: Musical and documentary sources from the Viceregal era show that the harp had a wide and extended presence in musical practice and theological-philosophical thought in New Spain. In spite of favorable circumstances for those interested in recounting the history of the process of introduction and adoption of this instrument during the period of Spanish domination, the history of the harp in New Spain has not been thoroughly studied. With the purpose of remedying this omission, I have endeavored to address this subject as basis for my doctoral research, stemming from the premise that the two models of diatonic harp that were in use in the Iberian Peninsula during the 16th Century were brought by the Europeans in the course of their cultural conquest and that, putting down roots in America, both versions, known in the Viceroyalty as “the small one” (*la chica*) and “the large one” (*la grande*), came to be used by different ethnic and social groups. Participation in the research project on musical iconography of New Spain supported by grants from Universidad Nacional Autónoma de México and analysis of images of the harp captured in Viceregal plastic arts, with the support of theoretical–methodological tools designed within the same project, have given us the opportunity to reach certain conclusions concerning the importance and suitability of iconographic sources for the reconstruction of the history of the harp in different territories of New Spain, which is the main goal of the thesis “The Harp in New Spain: Models, Interpretive Practices, Teaching and Repertoire”, currently under development.

Key words: Harp, Musical iconography, New Spain, Organology, Instrumental practices.

Introducción

El arpa se encuentra entre los primeros cordófonos en haber sido traídos por los conquistadores europeos a tierras americanas, donde tuvo una favorable recepción entre los pueblos indígenas que pronto aprendieron a tocarla y a construirla. Este hecho no escapó de la vista de los estudiosos de la música en México, y si bien es cierto que diferentes autores ofrecen noticias sueltas que dan idea del extendido uso que tuvo el arpa durante el virreinato, estas referencias no pasan de ser constancias aisladas de su presencia.

Este es el tenor de los trabajos pioneros de la musicología mexicana realizados por Gabriel Saldívar (1934, pp. 180 y 182) y Jesús Estrada (1973, pp. 34 y 98), en cuyos estudios se consigna la pronta introducción del arpa en el Nuevo Mundo y su uso en los ámbitos sacro y profano, se apunta la presencia de los modelos grande y chico del instrumento y se identifican a algunos arpistas. La información sobre el arpa dada a conocer por estos autores, extraída en su

mayoría de los textos escritos por Bernal Díaz del Castillo, Motolinía, Mendieta y Torquemada, y de documentos catedralicios, será posteriormente retomada por Guzmán Bravo (1986, pp. 93, 107 y 125) y Turrent (1993, p. 150).

De un significado diferente son los estudios centrados en los archivos musicales catedralicios, colegiales y conventuales realizados por Bernal Jiménez (1939, pp. 39 y 40), Robert Stevenson (1974, pp. 49, 54, 62, 73, 74) y Thomas Stanford (2002, pp. 385–413), en los que se menciona la presencia de obras con acompañamiento de arpa en el Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, en la Colección Sánchez Garza y en los recintos catedralicios de México, Puebla, Oaxaca y Valladolid (Morelia). Producto de sus pesquisas en el Archivo General de la Nación y en las actas de los cabildos de esas catedrales, Stevenson (1952) identificará a otros arpistas señalando la importancia del arpa en las prácticas musicales catedralicias del barroco hispanoamericano (p. 91). A partir de los años noventa del siglo pasado otros investigadores como Aurelio Tello (1990, p. 113; 2004, p. 62) y Evguenia Roubina (2004, p. 37; 2009, p. 28) han aportado nuevos datos referentes al arpa en las catedrales de Oaxaca, México, Valladolid¹ y en el Convento de la Santísima Trinidad de Puebla.

Otras referencias al arpa en el ámbito catedralicio son las que proporcionan los musicólogos Javier Marín y Omar Morales. Marín, en su tesis doctoral (2007), incluye un listado de los arpistas al servicio de la catedral de México durante los siglos XVII y XVIII, subrayando tanto la temprana introducción como la tardía desaparición del arpa de las capillas catedralicias novohispanas, en comparación con las de la península ibérica (pp. 202 y 203). Morales (2010) ofrece noticias de la adelantada presencia del arpa en el contexto catedralicio poblano en la última década del siglo XVI (p. 59).

Josefina Muriel (2004), en sus trabajos sobre cultura femenina en la Nueva España, hace referencia al uso del arpa en los colegios y conventos durante el virreinato (p. 92), y en *La música en las instituciones femeninas novohispanas* (2009), texto que realizó en coautoría con Luis Lledías, dio a conocer los nombres de algunas arpistas activas en varios conventos y colegios durante el siglo XVIII (pp. 546 y 547). Otros historiadores como Cristóbal Durán (2010, pp. 118 y 121; 2013, pp. 148 y 150), Celina Becerra y Rafael González (2009, pp. 311, 313, 314 y 317) mencionan al arpa como uno de los instrumentos que se enseñaban en la escoleta y que eran parte de la capilla de música de la catedral de Guadalajara.

En los trabajos pioneros de iconografía musical realizados en México por Salvador Moreno (1957; 1971), este autor identifica varias obras donde se plasma la imagen del arpa, si bien no profundiza en la descripción y estudio de este

¹ Aunque con deficiencias metodológicas, un trabajo que aporta valiosa información de la participación de arpistas en la capilla de música de la catedral de Valladolid, Morelia, es el realizado por el médico Rodríguez-Erdmann (2007: 85).

instrumento (1971, *passim*). Guillermo Contreras (1988), a partir de una obra “de Simón de Pereyñs” y de otras fuentes figuradas que no especifica, ha planteado la hipótesis de que el arpa de pequeñas dimensiones fue la que se introdujo en el siglo XVI, mientras que un instrumento de mayor volumen se habría añadido al instrumental novohispano en los siglos XVII y XVIII (pp. 75 y 94).

Acerca de la construcción del instrumento, en un trabajo conjunto Arturo Córdoba y Gustavo Mauleón (2010) ofrecen algunas noticias concretas sobre los violeros en el ámbito poblano a finales del siglo XVI y durante el XVII (pp. 88, 90 y 96). Valiéndose de fuentes documentales y organológicas, el laudero Daniel Guzmán (2011) ha realizado un minucioso estudio comparativo entre los modelos de las arpas del barroco español y las arpas que aún son utilizadas en la región Huasteca (pp. 255-288). En esta misma línea, Víctor Hernández (2009) indagó el caso particular de las “tradiciones violeras” en una comunidad de la Huasteca potosina (pp. 133-154).

Los intentos de abordar el tema del arpa en el México colonial realizados por Gonzalo Camacho (1998, p. 4; 2010, pp. 45 y 46), a pesar de resultar de interés por el enfoque semiológico utilizado, no aportan información histórica ni musicológica novedosa sobre el tema, ya que se basan en el análisis y la interpretación de fuentes de segunda mano.

Como se observa, la mayoría de estos estudios no tienen al arpa como su protagonista y lo que ofrecen es información fragmentada sobre ese instrumento. Lo que se propone en la investigación, que actualmente se lleva a cabo, es realizar un estudio interdisciplinario con el objetivo de escribir una historia social del arpa en el periodo y espacio geográfico referidos.

Visualizar la historia del arpa novohispana

La conveniencia de usar la iconografía musical como fuente para el estudio de la música del pasado ha sido motivo de desacuerdo entre los especialistas del tema. Por un lado están quienes, como María Elena Santos (2006), validan indiscriminadamente los testimonios que las obras de arte aportan (p. 124) y, por el otro, los que manifiestan sus reservas acerca de la validez de la información, sobre todo de tipo organológico, que puedan proporcionar los documentos figurados. Entre estos últimos se encuentran Salvador Moreno (1957, p. 7), Jordi Ballester (2002, p. 149) y Ruth Piquer (2013, p. 3), investigadores que asumen esta postura con diferentes matices.

En este texto no se pretende ahondar en esa polémica sino más bien explicar por qué considero que en la labor de historiar la presencia del arpa en la Nueva España las imágenes de la música plasmadas por artistas novohispanos son insustituibles para, en ciertos casos, complementar y enriquecer la información que ofrecen los documentos de otra naturaleza.

Tres son las cuestiones que se buscan establecer por la vía de la iconografía musical. Como primera preocupación está la de sustentar la hipótesis de que el modelo o los modelos de arpa en uso en España en el siglo XVI fueron los mismos que se difundieron en el ámbito eclesiástico novohispano, mientras que en el ámbito profano —música de los colonos españoles, de la población mestiza e indígena— los modelos del instrumento fueron modificándose dando lugar a una diversificación morfológica. Las características de los conjuntos instrumentales en los que se integró el arpa es otro de los puntos que se pretende precisar con la ayuda de las artes plásticas. En este sentido, la incorporación del arpa en las capillas catedralicias es una cuestión que se puede resolver con relativa facilidad debido a la documentación que se conserva. No sucede lo mismo en el caso de la participación de este instrumento en las prácticas musicales de espacios como el conventual y el popular, ya que la información documental y musical con la que se cuenta es escasa y fragmentada. Por ejemplo, la manera en que se integró el conjunto conventual femenino es un enigma que los textos visuales pueden contribuir a esclarecer. Finalmente, se pretende probar que la técnica de ejecución del arpa en el ámbito sacro del virreinato se hallaba en concordancia con la de la Metrópoli, lo que no sucedió necesariamente con la forma de ejecutar el instrumento en el contexto de la música popular de la Nueva España.

La documentación histórica, si bien aporta valiosa información acerca de algunos arpistas y de los ámbitos donde se ejecutaba el instrumento, generalmente no proporciona datos de la morfología del instrumento ni de la forma en que se ejecutaba. Esto, sumado a que no se han conservado vestigios materiales de la presencia del arpa en el virreinato, plantea dificultades en el estudio de los modelos del instrumento utilizados en tierras novohispanas a lo largo de casi tres siglos de dominación española. Estos obstáculos podrían parecer insuperables ante la diversidad de interrogantes con respecto al proceso de integración del arpa al instrumentario musical del virreinato, su asimilación por diferentes estratos sociales y étnicos y las transformaciones que sufrió el instrumento. En este trabajo se pretende demostrar que algunas respuestas a estas cuestiones son asequibles recurriendo a la información que proporciona la iconografía musical.

En busca de nuevas evidencias

De acuerdo con autores como Thomas Heck (1999, p. 92), Howard Brown y Joan Lascelle (1972, p. 3), la iconografía musical puede proporcionar evidencias acerca de la evolución de los instrumentos, las prácticas interpretativas y del papel social que la música ha desempeñado a lo largo de la historia. Retomando estas ideas y las planteadas, entre otros, por Edwin Panofsky

(2001) y Emanuel Winternitz (1979), en el marco del Seminario de Iconografía Musical (ENM-UNAM) se ha desarrollado una propuesta metodológica para un primer análisis de los documentos visuales. Esta propuesta, cuya piedra de toque es la confrontación de la información que proporcionan las fuentes iconográficas con la proveniente de fuentes primarias y fehacientes, permite distinguir entre distintos tipos de testimonios y niveles de confiabilidad de éstos. Así, los testimonios organológicos, musicológicos, antropológicos y teológico-filosóficos que la iconografía ofrece en determinados casos pueden ser de carácter probatorio, complementario o específico (Roubina, 2010, p. 72). Determinar el tipo de evidencia que nos puede dar una obra es un paso decisivo en su análisis, dado que no en toda la iconografía musical podemos encontrar los cuatro tipos ya mencionados de testimonios, sobre todo de tipo organológico que nos aporten datos fiables sobre la morfología del arpa novohispana.

Un caso de evidencia musicológica de carácter probatorio, en el que la coincidencia entre la información que aparece en un documento y la que ofrece la fuente figurada es plena y le otorga a la imagen un valor de prueba, es el de la representación de la monja arpista en el exvoto fechado en 1742 que se encuentra en el templo de Santa Rosa de Viterbo de Santiago de Querétaro (Imagen 1). La información visual que contiene esta obra, en la cual se observa al arpa integrada en el conjunto conventual, se ve precisada con el contenido de la cartela que se encuentra en la parte inferior del cuadro. En ésta se identifica a la arpista como a la “Hermana Lugarda de Jesus” y se relata el milagro de que estando paralítica desde hacía tres años en el beaterio de Santa Rosa, aprovechando la presencia en el templo de la imagen que se consideraba milagrosa para los enfermos, la hermana pidió por su propia salud y al día siguiente subió al coro para tocar el arpa.²

2 El texto completo de la cartela es el siguiente: “Por Solicitar amparo en la general peste, determino esta mui noble, y leal Ciudd, elque anduviesse la Divina Sra./ en peregrinación por todas las Yglecias deesta Ciudad, segun el orden de la cituacion: y llegando al Beaterio de Santa Rossa a/ fines de Julio, se hallava a en el paralitica de tres años, la Hermana Lugarda de Jesus: pidio la llevassen al Choro, apedir salud, alaque/ lo es de los enfermos: sabiendo tambien despachada, y con tanta expedición en sus impedidos miembros, que siendo la arpista en las/ Divinas alabanzas, el dia siguiente, conlas demas pulzó el arpa á Maria Ssma. y todo lo que anduvo, el tiempo que sobre vivio,/ fue corriendo paraque volassen las ferborosas admiraciones de tanto prodixio”.



Imagen 1a. Tomás Xavier de Peralta (fl. 1730–1740), *Exvoto*, 1742, óleo sobre tela, templo de Santa Rosa de Viterbo, Santiago de Querétaro, Qro.

Este testimonio concuerda con los consignados en fuentes documentales y que hablan de la profesión de mujeres a título de monjas como cantoras e instrumentistas. Uno de éstos, de 1695, es la petición de Margarita Luisa Domínguez, en la que esta “religiosa profesa” del convento de “Nuestro Padre Santo Gerónimo” pide al arzobispo Aguiar y Seixas que se examine a Margarita Luisa Domínguez, quien cantaba y tocaba órgano, arpa y violón, y buscaba ser admitida en ese convento a título de música como religiosa de velo negro (AGN, Bienes Nacionales, vol. 130, exp. 50, ff. 4v y 5r y v, IX/1695).³

El exvoto de Querétaro también ofrece información de tipo complementario a aquellos aspectos en los que “el texto no es preciso” y sobre los cuales “la evidencia iconográfica ayuda a precisar su contenido o le añade detalles” (Roubina, 2010, p. 72). Tal es el caso de la presencia junto al arpa de un cordófono de punteo con caja de resonancia ovalada (¿bandurria?), un cordófono de arco sostenido en posición vertical (¿violonchelo?), un violín y una guitarra (Imagen 1b).

3 Agradezco al historiador Édgar Rueda por haberme facilitado esta información.



Imagen 1b. Tomás Xavier de Peralta (fl. 1730–1740), *Exvoto* (detalle), 1742, óleo sobre tela, templo de Santa Rosa de Viterbo, Santiago de Querétaro, Qro.

Un testimonio musicológico, en este caso específico, es el que ofrece el *Biombo con desposorio indígena y palo volador* de finales del siglo XVII (véase imagen 2), obra en que se muestra a dos músicos de pie acompañando la “Danza de Moctezuma”. Uno de los músicos ejecuta una guitarra y el otro toca un arpa de tamaño grande colocándola con la base hacia arriba y apoyando el clavijero entre su brazo y hombro derechos. Esta forma de ejecutar el arpa, que no es mencionada en ninguno de los documentos hasta ahora consultados, era una de las maneras en que se tañía durante las procesiones virreinales como las realizadas con motivo del Corpus Christi y como en la actualidad la siguen ejecutando algunos pueblos indios de México y Perú.⁴

Este biombo ofrece testimonios de tipo organológico referentes al modelo del arpa que se empleaba en el acompañamiento de la danza mencionada, instrumento cuyas características coinciden parcialmente con las del arpa con la que actualmente los indígenas de la Huasteca hidalguense ejecutan la misma danza (véase imagen 3): arpa diatónica de tamaño

4 El *Códice Martínez Compañón* (ca. 1782–1785) ofrece un testimonio de la existencia de la misma manera de tocar el arpa en el Virreinato del Perú (t. II, f. 149), práctica que pervive hasta la actualidad entre los tzotziles, mayos y nahuas de los estados mexicanos de Chiapas, Sonora y San Luis Potosí (comunicación personal con el investigador Julio Herrera; Contreras, 1988, p. 76; Hernández, 2009, p. 146).

grande, cóncavo de duelas, columna recta, curva del clavijero ligeramente pronunciada hacia los graves y provista de veinticuatro cuerdas (Guzmán, 2011, pp. 263 y 281).

La base del instrumento plasmado en el biombo, por quedar en una de sus intersecciones no se aprecia claramente y sólo permite observar que no tiene patas, lo cual la diferencia del arpa huasteca mencionada.



Imagen 2. Anónimo, ca. 1690, *Biombo con desposorio indígena y palo volador* (detalle), Los Angeles County Museum of Art, California.



Imagen 3. Músicos de la “Danza de Moctezuma”: Pedro Pablo, arpa; Patricio Hernández, media jarana. Panacaxtlan, Huejutla, Hidalgo. Imagen facilitada por la familia Hernández y publicada en María Eugenia Jurado y Camilo Camacho (coords.) (2011). *Arpas de la Huasteca en los rituales del Costumbre: teenek, nahuas y totonacos*. México: CIESAS/El Colegio de San Luis/Conaculta [p. 330].

Estos testimonios visuales también pueden ser fuente de información de los grupos y contextos sociales en los que se insertó el arpa. Respecto del proceso de mestizaje cultural y musical, en las crónicas escritas por los misioneros se encuentran referencias al arpa como uno de los instrumentos que se les enseñaron a construir y a tocar a los indios (Benavente, 1995, p. 173; Mendieta, 1997, p. 76). La documentación conservada también da cuenta de que en una sociedad rígidamente estratificada como la colonial, el gusto por el arpa traspasó las fronteras étnicas, sociales y económicas, y era tocada por miembros pertenecientes a diferentes castas y clases.

El proceso que el Santo Oficio siguió entre 1729 y 1730 en contra del titiritero y jugador de manos Antonio Farfán, muestra a las prácticas musicales del ámbito popular como un espacio interactuaban diversos grupos de la sociedad colonial. Este expediente menciona que en la Villa de San Miguel el Grande, Agustín de Salcedo, mulato libre de treinta años vecino de esta población, oficial de sastre,

arpista y guitarrista, junto con tres músicos más había colaborado fortuitamente con el titiritero denunciado. Los otros tres músicos eran el indio ladino, cacique y principal Matías de Montes de Soria y Busqui, quien tocaba el violín; el mulato libre Ignacio de Molina, sastre y tocador de vihuela, y Valentín de Luna, indio cacique, ladino en lengua castellana, labrador y criador de ganados en el rancho El Salto y músico de oficio que tocaba el violón (AGN, Inquisición, vol. 830, ff. 11r, 15v y 17r y v, IX/1730). La iconografía musical también proporciona este tipo de evidencias, a las que E. Roubina se refiere como antropológicas o las que “contribuyen al estudio de la música como elemento de construcción de la identidad social y cultural del pueblo creador de fuentes figuradas” (2010, p. 76). En una almohadilla o costurero decorado con imágenes de escenas populares realizado en el siglo XVIII el arpa aparece en manos de un indio en el contexto de un baile (véase imagen 4a). El empeño que su anónimo autor tuvo por reflejar una parte de su cotidianidad se hace evidente en los detalles que incluyó, lo que le otorga un alto grado de confianza a estos testimonios procedentes de las artes conocidas como menores.⁵ En la almohadilla dos mujeres ataviadas con largas y coloridas faldas, huipil, rebozo y paliacate en el cuello o en la cabeza bailan, mientras otro par de ellas, vestidas de la misma manera, venden lo que pudiera ser atole o chocolate, tamales o pan (véase imagen 4b). Junto a los tres músicos que acompañan el baile hay un jarrón y un vaso, usados para el consumo del pulque. Estos músicos visten con zaragüelles y chaparreras, pero, a diferencia del violinista y el guitarrista que llevan camisa de manta, sombrero, botines y sarapes negros, el arpista tiene el cabello largo, está descalzo y cubre su torso con un sayo corto. Este músico de rasgos indígenas está sentado y toca un arpa grande que apoya en el suelo y recarga en su hombro. El instrumento tiene caja de duelas, columna ligeramente curva terminada en un bucle y aperturas armónicas en la tapa: una redonda y en forma de “s”.⁶

5 En este trabajo estas artes se definirán como menores, no obstante que diversos autores se han referido a ellas como populares, decorativas, industriales o útiles (Vargas, 1969, pp. 83 y 85).

6 La imagen que se posee no permite determinar el número de cuerdas.



Imagen 4a. Anónimo, s. XVIII [*Escenas populares*] (detalle), almohadilla de laca negra con incrustaciones de nácar, Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec), CNCA/INAH, Ciudad de México.



Imagen 4b. Anónimo, s. XVIII [*Escenas populares*] (detalle), almohadilla de laca negra con incrustaciones de nácar, Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec), CNCA/INAH, Ciudad de México.

En cuanto a los testimonios teológico-filosóficos, es decir, ideas ético-morales y de religiosidad popular que proporcionan las artes plásticas, el *Biombo con desposorio*... muestra diferentes ritos y costumbres precolombinas y españolas, además de que la mayoría de las obras que conforman nuestro corpus de imágenes⁷ están relacionadas con el mito cristiano.⁸

El problema de la confiabilidad de los testimonios iconográficos

La primera preocupación de quien analiza el contenido de fuentes iconográficas con la finalidad de establecer algún asunto relacionado con la música es la de qué tanto una imagen representa fielmente un instrumento y la realidad musical contemporánea a su autor. En otras palabras, ¿las evidencias que nos proporciona un documento figurado están en concordancia con las prácticas musicales del lugar y la época en que fue hecho?

Al respecto es necesario considerar que son varios los factores que determinan si el testimonio que ofrece una obra figurativa es fehaciente o no. Entre éstos, Rosario Álvarez menciona algunos aspectos formales, como los medios materiales de los que se valió el autor, el estilo y la estética en los que se inserta la obra, las limitaciones del artista, sus procedimientos de trabajo y las restauraciones que pudo haber sufrido la obra (1993, p. 9). El fenómeno de las apropiaciones que los pintores novohispanos hicieron del arte europeo para la realización de sus obras, que Álvarez incluye en el apartado de los “procedimientos de trabajo”, es de suma importancia en el análisis de ellas, por lo que se volverá a tratar más adelante. Un factor más a tomar en cuenta es si la intención del artista fue la “de evocar la música o la idea de un instrumento de forma puramente intelectual o imaginativa”, empleando “clichés o *topoi* iconográficos, que no reflejan en absoluto el mundo musical circundante” (Álvarez, 1989, pp. 41-42).

Un caso en el que el instrumento funge como atributo de un personaje, convirtiéndose en parte de la narrativa visual de su historia, es el de las arpas de la Capilla del Calvario de Atotonilco, Guanajuato, que aparecen en las manos del rey David (Imágenes 5a y 5b).

7 Hasta la fecha se han ubicado setenta y tres obras artísticas novohispanas en las que aparece el instrumento del presente estudio. Elaborados en una amplia variedad de soportes y técnicas, tres de estos trabajos fueron realizados en el siglo XVI, diez en el XVII, cincuenta y ocho en el XVIII y dos en los primeros años del siglo XIX.

8 De las setenta y tres obras novohispanas en las que aparece el arpa diatónica, sesenta corresponden a escenas de contenido religioso, doce representan escenas históricas y populares y una está vinculada con los temas prestados de la mitología greco-latina.



Imagen 5a. Miguel Antonio Martínez Pocasangre, ca. 1763-1776 [*David baila ante el Arca de la Alianza*] (detalle), pintura mural al fresco, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Gto.



Imagen 5b. Miguel Antonio Martínez Pocasangre, ca. 1763-1776 [*Saúl atenta contra la vida de David*] (detalle), pintura mural al fresco, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Gto.

La inserción del instrumento como parte de la ilustración de una escena bíblica es otro factor que se debe considerar. Éste es el caso, por ejemplo, de las arpas de los veinticuatro ancianos de *El Apocalipsis según san Juan* de la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles de San Miguel Chapultepec, Estado de México (Imagen 6), y de *El Apocalipsis* del XVIII que reguarda el Museo de Bellas Artes de Toluca, Estado de México.⁹ Las arpas representadas en estos óleos, al igual de lo que sucede con los instrumentos del David de Atotonilco, son arpas arcaicas con elementos no funcionales, como la colocación errónea de las cuerdas a la que ya se ha hecho referencia.



Imagen 6. Anónimo, s. XVIII, *El Apocalipsis según san Juan* (detalle), óleo sobre tela, parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles de San Miguel Chapultepec, Estado de México.

En suma, habrá fuentes figuradas donde el arpa se inserte en la ilustración de un pasaje bíblico o haya sido concebida como símbolo de la devoción, como alegoría de las artes o los sentidos, como atributo identificador de un personaje, etc., y no como testimonio de la vida cotidiana, por lo que buscar evidencias organológicas en este tipo de obras podría llevar a la realización de una lectura errónea del documento y a la obtención de datos falibles.

Volviendo a la cuestión de las apropiaciones y los préstamos que del arte europeo hicieron los pintores novohispanos, práctica documentada ampliamente por diversos investigadores (Toussaint, 1949, p. 6; McAndrew, 1965, p. 137;

⁹ Este lienzo ha sido identificada por E. Roubina (2012) como copia de una obra homónima realizada por Johann Sadeler en 1588 con base en el diseño de Joos van Winghe (pp. 350–352).

Sebastián, 1974, p. 71), algunos estudiosos que se han dedicado a observar este problema desde la perspectiva de la iconografía musical han propuesto diferentes vías para su tratamiento. R. Álvarez (1993) plantea cinco fórmulas para clasificar la iconografía musical producto del copiado (pp. 20–23),¹⁰ en tanto que E. Roubina (2012) sugiere tipificar los préstamos en las siguientes categorías: la versión literal o copia, la cual se esmera en realizar una imitación exacta de obras ajenas; la versión modificada, la que al recrear una determinada fuente gráfica altera su contenido musical;¹¹ la versión combinada, aquella que es producto de la compilación de varias fuentes europeas o novohispanas (pp. 349, 350, 352, 360). Para el análisis que se realizará en el presente estudio se ha decidido utilizar esta última herramienta de tipificación.

Ejemplo de una copia literal es el *Cordero sobre el Monte Sion* de Tecamachalco, Puebla, que, según R. Álvarez, es una transferencia literal de la escena de una Biblia alemana (1993, pp. 43–44). Tanto en la Biblia como en la copia de Tecamachalco se representan esquemáticamente tres arpas de tipo gótico en las cuales la colocación de las cuerdas vuelve a plasmarse de forma incorrecta. Pensamos que una causa de esto puede ser que no se buscó reproducir el instrumento como tal, sino utilizar su imagen como símbolo de alabanza.¹²

A pesar de que la información que ofrecen estas pinturas no es un testimonio confiable para el estudio de la organología del arpa en la Nueva España, es importante tomar en cuenta que las apropiaciones pueden ser versiones modificadas en las cuales es posible, en determinados casos, encontrar algunos indicios del proceso de transformación y mestizaje del instrumento, tema sobre el que se está trabajando.

En cuanto a los modelos chico y grande del arpa, se ha dicho que ambos están representados en la iconografía sacra novohispana. Sin embargo, las obras de factura popular que insertan la imagen del instrumento y de cuya fiabilidad

10 De manera resumida, las fórmulas propuestas por Álvarez para clasificar los préstamos son: a) se copia el grabado más o menos de forma literal; b) al no entenderse lo que se copia, se modifican los instrumentos del grabado; c) se toman personajes e instrumentos de varias fuentes; d) se cambia el instrumento del grabado adaptándolo al mundo musical conocido; e) se añaden instrumentos a composiciones que no los tenían.

11 Dentro de esta tipología de préstamos E. Roubina considera necesario distinguir dos procedimientos a partir de los cuales se concebían estas versiones modificadas. El primero de estos procedimientos consiste en introducir cambios en las características morfológicas de los instrumentos, mientras que el segundo tiene que ver con los “cambios en la integración del conjunto musical”, que puede mantenerse “dentro del mismo programa iconográfico” o trasladarse a otro (Roubina, 2012, pp. 353 y 352).

12 Este elemento no funcional que también se puede hallar en algunos de los grabados hechos en el Viejo Mundo. Un ejemplo de esto son la serie de grabados sobre el Viejo Testamento realizados por “Iohan Sadleri” con base en los diseños de Martín de Vos, en los que las arpas que aparece en manos del rey David comparten esta misma característica (Hollstein, 1995, pp. 31 y 32).

hemos hablado sólo representan el modelo grande. Aunque la labor de análisis de las imágenes con las que se cuenta es incipiente, no se podría descartar la posibilidad de que algunas de las arpas representadas en el contexto de diferentes escenas religiosas, inspiradas o no en la producción gráfica europea, podrían tener relación con la llamada arpa chica de cuya presencia en el virreinato hablan algunos testimonios documentales.¹³

Conclusiones preliminares

En vista de que la recolección, la sistematización y el análisis de las obras virreinales en las que se representa al arpa aún está en proceso, algunas de las conclusiones que se presentan pueden ser modificadas a la luz de nuevos hallazgos y un estudio más profundo de las fuentes de iconografía musical. Sin embargo, el nivel actual de conocimiento permite establecer ya algunas consideraciones importantes.

En primer lugar se puede establecer que en el estudio del arpa en la Nueva España la iconografía musical es un recurso insustituible para dar respuesta o esclarecer ciertos aspectos que fuentes de otra naturaleza no detallan y que están relacionados, sobre todo, con la organología del instrumento, las prácticas de ejecución y los ámbitos en el que fue utilizado.

En este sentido se puede plantear que son las obras procedentes de las artes menores las que reflejan en mayor grado una práctica musical correspondiente con el lugar y la época en que fueron confeccionadas. Esto no excluye como fuente de testimonios confiables a algunas de las obras del arte sacro, aunque se requiere de mayor tiempo para el abordaje y el análisis de este corpus de obras.

Por otra parte, en contraposición con los planteamientos que cuestionan la idoneidad de los documentos figurados como fuentes confiables para el estudio histórico y organológico de los instrumentos musicales, se propone que, con el empleo de las herramientas teórico-metodológicas adecuadas para su análisis, la iconografía novohispana puede proporcionar información valiosa sobre aspectos fundamentales de la historia del arpa en la Nueva España.

13 Un testimonio sobre la utilización circunstancial del arpa chica en el conjunto instrumental catedralicio lo proporciona una acta del cabildo de la catedral de México de 1751, en la que se exponía que en el coro no había “mas que una arpa y es la chica y no correspondiente al buque de esta santa iglesia, pues no tenia ni bordones ni las cuerdas necesarias para los debidos acompañamientos”. Ante esta situación “se resolvió que a direccion y disposicion del señor Ximenez se haga una arpa grande con los bordones y cuerdas precisas para los acompañamientos [...]” (ACCCMM, Actas de Cabildo, libro 41, f. 9v, 30/VI/1751). A este testimonio habría que sumar los que nos proporcionan las arpas que se conservan en el ámbito indígena, como el pequeño instrumento de veintiuna cuerdas con el que los nahuas de la huasteca acompañan la danza de *ayacaxtinij* (sonajitas) (Guzmán, 2011, pp. 262; Contreras, 1988, pp. 75).

Referencias bibliográficas

- Álvarez, R. (1989). Los instrumentos del Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya: entre el símbolo y la realidad. *Nasarre. Revista aragonesa de musicología*, V (5), 41–84.
- _____. (1993). *La iconografía latinoamericana en el Renacimiento y el Barroco: importancia y pautas para su estudio*, vol. 26. Washington: OEA.
- Benavente, T. de (1995). *Historia de los indios de la Nueva España*, México: Editorial Porrúa.
- Bernal Jiménez, M. (1939). *El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (Siglo XVIII)*. Morelia: Sociedad Amigos de la Música/Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás.
- Ballester, J. (2002). Iconografía musical: una disciplina entre la musicología y la historia del arte. *Edades*, 10, 148–156.
- Becerra, C. y R. González (2009). Instrumentos musicales en la catedral de Guadalajara en el siglo XVIII. En L. Enríquez (ed.), *4 Coloquio Musicat, Harmonia Mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al IX*. México: UNAM, 309–320.
- Díaz del Castillo, B. (1992). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, 2 vols. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Bordas, C. (1999). Arpa. España. En Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. I. Madrid: SGAE/ICCMU, 705–716.
- Brown, H. y J. Lascelle (1972). *Musical Iconography: A Manual for Cataloging Musical Subjects in Western Art before 1800*. Cambridge: Harvard University Press.
- Camacho, G. (1998). El arpa en el México colonial. Entre lo sacro y lo secular, la transculturación y la mixtura musical. *Latin American Studies Association, XXI International Congress*, 1–8.
- _____. (2010). El arpa en la Colonia. En E. Huesca Martínez (ed.), *Historia de la música en Puebla*. México: Conaculta, 45–46.
- Contreras, G. (1988). *Atlas cultural de México*. Música. México: SEP/INAH.
- Córdoba, A. y G. Mauleón (2010). “Violeros” y “Guitarreros” en Puebla durante el siglo XVII: algunos testimonios documentales. En E. Huesca Martínez (ed.), *Historia de la música en Puebla*. México: Conaculta, 79–100.
- Estrada, J. (1973). *Música y músicos de la época virreinal*. México: SEP.
- Durán, C. (2010). La escoleta y capilla de música de la catedral de Guadalajara 1690–1750. (Tesis de maestría). Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco.
- _____. (2013). La escoleta de música de la catedral de Guadalajara (1691–1750). En A. Camacho (coord.), *Enseñanza y ejercicio de la música en México*. Oaxaca: CIESAS/Conacyt, 127–154.
- Guzmán, D. (2000). Diseño y construcción de un arpa española de dos órdenes. En L. Tamayo y S. Tamayo (coords.), *El arpa de la modernidad en México: sus historias*. México: UAM–A, 289–318.
- _____. (2011). Las arpas de la Huasteca y su organología. En M. E. Jurado y C. Camacho (coords.), *Arapas de la Huasteca en los rituales del Costumbre: teenek, nahuas y totonacos*. México: CIESAS/El Colegio de San Luis/Conaculta, 255–285.

- Guzmán Bravo, J. A. (1986). La música instrumental en el Virreinato de la Nueva España. En J. Estrada (ed.), *La música de México. I. Historia, 2. Periodo virreinal (1530-1810)*. México: UNAM, 77-143.
- Heck, T. (1999). Musical Iconography. En T. Heck et al., *Picturing Performance: The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*. Rochester: University of Rochester Press.
- Hernández, V. (2009). Tradiciones violeras españolas trasplantadas a la Nueva España: El caso de Texquitote, San Luis Potosí. En L. Enriquez (ed.), *4 Coloquio Musicat, Harmonia Mundi: los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al IX*. México: UNAM, 133-154.
- Hollstein, F. W. H. (1995). *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts 1450-1700*, vol. XLV, Maarten de Vos, parte I, Rotterdam: SOUND & Vision Interactive/Rijksmuseum, Amsterdam.
- Jurado, M. E. y C. Camacho (coords.) (2011). *Arpas de la Huasteca en los rituales del Costumbre: teenek, nahuas y totonacos*. México: CIESAS/El Colegio de San Luis/Conaculta.
- McAndrew, J. (1965). *The Open Air Churches of Sixteenth Century Mexico*. Cambridge: Harvard University Press.
- Marín, J. (2007). Música y músicos entre dos mundos: La catedral de México y sus libros de polifonía. (Tesis de doctorado), Universidad de Granada.
- Mendieta, G. de (1997). *Historia eclesiástica indiana*, vol. II. México: Conaculta.
- Morales, O. (2010). El esclavo negro Juan de Vera: cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla, 1575-1617. En E. Huesca Martínez (ed.), *Historia de la música en Puebla*. México: Conaculta, 47-61.
- Moreno, S. (1957). Ángeles músicos en México. México: Ediciones de la Revista de Bellas Artes.
- _____ (1971). *La imagen de la música en México*. México: Artes de México, VIII (148).
- Muriel, J. (2004). *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas. Fundaciones de los siglos XVII y XVIII*. México: IIH/UNAM.
- _____ y L. Lledías (2009). *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. México: UNAM/Universidad del Claustro de Sor Juana.
- Panovsky, E. (2001). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Piquer, R. (2013). Aquello que se escucha por el ojo: la iconografía musical en la encrucijada. *Sineris. Revista de Musicología*, 9, 3-16.
- Rodríguez-Erdmann, F. (2007). *Maestros de capilla vallisoletanos. Estudio sobre la capilla musical de la catedral de Valladolid-Morelia en los años del virreinato*. México: edición del autor.
- Rodys, R. (2013). Capilla musical de la catedral de Oaxaca (siglos XVI al XIX). En S. Navarrete (coord.), *Ritual sonoro en catedral y parroquias*. México: CIESAS-Conacyt.
- Roubina, E. (2004). El conjunto orquestal novohispano de la segunda mitad del siglo XVIII. En V. Rondón (ed.), *Música colonial iberoamericana: interpretaciones*

- en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica. Memorias del V Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología.* Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 93–105.
- _____. (2009). *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes.* México: Academia Mexicana de Ciencias, Artes, Tecnología y Humanidades/Ediciones Eón.
- _____. (2010). ¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical. *Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música.* Río de Janeiro: Unirio, 63–83.
- _____. (2012). “Tomo mi bien donde quiera que lo encuentre”: el problema de las apropiaciones del arte europeo en la iconografía musical novohispana. *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega”*, XXVI (26), 343–391.
- Saldívar, G. (1934). *Historia de la música en México.* México: Editorial Cultura.
- Schuessler, M. (2009). *Artes de fundación. Teatro evangelizador y pintura mural en la Nueva España.* México: Coordinación de Humanidades–UNAM.
- Sebastián, S. (1974). El pintor Miguel Cabrera y la influencia de Rubens. *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas*, XII (43), 71–73.
- _____, P. M. Monterrosa y B. J. A. Terán (1995). *Iconografía del arte del siglo XVI en México: Memoranda.* Zacatecas: Gobierno del Estado de Zacatecas.
- Stanford, T. (2002). *Catálogo de los acervos musicales de las catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores.* México: INAH.
- Stevenson, R. (1952). *Music in Mexico, a Historical Survey.* Nueva York: Thomas Y. Crowell.
- _____. (1974). *Christmas Music from Baroque Mexico.* Berkeley: University of California Press.
- _____. (1986). La música en el México de los siglos XVI a XVIII. En J. Estrada (ed.), *La música de México. 2 Periodo virreinal (1530–1810)*, vol. II. México: UNAM, 9–74.
- Tello, A. (1990). *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Catálogo,* México: INBA–Cenidim.
- _____. (2004). Prácticas musicales en el Convento de la Santísima Trinidad de Puebla. En V. Rondón (ed.), *Música colonial iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica.* Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 57–70.
- Torquemada, J. de (1969). *Monarquía indiana.* México: Editorial Porrúa.
- Toussaint, M. (1949). El arte flamenco en la Nueva España. *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, VIII (1), 5–15.
- Turrent, L. (1993). *La conquista musical de México,* México: FCE.
- Vargas Lugo, E. (1969). Las artes industriales de la Nueva España en la obra de Manuel Romero de Terreros. México: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, X (38), 83–90.
- Winternitz, E. (1979). *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology.* New Haven–Londres: Yale University Press.