

LA MÚSICA EN LAS IMÁGENES PROCESIONALES DEL ARTE BARROCO HISPANO*

Rosario ÁLVAREZ

1. Las procesiones en el marco de la fiesta barroca.

Durante el Barroco, las autoridades políticas y religiosas promovieron una variada gama de fiestas, en las que la ostentación, la propaganda, la teatralidad y la exhibición iban encaminadas a conseguir la fidelidad de sus súbditos y fieles¹. De esta manera, el poder trató de encauzar la fiesta de forma que “lo real-maravilloso” —según la expresión de Alejo Carpentier—, lo irreal y lo utópico, en fechas fijas o en ocasiones determinadas, aliviaran al pueblo de sus cargas y miserias, en una época en la que existía un gran desequilibrio entre los privilegiados y la gente común. Las fiestas ocuparon, por tanto, un lugar preeminente en la estructura social y política del Antiguo Régimen, al ser la alegría y regocijo popular un medio eficaz para luchar contra las alteraciones colectivas del orden y contra el aburrimiento y el pesimismo que embargaba a la mayoría de la población, que, ante las crisis de subsistencia y las epidemias que seguían produciéndose en esos tiempos, podía llegar a situaciones auténticamente dramáticas. Objetivo fundamental de las fiestas fue, pues, el mantener el equilibrio social y político².

Hubo dos tipos de fiestas según las generaran los dos poderes más fuertes: las religiosas y las civiles, aunque sus elementos constitutivos fueran casi siempre los mismos. Entre las primeras podemos distinguir las que estaban sujetas a un calendario litúrgico fijo —Semana Santa, Corpus Christi, Ascensión, festividades marianas, santos titulares, etc.— y las extraor-

*Una versión más resumida de este trabajo, y bajo el título de “Los cortejos con músicos del arte hispano como expresión de la fiesta barroca”, fue presentada en el “V. Meeting International of the Study Group for Musical Iconography (International Council for Traditional Music)” sobre *Image and reality in the pictures of musical processions in the European Baroque (1600-1775)*, celebrado en Bad Köstritz/Thüringen (Alemania) entre el 5 y el 9 de agosto de 1993.

1.- José María Díez Borque, “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español” en AA.VV, *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Sevilla, octubre de 1985), dirigido por José María Díez Borque, Ediciones del Serbal, 1986, pág. 11.

2.- Antonio Bonet Correa, “Arquitecturas efímeras, Ornatos y Máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca” en AA.VV, *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, op. cit. págs.42 y 43.

dinarias, como la dedicación de iglesias, rogativas, beatificaciones y canonizaciones, proclamación de dogmas, autos de fe, fiestas de órdenes religiosas, etc. Por otro lado, los acontecimientos familiares de la casa real, e incluso de destacadas familias de la nobleza, originan celebraciones, como sucede con los nacimientos, bodas y otros hechos gozosos de estas familias. Pero, también tienen lugar fiestas públicas con motivo de proclamaciones de los monarcas, viajes, recibimientos de príncipes y embajadores extranjeros, entradas de prelados en sus diócesis, victorias militares y otras grandes conmemoraciones. Asimismo, los funerales y exequias de los monarcas eran celebrados solemnemente por las ciudades, cabildos y corporaciones³. A todo este cúmulo de celebraciones habría que añadir las fiestas propiamente populares, que motivadas muchas veces por alguna causa religiosa (las romerías, por ejemplo) “se desbordan hacia los plurales espacios lúdicos de lo profano”, según palabras de Díez Borque⁴. Pero para nuestros propósitos, estas manifestaciones festivas no nos interesan, ya que, desafortunadamente, los artistas plásticos hispanos del Barroco apenas se han ocupado de ellas.

En todas las fiestas públicas, bien religiosas o civiles, y aparte de las ceremonias celebradas en los recintos de los templos en el caso de las primeras, o en las estancias palaciales en el de las segundas, existía una proyección de las mismas hacia la calle para incorporar al pueblo como espectador, y conseguir los objetivos más arriba expuestos. Y es en estas manifestaciones callejeras donde los elementos constitutivos de ambos tipos de celebraciones apenas se diferencian, pues en casi todas ellas nos vamos a encontrar con pregones, luminarias, fuegos artificiales, distintos toques de instrumentos militares, vestidos no usuales, juegos de caña, corridas de toros, simulacros militares, representaciones teatrales y parateatrales y un largo etcétera que variaba según las localidades, pero, sobre todo, con procesiones, en las que vamos a centrar este trabajo.

En efecto, en todos esos festejos se organizan con gran solemnidad procesiones, comitivas o cortejos que adquieren diversas características, según el motivo del acto, convirtiéndose en elemento importantísimo de la fiesta, tanto religiosa como profana, y en su mejor medio de expresión. Es por ello por lo que su recorrido se engalanaba con diversos elementos de arquitectura efímera, colgaduras, retratos, tapices, flores altares, entre los que se entremezclaban diversos tipos de textos poéticos, emblemas, jeroglíficos, empresas, etc, transformando las calles y plazas en grandiosos decorados. Además, en los cortejos y, sobre todo en las “máscaras” las distintas clases sociales ocupaban un lugar determinado previamente, es decir había una jerarquización de las mismas, y por medio de su cortejo y su demostración de alegría manifestaban su acatamiento a la persona regia o a la institución a la que se honraba⁵. En estas “máscaras” hay que destacar las variopintas comitivas de cuadros plásticos, formadas por comerciantes y artesanos, que acompañaban y adornaban las

3.- Varios autores se ocupan de enumerar los tipos de fiestas. Citemos a Teresa GISBERT, “La fiesta y la alegoría en el virreinato peruano” en *El arte efímero en el mundo hispano*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, págs. 150-151; José María Díez BORQUE, “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español”, op. cit, págs. 12-17; y Antonio BONET CORREA, “Arquitecturas efímeras, Ornatos y Máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca”, op. cit, pág. 43.

4.- José María Díez BORQUE, “Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español”, op. cit, págs. 11 y 18.

5.- Antonio BONET CORREA, “La fiesta barroca como práctica del poder” en *Diwan* 5/6, 1979, págs. 53-85; y reproducido en *El arte efímero en el mundo hispánico*, op. cit, (págs. 43-78), pág. 68; y en *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*, Madrid, Akal, 1990, (págs. 5-31), págs. 22 y 23.

carrozas en las que alegorías mitológicas, históricas o fantásticas simbolizaban los atributos del poder. Y en todos estos desfiles la presencia de la música en sus diferentes manifestaciones es obligada. La música es, pues, un elemento consustancial de la fiesta y de su mejor medio de expresión: el desfile. Sin embargo, y a pesar de su trascendencia en este tipo de celebraciones no se han investigado suficientemente estos repertorios. Bien es verdad que se sabe que en las procesiones del Corpus se cantaban himnos eucarísticos y villancicos en el curso del recorrido, muchos de ellos conservados en los archivos catedralicios, y también tenemos noticias de algunas danzas dedicadas a la misma festividad⁶, pero es muy poco lo que sabemos sobre los toques de los ministriles, sobre las marchas y pasacalles de los músicos-heraldos, sobre las melodías y acompañamientos de redondillas, letrillas, romances, coplas, etc, sobre los acompañamientos de determinadas danzas o los de aquellos “actos músicos” parateatrales⁷. Dentro de este pobre panorama existen algunas excepciones como la Sonata a 3 (dos instrumentos agudos y bajo) de José de Vaquedano (Catedral de Santiago de Compostela) o el repertorio contenido en el manuscrito de Antonio Rodríguez de Hita del año 1751, *Música Diatónica-Enarmónica. Música Sinfónica dividida en Canciones a tres, a quatro, a cinco y a Solo, para el uso de los Ministriles de esta Sta. Iglesia en las funciones de Procesiones y de otros intermedios, según costumbre antigua. Compuestas de todos los Tonos Naturales y Extravagantes de la especie Aritmética y Armónica, en todos los semitonos del Sistema Máximo...*, que se conserva en la Catedral de Palencia⁸.

2. Fuentes para el estudio de las procesiones

Así pues, ante la escasez de testimonios musicales de esta naturaleza, el musicólogo tiene

6.- GARCÍA JULBE, V. y PALAU, M, *Juan Bautista Comes, Danzas del Santísimo Corpus Christi*. Transcripción por Vicente García Julbe y biografía de Comes, notas históricas y estudio crítico de los textos literarios y musical por Manuel Palau, Valencia, 1952.

7.- Pedro CALAHORRA MARTÍNEZ, en *La Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, vol. II, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1978, da a conocer muchas noticias sobre la presencia de ministriles en diversos actos festivos y procesionales y, concretamente, en la procesión del Corpus, pero no ofrece información sobre la música que interpretaban. Pilar RAMOS LÓPEZ en *La Música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, vol. I, Diputación Provincial de Granada y Junta de Andalucía, Granada, 1994, dedica un enjundioso y bien documentado capítulo a “El ambiente musical en Granada” (págs. 17-92), donde habla de las fiestas y procesiones celebradas durante ese medio siglo en la ciudad y donde se lamenta de la total ausencia de música para estos eventos, si se exceptúan los villancicos e himnos de Corpus. Asimismo María GEMBERO USTARROZ en “La música en los espectáculos públicos pamploneses del siglo XVIII” en *De Musica hispana et aliis*, Miscelánea en honor al Dr. José López-Calo, vol. I, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, págs. 605-646, también afirma no haber encontrado música para las procesiones. Tan sólo conocemos la existencia de algunos pasacallos, concretamente unos de Sta. María de Zaragoza y otros del Santo Sepulcro de Calatayud, que si bien estaban destinados al órgano, se supone que eran copias de aquellos propios de ministriles, que provenían de una larga tradición. Fueron publicados por Ángel MINGOTE, en su *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 1967; y de ellos se hizo una edición discográfica patrocinada por el Ayuntamiento de Zaragoza: *Música antigua aragonesa III: Pasacalles y pasacallos*, Movieplay GONG, stereo 17.1530/1, 1979. Por su parte, los pasacalles incluidos en esta edición discográfica proceden de un manuscrito que se conserva en el Archivo municipal de Zaragoza y fueron recopilados por Manuel Jurado en 1842. Aunque son bastante tardíos, se suponen procedentes de épocas anteriores.

8.- Miguel QUEROL GAVALDÁ publicó algunas de las piezas de este manuscrito en *Música hispana II. Serie C. Música de cámara II, Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787): Canciones para dos oboes y fagot*. Transcripción por..., Barcelona, Instituto Español de Musicología, C.S.I. C. 1973.

que recurrir a las fuentes históricas (crónicas, anales, relaciones de fiestas, actas capitulares y municipales, historias generales y locales, etc.) y a las iconográficas para poder conocer el papel de la música en estas comitivas, y se tiene que contentar con estudiar, la mayoría de las veces, los elementos externos de la misma: los músicos instrumentistas que intervenían en ella, los cuadros parateatrales en donde la música tenía un papel importante, la simbología de determinados instrumentos, las letras de las coplas, loas, romances, villancicos y redondillas que se interpretaban a lo largo del recorrido, los grupos de danzantes con sus peculiares atuendos, etc.

Sin embargo, a pesar de que la literatura hispana nos ofrece una gran cantidad de descripciones de fiestas, las llamadas *relaciones* o *trunfos* (impresos muchos y manuscritos otros), donde se relata de forma exhaustiva, a modo de crónica, todos los acontecimientos festivos para que permanezca en el recuerdo de todos y sirva de propaganda al poder que los organiza⁹, las artes plásticas coetáneas, inmersas en otros presupuestos, descuidan estos temas. No se puede olvidar que la gran pintura en el Barroco hispano está al servicio de la fe católica y del dogma, por lo que en su mayoría es pintura religiosa o retrato, despreocupándose los artistas de tratar temas de la vida cortesana o popular. Quizás, también otra de las causas de la parquedad de esta temática en la gran pintura hispana sea la falta de interés de los mentores por encargos de tal naturaleza. Se prefiere financiar la publicación de los libros de *relaciones* que al fin y al cabo van a tener una mayor difusión, que encargar una pintura que únicamente puede ser contemplada por unos pocos. Tan sólo pintores de segunda categoría, algunos anónimos, se ocuparán, ya en el siglo XVIII, de retratar la vida ciudadana y sus fiestas. Las fuentes para este estudio las hemos tenido que buscar, por tanto, no en la gran pintura, sino en otras manifestaciones artísticas de menor formato como el grabado y el dibujo. Muchos de ellos acompañan los libros de relaciones en un intento de visualizar para los lectores, de forma sintética, algún aspecto de la fiesta, fijando de camino lo puramente efímero.

Y aquí nos encontramos con la segunda dificultad: la falta de interés de sus autores por recoger el mundo musical inmerso en la fiesta. De este modo, podemos ver cómo en las estampas dibujadas y grabadas por Pedro Tortolero en 1738 para la obra de León Bautista Zúñiga, *Annales eclesiásticos i seglares, de la... Ciudad de Sevilla, que comprehenden la Olimpiada o lustro de la Corte en ella* (Sevilla, Florencio de Blas y Quesada, 1748), donde se recoge, a modo de instantánea, los momentos más brillantes de la Entrada de Felipe V en Sevilla el 3 de febrero de 1729, la *Procesión de la traslación del cuerpo de San Fernando a la nueva urna*, que tuvo lugar en mayo de ese mismo año, y la *Procesión del Corpus Christi en Sevilla en 1738*, composiciones todas ellas en las que se despliegan multitud de figuras, no existe la menor alusión a la música, siendo así que sabemos de la participación de grupos danzantes, instrumentistas y cantores en los desfiles religiosos —incluso de pequeños órganos portátiles—, así como de instrumentos heráldicos (trompetas, clarines, timbales o tambores) en los cortejos regios. Otro tanto se puede decir de los cuatro grabados de Agustín Moreno, dibujados por Domingo Martínez, que enrique-

9.- Antonio BONET CORREA, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*, op. cit., pág. 8; y en "Arquitecturas efímeras..." op. cit. pág.52.

cen el folleto *Aplauso real... y obsequio reverente que en lucido festejo de Máscara jocoso-seria... consagraron los alumnos del Colegio de Santo Tomás de Aquino el 2 de mayo de 1742 al Cardenal Infante Don Luis Jayme de Borbón y Farnese* con motivo de su toma de posesión como arzobispo (acto al que no acudió en persona sino que fue representado por su coadministrador, Don Gabriel Torres de Navarra, arcediano de Sevilla y arzobispo titular de Melitene). Conocemos a través de la *relación* la cantidad de músicos que desfilaron ese día y el del pregón de la “máscara”, así como las diversas cuadrillas de danzantes que iban en ella; sin embargo, Domingo Martínez no incluyó sino dos trompetillas lúdicas, doradas, en la boca de los dos “mascarones o sátiros” del primer carro, que era el jocoso, quizás para caracterizarlo mejor, siendo así que dentro del castillo figurado en él iban tres ministriles, que según la *relación* tocaban “sonoros instrumentos de boca”¹⁰. Si pasamos al mundo de la pintura, el panorama no es muy diferente. Sirva de ejemplo el cuadro anónimo con la “Procesión de la Inmaculada” (ca. 1662), que se conserva en el archivo de la Catedral de Sevilla, donde entre decenas de figurillas no aparece ni un sólo músico. Sin embargo, una excepción a esta carencia de imágenes musicales la constituye, sin duda, la serie de ocho lienzos del citado Martínez que recoge la Máscara que organizó la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla en 1747 con motivo de la subida al trono de Fernando VI, con la que cerraremos este trabajo.

3. Tipos de procesiones con músicos representadas en la plástica hispana

Ahora bien, a pesar de esta parquedad de fuentes plásticas en el ámbito hispano —que no en el europeo— para el estudio del campo musical en el marco de las fiestas y más concretamente de los cortejos y procesiones, hemos podido recoger, sin ánimo de ser exhaustivos y sin sustraernos a la temática religiosa que es la que domina en este período, una serie de documentos visuales que nos han permitido conocer el papel de la música en esos diversos ambientes y el pensamiento que guiaba a los pintores, grabadores o dibujantes a la hora de incluir el elemento musical en sus obras. Así pues, y según las fuentes recopiladas, podemos establecer cuatro tipos de procesiones con músicos en el arte barroco hispano atendiendo al contenido de la obra:

- Procesiones en temas bíblicos.
- Procesiones históricas en temas religiosos.
- Procesiones en fiestas religiosas.
- Procesiones en fiestas civiles.

3.1. Procesiones en temas bíblicos

El primer conjunto que nos encontramos es el de aquellos desfiles con músicos plasma-

10.- Existe una edición facsímil de este opúsculo, realizada por Piedad BOLAÑOS DONOSO y Mercedes de los REYES PEÑA con un apéndice de Emma FALQUE, publicada por la Universidad de Sevilla en 1992.

dos en grandes lienzos, pinturas al fresco o grabados, en los que se rememora algún acontecimiento del Antiguo Testamento. Todos ellos tienen en común la inclusión de instrumentos históricos y alguno fantástico, con los que el artista trata de recrear, a su manera, el mundo hebreo de la Antigüedad.

3.1.1 Traslado del Arca de la Alianza

La primera imagen que queremos traer aquí es la del traslado del Arca de la Alianza que ocupa el fondo de una composición dedicada a “Salomón realizando una ofrenda en el templo” de Lucas Valdés (1661-1725), fresco que se encuentra en la cabecera de la iglesia de la Magdalena en Sevilla (lám. 1). Y comenzamos con ella nuestro análisis por su especial significación, ya que como todos sabemos, las procesiones en el mundo cristiano derivan en parte de los “triumfos” paganos, pero también de la traslación del Arca de la Alianza en la Biblia¹¹. Detrás de los que portan el tabernáculo y del sacerdote que agita un incensario se ve una serie de músicos tañendo instrumentos que, según el orden del cortejo, son los siguientes: una recurvada trompeta con forma caprichosa, aunque sin llegar a la complejidad de las dos realizadas en forma de serpentina por Anton Schnitzer el Viejo en 1598 en Nüremberg¹², un *cornu* romano, dos pares de pequeños timbales o nácaras y un pandero con sonajas o cascabeles. Hay que indicar que la naturaleza de estos elementos sonoros no se puede captar bien ni en las fotografías existentes ni al natural, porque la pintura se encuentra a una considerable altura del suelo, cercana a la cubierta del templo. De todas formas, opinamos que podría tratarse de cascabeles y no de las usuales sonajas de azófar, las cuales iban más distanciadas en el aro, al llevar el pandero unos cinco o seis grupos de ellas, mientras que aquí se observan en un corto segmento del marco nada menos que seis elementos. Si así fuese, no sería nada insólito el encontrar cascabeles en los marcos de los panderos, aunque sí infrecuente. En un bajorrelieve de Luca della Robbia (ca. 1430, Museo de la Catedral de Florencia) se ven a unos niños golpeando unos membranófonos de este tipo, en cuyo marco alternan las sonajas y los cascabeles, es decir, idiófonos entrechocados y sacudidos, e iguales elementos combinados aparecen en otro instrumento dibujado en unas taraceas del siglo XVI de la Stanza de la Segnatura del Vaticano. Asimismo, Michael Praetorius en la lámina XXII de la “Organographia”, publicado en el tratado *Sintagmatis Musici* (año 1619), y entre otros instrumentos populares, incluye un pandero con la misma duplicidad de elementos sonoros. Y, un siglo más tarde, Filippo Bonanni muestra otro pandero con sólo cascabeles bordeando el bastidor en su *Gabinetto Armonico* (1ª edición de 1716, revisada en

11.- Julián GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, ed. Cátedra, Ensayos Arte, Madrid, 1984, pág.146.

12.- Se conservan estos instrumentos en el Kunsthistorisches Museum de Viena, n° 181 y en la Academia Filarmónica de Verona. Existen muchas fotografías de ellos pero podemos citar las reproducidas por Edward TARR, *La Trompette. Son histoire de l'Antiquité à nos jours*, París, ed. Payot Lausanne, 1977, pág. 113; y por Robert BARCLAY, *The art of the Trumpet-maker. The Materials, Tools, and Techniques of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Nuremberg*, Clarendon Press, Oxford, 1992, pág.17.

1723, fig.LXXII), denominándolo *timpano antico*, quizás aludiendo a su tipología obsoleta. Sin embargo, a los comentaristas de la moderna edición de esta obra¹³, les ha debido resultar sorprendente la aparición de cascabeles, pues creen que se trata de una falsa representación de las tachuelas que fijaban el parche al bastidor, opinión de la que disentimos, ya que los ejemplos más arriba citados y otros ejemplos extraídos del ámbito popular¹⁴ nos demuestran que existió una modalidad con cascabeles, si bien menos extendida. Además, el pandero moderno que figura en la lámina LXXIII del citado libro de Bonanni, aparte de las consabidas sonajas lleva en su interior una serie de cascabeles ensartados en una cuerda, según se puede ver en la imagen.

Por último, hay que resaltar que el músico del pandero, que es el que cierra el pequeño cortejo, muestra gestos exaltados como si fuera danzando, apuntando así a la participación de la danza en estas ceremonias rituales.

Como se ha podido ver, esta imagen no refleja la realidad musical conocida por el pintor sino que su intencionalidad es otra. Posiblemente, en su mentalidad los aerófonos de metal representarían al *shofar* y a la *hazozra* judías, de los que desconocería sus características, y para salvar esta eventualidad introdujo un instrumento que le resultaría más familiar, el *cornu* romano, aerófono que la cultura humanista había recuperado para el arte y la historia, y que los grabados se habían encargado de difundir. A él le agregaría una trompeta insólita, que si bien no es fantástica o irreal, dado el ejemplo de Schnitzer, sí podría ser en el contexto social de su momento bastante infrecuente. Además, la incorporación de los pequeños timbales, ya obsoletos en la época del pintor ante la difusión de los de mayor tamaño y sonoridad¹⁵, apunta hacia la misma dirección. Si añadimos a ello los cascabeles del pandero como elementos más atípicos, podríamos reafirmar nuestra hipótesis de que lo que pretende aquí Lucas Valdés es recrear lo mejor posible una procesión del mundo hebreo, en la que los instrumentos cultuales más importantes según las citas bíblicas, aerófonos de boquilla (*shofar* y *hazozra*) y membranófonos (*tof*), no podían faltar, pero eso sí tamizados por su peculiar criterio que al fin y al cabo era el de su época.

13.- Filippo BONANNI, *Antique Musical Instruments and Their Players*, introducción y comentarios por Frank Ll. Harrison y Joan Rimmer, Dover Publications, Inc. New York, 1964.

14.- En Canarias, y concretamente en Icod de los Vinos (Tenerife) y en La Aldea de San Nicolás, Teror y Valsequillo (Gran Canaria), existen unos curiosos panderos que llevan interiormente unos travesaños de los que cuelgan cascabeles y campanillas o bien, como ocurre en la segunda de las localidades mencionadas, sólo llevan cascabeles en la parte interior del marco, ocupando todo su contorno. En Icod se conserva un instrumento de éstos que tiene más de un siglo y se supone que esta tipología procede de una larga tradición, sin duda peninsular, quizás portuguesa, que en el caso de Canarias va ligada estrechamente a los Ranchos de Animas.

15.- Las nácaras (del árabe *naqqara*), como se sabe eran una pareja de pequeños timbales conformados por recipientes de distinto tamaño hechos de madera, metal o cerámica, que se recubrían con redes y que tenían un aro metálico para tensar el parche, el cual se golpeaba con dos pequeñas baquetas de cabeza abultada. Dadas las distintas dimensiones de los receptáculos, ambos emitían tonos diferentes. Era un membranófono de origen persa, que se extendió por todo el Cercano Oriente y Egipto, entrando en Europa en el siglo XIII. Su época de mayor auge fue durante la baja Edad Media, siendo sustituidos por los grandes timbales, los cuales a partir del siglo XV adquirieron una mayor preponderancia. James BLADES, *Percussion instruments and their History*, London, Faber and Faber Limited, 1975 (2ª ed.), pág. 224, nos dice que no existen evidencias de su utilización más allá de los comienzos del siglo XVII. A partir de entonces se le consideraría ya como un membranófono exótico en manos de músicos orientales. Así puede verse en un dibujo de Agostino Tassi (1580-1644), que representa a un grupo de músicos turcos y que se conserva en el British Museum, publicado por BLADES en su obra citada, lám. 125 o en la lámina CXXXIV del también mencionado *Gabinetto Armonico* de Buonanni, bajo la denominación de *timballi persiani*.

Ahora bien, si este grupo procesional alude, a nuestro juicio, a la música del Templo de Jerusalén y trata de visualizar los textos bíblicos referentes a la participación de la música en el mencionado recinto para tratar de ambientar la temática central de la pintura, no ocurre lo mismo con el pequeño conjunto de la derecha, formado por un laúd, dos cantores con partituras y otros dos tras ellos, cuya relación con el mundo musical coetáneo es evidente. Lucas Valdés no pudo sustraerse aquí a introducir lo que para él era más común y conocido: unos cantores con el instrumento realizador del bajo continuo, elementos sin los cuales no podía concebirse ningún acto litúrgico de cierta importancia.

Otra imagen que trata el mismo tema del traslado del Arca de la Alianza es la aparecida en la esquina de un grabado de Alardo de Popma sobre la “Adoración del Cuerpo Místico” (lám. 2), que hizo para ilustrar la *Psalmodia Eucharistica* de Melchor Prieto (Madrid, Luis Sánchez, 1622). Los dibujos fueron inventados por el propio Prieto, quien dispuso, presidiendo el cortejo, cuatro trompetas rectas de tipo medieval, aunque consagradas por una larga tradición iconográfica, una trompa curva similar al *cornu* romano y en manos del rey David un arpa arcaica de tipo gótico. Volvemos a encontrarnos aquí con la inclusión de instrumentos históricos para ambientar la composición, si no en su propio contexto espacial y temporal, sí al menos en el pasado.

3.1.2 El Triunfo de José en Egipto

Aerófonos de bronce de tipo militar parecidos a los que acabamos de ver en la imagen anterior (por su curvatura podemos asimilar dos de ellos al *cornu*) vuelven a aparecer en un recuadro de la parte superior izquierda de otro grabado de la misma obra de Melchor Prieto, esta vez debido al grabador francés Jean de Courbes, con el tema de la “Alegoría de la Procesión del Corpus Christi”, que luego comentaremos, también determinada por las ideas del propio Prieto. Como prefiguración de esta procesión y en el recuadro mencionado, se ve el tema del “Paseo triunfal de José en Egipto” (lám.3), quien va sentado en un suntuoso carro tirado por un caballo ricamente enjaezado, coronado con laurel al estilo de los emperadores romanos y con un cetro en la mano derecha. A su paso el pueblo lo aclama, incluso una mujer se arrodilla ante él en el primer plano de la composición. Aunque esta imagen debería aludir a la cita que hace de este personaje bíblico el salmo 80, *Testimonium in Joseph posuit illud cum exiret de terra Aegypti...* (un pacto dado a José cuando salió de la tierra de los egipcios), según reza el texto escrito sobre esta escena del grabado y según explica Prieto en el comentario que hace a esta estampa, no es así. El salmo 80 que está dedicado a la fiesta de las Tiendas¹⁶ no se refiere al propio José, hijo de Jacob, sino a sus descendientes, quienes guiados por Moisés salieron de Egipto, como todos

16.- La fiesta de las Tiendas era la fiesta por excelencia del pueblo judío, porque en ella se conmemoraba la estancia en el desierto y la Ley recibida en el Sinaí. Es por ello por lo que puede parangonarse a la del *Corpus Christi*, que es la fiesta más grande del año en el mundo cristiano. Cfr. la *Biblia de Jerusalén*, ed. española Desclée de Brouwer, Bilbao, 1969, pág. 741. Por otro lado, conviene aclarar que la Biblia contiene otros muchos ejemplos en los que se habla de José para referirse al pueblo judío salido de Egipto, como ocurre, por ejemplo, en Amós 6,6.

sabemos, sellando Dios su alianza con ellos, es decir, con el pueblo de Israel, antigua alianza que en este grabado se quiere correlacionar con la nueva, sellada por el cuerpo y la sangre de Cristo en la Eucaristía, sacramento que es memorial de su Pasión. Por tanto, no se trata de “la salida triunfal de José de Egipto” como apunta algún autor¹⁷, porque el José histórico no salió de su país de adopción, sino del préstamo por parte de Prieto o de Jean de Courbes de la imagen más difundida¹⁸, a lo largo del arte medieval, de la vida de José, imagen que provenía de una larga tradición que se remontaba a los mismos comienzos de la Edad Media. En ella se reflejan los honores que le concedió el Faraón a este personaje bíblico al convertirlo en virrey del país (Génesis, 41, 42-43), entre los que figuraba el utilizar el segundo carro e ir precedido por heraldos que le abrían paso. Antecedentes iconográficos de ella se pueden encontrar en numerosas imágenes de la baja Antigüedad con el “triumfo” del emperador, y si Prieto la introduce en su *Psalmodia*, para ilustrar un versículo concreto del salmo 80 es debido al carácter exegético de esta escena, puesto que San Isidoro de Sevilla y otros autores cristianos, lo habían comparado a Cristo triunfante en la Ascensión al regresar a su reino. Por esto, la iconografía de José se difundió mucho en el románico y en el gótico¹⁹.

Ahora bien, en el pasaje del Génesis que habla del triunfo de José no se mencionan instrumentos musicales por lo que muchas imágenes del mundo occidental carecen de ellos, pero en cambio en Bizancio se introdujeron, quizás porque se quiso reflejar un uso de la corte imperial, como puede comprobarse en el Salterio búlgaro Tomic del siglo XIV (Moscú, Museo de la Historia, Muz. 2752, fol. 179), donde junto al carro de José van dos heraldos con trompetas bizantinas de tubo muy largo y ligeramente cónico. De todas formas, este uso parece ser mucho más antiguo, porque ya en el siglo XII aparecen instrumentos en la misma escena, esta vez conformando un conjunto más variado: arpa-cítara, *lyra* bizantina y dos modelos de cuernos, uno de ellos con pabellón en forma de cabeza de animal. Se trata del *codex* ms. 78 A 6 de Berlín (Kupferstichkabinet, fol. 6), que al menos en esta miniatura refleja la impronta bizantina según los especialistas²⁰. Por lo tanto, hay que suponer que la inclusión del elemento sonoro en este tema proviene de la órbita de este imperio y que mucho más tarde pasaría a Occidente, perdiendo en el Barroco.

Los mismos instrumentos heráldicos de los grabados de la *Psalmodia* de Prieto se plasman también en una pintura de Francisco Gutiérrez, (año 1657, Museo de Bellas Artes de Sevilla), quien en un grandioso escenario de tipo renacentista dispone el mismo tema anterior bajo el título de “José recibido en Heliópolis” (lám.4), desplegando un suntuoso cortejo presi-

17.- José Manuel MATILLA, *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, Ephialte, Instituto Municipal de Estudios iconográficos. Vitoria-Gasteiz, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid, 1991, lám. 10, págs. 80-81.

18.- Se sabe que la *Psalmodia Eucharistica* sigue en estilo y en forma las estampas realizadas por los hermanos Wierix para las Imágenes de la Historia Evangélica del padre Nadal. *Ibidem*, pág. 65.

19.- Isidoro de SEVILLA, *Mysticorum Expositiones Sacramentorum seu Quaestiones in vetus Testamentum, de Historia Joseph*, en MIGNE, *Patrología latina*, 83, col. 273, citado por Marie-Dominique GAUTHIER-WALTER, “Joseph, figure idéale du Roi?” en *Cahiers archéologiques* 38, 1990, París, ed. Picard, pág. 27 y nota 19.

20.- *Ibidem*, pág. 32 y figs. 5 y 8.

dido por el magnífico y lujoso carro que conduce al protagonista revestido con los atributos reales. Tanto en las terrazas de los edificios como abriendo la marcha van trompetistas y tañedores de *cornu*. Aunque, indudablemente, las pinturas copien grabados (flamencos o italianos) e incluso los grabados puedan haberse inspirado en pinturas, lo que sí parece evidente es que estos aerófonos se convirtieron en el siglo XVII español en un *topos* iconográfico, que utilizaron los artistas para animar los cortejos bíblicos.

3.1.3 Recibimiento de David victorioso

En cambio, hay otros temas, en los que los conjuntos musicales no pertenecen a la propia comitiva sino que salen a recibirla. Nos referimos a la llegada de David vencedor de Goliath, cuando van a su encuentro las hijas de Israel con variados instrumentos musicales. En una pintura atribuida a Lucas Valdés (1661-1725), del Museo de Bellas Artes de Sevilla, hay un arpa, un violín, una guitarra, unas castañetas y una trompa recurvada, de tubo muy delgado y cilíndrico, rematada por un artístico pabellón en forma de cabeza de animal, similar a algunas aparecidas en grabados de Rubens (lám.5). Los instrumentos están dibujados con mucho descuido y tanto el arpa, que tiene por caja de resonancia un simple tablón, como el violín se alejan bastante de los modelos de la época, ofreciéndonos tipologías que pueden relacionarse con imágenes medievales. La guitarra, en cambio, parece más real, aunque queda semioculta y no se ven todos sus elementos. Es posible que estén tomados de algún grabado o de los instrumentos que se usaban en las representaciones teatrales, puesto que sus características nos hablan de instrumentos más para ser vistos que para ser tocados y escuchados. Nos encontramos de nuevo aquí con la aparición de instrumentos arcaicos, excepto la guitarra, para ambientar la escena en el pasado histórico.

Más interesante nos parece, en cambio, la pintura de igual temática que adorna la sala capitular del Monasterio del Carmen en Arequipa (Perú, anónimo de la 1ª mitad del s. XVIII). Está inspirada en un tapiz de Rubens, a su vez basado en un grabado de Schelte de Bolswert y en ella se ven tres cuernos de bronce con una curiosa curvatura cercana al pabellón como la del *lituus* romano, más un cuarto de tubo ligeramente curvo como el de la corneta (lám. 6). Los cuatro tienen una sección externa poligonal, similar a la de un cuerno de bronce del siglo XV, llamado *Grüselhorn* que lleva el escudo de la ciudad de Estrasburgo²¹, por lo que no podemos afirmar que, a pesar de su rareza, sean un invento del pintor. Además, se incluye un aro de sonajas, un triángulo con anillos tintineantes, el conjunto flauta y tambor y un cordófono de extraña tipología, una especie de cítara frotada, que sólo hemos visto en un grabado de la misma centuria en manos del jesuita tirolés P. Sepp²², también tocado con arco.

21.- Una fotografía de este curioso y bello instrumento puede verse en Bernard BRUCHLE y Kurt JANETZKY, *Kulturgeschichte des horns*, Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing, 1976, pág. 47.

22.- Se trata de un grabado donde se representa el viaje del P. Sepp hacia Yapeyú en 1691. Puede verse en Isabel ARETZ, "Guitarras, bandolas y arpas españolas en América Latina" en *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"* (29 de octubre-5 de noviembre de 1985), vol. 1, Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, pág.342.

Este curioso instrumento tiene una caja plana piriforme, con pronunciadas escotaduras en forma de C, que se adelgaza hacia la parte superior para rematar en una artística forma trilobulada donde se atan las tres cuerdas a sus correspondientes clavijas. Quizás, tan sólo una fuese cantante y las otras dos bordones como en similares instrumentos populares de los países nórdicos. Tiene una varilla-cordal y tres oídos: uno en forma de llama en el centro y flanqueándolo dos pequeños en forma de S. Sus tres cuerdas se frotan con un pequeño arquillo curvo como los medievales primitivos. Tan sólo se puede observar la postura de la mano derecha con el arco, porque la izquierda queda oculta por otro personaje de la composición, lo que nos impide apreciar la manera de sostener el instrumento.

Por su forma podría estar emparentado con aquellos instrumentos aparecidos en la pintura renacentista italiana, que trataban de imitar a la cítara greco-romana, de los que puede servir de ejemplo uno pintado por Andrea Previtali en sus “Escenas de una égloga de Tebaldeo” (National Gallery, London), lo que vendría a demostrar que estaría tomado de un grabado; pero por su técnica podría tratarse de una versión particular del *kanteleharpe* de Finlandia o de la *tallharpa* sueco-estona²³, es decir, un descendiente del *crwth* medieval, que se cultivaría como instrumento popular en alguna región cetroeuropea en el siglo XVII y que, llevado a América por los jesuitas provenientes de esas zonas, se circunscribiría a determinadas áreas en donde ellos trabajaban como misioneros, suposición que corroboraría el mencionado grabado del P. Sepp. Esta podría ser la hipótesis más fiable, si tenemos en cuenta el cultivo actual de pequeñas cítaras en el ámbito popular de regiones de Alemania y de Austria, que proviene de una larga tradición. Además, existe un curioso instrumento, construido por Johann Haslwanter en Munich²⁴ hacia 1870 (colección Carel van Leeuwen Boomkamp de Amsterdam), posiblemente basándose o transformando modelos anteriores, que guarda bastante similitudes con el cordófono que analizamos: posee también una caja piriforme con tres cuerdas que son frotadas por un pequeño arco, pero la situación de las clavijas está justamente en el lado contrario que en el instrumento de Arequipa, es decir, en una pequeña pieza con voluta que sobresale de la parte más ancha de la caja, quizás porque la dirección que tomen las cuerdas sobre la tapa armónica no fuese significativa. Las cuerdas van aquí sobre un batidor con trastes, lo que sin duda es una mejora técnica posterior. El cordófono exhibe dos grandes oídos en forma de llama, al igual que el oído central del de Arequipa. Así pues, si éste último instrumento tuviese una base real, sólo nos quedaría por averiguar si fue tomado de un grabado europeo o si se cultivaba en alguna zona del Perú en aquella época. Sea como fuere, lo cierto es que siempre en los cortejos bíblicos se introducen instrumentos alejados en el tiempo o en el espacio, o menos comunes, para contextualizar mejor la escena.

23.- Hortense PANUM en su *Stringed Instruments of the Middle Ages*, London, Reeves, 1940, págs. 232-239 habla de varios instrumentos étnicos de este tipo, distribuidos por determinadas zonas de los países nórdicos y reproduce varias fotografías de ellos, obtenidas por Otto Andersson en los viajes que realizó a principios de este siglo.

24.- DIAGRAM GROUP, *Musical Instruments of the world*, London, Paddington Press, 1976, pág. 224, fig. 5.

3.2 *Procesiones históricas en pinturas de temas religiosos*

Son poco frecuentes pero existen dos ejemplos significativos debidos a pintores sevillanos.

El primero es la “Entrada triunfal de San Fernando en Sevilla” de Lucas Valdés (pintura mural en la parte alta del crucero de la iglesia de la Magdalena), donde tres músicos-heraldos —dos trompetas y un par de timbales— ocupan un lugar preferente en el primer plano de la composición (lám.7). Los instrumentos están realizados con un gran realismo y presentan las características típicas de los de su época. Las trompetas son naturales y muestran su largo tubo cilíndrico plegado, la bola de unión en el último fragmento de tubo, cuando éste se ensancha para finalizar en el pabellón, la boquilla y hasta los cordones rojos rematados en borlas que penden de ellas. Por otro lado, el pintor ha tenido buen cuidado de demostrarnos que los recipientes de los timbales son de cobre, aunque vayan cubiertos en la parte frontal por tapafundas de terciopelo azul orlados con flecos dorados y bordados en ellos las armas reales. Sin embargo, ha obviado representar los tensores. Por otro lado, las baquetas utilizadas en su percusión, de madera y con cabeza ligeramente abultada, son más propias de tambores que de estos membranófonos de sonido determinado, que solían percutirse con baquetas de cabeza de fieltro ya en esta época. Los timbales reposan en el suelo, sujetos por un pequeño soporte y ligeramente inclinados hacia fuera, lo que obliga al instrumentista a adoptar una postura semiarrodillada bastante incómoda.

Según la peculiar visión de Lucas Valdés los músicos aquí no forman parte del cortejo, no van a caballo como era lo habitual en todas las comitivas, sino que se convierten en anunciantes de la procesión real y eclesiástica que preside el santo monarca, a modo de una gran escena teatral que desfila por un escenario barroco. Procesión histórica medieval, pues, pero tratada y ambientada en la época del pintor.

De esta teatralidad y protagonismo carece la procesión que se desarrolla en la zona inferior de un gran lienzo de Juan de Roelas con la “Alegoría de la Inmaculada Concepción” (Museo Provincial de Valladolid, año 1616). Esta comitiva (lám. 8) que pretende retratar Roelas es la que tuvo lugar en Sevilla el 29 de junio de 1615 para pedir la definición del dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen. Aquí el heraldo es un ángel, quien situado en la línea divisoria entre el cielo y la tierra, proclama el acontecimiento por medio de un aerófono irreal, configurado por una doble trompa, cuyos tubos, bastante gruesos y que parten de una voluminosa boquilla, van entrelazados hasta rematar en amplios pabellones como los de las trompas de caza de la época, aunque el grosor de los tubos y la amplitud de los pabellones nos recuerden más los de la tuba moderna, adelantándose así casi dos siglos a la concepción de un aerófono de sonido potente y grave. Este artefacto, que lleva un texto alusivo al hecho que proclama en el borde de uno de los pabellones denota un gran ingenio por parte del pintor, pues señala visualmente el potente sonido que emite, acorde con la magna celebración. Los pabellones se dirigen uno hacia arriba, al rompimiento de gloria donde aparece María rodeada de santos, reyes y profetas y el otro hacia abajo, a la tierra por donde discurre la procesión histórica, queriendo abarcar así con su estruendoso sonido todo el espacio del universo. En el primer plano de la procesión se destaca un grupo de seis cantores con sus partituras guiados por el maestro de capilla, mientras que la

[12]

música instrumental (trompetas rectas de tipo medieval, un arpa y un órgano positivo) proviene, en este caso, de un grupo de ángeles que semiocultos se ven tras una nube.

Por lo tanto, aunque se trata de una procesión histórica, el pintor no ha podido sustraerse a combinar grupos de músicos de diversa naturaleza, siguiendo las pautas de su época, en la que los conjuntos de ángeles músicos en los rompimientos de gloria no podían faltar, casi siempre tañendo variados instrumentos musicales. Música vocal terrenal y música instrumental celestial reflejan, pues, no sólo una práctica musical del temprano s. XVII español, sino un tópico pictórico que proviene de la Edad Media.

3.3 *Procesiones en fiestas religiosas*

3.3.1 Carros alegóricos ficticios

Si en la pintura anterior la música sirve para ensalzar y alabar a la Virgen María que preside la composición o para proclamar su Inmaculada Concepción y, por lo tanto, lo que se pretende con su presencia es resaltar sus valores positivos; en cambio, en otras pinturas hispanoamericanas del período virreinal —algunas con la misma temática— justamente lo que se introduce son sus aspectos negativos. Se trata de representaciones de carros alegóricos con el “Triunfo de la Inmaculada” o el “Triunfo de la Eucaristía”, en las que se introducen sirenas con guitarras o tritones con caracolas marinas.

Antes de seguir adelante, conviene precisar que los carros triunfales eran un componente importante de ciertas procesiones barrocas, tanto religiosas (Corpus Christi) como civiles (“máscaras”). Los carros desfilaban intercalados entre las diversas corporaciones gremiales, que eran las que muchas veces los costeaban, o entre los estudiantes de diversos colegios y facultades, cuando la cabalgata la organizaban éstos, y a veces llevaban músicos. Algunos de estos carros poseían una gran riqueza decorativa tanto pintada como tallada, al haber sido diseñados por artistas de fama, y recorrían el itinerario marcado para la procesión tirados por caballos o por mulas. De estos carros reales nos han dejado testimonios pintores y grabadores-cronistas en sus obras, y de alguno de ellos trataremos en el siguiente apartado. Pero, también existe en la pintura hispanoamericana un tipo de carro fingido o fantástico, que quizás esté tomado de grabados, aunque en cada caso se haya adaptado a las circunstancias socio-políticas y religiosas del momento. Estos carros pintados, que en cierta medida imitan a los reales, están estructurados en tres planos: celeste, terrenal y subterráneo o infernal, según ha explicado Teresa Gisbert²⁵. Y es justamente en el plano infernal donde aparecen las sirenas y los tritones con los instrumentos musicales ya mencionados.

Así, en algunos carros alegóricos procesionales del “Triunfo de la Inmaculada” (imágenes derivadas de los Triunfos de Rubens para los tapices de las Descalzas Reales de Madrid), pintados en torno a 1700 por Juan Ramos para las iglesias de Guaqui y de Jesús de Machaca (este último es del año 1706), ambas cerca de La Paz (Bolivia), se ven sirenas tocando artísticas

25.- Teresa GISBERT, “La fiesta y la alegoría en el virreinato peruano”, op. cit, pág.163.

guitarras que simbolizan el pecado o la culpa, es decir, el mal (láms. 9 y 10). Las dos composiciones de Juan Ramos responden a un programa preestablecido, que muestra al carro triunfal coronado por la Inmaculada, a la que sostiene la monarquía española -Carlos II en el de Guaqui y Felipe V en el caso del lienzo de Machaca-. En medio del carro se distribuyen fundadores de órdenes y doctores de la iglesia, mientras que ángeles y evangelistas tiran de él. Las ruedas del carro aplastan al vencido que en los carros de la Inmaculada está representado por las “cuatro partes del mundo”, incluida Europa²⁶.

Entre los elementos fundamentales de estos carros alegóricos está un ser infernal personificado, en este caso, por la hidra de siete cabezas, que simboliza los siete pecados capitales. La hidra va entrelazada a la cola de la sirena, que tañe una guitarra. El demonio está personificado en la hidra y toda la base del carro representa, como ya dijimos, el Averno²⁷. Si la sirena de Guaqui (lám.9), pintada de perfil, es poco llamativa, la de Jesús de Machaca (lám. 10 y 11) con su vistosa falda, sus adornos en el pelo y su guitarra de excelente y rica decoración, es bellísima. Todo en ella va encaminado a encantar los sentidos del espectador, función que al fin y al cabo, era la que se le había adjudicado desde la Antigüedad a la sirena.

La sirena con guitarra o vihuela es una de las más bellas formas del humanismo del Renacimiento. Adquiere en las obras de arte del altiplano andino una gran expansión a partir de 1650, llegando a su culmen en el siglo XVIII como motivo ornamental arquitectónico, siendo sustituido aquí su instrumento por el “charango”, pero siempre con un significado negativo²⁸. Su origen hay que buscarlo en determinada literatura de tipo humanista que, sin duda, era conocida en América en los siglos XVII y XVIII. Así, en los *Emblemata* de Andrea Alciato (1613) y en los “Emblemas morales” de Juan de Orozco y Covarrubias (1604) se explica la simbología de la sirena como representación del mal. Concretamente, en el emblema XXX de este último libro aparece un grabado con una sirena que tañe una vihuela y su correspondiente texto, donde habla de cómo el vicio entra de forma disimulada, encantando los sentidos para hacer caer al hombre en el pecado, al igual que las sirenas con sus cantos, tal y como ya decía Homero. Además, es el propio Orozco quien nos ofrece también la explicación de la relación de la sirena con la música: “Se llaman sirenas por la música que producen”. Esta música era tan admirable que “hubo de poner Platón en los cielos ocho sirenas, atribuyendo a cada uno de los que se alcanzan a ver una sirena, por el concierto y armonía con que se hace aquella música de los cielos”²⁹.

Sin embargo, la fuente literaria más cercana para la configuración alegórica de todo el

26.- Ibídem, págs.164-165; y Teresa GISBERT y José de MESA, *Arquitectura andina: historia y análisis*, La Paz, 1985, págs. 232, 235 y 236.

27.- Teresa GISBERT y José de MESA, *Arquitectura andina: historia y análisis*, op. cit, pag.236.

28.- Teresa GISBERT, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert y Cía, librerías editores, La Paz (Bolivia), 1980, pág.48.

29. Juan de OROZCO Y COVARRUBIAS, *Emblemas Morales dedicados a la buena memoria del Presidente Don Diego de Covarrubias y Leyva su tío*, Zaragoza, 1604. Emblema XXX, fols. 52 y ss. Cfr. José de MESA y Teresa GISBERT, *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina*, La Paz (Bolivia), 1966, págs.45-47; y Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, José de MESA FIGUEROA y Teresa GISBERT de MESA, “Arte iberoamericano desde la colonización hasta la independencia” en *Summa Artis, Historia General del Arte*, vol. XXIX, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, pág. 484.

mundo infernal que se despliega en la base de estos carros de La Paz, según ha podido demostrar Teresa Gisbert y José de Mesa³⁰, es el auto sacramental de Calderón de la Barca “El Valle de la zarzuela” de 1655, en el que cobran vida algunos de estos personajes infernales, permitiéndonos conocer toda su significación. En esta obra es la Culpa, representada por una sirena, la protagonista de la obra, a la que va a vencer la Virgen María. Dualidad del bien y del mal con el concurso de la música que vamos a encontrar en otras procesiones religiosas, especialmente en la del Corpus Christi.

Se sabe que la escenificación del auto calderoniano se enriquecía con la introducción de carros alegóricos, más sencillos que los que salían en las procesiones. La difusión de estos carros triunfales por toda América, con o sin músicos, fue enorme y sus diseños seguían los de los europeos, bien a través de los grabados de Rubens, o bien a través de los decoradores teatrales de las obras de Calderón de la Barca, autor que fue ampliamente conocido en ese continente. Por lo tanto, no es de extrañar que se tomaran para el arte temas de sus obras.

Nos resta añadir en este punto que la guitarra y el “charango” —guitarrillo adaptado a los medios materiales del Nuevo Mundo, ya que su caja se hacía con el cuerpo de un armadillo—, en manos de las sirenas es una americanización del motivo, ya que en Europa tañían otros cordófonos. La guitarra se convirtió en Hispanoamérica en un instrumento de significación ambivalente, pues no sólo es uno de los instrumentos más apreciados de la música culta, realizador además del bajo continuo en las capillas musicales, sino el instrumento popular más difundido a lo largo del continente, ambivalencia que podemos transponer al plano simbólico cuando accedemos al campo de las artes plásticas: puede llegar a significar la sensualidad, el vicio, el pecado en determinadas obras, tal y como acabamos de ver o la excelsitud de la música celestial cuando aparece en manos de ángeles y de santos, como sucede, por ejemplo, en “San Francisco enfermo consolado por un ángel” del taller de Basilio de Santa Cruz (ca. 1670) del convento franciscano de Santiago de Chile³¹. En ambos casos, los pintores tratan de embellecer el instrumento para demostrar las excelencias de la música y el placer que provoca, tanto auditivo como visual. Y es así cómo nos encontramos con magníficos ejemplares como el que porta la sirena del carro triunfal de Jesús de Machaca (lám. 11) o este del convento franciscano, acabado de citar. En ambos ejemplares, la tabla de armonía se ha enriquecido con preciosas taraceas y dibujos pintados, así como con excelentes rosetones calados. Es posible que estas magníficas ornamentaciones de la tabla armónica, ideadas por los artistas plásticos para sus obras con un fin alegórico, fueran imitadas por los constructores para los instrumentos reales, tal y como sucedía con otros elementos de la vida cotidiana plasmados en pinturas.

Por último, no queremos dejar de mencionar aquellos carros alegóricos donde aparecen tritones con caracolas marinas en lugar de sirenas, si bien con el mismo significado negativo que

30.- Teresa GISBERT y José de MESA, *Arquitectura andina: historia y análisis*, op. cit, págs.236-243.

31.- Rosario ÁLVAREZ, *La Iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: Importancia y pautas para su estudio*, Interamer 26, Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos, Washington,D.C, 1992, pág.16 y lám.8.

éstas. Así, se puede ver, por ejemplo, en el “Triunfo de la Eucaristía” de Leonardo Flores de la iglesia parroquial de Achocalla (Bolivia), fechado a fines del s.XVII (lám. 12) o en otro “Triunfo de la Eucaristía” del ya citado Juan Ramos, discípulo del anterior, que pintó para la iglesia de Jesús de Machaca (año 1706). En ambas pinturas los aerófonos que soplan los tritones son extraños cuernos retorcidos con perfil irregular, que expresan la potencia de su sonido al aullar ante el triunfo de la Gracia. Estos cuernos son auténticos *topoi* iconográficos, productos de una larga tradición que parte del mundo romano y que se mantuvo a lo largo de la Edad Media y del Renacimiento. Ahora bien, al sonido producido por estos aerófonos se le atribuían poderes sobre la materia como manifiesta Ovidio en su “Metamorfosis”(Libro I, versos 332-349), adjudicándole el dominio sobre las aguas del mar y de los ríos, o bien desatando plagas malignas como sucede con las *tubae* del “Apocalipsis” de San Juan³², por tanto, no sería descabellado pensar que, en la mentalidad de estos pintores americanos o de su mentores, el sonido aterrador de estos cuernos significara un intento de conjurar los efectos beneficiosos de la Eucaristía por parte de las fuerzas del mal.

3.3.2 Representaciones tomadas de la realidad

Si hasta aquí hemos visto aquellas interpretaciones personales, históricas y alegóricas de la música en las procesiones barrocas, vamos a pasar al último grupo de imágenes, en las que su toma de una realidad musical circundante parece incuestionable.

En primer lugar, queremos mencionar otro carro procesional, esta vez no alegórico. Se trata de uno diseñado por el valenciano José Caudí para la cabalgata que los gremios organizaron en Valencia en 1662 con motivo de la publicación del Breve de Alejandro VII *Sollicitudo omnium ecclesiarum* en favor de la Inmaculada Concepción de la Virgen María. La fiesta valenciana fue minuciosamente descrita por Juan Bautista Valda en su opúsculo *Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción...* (Valencia 1663), librito que fue profusamente decorado con diversos grabados de los carros que desfilaron en aquella memorable ocasión, debidos a Jerónimo de Villagrasa. Algunos de los dibujos, entre ellos el que estudiamos, fueron realizados por el propio Caudí, por lo que su similitud con los verdaderos no puede ponerse en duda. El antecedente de estos carros se encuentra en los diseñados por Rubens³³.

Hay que lamentar que la riqueza descriptiva de Valda, sobre todo en cuanto a la presencia de la música se refiere, no se traduzca en los grabados, que son un pálido reflejo de lo que fueron los festejos. Los únicos músicos que se muestran se encuentran en el carro de los impresores (lám.13), que también desfiló en el Pregón de la fiesta. En él están representados dos oficiales

32.- Rosario ÁLVAREZ, “La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia” en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol.V, 1993, Universidad Autónoma de Madrid, págs.207-208.

33.- Juan CARRETE PARRONDO, Fernando CHECA CREMADES y Valeriano BOZAL, “El grabado en España (siglos XV al XVIII)” en *Summa Artis, Historia General del Arte*, vol. XXXI, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pág.276; Teresa GISBERT y José de MESA, *Arquitectura andina: historia y análisis*, op. cit, pág. 234.

vestidos de ángeles manipulando una prensa tipográfica, en la que iban imprimiendo unas coplas a la Virgen Inmaculada, que distribuían entre el público. En la parte delantera de la carroza un grupo de tres músicos —corneta, chirimía y arpa—, heredero de los conjuntos de música alta de fines del Medievo, iba tocando alegres pasacalles. El conjunto constituye un testimonio de una práctica musical, en la que intervenían dos instrumentos cantantes, corneta y chirimía, que se alternaban, duplicaban o hacían sencillos contrapuntos, y un instrumento acompañante, el arpa, para realizar el bajo continuo, cordófono que, como todos sabemos, en España adquirió una enorme importancia en el Barroco en el desempeño de esta función.

También en otros de los carros estampados en la relación, concretamente en uno que montó la facultad de Medicina, se puede observar a un estudiante disfrazado de la Fama tocando un clarín³⁴. Son las únicas alusiones musicales de todos estos grabados.

La relación de Valda con los dibujos de Caudí, quien se había trasladado a la corte madrileña a trabajar en los diseños escenográficos de los autos calderonianos, llegó a América por medio del obispo Mollinedo, y un pintor anónimo, del círculo de Diego Quispe Tito, copió justamente el carro de los impresores en uno de los lienzos de la serie de quince que sobre la fiesta del Corpus en Cuzco se realizó para la parroquia de Santa Ana (la serie se llevó a cabo entre 1680 y 1685) y hoy se conserva dispersa: doce lienzos en el Museo arzobispal de Cuzco y tres en la colección Peña Otaegui de Santiago de Chile³⁵. La carroza cambió de contenido, pues llevaba a la Virgen de Belén y salía en la procesión del Corpus; sin embargo, seguía manteniendo la prensa tipográfica y los músicos (lám. 14). Se sabe que en Cuzco no existía imprenta en la época en la que se pintaron los cuadros³⁶, por lo que este hecho nos plantea la duda de si los músicos, que en este caso también han sido copiados, tienen alguna relación con la práctica musical de aquel momento en Cuzco. La existencia de estos tres instrumentos en el virreinato del Perú está confirmada por una serie de fuentes iconográficas y documentales. Incluso, en otros lienzos de la serie, concretamente en los de “Santa Rosa y la Linda” (lám. 15) o el de la “Comunidad de agustinos” van músicos a pie tocando chirimías, sacabuches y trompetas, pero no cornetas o arpas. Es por ello que no podemos afirmar, en este caso, su correspondencia con la realidad circundante, aunque sea bastante plausible, pues sabemos que los pintores preferían copiar de otras fuentes gráficas antes que tomarlo directamente del propio desfile, siempre que el modelo se asemejara a lo visto por todos. De todas formas, creemos que el pintor no se ha limitado a copiar sino que ha mejorado o modificado un tanto sus versiones según sus propios conocimientos, ofreciéndonos un ejemplar de arpa más verídico, al que le ha pintado su abultada caja de resonancia y su columna, elementos que no estaban muy claros en el grabado; y una chirimía, a la que le ha añadido su pabellón acampanado, aunque sigue manteniendo la postura de ejecución de una trompeta. Sin embargo, da la impresión de que para él la corneta es desconocida, porque ha

34.- Juan CARRETE PARRONDO, Fernando CHECA CREMADES y Valeriano BOZAL, “El grabado en España (siglos XV al XVIII)”, op. cit, pág. 277, fig. 363.

35.- Jorge BERNALES BALLESTEROS, “El Corpus Christi: Fiesta barroca en Cuzco” en *Actas de las Primeras Jornadas de Andalucía y América* (celebradas en La Rábida, Huelva), vol. II, Instituto de Estudios Onubenses, 1981, pág. 280.

36.- Teresa GISBERT y José de MESA, *Arquitectura andina: historia y análisis*, op. cit, pág. 243.

adelgazado su tubo y su curvatura y ha cambiado la posición de las manos, que en el grabado de Caudí abrían y cerraban los agujeros, mientras que aquí sólo la sostienen, a la manera de una trompeta. Por tanto, hay que suponer que ha copiado, pero teniendo en cuenta su propia experiencia.

Algunas imágenes de las procesiones de Corpus resaltan otro aspecto de la misma, que hasta ahora no hemos contemplado: la danza. La presencia de la danza en tales fiestas ha sido puesta de manifiesto por una gran cantidad de cronistas, que nos hablan de su historia y de sus peculiaridades en diversas provincias españolas, pero tan sólo hemos podido encontrar dos imágenes, que afortunadamente nos muestran dos diferentes aspectos de ella: la realizada dentro del templo, es decir, una especie de danza sagrada, y aquellas que animaban los cortejos en la calle y que circulaban a lo largo de la procesión.

La primera se encuentra en el grabado ya citado de Jean de Courbes “Alegoría de la procesión del Corpus Christi” (lám. 16) para la *Psalmodia Eucharistica* de Melchor Prieto (año 1622). En él se desarrolla una procesión en el interior de un templo. Un grupo de sacerdotes porta la custodia con el Santísimo Sacramento seguidos por un obispo que va flanqueado por dos diáconos. De ellos parten sendas filacterias con los versículos del salmo 80: “Tocad los címbalos, la dulce cítara y el arpa” y “Haced resonar en el novilunio la trompeta, en el plenilunio de nuestra fiesta”. Delante de la custodia va un grupo de sacerdotes con otra filacteria del salmo anterior: “Entonad un cántico...”. Son estos textos alusivos a la música los que justifican la presencia de músicos y danzantes en la ceremonia litúrgica y en último término en el grabado. En efecto, frente al altar que preside una imagen de la Virgen María vemos una capilla de música de la época, formada por un grupo de cantores, adultos y niños, con particellas, entre los que se encuentra un músico que toca al parecer una chirimía (no se aprecia bien su tipología porque queda semioculto por los cantores), músico que posiblemente sustituya a alguna voz, lo cual se puede deducir por su colocación. Delante de este grupo hay cinco danzantes que a su vez van precedidos por un conjunto de tres ministriles —guitarra, chirimía y sacabuche—. Los instrumentos, dada la pequeñez de la composición y del esfuerzo que supone el introducir tantas figuras en ella, presentan muchas incongruencias, como la postura de la guitarra, justamente al revés que en la realidad (en el dibujo original estaría en la postura correcta) o el contorno de su caja, que se parece más al de un violín, que al del cordófono pulsado; asimismo tanto la chirimía como el sacabuche están apenas esbozados y sus proporciones no son las auténticas. Pero todo ello no es sino el fruto de trabajar con una técnica y en unas dimensiones que dificultan la precisión en detalles formales, máxime si tenemos en cuenta que los músicos no se hallan en el primer plano. De todas formas, es significativo este grupo instrumental, porque evidencia, sin duda, una práctica musical de la época, en la que un conjunto de ministriles, posiblemente más numeroso que el que aquí vemos, actúa en una ceremonia procesional con el concurso de la guitarra para la realización del continuo, instrumento que sustituiría al arpa en los desplazamientos.

En cuanto a la danza de rueda, que es la que describen los cinco niños, podría tratarse de alguna de las danzas sagradas de “seises” que se cultivaban sobre todo en Valencia y Sevilla, y que se ejecutaban al son de villancicos y chanzonetas. Se debe a San Juan de Ribera, arzobispo de Valencia, la introducción de las danzas de seises en la procesión el último día de la octava del Corpus en el colegio del Corpus Christi de su ciudad. Bailaban entonces cuatro niños,

[18]

rememorando las danzas de David delante del Arca de la Alianza, por lo que su vestimenta iba acorde con su sentido histórico: túnicas blancas con ceñidor de franjas de oro y coronas de flores, tal y como vemos en el grabado de Courbes, que muestra, además, pequeños aros de sonajas o cascabeles en las manos de los danzantes. Estos niños ejecutaban cuatro danzas en el claustro y dos frente al altar mayor, una al comienzo y otra al final de la procesión³⁷.

Aunque se sabe que los grabados de la *Psalmodia Eucharistica* han sido inspirados en los grabados de los hermanos Wierix para las “Imágenes de la Historia Evangélica” del Padre Nadal, es evidente que esta procesión de Courbes recoge usos locales hispanos, según podemos confirmar por las fuentes escritas. Por tanto, es significativo comprobar cómo el propio Courbes trata, desde el punto de vista musical, los dos temas de este grabado: utiliza instrumentos históricos para la escena bíblica del “Paseo triunfal de José” situada en la esquina superior izquierda, como ya vimos, e introduce de forma sintética los medios musicales de su época —pequeña capilla de música, danzantes y tres ministriles— para ambientar la procesión del Corpus en su auténtico momento histórico.

Si el grabado de Courbes nos ha ofrecido la posibilidad de contemplar una danza sagrada de la primera mitad del siglo XVII en el interior de alguna catedral hispana, quizás Valencia, existen ocho dibujos a la aguada con textos explicativos, fechados en torno a 1780, que son copias de unos elaborados por Nicolás de León Gordillo en 1747 bajo el título de *Mapa del Orden con que se haze la solemne Procesión del Corpus Christi en la Santa Metropolitana y Patriarchal Yglesia de Sevilla*, donde se despliegan los distintos elementos que intervenían en el desfile callejero, incluidos las cuadrillas de danzantes³⁸. A través de estas interesantes ilustraciones se puede comprobar cómo dichas cuadrillas iban entremezcladas con los clérigos y beneficiados de las distintas parroquias, así como con los canónigos de la Catedral y de la iglesia de El Salvador.

Eran cuatro, un número que en cierta medida era tradicional, pues Adrián Elossu en 1689³⁹ explica que las danzas que intervenían en la procesión del Corpus eran: la de espadas, la de los gitanos, ambas de cascabel, y dos danzas de sarao, es decir, de estilo grave y serio. En esta última, intervenían “hombres y mujeres vestidos de tela, con carátulas y unos penachos de plumas o guirnalda en las cabezas”. Sin embargo, también existen testimonios que afirman que eran cinco, ya que la de los gitanos eran dos en lugar de una⁴⁰. Es posible, pues, que su número

37.- GARCÍA JULBE, V. y PALAU, M, op. cit, págs. 9 y 10. Citado por José Herminio GONZÁLEZ BARRIONUEVO, *Los Seises de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, ed, Castillejo, 1992, págs. 113-114.

38.- Estos dibujos realizados en largas tiras plegables sin fondo, al modo de las procesiones principescas de la casa de Sajonia, conservadas en el Archivo estatal de Dresde, si bien más modestas, pertenecieron a los Duques de Montpensier y ahora se encuentran en una colección particular de Madrid. Fueron dados a conocer por Vicente LLEÓ CAÑAL en *Fiesta grande: El Corpus Christi en la Historia de Sevilla*, Sevilla, Biblioteca de temas sevillanos, 1980, págs.28 y ss, quien reproduce tan sólo algunos fragmentos. Luego se publicaron completos y en color en Juan Miguel SERRERA, Alberto OLIVER Y Javier PORTÚS, *Iconografía de Sevilla, 1650-1790*, Madrid, ed. El Viso, págs, 261-266. Y, por último, se ha hecho una edición bajo el título *Tiras dibujadas del Corpus de Sevilla (1747), con una carta de 1822 de José Blanco White y un artículo actual de Vicente Lleó Cañal*, Ayuntamiento de Sevilla, 1992

39.- Adrián ELOSSU, *Consulta eclesiástica a que responde D. Adrián Elossu, Maestro de Ceremonias de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla*, Sevilla, 1690. Citado por Herminio GONZÁLEZ BARRIONUEVO, op. cit. pág. 126.

40.-H. GONZÁLEZ BARRIONUEVO, op. cit. págs. 126 y 127.

oscilara entre cuatro o cinco, según los años y las posibilidades económicas del Cabildo, pero, sea como fuere, lo cierto es que a mediados del siglo XVIII se habían reducido a cuatro, que son las que nos muestran los mencionados dibujos de Nicolás de León Gordillo, donde van numeradas.

La primera (lám. 17) bailaba al son de la flauta y el tamboril, mientras los danzarines, que exhibían elegantes trajes verdes con encajes en el borde del pantalón y calzas rojas, tocaban castañuelas. Sobre este grupo iba el siguiente texto: *Quatro cuadrillas de diferentes danças que costea y viste de nuebo el Cabildo secular de la Ciudad, las quales van repartidas en el centro de la clerecía*. La segunda cuadrilla (lám. 18) era la de la danza de espadas, que también llevaba un acompañamiento de flautilla y tamboril. Su atuendo era más sencillo y sobrio, a pesar de cubrirse con pelucas, excepto el tamborilero, quien a su vez vestía pantalón y no la típica faldilla de los danzantes. Conformaban el tercer grupo (lám. 19) una serie de muchachos con guitarras, que se ataviaban con suntuosos trajes en tonos amarillos, cubiertos de abalorios y con mangas bombachas. También llevaban pelucas, además de coronas. Por último, el cuarto grupo (lám. 20) lo conformaban danzarines vestidos de sencillos trajes verdes, con cortas faldillas blancas, que bailaban al son de una chirimía, un tamboril y del repiqueteo de sus propias castañuelas. El número de danzarines en cada cuadrilla era de siete, a los que se sumaban los instrumentistas, que en la última danza eran dos. Así pues, en esta procesión figurada intervienen tres danzas de cascabel (la primera, la segunda y la cuarta) y una de sarao (la tercera), lo que viene indicado tanto por los atuendos como por las cuatro guitarras que tocan los muchachos, cuya música sería más sosegada.

Hay que tener en cuenta que las danzas de la procesión eran realizadas por compañías de oficio contratadas por el Ayuntamiento. El día de Corpus iban con la corporación edilicia, acompañándola hasta la Catedral y una vez allí bailaban ante la Custodia y se incorporaban a la procesión en lugares diversos: la danza de las espadas recorría todo el desfile, mientras que las otras iban entre las reliquias y el clero, como hemos podido comprobar en los dibujos comentados, y corroboran otras fuentes⁴¹.

Pero, aparte de las cuadrillas de danzantes, los dibujos de Nicolás de León Gordillo nos ofrecen la visión de la capilla de música desfilando entre el clero, bajo el siguiente texto: *La Capilla de Música (de esta Sta. Yglesia) con su maestro, ministriles y los niños seises* (lám. 21). En efecto, en el grupo se distingue al maestro, que en aquella época era Pedro Rabassa, a cuatro cantores adultos y a los seis niños de coro, entremezclados con los cinco ministriles que tocan dos chirimías, dos bajones y un bajoncillo. Tres de ellos (los dos chirimías y un bajón) son civiles, mientras que hay dos clérigos tocando un bajón y el bajoncillo. Sin duda, y a pesar de la estereotipación de los rostros, este dibujo refleja la composición de la capilla catedralicia en sus salidas procesionales, en las que era indicado cantar cada verso del *Pange lingua* en lugares diferentes del recorrido, con acompañamiento de chirimía. Pero es una lástima que no aparezca

41.- Así sucedía en el Corpus granadino, según las noticias que nos ofrece Pilar RAMOS LÓPEZ, op. cit, págs. 24-28.

el pequeño órgano positivo que solía ir en ellas para tocar en las *estaciones*. De todas formas, a través de estas valiosas imágenes se puede comprobar cómo los instrumentos que intervenían en este tipo de eventos eran tan sólo aerófonos de doble lengüeta, que irían tocando a lo largo del desfile piezas instrumentales o bien interviniendo en las vocales, como refuerzo o en sustitución de las voces y, en el caso de los bajones, como realizadores del bajo continuo.

Este tipo de dibujos con procesiones del Corpus debió ser bastante usual en la época, porque existe otro mucho más tardío (de fines del siglo XVIII), que retrata la de Barcelona⁴². El dibujo es de tipo popular y está realizado en bandas superpuestas, repitiendo grupos de figuras (lám. 22). En una de esas bandas se ve a la capilla de música con seis violines, dos violones, dos fagotes, dos bajoncillos y cantores adultos y niños. En este caso, la cuerda también iba en la procesión, pero posiblemente sólo intervendría en la música que se hacía en las *estaciones*, porque difícilmente se podría tocar un violón caminando.

3.3.3 La Tarasca

Un último aspecto que habría que contemplar en la procesión del Corpus, ya en un plano más popular, es el de la Tarasca, figura hecha de madera en forma de serpentón de enorme tamaño, como una máquina gigantesca “con el cuerpo cubierto de escamas, de horrible vientre, larga cola, patas cortas con garras como garfios, ojos espantosos y fauces abiertas”⁴³. Quienes la manipulaban disparaban un resorte, por medio del cual se alargaba el cuello del monstruo, que arrebatava los sombreros del público desprevenido. Y si bien la Tarasca se mantuvo en Madrid con esta estructura hasta su desaparición por decreto en 1780, en otras ciudades como Sevilla cambió de forma en 1700, adoptando la de un monstruo con siete cabezas, a imagen de la Hidra clásica o de la Bestia apocalíptica representada en los Beatos. Así la vemos en la procesión ya citada de 1747, que fue recogida por Nicolás de León Gordillo (lám. 23), quien explica en una cartela: *Dase principio a esta Procesión con la figura qe. vulgarmente llaman la Tarasca, y otras qe. le acompañan (Representación de los Vicios qe. huyen del Sacramento qe. sale triunphante). Esta figura se hizo nueva de pasta y madera, y con siete cabezas el año 1700= hasta el qual la que havia era no de pasta, y bulto, y solo con una Caveza...*

Así pues, la Tarasca era la pieza clave de los elementos profanos que integraban la procesión. Iba rodeada de Gigantes, Cabezudos (el Padre Pando y la madre Papahuevos con sus “hijillos”) y Moxarillas (figuras de diablillos que asustaban a la gente), algunos tocando aros de sonajas y campanillas (lám.23). Todos estos elementos iban en el cortejo tras una serie de músicos con sus tambores y castañuelas, además de una masa de gente que bailaba y saltaba al son de diversos instrumentos, ataviados con trajes de colores chillones⁴⁴.

42.- A. DURÁN Y SANPERE, *La fiesta del Corpus*, en Barcelona histórica y monumental, 1943, pág.12.

43.- Descripción hecha por el viajero francés Brunel y recogida por José María BERNÁLDEZ MONTALVO, *Las Tarascas de Madrid*, Premio Ortega y Gasset 1981, Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, 1981, pág.15.

44.- Vicente LLEÓ CAÑAL, op. cit, págs. 38-42.

Sobre el monstruo, especialmente en el caso de la Tarasca madrileña, se elevaba una figura de mujer, llamada asimismo “tarasca”, que a veces tocaba algún instrumento de tipo popular, como la guitarra, y que iba acompañada de otra serie de figuras que tañían trompetillas, tambores y variados idiófonos: aro de sonajas, triángulos, castañuelas, etc. La Tarasca, elemento principal de la parte lúdica de la procesión del Corpus, representaba el mal, frente a la presencia real y victoriosa del Bien que era el Santísimo Sacramento. Por ello, se colocaba delante de la procesión, con el cortejo de figuras grotescas, como alejada de la divinidad y huyendo de ella. Volvemos a encontrar aquí el binomio bien/mal que habíamos visto en los carros alegóricos bolivianos. Esta estereotipación simbólica de la Tarasca era fruto de una intención didáctica concreta, ya que constituía en el fondo una catequesis moral. Era, pues, una manifestación más del adoctrinamiento por la imagen propio del Barroco. Por ello, cuando este sentido catequético dejó de ser entendido y tan sólo se veía en ella un elemento de diversión, se suprimió de la procesión⁴⁵.

José María Bernáldez en su interesante y completísimo trabajo sobre *Las Tarascas de Madrid* recoge todos los diseños que de ella se hicieron a lo largo del Barroco con sus descripciones, añadiéndole sabrosos comentarios. De él hemos escogido cuatro ejemplos de Tarascas, donde aparecen diferentes instrumentos musicales: la de 1667 (lám.24) con dos arlequines tocando un tamboril y un triángulo (*ginebra* según el texto que acompaña al dibujo, lo cual es un error, ya que *ginebra* era el nombre popular de la huesera); la de 1669 (lám. 25), que en contra de la costumbre no lleva a la mujer-tarasca sino a un joven galán con un laúd, acompañado por tres arlequines que tañen tamboril, triángulo con aros tintineantes y aro de sonajas; y la de 1706 (lám. 26) con un joven tocador de guitarra, un arlequín con trompeta y la propia mujer-tarasca con castañuelas. Es posible que el hecho de que los instrumentos más frecuentemente utilizados tanto en las Tarascas como en los Cabezudos y Moxarillas sean idiófonos y membranófonos, se deba a una reminiscencia pagana, a una creencia popular en el poder del sonido para ahuyentar los malos espíritus⁴⁶.

La más interesante de todas las Tarascas madrileñas, desde nuestro punto de vista, es la de 1675 (lám.27), en la que la mujer-tarasca frota la única cuerda de una trompeta marina o monocordio de arco, con sus oídos tornavoces circulares en la tapa, su característico puente, con un pie rozando y tamborileando sobre la tabla de armonía y su corto clavijero. Sólo el arco adopta la forma curva de los medievales y no la recta de los de su época. Curiosa imagen ésta, si tenemos en cuenta que en todo el arte hispano no hemos encontrado, hasta el momento, ninguna representación de este instrumento. Quizás, se haya introducido aquí por su característico timbre un tanto estridente, que encajaría perfectamente con el sentido lúdico de la figura. Desde luego, como testimonio del uso popular y festivo de este cordófono, es realmente importante.

45.-José María BERNÁLDEZ MONTALVO, op. cit, pág.188.

46.- Ibídem, pág.189.

3.4 *Procesiones en fiestas civiles*

3.4.1 Los músicos-heraldos de los cortejos

Al pasar al cuarto y último grupo, el de las procesiones civiles, vemos que estos cortejos en España no tienen la vistosidad, ni el lujo, ni la variedad de personajes y de músicos que se encuentran en los centroeuropeos, formados por larguísimas tiras de varios metros, como las que se conservan en el Archivo estatal de Dresde. Tanto en España como en los países iberoamericanos los únicos instrumentos que se introducen en ellos son los heráldicos: clarines o trompetas, timbales o tambores, que tañen, según los casos, soldados o músicos municipales que tenían esta función. Normalmente, los clarines llevaban banderolas y los timbales tapafundas con flecos, en las que se exhibían los escudos real, de la nobleza o de la ciudad, según el tipo de cortejo de que se tratase. Las imágenes, donde se muestran a estos músicos son bastante escasas en el pleno Barroco. Por ello hemos escogido alguna posterior, donde se reflejan usos provenientes de una larga tradición.

Uno de los pocos ejemplos del siglo XVII que retrata cortejos de este tipo con músicos-heraldos es el que se encuentra en un grabado anónimo, que se conserva en el Museo municipal de Madrid, donde se reproduce el desfile que tuvo lugar en esa población el 23 de marzo de 1623, con motivo de la llegada del príncipe de Gales a la corte (lám.28), tal y como indica el texto del grabado. En él el cortejo serpentea en la plaza que se abre delante del palacio real. Abriendo el cortejo van cuatro maceros, ocho clarines y tres timbaleros a caballo quienes, al retroceder en sus evoluciones, quedan afrontados a los clarines. El autor de este grabado debió ser alemán, porque todos los textos explicativos están en este idioma y porque, además, sigue las pautas de aquellas imágenes procesionales de los grabados que se realizaron para la corte de los Habsburgos en Viena. Una imagen similar, es decir, de una procesión serpenteante con músicos-heraldos abriendo el cortejo se puede ver en otro grabado que representa la procesión madrileña del Corpus, también de 1623, con asistencia del Príncipe de Gales. Se desarrolla sobre un fondo blanco, y las figuras disminuyen de tamaño en cada vuelta, perdiéndose su cabeza en la zona superior, para darnos una idea de perspectiva. Lógicamente como los músicos-heraldos abren el desfile, sus figuras son tan pequeñas, que los instrumentos quedan reducidos a minúsculos trazos. Es por lo que no creemos necesario mostrarla aquí, pero sí indicar que esta era la forma más usual de reproducir un cortejo en pleno barroco, como podemos comprobar en otras procesiones europeas de la época, concretamente en una romana de 1650⁴⁷.

En cambio, a mediados del siglo XVIII, las imágenes procesionales adquieren una disposición en bandas paralelas superpuestas con las figuras todas del mismo tamaño, disposición simétrica en la que se patentizan las nuevas ideas artísticas de claridad y orden preconizadas por

47.- Está reproducida en M. FAGIOLO DELL' ARCO y S. CARANDINI, *L'effimero barocco.Strutture della festa nella Roma del Seicento*, vol. II, Roma, Bulzoni Editores, 1978.

la Ilustración. Como ejemplo de ello tenemos el desfile que se celebró en Valencia el 29 de septiembre de 1759, con motivo de la proclamación de Carlos III (lám. 29): *Orden con que formó la ciudad de Valencia su marcha...para...la proclamación de...Carlos III*. El cortejo fue recogido en un grabado por Hipólito Rovira Brocandel y se conserva en la Biblioteca Nacional⁴⁸. En él también se muestran seis clarineros de espaldas (esquina superior izquierda), más otros tres que marchan tras un único timbalero (banda superior derecha). Dadas las pequeñas dimensiones de las figuras, los instrumentos están dibujados con escuetos trazos.

Aparte de los grabados citados, existe un ejemplo pictórico que muestra también músicos-heraldos en un desfile civil. Se trata de un gran lienzo conservado en el Museo de América de Madrid, donde se representa con todo lujo de detalles la “Entrada del virrey Diego Rubio Morcillo en Potosí”, obra de Melchor Pérez de Holguín (ca. 1716). Y allí, entre multitud de figuras, se pueden ver a dos clarineros a caballo y a un tambor⁴⁹.

Por último, hay que señalar que aparte de desfilar en el cortejo, los clarines y timbales también pueden encontrarse recibiendo una comitiva regia, situados en puntos altos de edificios. Así, por ejemplo, los vemos en un grabado del Museo municipal de Madrid, tocando desde un balcón a la llegada a esta ciudad de Felipe V en 1701⁵⁰.

3.4.2 Máscara de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla en la Exaltación al trono de Fernando VI (año 1747).

Mientras que los autores de grabados y dibujos se limitaban a reproducir de forma escueta e impersonal los altares, pasos, carrozas y cortejos que habían figurado en las fiestas, no siendo capaces de presentar en las estampas el espíritu y el ambiente de las mismas, los ocho lienzos que el sevillano Domingo Martínez pintó entre 1749 y 1750, teniendo por tema lo más destacado de la Real Máscara que tuvo lugar en Sevilla en 1747 para festejar la subida al trono de Fernando VI y María Bárbara de Braganza, están llenos de vivacidad y colorido, aproximándonos bastante al mundo de la fiesta barroca⁵¹. La importancia histórica de las pinturas de Domingo Martínez, con relación a esa fiesta, tan sólo es equiparable al testimonio ofrecido por el pintor anónimo de los quince lienzos que representan la procesión del Corpus de Cuzco, ya mencionados, si bien dentro del aspecto religioso. Se trata en ambos casos de pintores-cronistas que han sabido captar con todo lujo de detalles los distintos aspectos de una fiesta concreta.

La mascarada, que fue organizada por el director de la Real Fábrica de Tabacos, don José Antonio de Losada y Prada, no pudo ser más brillante, animada y pintoresca. La ciudad entera

48.-Lo reproduce Elena PÁEZ RÍOS, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, vol. II, Secretaría general técnica, Ministerio de Cultura, 1982, lám. 1922.

49.-José de MESA y Teresa GISBERT, *Melchor Pérez de Holguín y la pintura alto peruana del Virreinato*, Biblioteca paceña, Alcaldía municipal, La Paz (Bolivia), 1956, págs. 130-139.

50.-Lo reproduce Antonio BONET CORREA, en “Arquitecturas efímeras, Ornatos y Máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca”, op. cit., pág. 56.

51.- Antonio BONET CORREA, *Andalucía Barroca. Arquitectura y urbanismo*, Barcelona, ed. Polígraf, 1984, págs. 253 y ss. o Juan Miguel SERRERA, “Sevilla: Imágenes de una ciudad” en *Iconografía de Sevilla 1650-1790*, op. cit. págs. 86 y 87.

participó de la alegría general y del bullicio del desfile, en el que unos se integraban y otros lo contemplaban, según se puede comprobar en las citadas pinturas, testimonio único del ambiente creado con tal motivo y del ingenio y fantasía de los sevillanos. Y es que en los citados lienzos no sólo se recrea la propia cabalgata con sus carros alegóricos y elementos simbólicos, o los grupos que desfilan con ellos, soldados y civiles; sino que también retrata a la propia ciudad, con sus calles, plazas y edificios más representativos, que lucen bellas decoraciones, colgaduras y tapices. Asimismo, a través de ellos se puede conocer la moda de la época, porque son muchísimos los espectadores que abarrotan las calles o se agolpan en las ventanas y balcones de los edificios, gentes de todas las clases sociales y estamentos, algunos luciendo curiosos disfraces. Pero lo más importante para nosotros es el variopinto abanico de manifestaciones musicales que presentan estos cuadros, por lo que constituyen un documento visual insustituible para conocer la intervención de la música en tales festejos.

El Pregón de esta lucida y atractiva cabalgata salió el 30 de noviembre de 1746, anunciando la gran fiesta que tendría lugar siete meses más tarde. Domingo Martínez incluye también en la serie este Carro del Pregón, dedicándole, como es obvio, el primer lienzo. Los seis siguientes representan los Carros que intervinieron en la Real Máscara del 27 de junio de 1747 con sus respectivos cortejos: el de la Común Alegría, los de los cuatro Elementos —Fuego, Agua, Aire y Tierra—, y el del homenaje de Apolo y las Nobles Artes a los Monarcas, llamado también del Parnaso. En total desfilaron siete Carros, pues ese día también volvía a exhibirse el del Pregón. El último lienzo de la serie, conservada toda ella en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, representa la ceremonia de entrega de los retratos de los Reyes al asistente en el Ayuntamiento —donde aún están—, que tuvo lugar el 29 de junio de 1747, es decir dos días después de la cabalgata. Ese día tan sólo salieron dos carrozas: la del Agua, convertida en Víctor Real y la del Parnaso. Conjuntos de músicos sustituyeron a las musas y ninfas de las respectivas carrozas en esa ocasión.

Pero la Real Máscara también contó con su propia *relación*, según era la costumbre. Esta la redactó don Ramón Cansino Casafonda, funcionario de la Real Fábrica de Tabacos, y se publicó en Sevilla cuatro años más tarde, en 1751. Como era usual en la época, lleva un largo y barroco título: *Nueva descripción iconológica del mundo abreviado. Real Máscara de simbólicos triumphos en festiva ostentación del más plausible culto por medio de los Quatro elementos, que ofreció la lealtad amante de los dependientes de las Reales Fábricas del Tabaco, para celebrar la Real Jura, solemnizada por la mui noble, y mui leal Ciudad de Sevilla en la Exaltación a el Throno y Cetro de dos mundos de nuestro Catholico Monarcha El Sr. D. Fernando VI...* En ella, las citas referidas a músicos, cantores, instrumentistas y danzantes, son abundantes y muchas coinciden con las representaciones que de ellos hace Domingo Martínez en sus pinturas. Es por eso que hemos considerado oportuno confrontarlas para que se puedan observar las similitudes y las diferencias entre ambos medios de expresión en el campo estrictamente musical⁵². Así pues, la relación de músicos que intervinieron es la siguiente:

52.- Los textos de la *relación* van en cursiva con el número de la página correspondiente, mientras que nuestras descripciones de los lienzos van intercalados en letra redondilla.

1. Carro del Pregón

Pág. 18... *Quatro clarineros y dos Tymbales les seguian à caballo, tocando marchas bèlicas y sonoras canciones... Llevaban uniformes encarnados con divisas azules, guarniciones de plata, sombreros con plumas... De azul y oro tapafundas y mantillas, pero las que adornaban los Tymbales eran encarnadas y con imitada bordadura de oro y matices del pincel. Llevaba cada una dentro de su primorosa orla bien colocadas las Armas Reales... y después a pie quatro tambores y dos pifanos para romper el Vando...*

Siguiendo el orden de la procesión, se ven en primer lugar cuatro soldados de espaldas, con correas rojas que le cruzan las espaldas desde el hombro derecho hasta pasar bajo el brazo izquierdo, por lo que se puede deducir que son tamboreros. A continuación camina un soldado tocando una pequeña flautilla vertical (“pífano” según el autor de la relación), precediendo a cuatro clarineros, de cuyos instrumentos penden banderolas rojas con las armas reales. Tras ellos se sitúan dos timbaleros y tres soldados soplando trompas de caza, con su tubo enrollado de forma peculiar, pues únicamente lleva una corta vuelta hacia el centro del tubo, que es curvado. De los dos timbales tan sólo se aprecia uno que va cubierto por un tapafunda blanco, aunque se pueden observar las baquetas del segundo timbalero. Los soldados llevan trajes rojos y casacas azules (lám. 31).

Pág.20...*Seguía un carro en que se figuraba una hermosa Galeria...*

— Efectivamente, el carro tenía forma de una barca, cubierta por un baldaquino de varias arcadas, toda ella tallada en madera. Era el único carro cubierto, a modo de carroza.

Pág.21... *Las quatro ruedas del Carro llevaban cubiertos los rayos... en que se representaban nadantes y como tocando acordes instrumentos y cantando diferentes hermosas syrenas...*

— En las ruedas se aprecian sirenas y tritones con cortas trompetas rectas y trompas fantásticas de artísticas y caprichosas curvas, que se contraponen a las que describen las colas de estos seres fantásticos (lám. 32).

Pág.22...*Ocupaban...este Carro, haciendo alarde sonoro de sus destrezas, doce Musicos instrumentistas, los más cèlebres, cuyos trages a lo Turco, guarnecidos de galones y bordaduras de oro y sedas, ostentaban en primorosa*

[26]

variedad... Antes y despues de decir el Pregòn, como en los sitios precisos y al dirigirse por las calles y Plazas el curso de este aparato festivo, tocaban harmoniosas composiciones, marchas y conciertos de singular melodia; y eran los instrumentos de concierto tan acordado, un violón, dos favotes (sic), seis violines, y tres obueses, que emulandose entre si por desempeñar con especial esmero cada uno la obligación de su destino...

— En el Carro aparecen dos angelotes, uno sobre el pescante y el otro atrás, tañendo cortas trompetas rectas de tipo medieval. También se ve el mismo aerófono en manos del personaje, que a modo de mascarón de popa, está tallado en la parte trasera del Carro. Dentro de él se hallan trece músicos, vestidos a la turca, y tocando seis oboes, un oboe *da caccia*, tres violines, un violoncello y dos trompas naturales, similares a las que tañen los soldados que preceden al carro. Delante está situado un gran atril con una partitura y ante él un personaje, cuya función, quizás, es la de pasar las hojas. Los arcos de los cordófonos son bastante curvos como los primitivos (lám.32).

Pág.26...Llegaron a tan ilustre y circunstanciada espectaciòn, haciendo bèlicas salvas los clarines, y Tymbales y luego que su estruendo convocò en congresso las atenciones, calmò, dexando en silenciosa concordancia el espacioso teatro para que se pudiese oir al Pregonero...

— Delante del Carro, y a caballo, se destaca un personaje con un largo rollo desplegado entre sus manos, donde está escrito un texto. Se trata del pregonero.

2. Carro de la Común Alegría

Pág.59... Triumpho primero. Culto y Obsequio de la Comun Alegria, que ocupando ufana el primer Carro de la Mascara, ofrece el tropheo de la tristeza y de las tres infaustas Parcas, que ha sujetado à rendida esclavitud...

— Las Parcas van detrás del Carro con cadenas.

Pág.64... Después (de la escuadra de soldados) a poca distancia iba sobre un hermoso caballo blanco bien aderezado y seguida de cuatro clarineros y otros tantos Tymbales, una hermosa y alada Ninpha con un Clarin en la mano representando la Fama. Su vestido era de tela celeste.... *pág. 65. Inmediatamente se aplicaba el Clarin a la boca en acción de tocar y los clarineros y Tymbales al*

[27]

mismo tiempo, ejerciendo sus habilidades, daban especial gusto al Auditorio. Llevaba esta Nimpha delante dos volantes con bollas de terciopelo prevenidas de papeles, que repartían quatro tambores y dos Pifanos...

— En la pintura está representada esta escena en un segundo plano y queda bastante difuminada. La Fama, a caballo y vestida de azul celeste hace sonar su clarín, que lleva colgando una banderola. Tras ella cabalga un grupo de soldados: siete tañen clarines y llevan casacas azules, seis percuten timbales con tapafundas rojas (dos van con casacas azules y los restantes con otras rojas), mientras que sólo uno de casaca roja tañe un pífano (lám.33).

Pág.71... Formábase una ingeniosa danza de cuatro mugeres y cuatro hombres tan primorosamente vestidos que cuando bailaban... daban el mas agradecido y divertido recreo. Los vestidos y adornos eran mui varios... pág.72. Los dos primeros hombres iban con trages mui garvosos de tafetàn, guarnecidos el uno de sonajas pequeñas y tocando unas mui grandes y otro de cascabeles tocando castañetas... Los otros dos iban con correspondientes vestidos y adornados el uno de panderitos pequeños y tocando uno disforme por lo grande y el último de cencerros tocando una guitarra... pág. 78... Otro vendiendo clavijas de guitarra y adornado de ellas llegó para surtir en tanta fiesta a los aficionados...

— De esta parte de la comitiva, con danzas de negros, no nos ofrece nada la pintura de Domingo Martínez.

Pág.79...Ocho Musicos, y un Maestro de Capilla componian de lo mas gracioso, que entre juguetes de esta naturaleza se pudo ver: unos eran instrumentistas, y otros cantores, todos de Abitos, y à caballo; unos en jumentos, y otros en mulas, y en haquillas, con arrèos del mayor gracejo, y primor, que realzando por su propiedad el gusto de lo burlesco, fuè assumpto mui celebrado este choro de Musica. Sus adornos, y motes se ordenaban en esta forma. Un Organista adornado de teclas de organo, y un Baxonista guarnecido de cañuelas de baxon, y tocando uno formado de una calabaza grande, eran los primeros de esta musica... Un violinista adornado de manojillos de cerdas, y otro viejo tocando violon, guarnecido de bordones, y ataditos de ellos, llevaban estas coplas... Un Cantor adornado de gilguerillos, y otro de Villancicos... pág. 80...Otros dos Cantores, uno adornado de gaitas, y otro de Ruiseñores... El Maestro llevaba los Abitos guarnecidos de papeles de Musica, y en la mano algunos con que echaba el compaz... Quando llegaban à los sitios donde havian de cantar, se formaban como en rueda, y el Maestro en lugar proporcionado, para echar el compaz, que lo viesan todos; y aplicandose cada uno a templar el instrumento, que tocaba

[28]

(porque todos podian sonar bastamente, aunque en tonos extraordinarios) y con acciones las mas agraciadas, para la propiedad del oficio de cada uno, se abria un libro como de Choro, que ponian en un facistol formado sobre un jumento, para que llevaban dos Monacillos, y entonaban por quinto tono el verso latino, con que se daba principio a la musica, siguiendo inmediatamente un Villancico...

— Se desarrolla esta parte de la comitiva en un primer plano de la composición. Marcha delante el jumento sobre el cual se ha improvisado un atril para el libro de coro. Junto al asno caminan dos monaguillos con sus sotanas rojas y sus roquetes blancos. A continuación discurre la jocosa capilla formada por ocho músicos y el maestro. Todos van con sotanas negras y sombreros del mismo color, y cabalgan sobre distintos animales que llevan diferentes arreos. El maestro va con la mano derecha levantada, haciendo el gesto de marcar el compás. Tras él se puede ver a un violinista, a un violonista de espaldas, a un bajonista y mucho más retirado a un trompa, con un instrumento del mismo tipo que aquellos que vimos en el primer cuadro. Los cuatro músicos restantes son cantores y llevan particellas. Todos están en actitud de hacer música. En varios de los hábitos se ven, además, pequeños objetos que suponemos sean los que describe la *relación*. (lám.34)

Pág.81... *En este concepto vinieron también diez Satyros principales, y otros pequeñuelos, propia comitiva de esta funcion....pág.82... mayormente quando el Dios Pan con Syringa, y el Dios Baco, eran los que como mas inmediatos sequaces de la Comun Alegria, traia esta en su Carro, para la celebracion de su triumpho; ò fuesse, porque ellos se viniessen, ò porque les convidassen, fuè oportuna su comitiva; bien que no se les debe quitar el honor de ser convidados, pues nadie se va à tales funciones, sin que lo conviden; aunque Sileno que tambien assistiò, solia hacerlo... Reputábase Sileno como Padre de Baco en el cariño, con que le trataba, y assi era regular que assistiesse alegre, y gozoso por verle triunfador parcial con la Alegria...y aun caballero en su cèlebre jumento, quando los demas iban a pie... Pero su edad, y sus circunstancias lo permitian todo, y aun merecian, que le viniessen obsequiando, y festejando los Satyros: bien, que como tambien venian à vista de su Pan, era (pág. 83)debido mostrassen todos sus gracias, que eran tocar, y bailar, formando una vistosa danza. Iban desnudos de cintura arriba, como el Dios Pan, observando la antigua costumbre...Los dos primeros iban tocando cada uno una Zambomba...Otros dos tocando cada uno una Gayta... Otros dos con Trompas de azero, tocandolas con la boca... pág. 84. Otros dos tañendo Morteretes grandes... Otros dos delante de Sileno llevaban de unas cuerdas su jumento, para mas solemnidad....Seguia rodeado de otros varios Satyrillos el venerable Sileno, viejo alegre, coronado de yedra, y flores...*

[29]

—Tras la capilla musical se desarrolla esta escena en la que Sileno subido a un asno, con una copa de vino en la mano y coronado por hiedra, es el centro de atención de una serie de sátiros, dieciocho, que llevan botas de vino y danzan con desenfreno. Algunos tocan instrumentos musicales, pudiéndose ver una guitarra, una chirimía, varios címbalos (alguno de ellos es golpeado por una varilla metálica, en lugar de ser entrechocado), un par de morteros de cobre percutidos por varillas metálicas y una gaita con un largo bordón, del que pende un paño rojo. Los sátiros van desnudos de cintura hacia arriba, llevan cuernos y la parte inferior de su cuerpo está pintada con un gran realismo, figurando las patas de machos cabríos (lám.35).

Pág. 88... *En las gradas que de sus pies baxaban al plan del Carro, iban sentados cuatro Satyros, unos tocando Trompas grandes de azero y los otros unos Tympanillos de hoja de lata, uno en cada mano. Estos son unos instrumentos al modo de sombreritos y alrededor guarnecidos de cascabeles, por lo que quando los tocan, dando uno contra otro, causa un festivo estruendo, que para el assumpto era de buena harmonia y su uso se mantiene de la antigüedad en Roma, quando para las fiestas de la vendimia se visten de Satyros los que las celebran. En el medio del plan del Carro iban el Dios Pan de Satyro, tocando su flauta de siete cañas y Syringa con traje de villana, que tocaba unas sonajas...pág. 89...Baco tocaba un tamboril...Pan demostraba como parte de esta Alegria, el Placer del Vulgo, gente rustica y ganaderos.*

En Syringa se representaba la rusticidad mas inocente y en Baco el gremio de la picaresca y de los borrachos que brindando por la salud de su rey lograba en aquel dia alguna disculpa de su vicio...

— En el Carro de la Común Alegría se destaca, en la parte delantera, Baco coronado de hojas de parra y con una bota de vino en la mano y tras él un par de sátiros. En el centro y de pie va el dios Pan con una flauta policálama en la mano y delante de él una ninfa agita un aro de sonajas. Otro sátiro y Siringa completan las figuras de este Carro. Sobre la falda roja de Siringa, quien sostiene con su mano derecha el palo frotador, se despliega una huesera. Por otro lado, en las pinturas que decoran los costados del Carro se representan, a su vez, escenas mitológicas con sátiros, que tocan un aro de sonajas, un pandero y un caramillo (lám.36).

3. Carro del Fuego

[30]

— En este Carro no van músicos, tan sólo el pintor ha querido colocar en un primer plano a la izquierda un gran tambor en manos de un personaje grotesco, que lleva una gran nariz.

4. Carro del Aire

Pág. 168... *Dos que tocaban uno guitarra, y otro un pito, se guarnecieron sus vestidos de lo mismo, que trataban, pues este se adornò de gran variedad de pitos, y aquel de guitarras...Otros dos se adornaron, el primero de gaitas, de que tocaba una, y el segundo de pies y manillas de cabrito, tocando bajon...Un gracioso Chirimia tocaba la suya...Acompañabale otro, que adornado de variedad de pitos de barro encarnado, tocaba uno mui grande, que llevaba en las manos...pág. 169...Dispusose un Realejo del porte de los regulares, imitandolos jocosamente con gran propiedad. Incluía porcion de cañones de Organo, otros de caña, algunos de madera, y diferentes gaitas, pero todo capaz de tocar, y puestos con tal disposicion, que en moviendo los fuelles, sonaban todas las voces à un tiempo. Poníase (en los sitios que le parecia) à tocar uno de dos organistas que iban para este efecto, y fingiendo destreza sobre las teclas, que eran pintadas, alzaban otros dos los fuelles, y causaba un estruendo tan vario, y extraordinario...Uno de los dos organistas llevaba los avitos, y bonete guarnecidos de templadores, y el otro de muchas tiras de papel de varios colores con estas coplas en las targetas... Los otros dos se adornaron, el primero de atadillos de cuerdas de alambre, y el ultimo de cañoncillos de Organo...*

— De toda la variopinta descripción anterior, en la pintura tan sólo aparece el grupo de falsos clérigos con un organito que exhibe unos pocos tubos labiales, montado sobre un armazón de madera con patas, y detrás de él un bajón. El que pulsa las teclas del instrumento, lleva el hábito lleno de templadores (lám.37).

Pág. 172... *Un clarinero como de Regimiento guarnecido todo su vestido de clarinillos pequeños, como del porte de media tercia de largo cada uno, dorados todos y uno regular en la mano que de cuando en cuando tocaba. Acompañabale otro igualmente adornado de pequeñas trompas de caza y tocando una grande que llevaba en la mano... Dos atabaleros de Regimiento, que tambien adornaron sus vestidos de atabalillos de tamaño de una escudilla mediana cada uno, pero labrados con gran curiosidad (como los demás adornos) y cada qual tocaba uno de buen porte que le pendía de un cordón que atravesaba desde el hombro derecho hasta pasar por debajo del siniestro brazo...*

[31]

— En la pintura se ve un grupo de hombres disfrazados de soldados que ondean banderas y tocan un par de timbales y una trompa de caza de peculiar curvatura. Detrás otro músico sostiene en su mano izquierda un clarín. Aunque este grupo está formado por figuras muy pequeñas, se pueden observar los minúsculos atabalillos que van cosidos a los trajes de estos músicos, así como las pequeñas trompas de caza en la vestimenta del que sopla este aerófono. El grupo se completa con un par de niños que tocan, asimismo, una trompa de caza y un atabal (lám.38).

Pág.174... *Era termino de todo el jocoso acompañamiento una graciosa cuadrilla de Negros, y Negras, que fueron unos de los especiales assumptos, que celebraron en esta Mascara quantos la vieron. Iban sin mascarillas, pero sus caras, y manos competian en lo atezado con el azabache; adornaronse primorosissimamente con varias guarniciones, perlas, corales, y otros curiosos cabos, y lazos colocados con buena idea; uno tocaba guitarra, y los demás llevaban pandero, sonajas, y castañetas, formando en los sitios señalados una Danza bien dispuesta...*

— En una esquina de la pintura se puede observar esta danza de negros, cuatro hombres y otras tantas mujeres, que evolucionan al compás de una rítmica melodía. Dos tocan guitarras y tres van provistos de castañuelas. Una de las mujeres baila, incluso, con su hijo en brazos (lám.39).

Pág. 180...*La Musica era otra Ninfa mui agraciada, porque siendo su dulzura honor del Ayre y embeleso de las criaturas, no pudiera representarse bien con menos grato aspecto, que el de una belleza. El vestido era vario, pero sembrado de pequeños instrumentos músicos y notas de esta facultad. En la cabeza llevaba bien colocada sobre un vistoso tocado, con que iba dispuesto su cabello, una mano musical, con sus correspondientes Signos y en una mano llevaba un obuè, como que el alma de la harmonia suave en todo musico concontento es el Ayre....pág. 202 ...La jactancia, hija de la Soberbia llevaba un clarin e iba adornada con plumas de pavòn...Y en la mano izquierda llevaba un clarin, por querer el jactancioso hacer su propio aliento, por medio del clarin de sus alabanzas, la fama que desea...*

— En la pintura de Domingo Martínez referida al Carro del Aire no se ven estos personajes, pero tras él camina una pareja, que no hemos podido identificar, pues en la *relación* no se menciona. El hombre lleva en la mano izquierda una guitarra, un oboe y una cadena, y en la derecha un objeto que podría ser un idiófono, quizás unas castañetas. La dama, que va vestida de blanco, sostiene en

la cabeza una escudilla con una manzana. Además, hay que señalar que pintados en el carro van angelillos con trompetas (lám.40).

5. Carro del Agua

Pág.212... *Seguianse tres corpulentos y bien figurados Patos, y como montados en ellos un hombre y dos mugeres, una a cada lado del hombre. Este llevaba tocando una guitarra y todos tres iban adornados de corales, caracoles, juncias y grama...*

— Aunque en este lienzo se ve en primer término a los tres presonajes arriba reseñados, cabalgando sobre patos, Domingo Martínez no pintó la guitarra.

6. Carro de la Tierra

— Ni en la relación ni en la pintura hay alusiones a la música en este Carro.

7. Carro del homenaje de Apolo y las Nobles Artes a los Monarcas

Pág. 349...*Precedia a los guardias de Corps una bien concertada musica de seis instrumentistas diestros a caballo, con correspondientes libreas galonadas de plata, dos tocaban obueses, dos favotes (sic) y los otros dos trompas de caza; de rato en rato exercian dulcemente su habilidad, tocando sonoras marchas que divertian...*pág.354...*Seis muchachos o Geniecillos alusivos a las facultades que se representaban en las Musas, los que llevan en las manos compás y regla; el plectro o pluma de tocar la cithara...* pág.355...*Se representaba el Parnaso, Choro de Musas, Ariòn y Orpheo...*pág.360...*Pintose un organo y una mano que tocaba para demostrar la voz y aplicacion (lado derecho del carro)...*pág.361...*A otra parte pintose un Violon...*pág. 362...*Esta era la disposicion, y forma de este grandioso Carro... y passando ya a la declaracion de las personas que iban en èl, se hace preciso descender, contandolas desde Apolo, que estaba colocado cerca de la cumbre de el Monte...*pág.363...*En las manos mostraba una cithara, como que es el Padre, y Maestro de toda harmonia musical...*pág. 364...*Clio... se hallaba sentada cerca de Apolo...sus insignias eran un clarin en la mano derecha, y un libro en la siniestra, aunque cuando convenia usaba de un obuè, que tocaba diestramente...*pág.365...*Euterpe ocupaba lugar inmediato...Las insignias que las distinguian fueron dos flautas, que llevaba; pero usando à tiempos de la una, acompañaba dulcemente à la Capilla en toda ocasion de Musica, sin que esto la apartasse de su propio, y legitimo*

[33]

oficio...pág.369...La dulce, alegre, y amorosa Erato ocupaba inmediato lugar...Llevaba en la siniestra mano una lyra, y un plectro en la diestra... y à su lado un pequeño alado Genio de Cupido con su arco, y flecha...pág.370...Acompañaba à esta Musa Terpsicore, con la cabeza adornada de varias plumas, y gazas volantes....y demostraban ser esta especial motora de los bayles...Tenia en la mano una cithara...pág. 372... Orpheo, que a la dulce eficacia de su harmonia arrastraba aun las mas brutas atenciones, ya pulsando el sonoro instrumento su diestra mano, ya dando al ayre su voz suaves trinados gorgéos, mostraba como Pincipe altamente instruido de las Musas, quanta destreza prudente debió a su favor... y tocando un Violon en vez de lyra, ò cithara...

—La pintura en este magnífico Carro introduce muy pocos instrumentos. No aparecen los músicos a caballo ni los Geniecillos con plectros. Tan sólo algunas Musas y Orfeo son los que tañen instrumentos músicos, pues ni siquiera Apolo lleva su cítara. Además, no todos los atributos de las Musas que describe la relación pueden identificarse, aunque sí coincide el número de Musas que tañen instrumentos (Clío, Euterpe, Erato y Terpsícore), pero no la tipología de los mismos. Solamente a Clío se le puede identificar fácilmente porque sopla un oboe y lleva un libro. Por lo tanto, debemos suponer que Euterpe es la que hace sonar el otro oboe, mientras que Erato y Terpsícore, que tocaban respectivamente *lyra* y *cithara* son las que frotan las cuerdas de los violines. Por su parte, Orfeo pulsa las cuerdas de una falsa lira (lám.41).

8. Carro del Víctor y del Parnaso

Pág.401...Entretanto, que el Caballero Asistente y Capitulares que concurrieron a la Junta, estaban a este efecto ausentes de el Palenque, se repetían armoniosamente los dulces conciertos con que desde el Carro se daba por los doze diestros instrumentistas gustoso recreo a los circunstantes, a que alternaban en sus correspondientes puestos Tymbales y Clarines; y lo mismo executaba la acorde Musica de los Guardias...

— Es el lienzo que mayor interés ofrece desde el punto de vista musical, porque en cada una de las dos carrozas que participaron en la entrega de los retratos de los monarcas al Ayuntamiento se despliega un grupo de músicos. En primer lugar, en el Carro del Víctor, antes del Agua, van cinco instrumentistas con oboe, dos violines, violoncello y trompa (lám.42); mientras que en el del Parnaso, que es donde van los retratos, ahora ya no están Apolo y las Musas, sino un grupo de ocho músicos, con trompa similar a la ya vista en otros lienzos, un oboe, dos violines, un bajón, un violoncello y un oboe *da caccia* (lám.43). Solamente al músico de espaldas no se le ve el instrumento. Y en segundo lugar, y en torno a este último Carro, se distribuyen

varios soldados haciendo sonar instrumentos militares: cuatro trompas, cuatro pares de timbales con tapafundas rojas, percutidos por soldados con turbantes a la turca, y cuatro clarines con estandartes colgando (lám.44).

La comparación entre la *relación* y las pinturas nos plantea el interrogante de si hubo entre ellas una determinada influencia. Dada la cronología de ambas obras se podría pensar que Cansino Casafonda tuvo la oportunidad de ver los cuadros de Domingo Martínez cuando estaba redactando su crónica, ya que ésta ve la luz en 1751, mientras que las pinturas —se supone— fueron realizadas entre 1749 y 1750. Pero si esto hubiera sido así Cansino se hubiera limitado a describir lo que veía en los cuadros, y ya hemos comprobado que existen notables diferencias entre ellas. Naturalmente, la crónica trata de ser exhaustiva al describir de forma prolija todos los elementos integrantes, utilizando en ciertos casos fórmulas estereotipadas, escogidas del repertorio usual de este tipo de escritos, sin olvidarse de ir intercalando todos los textos no sólo de las coplas que se cantaban sino incluso de aquéllas que iban en las tarjetas prendidas de los disfraces; mientras que Domingo Martínez tuvo que limitarse a escoger y fijar en sus lienzos las imágenes más significativas de todo el largo y vistoso cortejo. Creemos, por tanto, que pintor y escritor trabajaron de forma paralela, posiblemente sin préstamos recíprocos, sobre apuntes y notas tomados del natural (parece evidente que ambos fueron espectadores del magno acontecimiento) e incluso teniendo en cuenta las relaciones oficiales que hacían los organizadores o maestros de ceremonias con vistas a fijar el rito de tales eventos.

Sea como fuere, lo cierto es que en esta brillante comitiva se mezclaron distintas manifestaciones musicales como expresión de la alegría colectiva, tal y como nos da a conocer la serie pictórica: la música militar, la música popular, la música instrumental profana y la música de iglesia, si bien ésta última parodiada. En todas ellas los instrumentos que intervinieron están pintados con gran descuido, apenas esbozados sus contornos y sin mostrarnos detenidamente sus rasgos formales característicos, aunque sí sean bastante expresivos los gestos de los intérpretes. Y es que Domingo Martínez ha querido ofrecernos una visión panorámica de la fiesta, sin detenerse en detalles que no modificarían su sentido.

La música militar estaba representada por bandas de clarines, trompas de caza, timbales, tambores y algún pífano. Estos últimos eran los instrumentos propios de la Infantería y con ellos se abría el cortejo: cuatro tambores y un pífano, que la crónica no cita. Hay que aclarar aquí que los pífanos que pinta Domingo Martínez son pequeñas flautas verticales, por lo que nos preguntamos si así serían realmente o si serían traveseras como las que se utilizaban en los ejércitos europeos. Del repertorio de estos instrumentos se han conservado algunas piezas de mitad de esta centuria. Se trata del *Libro de la Ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la Infantería Española compuestos por Don Manuel Espinosa, 1761* (Ms.2791. Biblioteca Nacional de Madrid).

Por su parte, los clarines, normalmente cuatro, seis y hasta siete, se asociaban con los timbales, cuyo número variaba: dos, cuatro o seis pares, según las compañías. Y a ellos se

[35]

sumaban, a veces, las trompas de caza, que muestran en estas pinturas una curiosa tipología, ya que sólo tienen una pequeña vuelta en el centro del pequeño y curvado tubo cilíndrico, y un pabellón en forma de embudo. Se parecen más a las pequeñas trompas de postillón que a las usadas en las capillas y en las orquestas de la época. Y debemos creer que eran así, porque no tenemos ningún argumento que nos permita poner en tela de juicio las representaciones instrumentales de Domingo Martínez, pese a que las mismas carezcan de precisión en sus detalles estructurales, como hemos visto. Clarineros, timbaleros y trompas iban siempre a caballo.

Estas compañías con músicos de los distintos regimientos tenían asignado un lugar fijo en el cortejo: lo abrían (Carro del Pregón y Carro de la Común Alegría) y lo cerraban, ubicación que se ha mantenido hasta hoy en nuestras procesiones.

A todos esos músicos militares hay que sumar aquellos que van disfrazados de soldados y que también utilizan sus instrumentos característicos, como los timbales o las trompas (lám. 38).

La música popular está representada en el Carro de la Común Alegría, donde un grupo de sátiros tocan una guitarra, una chirimía, una gaita y unos címbalos u organizan un gran estruendo con los morteros percutidos para ritmar una desordenada danza (lám. 35). Se trata de representar aquí la algarabía y espontaneidad de ciertas fiestas y celebraciones populares, sin orden ni concierto. A aquellos instrumentos se suman la flauta de Pan, el aro de sonajas de la ninfa y la huesera de Siringa, personajes que van sobre el Carro (lám. 36) y que representan tanto la música rural como la de pícaros y borrachos, según explica la crónica. Por otro lado, la danza de negros del Carro del Aire, que bailan al son de dos guitarras y castañuelas muestra otro aspecto más de la música bullanguera del pueblo, al interpretar una danza de cascabel.

Aunque al tratarse de un cortejo civil, la capilla catedralicia de música no participaba, el pueblo sevillano no pudo sustraerse de incluir este tipo de manifestación, realizando una parodia de la misma en el Carro de la Común Alegría (lám. 34). Se trata del grupo de músicos disfrazados de clérigos que cantan, dirigidos por un falso maestro de capilla, al son de ficticios instrumentos musicales: un violín, un violón, un bajón y una trompa, los cuales, según la *relación*, “podían sonar bastante, aunque en tonos extraordinarios”. Ello significa que estamos en presencia de una temprana “murga” de carnaval, en la que su sentido jocoso, propio para conseguir la hilaridad del público, viene acentuado por los asnos en los que cabalgan los músicos y las múltiples cartelas o miniaturas de instrumentos que cuelgan de sus vestiduras. Ignoramos si, además de este sentido burlesco y lúdico, la comparsa podía tener algún matiz satírico o de velada crítica social.

Otros dos falsos músicos disfrazados de clérigos y tocando un bajón y un organito como el que solía salir en las procesiones aparecen en el Carro del Aire (lám. 37). Los instrumentos son también falsos, pero con ellos se completa la visión jocosa y parodiada de lo que eran las intervenciones de la capilla catedralicia en una procesión religiosa. Además, y curiosamente, es esta la única imagen que tenemos de los órganos positivos que desfilaban en las procesiones religiosas, elemento que, tal y como hemos visto, no nos ha mostrado ningún otro autor, ni siquiera Nicolás de León Gordillo en las famosas tiras de la procesión del Corpus sevillano de ese mismo año de 1747.

Pero, el más interesante de todos los aspectos de la vida musical que nos ofrecen estas

[36]

pinturas es el del grupo de doce músicos, todos instrumentistas y tocados con turbantes *alla turca*, que salieron tanto en el Carro del Pregón como el día de la entrega de los retratos reales al Ayuntamiento, en esta ocasión divididos en dos grupos. Según las pinturas, en el primero (lám. 32) hay un violoncello (tiene un clavijero de pala en lugar de la típica voluta), un oboe *da caccia*, una trompa, tres violines y seis oboes, mientras que el último día de la fiesta, estos mismos músicos se dividieron en dos carros: en el del Víctor (lám. 42) figuraban una trompa, un violoncello (es el mismo del Carro del Pregón porque tiene un clavijero de pala en lugar de la voluta), un oboe y dos violines y en el del Parnaso (lám. 43), una trompa, un oboe, un bajón, un oboe *da caccia*, un violoncello (con su típico clavijero rematado en voluta) y dos violines. Es evidente que existen algunas diferencias entre los tipos de instrumentos que intervinieron en ambas ocasiones, pero hay que tener en cuenta que los músicos en aquel momento sabían tocar dos y tres instrumentos diferentes, por lo que podían intercambiarlos según las necesidades musicales. Ahora bien, ¿qué tipo de música interpretarían? Según la crónica, *armoniosas composiciones, marchas y conciertos*, pero ¿a qué se referiría exactamente Cansino Casafonda con esas expresiones? Indudablemente, debió existir un tipo de repertorio para estas celebraciones, con música de cierta categoría artística, similar al de las oberturas, suites, divertimentos o serenatas que se solían tocar al aire libre en Europa, además de las marchas, en el que intervenía un heterogéneo grupo instrumental, formado por varios instrumentos agudos, en este caso, un número variable de violines y oboes con el refuerzo de una voz intermedia (*oboe da caccia*) y la línea del bajo ejecutada por el violoncello y el bajón. Las trompas puntuarían ciertos pasajes cadenciales. Existe una marcha procesional anónima de esta centuria en el Archivo de la Catedral de Oviedo, escrita para violines, oboes, dos trompas, dos violones y órgano, que podría servir de ejemplo de alguno de estos repertorios⁵³. Esta música que era “dulce”, “armoniosa” y que producía “gustoso recreo”, indicando con ello su noble naturaleza artística, alternaba, según la *relación* con la de clarines y timbales, que iban junto a los carros, pero nunca se simultaneaban, por causas obvias.

Algunos de estos músicos pertenecerían a la capilla de música de la Catedral, que era bastante escueta por aquellos años, y otros serían de profesión libre que actuarían tan sólo en las fiestas de la ciudad que eran muchas a lo largo del año. Todos ellos eran contratados por el Ayuntamiento para tales ocasiones festivas. En este punto queremos precisar que la capilla catedralicia, aparte de cuatro violines, tenía por aquel tiempo dos violones, «un contra y un violoncello», siendo este último el que se tocaba en los festejos al aire libre.

Por último, nos queda por reseñar que en esta grandiosa cabalgata también aparecen ciertos instrumentos utilizados como atributos de personajes mitológicos, así los que tañen ciertas Musas y Orfeo en el Carro del Parnaso (lám. 41). Orfeo exhibe una falsa lira, posiblemente hecha de cartón o de pasta, como las que se utilizaban en el teatro, mientras que las Musas (Clío, Euterpe, Erato y Terpsícore) tañen oboes y violines, instrumentos más conocidos por Domingo Martínez que las cítaras y liras greco-romanas, sin duda.

53. Emilio CASARES RODICIO, «Catálogo del archivo de música de la catedral de Oviedo», en *Anuario Musical*, vol. XXX (1975), C.S.I.C., Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1977, pág. 208.

De este modo, vemos cómo este pintor sevillano nos ha ofrecido con todo lujo de detalles una imagen muy viva de lo que era una fiesta a mediados del siglo XVIII en la ciudad, siempre alegre y extrovertida del Guadalquivir, y el concurso de la música en ella. Pensamos, por lo tanto, que no existen razones para creer que las diversas manifestaciones musicales que allí se muestran carezcan de realismo, aunque puedan existir ciertas variantes o interpretaciones personales, que modifiquen mínimamente aquello que realmente desfiló en la procesión.

3.4.3. Otra Real Máscara

Por último, no podemos dejar de comentar una interesante y bella imagen de una Máscara, cuya cronología se sale fuera de la que nos hemos marcado para nuestro trabajo, pero debido a que muestra costumbres heredadas de la época barroca, creemos oportuno incluirla aquí. Se trata de la “Máscara Real para la noche del 6 de enero de 1828” que se celebró en Barcelona, con motivo de la visita de Fernando VII y María Amalia de Sajonia. Una visión sintética de lo que pudo ser la grandiosa cabalgata de esa noche nos la ofrece Buenaventura Planella en una serie de grabados⁵⁴, que mantienen características de aquellas comitivas serpenteantes del siglo XVII. En la que representa al segundo carro (lám. 30) hay un grupo de ocho músicos abriendo el cortejo, vestidos a la usanza del s. XVI, que tocan un oficleido (el grave del *kenthorn* o trompeta de llaves); un extraño aerófono, que quizás pueda identificarse con el serpentón militar (aerófono de metal con la forma del fagot, dotado de llaves y con un pabellón en forma de cabeza de dragón), aunque su tubo largo se asemeja más al de un trombón (su ambigüedad tipológica quizás se deba al desconocimiento del dibujante); un par de clarinetes; un “sombrero chino” o “creciente”, idiófono múltiple de origen turco que los europeos incorporaron hacia el siglo XVIII a sus bandas militares; unos címbalos de tamaño mediano; y un bombo, ambos instrumentos también de procedencia turca. No cabe duda de que aquí tenemos el núcleo de la banda de música civil decimonónica, con viejos instrumentos transformados, con otros de no lejana invención, más aquellos tomados de la órbita turca por sus rítmicos y característicos timbres.

Tras esta pequeña banda, una muchacha ataviada a la usanza griega (representa a Ceres) sacude unas maracas y más atrás dos parejas, vestidas de aldeanos, tocan rústicas flautas con pabellones acampanados (ellos) y panderos (ellas). Así pues, vemos cómo también en esta Máscara se mezcla música de diversa naturaleza: la bandística, transformación mejorada de la militar, y la popular, aquí idealizada. Con la música de esta incipiente banda se entra de lleno en un mundo sonoro diferente del de los grupos de ministriles y heraldos del Barroco: el de las grandes masas sinfónicas que habría de desarrollar el Romanticismo. Imagen, pues, con reminiscencias del pasado en cuanto a la organización, presentación y función del cortejo, pero imagen también de un presente musical nuevo.

54.- Elena PÁEZ RÍOS, op. cit. lám. 1703

INDICE DE LÁMINAS

1. “Salomón realizando una ofrenda en el templo” de Lucas Valdés (1661-1725). Iglesia de la Magdalena. Sevilla.
2. “Traslado del Arca de la Alianza”. Detalle del grabado “La Adoración del Cuerpo Místico” de Alardo de Popma (1622).
3. “El Triunfo de José en Egipto”. Detalle del grabado “Alegoría de la Procesión del Corpus Christi” de Jean de Courbes (1622).
4. Detalle de “José recibido en Heliópolis” (1657) de Francisco Gutiérrez. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
5. Detalle de “La llegada de David vencedor de Goliath”, atribuido a Lucas Valdés. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
6. Detalle de “La llegada de David vencedor de Goliath”. Anónimo en la sala capitular del monasterio del Carmen de Arequipa (Perú, 1ª mitad del s.XVIII).
7. “Entrada triunfal de San Fernando en Sevilla” de Lucas Valdés. Iglesia de la Magdalena. Sevilla.
8. Detalle de la “Alegoría de la Inmaculada Concepción” de Juan de Roelas. Museo de Bellas Artes de Valladolid (1616).
9. Detalle del “Triunfo de la Inmaculada” de Juan Ramos (ca.1700). Iglesia de Guaqui (Bolivia).
10. “Triunfo de la Inmaculada” de Juan Ramos (1706). Iglesia de Jesús de Machaca (Bolivia).
11. Detalle de la sirena del carro triunfal anterior.
12. “Triunfo de la Eucaristía” de Leonardo Flores (fines del s.XVII). Iglesia de Achocalla (Bolivia).
13. Carro de los estampadores diseñado por Caudí para las fiestas de la Inmaculada de Valencia (1662). Grabado en la *relación* de Valda.
14. Carro con “La Virgen de Belén” de la serie “La procesión del Corpus cuzqueño”(ca. 1685). Anónimo. Museo arzobispal de Cuzco.

[39]

15. “Santa Rosa de Lima y la Linda” de la serie “La procesión del Corpus cuzqueño”(ca. 1685). Anónimo. Museo arzobispal de Cuzco.
16. “Alegoría de la procesión del Corpus Christi” de Jean de Courbes para la *Psalmodia Eucharistica* de Melchor Prieto (1622).
17. Danza de cascabel de la *Procesión del Corpus en Sevilla* (ca. 1780), sobre dibujos de 1747.
18. Danza de las espadas de la *Procesión del Corpus en Sevilla* (ca. 1780), sobre dibujos de 1747.
19. Danza de sarao de la *Procesión del Corpus en Sevilla* (ca. 1780), sobre dibujos de 1747.
20. Danza de cascabel de la *Procesión del Corpus en Sevilla* (ca. 1780), sobre dibujos de 1747.
21. Capilla de música de la *Procesión del Corpus en Sevilla* (ca. 1780), sobre dibujos de 1747.
22. Dibujo popular de la *Procesión del Corpus en Barcelona* de fines del siglo XVIII.
23. La Tarasca y los Cabezudos de la *Procesión del Corpus en Sevilla* (ca. 1780), sobre dibujos de 1747.
24. La Tarasca de Madrid de 1667.
25. La Tarasca de Madrid de 1669.
26. La Tarasca de Madrid de 1706.
27. La Tarasca de Madrid de 1675.
28. Detalle del grabado anónimo “Entrada del príncipe de Gales en Madrid en 1623” Biblioteca Nacional.
29. Grabado de Hipólito Rovira (1759) con el *Orden con que formó la ciudad de Valencia su marcha...para la proclamación de...Carlos III*. Biblioteca Nacional.
30. Grabado de Buenaventura Planella. Real Máscara con que celebró Barcelona la visita de Fernando VII en 1828. Biblioteca Nacional
31. Detalle del Carro del Pregón. Real Máscara sevillana de 1747 por Domingo Martínez. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

[40]

32. Carro del Pregón. Real Máscara sevillana de 1747 por Domingo Martínez.
33. Detalle del *Carro de la Común Alegría*. Real Máscara sevillana de 1747 por Domingo Martínez. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
34. Otro detalle del *Carro de la Común Alegría*. Real Máscara sevillana de 1747 por Domingo Martínez.
35. Otro detalle del *Carro de la Común Alegría*. Real Máscara sevillana de 1747 por Domingo Martínez.
36. Otro detalle del *Carro de la Común Alegría*. Real Máscara sevillana de 1747 por Domingo Martínez.
37. Detalle del *Carro del Aire*. Real Máscara sevillana de 1747 por Domingo Martínez. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
38. Otro detalle del *Carro del Aire*. Real Máscara sevillana de 1747 por Domingo Martínez.
39. Otro detalle del *Carro del Aire*. Real Máscara sevillana de 1747 por Domingo Martínez.
40. Otro detalle del *Carro del Aire*. Real Máscara sevillana de 1747 por Domingo Martínez.
41. *Carro del Parnaso*. Real Máscara sevillana de 1747 por Domingo Martínez. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
42. *Carro del Víctor* en la “Entrega de los retratos reales en el Ayuntamiento”. Real Máscara sevillana de 1747 por Domingo Martínez. Museo de Bellas Artes de Sevilla.
43. *Carro del Parnaso* en la “Entrega de los retratos reales en el Ayuntamiento”. Real Máscara sevillana de 1747 por Domingo Martínez.
44. Detalle de la “Entrega de los retratos reales en el Ayuntamiento”. Real Máscara sevillana de 1747 por Domingo Martínez.

[41]



Lámina 1

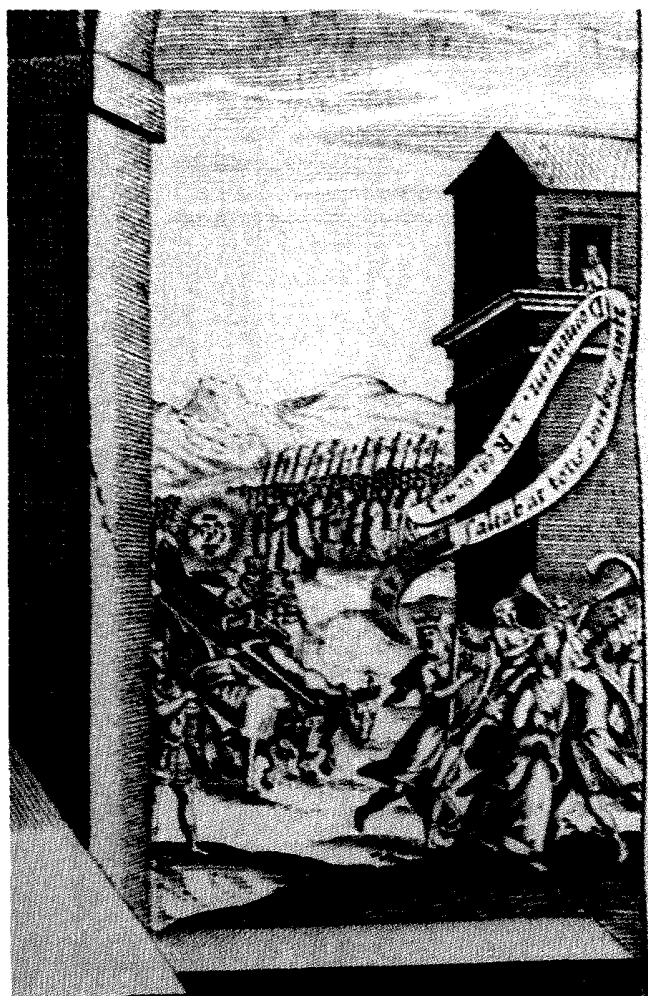


Lámina 2



Lámina 3



Lámina 4

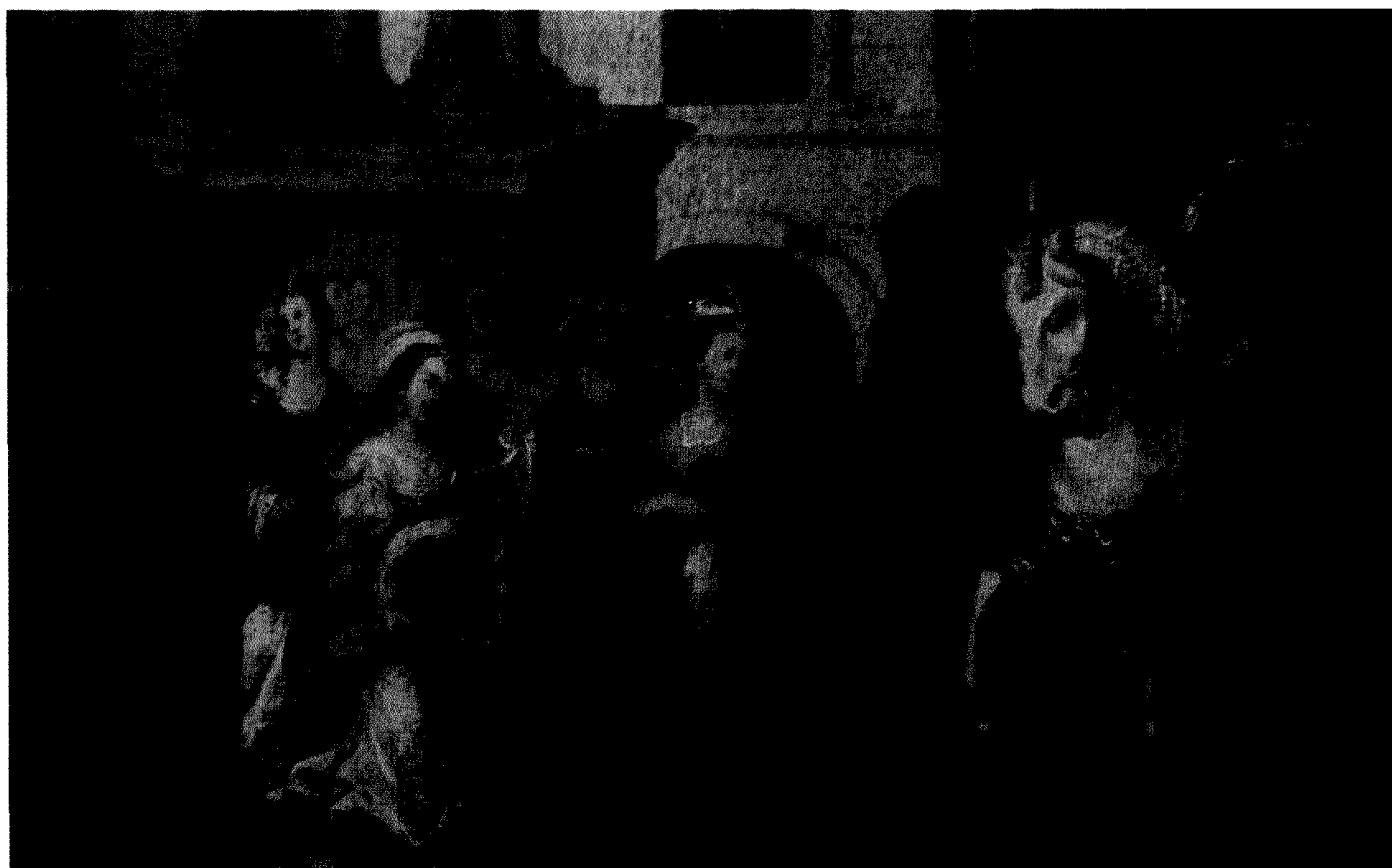


Lámina 5



Lámina 6



Lámina 7



Lámina 8

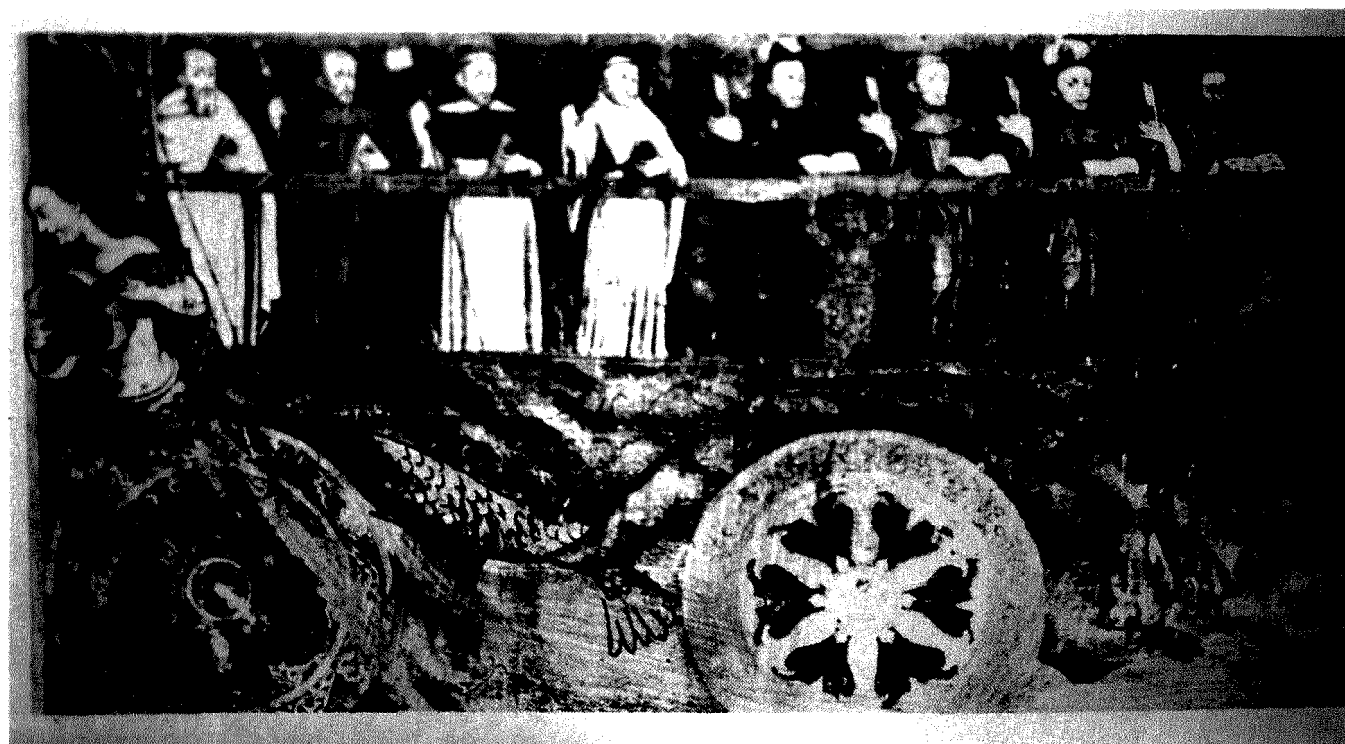


Lámina 9



Lámina 10



Lámina 11



Lámina 12

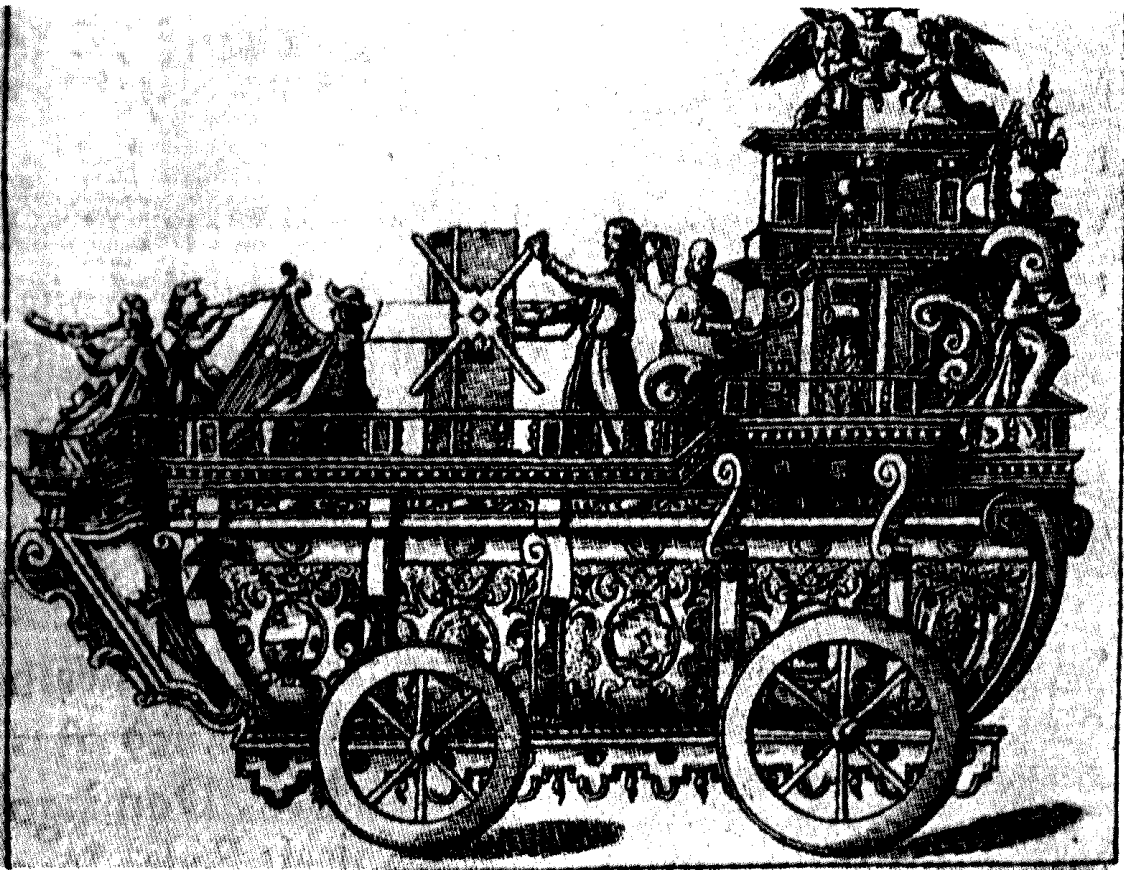


Lámina 13

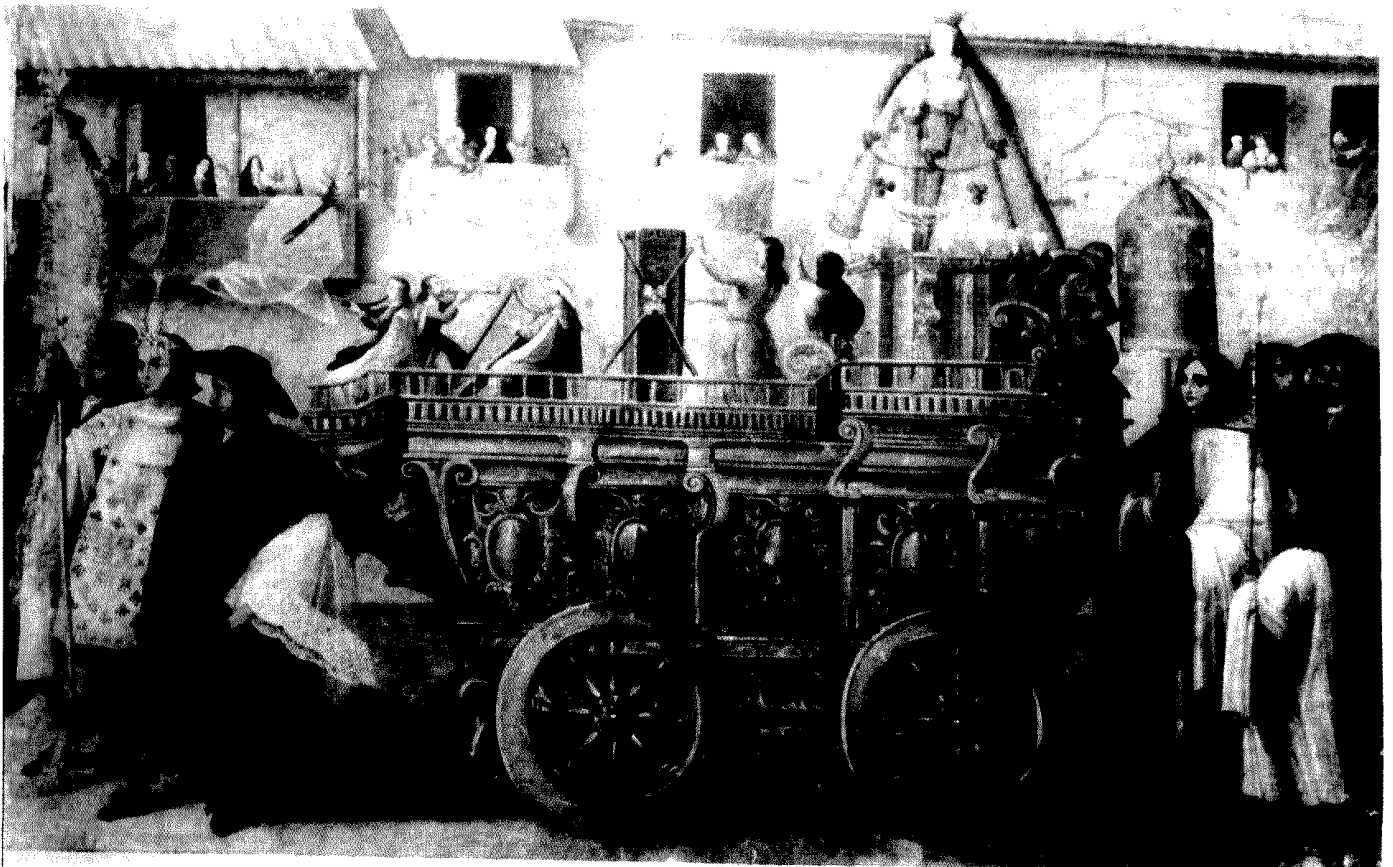


Lámina 14



Lámina 15



Lámina 16



Lámina 17



Lámina 18



Lámina 19



Lámina 20



Lámina 21



Lámina 22



Lámina 23



Lámina 24



Lámina 25



Lámina 26



Lámina 27

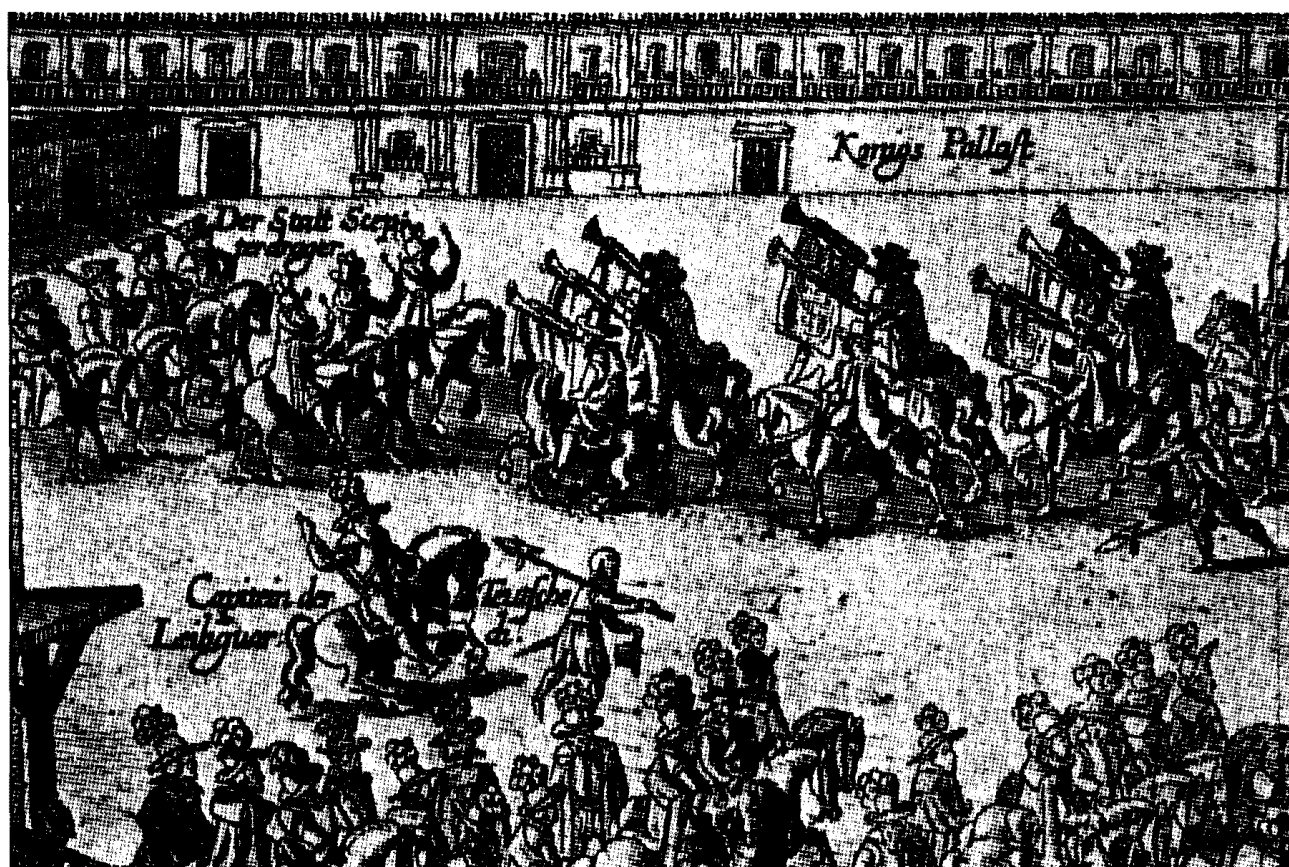


Lámina 28

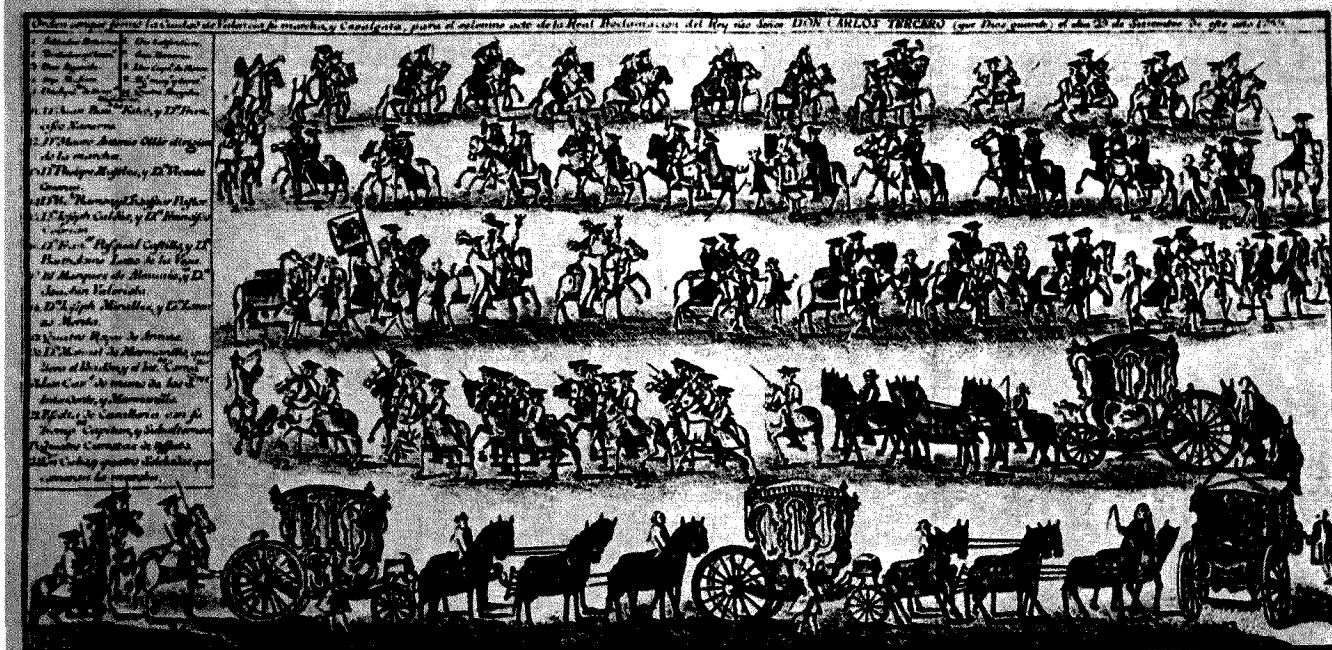


Lámina 29

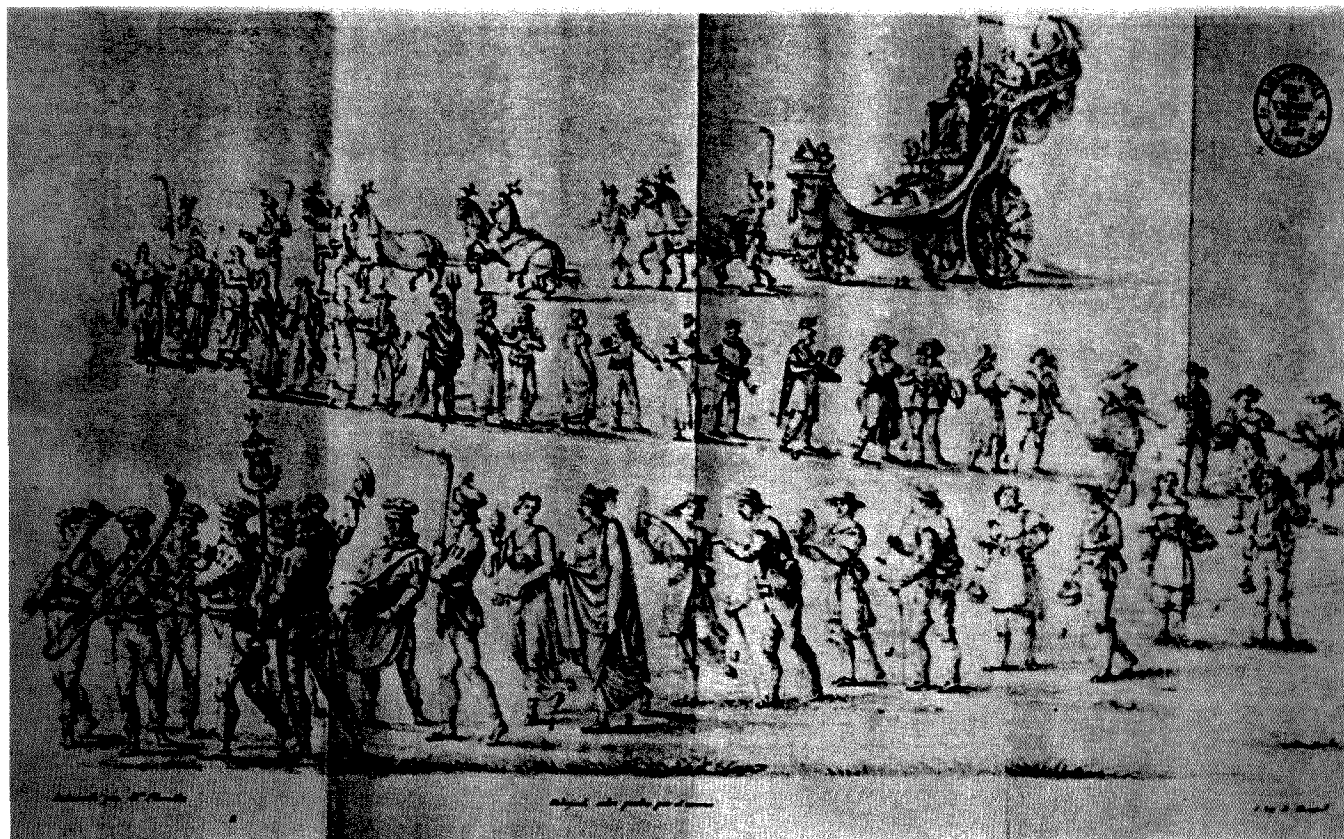


Lámina 30

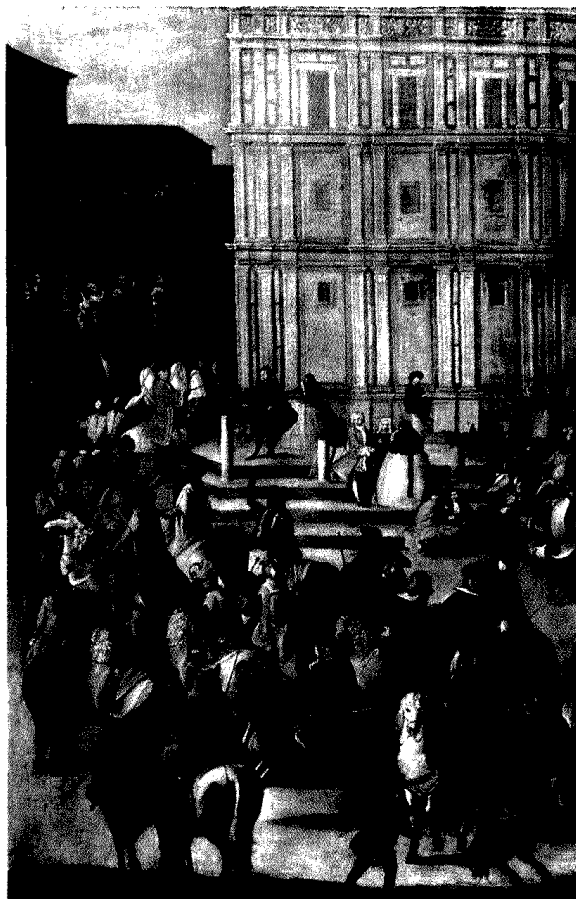


Lámina 31

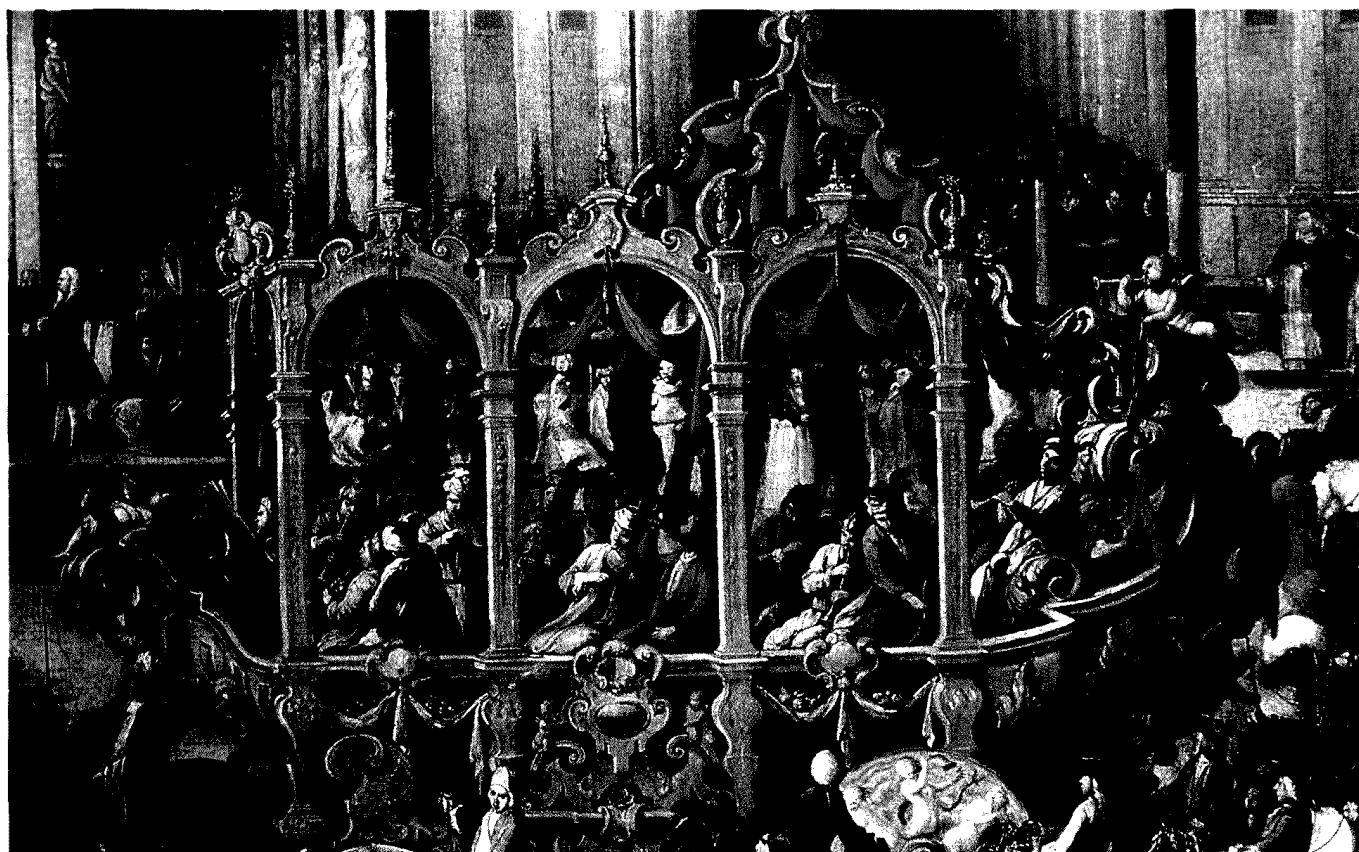


Lámina 32



Lámina 33



Lámina 34



Lámina 35



Lámina 36



Lámina 37

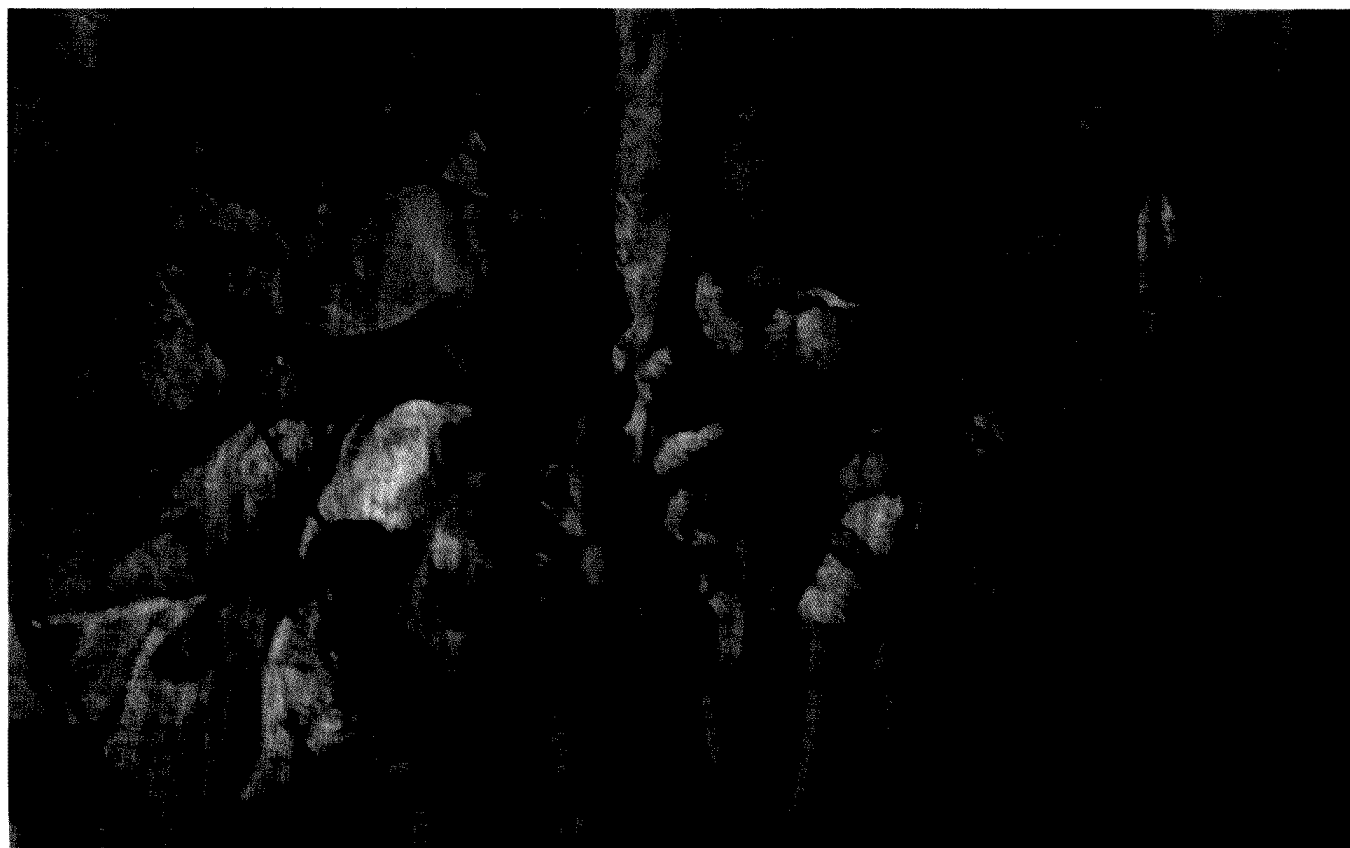


Lámina 38



Lámina 39

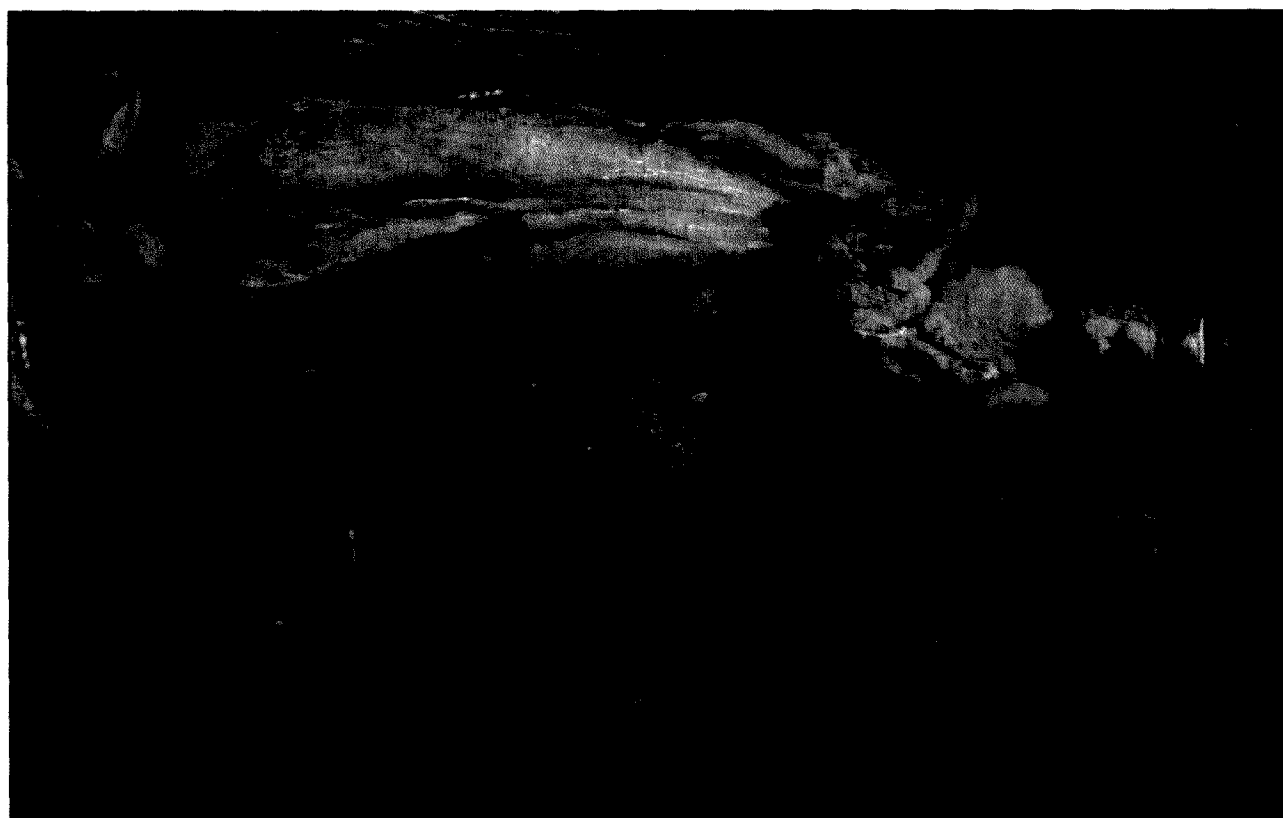


Lámina 40



Lámina 41

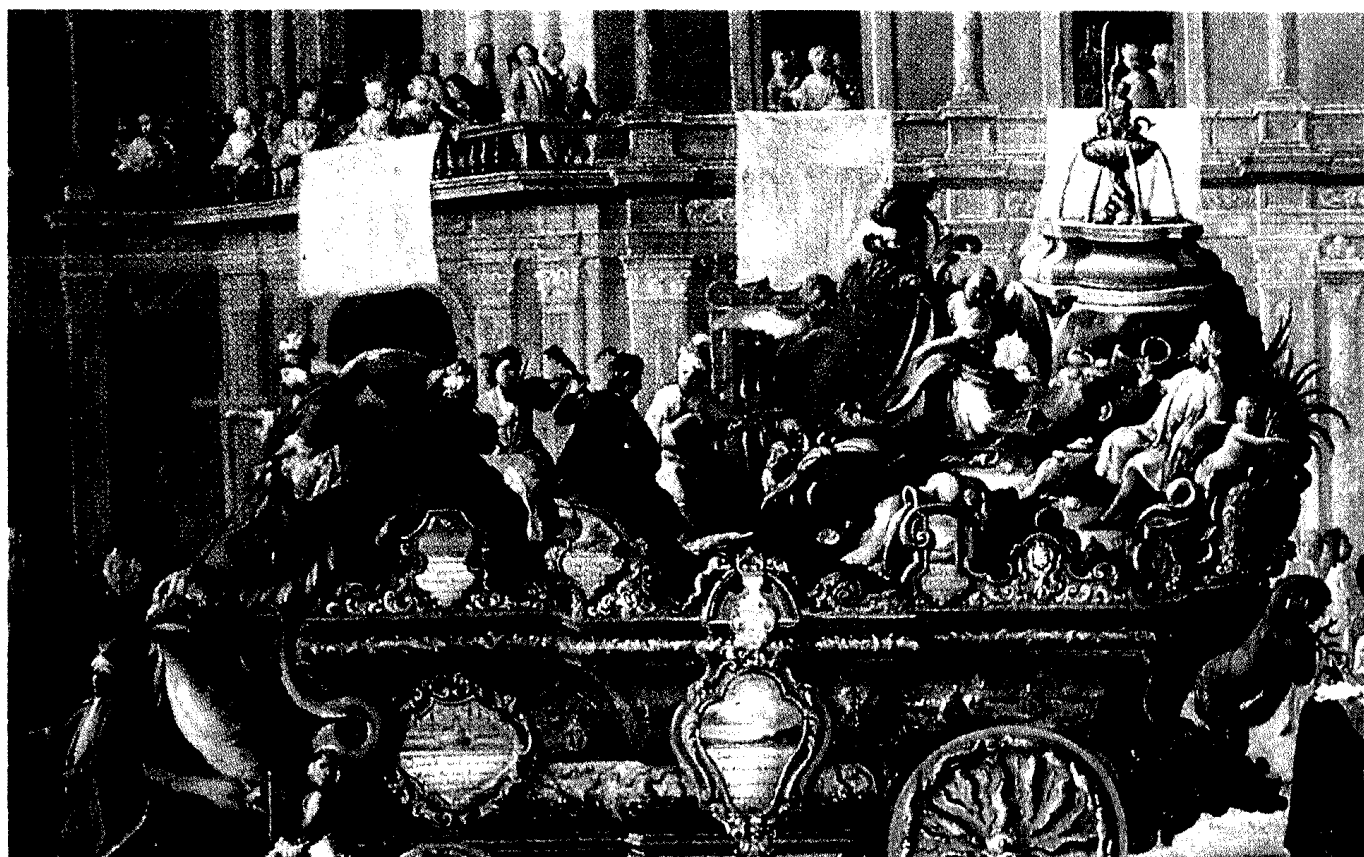


Lámina 42

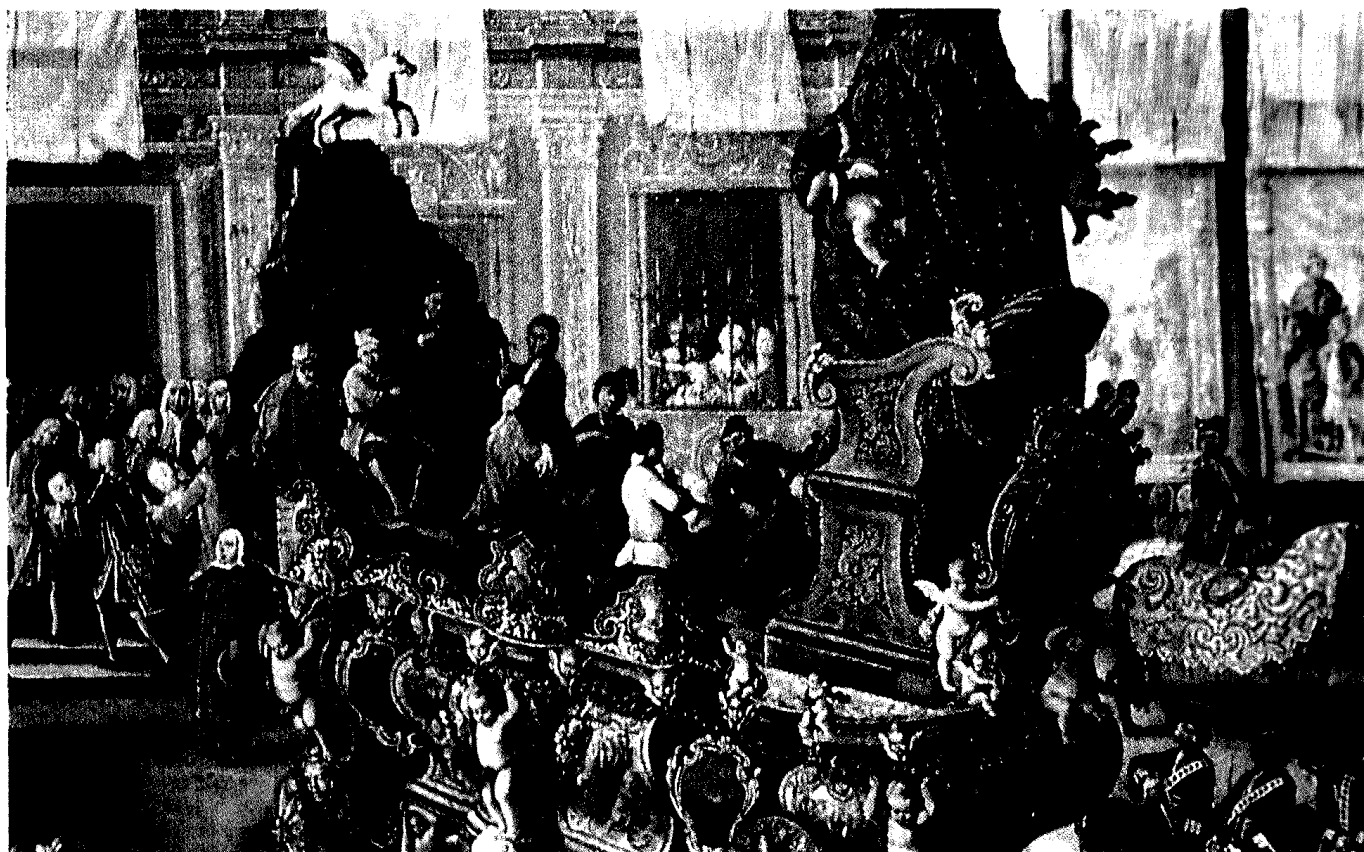


Lámina 43



Lámina 44