

ICONOGRAFIA MUSICAL

Autores de Países Ibero- Americanos e Caraíbas



Núcleo de Iconografia Musical (NIM)

CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL (CESEM)

FCSH - UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

EDITOR

Luzia Rocha

COLABORAÇÕES

Elena Le Barbier, *Universidad de Oviedo*, Espanha

Isabel Porto Nogueira, *Universidade Federal de Rio Grande do Sul*, Brasil

Luís Sousa, *IEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa*, Portugal

Luzia Rocha, *CESEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa e Universidade Lusitana*, Portugal

María Carolina Rodríguez Tabata, *Universidad Central de Venezuela*, Venezuela

Maurício Molina, *Conservatorio de Girona*, Espanha

Ruth Piquer Sanclemente e Alfredo Piquer Garzón, *Universidad Complutense de Madrid*, Espanha

Sónia Silva Duarte, *CESEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa*, Portugal

Verónica Elvira Fernández Díaz, *Universidad de las Artes de Camagüey*, Cuba

Núcleo de Iconografia Musical (NIM): Ana Dias, Luís Correia de Sousa, Luzia Rocha(Coord.), Sónia Silva Duarte.

CESEM, FCSH - Universidade Nova de Lisboa

I.S.B. N. :978-989-20-5491-9

Capa: Músico mestiço, painel de azulejos da primeira metade do século XVIII, *Quinta das Mil Flores*, Embaixada do Brasil em Lisboa, Portugal

Prefácio

Mário Vieira de Carvalho

“Fazer música” é realizá-la, quer na base duma tradição oral, improvisadamente, quer na base de um texto previamente notado ou “composto”. Por isso, “fazer música” não existe sem eventos sonoros gerados por ação humana. É presença e comunicação: presença do som e da ação humana que lhe dá origem, ou que lhe é inerente como escuta ou como elemento de um processo sociocomunicativo em sentido mais lato.

“Fazer música” contempla o todo holístico em que ela ocorre: quem a toca; quem a ouve ou quem com ela interage de alguma outra maneira, ainda que imóvel e em silêncio; e também o contexto cultural, histórico-social. A comunicação está sempre vinculada a uma situação social concreta, a qual, no limite, pode ser a da comunicação do músico somente consigo próprio.

A iconografia musical interpreta as imagens que captam ou têm alguma relação com a música – mormente com o ato de fazer música. Antes da era da reproduzibilidade técnica, que permitiu a reprodução fonográfica e de imagens em movimento e, mais tarde, de imagens sonoras em movimento, não havia senão testemunhos mudos das culturas musicais do passado. Nas tradições de música notada, só sobrevivia do gesto sonoro a sua tentativa de representativa simbólica. Nas outras tradições, as mais antigas e predominantes, nem isso: apenas o silêncio enigmático das imagens; a representação de diferentes formas, situações e artefactos de uma comunicação musical cuja substância sonora se perdeu para sempre.

Mas, precisamente porque a música é o todo holístico em que ela ocorre e não apenas som – isto é, uma rede de relações de interação que não se confina ao momento performativo, antes incorpora instituições e processos sociais complexos de “musicar” (*musicising*) no sentido lato cunhado por Christopher Small (envolvendo os sistemas de produção, mediação, receção e múltiplos vetores contextuais) –, as imagens que nos chegam do ato de fazer música constituem, na sua mudez, um manancial de informação extraordinariamente eloquente. Porventura ainda mais eloquente – tratando-se de música do passado remoto – do que a informação fornecida pela própria notação. Não raro, é a imagem do “fazer música”, e não tanto a notação dela, que verdadeiramente nos abre os horizontes hermenêuticos da sua reconstrução a um tempo sonora e social.

Por outro lado, as representações de elementos musicais não podem desligar-se da iconografia em geral: elas são parte de um património de imagens tão antigo como as próprias culturas

humanas. As suas componentes materiais e simbólicas, os seus suportes, as suas formas de circulação ou receção – privilegiando ora o “valor de culto”, ora o “valor de exposição”, ora o “valor de uso”, ora o “valor de troca” – transformam-nas, por sua vez, enquanto imagens, em protagonistas de sistemas de comunicação simbólica que importa investigar na sua função, na sua genealogia ou nas suas fontes (à maneira exaustiva de Aby Warburg), ou nas suas relações com contextos, tradições, processos interculturais, dinâmicas políticas ou de poder, questões de género e, é claro, também na sua “linguagem estética” (para citar apenas exemplos de um leque dir-se-ia inesgotável de possibilidades oferecidas à nossa interpelação).

Os ensaios reunidos nesta publicação são bem demonstrativos dessas múltiplas linhas de pesquisa de iconografia musical que iluminam diferentes estratégias, quer da comunicação musical, quer da sua representação em imagem, quer dos projetos artísticos ou estéticos envolvidos nos objetos analisados.

Elena Le Barbier Ramos e Mauricio Molina abordam a iconografia musical medieval. Elena Ramos investiga as fontes literárias – designadamente bíblicas, entre outras – em que se baseiam os artistas medievais na sua iconografia musical, e estuda por seu turno esses testemunhos como fontes para uma melhor compreensão do papel da música na sociedade medieval. Molina analisa a complexa questão da imagem da mulher executante na Idade Média, a sua contraditória figura, suscitando respeito e consideração pelas suas destrezas e, simultaneamente, estigmatização e condenação como fonte de “pecado”, por desafiar os estereótipos da ordem social – contradição essa em certa medida resolvida pela tentativa de construção duma imagem “mais limpa” que assegurasse a sua mobilidade social. Também Isabel Porto Nogueira se ocupa extensivamente das questões de género, tomando por objeto fotografias de mulheres intérpretes ou intérpretes/compositoras em programas da década de 1940 e 1950, e decodificando-as na perspectiva da construção da identidade face a um mundo intelectual e artístico então ainda predominantemente masculino. O mesmo tópico está ainda presente no ensaio de Luzia Rocha, incidindo sobre os azulejos de figura avulsa com motivos musicais, presentes em coleções portuguesas, e onde também são abordados outros detalhes musicais e a dimensão organológica. Luís Manuel Correia de Sousa estuda as gravuras de uma obra de referência do Renascimento – *Hypnerotomachie Poliphili*, de Franciscus Columna – enquadrando-a na matriz cultural e estético-ideológica da época como revisitação da cultura da Antiguidade. María Carolina Rodríguez Tabata investiga a noção e aplicação da iconografia como método de investigação em textos historiográficos venezuelanos que recorrem à relação entre artes plásticas e música ao abordar a atividade musical na época colonial (séculos XVI-XVIII) – época em que se cria uma cultura de mestiçagem em resultado da confluência “do espanhol, do aborígine e do africano”. Alfredo Piquer Garzón e Ruth Piquer Sanclemente trabalham sobre a obra litográfica de Henri Fantin-Latour, mostrando a sua importância, quer no contexto das relações entre artistas plásticos e músicos na segunda metade do século XIX, quer na renovação dos ideais estéticos.

Finalmente, Verónica Elvira Fernández Díaz aborda a iconografia musical como testemunho sociocultural de uma região específica de Cuba, no quadro de um projeto de salvaguarda do património musical regional que pressupõe o contributo de várias disciplinas musicológicas. Trata-se, pois, de um conjunto de ensaios muito representativo de diversas tendências da iconografia musical, onde se entrecruzam a história, a sociologia, a estética, e donde também não está ausente uma teoria crítica da sociedade.

Mário Vieira de Carvalho

Janeiro de 2015

ICONOGRAFIA MUSICAL

Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas

ÍNDICE

Elena Le Barbier Ramos: *De lo Literario a lo Visual : Función de la Música en la Edad Media* [7-26]

Isabel Porto Nogueira: *A Construção das divas: uma análise iconográfica de fotografias de mulheres intérpretes em programas de concerto* [27-43]

Luís Correia de Sousa: *A Evocação da Música e reinvenção da Antiguidade em “O Sonho de Poliphili”* [44-68]

Luzia Aurora Rocha: *Representações de Música em Azulejos de Figura Avulsa: práticas musicais plasmas em pequenos suportes* [69-89]

María Carolina Rodríguez Tabata: *La Iconografía Musical en la Historiografía Musical Venezolana (Período Colonial)* [90-109]

Mauricio Molina: *“Alleviators of Sadness and Tedium”: Constructing a Socially Acceptable Image for the Medieval Female Performer.* [110-134]

Ruth Piquer Sanclemente & Alfredo Piquer Garzón: *Litografía y Música: Henri Fanton Latour* [135-155]

Sónia Silva Duarte: *E em Portugal ha taes, tam grandes, e naturaes: imagens de música nas tábuas do pintor régio Gregório Lopes* [156- 179]

Verónica Elvira Fernández Díaz: *Elementos para el estudio de la iconografía musical en el Puerto Príncipe del siglo XIX* [180-207]

La Iconografía Musical en la Historiografía Musical Venezolana (Período Colonial)

por

María Carolina Rodríguez Tabata

Investigadora, Universidad Central de Venezuela, Venezuela

mcrt.educacion@gmail.com

La investigación consiste en la revisión y recopilación de datos presentes en textos de historia de la música en Venezuela que hagan referencia a la relación entre artes plásticas y música. El estudio se enfoca en la época Colonial (siglos XVI – XVIII) por ser uno de los primeros períodos en los que se crea una cultura de mestizaje, con características particulares en las que confluyen “lo español, lo aborigen y lo africano”. El objetivo es conocer la noción y aplicación de la iconografía como método de investigación por parte de los musicólogos e historiadores venezolanos que han escrito sobre la actividad musical de la época Colonial.

Palabras Claves: Iconografía Musical, Historiografía, Período Colonial (siglos XVI – XVIII), Venezuela.

The research consists in the review and compilation of data in books about History of Music in Venezuela, referring to the relationship between visual arts and music. The study focuses on the Colonial Period (XVI - XVIII) for being one of the first periods in which a culture of miscegenation is created, with particular characteristics that converge "the Spanish, the aboriginal and the African". The goal is to understand the concept and implementation of iconography as a method of investigation by Venezuelan historians and musicologists who have written about the musical activity of the Colonial Period.

Keywords: Musical Iconography, Historiography, Colonial Period (16th – 17th Centuries), Venezuela.

La iconografía musical como fuente para el quehacer historiográfico

Generalmente y de manera convencional, se aprecia la historia como la disciplina que se encarga de reconstruir y dar conocimiento de los hechos acaecidos en un pasado, y con ello la exposición de todos los aspectos que los conforman: sociedad, cultura, ideologías, entre otros. Para dejar testimonio de ello y poder hacer un análisis fundamentado, existe la historiografía definida básicamente por el diccionario de la siguiente manera: Arte de escribir la historia; estudio bibliográfico y crítico de los escritos sobre historia y sus fuentes, y de los autores que han tratado de estas materias; conjunto de obras o estudios de carácter histórico [1].

En cualquiera de sus definiciones se puede interpretar que la historiografía está dada en parte por las fuentes, descrita como cualquier tipo de documento (físico o no) que permite descifrar una historia, es decir, el evento que ha ocurrido en algún lugar y espacio determinado. Es un material que contiene información que compete a un investigador para la reconstrucción de un suceso y que complementa el tema que estudia. En el caso de la musicología, observamos que las fuentes no están dadas solamente por los documentos más cercanos al quehacer musical como las partituras o esbozos de ellas, sino que se valoran todos los aspectos que rodean la situación social (hemerografías, anuncios), datos visuales y materiales (iconografías, instrumentos musicales), datos personales del compositor (diarios, cartas), referencias auditivas (grabaciones), por sólo nombrar algunos. La adquisición de todos estos medios surge de la necesidad de los musicólogos de reunir una variedad de información para lograr la adecuada interpretación, evaluación, crítica más completa y minuciosa de los temas de investigaciones musicales. Colín Lawson y Robín Stowell exponen, en su libro *La interpretación histórica de la música*, un pequeño capítulo titulado "La aplicación de las fuentes primarias", en donde hacen una breve referencia de los diversos tipos de fuentes que pueden usarse en el campo de la musicología y con ello una muestra de sus ventajas y desventajas en el campo de la investigación. Entre ellas destacamos, en el presente caso, "Las fuentes iconográficas" descritas como todos aquellos datos visuales proporcionados por las artes plásticas, que permiten recrear la manera en que se describían aspectos como el entorno social que rodeaba a algún aspecto musical, su función, la interpretación simbólica; permitiendo así demostrar aspectos relevantes como las técnicas de ejecución, la manera en que se constituían las agrupaciones musicales, los accesorios usados [2]. De igual manera, se hallan definiciones como la de la investigadora Rosario

Álvarez quien plantea que la iconografía musical es considerada como una ciencia y método de investigación auxiliar de la musicología, que consiste en la interpretación de documentos gráficos (pinturas, fotografías, grabados) u objetos tridimensionales (esculturas, relieves) que estén provistos de escenas, temáticas, simbologías e instrumentos vinculados con la música. Asimismo, propone que se trata de una disciplina joven que debe ser tomada en cuenta por los musicólogos por formar parte de un registro visual que complementa los testimonios y demás fuentes que apoyan la construcción de una historia musical [3].

A manera de breve reseña histórica, se puede exponer que es a partir del siglo XIX que la musicología comienza a interesarse en la iconografía como complemento documental y de investigación que permitiera realizar la descripción de los instrumentos musicales de los períodos de la Edad Media y el Renacimiento, principalmente. De igual manera, estas fuentes visuales servían como referencia a la poca información detallada en los textos respecto a los datos organológicos. Sin embargo es a mediados del siglo XX, con el desarrollo y constitución de la iconografía musical como nuevo método de análisis de la musicología, que se comenzó a observar que no bastaba con una simple descripción de lo que se observaba en una imagen, ya que en ella podrían estar reflejados ciertos factores externos (el contexto que envuelve a la obra) e internos (el sentir y la necesidad del autor) que inciden en la veracidad de lo que musicalmente se expone en la imagen, así como lo expone Rosario Álvarez. Es importante destacar que se toma como referencia a esta autora por ser una de las interesadas en abordar el estudio de la iconografía musical latinoamericana a través de su texto *La iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: importancias y pautas para su estudio*, cumpliendo con las tres fases de análisis planteadas por Erwin Panofsky (descripción, indagación del contenido y estudio contextual de la imagen), y proponiendo una metodología precisa para ampliar el estudio de las obras del Nuevo Continente. De igual manera, cabe destacar que el interés por tomar la definición de Álvarez radica en que a pesar de ser una investigadora de origen foráneo, ha sido quien presentó por primera vez la disciplina en Venezuela a través de una publicación en el año 1992 en la *Revista Musical de Venezuela*.

Además de la publicación de Rosario Álvarez, existen muy pocos vestigios de artículos y textos que demuestren la integración de la iconografía musical en Venezuela desde que en la década de los sesenta se comenzó a desarrollar como metodología de estudio para la musicolo-

gía. Sin embargo, esta situación no implica que en la historiografía musical no encontremos datos e imágenes utilizadas por los por los investigadores y exponentes del tema, bien sea para usarlo como un dato complementario a la información o como “decoración” al texto. Es así como han surgido una serie de planteamientos que deseamos aclarar a través de la revisión de varios libros, entre las que consideramos las siguientes interrogantes: ¿Los autores presentan en sus publicaciones imágenes? ¿Están debidamente reseñadas? ¿Son imágenes de arte venezolano o internacional? ¿Conocen la importancia que esto representa para la descripción de la historia? ¿A qué tipo de música hacen referencia: tradicional, académica, litúrgica? En caso de presentarse alguna imagen: ¿han sido dispuestas por conocimiento del autor o se han expuesto como aspecto decorativo que forman parte de la reedición de una publicación? ¿Existe algún dato o texto que determine la presencia de imágenes musicales en la época? Para la época en la que los autores han publicado sus libros, ¿ya se tenía conocimiento de la iconografía musical como herramienta de estudio? Si son reseñadas algunas pinturas de la época a estudiar en alguna de las publicaciones: ¿están relacionadas a la actividad musical? ¿Las imágenes sirven como documentos que complementen la construcción de la historia?

Para la indagación de estos problemas planteados, se propone la realización de una ficha sencilla que posea datos básicos como: un campo para los datos bibliográficos como el título del libro del cual se extrae la obra, autor, fecha, editorial. Un campo para la información extraída, es decir la imagen (en caso de poseer imagen) o la frase textual que otorgue conocimiento de la presencia de relación plástica-música. Un tercer campo para la descripción de características musicales de la imagen (instrumentos y objetos musicales). Y finalmente un campo que refleje unos comentarios o análisis en cuanto a lo observado.

Tabla 1

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.		
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS		
Título:		Autor:
Año:	Editorial:	Lugar:
2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES		
Imagen:		Texto:

Autor:	Título:	Pág.:
Año:	Pág.:	
3.- DATOS ICONOGRÁFICOS		
Organológicos:	Compositores:	Otros accesorios:
Género:		
4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS		

De igual manera, partiendo de lo observado en los diversos textos y según los datos recopilados, se propone hacer una clasificación de la información en siete items:

1. *Un antes del período colonial: Conquista Española:* haciendo referencia a las posibles imágenes o información plástico-musical halladas en crónicas, actas, cédulas reales y demás documentos descriptivos otorgados por los europeos que se encontraban indagando en el Nuevo Continente a partir de su llegada en el siglo XVI.
2. *Compositores: relación plástico-musical:* muestra las referencias de la existencia de músicos que a pesar de ejercer tal arte como su actividad principal, también se dedicaban al oficio de la pintura.
3. *Pintura en la organología:* habla de la decoración que se hacía en los instrumentos musicales para embellecerlos y darles un mayor valor.
4. *Organología a través de la pintura:* expone los instrumentos musicales que son presentados de manera pictórica (sin ningún otro detalle a su alrededor: paisajes, ejecutantes) y que sirven de referencia para conocer sus características estructurales (y no auditivas): especialmente su forma y las ornamentaciones.
5. *Presencia de iconografía internacional:* se refiere la integración, en las publicaciones, de imágenes realizadas por autores extranjeros, en un contexto diverso al venezolano, pero que sirven para observar la influencia que tuvo en su música.
6. *Iconografía nacional:* es en este caso, la exposición de la iconografía propia del país; sin embargo, tal vez hecha por autores extranjeros (lo que podría ser una limitación por

mezclar su conocimiento e ideal), pero mostrando el contexto de lo que se vivía en Venezuela.

7. Imágenes sin documentar: son todas aquellas imágenes que a pesar de estar expuestas en los libros, no se muestran sus datos básicos (autor, título, año) y que en algunos casos no se hace referencia de ellas en el texto.

Es así como se pretende hacer una ejemplificación de una posible metodología de estudio a través de una breve recopilación de las fuentes iconográficas con presencia de datos musicales que son expuestas en algunos documentos, principalmente textuales, entre los que se toman: *La ciudad y su música*, de José Antonio Calcaño; *Historia de la Música en Venezuela. Período Hispánico con referencias al teatro y la danza*, de Alberto Calzavara; *La música venezolana: de la Colonia a la República*, de Mario Milanca Guzmán; *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI – XVIII*, de Mariantonia Palacios; *Estampas Musicales de Caracas. Recuerdos de la ciudad que más nunca volverá*, de Eleazar López-Contreras; *El milagro musical de la Colonia*, de Israel Peña. En este caso, se hace una recopilación y estudio del período colonial por ir en orden cronológico en cuanto a la historia de la música en Venezuela, donde se observa cómo se inicia con el encuentro de tres razas distintas (europeos, indios y negros), con la imposición de las visiones e ideologías de una iglesia católica tomando dominio sobre las otras expresiones musicales, y todo ello creando una necesidad cultural distinta a la ya existente en el Viejo Continente. Toda esta indagación con miras a seguir investigando no sólo en el período colonial sino en el resto de las vivencias culturales descritas en la historiografía musical venezolana.

1 - Un antes del período colonial: Conquista Española

Tabla 2

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.		
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS		
Título: <i>Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI - XVIII</i>		Autor: Mariantonia Palacios
Año: 2000	Editorial: Fundación Vicente Emilio Sojo.	Lugar: Caracas, Venezuela.
2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES		

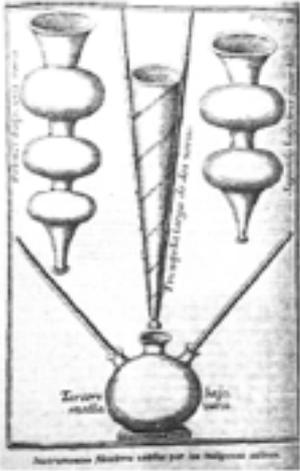
<p>Imagen:</p> 	<p>Texto: "... sentí como una gran pesadilla, acompañada de un eco horroroso... aquel estruendo no era conveniente... treinta tocaban trompetas diabólicas... En fin, ellas son tales que son menester dos hombres para poder usar de ellas... desde lejos no se oye sino la tempestad fea de sus voces..."</p>	
<p>Autor: S.J. José Gumilla. "Aerófonos utilizados por los Salivas" Año:</p> <p>Título: Pág.: 105</p>	<p>Pág.: 107</p>	
<p>3.- DATOS ICONOGRÁFICOS</p>		
<p>Organológicos: Aerófono</p>	<p>Compositores:</p>	<p>Otros accesorios:</p>
<p>Género: Música aborigen fúnebre.</p>		
<p>4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS</p>		
<p>Se presenta en la publicación una imagen de lo que parece ser una especie de vasija con tres orificios en los que se visualizan dos en los que se insertan una especie de varillas (por las que se intuye que se debe soplar) y uno en el centro más grande en el que parece insertarse una especie de cono. Junto a él, se observa lo que piensa es una variación de este cono central pero que presenta dos o tres formas abultadas en su cuerpo cónico (como la de la vasija). De igual manera se complementa la imagen con un pequeño texto, el cual es una extracción de una crónica de S.J. José Gumilla, quien expone que se trata de un instrumento de viento usado en las actividades fúnebres y de sonoridad desagradable. En este caso cabe destacar que se trata de la descripción de alguien ajeno a la cultura y que por tanto puede tener una descripción subjetiva en cuanto a la audición del mismo.</p>		

Tabla 3

<p>Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.</p>
<p>1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS</p>

Título: <i>Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI - XVIII</i>		Autor: Mariantonia Palacios
Año: 2000	Editorial: Fundación Vicente Emilio Sojo.	Lugar: Caracas, Venezuela

2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES

Imagen:	Texto:
	
Autor: Girolamo Benzoni	Título: “De cómo los médicos curan a los enfermos”
Año:	Pág.: 118

3.- DATOS ICONOGRÁFICOS

Organológicos: Aerófono	Compositores:	Otros accesorios:
----------------------------	---------------	-------------------

Género: Música curativa aborígen

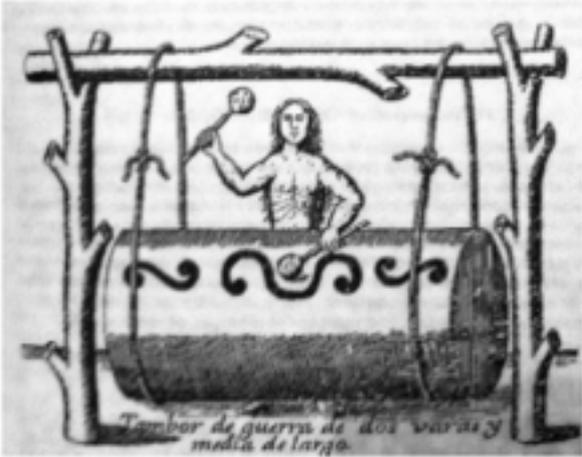
4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS

Aunque en este caso la imagen no esté acompañada de algún texto que dé referencia de ella, se puede observar que se trata de la observación de un cronista del método que usaban los aborígenes para curar a sus enfermos con música, lo que también se refleja con el título que le da el autor de la imagen. Especialmente, esto se puede destacar en el primer plano de la imagen en el que aparece del lado derecho un individuo sentado y ejecutando lo que parece ser una especie de flauta pequeña, con la que trata de reanimar al individuo que está acostado en el suelo. Esta imagen podría incentivar a la indagación del tema de la musicoterapia.

Tabla 4

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.		
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS		
Título: <i>Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI - XVIII</i>		Autor: Mariantonia Palacios
Año: 2000	Editorial: Fundación Vicente Emilio Sojo	Lugar: Caracas, Venezuela
2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES		
Imagen: 		Texto: “Presiden (Los Piaches) en las reuniones de las naciones y en los bailes, y con la maraca en mano, la cual hacen sonar de continuo; conducen el coro de los hombres y de las mujeres. En las enfermedades, diciendo versos que ellos solos entienden, tocan perpetuamente su maraca a los enfermos”.
Autor: Felippo Gilij	Título: “Carácter de los médicos y de los piaches orinoquenses”	Pág.: 119
Año:	Pág.: 120	
3.- DATOS ICONOGRÁFICOS		
Organológicos: Idiófono (Maracas)	Compositores:	Otros accesorios:
Género: Música curativa aborígen		
4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS		
Hemos aquí, la presencia de la actividad curativa acompañada por la música y en este caso por las maracas, la cual es sostenida por un individuo que se sitúa cerca del enfermo, el cual está representado por el personaje que se encuentra acostado en una hamaca. En el caso de la imagen, los personajes no parecen emitir ningún sonido con la voz, si embargo, como se puede leer en la cita textual, el cronista apuntaba que generalmente esta actividad estaba acompañada por cantos donde las letras entonadas no eran muy entendidas por el espectador.		

Tabla 5

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.		
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS		
Título: <i>Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI - XVIII</i>		Autor: Mariantonia Palacios
Año: 2000	Editorial: Fundación Vicente Emilio Sojo	Lugar: Caracas, Venezuela
2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES		
Imagen: 		Texto: “En las casas de los caciques, en lo más desembarazado de ellas, hay fijado tres palos, ni más ni menos que una horca; del travesaño de encima, con dos bejucos de a cuatro o seis brazadas cada uno está colgado el tambor por las dos extremidades, distante una media vara del suelo... Pues su ruido y eco formidable... Yo refiero ingenuamente lo que he visto y oído, y protesto que es fiero y extravagante el ruido y estrépito de aquellas cajas, cuyo eco formidable...”
Autor: S.J. José Gumilla “Caja de guerra de los Salivas” Año:	Título: Pág.: 141	Pág.: 143
3.- DATOS ICONOGRÁFICOS		
Organológicos: Percusión (tambor)	Compositores:	Otros accesorios:
Género: Música bélica aborigen		
4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS		
En el presente caso, la ventaja de tener una representación gráfica realizada por el propio cronista, es que se trata de la exposición de una actividad que percibe y la retrata tal cuál al momento de tomar nota, y que además acompaña de un texto descriptivo el cual no sólo nos reseña las condiciones visuales del elemento organológico, sino que también plantea las características sonoras.		

2.- Compositores: relación plástico-musical.

Al no existir referencia visual de la relación que los músicos compositores tuvieron con las artes visuales, destacaremos de manera puntual la recopilación de los datos en los que se destaca la ejecución de ambas actividades por parte de estos personajes, demostrando de igual manera, los datos de la bibliografía de la cual se extrae la información. Aunque no se halle un ejemplo visual e iconográfico, resulta interesante tomar estos datos, ya que podríamos cuestionarnos por ejemplo si al darse esta combinación de disciplinas ¿podrían existir imágenes musicales hechas por los músicos en lo que los datos organológicos fueran más reales?

- En San Miguel de los Araganeyes, Fray Diego de los Ríos construyó la iglesia y la llenó de pinturas, porque el buen fraile era artista, y sus cuadros maravillaron a todo español o indio que los pudo ver. Pero Fray Diego era algo más; era músico y era compositor [4].
- Otros músicos pardos tuvieron que compartir, junto al oficio de músico otros trabajos, v.gr.: pintor, platero, carpintero, etc [4].
- *En 1748 ingresó igualmente como cantante el clérigo don Francisco Atilano Moreno que aparte de músico fue pintor de méritos. Francisco Atilano Moreno nace en La Victoria (Edo. Aragua), el 16 de octubre de 1695. Su primer oficio y dedicación parece haber sido la pintura... se declara pintor profesor y profesor de arte de pintura... posteriormente fue organista de la iglesia de La Victoria [4]*
- *Landaeta es hijo de un pintor y pintor él mismo... [4].*

3.- Pintura en la organología.

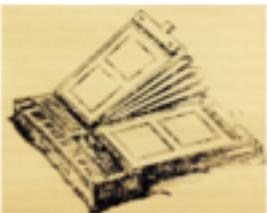
- *El constructor del clave u órgano se encargaba de dar las especificaciones a los demás artesanos para proceder él al ensamblaje general de las partes, disposición de las teclas, colocación de cuerdas, tubos de órgano, etc. En caso de que el clave estuviese decorado con pinturas (generalmente de paisajes, como fue la moda en la primera mitad del siglo XVIII), un pintor profesional realizaba esa labor [4]*

- *En cuanto a su ornamentación [del clave] se puede señalar que hubo algunos en Caracas muy decorados con paisajes – tal como fue la usanza en Europa durante la primera mitad del siglo XVIII – o sea, claves con ornamentación rococó [4]*

4.- Organología a través de la pintura.

- “Parece que la guitarra no es de origen moro o árabe, como vulgarmente se cree. Los instrumentos de este tipo datan de los más remotos tiempos y sus antepasados pueden verse en bajorrelieves egipcios hasta la dinastía once y doce. Algunos musicólogos piensan que la guitarra proviene de la cítara romana, a su vez de origen sirio. Lo cierto es que los textos españoles medievales citan dos clases de guitarras: la latina y la morisca, que figuran en las miniaturas de los manuscritos de las Cantigas de Don Alfonso el Sabio” [4].
- “La mayoría de los muchos tambores venezolanos es de origen indio o negro, pero no así el furruco, instrumento muy extendido en casi toda Europa, que abunda en los cuadros de los pintores clásicos flamencos y alemanes, y que en España se llamaba zambomba” [4]

Tabla 6

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.		
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS		
Título: <i>Historia de la música en Venezuela. Período Hispánico con referencia al teatro y la danza.</i>		Autor: Alberto Calzavara.
Año: 1987	Editorial: Fundación Pampero	Lugar: Caracas, Venezuela
2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES		
Imagen: 		Texto: “Ya en 1592 se asienta en las actas del cabildo (ayuntamiento) de esta ciudad la presencia de un organista. Se trata de Melchor Quinttela... Ningún otro dato se posee sobre Quinttela, tampoco sobre el instrumento, sin embargo, es posible que se tratase de un pequeño órgano realejo

Autor: Michel Praetorius <i>Syntagmatis Musici</i> Año: 1619	Título: Pág.: 21	Pág.: 20
3.- DATOS ICONOGRÁFICOS		
Organológicos: Aerófono. Órgano.	Compositores:	Otros accesorios:
Género:		
4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS		
Imagen de referencia al texto.		

5.- Presencia de iconografía internacional.

Tabla 7

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.		
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS		
Título: <i>La Ciudad y su Música.</i>		Autor: José Antonio Calcaño
Año: 2001	Editorial: Edición de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.	Lugar: Caracas, Venezuela
2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES		

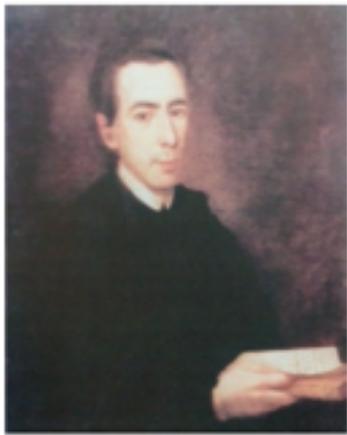
Imagen:		Texto: "...resolvió el Padre Sojo viajar a Europa... Embarcó en La Guaira el 28 de abril de 1769, y el 4 de diciembre de ese mismo año obtuvo de Clemente XIV la Bula aprobatoria. Durante su estada en Roma, en dicho año, le fue pintado el retrato que hoy conservan sus descendientes..."
Autor: Año: 1769	Título: Pág.: 55	Pág.: 58
3.- DATOS ICONOGRÁFICOS		
Organológicos:	Compositores: Padre Pedro Palacios y Sojo.	Otros accesorios:
Género: Retrato. Compositor. Música liturgia y académica.		
4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS		
<p>Como se hace referencia en el texto de Calcaño, este es el retrato que se conserva del músico mejor conocido como el Padre Sojo, importante figura de la música Colonial venezolana. Al ser el único dato visual que se conserva de él, es de esperarse que también sea tomado por otras bibliografías como es el caso por ejemplo del libro de Alberto Calzavara, <i>Historia de la música en Venezuela. Período Hispánico con referencia al teatro y la danza</i> (1987), pág. 112. De igual manera en esta publicación se destaca que encargó este retrato en la ciudad de Roma (pág. 113). A pesar que no se le halle retratado con algún elemento que lo destaque como músico, como lo sería la presencia de un instrumento o una partitura, se destacan en el libro que sostiene palabras como: "Bulla, Oratorii Caracensis a SS.P. Clemente XIV..." Oratorii podría referirse a la forma musical del oratorio (lo que nos permite caracterizar su aspecto musical) , Caracensis la arquidiócesis, y Clemente XIV la figura a quien visitó en Roma.</p>		

Tabla 8

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.		
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS		
Título: <i>Historia de la música en Venezuela. Período Hispánico con referencia al teatro y la danza.</i>	Autor: Alberto Calzavara.	
Año: 1987	Editorial: Fundación Pampero	Lugar: Caracas, Venezuela
2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES		

Imagen:



Texto: “Varios tratados de vihuela aparecen a lo largo de esta centuria (XVI), siendo el primero de todos los libros de Luis Milán El Maestro, publicado en Valencia en 1535, es decir, seis años después de haber llegado el lote de estos instrumentos a Cubagua. La obra de Milán se titula: *Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro el cual trahe el mismo estilo y orden que un maestro trahe con un discípulo participante*. Se nota, pues, en esta declaratoria que Milán aspira con su obra iniciar principiantes, de forma autodidacta en la ejecución del instrumento.

Autor:
Luis de Milán
Orfeo tocando una vihuela
Año:
1535

Título:

Pág.: 12

Pág.: 13

3.- DATOS ICONOGRÁFICOS

Organológicos: Cordófono (Vihuela)	Compositores:	Otros accesorios:
---------------------------------------	---------------	-------------------

Género:

4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS

En este caso, el autor propone esta imagen como parte del conocimiento en cuanto al instrumento que había llegado a la ciudad de Cubagua en Venezuela.

6.- Iconografía nacional.

- “Aparentemente la chirimía dejó de utilizarse hacia la quinta y sexta décadas del siglo XVIII. No ha quedado ninguna descripción escrita de este aerófono ni tampoco aparece mencionada en los inventarios de testamentarias, pero se conserva en una pintura trujillana del siglo XVII (o primeros años del siglo XVIII) que representa una escena campestre donde tocan un arpa y una chirimía. Dicho cuadro forma parte de la ornamentación de la tapa de un gavetero, o escribanía de madera, que se conserva en el Museo de Artes Colonial de Caracas” [4].

Tabla 9

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.		
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS		
Título: <i>Historia de la música en Venezuela. Período Hispánico con referencia al teatro y la danza.</i>		Autor: Alberto Calzavara
Año: 1987	Editorial: Fundación Pampero	Lugar: Caracas, Venezuela
2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES		
Imagen: 		Texto:
Autor: Escuela Coriana (Edo. Falcón) “Ángel tocando violoncello” Año: c.a. 1750		Título: Pág.: 67
3.- DATOS ICONOGRÁFICOS		
Organológicos: Cordófono frotado.	Compositores:	Otros accesorios:
Género: Música litúrgica (tal vez por la presencia del ser alado)		

4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS

Imagen referencial al capítulo 9 titulado *Violines y violoncellos*.
 Observando la imagen, se podría visualizar que hay aspectos organológicos y de ejecución que parecen estar alterados posiblemente por lo que la autora Rosario Álvarez denominaría como la limitación del artista (ya sea por conocimiento musical, por el material en el que pinta o el espacio que le brinda el soporte). En este caso lo destacamos en la cordalera del instrumento la cual parece estar ladeada respecto al diapasón. Y en el caso de la ejecución, en primer lugar normalmente el cello se ejecuta sentado y no de pie como lo expone el ángel, y por otro lado, el arco no se toma en pinza con el dedo índice y pulgar.

Tabla 10

Propuesta de ficha para la iconografía musical presente en la historiografía musical venezolana.		
1.- DATOS BIBLIOGRÁFICOS		
Título: <i>Historia de la música en Venezuela. Período Hispánico con referencia al teatro y la danza.</i>		Autor: Alberto Calzavara
Año: 1987	Editorial: Fundación Pampero	Lugar: Caracas, Venezuela
2.- DATOS VISUALES y/o TEXTUALES		
Imagen: 		Texto:
Autor: Escuela Coriana (Edo. Falcón) “Ángel tocando el arpa” Año: c.a. 1750	Título: Pág.: 61	Pág.:

3.- DATOS ICONOGRÁFICOS		
Organológicos: Cordófono punteado.	Compositores:	Otros accesorios:
Género: Música litúrgica (tal vez por la presencia del ser alado)		
4.- OBSERVACIONES, DATOS DE ANÁLISIS		
<p>Imagen referencial al capítulo 7 titulado <i>Arpas y Arpistas</i>. En este caso, se puede apreciar nuevamente la condición de “limitación del artista” al representar las cuerdas de registro grave exageradamente más gruesas que el resto de las cuerdas. Tal vez el material con el que se pintó y la herramienta (pincel), no le permitió al autor de la obra exponer esta condición con sutileza. Sin embargo, es importante destacar que a través de la imagen se permite representar la diversidad de los registros del instrumento: del más agudo (cuerdas cortas y finas) al más grave (cuerdas largas y gruesas).</p>		

7.- Imágenes sin documentar.

En los textos historiográficos, también se observa la existencia de imágenes que aunque puedan reseñar una característica de la música o pueda integrarse a una de las seis categorías anteriormente expuestas, estas no están acompañadas de datos que nos puedan otorgar una información clave y precisa de la imagen en sí. En algunos casos pueden complementar alguna información planteada en el texto, por lo que se puede intuir cuál es su función y exposición (caso de la imagen 1); pero en otros casos sólo se aprecian como un factor decorativo por no hallar una nota en cuanto a lo que en ella se observa (figura 2).



Fig. 1. En: *Historia de la música en Venezuela. Período Hispánico con referencia al teatro y la danza*. Alberto Calzavara. 1987. Pág. 103



Fig.2. *Estampas musicales de Caracas. Recuerdos de la ciudad que más nunca volverá.* Eleazar López – Contreras. 2010. Pág. 6

Conclusiones: A través de la presentación de este breve trabajo monográfico, hemos podido destacar que a pesar del vago conocimiento y recopilación de las imágenes musicales en el contexto venezolano, - lo que hace que los investigadores no tengan una idea de la cantidad de obras referenciales y por ende un alcance al uso de estas imágenes como testimonios para sus estudios -, se observa que sí existe un número representativo de iconografía musical que permite complementar la información. De esta manera, se considera que debe seguirse planteando y desarrollando una metodología adecuada para el estudio y valoración de dichas fuentes. El trabajo permite indagar en cuanto al conocimiento que los musicólogos e historiadores tienen en cuanto a la relación plástica – música y el provecho investigativo que se puede hallar con dicha reciprocidad. Existen autores que de manera “inconsciente” han aportado una información textual en la que se destaca la presencia de un factor musical presente en lo pictórico o viceversa. Y del mismo modo, se observan los investigadores que les ha sido importante colocar una referencia visual aunque la procedencia de la imagen no sea exactamente del período colonial, con las características del estilo específico de esta pintura y que tampoco sea venezolana. Sin embargo, se considera como un modelo para que el lector identifique y tenga idea de lo que se le está exponiendo. No hay indicios que los historiadores y autores de los libros revisados poseyeran un conocimiento de la iconografía musical como herramienta de estudio musicológico, por lo que no se propone un estudio minucioso de las imágenes: la organología presente, las técnicas de ejecución, los accesorios musicales, la escenografía, las características descriptivas de un compositor y simbología.

Cabe destacar que, *La iconografía musical en la historiografía musical venezolana. (Período Colonial)*, es una breve propuesta que cumple con el propósito de plantear una metodología de estudio que

recopile y analice la iconografía musical, internacional y nacional, presente en los documentos y estudios musicológicos.

Bibliografía

[1] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA - *Diccionario de la lengua española*. (Tomo II. h / z) Editorial Espasa Calpe, Madrid 2002.

[2] LAWSON, Colin y Stowell, Robin. *La interpretación histórica de la música*. Alianza Editorial. Madrid. 2005.

[3] ÁLVAREZ, Rosario. *La iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: importancia y pautas para su estudio*. Interamer. 1993

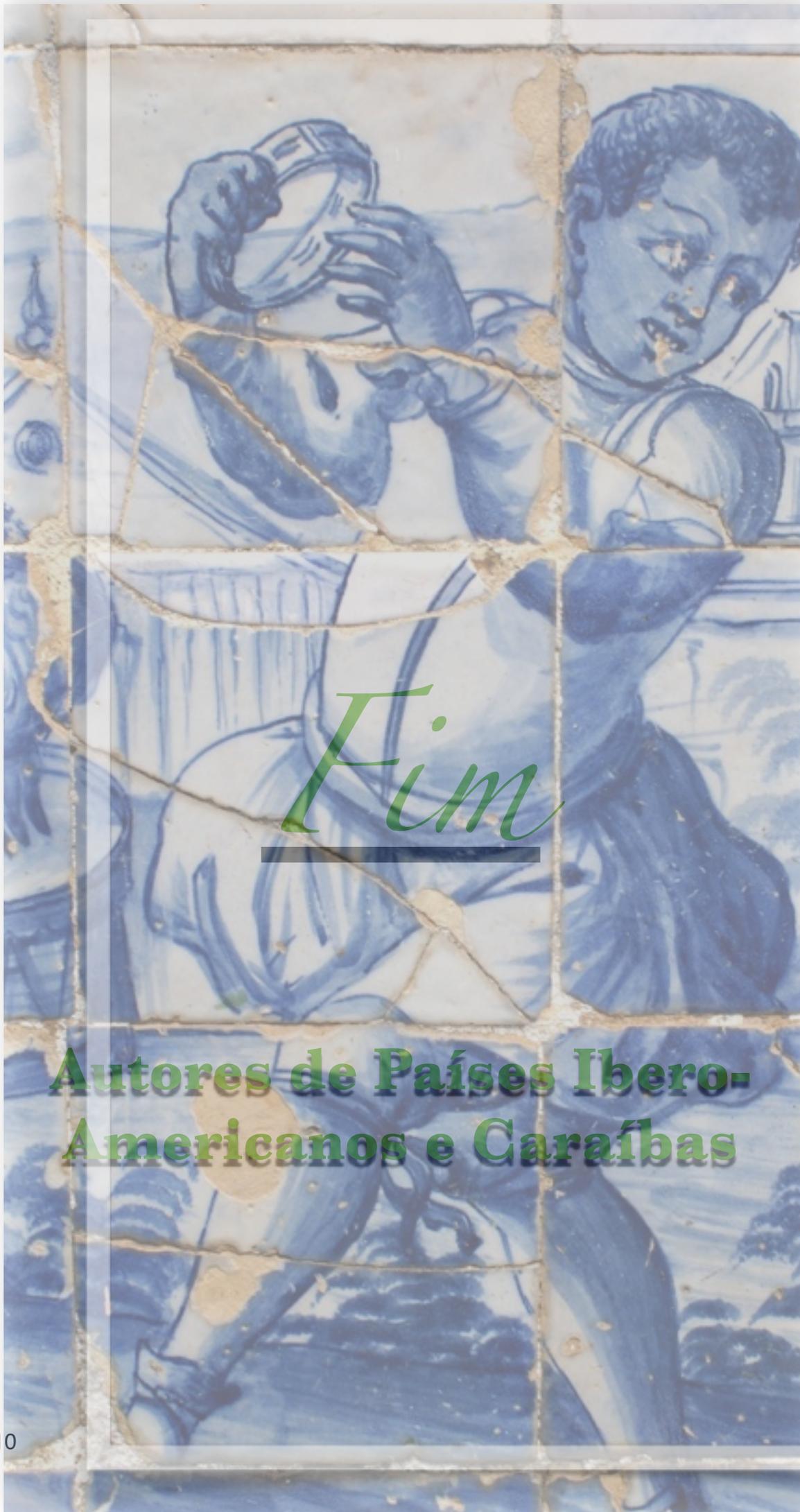
[4] CALCAÑO, José Antonio. *La ciudad y su música*. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. CEDIAM-UCV. Caracas. 2001.

[5] CALZAVARA, Alberto. *Historia de la música en Venezuela. Período Hispánico con referencias al teatro y la danza*. Fundación Pampero. Caracas, 1987.

[6] LÓPEZ-CONTRERA, Eleazar. *Estampas musicales de Caracas. Recuerdos de la ciudad que más nunca volverá*. Estampas musicales de Caracas. Caracas. 2010.

[7] MILANCA GUZMÁN, Mario. *La música venezolana: de la colonia a la República*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas. 1993.

[8] PALACIOS, Mariantonia. *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI – XVIII*. Fundación Vicente Emilio Sojo. Caracas. 2000.



**Autores de Países Ibero-
Americanos e Caraíbas**

