

El arpa y el equilibrista: Santafé (hoy Bogotá, Colombia), c. 1680

**The Harp and the Tightrope Walker: Santafé (now Bogotá,
Colombia), c. 1680**

Egberto Bermúdez¹

Resumen

A mediados del siglo XVIII, el equilibrismo era una de las principales atracciones de los 'espectáculos misceláneos' que, usualmente finalizando con pirotecnia, eran llevados a cabo durante la cuaresma, cuando no estaban permitidas las comedias. Uno de sus aspectos fundamentales era que casi todos contaban, en mayor o menor grado, con acompañamiento musical y, por consiguiente, su industria, incluyendo la contratación de músicos y bailarines, la composición, la copia de música, así como la fabricación y el uso de instrumentos musicales reales o de utilería. Las presentaciones públicas de equilibristas, titiriteros, prestidigitadores y otros artistas del entretenimiento se convirtieron en algo muy común en plazas públicas de toda la península ibérica y en América, aunque los artistas de estos espectáculos callejeros tuvieran continuos enfrentamientos con los gobiernos municipales que buscaban mantener el antiguo monopolio de los teatros y de estos espectáculos, en especial para lograr cobrar los impuestos correspondientes. En este trabajo estudiaremos un valioso documento iconográfico que data de finales del siglo XVII y que, hasta el momento, es el único conocido en América sobre estos espectáculos. Este se refiere al periodo temprano de la consolidación del espectáculo misceláneo que hemos descrito en forma sucinta, el cual se consolida en la segunda mitad del siglo XVIII, periodo al que dedicaremos otro trabajo en elaboración.

Palavras-chave: Equilibrismo; Santafé; Espectáculos misceláneos.

Abstract

In the mid-18th century, acrobatics was one of the main attractions of the "miscellaneous shows" that, usually ending with fireworks, were held during

¹ Profesor titular, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Lent, when comedies were prohibited. A key aspect of these shows was that almost all of them, to a greater or lesser degree, featured musical accompaniment, and consequently, a whole industry developed around them, including the hiring of musicians and dancers, the composition and copying of music, as well as the manufacture and use of real or prop musical instruments. Public performances by acrobats, puppeteers, magicians, and other entertainers became very common in public squares throughout the Iberian Peninsula and the Americas, although these street performers frequently clashed with municipal governments that sought to maintain the old monopoly on theaters and these shows, especially in order to collect the corresponding taxes. In this work, we will study a valuable iconographic document dating from the late 17th century, which, to date, is the only one known in the Americas concerning these spectacles. This document refers to the early period of the consolidation of the miscellaneous spectacle that we have briefly described, a period that became fully established in the second half of the 18th century, a period to which we will dedicate another work currently in progress.

Keywords: Tightrope walking; Santa Fe; Miscellaneous shows.

A mediados del siglo XVIII, el equilibrismo era una de las principales atracciones de los ‘espectáculos misceláneos’ que incluían acrobacias, teatro de títeres (llamado ‘máquina real’), pantomimas, baile, prestidigitación, actos cómicos, animales amaestrados, ‘sombras chinescas’ y en muchas ocasiones la presentación de muñecos autómatas y la exhibición de máquinas pseudocientíficas, en su mayoría ópticas. Además, usualmente estos espectáculos finalizaban con pirotecnia². Esto se llevaban a cabo en teatros, plazas y otros recintos durante el periodo de cuaresma cuando no estaban permitidas las

² Sobre los ‘espectáculos misceláneos’ en España ver principalmente los trabajos de J. E. Varey, ‘Titiriteros y volatines en Valencia, 1585-1785’, *Revista Valenciana de Filología*, III (1953), pp. 215-76; Varey, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid: Revista de Occidente, 1957; Varey, *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, London: Tamesis Books, 1972 y Varey, *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, Madrid: Tamesis Books, 1995. Ver también Francisco J. Cornejo, ‘El baile en el espectáculo misceláneo de títeres y volatines del Siglo de Oro español’, *La investigación en danza. V Congreso nacional La Investigación en Danza. Sevilla 2018*, Eds. Carmen Giménez-Morte et al., Valencia: Mahali ediciones, 2018, pp. 165-72; ‘El espectáculo misceláneo en España. 1750-1814: Los volatines’, *Fantoche*, XIV, 13 (2019), pp. 64-97 y ‘El espectáculo misceláneo en España. 1750-1814: Las pantomimas’ *Fantoche*, XV, 14 (2020), pp. 61-100.

comedias; y uno de sus aspectos fundamentales era que casi todos contaban, en mayor o menor grado, con un acompañamiento musical. Esto llevaba consigo, además de la contratación de músicos y bailarines, la composición y la copia de música y el uso y la fabricación de instrumentos musicales reales o de utilería. Todo esto ocurría en un ambiente teatral cosmopolita por excelencia, con la frecuente presencia de artistas extranjeros, primero italianos y luego, a medida que avanza la primera mitad del siglo XVIII, alemanes, ingleses, franceses, polacos y aún armenios y turcos.

Las presentaciones públicas de equilibristas, titiriteros, prestidigitadores y otros artistas del entretenimiento se convirtieron en algo muy común en plazas públicas de toda la península ibérica y en América. Sin embargo, los artistas de estos espectáculos callejeros tuvieron continuos enfrentamientos con los gobiernos municipales que buscaban mantener el antiguo monopolio de los teatros y de estos espectáculos, en especial para lograr cobrar los impuestos que debían pagar a hospitales y cofradías, que contaban con ese porcentaje cómo una de sus principales fuentes de ingresos³.

En este trabajo estudiaremos un valioso documento iconográfico que data de finales del siglo XVII y que, hasta el momento, es el único conocido en América sobre estos espectáculos (Fig. 1). Este se refiere al periodo temprano de la consolidación del espectáculo misceláneo que hemos descrito en forma sucinta, el cual se consolida en la segunda mitad del siglo XVIII, periodo al que dedicaremos otro trabajo en elaboración.

³ Sobre este tema, muy poco tratado hasta ahora, ver Carlos M. Fernández Fernández, 'Espectáculos, ópera y hospitales en España', *Revista de Musicología*, 12, 2 (julio-octubre 1989), pp. 567-89.



Figura 1. Escena central del sexto y séptimo cuerpos (Escena 11) de un biombo de nueve paneles o cuerpos; lienzo pintado y montado sobre bastidores de madera, c.1680. Bogotá, Colección privada. Fotografía: cortesía de María del Pilar López Pérez, Bogotá.

I

a) El espectáculo

El espectáculo misceláneo de que hemos hablado se generaliza en diferentes lugares de Europa en el último tercio del siglo XVII y el primer tercio del siguiente, aunque sus comienzos bien pueden ubicarse mucho antes. La tradición teatral profesional italiana que se diseminó a lo largo de Europa desde alrededor de 1560-70, llamada a partir de mediados del siglo XVIII *commedia dell'arte*⁴, incluía desde sus comienzos: música, pantomima, acrobacias, baile y

⁴ La bibliografía sobre los diferentes aspectos de la *commedia dell'arte* es inabarcable. Sus principales personajes se agrupan en los siguientes cuatro grupos de estereotipos: a) Zanni o sirvientes de ambos sexos: Arlecchino, Pulcinella, Colombina, Scapino, Brighella, Pedrolino, etc.; b) Vecchi, viejos o amos: Magnifico o Pantalone (tacaño y codicioso), Il Dottore (sabelotodo), Tartaglia (tartamudo); c) Innamorati o jóvenes amantes: Flavio, Leandro, Ortensio (hombres), e Isabella, Flaminia, Ortensia (mujeres); y un poco más adelante, d) Capitani o capitanes (fanfarrones y jactanciosos, asociados con los españoles) o su equivalente femenino

títeres⁵. En lo que se refiere a España, estos mismos componentes están presentes durante este periodo, y así lo reconoce Pellicer a comienzos del siglo XIX, indicando que ya en 1574 la compañía de Alberto Naselli (c.1540-c.1584) conocido como Zan Ganassa en España incluía ‘volatines, títeres, juegos de manos’ y tal vez acrobacias de un mono⁶. Para los siglos siguientes contamos con valiosos datos gracias a los exhaustivos trabajos de Varey y su copiosa documentación⁷.

Las láminas incluidas en los trabajos de Varey constituyen la primera documentación iconográfica reunida sobre este importante rubro de entretenimiento en España. En general, la iconografía del equilibrismo y el baile en la maroma⁸ es poco frecuente en el arte europeo, y para su periodo más temprano (siglo XVII) está constituida por grabados en su mayor parte toscos, algunos de los cuales se usaban como hojas volantes para promocionar dichos

La Signora (vivaz y violenta). Estos últimos personajes, no presentes en la primera época, se desarrollan en el siglo XVII. La primera compañía de estos profesionales se estableció en Padua en 1545 y las actrices ganaron su espacio en ellas dos décadas después, alrededor de 1566. Desde sus comienzos, diferentes compañías itinerantes iniciaron la dispersión del género en Italia y a través de toda Europa, principalmente en Francia, Alemania, España, Inglaterra y Austria. Ver Kathleen Marguerite Lea, *Italian popular comedy: a study in the Commedia dell'arte, 1560-1620, with special reference to the English stage*, New York: Russell & Russell Inc., 1962, 2 vols. (publicado originalmente en 1934); M. A. Katrizky, *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam/New York: Editions Rodopi, 2006 y Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino: Einaudi, 2014.

⁵ Nino Pirrotta, ‘Commedia dell’arte and Opera’, *The Musical Quarterly*, 41, 3 (1955), pp. 305-324 y Winifred Smith, *The Commedia dell’arte: A Study in Italian popular comedy*, New York: The Columbia University Press, 1912, pp. 18, 34, 206.

⁶ Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid: Imprenta de la administración del Real Arbitrio de la Beneficencia, 1804, p. 53. Para una visión general ver María del Valle Ojeda Calvo, ‘The Iberian Peninsula’, en *Commedia dell’Arte in Context*, Eds. Christopher B. Balme, Piernario Vescovo, Daniele Vianello, Cambridge: Cambridge University Press, 2018, pp. 89-97.

⁷ Para este periodo ver especialmente ‘Titiriteros y volatines en Valencia’ e *Historia de los títeres en España, passim*.

⁸ En este periodo, el termino maroma se usaba para designar una cuerda gruesa y trenzada empleada por los marineros y para levantar objetos pesados. Ver Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Ed. Martín de Riquer, Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1993, p. 791. La etimología de maroma se remonta al siglo XIII con ‘mabruma’, (مبرومة) expresión en árabe para cuerda trenzada, ver Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3ª. Ed., Madrid: Gredos, 1987, p. 383. La maroma era una cuerda trenzada de hilos de fibras vegetales, el alambre, era semejante, más delgado y fabricado con hilos metálicos.

espectáculos, en especial en Inglaterra y Alemania. En el caso de España contamos con una fuente excepcional, los diseños de las tarascas que se encuentran en el Archivo de Villa de Madrid (ver parte II)⁹. Mas adelante contamos con dibujos y cuadros reproducidos en todo tipo de publicaciones sobre el teatro, el teatro musical, el espectáculo callejero y el circo moderno, tales como las de Croft-Cooke y Coates, Cornejo y Hinterding¹⁰.

Desde su periodo más temprano el teatro profesional italiano muestra una clara conexión con la acrobacia y la música y su primera época también está conectada con la historia de la ópera, como lo reconoce –siete décadas atrás– Nino Pirrotta al afirmar que ‘ambas ramas vienen del tronco del mismo árbol’ y que no son ramas opuestas o divergentes, sino que a veces se separan o se juntan de acuerdo con factores imponderables¹¹. El teatro profesional italiano aporta varios elementos al desarrollo de la ópera, en primer lugar, su carácter de espectáculo público pagado y también la figura del autor, compositor o cantante auto-empresario; además, en forma muy significativa contribuye al surgimiento de la mujer actriz, cantante y bailarina como el centro de atracción del espectáculo.

Este último aspecto se pone de manifiesto en 1567 en Mantua, donde –gracias a la correspondencia del secretario ducal Luigi Rognà y del canónigo Antonio Ceruto– conocemos los detalles de la actuación de dos compañías de cómicos profesionales cuyas principales actrices, Barbara Flaminia (fl.1562-84) y Vincenza Armani (c.1530-69), dieron lugar la creación de dos bandos de

⁹ Varey es el primero en reconocer a las ilustraciones de tarascas y de carros alegóricos de Corpus Christi como valiosas fuentes iconográficas e históricas para los espectáculos que estudia, ver *Historia de los títeres en España*, láms. 14-22.

¹⁰ No contamos con un estudio exhaustivo de los aspectos iconográficos del equilibristismo y baile en la maroma, sin embargo, una buena colección de ilustraciones se incluye en las publicaciones de Cornejo y Robert Croft-Cooke, Peter Coates, *Circus: A Global History*, London: Paul Elek, 1976. Recientemente Erik Hinterding, curador de estampas y grabados en el Rijksmuseum de Amsterdam ha compilado una breve muestra de la colección que el museo alberga sobre este tema, ‘Acrobaten’, 1 Dec. 2016, *Stories from Erik Hinterdink, Sets*, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/set/Acrobaten--936d0b2a-2dd4-4717-bf88-08dcfa7b70f1>. Ver también Wikimedia Commons, ‘Category: Tightrope walking in art’, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tightrope_walking_in_art

¹¹ Pirrotta, p. 305.

seguidores. Una de ellas, llamada simplemente Flaminia, había comenzado su vida artística en Roma como acróbata, comediante, bailarina y cantante y en 1562 se decía que de esa forma había ‘enamorado a muchos’ y terminó siendo la esposa o compañera del mencionado Zan Ganassa y actuando en España hasta 1584. Por su parte, su contrincante Vincenza, era admirada especialmente por sus capacidades musicales (canto y composición) y su especialidad en el género pastoril. Tenía una sólida formación académica, estuvo ligada sentimentalmente a uno de los Gonzaga y muere envenenada en la vecina Cremona frizando los cuarenta años.

La gran cercanía de este ambiente teatral con la acrobacia y el equilibristismo se confirma con la presencia de una ‘Sra. Angela’, actriz y acróbata que formaba parte de la compañía de Flaminia¹². Además, en mayo de 1568 el mismo Rognia escribía que en Mantua se seguían haciendo comedias y tragedias, y en otro sitio diferente, se presentaban ‘morescas con saltos milagrosos’¹³ lo que sugiere funciones separadas y simultaneas, por un lado, de teatro y por otro de baile y acrobacia. Además, el comentario le asigna a la moresca –que sabemos que ejecutaba la Flaminia– el carácter de baile acrobático y de espectáculo. Años más tarde, en 1574, el compositor Orlando di Lasso o Lassus (c. 1532-1593) viajó por Italia reclutando cantantes y acróbatas para su patrón Alberto V duque de Baviera (1528-79) y en Bologna encontró y aparentemente contrató, a uno que se hacía llamar el ‘rey de los acróbatas’, un joven que ejecutaba gran variedad de saltos, acrobacias ecuestres y en la maroma, caminaba en zancos, bailaba y se especializaba en varios tipos de esgrima¹⁴.

¹² Alessandro D’Ancona, *Origini del teatro italiano: libri tre con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, Torino: Ermanno Loescher, 1891, II, pp. 445 s. Francesca Simoncini, ‘Barbara Flaminia detta Hortensia (Roma, ante 1562-post 1584)’, *Drammaturgia*, 15, 5, (2018), pp. 251-70 y Eloisa Pierucci ‘Vincenza Armani (Venezia, 1530 ca.-Cremona, 11 settembre 1569)’, *Drammaturgia*, 15, 5, (2018), pp. 271-89.

¹³ D’Ancona, II, p. 261.

¹⁴ Philip Weller, ‘Lasso, man of the theater’, *Orlandus Lassus and his time. Colloquium Proceedings Antwerpen 24-26.08.1994*, Peer: Alamire Foundation, 1995, pp. 89-127 (95).

En cuanto al público, sabemos que todas las clases sociales asistían a ellos y que en especial la aristocracia desarrolló una gran afinidad con el nuevo género. A este propósito, es ya muy conocida la descripción de la comedia ‘all’improviso’ que se escenificó en Munich el 8 de marzo de 1568 como parte de los festejos matrimoniales de Guillermo VI de Baviera y Renata de Lorena en la que participaron como autores y actores, Lasso y el músico napolitano Massimo Troiano (fl.1568-70), este último también autor de la relación bilingüe (en italiano y castellano) de esta fastuosa celebración¹⁵. En dicha comedia, al uso de la *commedia dell’arte*, Troiano –músico profesional al servicio de la corte– asumió tres papeles: a) un rustico en el prólogo, b) Polidoro, un enamorado y c) español desesperado; mientras que Lasso participó en el papel de Pantalón (o Magnifico) y algunos de los nobles asistentes asumieron papeles de menor rango social, como el Marques de Malaspina¹⁶ que hizo el papel de Camilla, la cortesana pretendida por Polidoro. Para su papel, Lasso estaba vestido ‘con un jubón de raso carmesí con calzas hechas a la veneciana y una vestidura negra larga hasta los pies’ (ver fig. 2) y entró en escena con antifaz y cantando con un laúd¹⁷.

Una escena muy semejante se puede observar en las figuras de la *commedia dell’arte* pintadas al fresco que decoran la escalera principal del castillo de Trausnitz (Landshut), la residencia del heredero de la corte bávara donde pasaron a vivir los recién casados y que fue redecorado entre 1575 y 1579¹⁸. Otros músicos de la corte hicieron otros papeles menores pero el más

¹⁵ Massimo Troiano, *Dialoghi ...* Ne quali si narrano le cose piu notabil fatte nelle nozze dello Illustriss. & Excell. Principe Guglielmo VI. Conte Palatino del Reno, e Duca di Baviera; et dell’Illustriss. & Excell. Madama Renata di Looreno, Venetia: Bolognino Zaltieri. 1569. La primera edición fue publicada solamente en italiano en Munich el año anterior, *Discorsi delli triomfi, giostre, apparati, é delle cose piu notabile fatte nelle sontuose nozze, dell’ illustrissimo & eccellentissimo signor duca Guglielmo ... compartiti in tre libri, con vno dialogo, della antichita del felice ceppo di Bauiera ...*, Monaco: Adamo Montano, 1568. La traducción al castellano fue elaborada por Giovanni (Juan) de Miranda, lingüista e hispanista español residente en Italia desde antes de 1566.

¹⁶ Posiblemente se trate de Andrea Malaspina (1544-1610) marques de Fosdinovo.

¹⁷ Troiano, *Dialoghi*, ff. 146v-53.

¹⁸ Susan Maxwell, ‘A Marriage Commemorated in the Stairway of Fools’, *The Sixteenth Century Journal*, 36, 3 (Fall, 2005), pp. 717-741, plate

prestigioso de todos, el de Magnifico o Pantalón, fue asumido por Lasso vestido como un viejo y rico comerciante veneciano¹⁹. La situación laboral de Lasso y la de la mayoría de los compositores profesionales del momento, no era la mejor, pues su empleador, el duque Alberto V, no le permitía publicar sus composiciones y en particular custodiaba celosamente los manuscritos ricamente ilustrados de su obra más reciente, una colección de salmos penitenciales (Psalmi Davidis Poenitenciales), que solo mostraba a sus huéspedes más selectos. Lasso compuso esta obra alrededor de 1560-65 y sólo la logró publicar después de la muerte de Alberto en 1584 (RISM L 952)²⁰. Ante el futuro duque y patrón ¿fue esta una buena oportunidad para que el joven marques Malaspina ‘despreciara’²¹ su alto rango y para que el no tan joven compositor y maestro de capilla ostentara su ya solida fama y prestigio?

Además de estos aspectos, en Francia, y en otras partes de Europa, la asimilación del género italiano también estuvo asociada con los charlatanes y curanderos, que ofrecían servicios médicos, dentales y terapéuticos y aprovechaban las aglomeraciones de gente que presenciaba los espectáculos misceláneos de entretenimiento para promocionar los suyos. Entre los italianos emigrados a Francia y sus descendientes se estableció la tradición de fusionar los espectáculos de acrobacia con los de títeres y aparentemente también con limpieza y operaciones dentales²².

¹⁹ Ver Martha Farahat, ‘Villanescas of the Virtuosi: Lasso and the Commedia dell'arte’ *Performance Practice Review*, 3, 2 (Fall 1990), pp. 121-37.

²⁰ Ver Florian Wieninger, notas al CD Orlando di Lasso. Musica Reservata. Secret Music for Albrecht V, Profeti de la Quinta, Dolce risonanza, Pan Classics PC 10323, 2015, pp. 7-8.

²¹ Hago alusión aquí al concepto italiano renacentista de ‘sprezzatura’, tomado como ‘actitud de ostentoso y estudiado descuido’. Ver *Treccani, Vocabolario*, <https://www.treccani.it/vocabolario/sprezzatura/> Parcialmente equivalente al francés ‘nonchalant’ usado desde mediados del siglo XVIII.

²² Pierre Baron, Gerard Cony, ‘Une famille d’opérateurs-marionnettistes les Brioché’, *Histoire des sciences médicales*, 40, 2 (2006), pp. 203-16 (205-07).



Figura 2. Anónimo, ¿Familia Francken, Amberes?, [Grupo de cómicos de commedia dell'arte. ¿I Gelosi?], París, c. 1580, óleo sobre lienzo. París, Musée Carnavalet, 108,5 x 161,5 cm. Licencia Wikimedia Commons, CC0 1.0.

Esto también parece haber ocurrido en los territorios germanoparlantes con el ‘arlequín’ veneciano Sebastiano di Scio (c. 1650-c.1718) y su compañía, quienes desde 1696 viajaron desde Venecia a Celle, Kiel, Copenhague y Estocolmo, así como a Berlín, Leipzig, Praga, Brno y Viena. En estas ciudades, tanto en la corte como en las plazas públicas, la compañía presentó espectáculos que incluían comedias en alemán e italiano, teatro de títeres, bailes en la maroma y otras acrobacias, además de vender al público medicinas que incluían elixires y bálsamos preparados por el propio De Scio²³.

En general, el proceso que describimos es difícil de abordar por la dispersión de las fuentes, y en consecuencia resulta muy útil acudir a las fuentes iconográficas. Estas son escasas para el siglo XVII y comienzos del XVIII, pero se tornan cada vez más frecuentes hacia mediados de ese siglo y proporcionan valiosa información sobre la conformación de las tradiciones de equilibrista y

²³ M. A. Katrizky, ‘German Speaking Countries’ en *Commedia del’arte in Context*, pp. 98-105 (103-04). Para los datos biográficos de Scio ver Katy Schlegel, ‘Sebastian de Scio’, *Sachsische Biographie*, [https://saebi.isgv.de/biografie/Sebastian_di_Scio_\(um_1650-nach_1718\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Sebastian_di_Scio_(um_1650-nach_1718))

acrobacia con música y la integración del baile acrobático con los títeres y las pantomimas, momento que puede considerarse como la primera etapa en la conformación del circo moderno.

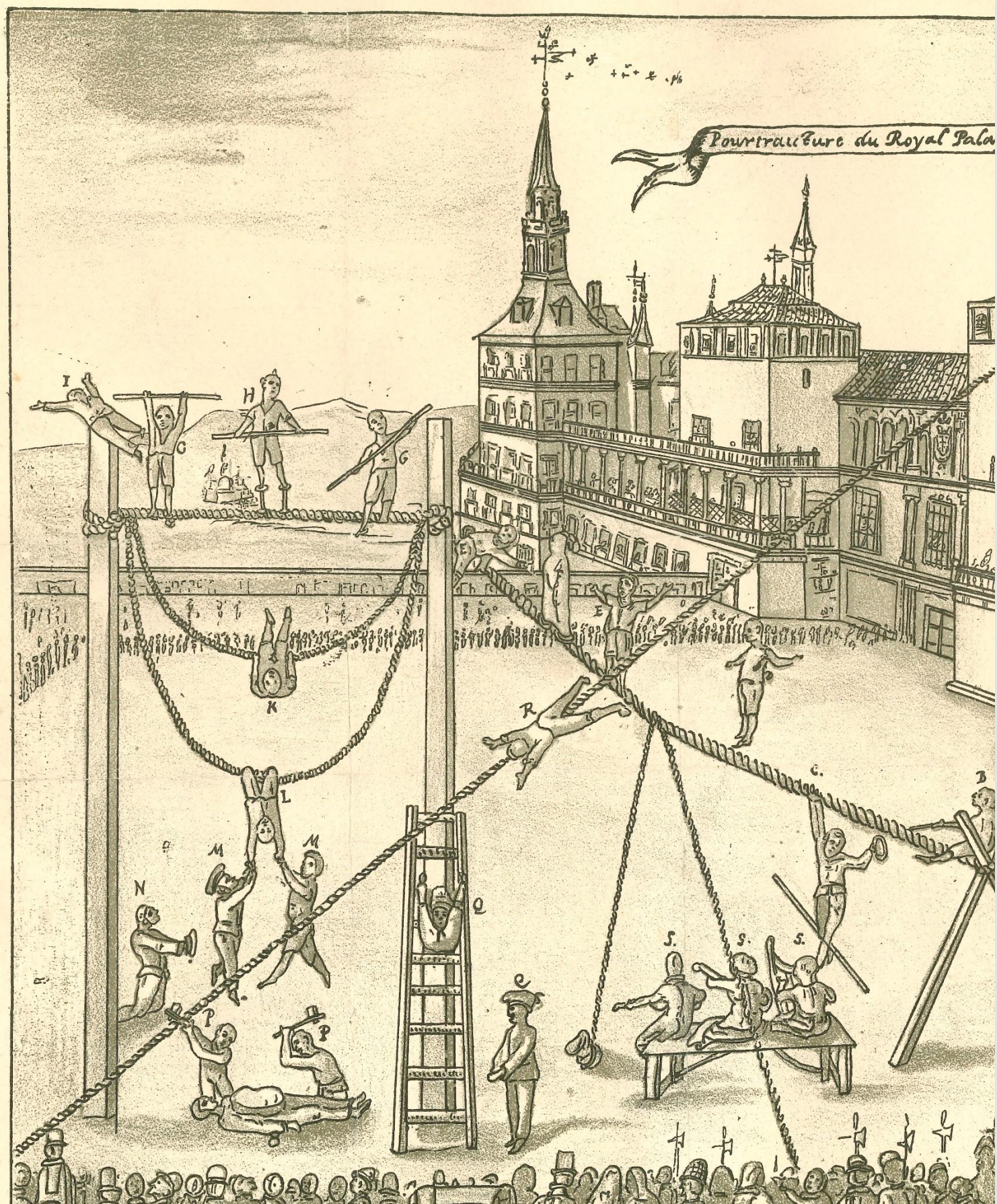
La principal fuente iconográfica para el periodo inicial del proceso mencionado es uno de los dibujos incluidos en *Le Passetemps*, obra de Jean o Jehan Lhermite (1560-c.1622) finalizada alrededor de 1602²⁴. Este manuscrito es el fruto de sus observaciones, anécdotas y experiencias como empleado – gentilhomme de cámara– de la corte española durante los reinados de Felipe II y Felipe III entre 1587 y 1602 y se mantuvo inédito durante casi tres siglos y solo fue publicado entre 1890 y 1896, con una tardía reimpresión en 1971²⁵. El dibujo de la figura 3, que fue dado a conocer por Varey en 1957²⁶, muestra en forma clara los elementos esenciales del espectáculo de acróbatas (volatines) tal y como lo practicaban los artistas italianos que lo implantaron en España, a quienes él llama ‘buratins’. La descripción y el dibujo de Lhermite se refieren a la presentación de esta pequeña compañía en la plaza ubicada frente al Real Alcázar de Madrid en la cuaresma de 1596. En efecto, el dibujo se denomina ‘Pourtraicture de Royal Palays de Madrid’, retrato del Palacio Real de Madrid²⁷.

²⁴ Para la biografía de Jean Lhermite, ver Juan Cartaya Baños, ‘Jehan Lhermite, un peón del duque de Lerma en la cámara de Felipe II’, *Cuadernos de Ayala*, 61 (2015), pp. 9-17.

²⁵ Jehan Lhermite, *Le passetemps*, vol. I, Ed. Charles Ruelens, Antwerpen: J. E. Buschmann, 1890; vol. II. Eds. Émil Ouverleaux, Jules Jean Petit, Antwerpen: J. E. Buschmann, 1896. Reimpresión: *Le passetemps*, Geneve: Slatkine Reprints, 1971, 2 vols. De aquí en adelante citaremos de esta edición. El dibujo en cuestión está incluido entre las pp. 290 y 291 del primer volumen. El original se encuentra en la Koninklijke Bibliotheek (Bibliothèque royale de Belgique) de Bruselas, Ms. II 1028, *Le passe-temps. Mémoire d'un gentilhomme de le chambre de Philippe II, de 1587 à 1602*.

²⁶ Varey, *Historia de los títeres en España*, p. 111, lám. 23. Este autor indica que la lámina que publica se encuentra en el Museo Municipal de Madrid (hoy Museo de Historia de Madrid). Este dibujo se considera ‘una reproducción’ (de fecha no precisada) del original de Lhermite, ver *Exposición del antiguo Madrid. Catalogo general ilustrado*, [Ed. Félix Boix], Madrid: Sociedad española de Amigos del Arte, 1926, p. 284. Agradezco esta información a María de los Ángeles González Pachón, Museo de historia de Madrid, Madrid, España. Los dos dibujos son diferentes en algunos detalles, especialmente algunas de las expresiones faciales y corporales de las figuras.

²⁷ Lhermite, I, pp. 289-92, lám. Además de las obras citadas, para la historia de compañías italianas como ésta y sus actuaciones por fuera de Italia durante la segunda mitad del siglo XVI, ver Pietro Coccoluto Ferrigni, *La Storia dei Burattini*, Firenze: R. Benporad & Figlio, 1902.



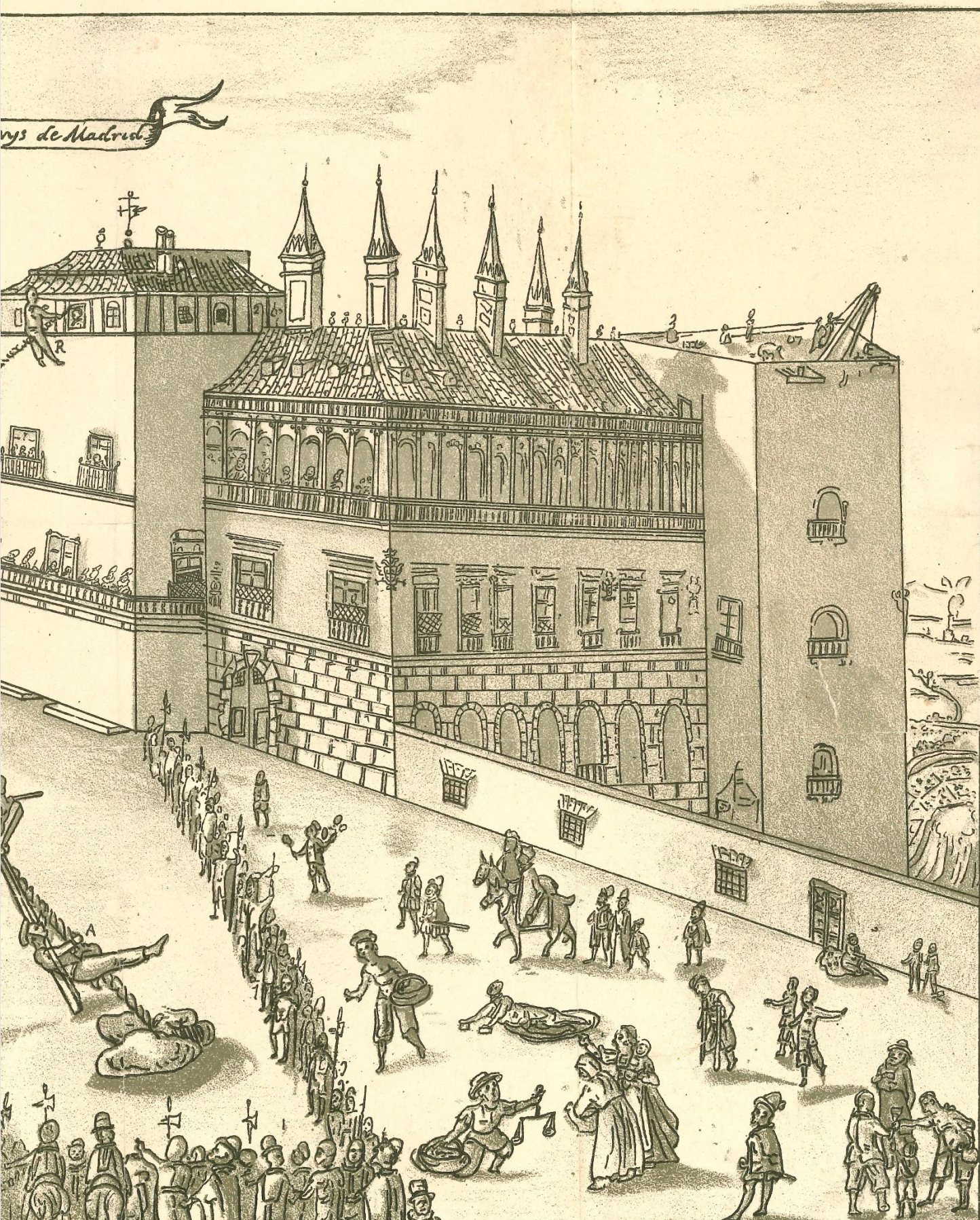


Figura 3. Dibujo. Reproducción sin fecha del dibujo titulado *Pourtraciture de Royal Palaix de Madrid*, Jehan Lhermite, *Le passetemps*, 1602, Ms. Biblioteque royale de Belgique, Bruselas. Inv. IN. 2057, 37 x 23 cm. Museo de Historia de Madrid, Madrid. Cortesía del Museo de Historia de Madrid.

Ante todo, es necesario advertir que el numero personas en el dibujo no es el número de los acróbatas de la compañía, se trata de las diferentes rutinas (llamadas suertes), equilibrios y saltos en la maroma, hechas por ellos en diferentes momentos del espectáculo²⁸. Lhermite identifica a los dos acróbatas principales como hermanos nacidos en Italia alrededor de 1574 y criados en Francia desde pequeños. Según el dibujo, a estos dos sería necesario añadir por lo menos un acróbata adicional además de los tres músicos, así que la compañía pudo haber estado compuesta por seis o siete personas. El nombre de ‘buratins’ que Lhermite asigna a los hermanos y que seguramente es el que ellos usaban, viene de Burattino, uno de los zanni o sirvientes de la commedia dell’arte que aparece en la obra de Garzoni en 1585²⁹ y está además muy bien representado en los famosos *scenari* de Flaminio Scala (1552-1624) de 1611³⁰. Garzoni indica que el gesto distintivo de Burattino era el uso de un birrete (berrettino) de donde probablemente venga su nombre. Lea lo identifica como un sirviente con elementos de rufián mientras que Crohn Schmidt lo sitúa entre los malos sirvientes (poco obedientes). En sus comedias, Scala no solo le asigna papeles de sirviente, lazarillo y hermano de otro sirviente, sino también de hortelano

²⁸ El funambulismo en grupo es posible, pero requiere ser concebido como tal, y para eso es necesario dividir, con tirantes, la maroma o el alambre en diferentes secciones, para que sobre cada una de ellas actúe un equilibrista. Históricamente, el ejemplo más destacado de equilibrista en grupo es el de la familia Wallenda, cuyos orígenes se remontan aparentemente a finales del siglo XVIII, cuyas presentaciones fueron tan exitosas como trágicas. Ver ‘Wallenda Family-The Flying Wallendas’, *Circuses and Sideshows*, <https://www.circusesandsideshow.com/performers/wallenda.html>

²⁹ Tomaso Garzoni, *La piazza universale di tutti le professioni del mondo, e nobili et ignobili*, Venetia: G. B. Somascho, 1583, pp. 754-55.

³⁰ Lea (I, pp. 62-65) considera que es este uno de los zanni, pero de aquellos que tienen ciertas características de rufián, mientras que Crohn Schmitt lo incluye dentro de los ‘malos sirvientes’. Ver Natalie Crohn Schmitt, *Befriending the Commedia dell’Arte of Flaminio Scala: The Comic Scenarios*, Toronto: University of Toronto Press, 2014, pp. 47-51 y Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative, overo la ricreatione comica, boscareccia, e tragica*, Venetia: G. B. Pulciani, 1611, ff. 10, 13v, 20, 31, 111v, 130,

vendedor de verduras, patrón de una casa de huéspedes y hasta de mercader con el mismo rango que Pantalón. En una de las obras mixta es sirviente y pastor³¹.

Probablemente los dos hermanos del dibujo tampoco fueron los primeros acróbatas y bailarines de maroma italianos que habían actuado en España, pues sabemos que para la fiesta de San Pedro y San Pablo (29 de junio de 1582) ‘un italiano volteó’ en el corral de La Pacheca en Madrid y siguió trabajando con sus compañeros hasta el 25 de julio, día de la fiesta de Santiago. Por otra parte, también hubo ‘juegos de manos’ y la actuación de un ‘volteador’ o acróbata en los días que siguieron hasta el 15 de agosto en el mismo corral, en donde también se hizo una representación de títeres el 18 y 19 de diciembre de ese año. En ese momento aparece otra compañía de italianos diferente a la de Ganassa, llamada de ‘italianos nuevos’ o ‘Cortesés’ actuando en el corral de La Pacheca, lo que podría indicar que el acróbata italiano había llegado con ellos a España³². La identificación de esta compañía es problemática y Smith cree que se trata de la compañía de los Uniti, presente en Mantua y Ferrara en 1580 y compuesta por el famoso Drusiano Martinelli (c.1550.c.1606), su esposa Isabella Alberghini, quien –según una carta contemporánea– cantaba con un laúd ‘con cierta gracia’ y otros integrantes que incluían unos jóvenes acróbatas que actuaban en forma ‘competente’³³. Esta y otras compañías visitaron París en la década siguiente y con ellas aparece allí Burattino, que Lea considera que era un nombre diferente que se le daba a Pedrolino, otro de los zanni³⁴.

En diciembre de 1590 actuó en Madrid ‘un volador’ pero no es específica más sobre él o en que teatro se presentó³⁵. Podría ser una errata (volador por volteador) pero puede tratarse también de la diferenciación entre los acróbatas (volteadores) y los equilibristas y bailarines de maroma que más tarde

³¹ Garzoni, p. 755

³² Cristóbal Pérez Pastor, Nuevos datos sobre el histrionismo en España en los siglos XVI y XVII. Segunda serie, Bordeaux: 1914, pp. 11-12.

³³ W. Smith, pp. 167-68 y Angelo Soletti, Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto. I discorsi di Annibale Romei gentiluomo ferrarese, Città di Castello: S. Lapi, 1900, pp. xcix-c.

³⁴ Lea, I, pp. 266-67.

³⁵ Pérez Pastor, *Segunda serie*, p. 21.

se comienzan a llamar ‘volatines’. En esos años las fusiones temporales y los viajes internacionales de los Gelosi, Confidenti y Uniti no son fáciles de precisar, y es algo que nos alejaría del objeto de este escrito³⁶. Baste decir que la familia de los acróbatas de 1596 en Madrid debió llegar con alguna de estas compañías a Francia y que en su país adoptivo desarrollaron las tradiciones teatrales, acrobáticas y musicales del teatro profesional italiano del momento.

Nuestro dibujo muestra la maroma o cuerda en tensión que presenta tres tramos sobre los que los equilibristas ejecutaban sus bailes y piruetas (volteos). Atravesando en forma diagonal la escena, encontramos un trecho de maroma, muy largo e inclinado, que llega al suelo desde una altura de más de cuatro pisos, y que más tarde se llegó a conocer con el nombre de ‘despeñadero’, por el que los artistas se deslizaban hasta el suelo donde también ejecutaban parte de sus rutinas. A la derecha antes del primer tramo de maroma (el más largo y ligeramente inclinado) encontramos otro despeñadero notablemente más corto, que sirve de ascenso a la maroma. Después del ascenso, el primer trecho de maroma está dividido en dos por una cuerda, lo que permitía que un equilibrista pudiera actuar en cada una de sus dos secciones. A la izquierda encontramos dos cuerdas flojas (antecesoras del actual trapecio) que complementan un tercer trecho de maroma, el más alto y el más corto de todos. A los diferentes trechos de maroma y las dos cuerdas flojas, se añadía una escalera que permitía otro tipo de acrobacias, algunas compartidas, cómo se observa en una de las cuerdas flojas a la izquierda. A la derecha entre el público asistente, se observan vendedores ambulantes y limosneros lisiados.

Varey anota que el artista intentó mostrarnos la mayor variedad posible de acrobacias y rutinas comunes en estos espectáculos³⁷. La explicación de Lhermite comienza por explicar la subida a la maroma con las letras A y B, y

³⁶ La información más actualizada sobre estas compañías es la que proporciona Siro Ferrone, ‘Tristano Martinelli’, *Archivio Multimediale Attori Italiani*, 29/07/2009, <https://admin.amati.unifi.it/S100?idattore=3&idmenu=8> Ver también Ojeda Calvo, ‘The Iberian Peninsula’, pp. 95-96.

³⁷ Varey, *Historia de los títeres en España*, p. 111.

vemos como uno de ellos (A) tiene el birrete de Burattino a quien Lhermite indica como el director que dirige las maniobras de aquí en adelante. La siguiente suerte está marcada por las letras C y D en que uno de ellos salta sobre la maroma y el al hacerlo otro simula caer, pero se agarra de la cuerda, con su birrete en la otra mano y la vara de contrapeso entre las piernas. Lhermite añade aquí que con su birrete se espanta las moscas que se le acercan, algo imposible de ver en el dibujo. En la siguiente postura uno de ellos (F) camina sobre la maroma dentro de un saco de harina amarrado y cerrado y pretende llegar hasta donde está su compañero que juega a las escondidas sobre la cuerda después de desplazarse desde su primera posición (E) hasta quedar detrás del poste principal (la otra letra E). Las siguientes suertes ocurren en la maroma más alta en donde uno de ellos camina sobre la maroma montado en bolas (G), pequeños zancos (H) y zuecos (otra letra G). El otro (I) se balancea estirando piernas y brazos sobre la parte más alta del poste, estirado ‘como una rana’, según describe Lhermite. En este momento es posible que ya tengamos un acróbata adicional, y probablemente otro más en las maniobras de la cuerda floja, especialmente cuando uno (L) colgado de sus piernas levanta del suelo a dos personas uno de ellos el director (M) y después cuando éste último, arrodillado (N) con gestos hace reír a la gente mientras, en una escena pantomímica, otros dos (P y P) destrozan a martillazos una gran piedra que otro (O) tiene sobre su vientre acostado en el suelo, algo que Lhermite considera ‘algo muy cruel de observar’ pero que seguramente causaba gran hilaridad entre el público. Después de esto, el director (Q) se lanza a botes por los pasos de una escalera y cae parado ‘como si nada hubiera ocurrido’ (otra letra Q). Como un acto final probablemente, uno de ellos (R) se lanza a través del despeñadero mientras el otro a caballo en la parte más alta de la cuerda (otra letra R) hace una multitud de gracias que divierten a la gente. Lhermite usa la palabra ‘increíble’ al tratar de describir la variedad de esta rutina y probablemente también sus gestos jocosos y absurdos³⁸.

³⁸ Lhermite, I, pp. 289-91.

En cuanto a la música, en la parte inferior y central del grabado se observan tres músicos (marcados con la letra S) sentados de espaldas sobre un banco, quienes se encargaban del acompañamiento musical para el baile en la maroma, cuerda floja y otras acrobacias en tierra. Los tres tocan cada uno un instrumento, el arpa (derecha) y los otros dos instrumentos de cuerda pulsada y mango difíciles de identificar pero que podrían ser una guitarra y una vihuela o dos guitarras de diferente tamaño, aunque también cabe la posibilidad de uno de estos (el del centro) fuera un laúd o una cítara (cittern)³⁹. Lhermite los llama ministriles (menetriers) como era habitual en el momento y añade que proporcionaban la música para que los ‘buratins’ bailaran y ejecutaran sus rutinas, con sincronización absoluta entre las variaciones musicales y las acrobacias. La observación de Lhermite es autorizada pues él también era músico aficionado y nos cuenta que entre 1591 y 1597 enseñó francés a su joven patrón el futuro rey Felipe III y de él aprendió los principios en la viola de gamba o ‘viola de arco’, como la llama siguiendo el uso español y con quien realizaba veladas musicales nocturnas. Lhermite ayudaba también al joven príncipe a afianzar su voz en el canto polifónico, cantando con él las voces altas en falsete⁴⁰.

Parece que este espectáculo resultó tan atractivo que se comenzó a difundir muy rápidamente en España y posteriormente en América. El calificativo de ‘boratin’ aparece en Lima en 1620 aplicado a Francisco Criado ‘boratin y jugador de manos’, quien con su esposa y Carlos de Reinalte (boratin y volteador) se embarcaron ese mismo año con destino a México⁴¹. En México en 1604 encontramos una de las primeras referencias al espectáculo del equilibrismo

³⁹ Para las características principales (tamaño, afinación, etc.) de cada uno de estos instrumentos en el periodo que tratamos ver Sibyl Marcuse, *A Survey of Musical Instruments*, Newton Abbot/London: David & Charles, 1976.

⁴⁰ Lhermite, I, pp. 242-43. Ver también Luis Robledo, ‘La transformación de la actividad musical de la corte en la época de Felipe III’, *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, Eds. Madrid: Centro de Estudios de Historia Hispánica, 2012, pp. 93-122 (93-94) y Cartaya Baños, p. 12. En España se llamó vihuela de arco a la viola de gamba durante los siglos XVI y XVII.

⁴¹ Guillermo Lohmann Villena, *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Madrid: Escuela de Estudios Hispanoamericano de la Universidad de Sevilla, 1945, p. 111.

durante las fiestas de fin de año, en las que participó Juan López de Montalván, quien se define como ‘volteador en la maroma’ y actuó en la plaza en frente de las casas reales, es decir, la residencia el virrey, una situación semejante a la ya mencionada de Madrid en 1596⁴².

El vestuario que usan los equilibristas del dibujo de Lhermite merece especial comentario pues refleja la influencia del teatro profesional italiano del momento y al mismo tiempo parece establecer una tradición que, como veremos, se puede detectar en las décadas siguientes. Los tres o cuatro acróbatas están vestidos de dos formas diferentes, por un lado, el director o ‘buratin’ principal – como lo llama Lhermite– usa birrete y está vestido con un jubón (con ropilla debajo) y unos calzones sueltos hasta los tobillos⁴³. Por otro lado, los demás tienen una ropilla sencilla y calzón corto. Ambas indumentarias estarían modeladas en las del grupo de los zanni, por un lado, la de Zanni o Burattino, con su birrete y calzones sueltos; y por otro la de otros sirvientes como Francatrippa o el mismo Arlequín con atuendos similares, naturalmente sin los remiendos en las vestiduras de este último. Cuatro décadas después, estas características perviven en una de las pocas representaciones detalladas de acróbatas que existen para la primera parte del siglo XVII, un dibujo de José de Ribera ejecutado en Nápoles y que forma parte de la colección del Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

⁴² Doc. 10, en Maya Ramos Smith, ‘Expresiones artísticas callejeras. Tres ejemplos de tres siglos. Siglos XVII-XIX’, *Teatralidades en el México Virreinal*, Ed. Marta Toriz, CD, México: INBAL/CITRU, c. 2021, también en <https://citru.inba.gob.mx/proyectos/investigacion/nuevay/-web/html/exp/exp.htm>

⁴³ Calzas y ropilla, serían equivalentes hoy a pantalones y camisa, ambos ajustados al cuerpo. Calzón serían unas calzas, pero con mangas sueltas.



Figura 4. José de Ribera (1591-1652), Dibujo, Nápoles, c. 1637-40, 25,7 x 19,8 cm. Papel verjurado agarbanzado claro, tinta y aguada sepia. Inv. D-2208, Gabinete de Dibujos, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Licencia Wikimedia Commons, Public Domain.

Esta obra de Ribera tiene intención de exploración artística (estudio) de la figura humana, muy diferente a la función descriptiva de otras que aquí tratamos. En ella se observa que el equilibrista (volatín) que se sujeta a la cuerda en el centro del dibujo, está desnudo y solo ligeramente cubierto de la cintura para abajo, algo frecuente en dibujos y pinturas de género histórico o mitológico pero muy raro en la representación de espectáculos públicos. Su intención de exploración artística de la figura humana protagoniza la escena y deja en

posición periférica a los acróbatas que están ejecutando rutinas propias de este espectáculo de entretenimiento, como el uso del contrapeso o balancín por parte de la figura de la izquierda; o a la derecha, el acróbata que levanta a otro del suelo mediante un aro o cuerda, muy semejante a lo ya observado en la escena de la fig. 3. Otro aspecto importante de la escena es la altura de la maroma, que puede calcularse situada a 4,50-5,00 m de altura, algo inusual para una estructura sencilla de un trecho. En el dibujo de la fig. 3 y el grabado de la fig. 5 notamos como el complejo de varias maromas permite el acceso a la más alta en forma gradual, lo que no sería posible en el caso del dibujo de Ribera. La larga escalera situada a mano izquierda también genera preguntas. Sabemos que la escalera era un elemento básico en los actos de equilibrismo, pero en el caso del dibujo de Ribera, por su longitud podría parecer que constituía la forma de acceso a la maroma, al contrario que en las figs. 3 y 5. Finalmente, creemos que todas estas inconsistencias se pueden entender aceptando que la intención del dibujo no es descriptiva sino puramente artística.

En esencia, los mismos elementos de la figura 3 (equilibrismo, música y pantomima) aparecen en el grabado delineado del modelo vivo y ejecutado por Johann Andreas Graff (1636-1701) en Nuremberg alrededor de 1680, el cual, según el texto incluido en él, describe una presentación de acróbatas y equilibristas en 1652. Teniendo en cuenta que el título usa el adjetivo ‘maravilloso’, es probable que fuera la presentación de un nuevo tipo de espectáculos en Nuremberg⁴⁴. La escena se desarrolla en la Fechthaus o Casa de

⁴⁴ J. A. Graff comenzó su entrenamiento artístico en Nuremberg y antes de viajar e Italia, donde vivió algunos años, estudió en Frankfurt con Jakob Marell, pintor especializado en flores. Regresó a su ciudad natal en 1668 con su esposa, también pintora, y se dedicó al grabado hasta 1682 cuando con su familia regresa a Frankfurt. Separado de su esposa e hijas (todas pintoras) que se unen a una comunidad Pietista en Holanda, Graff vuelve a Nuremberg alrededor de 1686 donde se dedica al grabado paisajístico y arquitectónico (especialmente de interiores de iglesias) en los últimos años de su vida. Ver Margot Lölhöff, ‘Johann Andreas Graff: painter, draftsman, copperplate engraver, publisher’, *Virtual Museum, Nuremberg Art*, <https://www.nuremberg.museum/artist/show/167-graff-johann-andreas> La esposa de Graff, Maria Sibylla Merian (1647-1717) y su hija menor viajaron a Surinam entre 1699 y 1701 a ellas se deben valiosísimas láminas sobre la fauna y la flora de aquel país y el trabajo entomológico *Metamorphosis insectorum Surinamensium. Ofte verandering der Surinaamsche insecten ...*, Amsterdam: Gerhard Valck, 1705, reimpreso en 1730. Ver Stephanie Schrader, Nancy Turner,

esgrima, que fue establecida en 1628 por la magistratura de la municipalidad de la ciudad como teatro (o corral de comedias, según la terminología usada en España) con galerías de madera y techo abierto para la presentación de obras de teatro (llamadas en general comedias) y otros espectáculos que incluían música instrumental y canto, juegos gimnásticos, esgrima y exhibición de animales amaestrados⁴⁵. En el grabado, a la derecha, se observan dos dibujos de tamaño natural de dos elefantes con dos fechas, 1629 y 1652, en las cuales estos animales se presentaron en la Fechthaus. El primero era originario del sur de la India (o de Sri Lanka, entonces Ceilán) y se llamaba Don Diego e hizo la travesía desde Portugal hasta Italia pasando por Francia, Holanda, Alemania y Austria. De la segunda, Hansken, sabemos más pues fue retratada por Rembrandt en 1637. Era originaria de Sri Lanka, llegó a Holanda en 1633 y en las décadas siguientes, en manos de un empresario realizó presentaciones de obediencia y habilidad (dar la mano, empuñar una espada, disparar un arma, etc.) en Holanda, Alemania, Dinamarca, Polonia y Suiza. En 1652 Hansken se presentó en Nuremberg y siguió a Italia donde murió en 1655⁴⁶.

Aquí, el montaje de la estructura de maromas y despeñaderos es semejante al de Madrid de 1596 y naturalmente se acomoda a la arquitectura del lugar, un patio cerrado. En este caso el grupo de equilibristas o volatines usa un trecho principal y varios trechos adicionales de maroma o cuerda tensa. La estructura se complementa con varios trechos de despeñadero (maroma inclinada) que une los trechos de maroma altos con el piso (derecha). Además, la estructura presenta otras secciones inclinadas que comunican la maroma principal con el techo del edificio de la derecha y con uno de los balcones del

Nancy Yocco, 'Naturalism under the Microscope: A Technical Study of Maria Sibylla Merian's "Metamorphosis of the Insects of Surinam"', *Getty Research Journal*, 4 (2012), pp. 161-172 y 'Metamorphosis of the insects of Suriname', *The Huntington*, c. 2022, <https://www.huntington.org/metamorphosis-insects-suriname>

⁴⁵ Franz Eduard Hysel, *Das Theater in Nürnberg von 1612 bis 1863 nebst einen Anhang über das Theater in Fürth, Nürnberg: [Selbstverlage des Verfassers]*, 1863, pp. 27-28.

⁴⁶ Louise Rice, 'Poussin's Elephant', *Renaissance Quarterly*, 70, 2 (2017), pp. 548-593 (571-73, 581-83). Ver también, Brigit Katz, 'The Tragic Life of Hansken, 'Rembrandt's Elephant'', *Smithsonian Magazine*, July 15, 2021, <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/tragic-life-hansken-rembrandts-elephant-180978186/>

edificio de la izquierda, probablemente el acceso a los otros trechos de maroma de mayor elevación.

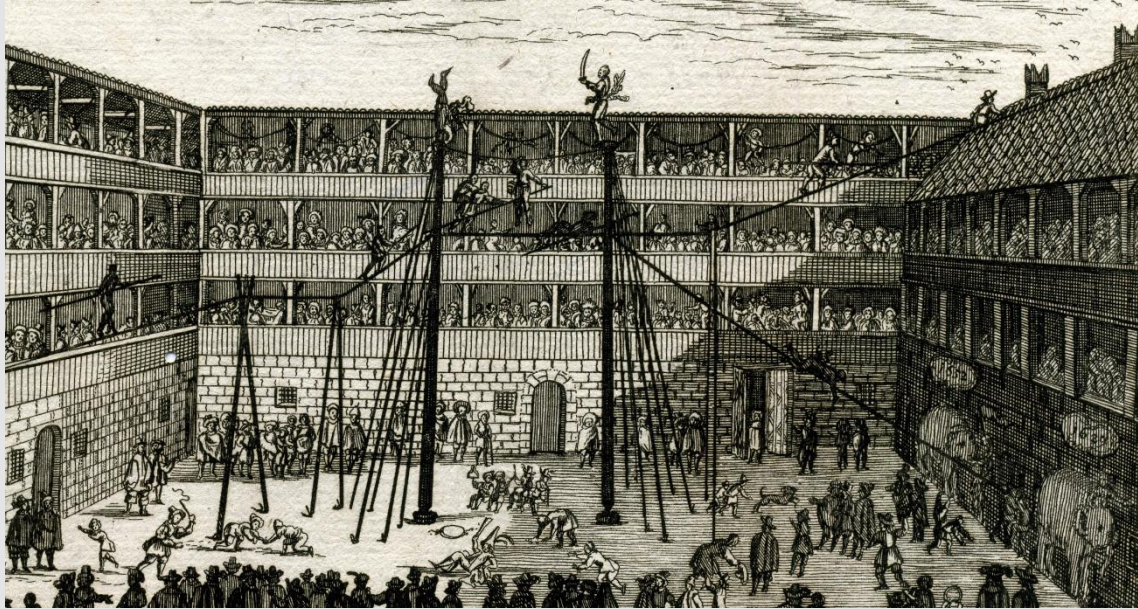


Figura 5. Detalle. Johann A. Graff, *Palestra Norinbergensis. Das Fechthaus in Nürnberg, mit dem Wunderbaren Sail Tänzer*, 1652. Grabado en lámina de cobre, c. 1680, Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Licencia CC0.

Como en el caso de Lhermite, el artista trata de mostrar la variedad de suertes de los equilibristas. En el lugar más alto, la cuerda floja, hay dos de ellos haciendo acrobacias en la punta de los dos postes principales de la estructura, uno de ellos parado en la cabeza. De la cuerda floja cuelga un acróbata que parece estar ejecutando una maniobra grupal sobre el trecho de maroma y la derecha hay otro sentado sobre la maroma con su balancín. A la izquierda y a la derecha encontramos a dos pares de equilibristas que suben por los trechos inclinados con sus respectivos balancines. A la derecha un equilibrista se desliza por el largo e inclinado despeñadero.

En cuanto a los grupos de personas que están en el suelo, en el centro, entre los dos postes de la maroma principal, se pueden reconocer cuatro músicos sentados que tocan (de izquierda a derecha), un triángulo, un cordófono pulsado o rasgado, un tambor cilíndrico de dos membranas, y un aerófono que parecería ser una chirimía. Este conjunto es muy diferente al de Madrid, en donde solo hay

cordófonos. Posiblemente, este conjunto no estaba especializado solamente en las exhibiciones de acrobacias y esgrima y de acuerdo con los diferentes usos del recinto, el triángulo y el tambor serían más adecuados, por ejemplo, en las exhibiciones de animales y domadores de fieras. Además, la presencia de la chirimía o un instrumento semejante, puede obedecer a su disponibilidad entre los músicos locales, debido al gran nivel de especialización que los instrumentistas profesionales alemanes habían desarrollado en dichos instrumentos desde la época medieval.

En el suelo, además del público que rodea la escena, aparecen varias figuras humanas en dos grupos, uno al lado izquierdo y otro en frente a los músicos. A la izquierda, un par de niños están trenzados en una lucha mientras una figura adulta esgrime un látigo. En frente a los músicos, un arlequín con un sombrero puntiagudo y que lleva en su mano lo que puede ser un abanico cerrado, parece haber caído (o simular caer) al suelo mientras que dos personas se aprestan a ayudarlo. En el suelo a su lado yace un aro o pandero, probablemente parte de la utilería usada por el volatín caído. El uso de abanicos o sombrillas fue y es común entre los equilibristas en sustitución del balancín o vara de equilibrio.

b) Equilibrismo y sociedad

Desde 1595, los empresarios de espectáculos de las ferias parisinas debieron obtener una licencia para realizarlos pagando los respectivos derechos a la Confrèrie de la Passion (Cofradía de la Pasión)⁴⁷, institución que desde su

⁴⁷ Emil Campardon, *Les spectacles de le foire ... depuis 1595 jusqu'à 1791. Documents inédits recueillis aux Archives Nationales*, Paris: Berger-Levrault et Cie., 1877, I, p. viii. La Confrèrie de la Passion recibió patente real en 1402 en Paris como una asociación de actores aficionados para la presentación de obras de teatro religioso, pasiones y autos sacramentales. Desde antes de esa fecha la confraternidad ya existía en el Hôpital de la Trinité fundado en 1210 y llevaba a cabo las mismas funciones, contando con una sala de 45 x 12 m para ese efecto. Estaba compuesta sobre todo por artesanos y comerciantes y en 1516 recibió el privilegio exclusivo

fundación en el periodo medieval, percibía los derechos de exclusividad de las representaciones teatrales de la ciudad con destino al mantenimiento de los pobres. También en España la cofradía de la Pasión y Sangre de Jesucristo, fundada en 1565 y desde 1567 la de Nuestra Señora de la Soledad, recurrieron a los espectáculos públicos, especialmente el teatro, para financiar sus principales funciones caritativas con pobres, presos, enfermos y mujeres y niños abandonados y obtuvieron del rey y la ciudad el monopolio compartido del impuesto sobre dichos espectáculos. En Madrid las cofradías establecieron los llamados ‘corrales’ de comedias, que ya eran tres para 1574⁴⁸.

En París en 1548 se construyó el Hôtel de Bourgogne como teatro y sede de los espectáculos de la cofradía hasta su desaparición en 1783. El arrendamiento de esta sala a grupos nacionales y extranjeros le permitió a la cofradía seguir cumpliendo con sus funciones de beneficencia y su actividad llevó al surgimiento de otros teatros y de otras compañías durante el siglo XVII, situación que, cuando hubo intervención estatal, trajo inestabilidad para los profesionales del teatro y de la música, pero estimuló la competencia, elemento esencial en el desarrollo del negocio del espectáculo teatral y musical en Francia. Esta tradición, en la que hospitales y cofradías detentaban monopolios sobre los espectáculos públicos, se trasladó a América.

En las dos principales ferias parisinas, la de Saint-Germain (en la cuaresma) y la de Saint-Laurent (durante el verano), además de su carácter esencialmente comercial, también se entretenían todas las clases sociales, plebeyos, burgueses y nobles, con espectáculos de todo tipo, actores, cantantes magos, equilibristas, titiriteros, acróbatas, bailarines, etc. Los espectáculos y

para la presentación de de espectáculos de este tipo en la ciudad. En los años siguientes producían 1000 livres tournoises destinadas al mantenimiento de los pobres de Paris. Simultáneamente, alrededor de 1402 había surgido les Enfants sans souci, otra compañía teatral de comerciantes, artesanos y estudiantes, pero esta vez destinada a la representación de farsas y obras cómicas, que en ocasiones se asoció con la Confrerie de la Passion para encargarse de las representaciones mientras las obras religiosas fueron prohibidas en 1548. Ver Graham A. Runnalls, ‘La confrérie de la Passion et les mystères. Recueil de documents relatifs à l’histoire de la confrérie de la Passion depuis la fin du XIVE jusqu’au milieu du XVIe siècle’, *Romania*, 122, 485-486 (2004), pp. 135-201.

⁴⁸ Pellicer, pp. 52, 80.

comedias que presentaban no eran improvisados sino por el contrario, formalizados y transmitidos por escrito, y en lo musical, con repertorios nutridos por colecciones impresas de canciones, generalmente tópicas o satíricas llamadas ‘vaudevilles’. Sin embargo, en cuanto a la música fueron escenario de frecuentes los conflictos entre los antiguos privilegios reales y los otorgados a nuevas compañías en especial a la nueva Academie royale de musique. Estos conflictos solían dirimirse con contratos, los cuales, ante la competencia y la presión financiera, en ocasiones se rompían muy fácilmente. En 1717 un conflicto sobre un contrato entre los concesionarios de los espectáculos de las dos ferias y la Academie royale de musique para presentar espectáculos que incluyeran ‘chant, danses et symphonies’ y sobre los que se preveía un promedio de ingresos anuales de 33,000 libras, llevaron a demandas y contrademandas y a que en la feria de Saint Laurent de ese año se presentara una sola obra⁴⁹.

⁴⁹ Un acteur forain, *Memoires pour servir a l’histoire des spectacles de la foire*, Paris: Briasson Librarie, 1743, I, pp. 193-200. Publicado a nombre de ‘un actor de la feria’, la obra es en realidad el fruto de la colaboración de los hermanos François (1698-1753) y Claude Parfaict (1701-77) dramaturgos e historiadores del teatro francés, autores de la *Histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu’à présent* Paris: Le Mercier et Flahault, 1734-1749, 15 vols. y el *Dictionnaire des théâtres de Paris* Paris: Lambert, 1756, 7 vols. De aquí en adelante citaremos esta fuente como *Memoires*. La cantidad se expresa en livres tournoises (L o liv); 1 L de 1684, equivale a 15 € de 2002 o 22 € de 2025.



Figura 6. Ilustración en A. vande Venne, *Tafereel van de Belacchende Werelt...*, Graven-Hage, 1635, p. 69. Diseño A. vande Venne, grabado anónimo, 13, 3 x 10, 3 cm. London, British Museum, Inv. 1972, U.62.5, Licencia Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0.

Algo semejante sucedía en la misma época en algunas ciudades de Holanda en donde el equilibrista, la música, el baile y otras diversiones constituían uno de los mayores atractivos de las ferias (*kermissen* o *kermessen*). Estas actividades, acompañadas con música, están presentes en las ilustraciones de la publicación de 1635 del poeta, pintor y grabador Adriaen vande Venne (1589-1662) ilustrada por él mismo. Se trata de un texto humorístico, satírico con intención moralizante, que narra la visita de dos parejas de jóvenes campesinos a la feria de La Haya que se celebra en el mes de mayo. En una de sus escenas (fig. 6) una de las jóvenes parejas (a la derecha en primer plano) se maravillan ante un espectáculo al interior de un teatro con público conformado por dos grupos, gente común de pie en el suelo frente al escenario y parejas de mediana edad muy bien vestidas sentadas a la izquierda de la tarima. El espectáculo consta de varias actividades que no se desarrollaban en forma simultánea. Por un lado, está la

cuerda floja (al centro) de donde dos niños acróbatas juegan colgados de ella y a la izquierda, en la maroma (cuerda tensa) una mujer elegantemente vestida baila (con balancín) con la música de un violín y una flauta dulce mientras que en una de las horquetas de la maroma se balancea un bufón. En la mesa adyacente que parece ser la de un prestidigitador, con la misma música bailan acrobáticamente dos monos amaestrados, uno de ellos vestido y fumando una pipa. En la escena del fondo, vemos una pantomima u obra teatral con dos actores, uno de los cuales salta por encima de un caballo de madera, escena que se acompaña esta vez con la música de un conjunto de jóvenes músicos que tocan violín, flauta travesa, laúd y viola de gamba⁵⁰. Se trata de una escena eminentemente urbana, por esta razón está ausente la gaita, instrumento preferido para la ilustración del baile y las celebraciones campesinas en el arte holandés contemporáneo.

Vande Venne pone en boca de los dos campesinos una de las pocas críticas directas que hace en su libro. El (Tamme) censura la actitud de la bailarina de maroma por considerarla desvergonzada y no adecuada para su estado, haciendo eco de las frecuentes críticas de los predicadores a cualquier tipo de entretenimiento. Ella (Fijtje) también contribuye a la censura y le recrimina su curiosidad por lo que considera una pedida de tiempo. Más adelante, Vande Venne incluye otro grabado dedicado a los falsos médicos y vendedores de tónicos y ungüentos, infaltables en las ferias. Aquí la crítica es visual, pues mientras el falso doctor, con vistoso traje ‘opera’ a un campesino, su asistente, una mujer igualmente elegante, le roba al paciente de su bolso⁵¹. En su comentario sobre este tema, Van Vaeck aporta un dato que confirma lo arriba mencionado con respecto a De Scio, el acróbata, titiritero y empresario que además vendía sus propias medicinas. En 1646 las autoridades de La Haya

⁵⁰ Adriaen vande Venne, *Tafereel van de Belacchende werelt: en des selfs geluckige Eeuwe*, Goet Rondt, Met by-gevoegde Raedsel-Spreucken, aengevvesen in de Boer-Achtige eenvoudigheid, op de Haegsche Kermis: Verciert met Konst-rijcke Af-beeldingen, sGraven-Hage: [A. vande Venne], 1635, p. 69.

⁵¹ Van de Venne, p. 99 y Marc Van Vaeck, ‘Studie §5. De kermis in de Belacchende Werelt’, Adriaen van de Venne *Tafereel van de belacchende werelt*, Ed. Marc Van Vaeck, Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 1994, pp. 750-54.

autorizaron y le asignaron un sitio a Salvatore Diverne, napolitano, para que vendiera sus medicamentos⁵².

En Londres, las ferias que se llevaban a cabo en el mes de mayo (Mayfair), el 24 de agosto (día de San Bartolomé o Bartholomew Fair), o las que le sucedían en Peckham, Camberwell, Tottenham Court y Southwark (ésta en el mes de septiembre) atraían un gran volumen de público y también eran frecuentadas por equilibristas, acróbatas, actores, bailarines y músicos y servían además como lugar de encuentro e intercambio de sus técnicas y repertorios⁵³. Adicionalmente, en estos años, entre 1648 y 1680 emergen los primeros intentos de conciertos públicos y florecen las llamadas music houses, especialmente en Londres y Oxford⁵⁴.

Los artistas arriba mencionados, actuaban en estas y también en los numerosos baños medicinales del norte de Londres, alrededor de los cuales se crearon sitios de diversión y entretenimiento. Uno de los mejores ejemplos de estos sitios es el actual teatro Sadler's Wells de Londres, el sexto edificio construido en el mismo lugar donde antes de 1683, Edward Sadler, músico aficionado, instaló una casa de reuniones musicales (musick house) que comenzó a promocionar como sitio de entretenimiento cuando en su terreno descubrió pozos de agua medicinal⁵⁵. A finales del siglo los pozos de Sadler habían perdido gran parte de su atractivo cuando otros baños termales y medicinales más antiguos comenzaron a competir ofreciendo música, baile y actuaciones de acróbatas y equilibristas. En consecuencia, la alta sociedad los dejó de frecuentar dejando su lugar a las clases medias y bajas, confirmando así, el hecho de que los

⁵² Vande Venne, p. 67 y Van Vaecck, p. 754. Probablemente se trate de apellido 'Divenere'.

⁵³ Anne Wohlcke, *The 'perpetual fair'. Gender, disorder, and urban amusement in eighteenth-century London*, Manchester. Manchester University Press, 2015.

⁵⁴ Hugh Arthur Scott, 'London's Earliest Public Concerts', *The Musical Quarterly*, 22, 4 (Oct., 1936), pp. 446-457

⁵⁵ Stephen Remington, 'The three centuries of Sadler's Wells', *Journal of the Royal Society of Arts*, 130, No. 5312 (July 1982), pp. 472-481. Ver también Sarah Crompton, 'History', *Sadler's Wells Theatre*, <https://www.sadlerswells.com/about-us/our-story/history/>

acróbatas y equilibristas llegaron a tener público de todos los niveles sociales⁵⁶. Algunos poemas satíricos describen ese momento en Sadler's Wells y hablan de la música y el baile. En estos se habla de la 'jig' y del órgano, de los violines y otros instrumentos como el salterio, aunque ante todo, se concentran en criticar la mala calidad de la música vocal, la desafinación de los violines y sobre todo, el mal gusto, arribismo y ostentación de aquellos que imitaban a la aristocracia en su afán de ascenso social, poniendo como ejemplo al violinista que apareció un día vestido de rojo escarlata, sobre el que uno de los críticos opinó que 'se parecía más a Marte que a Apolo'⁵⁷.

Después de la guerra civil, florecieron casas de huéspedes, salones de baile, tabernas, cafés y campos de bolos en los pueblos de los alrededores de las surgentes de aguas medicinales en Tunbridge-Wells. Mas tarde se urbanizó la zona aledaña a los pozos y se trasladaron allí muchas de estas actividades, algunas de las cuales contaban con un grupo musical (band of music)⁵⁸. La corte también concurría allí por periodos extendidos y las diversiones como el baile contaban naturalmente con la presencia de los músicos de la corte, especialmente los violines. Con la visita de la corte el 'bowling green' de una de las residencias se convertía en salón de baile al aire libre (sobre todo de country-dances) al igual que de aventuras amorosas que involucraron durante un periodo, a un equilibrista y bailarín de maroma, el famoso Jacob Hall⁵⁹ (ver Parte III).

En el caso de América Latina, no contamos con estudios históricos sobre la conformación, actuación y repertorios de las compañías de volatines con

⁵⁶ George Daniel, *Merrie England in the olden time*, London: Richard Bentley, 1841, I, pp. 27-28 y Dennis Arundell, *The Story of Sadler's Wells, 1683-1977*, Newton Abbot: David and Charles, 1978, pp. 4-7.

⁵⁷ Richard Ames (¿-1693), *Islington-Wells, or, The threepenny-academy a poem*, London: Printed for E. Richardson, 1691, p. 14 y *A walk to Islington with a description of New Tunbridge-Wells and Sadler's Musick-house*, London: s.e., 2nd ed., 1701, pp. 10-12. Arundell (p. 7) atribuye este último poema a Edward 'Ned' Ward (1667-1731).

⁵⁸ Thomas Bengel Burr, *The History of Tunbridge-Wells*, London: M. Hingeston, J. Dodsley, T. Caslon/Tunbridge Wells: E. Baker, 1766, pp. 37-58. El término 'band of music' se refería a grupo musical en general y no está relacionado con la acepción moderna.

⁵⁹ Antoine Hamilton, *Mémoires du Comte de Gramont*, Ed. Horace Walpole, Londres: J. Dodsley, 1783, pp. 86, 221, 237-53.

espectáculos misceláneos y los datos sueltos que tenemos sugieren que su consolidación ocurrió a finales del siglo XVIII a medida que se intensificaron las visitas de compañías europeas, especialmente españolas e italianas. A mediados del siglo XVII muchas de estas compañías incluyen el teatro de títeres, los volatines y la prestidigitación. Así parece sugerirlos documentos de Valencia y Madrid entre 1650 y 1660, en donde compañías mixtas actuaron durante la cuaresma en los corrales de comedias de estas ciudades⁶⁰. En México, esto se constata en un documento de 1715 donde se nos habla de una compañía itinerante que incluía ‘maromeros’ y titiriteros⁶¹. En las décadas que siguen contamos con documentos referentes a las actuaciones de volatines en 1724-25 en Guatemala, Tabasco, Jalapa y Oaxaca, en 1745 en ‘provincias’ no especificadas, en 1753 en la ciudad de México y en 1768-69 en Puebla, Oaxaca, Orizaba y la ciudad de México⁶².

Cómo se ha mencionado, los actores y músicos solían compartir sus profesiones entre los miembros de su familia, practica a la que también adherían los acróbatas, equilibristas, profesores de baile, tramoyistas y titiriteros. Todos pertenecían al mismo grupo social de artesanos calificados y muchos de los actores, bailarines, acróbatas y equilibristas que participaron del ambiente cosmopolita de las ya mencionadas ferias parisinas de Saint-Germain y Saint-Laurent, provenían de familias de doradores, pintores, panaderos, fabricantes de loza, vendedores ambulantes, pequeños comerciantes y hasta desguazadores de barcos⁶³. En Inglaterra, los músicos aficionados desempeñaron un importante papel en la apertura de nuevas opciones laborales para estos artistas del entretenimiento. Sadler era músico aficionado y alrededor de 1685 se desempeñaba como inspector de vías de su parroquia, St. James en Clerkenwell, posición de prestigio que le permitió consolidarse como empresario. Una década

⁶⁰ Varey, Historia de los títeres en España, pp. 128-30.

⁶¹ Ramos Smith, Doc. 5.

⁶² Hilda Calzada Martínez, *Maromeros y titiriteros en la Nueva España*, México: UNAM/Facultad de Filosofía y Letras, 2000, p. 98.

⁶³ *Memoires*, I, pp. 8, 14, 44, 55, 60.

después, Thomas Britton (1644-1714) vendedor de carbón, vecino de Sadler y también aficionado a la música, fue nombrado en 1695 como uno de los tres inspectores de vías de la misma parroquia. Simultáneamente, logra ampliar las instalaciones donde gestionaba la empresa de conciertos públicos que había iniciado en menor escala en 1678 y que funcionó hasta su muerte en 1714⁶⁴. Chartres anota que las vías del norte de Londres (Clerkenwell incluido) experimentaron un boom en el crecimiento del número de servicios de transporte en el periodo a que nos referimos. En 1681 los servicios de transporte en dirección a los condados adyacentes al norte monopolizaban el 50% del total de servicios saliendo de Londres en todas las direcciones⁶⁵. El rápido surgimiento de los sitios de entretenimiento en el norte de Londres está relacionado con el crecimiento del uso de las vías de comunicación en cuyo mantenimiento participaron dos de sus más claros protagonistas, Sadler y Britton.

II

Un biombo de alrededor de 1680

En 2015 López Pérez da a conocer y analiza uno de los pocos –tal vez el único– ejemplo iconográfico sobre el panorama urbano y la vida cotidiana de Santafé (hoy Bogotá) a finales del siglo XVII⁶⁶. Se trata de un biombo de nueve cuerpos con quince escenas pintadas al óleo sobre lienzo, montadas en bastidores

⁶⁴ Curtis Price, 'The Small-Coal Cult', *The Musical Times*, 119, 1630 (Dec., 1978), pp. 1032-1034 (1033-34). En forma equívoca, en muchas publicaciones se cita el nombre de Sadler como Richard Sadler.

⁶⁵ J. A. Chartres, 'Road Carrying in England in the Seventeenth Century: Myth and Reality', *The Economic History Review*, 30, 1 (Feb., 1977), pp. 73-94 (80-83).

⁶⁶ María del Pilar López Pérez, 'Biombo con la iglesia de Nuestra Señora de las Aguas, Santafé de Bogotá. Pintura inédita de la segunda mitad del siglo XVII', *América: cultura visual y relaciones artísticas*, Eds. Rafael Jesús López-Guzmán Guzmán, Yolanda Guasch Marí, Guadalupe Romero Sánchez, Granada: Universidad de Granada, 2015, pp. 425-437. Sobre Cotrina y la fundación de la iglesia, ver también Guillermo Hernández de Alba, *Teatro del arte colonial. Primera jornada*, Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1938, pp. 111-15 y Francisco J. Herrera García, 'Clérigos acaudalados. Un capítulo del patrocinio artístico neogranadino en el siglo XVII', *Atalanta*, 7, 1 (2019), pp. 99-136.

de madera, conservado hoy en una colección privada de esta ciudad. Cada uno de los nueve cuerpos está dividido en tres secciones por dos travesaños de madera creando así quince escenas, tres de las cuales, las iniciales, están pintadas solamente sobre uno de los cuerpos del biombo, mientras que las otras doce lo están sobre dos de ellos (ver Tabla 1)⁶⁷. López Pérez atribuye estas pinturas a Juan Cotrina Valero (¿-1680), sacerdote y fundador de la iglesia de Nuestra Señora de Las Aguas, que aparece en la Escena 4 del biombo, la cual se comenzó a construir en 1644 y finalmente fue donada por Cotrina a la comunidad de Santo Domingo, que se encargó de finalizarla alrededor de 1690. López Pérez se apoya en el contenido del testamento para argumentar la autoría de Cotrina Valero, en especial los implementos de pintura y herramientas de grabado y de platería, sus conocimientos en estos temas, así como la presencia de un aparato óptico entre sus pertenencias⁶⁸.

En cuanto a la música, el testamento, sus codicilos y el inventario de los bienes de Cotrina mencionan una docena y media de instrumentos musicales, muy probablemente adquiridos para el servicio de su iglesia, como muchos de sus bienes⁶⁹. Sin embargo, una de sus disposiciones testamentarias indica que a su muerte algunos de aquellos debían venderse y que lo obtenido debía ser puesto a interés, para que esa renta se empleara en la compra de velas para el

⁶⁷ Ver López Pérez, p. 426. Agradezco a María del Pilar López Pérez (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá) por la indicación de esta valiosa fuente, la información adicional sobre el contenido de las escenas y las fotografías que actualmente ella posee y gentilmente me ha permitido usar. La Fig. 1 de su trabajo (la única fotografía disponible en este momento) es una vista completa del biombo que por su baja resolución y por estar parcialmente cerrados algunos de sus cuerpos, no permite apreciar correctamente su contenido. La descripción de la Tabla 2 está basada en esta fotografía y en los comentarios adicionales de la autora.

⁶⁸ López Pérez, pp. 436-37.

⁶⁹ Bogotá, Archivo General de la Nación de Colombia (AGNC), Notaria 1, 90 (1667-69), ff. 129, 161-68. La mayoría de los instrumentos musicales presentes en el documento son de cuerda pulsada: un arpa, una vihuela, un seis, un cinco, un cuatro, una cítara y una angélica (laúd de mástil doble con dieciséis cuerdas sencillas y afinación diatónica); dos de arco (trompas marinas). Además, menciona uno de teclado (monacordio, nombre que se le daba al clavicordio) y seis aerófonos (dos dulzainas, dos sacabuches, una trompeta y una sección de otra). El grupo de instrumentos musicales lo completa un objeto sonoro consistente en un pequeño campanario con una rueda de seis campanas, posiblemente afinadas. En el inventario también encontramos cuerdas para monacordio y arpa.

rezo diario del rosario. Esto llevaría a pensar que Cotrina tocaba algunos de ellos personalmente. Sus actividades musicales, sugeridas por Hernández de Alba y López Pérez, se tratarán en un trabajo diferente⁷⁰.

Escena 1 río o riachuelo trapiche	Escena 4 río o riachuelo, bohíos esclavos puente	Iglesia NS de Las Nieves, dignatario con parasol	Escena 7 río, pescador		Escena 10 plaza, iglesia jinete y toro	casas toreros con lanzas, espadas y perros	Escena 13 jinete, cacería ciervo	jinete y perro
Escena 2 recolección de leña	Escena 5 plaza, fuente, iglesia	casas	Escena 8 jinete con atuendo oriental	dos jinetes semejantes, cacería elefante, India, África	Escena 11 plaza, iglesia, cuatro figuras, en dos parejas.	casas, volatín arpista, tres figuras.	Escena 14 toro, mujer, arriero, mulas con carga, carguero de leña	casas, hombre
Escena 3 árboles	Escena 6 pastoreo, jinete	casa	Escena 9 pastor		Escena 12 casa, campo, ganados	casas	Escena 15 río	casas

Tabla 1. Contenido de las escenas del biombo de Nuestra Señora de las Aguas, Santafé, c.1680.

Muchos elementos del biombo le permiten concluir a López Pérez, que se trata de una representación única en su género de la ciudad de Santafé. Uno de los principales es la gran presencia de corrientes de agua, pues Santafé y su centro urbano están limitados al oriente y al occidente por ríos de buen caudal, respectivamente el río San Francisco y el San Agustín y además está surcada desde el oriente hacia el occidente por corrientes de menor caudal, denominadas en América ‘chorros’ o ‘quebradas’ que en la periferia de la ciudad actual todavía dan lugar a la formación de ciénagas y humedales⁷¹. En consecuencia, el apelativo ‘de las Aguas’ que Cotrina dio a su iglesia, resultaba totalmente coherente con su emplazamiento geográfico.

⁷⁰ Hernández de Alba, p.112 y López Pérez, p. 436.

⁷¹ López Pérez, p. 425. Sobre la historia de los humedales de la Sabana de Bogotá hay pocos estudios, ver Henny Margoth Santiago Villa, ‘Importancia histórica y cultural de los humedales del borde norte de Bogotá (Colombia)’ *Revista U.D.C.A Actualidad & Divulgación Científica*, 15, 1 (2012), pp. 167-80 y Luis Francisco López C., ‘El emplazamiento monolítico del humedal Jaboque -Engativá. Algunas reflexiones sobre cosmovisión, ritualidad y agricultura muisca’, *Divulgark*, Diego Martínez Celis, 17 de marzo de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=vc4bPDF0pCg>

Por otra parte, las demás escenas del biombo muestran diferentes plazas de la ciudad, en especial las escenas centrales (Escenas 4 y 5 y 10 y 11) que retratan la vida urbana y en especial los festejos públicos que ocurrían en ella, de los cuales hay suficiente evidencia documental en Santafé, y que eran comunes a todos los centros urbanos de España y sus territorios en América, Asia y África. López Pérez sugiere que algunas de las escenas de la periferia del biombo se refieren al abastecimiento de la ciudad, desempeñado por indígenas pescadores, portadores de leña, pastores, cargueros y trabajadores de haciendas en la tierra caliente⁷². Sin embargo, en las escenas del biombo no solo aparecen indígenas, están también los esclavos, españoles de la elite y españoles o mestizos pobres, labradores y trabajadores del campo. Para finalizar y como también anota López Pérez, el biombo incluye escenas fantásticas, o al menos inverosímiles en América, como la cacería de elefantes (Escena 8) que tienen origen en tradiciones iconográficas europeas frecuentes en América, en su mayoría transmitidas a través del comercio masivo de libros y estampas producidas especialmente en Amberes y otros centros especializados en esta actividad⁷³. Sin duda, algunas de las escenas de este biombo están basadas en grabados o aguafuertes de factura flamenca, francesa o aún alemana, que circularon sueltos o incorporados a libros.

Nuestro análisis se focaliza en la Escena 11 (fig. 1) en la cual encontramos un arpa y su música para las actividades de entretenimiento público que protagonizan dos grupos de figuras. La escena ocurre en una plaza pública y tiene dos centros de atención: a la derecha (fig. 7) un grupo de cinco personas con un joven equilibrista y otros tres artistas que actúan acompañados con la música de arpa; y a la izquierda (fig. 10) cuatro personas, una pareja de espadachines y otra pareja, una figura con espada y la otra no, todas ellas enanas,

⁷² López Pérez, pp. 433-36

⁷³ López Pérez, pp. 428-31. Para el comercio de estampas entre Europa y América ver Pedro J. Rueda Ramírez, 'Las estampas o ver por papel: La llegada de grabados a tierras americanas en los siglos XVI y XVII, *Representaciones*, 11, 1 (2006), pp. 35-58.

rechonchas y jorobadas, inspiradas en el estilo de los famosos aguafuertes de Jacques Callot (1592-1635) realizados mientras trabajaba en Florencia, en su serie *Varie figure Gobbi* sobre la que volveremos más adelante⁷⁴. La mayoría de las figuras de los dos grupos está disfrazada, a excepción del equilibrista y el músico, lo que sugiere que en general representan actividades de entretenimiento de carácter teatral y pantomímico con acompañamiento musical. En el contexto de la iconografía conocida en América Latina para este periodo, esta escena, como otras del biombo, se pueden considerar únicas.

Parece que en la escena 11, el pintor trató de mostrarnos –en forma simultánea– las diferentes atracciones del repertorio de un grupo de artistas dedicados al espectáculo misceláneo callejero de que hemos hablado. Estas atracciones parecen haber sido: i) el baile en la maroma con acompañamiento musical, ii) el baile pantomímico en el suelo (fig. 7) y iii) una escena teatral o pantomímica con cuatro personajes (fig. 10). A continuación, examinaremos cada una de estas actividades teatrales, acrobáticas y musicales que presenta la escena 11 a la luz de referencias iconográficas, históricas y musicales.

i) baile en la maroma o cuerda tensa

El modelo para esta escena lo encontramos en las ilustraciones que hemos descrito en el apartado anterior, especialmente el dibujo de la obra de

⁷⁴ Callot quien pertenecía a una familia de cortesanos del duque de Lorena (Nancy), vivió más de quince años en Italia (Roma y Florencia) en donde aprendió las técnicas del grabado y el aguafuerte con el emigrado francés Philippe Thomassin (1588-1660), grabador y editor de láminas (llamadas estampas) producidas en forma masiva con quien Callot colaboró en la producción en serie de aquellas que copiaban pinturas flamencas o el nuevo estilo manierista de las iglesias romanas. Más tarde, trabajó en los estudios del grabador Francesco Villamena (1566-1626) y con Antonio Tempesta (1555-1630) pintor, editor y autor de grabados y aguafuertes. Callot regresó a Nancy en 1621 después de la muerte súbita de Cosimo II de Medici (1590-1621) protector de actividades artísticas y científicas. Ver ‘Jacques Callot’, *Getty Museum, Museum Collection*, <https://www.getty.edu/art/collection/person/103JVK> y Jamie Gabarelli, ‘Philippe Thomassin and Giulio Mancini’s Art Collection’, *Print Quarterly*, 32, (December 2015), pp. 379–94.

Lhermite (ver fig. 3), que es la primera que ilustra este nuevo tipo de espectáculos y su dispersión desde Italia a toda Europa. En nuestro bimbo, el acto que observamos es el baile en la maroma y la forma de la estructura sobre la que la maroma está dispuesta coincide en términos generales con las que observamos en Madrid en 1596 y también en la ilustración de Nuremberg de 1688. Sin embargo, una diferencia notable es la ausencia de despeñaderos en la figura de nuestro biombo. Los despeñaderos permitían una de las atracciones más vistosas, el deslizamiento rápido del acróbata desde alturas considerables como se observa en el ejemplo de Lhermite. Sin embargo, esta no era su única función, ya que estos trechos inclinados también eran fundamentales en la estabilidad de la estructura para garantizar la continuidad de la tensión y para proporcionar estabilidad estructural a las horquetas sobre las que se elevaba la cuerda. En la figura 5 se ven claramente los amarres de las cuerdas a sus apoyos en el piso y en la estructura de los edificios.

En esta sección de la escena 11 vemos un joven equilibrista con pelo largo suelto, vestido con sencillo traje de la época, actuando sobre la cuerda tensa usando un balancín y coordinando su movimiento con la música ejecutada por un arpista. Esto es lo mismo que podemos observar en las figuras 3 y 5 y también en los dibujos coloreados con notas explicativas que acompañan los diseños de las propuestas para las tarascas⁷⁵, una de las principales atracciones de la procesión de Corpus Christi de Madrid, Valencia y Sevilla. El Archivo de Villa de Madrid cuenta con una serie de dibujos de proyectos de tarascas que eran seleccionados

⁷⁵ En este periodo se entiende como tarasca una escultura con figura de animal fantástico o mitológico con apariencia de dragón o de sierpe marina, a veces alado con plumas, con torso de buey y escamas o caparazón de tortuga, con dos o cuatro patas con garras que formaba parte esencial de la procesión de Corpus Christi en algunos lugares de España. En su lomo lleva una mujer generalmente con atributos negativos, vieja y fea, llamada Tarasca o Tarasquilla y otras figuras que generalmente representan escenas de movimiento, con muñecos de diferentes tamaños que eran controladas desde dentro de la figura principal. Generalmente se fabricaban de cartón, madera y probablemente de papier-mâché o cartón-piedra, técnicas chinas ya usadas en Italia desde el siglo XVI.

en concurso para la procesión de cada año a lo largo del siglo XVII y la mitad del siguiente⁷⁶.



Figura 7. Escena 11. Detalle, grupo de la derecha. Biombo c.1680. Bogotá, Colección privada.
Fotografía: cortesía de María del Pilar López Pérez, Bogotá.

En estos dibujos son muy frecuentes las escenas de baile, los volatines y acróbatas y los músicos con guitarras de diferente tamaño o instrumentos como el laúd, el laúd de cuello largo (archilaúd, colascione?), el tamboril (flauta y tambor), panderos, tambores, sonajas, triángulo (o ginebra), castañetas, almireces y con instrumentos de viento poco reconocibles. Además, su contenido simbólico y catequético asociaba baile y diversiones a vicio y pecados, personificados en el

⁷⁶ Ver Ayuntamiento de Madrid, Memoria de Madrid, https://www.memoriademadrid.es/browse?q=must,any_exclude_fulltext,contains,tarasca&limit=50 y José María Bernáldez Montalvo, *Las tarascas de Madrid*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1983.

monstruo (dragón, serpiente) asociado a la figura femenina y al diablo, tópicos favoritos de la iglesia y los moralistas⁷⁷.

Para la procesión, los diseños se debían materializar construyendo muñecos de tamaño grande y mediano, articulados y movidos mecánicamente que se colocaban en el lomo de la tarasca. Podemos tener una idea de las dimensiones de los muñecos a partir de las que proporciona el maestro escultor Leonardo Alegre en su propuesta para 1672, que indican que la figura principal debía tener dos varas (1,67 m), y las otras eran de cinco cuartas (1.14 m) o de una vara (0.835 m)⁷⁸.



Figura 8. Anónimo, diseño de tarasca para la procesión de Corpus de 1674. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Archivo de Villa (2-197-19). Memoria de Madrid, Biblioteca Digital, Licencia Creative Commons.

⁷⁷ Bernáldez Montalvo, pp. 187-90. En todos los dibujos reproducidos en esta obra figuran instrumentos musicales; y en la última parte de su texto, Bernáldez se explyaya sobre los aspectos simbólicos mencionados.

⁷⁸ *Tarasca*, folleto, 11 pp., Ayuntamiento de Madrid, <https://www.madrid.es/portales/munimadri/es/Inicio/Proteccion-de-datos/Tarasca/>

En los dibujos de las propuestas para los años 1669, 1674, 1697 entre otras, aparecen la cuerda tensa (maroma) y la cuerda floja en la que actuaban los volatines, acompañadas de instrumentos musicales⁷⁹. En el diseño para la tarasca de 1674 (fig. 8) apreciamos la maroma, los despeñaderos y una mujer vieja que baila con un balancín y que personifica la ‘tarasca’ reemplazando al equilibrista. También aparece el ‘arliquín’ (según el texto explicativo) como músico con una guitarra que canta con un grupo de niños que complementan el espectáculo probablemente ejecutado con baile y actuación.

ii) baile pantomímico en el suelo

Además del equilibrista, la escena de nuestro biombo (fig. 7) muestra tres hombres disfrazados, posiblemente también acróbatas, uno (a la derecha) con máscara de nariz encorvada vestido con un disfraz de cuerpo entero mitad verde y mitad blanco. Los dos restantes también usan disfraces de este tipo, mitad negro y mitad rojo, y el del centro lleva una máscara de perro con orejas y hocico, mientras que el tercero (a la izquierda atrás) viste disfraz y máscara de perro que en lugar de hocico presenta una larga nariz humana. Este está de pie en lo que se podría considerar la posición militar de firmes, desempeñando sin duda un papel que la exigía. Los disfraces de los tres tienen una cola parda y negra con un florón azul en la punta.

Medio siglo más adelante, en las cuentas de las compañías de los volatines o equilibristas que actuaron en Madrid entre 1750 y 1790 estudiadas por Varey, encontramos varias veces el disfraz de cuerpo entero arriba mencionado que desde el siglo XVII se conoce como ‘botarga’, el cual puede incluir o no, una cabeza o una máscara o ‘careta’. El *DLE en línea* lo define como un ‘vestido ridículo de varios colores’ que se usa en contextos teatrales; y en México, por ejemplo, dicho termino se usa hoy simplemente como un

⁷⁹ Ver Bernáldez Montalvo, pp. 54-57, 74-79 y 150-52.

sinónimo de disfraz⁸⁰. El origen del vocablo parece remontarse a 1599 en las fiestas que se organizaron en Valencia entre febrero y abril, con motivo del doble matrimonio entre los hijos de Felipe II, Felipe III (1578-1621) y su hermana mayor la infanta Isabel Clara Eugenia (1566-1633), quienes respectivamente se desposaron con la archiduquesa Margarita (1584-1611) y su primo el archiduque Alberto de Austria (1559-1621). El martes de carnaval (23 de febrero), el poeta Lope de Vega (1562-1635) formó parte de un grupo de disfrazados (llamado usualmente máscara) encabezado por el Marques de Sarria, de quien era secretario, y recitó en italiano y castellano ante el balcón donde estaban el rey, su futura esposa y sus damas. Lope estaba disfrazado de Magnifico, unos de los ‘viejos’ – personajes arquetípicos de la *commedia dell’arte*– el cual había comenzado a popularizar en España el actor italiano Stefanelo Botarga que era en realidad el nombre artístico de Abagaro Francesco Baldo o Frescobaldi (c. 1540-c.1604), quien formaba parte de la compañía del ya mencionado Ganassa, como sabemos, pionero de la *commedia dell’arte* en España⁸¹. En cuanto al disfraz de Lope, la relación más extensa cuenta que estaba ‘vestido de botarga, abito ytaliano, que hera todo de colorado, con calsas y ropilla seguidas...’⁸². Este vestido enterizo de calzas y ropilla (ver fig. 2) con el tiempo se comenzó a conocer cómo ‘botarga’ adoptando el apellido del mencionado actor. Ante un recién ungido monarca, ¿Lope estaría reeditando lo ocurrido con Orlando di Lasso cuatro décadas atrás en aquel famoso matrimonio de que arriba hemos hablado?

⁸⁰ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23 ed. versión en línea, <https://dle.rae.es/botarga?m=form> y *Diccionario del Español de México* DEM, <https://dem.colmex.mx/Ver/botarga>.

⁸¹ Ver Ojeda Calvo, ‘The Iberian Peninsula’, *passim*. ‘Botarga’ o ‘Bottarga’, vocablo del árabe *butārikh* (بطارخ) que se refiere en italiano a las huevas de lisa o atún, saladas, secas y comprimidas. Ver *Treccani, Vocabolario*, <https://www.treccani.it/vocabolario/bottarga/?search=bottarga%2F>

⁸² Felipe de Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, Ed. Salvador Carreres Zacarés, Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1926, I, Cap. XIX, p. 176. Ver también Alejandro García Reidy ‘Ocultación y presencia autorial en las fiestas por las dobles bodas reales de 1599’, en Maud Le Guellec (ed.), *El autor oculto en la literatura española. Siglos XVI a XVIII*, Madrid: Casa de Velásquez, 2014, pp. 77-92.

Volviendo a nuestro biombo, las dos figuras de primer plano tienen florones rojos en los puños y en los tobillos y parecen estar ejecutando un combate-danza de palos, el primero de los cuales tiene una rudimentaria adarga o rodela de madera o cuero. Los bailes de ‘paloteo’, o ‘paloteados’ hacían parte de los bailes con armas (danza de espadas, etc.), con lejanos orígenes rituales y con múltiples ramificaciones alrededor del mundo⁸³. En España en el siglo XVII este tipo de baile ya formaba parte de los entretenimientos teatrales, como lo sugiere su presencia en entremeses, bailes, jácaras y mojigangas que se solían usar al comienzo, final o en los entreactos en las obras teatrales⁸⁴. Con el tiempo, estos bailes se transformaron en un componente importante de bailes tradicionales, especialmente en las regiones rurales de toda América Latina, tema de un trabajo separado en elaboración.

Las tres figuras con ‘botarga’, máscaras y colas de animales de nuestra escena presentan notables semejanzas con algunas del manuscrito de figuras de baile teatral de Gregorio Lambranzi (¿-?) de 1715 que se conserva en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich. Este manuscrito es el borrador de su obra, publicada en Nuremberg en 1716, que es uno de los primeros tratados exclusivamente dedicados a bailes pantomímicos o teatrales⁸⁵. En su página

⁸³ Curt Sachs, *World History of the Dance*, New York: W. W. Norton and Co., 1937, pp. 118-24; 333-41.

⁸⁴ Emilio Cotarelo y Mori (1857-1936), tal vez quien mejor conoció este repertorio, las define citando testimonios sobre la presentación de obras de teatro de los siglos XVI al XVIII donde se indica que las funciones comenzaban con una pieza musical cantada con instrumentos llamada ‘cuatro de empezar’, a este seguía el prólogo y la ‘loa’ cuando era pertinente. Después venía el primer acto de la obra, a la que seguía el ‘entremés’, luego el segundo acto seguido del ‘baile’ y luego el tercero, seguido de la ‘mojiganga’ o ‘fin d fiesta’. La ‘jácara’ no tenía un sitio fijo en las funciones teatrales y podía aparecer junto con los otros entreactos o con el ‘fin de fiesta’ o ‘mojiganga’ que era frecuente en las funciones reales y en los autos sacramentales, pero que no se solía usar en las funciones teatrales ordinarias. Estas obras tenían pocos personajes y siempre incluían músicos y cantantes que tocaban, cantaban y bailaban, siendo frecuentes en ellas las instrucciones para el canto y baile, anotaciones que proporcionan valiosa información sobre las piezas musicales que se interpretaban, así como sobre sus instrumentos. Ver Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1911, I, pp. ii-v.

⁸⁵ Gregorio Lambranzi, *Neue und curieuse Teatralische Tanz-schul/Nuova e curiosa scuola de' balli theatriali*, Nurnberg: Johann J. Wolrab, 1716. Las ilustraciones fueron delineadas y grabadas por Johann Georg Puschner. Además de lo que indica en su publicación no se conocen datos fidedignos sobre la biografía de Lambranzi, ver Gloria Giordano, ‘Gregorio Lambranzi’.

titular, Lambranzi se identifica como profesor de ‘bailes franceses e ingleses tanto en el aire como en tierra y compositor de bailes teatrales’, lo que lo acredita también como creador de coreografías⁸⁶.

La publicación de 1716 está dividida en dos partes de cincuenta figuras cada una, mientras que el manuscrito de 1715 solo cuenta con ochenta y cinco. En ella, todos los bailes tienen cortas instrucciones en alemán, aunque sólo los primeros cincuenta tienen una descripción en italiano. En el manuscrito, encontramos siete figuras (figs. 42-48) que corresponden a un baile pantomímico que Lambranzi llama “Scotin” probablemente relacionado con un aparente origen escocés o con un nombre propio que desconocemos⁸⁷. En ellas aparecen cuatro personajes que visten máscaras y botarga, es decir el traje enterizo de que hablamos arriba, en esta ocasión con cola animal, como en las figuras de nuestro biombo. Además, aunque no es posible asegurarlo, el diseño de los disfraces parece mostrar dos colores, en las mangas de brazos y piernas, así como en el pecho y espalda de los bailarines. Esto aumenta la semejanza con los personajes disfrazados de nuestro biombo.

Según indica Lambranzi, todas las figuras o posturas de este baile se deben acompañar con la misma música, la cual aparece en un pentagrama en la parte superior de todas ellas. Las posturas mostradas son de tipo acrobático, las primeras cinco son para dos bailarines, en la primera se emplean dos escaleras y en las demás, parejas de pie y en el suelo hacen vueltas y figuras acrobáticas. Las dos últimas figuras son para un grupo de cuatro, en la penúltima forman lo que tiene apariencia de escalera humana y en la última, tres de ellos cargan en vilo al cuarto integrante del grupo (ver fig. 9).

Dizionario biografico degli italiani, 63 (2004), [https://www.treccani.it/enciclopedia/gregorio-lambranzi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gregorio-lambranzi_(Dizionario-Biografico)/)

⁸⁶ Lambranzi, Ms. Cod. Icon. 343, ff. 22-25.

⁸⁷ En este escrito no es posible abordar la controversia que involucra los bailes llamados *ecossaise* y *schottisch* o *schottische*, el primero una contrandanza y el segundo un baile de rueda originario de Europa oriental, de moda en Inglaterra a mediados del siglo XIX y que después fue muy popular en España y América Latina. Ver Percy A Scholes, *The Oxford Companion to Music*, 10th ed., Ed. John Owen Ward, London: OUP, 1983, p. 930.

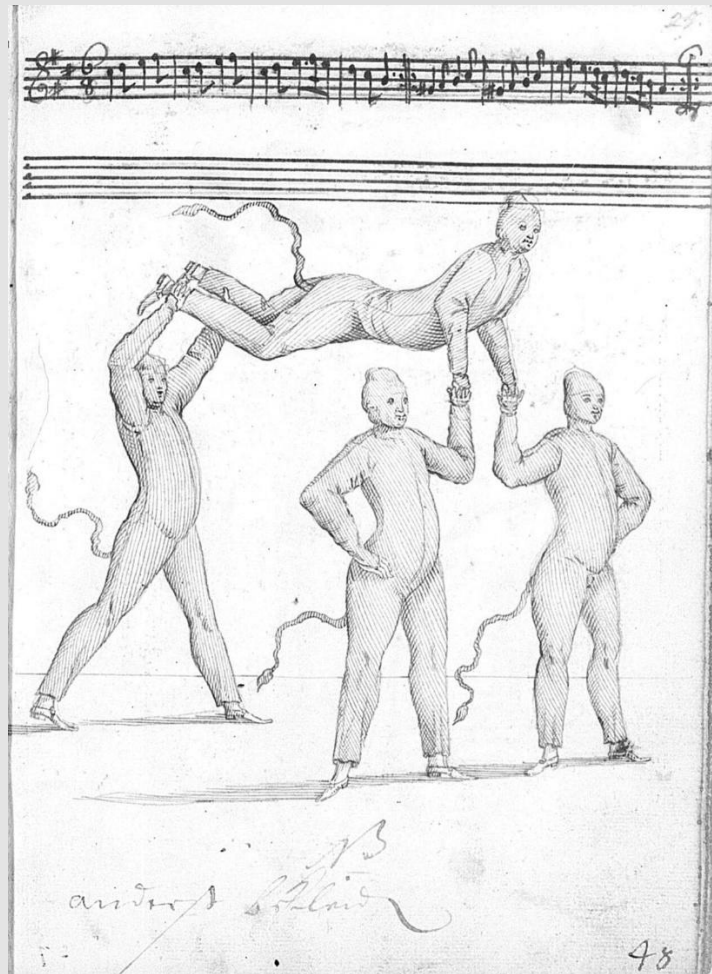


Figura 9. Gregorio Lambranzi, *Libro ... sopra del quale vi sono poste tutte le figure con le aviti della maniera que si sano da vestire ... le positure, ... et come se deve contenere per li passi ... senza aver ricognosenza della chorografia nemeno maestro*, 1715. Dibujo, 22,5 x 16 cm, Munich, Bayerische Stadtsbibliothek, Ms. Cod. Icon. 343, Licencia Public Domain Mark 1.0 Universal.

En la publicación (2ª parte, nos. 43-48), se decidió no incluirlas y fueron reemplazadas por otras que muestran bailarines con vestidos de dos piezas, sin colas animales y sin máscaras ejecutando las mismas figuras y posiciones del manuscrito. Los bailes de Lambranzi seguramente pertenecen a un repertorio que se transmitió en forma práctica, de grupo a grupo a través de manuscritos de instrucciones que incluían la música, algo que creemos que también ocurrió en el contexto español y americano.

iii) escena teatral, pantomima, con base en la commedia dell'arte

Interpretar las acciones del grupo de cuatro situado a la izquierda de la Escena 11 (ver fig. 10) plantea dos opciones: a) podemos considerar que dicha escena proviene de una tradición iconográfica y que los personajes tienen las características físicas y de vestuario que eran frecuentes en la iconografía de escenas teatrales originadas en la commedia dell'arte muy bien ejemplificadas por los ejemplos de Callot. Por otra parte, b) se puede asumir que la escena teatral que muestra el biombo fuese real y también basada en la tradición teatral y pantomímica de la commedia dell'arte con todas sus convenciones, caracterización, vestuario, etc., lo que revelaría tal vez uno de los pocos ejemplos iconográficos de la presencia de este tipo de bailes o pantomimas en América del Sur.

En esta escena, tres de los cuatro personajes rechonchos empuñan espadas y dos están trenzados como espadachines mientras que los otros dos – uno sin espada y otro con ella en su funda– parecen estar dialogando, discutiendo o posiblemente recitando algún parlamento. Uno de ellos, a la izquierda vestido de blanco y el único que no porta ningún arma, parece tener un papel protagónico en la escena. Conocemos poco de los ‘scenari’ o guiones escénicos usados por los artistas de la commedia dell'arte en España, probable fuente de nuestra escena, pero sabemos que en Italia, espadas y puñales eran muy frecuentes en ellos, como parte del disfraz de Pantalone (ver fig. 2) y en manos del Capitano o los ‘innamorati’ y sus servidores⁸⁸. Sin embargo, a juzgar por el contenido de nuestra escena también es posible que se trate de una exhibición cómica o pantomímica de esgrima. Por ejemplo, en 1572 en Estrasburgo (Francia), la

⁸⁸Ver Scala, *I teatro...* y Adolfo Bartoli, *Scenari inediti della Commedia dell'Arte contributo alla storia del teatro popolare italiano*, Firenze: G. C. Sansoni, 1880, *passim*; sobre los ‘scenari’ en España ver María del Valle Ojeda Calvo, ‘Nuevas aportaciones al estudio de la Commedia dell'arte en España: el zibaldone de Stefanello Bottarga’, *Criticón*, 63 (1995), pp. 119-38.

presentación de una compañía italiana de cómicos dell'arte incluyó bailes, acrobacias, esgrima y 'labores Herculis' es decir, pirámides humanas⁸⁹.



Figura 10. Escena 11. Detalle, grupo de la izquierda. Biombo c.1680. Bogotá, Colección privada. Fotografía: cortesía de María del Pilar López Pérez, Bogotá.

También es significativo que todas las figuras del grupo de la izquierda (fig. 10) ostenten narices muy largas, dos de ellos puntiagudas y los otros dos ganchudas, muy similares a la máscara de Pulcinella. Además, las dos figuras con nariz puntiaguda tienen sombreros de copa cónica y ala ancha, mientras que los dos con nariz ganchuda, usan sombrero de bombín con ala corta, ambos adornados con plumas, aunque no tan largas como las de las figuras de Callot. Esto parece obedecer a una dramaturgia y un 'scenario' que desafortunadamente desconocemos.

⁸⁹ Katrizky, *The Art of Commedia*, p. 223.



Figura 11. Escena costado izquierdo. Baúl de madera, forrado en cuero, pintado, policromado y dorado, 88 x 54 x 44 cm, Brooklyn (NYC), Brooklyn Museum, Acc. No. 2011.86.2., Perú, c. 1680. Licencia Creative Commons-BY.

Como dijimos, creemos que esta escena del biombo puede considerarse única en América del Sur. Por el momento, solo contamos con un ejemplo semejante que también parece mostrar la influencia de las imágenes de Callot. Se trata de la escena con tres figuras de músicos enanos pintada en el costado izquierdo de un baúl de madera policromado procedente del Perú (fig. 11) que actualmente se encuentra en el Brooklyn Museum⁹⁰. Estas figuras guardan relación estrecha con los modelos de Callot pues todos son enanos y músicos que usan sombrero adornado con plumas. En el caso ésta, los tres son jóvenes y

⁹⁰ Brooklyn Museum, 'Chest, Peruvian', <https://www.brooklynmuseum.org/es-US/objects/207339>. Ver Suzannne L. Stratton-Pruitt, 'Paintings in the home in Spanish colonial America', *Behind closed doors: Art in the Spanish American Home, 1492-1898*, Ed. Richard Aste, Brooklyn: Brooklyn Museum/The Monacelli Press, 2013, pp. 105-30 (111-12). El mismo museo posee otro baúl de similares características de construcción (No. 2011.86.3.) y misma procedencia cuyas pinturas son diferentes a las que aquí discutimos y no presentan ninguna escena ni teatral ni musical. Ver *Behind closed doors*, pp. 36, 76 y 110-111. Agradezco la indicación de estas fuentes y del catálogo de la exposición a María del Pilar López Pérez.

ninguno de ellos usa mascara. Además, sólo la figura del centro sugiere una actitud teatral, pues usa anteojos para enmascarar parcialmente su rostro y toca su instrumento al revés, con la mano izquierda. En cuanto a los instrumentos musicales de estos músicos enanos, dos tocan laúdes, uno de mango corto (izquierda) y otro de mango largo (centro) y el tercero toca una viola de brazo alto o tenor (derecha), conjunto que se ajusta a la instrumentación de la época.

Dos aspectos que vale la pena mencionar sobre esta escena son: primero, que en todos los instrumentos, tanto las cuerdas como las clavijas están delineadas con poca precisión; y en segundo lugar, que ninguna de las tres figuras porta ni daga ni espada como sus modelos de Callot. Este último aspecto parece referirse a las restricciones existentes en América y otros territorios ultramarinos bajo control español sobre el porte de dagas y espadas largas por parte de las clases bajas de la sociedad⁹¹. Si además tenemos en cuenta que la viola de brazo de la derecha es definitivamente arcaica para mediados del siglo XVII, estaríamos ante un buen ejemplo de la adaptación del modelo de Callot al contexto hispanoamericano, pues tanto el laúd de cuello corto como este tipo de viola son frecuentes en la iconografía musical americana de esa época⁹². Sin embargo, encontramos una viola algo semejante en una de las ilustraciones más conocidas de la *commedia dell'arte*, perteneciente a la famosa *Recueil Fossard*, que muestra a un zanni tocando una viola de brazo de arco acompañado de Arlequín y Pantalone, estos dos leyendo partituras musicales de canto⁹³. Además, esta lámina confirma una vez más el carácter profesional de estos artistas, y qué en el caso de los músicos, confirma que poseían pleno conocimiento de la notación musical.

⁹¹ Ver Rafael Martínez del Peral, *Las armas blancas en España e Indias. Ordenamiento jurídico*, Madrid: Fundación MAPFRE, 1992, Cap. II, pp. 114-21.

⁹² Sobre la iconografía de la viola de brazo y de gamba en América del sur ver E. Bermúdez, *La música en el arte colonial de Colombia*, Bogotá: Fundación de Música, 1994, pp. 97-102.

⁹³ Mathew Buckley, 'Eloquent action: The body and meaning in early *commedia dell'arte*', *Theatre Survey*, 50, 2 (2009), pp. 259-315 (Fig. A 19, p. 296). Esta publicación recoge gran parte de la serie completa de la *Recueil Fossard*, y también la publica Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy: The improvisation Scenarios, Lives Attributes, Portraits and Masks of the illustrious characters of the Commedia dell'Arte* (1929), New York: Dover, 1966, pp. 315-48.

Una de las escenas de nuestro biombo y la del baúl que acabamos de describir, están parcialmente modeladas en la serie conocida como *Varie figure gobbi* consta de veintiún aguafuertes de 8,5 x 6 cm cada uno, realizados en Nancy por Callot entre 1621 y 1625, siguiendo dibujos fechados en Florencia en 1616⁹⁴. Entre las veinte figuras individuales, la mayoría son de enanos, algunos de ellos también jorobados y con estómagos abultados, aunque dos de ellas (los dos Pulcinelle) definitivamente parecen no serlo. Además del grupo de la portada, de los veinte restantes ocho portan instrumentos musicales reales: violín, flauta dulce, dos guitarras una de cuello más largo que la otra, colascione, gaita, hurdy-gurdy y uno toca un idiófono con cinco varas de madera a manera de cuerdas, golpeadas con una vara a manera de arco. Además, hay ocho que portan espadas y dagas, algunos de ellos esgrimiéndolas en forma agresiva. Las demás figuras representan otras deformidades, un cojo y un manco, o profesiones de bajo rango, el caso de los dos aguateros y pordioseros músicos. En cuanto a disfraz, cuatro figuras tienen claramente una máscara o antifaz, y dos de ellas (los que tocan el violín y una de las guitarras) combinan la máscara con un instrumento musical y una espada. Estas máscaras son típicas de los zanni especialmente la de Pulcinella, reconocible, como ya dijimos, por su nariz encorvada. Entre las figuras de la serie de Callot no encontramos laúdes de cuello corto, pero sí de cuello largo como el colascione, con tres cuerdas, un instrumento muy común en ese momento en el sur de Italia y estrechamente ligado iconográficamente a la commedia dell'arte (ver fig. 12)⁹⁵.

⁹⁴ Existen muchas impresiones de esta serie, completas o parciales dispersas en diferentes museos y colecciones alrededor del mundo. Las que aquí proporcionamos, son referencias a laminas y a colecciones específicas. Ver 'Notice bibliographique. Varie figure gobbi', *Bibliothèque Nationale de France*, Catalogue général, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42565976s> y Rhode Island School of Design Museum RISD, <https://risdmuseum.org/sites/default/files/museumplus/312245.pdf>. Para una serie completa ofrecida en venta en 2023 por la Swann Galleries de Nueva York, ver <https://catalogue.swanngalleries.com/Lots/auction-lot/JACQUES-CALLOT-Varie-Figure-Gobbi?saleno=2651&lotNo=36&refNo=812775>

⁹⁵ Andreas Schlegel, Joachim Lüdtke (eds.), *Die Laute in Europa 2 Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern/The Lute in Europe 2 Lutes, Guitars, Mandolins and Citterns*, Menziken (CH): The Lute Corner, 2011, pp. 112-16, 118-19, 366-67. Puede tener varias afinaciones, por cuartas, por quintas, o con octavas; la que indica Mersenne, contemporánea con



Figura 12. Jacques Callot (1592-1635) *Varie figure Gobbi*, 1621, No. 14, Aguafuerte. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, LACMA, 5,7 × 8,9 cm, Licencia CC0, Wikimedia Commons.

Algunas descripciones de la serie de Callot sugieren que el artista estaba retratando una ‘compañía’ de acróbatas o comediantes con enanos y jorobados que prestaba sus servicios en Florencia en el momento de la residencia del artista⁹⁶. Sin embargo, las fuentes disponibles no mencionan la participación de enanos y jorobados en grupos de *commedia dell’arte* ni en Italia ni en el extranjero en ese periodo. La presencia de enanos como bufones si era algo muy común en las cortes europeas, y entre los Medici, corte en la que Callot trabajó, Braccio di Bartolo (fl. 1550-80) apodado ‘el enano Morgante’, está muy bien documentado en retratos y esculturas de prestigiosos artistas como Bronzino y Giambologna o de otro menos prestigioso, Valerio Cioli, alabado por Vasari por su escultura de Morgante cabalgando una tortuga, expuesta hoy en los jardines

la mayor popularidad del instrumento es: sol’-do’-do. El ‘do’ central de piano se designa como do’, su octava superior como d’’ y su octava inferior como do.

⁹⁶ Swann Auction Galleries, *Old Master Through Modern Prints*, Nov 02, 2023 - Sale 2651, en la descripción de la serie se indica que: ‘The etchings depict a troupe of grotesque dwarf entertainers known as Les Gobbi who performed in Florence for the Medici court’.

Boboli de Palazzo Pitti⁹⁷. Otros ejemplos sobresalientes serían los enanos bufones de la corte española retratados por Velásquez⁹⁸.

Los enanos músicos eran aparentemente mucho más raros y el grupo retratado en el baúl peruano parece seguir una tradición iconográfica basada en la serie de Callot que tendrá continuidad en América Latina hasta el siglo XVIII. Esto parece comprobarse con una serie de figuras de enanos y jorobados de madera policromada de procedencia quiteña en el Museo Colonial de Bogotá, muchos de los cuales tocan o tienen en sus manos instrumentos musicales como guitarras, tambores, sonajas o la flauta de Pan indígena⁹⁹.

III

Commedia dell'arte y fiesta religiosa

Nuestro biombo presenta otra escena (Escena 10) que acompaña la que estudiamos y que representa una corrida de toros en una plaza¹⁰⁰. Esta escena, que merece un estudio separado por el hecho de ser una diversión pública muy frecuente en muchos contextos, cívico, religioso, cortesano, etc., nos orienta en cuanto al significado de la Escena 11. Es posible que tanto el volatín y sus compañeros, las parejas de espadachines y la corrida de toros sean todos episodios de un mismo acontecimiento, posiblemente una fiesta religiosa que en

⁹⁷ Angelica Frey, 'Morgante: Depictions of a Renaissance Jester Turned Duke', *Art & Object*, March 29, 2021, <https://www.artandobject.com/news/morgante-depictions-renaissance-jester-turned-duke> Una copia de la escultura de Cioli, en bronce, de menores dimensiones y fabricada en Italia alrededor de 1950-60 se encuentra hoy en la sede nacional de Uniandinos, Calle 92 No. 16-11, Bogotá, Colombia.

⁹⁸ Ver Daniel Heberle, 'Diego Velázquez's Court Dwarf and Jester Portraits of Philip IV's Court', *Illuminate*, 4, Nov. 1, 2022, <https://www.illuminatenrhc.com/post/diego-vel%C3%A1zquez-s-court-dwarf-and-jester-portraits-of-philip-iv-s-court-by-daniel-heberle> y Keith Broadfoot, 'Velázquez's Dwarfs and the Modern Uncanny' *Angelaki. Journal of Theoretical Humanities*, 21, 2 (2016), pp. 33-50

⁹⁹ Bermúdez, *La música en el arte colonial de Colombia*, pp. 72-75. Ver también dos figuras de músicos enanos que tocan gaita y flauta, fabricadas en cerámica vitrificada (faïence) de procedencia francesa (Niderviller) de mediados del siglo XVIII en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, ver <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/205619>

¹⁰⁰ Reproducida en López Pérez, p. 432.

el caso de nuestro biombo, estuvo relacionada con la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves. Aquí, el testamento de Cotrina nos es de gran utilidad pues su autor declara en 1664 que había gastado todo su peculio en aumentar la dotación de la iglesia y en ‘hacer las fiestas que se han ofrecido’¹⁰¹. Una fiesta como la que posiblemente retrata el biombo, con toros, volatines, pantomimas y música pudo tener un costo elevado, hecho que concordaba plenamente con las intenciones de Cotrina de hacer inversiones y eventos en pro del prestigio de la iglesia que había fundado.

Desde sus comienzos, los teólogos y moralistas católicos se opusieron al teatro profesional italiano que vendría a denominarse *commedia dell’arte*, esfuerzo que se canalizó a través de disposiciones emanadas de la autoridad de papas y cardenales desde 1545. De todas ellas, la única que se mantuvo en firme fue la prohibición de hacer representaciones en lugares consagrados o en periodos de contemplación como cuaresma y adviento¹⁰². Sin embargo, los personajes de la *commedia dell’arte* penetraron fácilmente en el contexto religioso como lo comprueban los grabados de un misal publicado en Venecia en 1584 que en la página correspondiente al mes de febrero muestra a Zanni y Pantalone actuando ante los asistentes a un suntuoso banquete; una referencia al carnaval, a la diversión y los festejos anteriores a la cuaresma¹⁰³.

La relación entre *commedia dell’arte* y fiesta religiosa está ya manifiesta en los primeros contratos de los actores italianos en España, entre 1574 y 1584. En estos años los cómicos italianos actuaron en las fiestas de Corpus Christi en Madrid, Sevilla y Toledo, representaron autos sacramentales y emplearon músicos locales, cantantes e intérpretes de guitarra como Pedro de Salcedo y

¹⁰¹ AGNC, Notaria 1, 68, 1680, ff. 126v-127.

¹⁰² Bernadette Majorana, ‘Commedia dell’Arte and the church’, *Commedia dell’Arte in Context*, pp. 133-48 (133-34).

¹⁰³ Anca-Delia Moldovan, ‘How Italian Comedy Made Its Way into the Catholic Church’ *The Newberry*, May 18, 2022, <https://www.newberry.org/blog/how-italian-comedy-made-its-way-into-the-catholic-church>

Antonio Lasso, contratados por Zan Ganassa en Madrid en 1581¹⁰⁴. En 1575 en Sevilla, por ejemplo, los italianos obtienen el premio al mejor carro de la procesión de Corpus Christi y en Toledo se les paga tres veces más que a los españoles por los autos para la misma festividad¹⁰⁵.

La dispersión de la *commedia dell'arte* desde mediados del siglo XVI en Alemania, Austria, Polonia, España y sobre todo Francia¹⁰⁶, parecería indicar que ésta se desarrolla principalmente en el ámbito católico, y presentaba una alternativa atractiva para el periodo de cuaresma cuando las representaciones dramáticas, como hemos dicho, estaban prohibidas. Sin embargo, no se puede olvidar que otro terreno fértil para su adaptación fue Inglaterra donde hay evidencias de ella desde la década de 1570 a través de Francia y hoy continúa el debate sobre su influencia en la obra de Shakespeare¹⁰⁷. Por su parte, el equilibrista y baile en la cuerda (*Seiltanz*) hacen su aparición en las cortes de Viena y Baviera (Trausnitz, Munich) simultáneamente con la llegada de grupos de *commedia dell'arte* como la de I Gelosi después de 1570. En los años siguientes los registros de pago mencionan bufones, charlatanes, músicos y cantantes, como aquellos en Viena para la cuaresma de 1573¹⁰⁸ y en 1574¹⁰⁹. Viena, Praga, Budapest¹¹⁰ y las residencias de la corte de Baviera parecen haber constituido otro circuito de cortes católicas visitado por los artistas de la *commedia dell'arte* y por grupos de acróbatas desde finales de la década de 1560.

¹⁰⁴ Emilio Cotarelo y Mori, 'Noticias biográficas de Alberto Ganasa, cómico famoso del siglo XVI', *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 19 (1908), pp. 42-61.

¹⁰⁵ María del Valle Ojeda Calvo, 'Stefanello Bottarga y la *Commedia Dell'Arte* en España en el siglo XVI', *Real Escuela Superior de Arte Dramático RESAD*, Dec. 14, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=0eB7sWOrkUA> 37'15''.

¹⁰⁶ Duchartre, p. 80.

¹⁰⁷ Ver Robert Henke, 'England', *Commedia dell'Arte in Context*, pp. 115-22.

¹⁰⁸ Johann E. Schlager, *Über das alte Wiener Hoftheater*, Wien: Hof- u. Staatsdr., 1851, pp. 9-10. Separata de *Sitzungsberichte Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse*, 6, 1 (1851).

¹⁰⁹ Karl Trautmann, 'Italienische Schauspieler am bayrischen Hofe', *Jahrbuch für Münchener Geschichte*, 1 (1887), pp. 197-312 (229-30).

¹¹⁰ Ver Eszter Draskóczy 'Tra ludo zannesco e *commedia dell'arte*: Lo spettacolo del veneziano Giovanni Tabarino nell'Ungheria cinquecentesca', *Verbum Analecta Neolatina*, 9, 2 (2007), pp. 293-313

En Italia, a mediados del siglo XVII, la tradición de la *commedia dell'arte*, sus personajes y sus disfraces permeaban casi totalmente la cultura del momento y se manifestaba también en las festividades religiosas, como por ejemplo las fiestas de la Virgen de la Gracia y Nuestra Señora del Carmen en Nápoles. En 1647, durante la celebración de dichas fiestas, entre el domingo 7 y martes 16 de julio, estalló una rebelión contra las autoridades españolas a causa del aumento de los impuestos para quienes transportaban, arrendaban y revendían los comestibles en el mercado, tal como había ocurrido en Sicilia un par de meses antes¹¹¹. El joven Tomasso Aniello (1620-47), apodado Masaniello (o Maso Aniello), vendedor de pescado, se convirtió en líder de una rebelión que duró muy pocos días pero que llevó a la creación de la efímera República de Nápoles (octubre 1647-abril 1648). La insurrección de Masaniello ha dado lugar a una amplísima bibliografía con encontradas interpretaciones. Varias fuentes contemporáneas indican que Masaniello participó en las fiestas como capitán de una ‘compañía’ o grupo de jóvenes que llevaban cañas, bastones (o palos) en las manos y él, usando una máscara con unas ‘narices grandes y retuertas’¹¹². Paolo di Tarsia (1619-65), noble meridional y afecto al partido español, indica que dichos grupos o compañías, estaban conformados por ‘oficiales y trabajadores’, y que la liderada por Massaniello estaba conformada por jorobados, cojos, tuertos y con otros defectos naturales¹¹³. Sin embargo, puede tratarse de una exageración literaria de este autor con el ánimo de desprestigiar la rebelión que probablemente pudo tener en cuenta la serie de Callot dada su gran popularidad, en especial en Italia. De todas formas, no se puede pensar en una ‘troupe’ pues todas las figuras de la serie, enanos, jorobados y personas con deformidades están representadas en forma individual y no colectiva. Sería más probable que

¹¹¹ La bibliografía sobre el tema es inmensa, como texto básico, sigo la interpretación de Peter Burke, en donde se enfatizan los aspectos rituales de la rebelión, ver P. Burke, ‘The Virgin of the Carmine and the revolt of Masaniello’, *Past and Present*, 99 (1983), pp. 3-21.

¹¹² Pablo Antonio de Tarsia, *Tumultos de la ciudad y reino de Nápoles en el año de 1647*, León (Francia): Claudio Burgea, 1670, pp. 40-41, 86. Sobre De Tarsia ver Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, ‘Paolo Antonio di Tarsia’, *Historia Hispanica*, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/43479-paolo-antonio-di-tarsia>

¹¹³ De Tarsia, p. 86

los personajes con deformidades físicas que usualmente eran considerados ‘maravillas’ junto con las máscaras de la *commedia dell’arte* y los instrumentos musicales, le dieron a Callot una excusa perfecta para la expresión de su pericia artística.

En Inglaterra, algunos espectáculos públicos también estaban relacionados con las fiestas religiosas. Las ya mencionadas ferias eran parte de la celebración de fiestas como las de Pentecostés (usualmente en mayo) y las de Santa Margarita (julio) y San Bartolomé (agosto). Durante el periodo que consideramos, por ejemplo, en 1660 en Southwark (sur de Londres) durante la feria de Santa Margarita el diarista John Evelyn vio actuar a una equilibrista o bailarina de maroma italiana que atrajo la atención de toda la corte que concurrió a sus actuaciones. También menciona levantadores de pesos y un grupo de monos amaestrados que realizaban varios actos, entre ellos también bailar en la maroma. En 1657 Evelyn había presenciado la actuación del equilibrista llamado The Turk, quien bailaba en la maroma con los ojos vendados y con un niño de doce años atado a uno de sus pies, realizando después otras acrobacias en la punta de uno de los postes de la cuerda. Además, durante su estadía en París en 1651, al comienzo de la cuaresma, había presenciado espectáculos que incluían el baile en la maroma, la exhibición de un dromedario y el conocido acto de ilusionismo de alguien que bebía agua y arrojaba vino y líquidos de diferentes colores, truco que el artista le enseñó, dice Evelyn, por un precio muy bajo¹¹⁴. Samuel Pepys, el otro famoso diarista de este momento habla en varias ocasiones de Jacob Hall, bailarín en la maroma a quien vio actuar en la feria de San Bartolomé en agosto de 1668 y posteriormente en la de Southwark en septiembre de ese mismo año, donde tuvo ocasión de conocerlo y conversar sobre su profesión¹¹⁵.

¹¹⁴ John Evelyn, *Diary*, Ed. William Bray, London: Bickers and Son, 1906, II, pp. 21 (1651), 93 (1657), 117 (1660).

¹¹⁵ Samuel Pepys, *Diary and Correspondence of Samuel Pepys*, Eds. Rev. J. Smith, Richard, Lord Braybrooke, New York: Bigelow Brown and Co., 1920, III, p. 420 y IV, pp. 13 y 25. La National Portrait Gallery (Londres) posee un aguafuerte de Pieter de Brune (fl.1650-70), sobre

A continuación, examinaremos algunos documentos y descripciones de fiestas religiosas en Manila (Filipinas) en 1676 y en Tui (Galicia) en 1693 que resultan muy útiles en la contextualización de la fiesta que ilustran las escenas 10 y 11 de nuestro biombo.

En Manila en 1676 se registra la actuación de ‘volatines’ oriundos de Siam (la actual Tailandia), quienes ‘con varias demostraciones de ligereza y fuerza, suplieron y alegraron’ los festejos de coronación de Carlos II¹¹⁶. Estas habilidades parecen haber sido comunes en el sudeste asiático en aquella época, como lo ponen de manifiesto los marineros que hacen despliegues de acrobacias y equilibrista en las cuerdas, mástiles y travesaños de las velas de las carracas portuguesas retratadas en los biombos (byōbu namban) atribuidos a Kanō Naizen (1570-1616) y Kanō Sanraku (1559-1635)¹¹⁷. En uno de los biombos –aquel que se conserva en el Museo Municipal de Kobe (Japón)– (ver fig. 13) se acentúan los aspectos acrobáticos de estos marineros, probablemente oriundos del sudeste asiático y en especial de la región del suroeste de la India, llamada la costa de Malabar (actual estado de Kerala), región controlada por los portugueses desde la llegada de Vasco de Gama en 1498.

un dibujo de Jacob van Oost I (1603-71) que se ha identificado con dos acróbatas Jacob Hall o Jor. Niclays d'Herts, ver London, National Portrait Gallery, <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp91736/jacob-hall> y Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/28794/portrait-of-jor-niclays-d-herts-rope-dancer-and-favourite-of-charles-ii>

¹¹⁶ Miguel Zugasti, ‘Apuntes para una historia del teatro filipino en los siglos XVI y XVII’, *Guaragua. Estudios transpacíficos*, 24, 65, (2021), pp. 119- 157 (144).

¹¹⁷ En Japón en esta época, namban se refiere a Nanban bōeki (南蛮貿易) o comercio extranjero del sur (southern barbarian trade) ver Alexandra Curvelo, ‘Nanban folding screens: Between knowledge and power’, *Empires éloignés. L'Europe et le Japon XVIe-XIXe siècle*, Eds. Dejanirah Couto, François Lachaud, Paris: École française d'Extrême Orient, 2010, pp. 201-15.



Figura 13. Detalle cuerpos 1 y 2. Kanō Naizen, Biombo (byōbu), seis paneles o cuerpos de papel, pintados, lacados y dorados, c. 1600, 363,2 x 154,5 cm, Kobe City Museum, Japón, Licencia Public Domain, Wikimedia Commons.

Las observaciones de c.1516 del cronista portugués Duarte Barbosa (c.1480-1521) y las del obispo de Goa, el agustino Aleixo de Menezes (1559-1617), un siglo más tarde, describen grupos especialmente entrenados para actuar con ligereza y efectuar ‘saltos, vueltas y meneos’ así como en el manejo de diferentes tipos de armas, espadas, lanzas, adargas y aún armas de fuego¹¹⁸. Es muy probable que los dos se estén refiriendo al ‘kalarippayattu’, tal vez la más extendida y conocida de las artes marciales del sur de la India, que se origina y se concentra hoy en el actual estado de Kerala, correspondiente a la histórica costa de Malabar¹¹⁹. Dos siglos después, el circo europeo (británico) a su llegada allí en la década de 1880, despertó un especial entusiasmo que continúa hasta nuestros días¹²⁰. Por esta razón y a través del portugués, se incorporaron al

¹¹⁸ Antonio de Gouvea, *Jornada do Arcebispo de Goa Dom Frey Aleixo de Menezes ... quando foy as Serras do Malabar ...*, Coimbra: Diogo Lopez Loureiro, 1606, Cap. XIX, ff. 61-62 y Duarte Barbosa, *Livro. Em que da relação do que viu e ouviu no Oriente*, Ed. Augusto Reis Machado, Lisboa: Agencia Geral das Colonias. Divisão de Publicações e Biblioteca, 1946, pp. 127-52.

¹¹⁹ Phillip D. Zarrilli, *When the Body becomes all Eyes: Paradigms, discourses and practices of power in Kalarippayattu, A South Indian Martial Art*, New Delhi: Oxford University Press, 1998.

¹²⁰ Ver Nisha P[ooyaprath] R[ayaroath], *Jumbos and Jumping Devils: A social history of Indian Circus*, New Delhi: Oxford University Press, 2020 ver Eleonore Rimbault, ‘The World of Malabar Circuses’, *Ala. A Kerala Studies Blog*, 36, 31st August 2021, <https://alablog.in/is>

castellano los vocablos ‘malabar’ y ‘malabarismo’ como sinónimos de acrobacia¹²¹. Además, la actuación de equilibristas y acróbatas que se acompañaban con música también eran frecuentes en la cultura japonesa como se puede observar en un biombo pintado del siglo XVII conservado en el Ashmolean Museum de Oxford¹²².

Regresando a la península, el espectáculo de volatines reaparece en Tui (Galicia) en la fiesta de la consagración de la nueva iglesia del monasterio de monjas de Santa Clara en agosto de 1693, celebrada con fiestas y procesiones cuyos gastos muestran una abundante presencia de la música y el pago a un volatín que participo en ellas. El primer día, el Santísimo Sacramento se llevó en procesión a la nueva iglesia y al llegar al convento en su plaza se cantó ‘un villancico’, y a continuación se llevó a cabo una corrida de toros. Al día siguiente se realizó otra procesión y misa y se ordenó que se previnieran las luminarias, un castillo de fuegos artificiales y se tocaran el reloj, las campanas y ‘los instrumentos músicos de la iglesia’. En el memorial de pagos se registra un pago de cincuenta reales que se dieron a ‘Joseph Rolin, volatín, por haber hecho algunas habilidades en la fiesta’. En la misma lista de pagos figuran otras entradas referentes a instrumentos musicales, como los cuatro reales que se pagaron por ‘cuerdas para el arpa y otros instrumentos’ o los veinticuatro que se dieron ‘a Juan de Quinta, músico de la gaita por tocar en las danzas y fiestas’. Una de las danzas que se menciona es la ‘danza de espadas’, variante de la ya mencionada ‘de paloteo’. Hay pagos también a quienes tocaron las cajas y las chirimías, muy probablemente en las procesiones y al ‘negro que tocó la

sues/36/malabar-circuses/ y ‘When a rope dancer from Kerala charmed Hitler’, *The Paperclip*, <https://thepaperclip.in/when-a-rope-dancer-from-kerala-charmed-hitler/>

¹²¹ Corominas, p. 375.

¹²² Oxford, University of Oxford, Ashmolean Museum, Folding screen depicting acrobats, Acc. No. EA 1978.2532, Japan, early-mid. 17th century, ver *Yousef Yameel Center for Islamic and Asian Art*, Eastern Art Online, https://jameelcentre.ashmolean.org/collection/921/per_page/100/offset/0/sort_by/date/category/paintings/start/1577/end/1686/object/19343

trompeta en la noche de los fuegos' artificiales. Los músicos de la iglesia recibieron cien reales por su participación en las fiestas¹²³.

Los detalles de las fiestas de Galicia y Filipinas coinciden en términos generales con las que retrata el biombo de Nuestra Señora de las Aguas, con presencia del equilibrismo, pantomimas, corridas de toros y la música de arpa, que pareciera referirse a una de las tantas fiestas que su fundador hizo en su honor. La presencia de éstas continuidades pone de manifiesto la circulación globalizada de personas, ideas, estampas, publicaciones y diferentes tradiciones de entretenimiento a lo largo y ancho del imperio español. Precisamente en este periodo, a comienzos del siglo XVII, México y por extensión Centroamérica y Panamá, emergen como epicentros americanos del comercio y del intercambio cultural globalizante entre Europa, en especial entre España y Portugal y el oriente, especialmente la India, China, Japón y las islas Filipinas y Marianas.

Justamente, de México proviene una de las pocas referencias americanas para este periodo. En febrero de 1673 el propio virrey, Sebastián de Toledo, II Marques de Mancera, tuvo que intervenir para que Francisco de Irrasabal, 'maromero' pudiera ejercer su profesión 'en otras partes de esta Nueva España', pues los alcaldes mayores y otras autoridades de la ciudad se lo querían impedir y pretendían obligarlo a que se presentara 'en sus casas contra [su] voluntad'¹²⁴. Tres décadas más tarde, en 1702 encontramos el primer documento americano que se refiere al monopolio sobre los espectáculos públicos de equilibristas. El administrador del Hospital de los Naturales de México, entidad que como hemos dicho detentaba el privilegio de los espectáculos en la ciudad, se quejaba de que José, muchacho 'maromero' se estaba presentando sin permiso en todos los barrios de la ciudad sin reconocer la tercera parte del producto que obtenía, que era lo que el hospital recibía habitualmente para el sustento de los pobres. La

¹²³ Tui, Arquivo Municipal, Libros de actas do Pleno do Concello de Tui, Libro de acordos (1693), ff. 387-93, <https://arquivo.galicianag.al/arpadweb/gl/consulta/registro.do?id=1511595> Ver también Julio I. González Montañés, 'Volatines', *Noticias de representaciones teatrales en Galicia hasta 1750*, <https://teatroengalicia.juliomontanes.synology.me/volatines.htm>

¹²⁴ Ramos Smith, *loc. cit.* La autora no menciona el documento original en que basa su información.

queja añade que tampoco ha solicitado los bancos y asientos que el hospital proporcionaba para dichos espectáculos callejeros¹²⁵, los que seguramente permitían cobrar un precio más alto que los que veían el espectáculo de pie. Estos documentos confirman el carácter itinerante, profesional y empresarial de la profesión de equilibrista y bailarín de maroma en este momento.

IV

Repertorio musical

La música que pudo haber interpretado el arpista de la figura 7, formaba parte del repertorio hispánico contenido en algunos pocos manuscritos de música de arpa y en publicaciones como las de Lucas Ruiz de Ribayaz de 1677 y Diego Fernández de Huete de 1702-04, para tomar las dos más emblemáticas. En el mismo contexto, el repertorio para guitarra de los mismos años es muy extenso, contenido entre otras en las publicaciones de Gaspar Sanz (1674-75), Francisco Guerau (1694) y Santiago de Murcia (1717). El del teclado es de la misma extensión y en su mayoría manuscrito, sobresaliendo entre estos las compilaciones de Antonio Martin y Coll (1707-10). Maurice Esses, en su trabajo de 1992-94, organiza y analiza esta inmensa variedad de fuentes, la mayoría en tablatura y en manuscrito, además de proporcionar transcripciones en notación moderna y la versión original de las fuentes, en varias lenguas, contenidas en sus comentarios sobre el material musical. Éstas últimas, y las transcripciones, han sido y serán de gran utilidad para estudios posteriores¹²⁶.

La pasacalle es un esquema melódico-armónico (I-IV-V-I) que durante el periodo que consideramos servía múltiples propósitos. Como afirma Esses, no

¹²⁵ Ramos Smith, Doc. 4.

¹²⁶ Maurice Esses, *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, Hal: Pendragon Press, 1992-94, vol.1: History and Background, Music and dance (1992), vol. 2: Musical Transcriptions (1994) y vol. 3: The Notes in Spaanish and other languages for the sources (1994).

era una danza propiamente dicha y podía emplearse como introducción para un baile-cantado (dance song) y también como equivalente de los ‘ritornelli’ italianos; o en Francia, como piezas lentas usadas en los ballets y en la ópera. Esses también la considera equivalente a los ‘paseos’ de las fuentes tempranas para guitarra y a las ‘entradas’ de los manuscritos portugueses para teclado¹²⁷. La pasacalle sirvió también como punto de partida para la improvisación de variaciones (diferencias) en todo tipo de instrumentos y son esenciales para el estudio de los repertorios instrumentales de tradición oral en América Latina, que son objeto de otro trabajo en elaboración.

En el mismo contexto del biombo de que tratamos, contamos con una pasacalle en una hoja manuscrita con notación en tablatura de arpa, de alrededor de 1700, hoy en el Archivo de la Catedral de Bogotá (ver Ejemplo musical). Esta pieza pudo ser la misma o similar a una de las piezas musicales que el arpista de nuestro biombo utilizó para acompañar, las maniobras y bailes del equilibrista y las rutinas cómicas de las escenas que lo acompañan¹²⁸. Es posible también que como acompañamiento para los bailes en la maroma, hubiera interpretado alguna de las danzas con numerosas variaciones del inmenso repertorio estudiado por Esses.

¹²⁷¹²⁷ Esses, I, pp. 684-91.

¹²⁸ Bogotá, Catedral de Bogotá, Archivo Capitular (ACB), Ms. tablatura de arpa, 1f., s.n., c. 1700. Ver también E. Bermúdez, ‘Harfen und Imperien: Spanische und anderen Harfentraditionen zwischen 1600 und 1730’, *Concerto: Das Magazin für Alte Musik*, 271, (Januar-Februar 2017), pp. 28-32.

Pasacalle

Bogotá, Catedral de Bogotá
Archivo Capitular
Ms. s.n., c.1700
Transc. E. Bermúdez



Ejemplo musical

En general, durante este periodo los principales instrumentos musicales para el acompañamiento de la polifonía tanto en España como en América eran el órgano y el arpa. Desde alrededor de 1650 se generaliza la presencia del arpa en iglesias, conventos y festividades religiosas a lo largo y ancho de América y encontramos su presencia en Londres (1657) –un pueblo de Catamarca en el norte de Argentina, en el convento de Santa Clara (1664) de Cuzco, la catedral de Bahía (1670), el convento de la Trinidad Puebla (1671), Guatemala (1673), Quito (1682), Córdoba, Argentina (c. 1700) y Santiago de Chile (1713) entre otras¹²⁹.

Alrededor de 1680, la catedral de Lima contó con varios arpistas, algunos de los cuales ostentaban también el título de capitanes de naturales. En la nómina de 1661 figuran dos, Juan de Uceda, que también tocaba la dulzaina y el bajón, y Juan Bautista de Toledo, que era capitán indígena. Dos décadas después, entre 1681 y 1683, además de Uceda que seguía empleado por la iglesia, aparecen Agustín Guarnido y Juan José Guarnido, ambos arpistas, de familia

¹²⁹ E. Bermúdez, 'The Harp in the Americas (1510-2010): An historical account from Minstrelsy to Ethno Rock and Web Videos', *Analizar, interpretar, hacer música: De las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerado V. Huseby*, Ed. Melanie Plesch, Buenos Aires: Gourmet Musical, 2103, pp. 463-501 (468-69).

indígena y probablemente padre e hijo, que además eran interpretes respectivamente de la dulzaina y el bajón. Agustín, que también figura en las listas de la capilla como cantante tiple y permaneció en ella hasta 1725 y fue también capitán de naturales. Uno de estos arpistas, Juan de Uceda –quien como se dijo tocaba además el bajón y la dulzaina– estuvo involucrado en 1664 en un intento de división en la capilla de música al participar en un grupo musical que pretendía actuar en forma independiente de las autoridades de la catedral. Sas Orchassal indica que dicho grupo de músicos a destajo no logró consolidarse¹³⁰.

En la capilla musical de la catedral de México, entre 1670 y 1700, están documentados tres arpistas, Lorenzo de Mendieta (1669-1683), Pedro de la Cruz (1669-1697) y Diego Xuárez (1698-1709). También aquí se pone de manifiesto la presencia de músicos indígenas con el arpista Xuárez que procedía de la parroquia de indios de San Miguel. Más tarde, en el primero y segundo tercio del siglo XVIII, la capilla contó con otros dos arpistas indígenas, Salvador Zapata (1717-1746) y su hijo Jacinto Zapata (1740-1758)¹³¹.

En Santafé, para el periodo inmediatamente anterior a 1702 contamos con muy escasa documentación referente al plantel musical de la catedral. En las primeras nóminas de músicos de alrededor de 1702-04, además de los cantores adultos y niños, hay pagos a los organistas, al igual que a instrumentistas de bajón, bajoncillo, corneta y cornetilla¹³². Uno de los músicos con probable vinculación indígena en ese momento era Miguel Sánchez, musico de cornetilla que en 1706 se hallaba ausente en Cucaita, pueblo indígena cercano a Tunja (a

¹³⁰ Andrés Sas Orchassal, *La música en la catedral de Lima durante el virreinato. Primera parte. Historia general*, Lima: Universidad Mayor de San Marcos/Casa de la Cultura del Perú, 1971, pp. 73-74, 139, 150 y 208-11. Sas usa el término ‘capitán del regimiento de naturales’ para referirse a algunos indígenas presentes en la capilla, en este momento, no es posible verificar sus fuentes.

¹³¹ Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII), I. Estudio*, Granada: Universidad de Granada/Tesis de doctorado, 2007, pp. 150-51, 204. Las fechas entre paréntesis son las de actividad de estos instrumentistas.

¹³² ACB, Libro de autos y acuerdos, 1693-1704, ff. 188-91.

140 km al oriente de Santafé)¹³³. El otro era José Soracá, que llevaba como apellido el nombre de otro pueblo indígena de la misma región y que en 1709 es interprete del órgano, bajón y corneta¹³⁴. La capilla debía contar con un arpista, que en algunas ocasiones podía ser el mismo organista, posición que en estos años fue desempeñada por Juan Jiménez y el ya mencionado Soracá, sobre quienes, como dijimos, tenemos muy poca información¹³⁵.

En los libros de cuentas de algunos conventos y congregaciones religiosas de la ciudad hay pagos a arpistas por su participación en las funciones religiosas, pero lamentablemente casi nunca se menciona su nombre. En la congregación de San Juan Bautista en la iglesia del Monasterio de Concepción, en los gastos correspondientes a 1684-85 figuran pagos a los músicos de arpa y vihuela por su participación en la ‘fiesta de la degollación’ del 24 de junio¹³⁶. Son más detallados los gastos de la congregación de Nuestra Señora de Loreto con sede en la iglesia de la Compañía de Jesús y que celebra su fiesta anual el 10 de diciembre. El primer pago registrado a un arpista es de 1689, gasto que reaparece entre 1693 y 1695. Posteriormente, la lista correspondiente a 1709-10 incluye a músicos de arpa y vihuela. En 1713 se le paga a ‘Juan Pablo y a todos los que le ayudaron a dar música de arpa todo el día’. En 1718 una vez más se gratifica a ‘Juan Pablo y su compañero’ por tocar todos los sábados en la misa y también a Antonio de Angulo el día de Nuestra Señora por tocar el arpa, ‘en la mañana alternándose con Juan Pablo’. Además, a este último se le reconoce una suma adicional por traer ‘quien le acompañe con vihuela’. Estos mismos músicos recibieron pagos por su participación en otras fiestas marianas como la Natividad de la Virgen el 8 de septiembre¹³⁷.

¹³³ Ramón C. Correa, *Monografías de los pueblos de Boyacá*, Tunja: Academia Boyacense de Historia, 1987, I, para Cucaita: pp. 31-36 y para Soracá: pp. 93-99.

¹³⁴ ACB, Libro de autos y acuerdos, 1705-1716, ff. 22v, 85-85v.

¹³⁵ Sobre Jiménez ver José I. Perdomo Escobar, *El archivo musical de la catedral de Bogotá*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976, pp. 53.

¹³⁶ Bogotá, Biblioteca Nacional de Colombia, Sección Raros y Curiosos (BN), Ms. 359, f. 146v.

¹³⁷ AGNC, Colonia, Curas y obispos, 19, ff. 370-77v, 398-99.

Como vemos, el medio musical de Santafé contaba con varios arpistas, y cualquiera de ellos puede ser el que aparece en la Escena 11 del biombo. Los candidatos podrían ser Antonio de Angulo o Juan Pablo, o cualquiera de los indígenas que ya para ese momento tenían suficiente instrucción musical, contacto y conocimiento con el instrumento, sus técnicas y su repertorio. Aquí vale la pena insistir en la centralidad del arpa y su música en el contexto hispánico, que como hemos visto abarcaba el contexto religioso, el doméstico y también el teatral y de otros espectáculos públicos como los que aquí tratamos¹³⁸.

Volvamos ahora el papel de la música en los actos de espectáculos misceláneos que forman parte la fiesta religiosa que posiblemente se retrata en las escenas del biombo. Para esta época contamos con pocos detalles sobre su diseño y menos aún en el contexto hispánico. Sin embargo, en este caso debieron ser semejantes a los que se presentaban en las ya mencionadas ferias parisinas y de Londres. Parfaict nos proporciona una detallada descripción de *Les forces de l'amour et de la magie* presentada en la feria de Saint-Germain en 1678 por Maurice Vondrebeck (¿-1699) y su compañía, obra subtitulada como 'Divertissement comique en trois intermedes', es decir una comedia en tres jornadas con tres actores principales, el mago, una pastora de la cual está enamorado y el ayudante del mago quien también actúa como bailarín. Además, una de las grandes atracciones de la obra era la participación de un numeroso grupo de acróbatas. Este estaba conformado así: un primer grupo de doce divididos en tres subgrupos disfrazados de diablos, pastores y Pulcinellas y por otro lado, un grupo adicional de acróbatas actuando en diferentes pedestales dispuestos en los corredores de la sala, entre ellos uno actuando de Arlequín. El grupo total de acróbatas, que alcanzaba los veinticuatro, contaba además con tres monos. Los bailes incluyeron aquellos rápidos como la gigue o lentos como la entrée y la sarabande, como aquella con la que termina la obra, con nueve posturas o figuras que incluyen algunas con posibilidades pantomímicas como

¹³⁸ Ver Bermúdez, 'Harfen und Imperien', *passim*.

“La escalera”, “La cuna”, “El fanal”, entre otras¹³⁹. Las coreografías empleadas aquí debían ser muy semejantes a las de Lambranzi, arriba mencionadas. Por último, sobre la música y los instrumentos musicales usados en esta obra, como era corriente, al comienzo está la obertura donde se mencionan los oboes, aunque el conjunto musical debía incluir violines (dessus de violon), violas de tres diferentes tamaños (haute-contre, taille y quinte) y violoncellos (basse de violon)¹⁴⁰. Es posible que el conjunto musical hubiera estado compuesto por dos oboes, dos violines, dos violas (taille) y dos violoncellos, teniendo en cuenta un decreto de Louis XIV de 1678 –ese mismo año– que prohibió que en las ferias se hicieran canciones y que se emplearan más de cuatro ‘violons’ y un oboe¹⁴¹. Esta restricción eliminaba un oboe y reducía las cuerdas a un cuarteto de dos violines, una viola y un violoncello. En 1710, el conjunto musical empleado por la compañía de la viuda de Vondrebeck estaba compuesto por un oboe, un fagot, cinco ‘violons’ y un violoncello (basse)¹⁴². Muy probablemente aquí se habla de dos violines y tres violas, una de cada uno de los tamaños arriba mencionados.

En Inglaterra el uso de instrumentos era muy semejante. La orquesta al servicio de la corte después de la restauración de 1660 tenía violines de diferentes tamaños: violines normales (treble), violines contratenor (equivalentes a los haute-contre franceses), tenores (equivalentes al taille) y bajos o violoncellos. Para los espectáculos de las ferias en Londres se mencionan violines (fiddles) y otros instrumentos, resultado del fértil intercambio entre los músicos profesionales de la corte y aquellos que proporcionaban música para

¹³⁹ *Memoires*, I, pp. lli-lxxix. Las figuras de la sarabande final son las siguientes: i) L’Escalier, ii) Le Berceau, iii) La Fontaine, iv) La Grande Route, v) Le Fanal, vi) La Pyramide, vii) Les Chevrons, viii) Les forces de la magie y ix) La grande Posture.

¹⁴⁰ La afinación del dessus era la misma del violín (mi’-la’-re’-sol), los haute-contre, taille y quinte se afinaban como la viola (a’-re-sol-do) y el basse de violon, un tono abajo que el actual violoncello (sol-do-FA-Sib). Ver ‘Les Vingt-quatre Violons du roi; the Versailles orchestra (1626-1761)’, *CMBV, Centre de musique baroque de Versailles*, <https://cmbv.fr/en/cmbv-collections/instruments/les-vingt-quatre-violons-du-roi/les-vingt-quatre-violons-du-roi-versailles-orchestra-1626-1761>

¹⁴¹ A. Thurner, *Les transformations de l’opéra comique*, Paris: Librairie Castel, 1865, pp. 8-9.

¹⁴² Campardon, I, p. 6. Este autor escribe Von der Beek para referirse al apellido del acróbata y bailarín y a su viuda.

baile y espectáculos en contextos públicos y privados. Las antologías y métodos de John Playford (1623-66) publicados entre 1651 y 1685 son ejemplos de cómo el violín y su enseñanza estuvieron en plena expansión durante este periodo¹⁴³. Aún en los mismos círculos de la corte un testigo presencial asegura que estos libros, lo mismo que cuadernos de coreografías, eran usados por aficionados y por bailarines profesionales¹⁴⁴.

En este contexto, los mismos conceptos de ‘cortesano’, ‘aristocrático’ y ‘popular’ aplicados a la música, comienzan a perder su sentido teniendo en cuenta que las melodías y coreografías que se oían y veían en estos espectáculos, se podían comprar en forma de partituras y dibujos (ya fueran impresos o manuscritos) y qué si bien se bailaban en los salones privados y en la corte, también eran comunes en las casas de acaudalados comerciantes o en fiestas privadas y públicas de empleados o artesanos. Cualquier persona interesada, de acuerdo con sus ingresos, podía concurrir a verlas y a aprenderlas en la feria, la plaza o el teatro.

V

No es frecuente considerar que el circo es un espectáculo musical. Sin embargo, examinar la inmensa lista de piezas de todo tipo que se han empleado históricamente en sus funciones nos convence de lo contrario. Lo mismo ocurre al revisar la interminable lista de compositores de marchas y otras piezas para funciones circenses que hicieron de ellas su línea de especialización¹⁴⁵. Dejando de lado a los centros urbanos grandes y medianos, estas piezas y sus estilos llegaron por primera vez con el circo a los más apartados asentamientos humanos

¹⁴³ Peter Holman, *Four and twenty fiddlers. The violin at the English Court 1540-1690*, Oxford: Clarendon Press, 1995, pp. 266-70, 308-12.

¹⁴⁴ Hamilton, p. 126. Este autor alude a un tal Russel, que tenía una colección de 200 o 300 country-dances (contre-danses) en ‘tablatura’. El autor probablemente se refiere aquí al sistema de notación de baile Beauchamp-Feuillet, muy nuevo en el momento de la escritura de su obra.

¹⁴⁵ Ver Croft-Cooke, Coates, pp. 166, 168.

alrededor del mundo. Es decir que los circos y sus conjuntos musicales (desde el siglo XIX principalmente las bandas) sirvieron de multiplicadores y difundieron globalmente formas y estilos musicales de la llamada música clásica. El impacto de la música de circo (y de banda) se puede medir de otra forma, considerando que es uno de los mercados musicales más prósperos y saludables en la actualidad, entre otras cosas por ser el conjunto musical que más música nueva interpreta en sus presentaciones, ya sea interpretando el repertorio originalmente escrito para ese conjunto o a través de arreglos y adaptaciones¹⁴⁶. En cuanto a partituras, el repertorio básico para bandas de instituciones de enseñanza, además de las militares, profesionales y comunitarias constituye uno de los grandes rubros del líder global en la publicación de partituras y métodos de enseñanza musical, la Hal Leonard Corporation, que se define como el ‘mayor proveedor global de recursos y herramientas para el aprendizaje, enseñanza, composición e interpretación musical’¹⁴⁷.

La información estudiada en este trabajo y la de otro en preparación, permiten suponer que algo similar sucedió con la música de los espectáculos misceláneos en los siglos XVII y XVIII, que son los precursores del circo moderno. Muchas canciones, piezas de baile y otros géneros musicales de moda en las ciudades y que allí eran compartidos por artistas y público de todos los niveles sociales, llegaron a centros urbanos menores, pueblos y villorrios a través de las presentaciones de equilibristas, titiriteros, bailarines y músicos itinerantes como los que hemos mencionado aquí. Como hemos esbozado arriba, los acróbatas y equilibristas viajaban en circuitos que los llevaban a teatros, ferias, plazas públicas y otros sitios de entretenimiento, además, en estos circuitos era muy frecuente la presencia de artistas extranjeros, convirtiendo estos espectáculos en espacios de transmisión e intercambio de repertorios acrobáticos, teatrales, dancísticos y musicales.

¹⁴⁶ Ver ‘Ultimate Guide: What is a Concert Band?’, *Dawkes Music. Woodwind & Brass Specialists*, <https://www.dawkes.co.uk/sound-room/what-is-a-concert-band/>

¹⁴⁷ Ver Hal Leonard LLC, <https://www.halleonard.com>

Además, conviene no olvidar que los espectáculos de títeres, acrobacias y equilibrismo con música no siempre fueron callejeros pues desde sus comienzos también se presentaron en teatros públicos que exigían un gran nivel de profesionalismo. Los conocimientos que allí se usaron tampoco fueron exclusivamente de transmisión tradicional y oral, pues también se usaron las partituras, dibujos y esquemas coreográficos. En consecuencia, no es adecuado considerarlos ‘menores’, pues formaban parte esencial de la naciente industria teatral, musical y editorial. Por otro lado, tampoco se debe soslayar la fuerte conexión de estos espectáculos con instituciones benéficas de origen religioso algo que hoy en día, por otros medios, continúa existiendo. Además, a pesar de la evidencia histórica existente, en general, los estudios sobre la *commedia dell’arte* han subvalorado sus conexiones tempranas con la acrobacia, el equilibrismo y los juegos de manos y tampoco han explorado las relaciones de estos con América Latina, aspectos que procuramos enfatizar en este trabajo.

Henke propone que, en el periodo de la modernidad temprana (final del siglo XV a mediados del siglo XVIII), el teatro fue un fenómeno transnacional de transferencias e influencias reciprocas a nivel cultural y simbólico¹⁴⁸. Podríamos pensar que en nuestro caso, el espectáculo misceláneo y posteriormente el circo, tuvieron un comportamiento semejante, recalando en ellos los conceptos de cosmopolitismo y movilidad. Además, los documentos analizados aquí nos llevan a constatar que, desde finales del siglo XVI, el ámbito hispánico cultural ya globalizado y dentro de él, América Latina, fue parte de esos procesos transnacionales y globalizantes de intercambios e influencias reciprocas.

Recebido em: 31/08/25 - Aceito em: 22/10/25

¹⁴⁸ Robert Henke, ‘Introduction’, *Transnational Exchange in Early modern Theater*, Eds. Robert Henke, Eric Nicholson, Aldershot: Ashgate, 2008, pp. 1-15 (1).