

# Iconografía musical en los lienzos del Pregón de la Máscara de Domingo Martínez

## Musical Iconography on the canvases of the Pregón de la Máscara by Domingo Martínez

LAURA MONDÉJAR MUÑOZ

CEU Cardenal Spínola. España  
ORCID: 0000-0001-5499-1004  
lmondejar@ceu.es

JOSÉ IGNACIO PALACIOS SANZ

Universidad de Valladolid. España  
ORCID: 0000-0003-1340-6387  
joseignacio.palacios@uva.es

### Resumen:

La iconografía musical aglutina detalles que permiten interpretar datos de diversa naturaleza vinculados con la obra artística. La serie de los carros sobre el Pregón de la Máscara, elaborada por Domingo Martínez entre 1748 y 1949, supuso el reflejo –en ojos del pintor sevillano– de una fiesta desde distintos puntos de vista, pero en la que música adquiere gran importancia, dada la elevada presencia de instrumentos y músicos. Este trabajo propone el análisis e interpretación de la iconografía musical de estos lienzos mediante conceptos que complementan la forma del instrumento representado, al mismo tiempo que pretende establecer conexiones entre la organología y la técnica interpretativa desde los convencionalismos y estandarizaciones habituales en el ecuador del siglo XVIII.

### Palabras clave:

Domingo Martínez; iconografía musical; organología; pintura sevillana; instrumentos musicales.

Fecha de recepción: 28 de enero de 2024.

Fecha de aceptación: 25 de febrero de 2024.

### Abstract:

The musical iconography brings together details that allow us to interpret data of various kinds linked to the artistic work. The series of the chariots on the Proclamation of the Mask, painted by Domingo Martínez between 1748 and 1949, was a reflection –in the eyes of the Sevillian painter– of a festival from different points of view, but one in which music acquires great importance, given the large number of instruments and musicians. This paper analyses and interprets the musical iconography of this series by means of concepts that complement the form of the instrument depicted, while at the same time attempting to establish connections between organology and performance technique from the conventionalisms and standardisations common in the mid-18th century.

### Keywords:

Domingo Martínez; musical iconography; organology; Sevillian painting; musical instruments.

---

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Mondéjar Muñoz, Laura y José Ignacio Palacios Sanz. 2024. "Iconografía musical en los lienzos del Pregón de la Máscara de Domingo Martínez". *Laboratorio de Arte* 36, pp. 167-187.

© 2024. Laura Mondéjar Muñoz y José Ignacio Palacios Sanz. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

---

## Introducción

En la sala XI del Museo de Bellas Artes de Sevilla se expone una sucesión de ocho grandes lienzos con la firma de Domingo Martínez (1688-1749), los cuales fueron sufragados por los obreros de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla. En estas pinturas el visitante puede contemplar el desfile de varios séquitos de músicos junto a unos carros triunfales que inundaron las calles de Sevilla con motivo de las fiestas por la subida al trono de Fernando VI de Borbón y Bárbara de Braganza, celebradas entre 1746 y 1747<sup>1</sup>.

Domingo Martínez, calificado como “el mejor pintor andaluz de la primera mitad del siglo XVIII y uno de los más notables de la España de su época”<sup>2</sup>, es el artífice de un apabullante escenario musical que encumbró esta fiesta tardobarroca sevillana. Asimismo, la producción de este autor podría catalogarse de heterogénea desde el punto de vista de los temas, pero también de las técnicas artísticas, al abordar algunos trabajos murales con la práctica del temple en la “quadratura”, pero mayoritariamente al óleo sobre lienzo<sup>3</sup>. En el caso de la colección de la Máscara, se puede apreciar un artista versátil, de trabajo rápido, ya que, durante la elaboración de la serie de los carros, Martínez posiblemente se ocupaba de otras obras<sup>4</sup>. Es significativo señalar que las citadas pinturas constituyen “un valioso documento de primera magnitud para conocer aspectos diversos de la vida civil y las costumbres sociales, así como el urbanismo y la arquitectura del momento” en la ciudad de Sevilla<sup>5</sup>. Con todo, estas obras ofrecen al mismo tiempo un rico panorama musical que destaca por la copiosidad de instrumentos musicales que ponen sonido a la celebración y que se hallan ubicados en torno a variopintas escenas y personajes; unas veces en manos de músicos regios y otras tocados por seres mitológicos, pasando por personajes ataviados de un modo humilde y que aportan un testimonio fidedigno de los instrumentos de la época y de cómo eran tañidos.

En general, la serie configura una excepción iconográfica dentro de la producción de este artista, ya que la música no es un elemento predominante en sus creaciones, pero que responde a la tradición de las entradas triunfales de reyes, papas y héroes durante toda la Edad Moderna como cortejo victorioso a partir de los textos clásicos y de Petrarca. Sirvan de ejemplo las que realizaron con gran boato los Reyes Católicos, Felipe II en la ciudad de Valladolid, Juan II en Barcelona, Carlos I en Bolonia y

1. García 1993, 102-3; De Luxán y Hernández 2018, 981.

2. Valdivieso 2004, 17.

3. Quiles 1990, 147; Fernández 2004, 57.

4. Enrique Muñoz Nieto alude al trabajo de Domingo Martínez en otra obra durante la época correspondiente entre 1745 y 1749.

5. Cano 2004, 216.

Milán y, más cerca en el tiempo, Felipe V en Sevilla<sup>6</sup>. Sin embargo, una excepción de iconografía musical en el conjunto de la obra de Domingo Martínez es la representación de un infante músico, *El niño flautista*, y que podría haber pertenecido a la serie de las cuatro estaciones elaborada por el artista sevillano<sup>7</sup>. Aquí, el joven instrumentista destaca por la precisión con la que sustenta el aerófono y la ortodoxa colocación de las manos para su correcto tañido<sup>8</sup>. De igual modo, en los diseños para las barandas de la Capilla Real, documentados en 1723 y dibujados a lápiz y aguada sobre papel, se puede apreciar el esbozo de trompetas y tambores que, dada su función ornamental, no se distinguen totalmente<sup>9</sup>.

De esta manera, el objetivo principal de este texto consiste en identificar y analizar los elementos iconográfico-musicales de la serie de los Carros del Pregón de la Máscara empleando, para ello, dos aspectos vinculantes a la interpretación instrumental: por un lado, la morfología del instrumento –considerando así las características organológicas del mismo– y, por otro, la técnica interpretativa del personaje que lo tañe. Desde este enfoque se obtendrá, también, una información que refleja si el objeto musical representado se ajusta a modelos coetáneos. Con la indagación en las invenciones, signos y atributos sugeridos por el artista, se puede dilucidar hasta qué punto una representación irreal conecta con la realidad del imaginario y cultura del mundo musical.

## Las mascaradas: fiestas del sonido

Las mascaradas eran desfiles cuya función implicaba la celebración de un acontecimiento relacionado con la realeza a través de un cortejo. En ellas se daban cita diversos personajes humanos, seres disfrazados y animales, pero también se hallaban presentes, de modo alguno, la literatura, la danza y la música<sup>10</sup>. Se podría decir, pues, que las mascaradas conformaron uno de los ejemplos más significativos de la fiesta barroca en el ámbito hispánico<sup>11</sup>.

6. Leda 2013, 231-248; Martínez Millán y Fernández Conti 2005, 293-338; Morales 2014, 327-342; Morillas 1996. En este sentido, es significativa esta ausencia dado el elevado número de ángeles que rodean algunas de sus iconografías marianas, como es el caso del Retablo de la Inmaculada y el Retablo de la Asunción, ambos en la Iglesia del Convento del Buen Suceso de Sevilla, o las pinturas de la Sala de Profundis del Convento de Santa Inés de la misma ciudad.

7. Valdivieso 1996, 25.

8. Benito Navarrete señala la influencia en esta composición del *Flautista* de Jan van Troyen, a partir de un grabado tomado del *Theatrum Pictoricum* y sobre una composición de David Teniers.

9. Aranda 2004, 224.

10. Ollero 2015, 144.

11. Ollero 2019, 100.

En lo concerniente a la documentación y crónicas existentes sobre el desfile del Carro del Pregón de la Máscara, se hallan fuentes de carácter textual y visual como los textos de Ramón Cansino y Casafonda, la breve crónica de Justino Matute y Gaviria y, en lo que ocupa esta investigación, la serie de cuadros temáticos elaborada por Domingo Martínez<sup>12</sup>. El mencionado conjunto de pinturas está formado por un total de ocho lienzos que el pintor elaboró un año después de la celebración, en 1748, pretendiendo ofrecer una vista artística de la mascarada mediante la persistencia pictórica. La serie fue encargada por la Real Fábrica de Tabacos, siendo realizada por Martínez y otros pintores sevillanos acreditados que reflejaron variopintas características de la escena festiva de un modo visiblemente diverso y donde conviven la exaltación regia y el regocijo de los ciudadanos<sup>13</sup>. Así, tal y como subraya García Bernal, el pintor

Debió ajustarse estrictamente al guion encargado por la Real Fábrica de Tabacos, promotora de la celebración. Su inesperada muerte, en 1749, dejó inconcluso el encargo que culminaron sus discípulos Andrés Rubira, Francisco Miguel Jiménez y Juan de Espinal. Esta circunstancia justifica el retraso que sufrió la publicación que acompañaba a los cuadros que no vio la luz hasta 1751<sup>14</sup>.

Estos soportes móviles a modo de retrato real no escaparon tampoco a representaciones de seres mitológicos mediante la alusión a Apolo, Júpiter, Juno, Ceres o Mercurio<sup>15</sup>, junto a una simbología estrechamente ligada al progreso y prosperidad. Fue así como la dimensión propagandística del ceremonial y la cultura festiva barroca reunió diferentes significados simbólicos y el sevillano Domingo Martínez supo cómo sintonizar esta variedad de personajes con las alegorías y temáticas representadas, confeccionando la esencia de estos espectáculos urbanos. Matute describió así la escena:

Entre una y otra función tuvo lugar la máscara que dispusieron los individuos de la Real Fábrica de Tabaco, situada entonces en la casa de los caballeros Taberas en la calle Real de San Marcos. Su administrador D. Diego Perez de Baños tenía bien acreditado su amor al Rey, más deseaba que lo manifestasen igualmente cuantos estaban sujetos a su jurisdicción, quienes en seis carros acompañados de numerosas cuadrillas de música y bailes, con ingeniosas invenciones<sup>16</sup>.

12. De Luxán y Hernández 2018, 972.

13. Ollero 2015, 144.

14. García 2009, 366-367.

15. Ollero 2019, 108.

16. Matute 1887, 67.

Igualmente, en lo que atañe a la importancia del sonido en estos cortejos, el cronista alude a la presencia de instrumentos musicales sobre los carros y las cuadrillas<sup>17</sup>.

### *El Pregón de la Máscara visto por Domingo Martínez*

En primer lugar, resulta pertinente prologar los aspectos que caracterizan la dilatada empresa pictórica de Domingo Martínez desde un prisma técnico y temático. No ha de olvidarse la instrucción artística más directa en la formación de Martínez gracias a sus maestros Juan Antonio Ossorio y Lucas Valdés<sup>18</sup>, ya que la obra de estos pintores también se halla salpicada de una breve iconografía musical, como la *Entrada triunfal de San Fernando en Sevilla*<sup>19</sup>, y que, en materia pictórica y como se comparará a continuación, presupone claras influencias en la labor creativa de Martínez en lo referente a su preferencia por la representación de instrumentos musicales.

Durante el Antiguo Régimen la presencia de los instrumentos musicales supone un elemento consustancial al ceremonial de toda celebración efímera, así como la exaltación de la monarquía hispana, hecho que ocupa un preferente en la fiesta barroca y que se denomina “relaciones” o “triumfos”<sup>20</sup>. En general, los ejemplos de iconografía musical en la pintura española del Setecientos sobre la temática que aborda Martínez son puntuales<sup>21</sup>. En este caso, tomado de un hecho real que además es descrito por Ramón Cansino y Casafonda con todo lujo de detalles, incluso hacia los instrumentos<sup>22</sup>. En él no podían faltar trompetas y atabales que siempre marcaban la marcha del cortejo, ya fuera religioso o profano<sup>23</sup>, así como de grupos de instrumentistas que acompañaban a los actores que representaban máscaras, farsas o autos, a las que asistía buena parte de la ciudadanía, junto con la presencia de danzas. Este tipo de manifestaciones musicales se convirtieron en algo imprescindible durante siglos. Siempre fue necesario contratar a grupos de ministriles y cantores por parte, en este caso, de la Real Fábrica de Tabacos. No obstante, Domingo Martínez no renuncia en estas escenografías a un elemento que se había desarrollado previamente durante décadas: la aparición de los instrumentos en las escenas alegóricas, más allá de la solicitud de los propios promotores.

En definitiva, dada la cantidad de instrumentos musicales reunidos en estas pinturas, conviene ahondar en el vínculo de Domingo Martínez con el ambiente

17. Matute 1887, 101.

18. Valdivieso 1986, 319.

19. Álvarez 1995, 98.

20. Bonet 1990, 8.

21. Álvarez 1995, 18.

22. Cansino 1751, 18, 64, 79, 81, 168, 172, 174, 180, 212, 349 y 401.

23. Bejarano 2010, 239.

musical sevillano. Y, es que, aunque podría dilucidarse que el pintor poseía formación musical o habría recibido algún tipo de instrucción para aprender a tocar alguno de los instrumentos que plasmó, de acuerdo con la profusa recopilación sobre el contenido de su biblioteca, no consta en ella ningún tratado sobre música ni otros textos relacionados con el ámbito musical, lo que sugiere que el pintor no tuvo contacto estrecho con partituras o tratados musicales, sino más bien con algún grabado y con la misma realidad iconográfica del instrumentario y su praxis, dando pie a la imaginación de partir de modelos previos<sup>24</sup>. Sin embargo, sí que se constata una abundante colección de estampas, las cuales fueron notablemente utilizadas por el artista y que, tal y como refirió Ceán Bermúdez sobre sus pinturas de la Capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla, se esclarece la utilización de estos recursos en su obra<sup>25</sup>. En relación con dichas estampas inventariadas, se enumeran diversas escenas religiosas y de otros temas<sup>26</sup>. En todo caso, no se puede concretar de una forma fidedigna cuál era el repertorio que ejecutaban, aunque cabe suponer que había un predominio de danzas, pavanas, gallardas, boleros, seguidillas y fandangos<sup>27</sup>.

Por otra parte, y atendiendo a la técnica del pintor sevillano, Benito Navarrete hace mención a los desafortunados juicios de sus trabajos con base a la escueta difusión de su producción artística, entre otras cuestiones tocantes a la obra de Martínez<sup>28</sup>. En esta línea, no escapó a las críticas de Ceán Bermúdez, quien alude a la libertad creativa del artista, ya que “carecía de invención e ignoraba las reglas de la composición, por lo que se valía de estampas que poseía en abundancia. Su colorido y estilo eran amanerados y su dibujo no era muy correcto”<sup>29</sup>.

Además, los ocho lienzos alegóricos constituyen la última gran producción artística del pintor<sup>30</sup>. Todas estas pinturas son de idéntico tamaño, con unas dimensiones de 135 x 291 cm, y albergan escenas relacionadas entre sí, pues los títulos están inspirados por la temática profana de los carros que protagonizaron el desfile. Asimismo, la disposición de la serie se ajusta al orden en que circularon por las calles de Sevilla en 1747<sup>31</sup>. Otro apunte destacable es su función como elemento de ornato,

24. Luengo 2014, 231.

25. Aranda 1993, 67-69. La autora refiere aquí el reproche de Ceán Bermúdez hacia la predilección del pintor por la copia de estampas para componer y pintar el cuadro en detrimento del aprendizaje del dibujo y la corrección.

26. Aranda 1993, 84.

27. Carrión 2017, 16, 45 y 206.

28. Navarrete 2004, 75.

29. Ceán 1800, 34.

30. De acuerdo con Enrique Valdivieso, la atribución de la autoría de los carros a Domingo Martínez no está documentada. Sin embargo, de acuerdo con las comparaciones estilísticas de otras obras del autor, las pinturas de los carros son obras seguras del pintor.

31. Fernández 2007, 185.

por lo que dicha decoración se antoja como parte del enriquecimiento escenográfico propio del teatro del pleno barroco<sup>32</sup>. También, es significativo observar los diferentes elementos arquitectónicos a modo de referentes compositivos que reflejan la realidad urbana y de edificios emblemáticos de la ciudad, como la Real Fábrica de Tabacos, la Catedral y el Ayuntamiento, así como los retratos de los monarcas, de los trabajadores de la precitada fábrica, guardias de corps y la idealización de dioses mitológicos.

Cada carro reúne grupos humanos a lomos de caballos, pero, de igual modo, a un público que disfruta del cortejo y que se caracteriza por su pluralidad, pues son variados los ropajes que Domingo Martínez empleó para vestir las figuras humanas. A esta comitiva se adhieren, con similar actitud festiva, personajes con rasgos mitológicos como faunos y que, ligados a los atributos imaginados de algunas figuras, acentúan la visión ilusoria del pintor a la hora de plasmar los seres fantásticos que acompañaron este desfile.

### *La música en el Pregón de la máscara*

A la hora de cotejar las características de los instrumentos musicales en la serie de Domingo Martínez, ha sido esencial contar con contribuciones previas, siendo el caso de las rigurosas descripciones que realizó la profesora Rosario Álvarez hacia la mitad de la década de los noventa a partir de la crónica que, con todo detalle, emitió Ramón Cansino<sup>33</sup>. Como no podía ser de otro modo, el autor de esta crónica concede espacio al plano musical, señalando los instrumentos que pusieron música al cortejo, por lo que esta fuente –que alude de forma estrecha a la espectacular comitiva sonora en las pinturas de Martínez– supone un primer testimonio de la denominación de los instrumentos musicales representados por el pintor o, en caso de ser tomado como documento de referencia, su nomenclatura en la época descrita. Pese a ello, el texto de Cansino contiene referencias a instrumentos que, ordenados conforme dicta el propio autor, resultan imposibles de identificar en la serie. Se trata de un violón, dos fagotes, seis violines y tres oboes que, en conjunto, no aparecen en ninguno de los cuadros.

### **La iconografía musical como herramienta: enfoques y perspectivas**

Tal y como se ha señalado anteriormente, el enfoque adoptado parte del estudio de la misma iconografía musical, al mismo tiempo que se presta una gran atención al análisis y la interpretación de temas u objetos musicales plasmados en las obras de

32. Alonso 2007, 19; Luengo 2016, 82.

33. Álvarez 1995, 25.

arte, y cuyas características y marcos metodológicos procede definir. Por un lado, se sitúa la organología como disciplina musicológica que engloba procedimientos empleados para la clasificación del instrumento musical y su denominación de acuerdo con sus características formales; y, por otro, la técnica instrumental, aspecto relativo al conjunto de procesos que, desde el punto de vista físico y anatómico, definen los convencionalismos, estándares y hábitos para tañer un instrumento musical a lo largo de las diferentes etapas de la Historia de la Música<sup>34</sup>. Evidentemente, esta cuestión queda supeditada a los requerimientos del propio instrumento y su forma, ajustándose también a los cambios y mejoras en su construcción. En esta línea, las fuentes visuales juegan un papel clave, siendo el arte —y en el caso que ocupa este análisis, la pintura—, un testimonio esencial para la obtención de un panorama objetivo. Aun así, no han de olvidarse las fuentes escritas, como es el caso de tratados sobre instrumentos musicales—como *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius (1619)—o, incluso, textos para la enseñanza musical, los cuales reflejaron también modas y evoluciones en la técnica instrumental empleada a lo largo de las diferentes épocas.

En seis de las ocho pinturas de esta serie se reúnen instrumentos musicales de diferentes categorías y en combinaciones distintas. De esta forma, la clasificación de los instrumentos musicales contenidos en las obras se realiza en consonancia con las características formales y materiales que permiten su identificación, así como la agrupación clasificatoria establecida por Sachs-Hornbostel, modelo que presenta la renovación de la nomenclatura y clasificación de los instrumentos de viento, cuerda y percusión para ordenarlos en aerófonos, cordófonos y las dos subfamilias de percusión<sup>35</sup>.

Seguidamente, con objeto de direccionar esta investigación hasta el estudio de la interpretación instrumental en el contexto de la pintura, es preciso plantear dos enfoques de observación y atender al paradigma planteado por Christian Rault, que engloba cuatro tipos de información como resultado del análisis de la iconografía musical<sup>36</sup>. Este musicólogo establece, en primera instancia, el contexto interpretativo concerniente a la función musical de la escena representada, los medios para la interpretación musical de las agrupaciones instrumentales o vocales, las técnicas interpretativas del modo de tañer o sujetar los instrumentos y, por último, los propios instrumentos musicales, así como los elementos que los componen y su realidad sonora. Desde este prisma, los medios para la interpretación musical se ajustan a determinadas reuniones de personajes aglutinados de acuerdo a familias instrumentales variadas, pero de forma consonante y no aleatoria de la propia formación.

34. Ballester 2009, 168 y 177.

35. Sachs 1947, 10-21.

36. Rault 2004, 11-19.



Finalmente, hay que indagar acerca de las técnicas interpretativas predominantes en cada instrumentista, así como la identificación individualizada de cada instrumento.

De igual manera, hay una gran afinidad del sistema anterior con el enfoque teórico propuesto por la musicóloga Evguenia Roubina, cuya herramienta analítica se ha considerado como sistema idóneo para complementar el examen organológico y técnico de las figuras de Domingo Martínez. La autora plantea que toda representación musical plasmada por un artista se ajusta tanto a la realidad del contexto musical como a una situación sonora irreal, anacrónica e impregnada de datos erróneos. Por tanto, se establecen una serie de evidencias claves que atañen al instrumento representado y que quedan desglosadas en cuatro conceptos: evidencias organológicas, que proporcionan información sobre la forma del instrumento musical; evidencias musicológicas, referidas a cuestiones sobre prácticas musicales; antropológicas, que sirven para comprender los aspectos sociológicos de una escena musical; y evidencias teológico-filosóficas, vinculadas a la connotación ética, estética y religiosa, la cual es adquirida por la imagen musical en el arte<sup>37</sup>. Con vistas a sustentar un enfoque metodológico heterogéneo, se ha optado por las dos primeras evidencias visuales referidas por la autora. Análogamente, las evidencias formales se adecúan a la definición del instrumento musical, mientras que las evidencias musicológicas se ajustan a los paradigmas de la interpretación y de la práctica musical, a la vez que es necesario el estudio de los detalles formales recogidos como evidencias de esta naturaleza<sup>38</sup>.

## **Análisis de los instrumentos musicales y su técnica**

El análisis desglosado de los instrumentos segmenta la iconografía musical en relación con su familia organológica a partir de la clasificación de Sachs-Hornbostel. De este modo, se busca observar y describir los instrumentos desde un punto de vista formal y otros detalles que resultan relevantes para conocer las falsedades y realidades de las representaciones pictóricas de Domingo Martínez.

### **Cuerdas, arcos y trastes**

La primera pintura expuesta, el *Carro del Pregón de la Máscara*, aúna instrumentos diversos en dos grupos de la composición; primeramente, las figuras humanas a lomos de caballo y las situadas en el interior del carro, justo en el centro de la obra, y un segundo grupo en el que se divisan varios instrumentos de viento junto a unos cordófonos difíciles de distinguir, pues el escorzo de las figuras representadas por el artista

37. Roubina 2010, 8.

38. Roubina 2010, 10.



Figura 1. Domingo Martínez, *Carro del Pregón de la Máscara* (detalle), 1748-1749, Museo de Bellas Artes de Sevilla. Número de inventario: CE0550P. Fotografía de autoría propia.

permite únicamente una visión parcial. Esta cuestión deja lugar a la imaginación del espectador, al mismo tiempo que resulta plausible pensar que Domingo Martínez optó por ocultar parte de la mano del intérprete, así como el cuerpo algo más corto de altura que el actual mango y el clavijero de los cordófonos. También propone varias formas de sujetar los arcos de estilo barroco, curvados hacia afuera y ligeros, y que conforman una de las técnicas más usuales. Sin embargo, sí que se aprecian los orificios en forma de efe, cuya línea es adecuada. Junto al violín también se halla una viola da gamba, instrumento necesario para el desarrollo del acompañamiento por su carácter grave (Figura 1)<sup>39</sup>.

En el *Carro de la Común Alegría* se dan cita instrumentos de varias familias, pero también procedencia y asociación temática, algunos de ellos ligados a la mitología clásica. Al igual que en el ejemplo antes descrito, predominan los personajes que cabalgan a la grupa, aunque en este caso los instrumentos elegidos son cordófonos

39. Bordas 2014, 7.

y no de viento. Es digno de mención el atril con música notada portado a lomos de un burro y la presencia de instrumentistas de cuerda que tañen un violín junto a una posible viola da gamba (Figura 2). La técnica empleada por el violinista es común a la imperante a mediados del siglo XVIII, época en la que era habitual que el cordófono fuera apoyado sobre el pecho o la cadera, como también puede observarse con mayor claridad en otra pintura de la misma época perteneciente a José del Castillo, *Dos muchachos solfeando y otro tocando el violín* (1793), expuesta en el Museo Nacional del Prado<sup>40</sup>. En efecto, el violín representado por Domingo



Martínez queda apoyado sobre el pecho de su intérprete y con una actitud relajada. En cambio, la viola da gamba pudiera presentar algún parentesco con los violonchelos dieciochescos que ya empezaban a estar presentes en la música española. En cualquier caso, cabe apuntar las dificultades que pudiera tener el intérprete al tocarlo montado sobre un equino. Asimismo, al fondo de la escena se divisa una guitarra barroca de caja sutilmente estrecha.

La siguiente pintura, el *Carro del Aire*, muestra varios cordófonos que son un vivo exponente del intercambio cultural que vivía la ciudad hispalense. En la esquina inferior izquierda de la pintura se diferencia un conjunto de tres guitarristas de apariencia criolla que simbolizan el pecado o la sensualidad, y cuyo papel era el desarrollo del bajo continuo en muchas iglesias del Nuevo Mundo, de forma especial en

Figura 2. Domingo Martínez, *Carro de la Común Alegría* (detalle), 1748-1749, Museo de Bellas Artes de Sevilla. Número de inventario: CE0557P. Fotografía de autoría propia.

40. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/dos-muchachos-uno-solfeando-y-otro-tocando-el/d3f33287-a942-42a0-8d75-dcfd441243e> (19-02-2024).

los virreinos de Cuzco y Nueva España<sup>41</sup>. También se intuye cinco cuerdas dobles y el clavijero, puesto que responden a la tipología de la guitarra barroca española<sup>42</sup>.

En el *Carro del Parnaso* destacan notablemente las figuras femeninas que tocan o portan instrumentos musicales. En torno a Apolo se sitúan las nueve musas, a la par que Orfeo y Arión las acompañan con su música<sup>43</sup>. Entre ellos se aprecian cuatro cordófonos agrupados en dos vihuelas de arco, aunque solo una se aprecia totalmente con claridad, y unos cordófonos pulsados, que son una lira –única en la serie– y un laúd, el cual adorna las ruedas de los carros, tal y como constata en el texto de Cansino y Casafonda: “Ocupaban con desahogo, y agraciada disposición este Carro, haciendo alarde sonoro de sus destrezas doce músicos instrumentistas los más célebres, cuyos trages á lo turco, guarnecidos de galones y bordaduras de oro y sedas, ostentaban en primorosa variedad”<sup>44</sup>.

La última pintura de la serie, el *Carro del Víctor y el Parnaso*, sintetiza de nuevo y de manera fiel los diferentes tamaños de cordófonos de arco típicos en el siglo XVIII. A diferencia del resto de cuadros, Domingo Martínez representa aquí dos carros repletos de instrumentistas que dejan entrever vihuelas de arco –que también pudieran ser violines– y dos violas da gamba irreales de cuatro cuerdas dobles cada una y que hacen honor a las ocho clavijas en ellas dispuestas, aunque la característica formal habitual fuese presentar seis o siete cuerdas afinadas por cuartas<sup>45</sup>. También son reseñables sus hombros caídos y las aberturas o efes correctamente orientadas, detalle en ocasiones no tenido en cuenta por Pablo de Céspedes, quien las suprime en el violón que pinta en *Cristo servido por los ángeles* (ca. 1600)<sup>46</sup>. Sin embargo, son nuevamente apreciables los curvados arcos primitivos (Figura 3).

### *Tubos de adorno*

Los instrumentos de viento son los más numerosos. En el *Carro del Pregón de la Máscara* junta distintos aerófonos ubicados en los músicos a caballo, quienes hacen sonar trompetas rectas, un pífano y cuatro trompetas naturales. Cansino describe así la comitiva musical: “quatro clarineros, y dos timbales les seguían a caballo, tocando

41. Álvarez 1995, 101-102.

42. Schmitt 2018, 288.

43. Cano 2004, 216-217.

44. Cansino 1747, 21.

45. Bordas 2014, 10.

46. Las dos aberturas o efes de la tabla armónica coinciden con los estándares constructivos. Sin embargo, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla se observa, en el *Tránsito de San Hermenegildo* (1602) de Alonso Vázquez y Juan de Uceda, que las efes de los instrumentos de cuerda representados están orientadas hacia el exterior. Navarrete y Martínez Lara 2015, 40.



Figura 3. Domingo Martínez, *Carro del Victor y el Parnaso* (detalle), 1748-1749, Museo de Bellas Artes de Sevilla. Número de inventario: CE0555P. Fotografía de autoría propia.

marchas bélicas, y sonoras canciones, con las que alegraban el concurso<sup>47</sup>. Sin embargo, no hay referencia en su texto a otro tipo de instrumentos de viento presentes, siendo el caso de los que se sitúan alrededor de la comitiva.

Las trompetas naturales eran las encargadas de dar avisos y señales para anunciar la presencia del séquito. Tienen boquilla, tubo cilíndrico, pabellón acampanado y solo podían producir las notas de la serie armónica<sup>48</sup>. Por otro lado, consta la trompeta natural a la manera inglesa afinada en do, que se halla compuesta por varios tubos con sus curvaturas más la campana<sup>49</sup>. Aquí, de nuevo el artista se toma ciertas licencias (Figura 4). De la misma manera, Cansino menciona otros aerófonos como parte de esta agrupación musical, pero que en realidad solo se trata de una flauta recta<sup>50</sup>.

Consecutivamente, el segundo conjunto de instrumentos musicales se sitúa sobre el carro, lugar donde estos aerófonos son combinados con cordófonos (véase

47. Cansino 1747, 18.

48. Remnant 2002, 154.

49. Giner 2018, 79.

50. Cansino 1747, 18.



Figura 4. Domingo Martínez, *Carro del Pregón de la Máscara* (detalle), 1748-1749, Museo de Bellas Artes de Sevilla. Número de inventario: CE0550P. Fotografía de autoría propia.

solo en la manera de sujetarla, sino también en la forma de hacerla sonar (Figura 5). A su vez, se cuentan ocho trompetas naturales, un bajón y un aulós u oboe, aunque también podría denominarse como una chirimía. La gran novedad es la presencia del bajón, que era infrecuente encontrarlo en la música profana y heráldica, pero que, por el contrario, era imprescindible en la música sacra.

En el *Carro del Aire* Martínez plasmó varios aerófonos. De nuevo utiliza cuatro trompetistas para infundir sentido marcial a la escena y con los que queda patente la fidelidad en la posición de sus manos a la hora de sujetar estos instrumentos. En el centro de la obra, avanzando entre la multitud, se sitúa un órgano procesional tañido por una monja y que descansa sobre un sencillo soporte de madera. Este instrumento destaca especialmente por ser el único de teclado en la serie. A su derecha, un criado con sombrero mueve un fuelle de pliegues. Consta de un juego de tubos labiales y pocas notas, colocado sobre una estructura de madera para transportarlo. A la izquierda de la organista se divisa un instrumento de características similares a un bajón, aunque algo transformado en su forma (Figura 6).

Los instrumentos de viento son un mero testimonio en el *Carro del Parnaso* y entre ellos se descubren dos chirimías. Finalmente, los aerófonos presentes en la serie

de nuevo Figura 1). Es aquí donde también se disponen dos cornetas renacentistas como ornamento de las ruedas visibles del carro.

Igualmente, en el *Carro de la Común Alegría* aúna gran variedad de aerófonos, tocados por unos personajes de rasgos curiosos. Dentro de este grupo destaca la figura femenina de la trompetista situada sobre la carroza y de un fauno que tañe la gaita. También se divisa al dios Pan, quien porta una sirin-ga o flauta de pan, como es habitual en su iconografía, y la cual posee siete tubos en clara alusión a las siete notas musicales. Además, pinta la gaita con gran verismo no



Figura 5. Domingo Martínez, *Carro de la Común Alegría* (detalle), 1748-1749, Museo de Bellas Artes de Sevilla. Número de inventario: CE0557P. Fotografía de autoría propia.



Figura 6. Domingo Martínez, *Carro del Aire* (detalle), 1748-1749, Museo de Bellas Artes de Sevilla. Número de inventario: CE0553P. Fotografía de autoría propia.

de Domingo Martínez concluyen con los representados en el *Carro del Víctor y el Parnaso*, ya que sobre los dos carruajes de esta pintura se aprecian diferentes aerófonos: un bajón, trompetas y trompas de caza.

### Idiófonos

La última categoría de este análisis se centra en los instrumentos de percusión. Los tambores están pintados en el *Carro del Pregón de la Máscara*, el *Carro de la Común Alegría*, golpeados por siete personajes a caballo, además de encontrarlos en el *Carro del Aire*, el *Carro del Fuego* y el *Carro del Víctor y el Parnaso*. En ellos se distinguen, de manera recurrente, las dobles baquetas empleadas por los tamboristas.

Los idiófonos también ocupan un apartado relevante en el *Carro de la Común Alegría*. Al igual que sucede con la flauta de pan o siringa, las pinturas de Martínez ofrecen este tipo de instrumentos propios del imaginario clásico, como es el caso del sistro romano tañido por una figura femenina<sup>51</sup>. Completan el *instrumentarium* tres coronas de sonajas y una pareja de crótalos. También incluye en el *Carro del fuego* un idiófono de altura determinada, como es la campana que se balancea en su espadaña.

Además, como complemento a la descripción de la organología, resulta procedente exponer elementos iconográfico-musicales en estos cuadros y que informan sobre ciertas prácticas musicales. En el *Carro de la Común Alegría*, aparece un atril plegable que va sujeto sobre la grupa de un burro con un libro de música abierto, de canto polifónico a cuatro voces y con notación sobre tetragrama y texto. Detrás camina un niño de coro que tal vez interpretaba una parte del mismo (Figura 7).

### Conclusiones

La serie del Pregón de la Máscara de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla representada por Domingo Martínez es de gran importancia para conocer la organología de la primera mitad del siglo XVIII, en la que se entremezclan instrumentos de distintas familias para ejecutar música de diferente naturaleza: sacra, militar, dancística y popular. Y buena prueba de ello es que, junto a la representación de instrumentos, a veces pintados con poco cuidado y con algunas licencias por parte del artista, se adivinan distintas técnicas interpretativas. Por sus cuadros desfilan pífanos, tambores,

51. Aunque la técnica para hacerlo sonar no es coincidente, la forma se asemeja de manera considerable, por lo que podría confirmarse que consiste en un instrumento parecido al sistro de varillas representado por Domingo Martínez. Además, podría, incluso, tratarse de una huesera o arrabel, un instrumento tradicional en el centro de la península ibérica, formado por huesos dispuestos en paralelo y enlazados con cuerdas. Dada su manera de tocarlo, se clasifica como idiófono, ya que produce sonido gracias al frotamiento de una castañuela sobre las piezas finas.



flautas, guitarras, chirimías y hasta instrumentos poco habituales en el instrumental de la época. De este modo, queda patente que la intención del autor trascendió la simple ornamentación del desfile con música *ad usum* por influencias de distinta procedencia entre Sevilla y los territorios de América. Incluso no faltan las referencias *alla turca*, tan de moda en el gusto de España y Europa del Setecientos.

Dentro de tan amplia variedad organológica, hay una fuerte presencia de la familia de los cordófonos frotados –tan del gusto del momento–, representados a través de violines y violas da gamba, cuyos arcos atienden a formas arcaicas considerablemente anteriores a la época de estas obras, así

como los instrumentos de estilo clásico que son tañidos por personajes mitológicos (flauta de pan y liras), ya que estaban presentes en las celebraciones festivas de la Antigüedad junto a las que claramente se remite Domingo Martínez. En definitiva, el autor parece entremezclar formas y estilos del presente con referencias al pasado, además de lo exótico. No obstante, también es representativa la presencia de guitarras según la primera mitad de siglo y utilizadas para interpretar el repertorio de marchas, danzas y canciones. Los instrumentos de viento quedan representados en numerosas ocasiones, sobre todo por los oboes, las trompas de caza y las trompas un tanto idealizadas por Martínez y con ausencia de detalles del propio instrumento. Destaca la gran variedad de trompetas, tocadas indistintamente por figuras femeninas y masculinas, que interpretaban música militar y que iban siempre acompañadas de tambores o timbales con un lugar específico en el cortejo, además de los pífanos



Figura 7. Domingo Martínez, *Carro de la Común Alegría* (detalle), 1748-1749, Museo de Bellas Artes de Sevilla. Número de inventario: CE0557P. Fotografía de autoría propia.

a modo de flautas rectas. Aunque se cuentan algunos idiófonos en la serie, la familia de percusión tiene su representación con membranófonos en forma de tambores.

Finalmente, la escasez de iconografía musical en otras obras del artista siembra la duda sobre el significado que el pintor pudo atribuir a la música como elemento representado en sus obras, como se observa en el hecho de enmascarar asiduamente las manos del intérprete, así como en los atributos del propio instrumento musical; por consiguiente, su concepción de la técnica instrumental implica una incertidumbre organológica, evidenciando un ejemplo de sutil invención e idea por parte de Domingo Martínez.

## Bibliografía

- Alonso, Abel. 2007. “El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea”. *Per Abbat: Boletín filológico de actualización académica y didáctica* 2: 7-46.
- Álvarez Martínez, Rosario. 1995. “La música en las imágenes procesionales del arte Barroco hispano”. *Anuario Musical* 50: 87-148.
- Aranda Bernal, Ana María. 1993. “La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII”. *Atrio. Revista de Historia del Arte* 6: 63-98.
- Aranda Bernal, Ana María. 2004. “Catálogo de obras expuestas. Diseños para las barandas de la Capilla Real”. En *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, editado por Alfonso Pleguezuelo, 224. Sevilla: Fundación El Monte.
- Ballester, Jordi. 2009. “Organología e Iconografía”. *Revista de Musicología* 32: 167-180.
- Bejarano Pellicer, Clara. 2010. “La música en los gremios y las cofradías de la Sevilla del Antiguo Régimen”. *Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística* 282-284: 223-245.
- Bonet Correa, Antonio. 1990. *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximación al Barroco español*. Madrid: Akal.
- Bordas, Cristina. 2014. “Introducción. Breve reseña de la viola de gamba”. En *Origen y esplendor de la viola de gamba*, 6-15. Madrid: Fundación Juan March.
- Cano, Ignacio. 2004. “Catálogo de obras expuestas. Carro del homenaje de Apolo o del Parnaso (cat. 51)”. En *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, editado por Alfonso Pleguezuelo, 216-217. Sevilla: Fundación el Monte.
- Cansino y Casafonda, Ramón. 1751. *Nuevo mapa, descripción iconológica del mundo abreviado: real máscara de simbólicos triumphos en festiva ostentación del mas plausible culto por medio de los quatro elementos*. Sevilla: Biblioteca Banco de España.
- Carrión Martín, Elvira. 2017. *La Danza en España en la Segunda Mitad del siglo XVIII: el Bolero*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.

- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vol. II. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- De Luxán Meléndez, Santiago y María de los Ángeles Hernández Socorro. 2018. “La fábrica de tabacos de Sevilla durante la gestión de José Antonio Losada (1744-1764)”. En *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, coordinado por Alejandro Cañestro Donoso, vol. 2, 972-989. Alicante: Universidad de Alicante.
- Fernández López, José. 2004. “La pintura mural de Domingo Martínez. En *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, editado por Alfonso Pleguezuelo, 57-73. Sevilla: Fundación El Monte.
- Fernández López, José. 2007. “Domingo Martínez y Juan de Espinal: nuevas contribuciones de pinturas de la escuela sevillana del siglo XVIII”. *Laboratorio de Arte* 20: 183-192.
- García Bernal, José Jaime. 2009. “El mundo en la ciudad: folclore y cosmopolitismo en las fiestas públicas andaluzas por la proclamación de Carlos IV (1789)”. En *El mundo urbano en el siglo de la Ilustración*, editado por Camilo Fernández, Vitor Manuel Migués y Antonio Presedo, tomo I, 363-376. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- García Hernández, José Antonio. 1993. “José Morales Sánchez. La Real Fábrica De Tabacos. Arquitectura, Territorio y Ciudad en la Sevilla Del Siglo XVIII”. *Atrio. Revista de Historia del Arte* 5: 102-3.
- Giner Gutiérrez, Francisco José. 2018. *Uso y función de la trompeta en las catedrales andaluzas más representativas durante los siglos XVII y XVIII*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Leda, Giuseppina. 2013. “Recrear la manifestación festiva ‘para que la vea quien no la vio y quien la vio la vea segunda vez’: cultura y comunicación visuales a través de las relaciones de fiestas públicas”. En *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*, editado por Pedro Manuel Cátedra García, 231-248. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Luengo Gutiérrez, Pedro. 2014. “Ángeles músicos y arquitectura en el siglo XVIII andaluz. El caso de la iglesia de la Concepción de los Carmelitas Descalzos en Écija”. *Archivo Hispalense* 294-296: 197-214.
- Luengo Gutiérrez, Pedro. 2016. “Iconografía musical y autos sacramentales”. En *Iconografía musical. A música na dimensão do sagrado*, editado por Luís Correia de Sousa, 72-102. Lisboa: Centro de Estudos de Sociología e Estética Musical.
- Matute y Gaviria, Justino. 1887. *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Ciudad de Sevilla*. Sevilla: Imp. De E. Rasco.
- Martínez Millán, José y Santiago Fernández Conti, coords. 2005. *La monarquía de Felipe II: la Casa del Rey*. Madrid: Fundación Mapfre Tavera.

- Morales Folguera, José Miguel. 2014. "Las entradas triunfales de Carlos V en Italia". En *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*, editado por Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, 327-342. Granada: Universidad de Granada.
- Morillas Alcázar, José María. 1996. *Felipe V e Isabel de Farnesio en Andalucía. El traslado de la corte a Sevilla (1729-1733)*. Sevilla: Padilla.
- Muñoz Nieto, Enrique. 2017. "Domingo Martínez: nueva incorporación a su catálogo. Precisiones a su iconografía". *Laboratorio de Arte* 29: 483-490.
- Navarrete Prieto, Benito. 2004. "... El buen uso de las estampas...". En *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, editado por Alfonso Pleguezuelo, 75-86. Sevilla: Fundación El Monte.
- Navarrete Prieto, Benito y Pedro Martínez Lara. 2015. "Cristo servido por los ángeles de Pablo de Céspedes y los orígenes del primer naturalismo". *Reales Sitios* 202: 34-51.
- Ollero Lobato, Francisco. 2015. "Las mascaradas, fiesta barroca en Sevilla". *POTES-TAS. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte* 6: 143-173.
- Ollero Lobato, Francisco. 2019. "Las mascaradas en Andalucía y el fin de la fiesta barroca". En *Fastos y ceremonias del barroco iberoamericano*, editado por María de los Ángeles Fernández Valle, Carmen López Calderón e Inmaculada Rodríguez Moya, 99-128. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- Pérez de Arce, José y Francisca Gili. 2013. "Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana". *Revista Musical Chilena* 209: 42-80.
- Pleguezuelo, Alfonso y Enrique Valdivieso. 2004. "Introducción". En *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, editado por Alfonso Pleguezuelo, 15-19. Sevilla: Fundación El Monte.
- Quiles García, Fernando. 1990. *Noticias de pintura 1700-1720. Fuentes para la Historia del Arte Andaluz, I*. Sevilla: Guadalquivir.
- Rault, Christian. 2004. "Aspectos de la relación entre iconografía medieval y práctica interpretativa". *Revista Catalana de Musicología* 2: 11-19.
- Remnant, Mary. 2002. *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona: Eds. Robinbook.
- Roubina, Eugenia. 2010. "¿Ver para creer?: Una aproximación metodológica". En *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, 63-83. Rio de Janeiro: Unirio.
- Sachs, Curt. 1947. *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- Schmitt, Thomas. 2018. "La guitarra en los siglos XVII y XVIII: de la guitarra rasgueada a la ilustrada". *Revista de Musicología* 41 (1): 284-293.

- Valdivieso González, Enrique. 1986. *Historia de la Pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir.
- Valdivieso González, Enrique. 1996. “La pintura en Sevilla durante la estancia de Isabel de Farnesio (1727-1733)”. En *Murillo, pinturas de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado*, 25-27. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (FOCUS).