

Los mascarones de tres órganos de Oaxaca. Primeros avances de su estudio iconográfico.

Charlene Joyce Alcántara Bravo

PALABRAS CLAVES: mascarones; órganos; grutescos; Oaxaca.

RESUMEN

Este trabajo consideró como casos de estudio los órganos de San Andrés Zautla, San Jerónimo Tlacoahuaya y San Pedro Quiatoni, cuya construcción se situó entre 1720 y 1730. La orientación metodológica que se empleó fue, principalmente, la iconográfica, desde la que se comparó cada grupo de mascarones del flautado mayor, contrastados con representaciones de moros, grutescos y dioses del viento. Los resultados preliminares demostraron que las decoraciones presentes no responden a la personificación de moros, como ocurre en una gran cantidad de modelos españoles.

LOS MASCARONES DE TRES ÓRGANOS DE OAXACA. PRIMEROS AVANCES DE SU ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El uso de mascarones en los flautados mayores de los órganos novohispanos fue muy prolífico, como lo muestra el amplio número de ejemplares que hoy en día perviven en territorio mexicano. Se caracterizan por muy diversas formas, al evocar expresiones faciales distintas y poseer rasgos formales que en algunos casos conservan parecido entre ellos, mientras que en otros difieren acentuadamente. Esta tradición, introducida y heredada de los artífices españoles, constituyó un punto de partida para ahondar en el estudio iconográfico de dichas imágenes, materia de la cual se ha escrito muy poco desde el siglo XVIII hasta la actualidad tanto en México como en España.

En este artículo se muestran los primeros avances²³ de la investigación que conforma la tesis de maestría de la autora, en proceso de construcción, dentro del programa académico *Maestría en arte: decodificación y análisis de la imagen visual*. Lo que se presenta en este artículo son las primeras luces sobre el tema, al abordar la posible relación de los mascarones con los dioses del viento y/o los grutescos. Conocer las particularidades de estos mascarones permitirá que se comprendan desde el contexto en el que se generaron, vinculando así sus rasgos formales con el lugar de su producción.

OBJETOS DE ESTUDIO

Los objetos de estudio consisten en tres órganos ubicados en los valles centrales de Oaxaca: el primero es el órgano fijo de 4 pies localizado en el templo de San Jerónimo Tlacoahuaya. Aún no se tiene certeza de su fecha de construcción, pero se calcula que fue entre 1725 y 1730, debido a la semejanza de características que guarda con otros órganos oaxaqueños de dichas temporalidades.²⁴ Se conocen dos momentos distintos de intervención, uno en 1735, sugerido por la inscripción encontrada en el tubo más grave del bardón y donde también la modificación pudo implicar la adición de las lengüetas (Pepe, 2001, p. 16) y otro durante 1867.²⁵



Figura 1. Órgano de San Jerónimo Tlacoahuaya, Oaxaca, México (Fotografía: Charlene Joyce Alcántara Bravo, 2014, México).

23 Este artículo se escribió en enero del 2014.

24 Particularmente con los órganos de San Dionisio Ocotepc, Santiago Tlazoyaltepec, San Andrés Zautla, Santa María de la Natividad Tamazulapan y San Pedro Quiatoni. *San Jerónimo Tlacoahuaya* (Iohio, s. f., 2).

25 *San Jerónimo Tlacoahuaya* (Iohio, s. f., 2).

El segundo órgano es el ubicado en el templo de San Andrés Zautla, clasificado como órgano móvil²⁶ de 4 pies, cuyo tubo central muestra una cruz que se interpone entre cada par de números de la fecha 1726 (Iohio, s. f., 1), razón por la cual se atribuye este año como el de su manufactura.

Finalmente, el tercero, que se localiza en el templo de San Pedro Quiatoni, es un órgano sobre mesa, móvil, de 4 pies, cuyo tubo más grande del flautado principal tiene grabada la fecha de 1729 (posible año de construcción), además de que cuenta con una inscripción dentro de la caja donde se lee "Pedro Nibra, Enero 3 de 1873" (Iohio, s. f., 3), que alude a una intervención.

Cabe señalar que si bien los tres ejemplares presentan decoración fitomorfa y uso de mascarones en el flautado principal, en el presente texto solo se abordará lo relativo a los últimos.



Figura 2. Mascarones centrales del órgano de San Jerónimo Tlaco-
chahuaya, Oaxaca, México (Fotografía: Charlene Joyce
Alcántara Bravo, 2014, México).

26 Ubicado sobre una mesa y sin cumplir la función de ser portátil. El uso de aquella evitaba la construcción de la caja inferior, lo que resultaba atractivo pues reducía costos (Pepe, 2001, p. 19).



Figura 3. Mascarones centrales del órgano de San Andrés Zautla, Oaxaca, México (Fotografía: Charlene Joyce Alcántara Bravo, 2014, México).

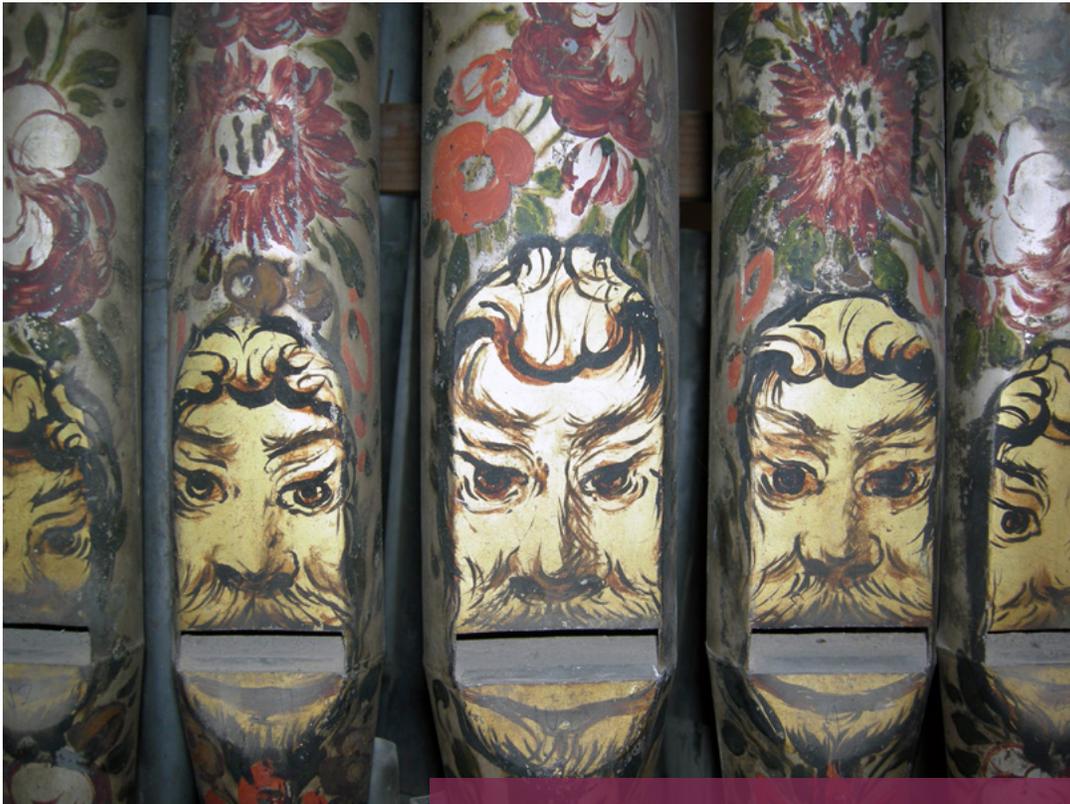


Figura 4. Mascarones centrales del órgano de San Pedro Quiatoni, Oaxaca, México (Fotografía: Charlene Joyce Alcántara Bravo, 2011, México).

PROPÓSITOS DE LA INVESTIGACIÓN

Son tres los propósitos centrales de la investigación: comparar las características formales entre los mascarones del flautado mayor de los órganos enumerados arriba, estudiar la relación de los mascarones de sendos casos de estudio con los grutescos europeos y establecer el posible vínculo de estas representaciones con los dioses del viento.

ANTECEDENTES

En el material bibliográfico revisado a la fecha en cuanto a construcción, decoración y significado de los mascarones en los tubos de fachada, es notable encontrar que se trata de un tema poco estudiado y, cuando se lo menciona, no es sino muy someramente. A continuación se presenta una recopilación de las diversas fuentes consultadas que confirma este panorama. No ha sido posible identificar, para el caso de la Nueva España, las ordenanzas de quienes se encargaban específicamente de la labor de manufacturar tubos, solo se han descrito referencias para los violeros y guitarreros, mas no así específicamente para los organeros.

En lo que se refiere a los tratados de organería españoles, en el *Compendio de el arte de organería (sacado de varios autores en Granada, año de 1830)* no se registra información alguna en torno de la decoración de tubos, únicamente en el *Arte completo del constructor de órganos ó sea guía manual del organero* se menciona que los tubos de fachada, generalmente hechos de madera, suelen decorarse, pero no abunda sobre las herramientas y los procesos específicos para ese efecto, ni acerca de si esta era una labor que desempeñaba el propio organero o se le encargaba a otro grupo de personas: solo resalta que se podían dorar o platear las bocas y que sobre ellas se pintaban camafeos de estilo caprichoso o alegorías (Tafall y Miguel, 1873, p. 121). Es importante hacer notar que en ambas referencias se advierte que la construcción de tubos es una labor propia de los organeros.

Es de señalar también que la decoración de los tubos no necesariamente tendría que corresponder al mismo momento de construcción de los órganos, pues, al tratarse de instrumentos que continuamente se modificaban para responder a las necesidades musicales y estilísticas de cada época, resulta usual encontrar composturas o adecuaciones a lo largo de su historia de vida.²⁷

27 En el órgano perteneciente a la capilla de San Juan Bautista, en San Juan Tepemasalco, Hidalgo, se encuentran dos capas pictóricas de distinta paleta cromática: una subyacente, en las puertas frontales del órgano, y otra, que es la capa pictórica expuesta en toda la caja y las puertas del instrumento musical (información obtenida durante el periodo de participación de la autora en la restauración de dicho órgano en mayo del 2012, *Proyecto de conservación y restauración del órgano tubular de*

Por ello, además de considerar que durante el siglo XVIII los organeros Francisco Rebollo, Matías de Chávez, Miguel de Ochoa, Marcial Ruiz Maldonado, José Manuel Neri y Carmona, y José María del Rosal trabajaron en el estado de Oaxaca (Rodys, 2010), hubo dos representantes más de la organería oaxaqueña que en el siglo XIX realizaron composturas en los órganos de Tlacoahuaya y Quiatoni. José Ignacio Sánchez se encargó de las del de San Jerónimo Tlacoahuaya en 1867 y 1890, mientras que Pedro Nibra realizó en 1873 la del de San Pedro Quiatoni (Iohio, s. f., 3).

La información anterior es relevante en tanto que aporta algunos nombres y temporalidad de organeros que intervinieron en la región y, por lo tanto que podrían asociarse con los tres casos de estudio; sin embargo, debido a la falta de documentación que atestigüe quién realizó la construcción y decoración de los órganos, resulta difícil hasta el momento conocer si lo manufacturó un mismo artífice o taller.

Es preciso señalar que Delgado Parra y Gómez Castellanos concluyen tanto para el órgano de Tlacoahuaya como para el de Zautla que son instrumentos “hechos por un mismo autor, o en todo caso por una escuela organaria muy definida” (Delgado Parra y Gómez Castellanos, 1998, p. 34); respecto de Quiatoni no se aborda nada, pues para la fecha de publicación de dicha bibliografía aún no se descubría este órgano.²⁸

Más adelante, los mismos investigadores puntualizan que como los instrumentos de San Andrés Zautla y San Jerónimo Tlacoahuaya conservan grandes similitudes en el diseño de las cajas, probablemente son obra, como ya se ha mencionado, de un mismo autor (Delgado Parra y Gómez Castellanos, 1998, p. 51); no obstante, al no remitir a ningún documento ni a análisis material que sustente y refuerce tal aseveración, la convierte en infamación que debe tratarse cuidadosamente, ya que el encontrar semejanza en el “análisis fónico, musical y arquitectónico” (véase *ibid.*, pp. 33 y 34) (como ellos lo han denominado) no es suficiente evidencia para determinar que se trata del mismo responsable de la manufactura.

Retomando el aspecto decorativo, el libro *La caja de órgano en Nueva España durante el Barroco* señala que en ese periodo tales cajas se ornamentaban con motivos florales, de fauna, imaginería cristiana y seres mitológicos, propios de la estética del momento. La autora refiere que los tubos de fachada solían pintarse con “diseños geométricos esgrafiados en el metal” y, comúnmente, alrededor de las bocas (Suárez, 1991, p. 31). Se hace mención de algunos órganos

San Juan Tepemasalco, Hidalgo, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia, inédito). Otro ejemplo es el órgano de San Pedro Quiatoni, Oaxaca, en donde, debido a la inestabilidad de la capa pictórica de las puertas frontales del órgano, se denota la existencia de dos policromías, cuyas características formales difieren acentuadamente (información obtenida durante la visita realizada por la autora en febrero del 2011).

28 En el año 2000 el Iohio realizó la documentación de este órgano. *San Pedro Quiatoni* (Iohio, s. f. 3).

barrocos, entre los que encontramos el de Tlacoahuaya, de cuya caja escribe que tiene una perfecta integración con los muros y la bóveda del templo, pues todos presentan decoración de motivos florales (Suárez, 1991, p. 94). Respecto de los tubos apunta que, además de contar con dicha decoración de flores, las bocas tienen "rostros con pintura dorada" (Suárez, 1991, p. 94).

Suárez también señala otros aspectos relevantes en cuanto al decorado de los tubos: desde el órgano medieval, asegura, ya era recurrente el uso de elementos fitomorfos. "La decoración, con predominio de follajes, se concentra en la base y el extremo superior de los tubos y se complementa con torrecillas y pináculos coronando la caja" (Suárez, 1991, p. 26). Más adelante, analiza a fondo el tipo de ornamentación de los tubos y destaca el arabesco, las bandas y el polvoreado (Suárez, 1991, p. 56), pero en ninguno de ellos se habla de mascarones, ya que las descripciones solo incluyen los motivos colocados a lo largo del tubo, con excepción de las bocas.

Estrictamente en lo que se refiere a las bocas de los tubos, Suárez retoma una cita de Seidel,²⁹ del siglo XIX, que, al hablar de la decoración de estos durante los siglos XVII y XVIII, menciona que, además de pintarse y dorarse los del frente, "la abertura de los tubos se asemejó a las mandíbulas del león y en los tubos se realizaron motivos ornamentales" (en Suárez, 1991, p. 51): no nos da mayores datos, pero probablemente se alude a los mascarones.

En el aspecto iconográfico, en el artículo "La ostentación de la armonía: temática de la decoración de las cajas de órgano en España" se aborda el tema de los mascarones representados en los tubos de fachada como parte de los elementos orgánicos que pueden referir rasgos moros, o moriscos, y se sugiere que su significado acaso esté relacionado con un "sentido político-religioso", donde los moros podrían encontrarse "¿vencidos y convencidos? Cantando alabanzas a Cristo" (De Vicente, 1999, p. 98).

AVANCES DE LA INVESTIGACIÓN

Existe solo una fuente que estudia el problema de la significación de los mascarones (De Vicente, 1999, p. 98), la cual sostiene que en los órganos ibéricos se trata de representaciones de moros. Los avances de esta investigación se inclinan a plantear que, en cuanto a los órganos mexicanos, particularmente los tres casos de estudio, no responden precisamente a moros cantando alabanzas a Cristo: la fisionomía de los mascarones no corresponde con las características formales de los moros, como es el bigote, los ojos almendrados, los labios claramente delineados y el turbante

29 Johann Julius Seidel (1810-1856), organista, compositor y tratadista alemán.

sobre la cabeza. Por ello se establece que, formalmente, estos mascarones no representan moros, como ocurre en los que pertenecieron al órgano del templo de San Agustín, en Morelia, que hoy se exhiben en un soporte que permite su apreciación. En relación con lo anterior, surgen las dos hipótesis que dan pie a esta investigación:³⁰ por un lado, los mascarones en los flautados principales asociados con los grutescos y, por el otro, una posible relación con los dioses del viento.



Figura 5. Mascarones en los tubos ubicados en el templo de San Agustín, Morelia, México (Fotografía: Edward Pepe, 2010; cortesía: Archivo fotográfico personal de Edward Pepe, México).

30 El maestro Gustavo Mauleón fue un asesor fundamental para la formulación de estas hipótesis.

Algunas de las razones para tomar como referente los grutescos se fundan en la ubicación de estos motivos en la arquitectura, la pintura mural e incluso en los muebles de carácter tanto civil como religioso. En este sentido resultan útiles algunos ejemplos presentados en el libro *El mueble mexicano: historia, evolución e influencias*, pues hace constar la representación y el uso de mascarones en muebles mexicanos religiosos y civiles durante el siglo XVIII (Aguilera, Vargas Lugo *et al.*, 1985, pp. 39, 64 y 65). Otra referencia que versa sobre muebles dentro del contexto de la iglesia cuya decoración carece de significados religiosos es la mencionada en *La Edad Media fantástica*, obra que da ejemplos de sillerías de coro de los siglos XIV y XV con *gryllas* góticas en su ornamentación (Baltrusaitis, 1994, pp. 12 y 38).

Cabe recordar que la representación del grutesco toma fuerza con el descubrimiento de la pintura romana de la *Domus Aurea*, en 1480 (Estrada Cuesta, 2004, p. 156), lo que generó que desde mediados del siglo XVI se tomaran distintas posturas, desde aquellas que defienden su empleo hasta sus detractores.

Al tratar este asunto, Elena Isabel Estrada Cuesta refiere que en el primer grupo se encuentra Pirro Ligorio, arquitecto y pintor napolitano que habla del sentido simbólico del grutesco como la imitación que hacen los modernos con una mezcla de formas fantásticas y de ensueño con temas morales y de dioses que, a su vez, permiten el razonamiento sobre los sentimientos humanos y la exposición figurada de las cosas falsas y verdaderas que únicamente los entendidos serán capaces de apreciar como cosas morales y de imitación de la naturaleza (Estrada Cuesta, 2004, pp. 159 y 160).

En el segundo grupo figura el obispo de Boloña Gabriele Paleotti, quien aseguraba que la representación del grutesco no era apta para ambientes laicos y religiosos, pues su contenido irremediablemente confundía la mente del simple (Estrada Cuesta, 2004, pp. 159 y 160). A pesar de lo anterior, la popularidad de su uso no disminuyó, por lo que resulta común encontrarlo en los decorados de cenefas de páginas titulares de libros impresos que retoman los grutescos de los modelos de la *Domus Aurea* (Estrada Cuesta, 2004, p. 160). Asimismo, en España se difundieron estas imágenes en grabados, que más tarde se verían en los libros de horas y de coro. Tales son los casos del *Libro de horas de Felipe II*, del siglo XVI (ubicado en el Real Monasterio de El Escorial) y la letra capitular *C* de *Christe redemptur omnium ex patre patris*, del *Himno de maitines de Navidad* de Luis Lagarto (1601-1603), de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Fue así como los modelos sirvieron para elaborar los programas religiosos de la pintura mural en los templos de la Nueva España (Estrada Cuesta, 2004, pp. 164 y 165).

Estrada también hace algunas comparaciones muy interesantes donde la pintura mural novohispana copia motivos grutescos de los libros de horas (cita, particularmente, *El libro de horas* impreso en 1502 por Thielman Kerver en París que sirvió para que se reprodujeran los grutescos de *Los salvajes* ubicados en el claustro alto del convento franciscano de Zinacantepec, Estado de

Figura 6. Ejemplo de grutescos en la pintura mural del ex convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan, Hidalgo, México (Fotografía: Charlene Joyce Alcántara Bravo, 2009, México).



Figura 7. Detalle de grutescos en la pintura mural del ex convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan, Hidalgo, México (Fotografía: Charlene Joyce Alcántara Bravo, 2009, México).



México). Por lo tanto, el calco de un mismo grutesco parecía utilizarse entre conventos de la misma Orden (véase Estrada Cuesta, 2004, pp. 163, 167-176).

En el siglo XVIII se difundieron los 20 tomos del libro *Viage de España* de Antonio Ponz, quien rechazaba el uso del grutesco por ser engañoso y antinatural, además de que, como señala, ya no cumplía con los cánones academicistas del "buen gusto" y perjudicaba el honor nacional; esto tuvo efectos tanto en España como en la Nueva España (Estrada Cuesta, 2004, p. 180).

Ponz habla expresamente tanto de la ornamentación de los órganos como de la sillería del coro, por lo que se rescatan las siguientes citas: "especie de indecentes sátiros, que parece sustentan los órganos, continuado alrededor del coro. Bueno fuera tener presente el documento del ilustre sevillano (Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 362), donde dice no ser lícito hacer en Templos, ni en las cosas sagradas mascarones, sátiros, ni bichas [...] los ya executados se entregarán a las llamas" (Ponz, 1786, t. IX, pp. 42 y 43).

En otro texto Ponz dice: "Tratemos ahora de una obra excelente, qual es la del coro, cuya sillería alta y baxa es digna de que yo se la refiera a V. [...] en los tableros de los intercolumnios hay esculpidos follages, targetas, figurillas, mascaroncitos de igual buen gusto en la execución" (Ponz 1786, XIII, p. 74). En estas citas parece confuso diferenciar los mascarones lícitos de los ilícitos; sin embargo, se sabe que la repercusión de estos textos e ideas afectó en gran medida y podría ser probable que esta fuera una de las causas por las que se encalaron y se destruyeron murales, borrando rostros de las figuras, así como las letras capitulares de los libros de coro donde estaban representados los grutescos.

Lo anterior hace reflexionar sobre la presencia de los mascarones en los flautados principales de los órganos, pues si se asumieron como grutescos, hoy existirían varios ejemplos materiales donde fuera notoria su eliminación, mientras que aquellos que conservaran la decoración serían los menos. No obstante que aún resulta muy pronto dar con esta suposición, pues se carece de evidencia contundente para demostrarla, constituye un punto de partida para profundizar sobre el cambio de simbolismo que puede tener una misma representación dada por la influencia cultural a la que estuvo sujeta.

Sobre la segunda hipótesis en relación con la vinculación de los mascarones con los dioses del viento, fue necesario revisar distintos ejemplos donde a lo largo del tiempo y en distintos contextos estos seres se han representado de forma genérica, o bien a través de sus distintas identidades, como Eolo, Bóreas, Céforo, Euro, etcétera.

En el mosaico titulado *Eolo, dios de los vientos* (125-100 a. C.) que se encuentra expuesto en el Museo de Volubilis, Marruecos, se observa la representación de este ser mitológico como un personaje masculino con alas en la sien y que ejecuta la acción de soplar, lo cual está denotado por el volumen de sus mejillas, la posición de los labios y la ejemplificación del viento que brota de estos. Asimismo, en el mosaico del Thyasos báquico (160-170) del Museo Arqueológico y Etnológico

de Córdoba, España, se muestran cada uno de los vientos ubicados en las esquinas y enmarcados por un círculo; nuevamente, cada personaje aparece con alas en la sien, y constituye un ejemplo que habla del uso de estas representaciones desde el principio de la era cristiana.

Más tarde, ya para los siglos XV, XVI y XVII es posible hallar en la cartografía rostros antropomorfos de seres mofletudos que soplan y marcan la dirección de los vientos. Tal es el caso del mapa de Ptolomeo de 1474, de Donnus Nicolaus Germanus (ubicado en la Biblioteca Apostólica del Vaticano) e, incluso, en las rosas de los vientos, como la de Jansson de 1650, donde se repite esta forma de representación. Ya Baltrusaitis ha indicado que tanto los planisferios helenísticos como las rosas de los vientos cambiaron de contenido, una vez introducidos en la Edad Media, después del siglo XIII, al utilizarlos en nuevos ámbitos y con una gran carga de figuras simbólicas (Baltrusaitis, 1994, p. 12); a este respecto el autor también habla sobre la herencia de formas que pervive de una cultura a otra: "Sabemos que fueron numerosísimos los descendientes grecorromanos de las divinidades asiáticas de caras y virtudes múltiples: Bóreas, el viento frío y seco; Cronos, el tiempo" (Baltrusaitis, 1994, p. 26).

Por su parte, Suárez refiere el órgano de la catedral de Lille, en Francia, donde destaca la ornamentación de la caja hecha por William Burges en la que la lectura iconográfica se realiza por niveles y gira en torno del aire, el sonido y la música (Suárez, 1991, pp. 48-50), de tal manera que los dioses del viento se encuentran representados junto con otros seres mitológicos que conviven plenamente con santos de la iglesia. Con este ejemplo se da cuenta de la posibilidad de coexistencia entre elementos paganos y religiosos en un mismo programa iconográfico, lo que podría reforzar la hipótesis de que los mascarones están asociados con los dioses del viento. Cabe señalar que, aunque la tradición organera heredada a México fue la ibérica y no la francesa, el punto de conexión en este caso es que se trata de un órgano inscrito en el contexto de una catedral católica donde se usan elementos ornamentales religiosos y paganos.

CONCLUSIONES

Como se ha insistido a lo largo del presente texto, la investigación acerca de los mascarones vinculados con grutescos y/o dioses del viento aún se encuentra en sus inicios, por lo que quedan al aire muchas interrogantes que se pretenderá esclarecer. Por ahora solo se han expuesto avances que permiten apuntar hacia ciertas direcciones, pero que, en definitiva, no alcanzan a ofrecer la certeza sobre cuál de ellas acabará por imponerse, o incluso si el desarrollo de las hipótesis permitirá trazar otro nuevo camino.

Con base en la información presentada, se cree con seguridad que la aportación de esta investigación contribuirá en el plano estilístico e iconográfico, al contrastar los tres ejemplares oaxaqueños de mascarones que conservan gran parecido formal entre sí.

Ello resulta importante, pues no existe trabajo previo que atienda el origen y significado de estas representaciones, y, al estar en un país donde hay un número aproximado de 37 órganos con mascarones (Zaldívar Guerra, 1989; Gastellou y Mauleón, 1997, 1999; Delgado Parra y Gómez Castellanos, 1999; Vázquez, 2007; Escoto, 2013), es relevante considerar su investigación para una mayor comprensión del decorado y simbolismo. De la misma manera, el estado de Oaxaca se distingue por poseer gran variedad de estas decoraciones, por lo que estudiar una región y un periodo (como ocurre en este estudio) contribuirá en definir algunas características propias o compartidas con otras regiones y/o temporalidades.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente el apoyo de los maestros Gustavo Mauleón Rodríguez y Edward Charles Pepe, quienes me orientaron en el tema y me facilitaron información que resulta indispensable para esta investigación.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilera, Carmen, Elisa Vargas Lugo *et al.*

1985 *El mueble mexicano: historia, evolución e influencias*, México, Fomento Cultural Banamex.

Baltrusaitis, Jurgis

1994 "Gryllas góticas" y "Arabescos fantásticos", en *La Edad Media fantástica*, Madrid, Cátedra, pp. 11 y 152.

Barrio Lorenzot, Francisco del

1947 *Ordenanzas de gremios de la Nueva España*, México, Dirección de Talleres Gráficos.

Delgado Parra, Gustavo y Ofelia Gómez Castellanos

1998 *Órganos históricos de Oaxaca: estudio y catalogación*, México, Fomento Cultural Banamex.

De Vicente, Alfonso

1999 "La ostentación de la armonía: temática de la decoración de las cajas de órgano en España", *Actas, Simposio Internacional El Órgano Histórico en Castilla y León, Zamora, Junta de Castilla y León*, pp. 73-105.

Escoto Robledo, Eduardo

2013 *Aires de Guadalajara. Historia del órgano tubular en la capital de Jalisco*, Guadalajara, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes.

Estrada Cuesta, Elena Isabel

2004 "Apuntes sobre el origen y fortuna del grotesco en el arte novohispano de evangelización", en Cecilia Gutiérrez Arriola y Consuelo Maquívar (eds.), *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, México, IIEs-UNAM, pp. 155-182.

Gastellou, Josué y Gustavo Mauleón

1997 *Catálogo de órganos tubulares históricos del estado de Puebla*, Puebla, UIA Golfo Centro.

1999 *Catálogo de órganos tubulares históricos del estado de Tlaxcala*, Puebla, UIA Golfo Centro/Gobierno Constitucional del Estado de Tlaxcala.

Iohio

s. f.1 "San Andrés Zautla", en *Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca, A. C.* [página web], disponible en <<http://www.iohio.org.mx/esp/organos12.htm>>, consultada en noviembre del 2013.

s. f.2 "San Jerónimo Tlacoahuaya", en *Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca, A. C.* [página web], disponible en <<http://iohio.org.mx/esp/organos8.htm>>, consultada en noviembre del 2013.

s. f.3 "San Pedro Quiatoni", en *Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca, A. C.* [página web], disponible en <<http://iohio.org.mx/esp/organos5.htm>>, consultada en noviembre del 2013.

Jambou, Louis (ed.)

1987 *Compendio de el arte de organería (sacado de varios autores en Granada, año de 1830)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.

López Monteagudo, Guadalupe

1998 "Sobre una particular iconografía del triunfo de Baco en dos mosaicos romanos de La Bética", *Anales de Arqueología Cordobesa*, ACC9, pp. 191-222, documento electrónico disponible en <<http://www.mosaicosromanos.es/sobreunaparticular.pdf>>, consultado en noviembre del 2013.

Pepe, Edward

2001 "Hacia una tipología de los órganos oaxaqueños", en *Acervos. Boletín del Instituto de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, 6 (24), México, Iohio.

Ponz, Antonio

1786 *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, 2.a ed., t. IX, XI y XIII, Madrid, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.

Rodys, Ryszard

2010 "Órganos, organeros y organistas de la Catedral de Oaxaca", *Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca, A. C.* [página web], documento electrónico disponible en <<https://docs.google.com/document/preview?id=1uccl3ifAfUIPWMTAH6txt37rO2GRr062E-56fu09pRc&pli=1>>, consultado en septiembre del 2013.

Santiago Cruz, Francisco

1960 *Las artes y los gremios en la Nueva España*, México, Jus.

Zaldívar Guerra, Sergio (coord.)

1989 *Voces del arte*, México, Sedue.

Suárez, María Teresa

1991 *La caja del órgano en Nueva España durante el Barroco*, México, CNCA/INBA-Cenidim.

Tafall y Miguel, D. Mariano

1873 *Arte completo del constructor de órganos, o sea guía manual del organero*, t. II, Santiago, Fernández Compañía.

Vázquez, Mauricio (coord.)

2007 *Música del tiempo. Órganos antiguos de Guanajuato*, México, Grupo Azabache.