

Fuentes fotográficas para el estudio de la música popular del siglo XX: el caso de Chile

Juan Pablo Gonzalez
Universidad Alberto Hurtado, SJ - Chile

Presento esta conferencia a 30 años de haber participado del primer proyecto sistemático de iconografía musical realizado en Chile liderado por Samuel Claro-Valdés entre 1979 y 1988. Mi labor como ayudante del proyecto *Iconografía musical chilena* (Claro et al 1989) me despertó el interés por la búsqueda y uso de fuentes iconográficas en la investigación musical, aunque he continuado esa búsqueda más como usuario de fuentes visuales al servicio de algún proyecto, que como un investigador o difusor de ellas. Es así como a lo largo de estos años he recurrido con frecuencia a iconografía musical como forma de ilustrar y de poner en contexto aquello sobre lo que estoy investigando.

Conocer el rostro de los músicos del pasado había sido una tarea principal en la historia de la música occidental. Estar al corriente del rostro de un compositor y luego poder identificarlo, ha formado parte de su propia construcción canónica, reafirmada por el proceso de enseñanza musical y por la forma en que visualizamos la música en el arte y la arquitectura, por ejemplo. Pareciera que si conociésemos el rostro de un compositor escucharíamos mejor su música.

Ese ha sido el uso más habitual que le había dado a la iconografía, compartiendo el entusiasmo de encontrar una foto, una portada de partitura, un cartel, o un artículo ilustrado que nos ayudara a reconstruir mejor ese pasado fragmentado y difuso que pretendemos interrogar. De este modo cumplía con uno de los objetivos del proyecto de Claro-Valdés que era el de ofrecer “una amplia variedad de material iconográfico que sirva de ilustración para trabajos sobre música y músicos chilenos, debidamente clasificado y catalogado” (1989).

Sin embargo, con el paso del tiempo me he visto enfrentado a la necesidad de avanzar desde el uso de la imagen como mera ilustración o complemento de la investigación a su uso como parte sustancial de ella, es decir, como una fuente que es necesario interrogar. El problema que enfrentaba entonces era cómo interrogar esa fuente y cómo ponerla a dialogar con las fuentes escritas y sonoras habituales en un proyecto musicológico.

No cabe duda que las imágenes del pasado ofrecen una rica información de los fenómenos musicales que nos interesa estudiar. En el caso de la música del siglo XX, nos encontramos con fotografías, dibujos, caricaturas y diseño gráfico en portadas de partitura, carátulas de disco y publicidad. Sin embargo, en este período es la fotografía la que adquiere un valor preponderante como fuente visual para la investigación musicológica. Es así como en el marco del proyecto “Historia Social de la Música Popular en Chile en el siglo XX”, que empezamos a desarrollar en 1999 en la Universidad Católica de Chile y luego en la Universidad Alberto Hurtado, con el apoyo del Fondo de Desarrollo Científico y Tecnológico, FONDECYT, hemos logrado reunir un acervo de unas 2000 fotografías originales y tomadas a fuentes gráficas de época – prensa, portadas de partituras, carátulas de discos–. De esas fotografías, he seleccionado las 200 que mejor he podido interrogar como fuente visual para el estudio de la música popular del pasado. Qué tipo de información nos entregan esas imágenes, cómo podemos agruparlas e interpretarlas, de qué manera podemos hacerlas dialogar con fuentes de otra naturaleza –como las sonoras y las escritas–, son las preguntas que guían esta conferencia.

En las siguientes páginas me referiré a problemas del soporte y del contenido de las fotografías sobre las que he estado trabajando, considerando las imágenes de músicos y de público en distintas situaciones y de diferentes registros, y de los lugares reales y virtuales para hacer y escuchar música.

Soporte y contenido

Al considerar una imagen preservada en una fotografía como fuente, lo primero que debemos tener presente es que esa imagen proviene de determinados soportes y que cumple determinados fines. Se trata de soportes de época que poseen sus propias lógicas de rescate, conservación y archivo. Entonces, lo que hacemos en la investigación iconográfica es extraer esas imágenes de sus soportes originales y despojarlas de los fines para los que fueron producidas, realizando nuestro propio inventario y análisis de imágenes desmaterializadas, fenómeno acentuado en la era digital.

Como señala Pablo Sotuyo, el propio soporte en cuanto documento textual –con funciones y usos históricamente dados–, difícilmente puede ser considerado como una fuente visual documental. Sin embargo, “la reproducción fotográfica del mismo, destinada a ilustrar otros textos, sí podría serlo. Es allí donde se percibe una frontera extremadamente tenue –continúa Sotuyo– que, al cruzarla, no habría más retorno, colocando en cuestión el proceso fundamental de identificación de fuentes visuales relativas a la cultura musical” (2016: 20).

Si bien los archivos digitales ponen a disposición del investigador gran cantidad de fuentes visuales provenientes de distintos soportes, muchas veces frágiles o de difícil acceso, hay que tener presente que la mediación tecnológica a la que sometemos esas imágenes modifica también sus atributos –como tamaño, materialidad, contexto e inter-medialidad–, atributos que deberían ser *imaginados* en la lectura que hagamos de esa iconografía. En este informe solamente considero sólo las fuentes iconográficas directas, no los registros actuales de objetos del pasado, como instrumentos, tecnología o lugares. Si bien en esos casos estamos poniendo de relieve el valor visual de un objeto del pasado, también estamos construyendo una fuente iconográfica donde no la hay, cruzando esa tenue frontera que señala Sotuyo.

En el estudio de la música popular del siglo XX, he podido identificar cinco soportes principales que son portadores de imágenes de interés iconográfico musical:

- Fotografías propiamente tales, habitualmente conservadas por los músicos en sus archivos personales y también en archivos iconográficos institucionales.
- Portadas de partitura de una hoja –editadas masivamente en Chile hasta mediados de la década de 1960– que suelen contener

imágenes de los solistas y/o agrupaciones que popularizaron la canción, junto a elementos de diseño gráfico.

- Carátulas de LPs, un formato más utilizado para la música clásica y el folclor, pero desde comienzos de los años sesenta también utilizado para música popular, incluyendo habitualmente imágenes de los músicos que participan en el disco. Desde fines de los años sesenta, esas carátulas sumaron en forma creciente elementos de diseño gráfico, tomado de alguna manera la posta que dejaban las portadas de partitura en retirada.
- Portadas y páginas interiores de cancioneros de sellos discográficos, que incluyen fotografías promocionales de los músicos que el sello quiere destacar.
- Ilustraciones de portadas y páginas interiores de las revistas dedicadas a la industria musical y la juventud, como también las revistas magazinescas y la prensa en general.

De este modo, en el estudio iconográfico podemos estar analizando fotografías de época que permanecieron ocultas de la mirada del público en el archivo privado de un músico; que fueron utilizadas con fines comerciales para vender una partitura, un disco, un cancionero o una revista; que fueron tomadas y/o utilizadas por profesionales con fines estéticos; o que sirvieron para ilustrar alguna noticia o columna publicada por la prensa.

En este último caso, que es el más frecuente, la fotografía constituye un producto y un medio para transmitir un mensaje no codificado, como diría Roland Barthes. Se trata de un mensaje denotado o literal, sobre el cual el espectador puede construir connotaciones, que surgen de su lectura de la foto, pero que también pueden ser determinadas por el propio soporte emisor y transmisor. En dicho soporte trabaja un conglomerado de personas que han tomado, seleccionado, editado, diagramado, titulado y comentado la foto, como señala Barthes. Dicha foto llega al público en un canal de transmisión –periódico o revista– que es portador de un racimo de mensajes con la foto al centro –titular, texto, pie, compaginación, naturaleza del medio– (1983: 11). En suma, estamos ante una situación inter-medial, que sería necesario tener presente al despojar a las fotografías del medio donde fueron emitidas y transmitidas cuando constituimos un archivo iconográfico.

En esta conferencia voy a centrarme en fotografías de la primera mitad del siglo XX que nos informan sobre los músicos, el público y los luga-

res o venues para hacer música. La relación inter-medial que establezco es mínima, reducida a la identificación de la fuente, su datación y la identificación de las personas, grupos, locaciones y cultura material presente en la fotografía. Músicos, público y lugares poseen subdivisiones internas, como veremos a continuación, derivadas de la naturaleza de la fotografía, de su soporte e inter-medialidad y de los contenidos que nos entrega.

Los músicos

Las fotografías de músicos constituyen el núcleo central y más cercano a la música que nos puede ofrecer una fuente iconográfica. Corresponden a la prolongación natural hacia el siglo XX de las obras de arte con representaciones de músicos, principal fuente iconográfica de los siglos anteriores y base del desarrollo de la propia iconografía musical en cuanto disciplina de investigación a partir de la creación del *Research Center for Music Iconography*, RCMI, en 1972.

En las fotografías de músicos recuperadas de soportes de época podemos observar poses, gestos, actitudes, indumentaria y cultura material. Considerando la situación en la que se tomó la foto, encontramos dos categorías: el reportaje y el retrato. En la foto de reportaje partimos de la base que los hechos fueron tal como los presenta la fotografía, pues se busca objetividad. Asumimos que esa foto fue tomada en tiempo real, por lo que antes y después de ella la situación era distinta, como si le pusiéramos pausa a un video. Debido a su carácter noticioso, estas son las imágenes habituales en las páginas interiores de la prensa y parecen más cercanas al hecho musical en sí mismo. Constituyen el equivalente a una fuente etnográfica.

En las fotografías de **reportaje** los músicos aparecen en sus situaciones performativas habituales, haciendo música ante el público o en la intimidad de un ensayo, de una grabación o de una clase. Es en este tipo de imágenes donde podemos observar el uso de instrumentos y de configuraciones instrumentales, la disposición de músicos en la escena, la actitud de cantantes e instrumentistas, su relación con el público y con el espacio donde se encuentran, su indumentaria y algunas estrategias de ensayo y de grabación. En suma, las fotografías de reportaje nos permiten inferir aspectos musicales y sonoros de la música con cierta precisión.



Figura 1: Los Huasos Quincheros en el VII Festival de la Canción de Viña del Mar. *Radiomanía*, 276, 3/1966

En el **retrato**, en cambio, tanto el fotógrafo como el músico buscan entregarnos una (auto)representación del artista, construyendo identidades y sentidos en base a actitudes, vestuario, locaciones y encuadres. El músico está en una situación artificial, no en su medio natural. Ya sea en un estudio o en locaciones determinadas, el propio fotógrafo actúa como director de escena, definiendo la composición de aquello que va a registrar. Encontramos retratos colectivos e individuales de músicos. Los primeros son retratos de agrupaciones con sus instrumentos en la mano y con su director. Se trata de retratos formales, en que la agrupación se presenta ordenada por filas de instrumentos con el director al centro o a un costado, posando de frente sin sonreír. [Orquesta Pedro Mesías]



Figura 2: Orquesta de Radio Corporación de Santiago. *Radiomanía*, 218, 5/1961

Desde los años cuarenta los músicos empiezan a ser retratados también sin sus instrumentos y a partir de los años cuarenta, empezamos a encontrar retratos de agrupaciones en situaciones informales y sonriendo, anticipando lo que será el énfasis juvenil de la industria de la música popular.

La posibilidad de trasladar la subjetividad del fotógrafo a la propia fotografía —considerando posición de la cámara, enfoque, contraste, obturación y composición—, permitió su desarrollo como actividad artística o al menos de diseño durante el siglo XX. Si bien podemos encontrar fotografías publicitarias de estrellas del cuplé y del tango en las primeras décadas del siglo que contienen cierto sentido de composición del retrato, fue a mediados de los años sesenta que se produjo una importante modificación en el modo en que se concebía la imagen del músico. Esto sucedió especialmente a partir de tendencias que *estetizaban* la música popular, como el rock, la MPB y la Nueva Canción, las que al mismo tiempo generaron un importante desarrollo gráfico de carátulas de LPs y de posters o afiches.

De este modo, es posible identificar en la década del sesenta en Chile a un grupo de fotógrafos profesionales que aportaron al retrato artístico de músicos, como David Rodríguez Peña, conocido como “El fotógrafo de

los artistas”, que formó parte del equipo de la revista *El Musiquero* desde su creación en 1964. Las fotos de la revista *Ritmo* son de los destacados fotógrafos Sergio Larraín y Bob Borowicz, de la compositora y fotógrafa Scottie Scott y de Fernando Pavez, mientras que las de *Rincón Juvenil* son de Leo von Vriessen, Jaime Cáceres, Carlos Tapia y René Veloso. Consecuentemente, algunos fotógrafos profesionales desarrollaron el arte del retrato de músicos como una especialidad a partir de la década de 1970, una época de fuerte visualidad en el rock¹.

En los retratos individuales, los músicos aparecen normalmente con su vestuario artístico, aunque desde los años sesenta se hacen más comunes las tenidas informales. Siempre aparecen sonriendo, aunque no siempre mirando la cámara. Son fotografías de estudio, cuidadosamente iluminadas y seguramente seleccionadas después de muchas tomas, pues el fotógrafo solía utilizar un rollo fotográfico completo para el retrato del artista, ya que no mezclaban los temas ni los sujetos fotografiados en un mismo rollo.

Desde la década de 1920 abunda el retrato de medio torso; cuando el músico está de frente, mira al costado, y cuando está de costado mira al frente, favoreciendo siempre dos ángulos que se intersectan, que permite romper la situación estática del que posa, lo que desnaturalizaría a la persona. [Luisin Landáez]



Figura 3: Izidor Handler. *La Voz de RCA Victor*, 74, 11/ 1954

¹ González et al 2009 y Donoso 2012.

Con la irrupción de la cultura juvenil a mediados de los años sesenta, continúa el retrato de medio torso y de costado, aunque aumentan los primeros planos y aparece mucho más la gestualidad del cuerpo, con el músico en actitud de baile. [Carr Twins]

En forma creciente a partir de los años sesenta, las agrupaciones y los músicos solistas posan haciendo música o pretendiendo que la hacen, en una particular mezcla de retrato-reportaje aunque este último sea simulado, pues un músico no suele posar y hacer música al mismo tiempo. Sin embargo, no es extraño que el fotógrafo le pida al músico que “toque o que cante algo” en una sesión de fotografías, buscando espontaneidad y produciendo un tipo de retrato que se hace más común a partir del auge de la guitarra con el rock and roll y la música basada en el folclore. En este caso estamos frente a una especie de retrato-reportaje.



Figura 4: Quilapayún. *Suplemento Cancionero Odeon*, 8-9/1967

Finalmente, la posibilidad de fotografiar al músico mientras hace otra cosa —escucha discos, come o bebe, emprende un viaje, conduce— nos enfrenta a la posibilidad del reportaje-retrato, fotografía con mayores grados de verosimilitud por haber congelado un instante de una situación en desarrollo.



Figura 5. Lucho Gatica y Elvis Presley. *Ecran* 1391, 17/ 9/1957

En un ordenamiento desde el centro a la periferia del hecho musical, encontramos al menos seis categorías de fotografías de músicos, las primeras dos de músicos tocando y las dos siguientes de músicos posando. Las dos últimas son una mezcla entre el retrato y el reportaje, como acabamos de ver.

- Reportaje tocando o cantando
- Reportaje ensayando, grabando, enseñando, creando
- Retrato con sus instrumentos
- Retrato sin sus instrumentos
- Retrato-reportaje tocando o cantando
- Reportaje-retrato haciendo otra cosa

Estas seis categorías también presentan algunas mezclas o combinaciones entre ellas y es posible que en algunos casos no logremos saber con exactitud si la foto es un retrato posado o es producto de un reportaje. Además, las fotografías de músicos tocando o cantando suelen incluir imágenes del público y de los lugares donde están haciendo música, lo que ubica estas imágenes en varias categorías a la vez².

El público

En un segundo lugar de interés musicológico se encuentran las fotografías del público, el gran olvidado en las historias generales de la música, que ha estado más enfocada en el desarrollo de los músicos, los géneros musicales, los instrumentos y las instituciones que albergan la música. Sin embargo, el público es el que finalmente le otorga sentido a la música mediante una escucha individual y colectiva que va cambiando a lo largo de la historia. Una escucha que también afecta nuestra propia representación del pasado, al que sólo podemos escuchar con los oídos del presente.

La presencia en la pintura histórica de una audiencia musical en teatros, salones, veladas y espacios públicos, continúa en la fotografía el siglo XX. Sin embargo, ahora se suman nuevos *venues*, como auditorios, estudios de grabación, locales nocturnos, parques y plazas, registrando el nacimiento de un público de música popular, que será el dominante a partir de la década de 1920 en América Latina en general.

En música popular tenemos la ventaja de que el público exterioriza más sus emociones que en el caso de la música clásica, por lo que resulta más interesante para ser fotografiado. Es un público que canta, baila, gesticula y grita. Además, hay más oportunidades en las que se junta y lo hace en distintos lugares. Por todo esto, en el siglo XX aumentan considerablemente las fuentes visuales para el estudio del público. La posibilidad de someter las fotos digitalizadas a filtros y a acercamientos detallados con zoom, permite estudiar mejor estas fuentes visuales y encontrar detalles que podrían pasar desapercibidos a simple vista.

Las fotografías de público son habitualmente fotos de reportaje, que en casi todos los casos también nos entregan información sobre los lugares donde se realiza la música y sobre los músicos participantes. Especialmente,

² En el caso de agrupaciones de mujeres de los años sesenta, por ejemplo, aparece mucho el espacio doméstico como lugar de ensayo.

permiten conocer la composición social, de género y etaria del público, junto a sus actitudes, gestualidades y vestimenta, aspectos determinados en muchos casos por la naturaleza del lugar donde está reunido. Austeridad, concentración, alegría, entusiasmo y hasta histeria se puede apreciar en el público fotografiado hasta mediados del siglo XX en Chile. Un público que está realizando cuatro cosas distintas por separado o a la vez: bailar, escuchar, aclamar y asistir a un evento.

Ya encontramos imágenes de público bailando en los dibujos de manuales para aprender a bailar y en reportajes de situación de enseñanza y demostraciones en academias de baile. Sin embargo, entre 1920 y 1960 abundan las fotografías de público bailando en los reportajes a lugares de diversión –teatros, locales nocturnos, lugares públicos–. En este período se observa mayoritariamente bailes de pareja enlazada, lo que dificulta saber con exactitud qué están bailando debido a la abundancia de bailes enlazados vigentes en la primera mitad del siglo XX –tango, vals, bolero, foxtrot, pasodoble–. En contextos juveniles se hace más evidente el baile cuando se trata de rock and roll o de twist, lo que también sucede en los registros de bailes folclóricos. Las imágenes de público bailando nos entregan poderosas señales de los cambios de mentalidad y sensibilidad como expresión de instancias de continuidad y permanencia en ciertos casos, o de transformaciones significativas en las formas de percibir el mundo, los valores y la propia corporalidad.



Figura 6. Jóvenes bailando twist en Plaza de Armas de Iquique. *Rincón Juvenil*, 54, 29/12/1965

En los reportajes al público en situaciones de escucha, la fotografía contribuye a determinar su composición etaria, de género y de clase, pero también sus actitudes y comportamientos. Podemos observar distintos niveles de formalidad y distintas actitudes y grados de cercanía con los músicos y el espectáculo, por ejemplo. Así mismo, la aparición de fan clubs a partir de la aparición del rock and roll y el auge de la juventud, permitió registrar un comportamiento del público menos documentado visualmente: la histeria. En efecto en reportajes a fanáticos recibiendo a una estrella, escuchándola en vivo o viéndola en una película, abundan las fotografías de público aclamando y llegando al borde de la histeria. Finalmente están los reportajes y retratos formales de los fanáticos en encuentros privados con sus estrellas, inauguraciones, reuniones de fans-clubs, y asistiendo a festivales y conciertos.

Los lugares

Un tercer lugar como fuente visual de interés musicológico lo ocupan las fotos de lugares o venues. Derivado del francés *venir* o asistir, *venue* es un término muy usado en inglés para definir los espacios donde se hace música con público que asiste a escuchar y/o a bailar. Pueden ser lugares estables dedicados sólo a eso, como teatros y salas de concierto, o lugares adaptados transitoriamente para la música en vivo, como bares, hoteles, plazas, estadios y la propia calle. En algunos casos, esos lugares quedan íntimamente asociados al desarrollo de una banda o de un estilo de música en particular, formando parte de lo que denominamos *escena*³.

Las fotos de estos lugares forman parte de reportajes que nos muestran los *venues* en plena actividad. Normalmente se trata de fotografías de locales llenos de gente, lo que eleva el status del lugar y del propio reportaje. A partir de la consolidación de la industria discográfica, radial y cinematográfica en los años veinte, se empiezan a desarrollar en forma paralela *venues* no presenciales, que permitirán el nacimiento del público-masa para la música. Es por eso que son atingentes a la iconografía de *venues* las fotografías de los lugares de mediación de la música, que incluyen su producción, difusión y venta.

3 Más sobre venues en Buckley 2003.



Figura 7. Vitrina de tienda de productos eléctricos en Santiago, 4/1930, en *Luces de modernidad* 2001: 153

Las *venues* reales y virtuales de la música popular en Chile en la primera mitad del siglo XX se pueden agrupar en seis categorías:

- Lugares al aire libre: imperan las ramadas para el folclor, las glorietas –odeones– para la música de banda, y las terrazas para el tango, el vals y los bailes swing. Se suman las fiestas y festivales en plazas y parques.
- Teatros: su riqueza arquitectónica exterior e interior manifiesta la prestigiosa influencia francesa en los teatros del siglo XIX vigentes en el XX.
- Salones y clubes sociales.
- Locales nocturnos: boites, casinos, clubs, peñas, restaurantes.
- Estudios de grabación, de radio y de televisión. Disquerías y casas comerciales.

Palabras finales

En su acertada crítica al proyecto de Samuel Claro-Valdés, Pablo Sotuyo afirma que el uso de la iconografía musical como fuente y como objeto de estudio ya contaba en 1979 con un volumen respetable de trabajos

de investigación en Latinoamérica (2016: 10). Sin embargo, han faltado en nuestra región mayores reflexiones sobre lo que efectivamente constituye un recurso iconográfico de época y cómo utilizar esa iconografía en cuanto a fuente más que como mera ilustración; cómo leer una imagen para que nos entregue información musical del pasado.

En las fotografías abordadas en esta conferencia, encontramos información visual sobre situaciones de sociabilidad en torno a la música; conformación y prácticas de agrupaciones musicales; modos de uso y jerarquías sociales de los instrumentos; y modos de uso musical de espacios públicos y privados. Es así como la fotografía de reportaje o de retrato nos ha informado de los cambios en las configuraciones de las orquestas de radio entre las décadas de 1940 y 1960; de cómo se constituyeron las orquestas de televisión; de la conformación de las orquestas de casas comerciales y de clubes; de los distintos tipos de estudiantinas –divididas por géneros y edades– y de las bandas –militar, obrera, de inmigrantes.

Las imágenes pueden ser consideradas como textos poseedores de distintos grados de elocuencia, que no sólo le otorgan un rostro al pasado, sino que nos hablan de ambientes, lugares, actitudes de músicos y público, uso de instrumentos musicales, desarrollo tecnológico y tendencias de época ⁴. Si bien el uso de las fotografías contribuye a fortalecer la idea de proximidad con el mundo del pasado, produciendo lo que se ha llamado el “efecto realidad”, al igual que cualquier fuente las fotos deben poder ser leídas, buscando lo que está y lo que no está –lo visible y lo invisible–; interpretando intenciones; y descubriendo tanto lugares comunes como momentos excepcionales. Ese es el apasionante desafío que una imagen del pasado nos instala en el presente.

⁴ Más en Gonzalez y Rolle 2005.

Bibliografia

- Barthes, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Buckley, David et al. 2003. “Venues” en *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. John Sheperd et al eds. Londres: Continuum, Vol 1: 420-425.
- Claro Valdés, Samuel, et al. 1989. *Iconografía Musical Chilena*. 2 vols. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Donoso, Gonzalo. 2012. *Retrato de músicos chilenos. 1986-2012*. Santiago: Pehuén.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. 2005. *Historia social de la música popular en Chile. 1890–1950*. Santiago/La Habana: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle. 2009. *Historia social de la música popular en Chile. 1950–1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Luces de modernidad. Archivo fotográfico Chilectra*. 2001. Santiago: Enersis.
- Sotuyo Blanco, Pablo, 2017. “*Iconografía Musical Chilena: ¿Iconografía musical o fuentes visuales referentes a la cultura musical? Un estudio de caso*”. **México**: Cuadernos de Iconografía Musical, UNAM, 2017