



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**EL ELOGIO DE LAS ARTES LIBERALES Y EL TRIUNFO DE LOS CUATRO  
ELEMENTOS. UNA UNIDAD FUNDAMENTAL VISTA EN EL BIOMBO DE  
JUAN CORREA.**

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
IRAD ARELI PEÑA ORTIZ

TUTOR PRINCIPAL:  
DR. JOSÉ ARNULFO HERRERA CUIEL  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:  
DRA. EMILIE CARREÓN BLAINE  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
MTRO. ROGELIO RUIZ GOMAR CAMPOS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D. F., AGOSTO DE 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

A mi amada Universidad Nacional Autónoma de México, por permitirme ser parte de ella, motivo que me llena de orgullo, pues le debo mi formación académica y estoy agradecida por haber contado con el apoyo de la beca para poder llevar a cabo esta maestría.

A la Coordinación del Posgrado de Historia del Arte por siempre estar al pendiente de nuestras necesidades, en especial a la Dra. Deborah Dorotinsky por haberme dado la oportunidad de ingresar a este programa, el cual era un sueño que afortunadamente, puedo decir, he realizado.

A mi tutor, el Dr. Arnulfo Herrera Curiel, por su infinita paciencia, su apoyo, su tiempo, sus enseñanzas y por estar con la disponibilidad de responder cualquier duda; ha sido un gran maestro para mí. Gracias por creer en mí y guiarme durante estos años de la maestría, no tengo las suficientes palabras para expresarle mi gratitud.

A mis maestros y lectores Dra. Emilie Carreón Blaine, por tener siempre nuevas ideas y estar abierta a nuevos estudios y perspectivas. Al Mtro. Rogelio Ruiz Gomar por ser un ejemplo de sabiduría y sencillez, virtudes que son difíciles de encontrarse juntas y por el amor y dominio que transmite en su materia durante las clases. Les agradezco mucho que aceptaran formar parte de éste comité.

A María Estela Rodríguez, eres y serás siempre mi madre, gracias por cuidar de mí y, a tu manera, hacerme ver las cosas; antes no lo entendía pero ahora te comprendo mejor. Éste es uno más de los muchos logros que, sin duda, he realizado gracias a ti.

A Norma Ortiz Rodríguez, por ser mi mamá, mi papá, mi compañera, mi hermana, mi tía pero, sobre todo, la mejor amiga que pueda tener.

A Irving Arroyo Salgado, por siempre estar a mi lado, más en las malas que en las buenas, por darme ánimos y por hacer que creyera en mí; jamás has dejado de insistir siempre a mi favor, fuiste la primera persona que supo mis intenciones en la maestría y te mantuviste al tanto y me impulsabas a hacerlo mejor.

A Rafael Guillermo García, por acompañarme, por ayudarme, escuchar todas mis pláticas de mis clases y mis trabajos y darme tu opinión, por calmar mis nervios extremos que luego no sé controlar, me has ayudado mucho en lo académico como en lo personal, eres increíble.

A mi maestro y abogado favorito Manuel Díaz Rojas de Silva, por tener siempre la manera clara de explicar las cosas, todas mis decisiones acertadas en la vida te las debo en gran parte a ti, gracias por estar siempre al pendiente de mi familia y de mí.

A Gabriela Núñez de Blas, por soportar mis locuras, apoyar mis proyectos y gracias por también haber sido mis manos unos meses; sabes lo difícil que fue encontrar una pronta recuperación y tu estuviste ahí conmigo, gracias Gaby por ser parte de este logro.

A Laura Beatriz Álvarez, gracias por ser la hermosa persona que eres, apoyarme y permanecer a mi lado.

A mis amigos abogados e historiadores, los primeros que apoyaron mi decisión y motivaron en todo momento y los segundos por compartir experiencias y enseñanzas a lo largo de la maestría, aprendí mucho de ustedes y lo agradezco mucho.

A ti, papá, Roberto Ortiz Vázquez, porque siempre estás conmigo, en mis pensamientos y en mis sueños. Sé que nunca me has dejado sola porque un amor así de grande no puede conocer de fronteras ni dimensiones, sé que te hubiera costado un poco de trabajo entender este nuevo camino en mi vida, pero era lo que más quería hacer. Algún día sé que volveremos a vernos, hasta entonces esto es por ti, gracias.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I. Los cuatro elementos y las artes liberales, tradición y culto por las imágenes .....	11
<i>Antecedentes</i> .....	11
<i>Las artes liberales y los cuatro elementos</i> .....	15
<i>De los cuatro elementos a las artes liberales: las figuras como analogías del mundo</i> .....	17
<i>Las artes liberales en la Nueva España</i> .....	22
CAPÍTULO II. El emblema y su importancia en el biombo de Juan Correa .....	26
CAPÍTULO III. Las artes liberales, el discurrir de una lectura.....	36
<i>Gramática</i> .....	39
<i>Astrología</i> .....	44
<i>Retórica</i> .....	47
<i>Geometría</i> .....	50
<i>Aritmética</i> .....	52
<i>La sexta hoja del biombo</i> .....	55
CONCLUSIONES.....	62
BIBLIOGRAFÍA .....	67
PÁGINAS DE INTERNET .....	71

***El elogio de las artes liberales y el triunfo de los cuatro elementos.  
Una unidad fundamental vista en el biombo de Juan Correa***

*Introducción.*

Los temas pintados en los biombos novohispanos han sido de gran interés para varios investigadores. Se han ocupado de ellos ya sea por el uso doméstico y utilitario de estas piezas que estuvieron de moda en la época colonial, o por la carga iconográfica que se encontraba representada en ellos. La búsqueda de los modelos en las imágenes plasmadas, así como los sentidos parciales o totales de las piezas, han sido temas de investigación y de controversia para los estudiosos de la materia.

En este estudio abordaremos otra vez el tema de los biombos, de un biombo en particular, pero lo haremos de una manera distinta. La pieza de que nos ocupamos es conocida por su representación de las artes liberales en un lado y de los cuatro elementos en su otra cara. El mueble se encuentra en el museo “Franz Mayer” de la Ciudad de México, fue pintado por Juan Correa (1646-1716) en el año de 1670 y, según todos los indicios, se encuentra incompleto. Aunque nos concentraremos en la iconografía general de una sola de las caras, estamos conscientes de que nuestro objeto de estudio debe contemplar la unidad de las dos caras, con y sin distinciones de versos o anversos, dado que postulamos la existencia de una correspondencia entre las imágenes de uno y otro lado, independientemente del punto de vista que le toque al espectador y creemos que, desde cualquier punto y ante cualquier figura creada por los pliegues y despliegues parciales o totales del biombo, es posible entender su significado final.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Tengo en cuenta el estudio de Linda Báez y Emilie Carreón titulado “Miradas cruzadas, imágenes híbridas”, en *La Metrópoli como espectáculo: la Ciudad de México, escenario de las artes*. México, UNAM, 2013. Págs. 185-201. Estoy plenamente de acuerdo con la necesidad de leer los biombos como artefactos donde el verso y el anverso tienen una correspondencia necesaria y además son susceptibles de una lectura múltiple en tanto que

Entre todos los biombos novohispanos, éste tiene una importancia especial porque, además de los temas aparentemente alejados de los asuntos religiosos, varias de sus figuras están formando emblemas. Ello significa, en principio, que cualquier estudio debe ir más allá de la imagen, debe integrar los sentidos de los textos verbales que acompañan a las figuras y descubrir la forma en que estos textos verbales orientan el sentido global. Además, el biombo presenta un problema para completar el significado: no está completo. Eso dificulta cualquier estudio y nos vuelve muy complicado responder a las preguntas básicas que surgen al mirar la pieza: ¿Para qué fue pintado un biombo con estos temas? ¿De qué manera se relacionan las artes liberales con los cuatro elementos? ¿Por qué se utilizó el modelo emblemático en las representaciones? Y de aquí surge otro de los aspectos que han venido ocurriendo en todos los estudios hechos hasta hoy: ¿por qué analizar separadamente cada una de las caras? Y aunque no vamos a ser la excepción puesto que trabajaremos en uno solo de los lados, al menos daremos cuenta de la relación que hay entre el tema de los cuatro elementos y el tema de las artes liberales.

Esta relación temática es lo más importante de nuestro estudio porque nos permitirá postular las razones que pudieron motivar la factura del biombo. Sin embargo deberemos hacer un largo rodeo para estudiar otros aspectos que nos permitan cimentar las ideas expresadas. Uno de ellos es el histórico. Si nos remontáramos en el tiempo para estudiar las diferentes representaciones de las artes liberales, a través de los diversos autores que han escrito sobre ellas o las han representado, nos propondríamos una tarea que se antoja inalcanzable. Obviamente nuestro biombo requiere de un amplio rastreo en este enorme

---

se pliegan y despliegan de diferentes modos para ofrecer distintas lecturas o destacar elementos significativos que privilegian algún sentido en especial. En este caso, yo sólo me concretaré a lo que ellas llaman la “bidimensionalidad” de la pieza y a una sola de sus caras.

campo y hemos hecho lo más posible para acercarnos a la representación de las artes que pintó Juan Correa. Sin embargo es una obra que rompe con los esquemas tradicionales de la iconografía. Estamos ante la presencia de representaciones que se apartan mucho de los modelos preconcebidos en las preceptivas (como los sugiere Ripa, por ejemplo); aquí las figuras de las artes fueron reinventadas, y las convenciones reutilizadas. ¿Cómo saber que estamos frente a la Gramática, sin ver la filacteria que enuncia su nombre? Es precisamente porque existe una cierta reutilización de algunos elementos traídos de los modelos tradicionales, muchos de los cuales fueron tomados de una de las principales fuentes para la iconografía del Renacimiento y el Barroco, la canónica *Iconología* (Roma, 1593) de Cesare Ripa, pero que también tienen remembranzas de una fuente mucho más antigua como es *Las bodas de Mercurio y Filología* de Marciano Capella (siglo V d. C). Sin duda fue el más influyente de los libros en lo que respecta a la figuración de las artes liberales.

Otro de los planteamientos que hay en este trabajo es el movimiento del biombo, de dos maneras: el armonioso desplazamiento de las imágenes dentro de las diferentes escenas homologadas por la continuidad del paisaje que está al fondo y que, lejos de ser ornamental, tiene una función unificadora, y el movimiento referido a la *transportabilidad* del mueble: si recordamos que durante la Edad Media las artes liberales solían pintarse o esculpirse en las grandes catedrales donde había una escuela importante, y luego este uso habría de trasladarse a la decoración de las grandes bibliotecas, lo más probable es que el biombo haya servido para ejercer sus funciones de mueble divisor de espacios en las academias que se reunían en la corte de fray Payo Enríquez de Ribera, era una suerte de instaurador de cátedras portátiles.

Nuestro estudio irá ligado a las aproximaciones que el espectador pueda hacer para contemplar las figuras del biombo. La cercanía le dará detalles de una escena en concreto, pero la distancia le permitirá apreciar la totalidad de una escena, el fondo común de las hojas

consigue la comunicación entre las imágenes y confiere unidad al mueble. Sin embargo, como ya señalamos, esta unidad tiene el atributo de doblarse como si fuera un mapa, con lo cual se genera la pregunta ¿a dónde nos llevaría este mapa? Es un mapa para el intelecto donde se vincula un microcosmos y el macrocosmos; es un mapa que nos muestra el camino de crecimiento intelectual, el sendero que conduciría al hombre hacia un nivel de conocimiento que lo faculte para superar las calamidades originadas por la salida del Paraíso. Pero en este camino hay una lección intermedia: la estrecha vinculación de estos saberes o “técnicas” (los artes son, ante todo, “tecné) con el mundo o, de otro modo, el enlace entre el conocimiento y el consiguiente dominio de los elementos (tierra, fuego, aire, agua) que integran toda la creación, sirve a la humanidad para una sola cosa: llevar una vida de labor y virtud, de ninguna manera el dominio de las artes es un adorno para complacer la vanidad. Ésa es la lección que nos llevaremos cuando comprendamos que el elogio de las artes liberales y el desfile triunfal de los elementos en el pequeño espacio de un biombo es un capítulo más del humanismo barroco.





Del cordero Borrae goy  
al rino y den testamento  
quindo alas regioneray  
de las lunas en que estoy  
Claris el Avny Fabonia

Ampliyada foy goy  
al Alto que el ser macho  
tudo en mi alindacion  
goy macho, porax el leon  
nada, por que me sa Ya

## CAPÍTULO I

### LOS CUATRO ELEMENTOS Y LAS ARTES LIBERALES, TRADICIÓN Y CULTO POR LAS IMÁGENES

#### *Antecedentes.*

Como toda obra barroca, literaria o pictórica, la lectura del biombo presenta muchas dificultades. Incluso para los primeros niveles de comprensión, es necesario poner en juego un abigarrado conjunto de nociones que corresponden al nutrido conglomerado de elementos que confluyen en las figuras. Si a este obstáculo inicial le agregamos otro de carácter infranqueable (que el mueble no está completo), entonces podremos desplegar la verdadera magnitud de lo que sería proponer un significado total y parcial del biombo.

Empecemos con los antecedentes que existen en este camino y comencemos por la parte más difícil de concordar, que es la cara del biombo que tiene pintadas las artes liberales. La otra cara, la que debería contener los cuatro elementos, sólo tiene pintadas las alegorías del Aire y de la Tierra; evidentemente le faltan las representaciones del Agua y del Fuego, por tanto, este lado del mueble no deja lugar a ningún tipo de especulación: si los dos elementos están pintados en las seis hojas que conocemos, las nociones básicas de simetría nos obligan a suponer que los otros dos elementos debieron estar pintados en seis hojas más que no se encuentran en el biombo. Además, si nos atenemos a una lectura ortodoxa de las imágenes (en el sentido que va de izquierda a derecha), la cornisa floreada que corre en la parte superior y en el margen derecho de las figuras nos indica claramente que las hojas faltantes irían a la izquierda del espectador, es decir que corresponden al “principio” del texto pictórico.

En un trabajo que se publicó en el año de 1992, el profesor Santiago Sebastián, erudito en asuntos de iconografía y gran estudioso del arte hispanoamericano, señaló que el biombo

de Juan Correa tenía figuradas la Gramática, la Astronomía, la Retórica, la Geometría, la Aritmética y la Música, precisamente en ese orden de lectura que hemos propuesto.<sup>2</sup> Para evadir los escollos evidentes que le presentaba la figuración de la Música (sin cartela en la parte inferior y con una filacteria que aparece recortada), Sebastián omitió mencionar los detalles de las cartelas y las filacterias, y se concretó a las generalidades de las figuras. Poco tiempo después, en sus dos estudios de 1994 sobre este biombo, María Josefa Martínez del Río de Redo confirmó la presencia de las mismas artes sin cuestionar que la Música estuviese representada por cuatro figuras femeninas, en vez de una elegante mujer como sucede en el caso de las demás artes.<sup>3</sup> En un trabajo ligeramente posterior, Elías Trabulse manifiesta la misma idea y agrega una pista sobre las probables fuentes que inspiraron estas formas herméticas de representación en los siglos XVII y XVIII:

Kircher en México, con sus espléndidos grabados permitió que las alegorías científicas, llenas de símbolos herméticos, fueran aprovechadas no solo por los grabadores sino también por diversos pintores de los siglos XVII y siglo XVIII. En esa línea científico-emblemática debemos mencionar el célebre biombo pintado por Juan Correa hacia 1670, que representa en uno de sus lados a dos de los elementos clásicos: la tierra y el aire, y el otro, a seis de las siete artes liberales: gramática, astronomía, retórica, geometría, aritmética y música. El biombo al parecer incompleto carece de las representaciones del fuego y el agua entre los elementos y de la dialéctica y demás entre las artes liberales”.<sup>4</sup>

En 1996, el Instituto de Investigaciones Filológicas publicó el trabajo de Arnulfo Herrera donde se cuestiona la representación de la música en la sexta hoja del biombo y se postula la presencia de cuatro de las nueve musas colocadas junto a la fuente de Hipocrene y, por lo tanto, en el Helicón, amparadas por el trozo de una filacteria que dice en la parte

---

<sup>2</sup> Santiago, Sebastián. *Iconografía e Iconología en el Arte Novohispano*. Italia, Grupo Azabache, 1992, p.129.

<sup>3</sup> María Josefa Martínez del Río de Redo. “Dos biombos de tema profano y pavana en un biombo de las Indias”, en Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria. *Juan Correa: su vida y su obra*, Tomo IV, Segunda parte. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994. Los datos de su otro estudio son “Temas Humanistas en un Biombo”, en María del Consuelo Maquívar, *El arte de los tiempos de Juan Correa*. México, Museo Nacional del Virreinato/INAH, 1994.

<sup>4</sup> Elías Trabulse. *Arte y Ciencia en la Historia de México*. México, Fomento de Cultura Banamex, 1995.

que se alcanza a ver, *Minerva, omnium artium naturae*.<sup>5</sup> De esta idea se desprende que faltan las alegorías de la Música y la Dialéctica (o la Lógica según otras tradiciones<sup>6</sup>) para completar la septena y que la mención de Minerva como rectora de todas las artes<sup>7</sup> y la presencia de cuatro de las musas implica que en las hojas faltantes debieron (o deben) estar las cinco musas ausentes y muy seguramente las figuras de Minerva y tal vez de su hermano, el dios Apolo, quien presidía a las musas en cualquier representación canónica del género conocido como “el Parnaso”. Además, la pintura debió completar la otra parte de la filacteria cuyo contenido tendría una frase paralela *Febo, omnia camœnae presidit*, u otra similar que aluda a su advocación de Apolo Musageta. Herrera señala además una inmensa diversidad de modelos y fuentes iconográficas que van más allá de los Ovidios moralizados o de los grabados que tenían los libros del padre Atanasio Kircher y, con su estudio de la Retórica, se ocupa por primera vez de una aproximación a la estructura emblemática en que se representan las artes liberales.

En un artículo publicado en el año 2012, siguiendo el camino de la liberalidad o “dignidad” de la pintura que tanto persiguieron los artistas del Renacimiento y el Barroco, entre muchos otros ejemplos que trabajó, Paula Mues se ocupó del biombo de Juan Correa y apuntó estas mismas ideas: las ausencias de la Música y la Dialéctica, las ausencias de cinco

---

<sup>5</sup> El verbo “preside” o “rige” se encuentra en forma tácita, como es usual en las frases latinas. La traducción debe ser *Minerva preside todas las artes de la naturaleza*. Arnulfo Herrera. “Elogio de la Retórica”, en Artemio López Quiróz, Ángeles Lara y otros. *Retóricas verbales y no verbales*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996. Págs. 111-165. (Col. Cuadernos de retórica).

<sup>6</sup> Si se mira el texto de Marciano Capella, la Dialéctica y la Lógica se refieren a los mismos contenidos: el arte de argumentar, con sus figuras silogísticas, sus premisas y sus conectores, sus reglas deductivas e inductivas, sus “modos”. Al cabo el término Dialéctica se utilizaría de distinta forma y se quedaría el nombre de Lógica para esta disciplina.

<sup>7</sup> *Minerva “rectora” de todas las artes de la naturaleza* que no “madre” de las artes, en tanto que en la mitología griega tanto Minerva como Diana no pueden ser madres, son deidades vírgenes por antonomasia.

de las musas, las ausencias de Minerva y Apolo.<sup>8</sup> Hizo tres posibles reconstrucciones del biombo; en una primera versión dijo que podrían faltar cuatro hojas (dos para la Música y la Lógica, una para las musas faltantes y una para Minerva); en una segunda hipótesis agregó una hoja para Apolo; y en una tercera versión hipotética del biombo agregó tres hojas más (correspondientes a la Pintura, la Escultura y la Arquitectura<sup>9</sup> que concuerdan con la idea rectora de su artículo sobre la dignificación de las artes), con lo cual el biombo pudo tener, según sus razonamientos, un total de catorce hojas. Esta última posibilidad implicaría que en la cara de los cuatro elementos tendrían que estar figurados, además del Fuego y el Agua que ocuparían seis hojas, la figura de Cronos (ella lo menciona<sup>10</sup>) y algún otro personaje alusivo al tópico, o Cronos solo ocupando las dos hojas restantes. Como vemos, aunque esta última hipótesis está justificada con la idea de que fray Payo Enríquez de Ribera (el posible patrocinador de la obra) fue un gran protector de los artistas, tanto por herencia paterna como por propia convicción, en realidad se encamina a cuadrar la idea de que todos los artistas de esta época mantenían la lucha por obtener el reconocimiento político-social de su arte y querían contribuir en cada una de sus obras a la dignidad de la pintura. Este propósito de los artistas, principalmente de los pintores de altos vuelos, es muy evidente, aunque ya para la época del biombo (hacia 1670) era un tópico muy gastado, un reiterado y extendido lugar común del que incluso se hacían gracejos.<sup>11</sup> Es seguro que cada vez que los artistas tomaban

---

<sup>8</sup> Paula Mues Orts. “Los siete colores de la Pintura: Tratadística y afirmación pública de la dignidad del arte en el siglo XVII novohispano”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIII, núm. 99, México, 2011. Págs. 71-110.

<sup>9</sup> En ninguna clasificación antigua de las artes aparecen las que hoy conocemos como artes visuales. Ninguna de estas artes tuvo cabida en los esquemas antiguos, mucho menos se habló de que existiera una musa de la pintura o una musa de la escultura, estas disciplinas siempre estuvieron ligadas a las artes manuales y su postulación como artes liberales fue realmente un impulso moderno que adquirió corporeidad hasta que surgió el sistema actual de las “bellas artes”, que primero fueron cinco y después siete, cuando se agregaron la danza y el cinematógrafo.

<sup>10</sup> Paula Mues. “Los siete colores de...” Pág. 104.

<sup>11</sup> Por ejemplo en *El Buscón* de Quevedo (don Francisco era un pintor aficionado), al comienzo de la novela, cuando Pablos narra los desacuerdos de sus padres por el oficio que debía seguir, de brujo como su madre o de

el pincel llevaban en mente el objetivo de ensalzar la pintura al rango de arte liberal, y aun cuando en este biombo el pintor Juan Correa pudo no ser la excepción, lo más probable es que tratara de afirmar la liberalidad de su arte en otros puntos de su trabajo y a través de otros recursos, como veremos más adelante.

### *Las artes liberales y los cuatro elementos.*

La representación de las artes liberales es un tema menos complejo de lo que parece. Tenemos en esta cara del biombo una austera cornisa que hace ángulo recto con la parte superior y el margen izquierdo, y que indica el sentido que debería seguir la lectura de las imágenes. Así que una lectura ortodoxa habrá de comenzar con la Gramática que es la primera figura situada a la izquierda del espectador. Pero haremos el recorrido del biombo en el capítulo final de este trabajo, por lo pronto centraremos nuestra atención en dos aspectos distintos que están relacionados con la tradiciones plásticas en que se sustenta la representación de las artes liberales y el significado total y parcial de las figuras alegóricas del biombo.

En un texto que se publicó por primera vez en 1898 y que ha tenido numerosas reediciones (*L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*), Émile Mâle señaló la fuente literaria que dio origen a las abundantes representaciones de las artes liberales que se encuentran en las catedrales góticas francesas. Se trata de la “enciclopedia” del retórico cartaginés Marciano Capella que lleva por título *Sobre las nupcias de Filología y Mercurio y sobre las siete artes liberales*.<sup>12</sup> La obra, escrita en nueve libros, data del siglo V y pese a su extendida difusión

---

ladrón disfrazado de barbero como su progenitor: “Hubo grandes diferencias entre mis padres sobre a quién debía imitar en el oficio, mas yo, que siempre tuve pensamientos de caballero desde chiquito, nunca me apliqué a uno ni a otro. Decíame mi padre: —Hijo, esto de ser ladrón, no es arte mecánica, sino liberal...” Francisco de Quevedo. *El Buscón*. Barcelona, Bruguera, 1980. Pág. 12. La novela fue escrita en la primera década del siglo XVII, aunque fue publicada hasta 1626 en tres ediciones distintas Zaragoza, Madrid y Barcelona.

<sup>12</sup> Nosotros consultamos una edición decimonónica: Martiani Capellae. *De nuptiis Philologiae et Mercurii, et de septem Artibus Liberalibus*. Frankfurt, Franciscum Varrentrapp, 1836.

en Europa desde la época carolingia (mediados del siglo IX) y a los muchos comentaristas que tuvo, en la época moderna apenas si se le llegó a mencionar. Aunque otros autores como San Agustín, Boecio, Casiodoro y mucho más tarde Isidoro de Sevilla trataron de rescatar y sistematizar los saberes antiguos que se perdieron ante las oleadas de las invasiones bárbaras, e hicieron su propia sistematización de las artes liberales, ninguno de ellos consiguió el influjo de Capella. Sus siete “vírgenes”, damas de compañía de la novia Filología y su agrupación en Trívium y Cuadrívium se impondrían en todos los ámbitos del arte, la literatura y la filosofía:

Les figures bizarres enfantées par l’imagination africaine de Martianus Capella s’imposèrent à la mémoire du moyen âge plus tyranniquement que les plus pures créations de maîtres. Elles vécut jusqu’à la Renaissance de la vie puissante de l’art.<sup>13</sup>

Mâle agrega que un “oscuro retórico de África” hizo lo que pocos genios de la humanidad han logrado: “crear tipos”. Ahí está la clave de la permanencia de Marciano Capella, la creación de figuras que se quedaron estampadas en el imaginario de los intelectuales europeos de varios siglos y crearon las convenciones que estandarizaron las representaciones de las artes liberales. Claro que, como él mismo Mâle apunta: “Les artistes du moyen âge, il est vrai, durent travailler à simplifier ces figures surchargées d’ornements comme des femmes de Carthage”.<sup>14</sup> Estas palabras enuncian otra clave: el trabajo de los artistas europeos simplificó las exóticas descripciones hechas por Capella y ello nos permite entender la existencia de las variantes iconográficas con respecto al modelo del retórico cartaginés: en el proceso de simplificación que duraría casi diez siglos, cada artista conservó

---

<sup>13</sup> Émile Mâle. *L’art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur l’iconographie du Moyen Age et sur ses sources d’inspiration*. Paris, Armand Colin, 1948. Pág. 76.

<sup>14</sup> Émile Mâle. *L’art religieux...* Pág. 77.

los atributos de Capella que estuvieron al alcance de su talento figurativo o los que pudo copiar de otros artistas que le sirvieron de paradigma.

Por recuperar esta fuente, valorarla y aclarar muchos otros aspectos de las figuras representadas en las iglesias cristianas del gótico, el trabajo de Mâle se ha convertido en la referencia obligada para los estudiosos de la iconografía medieval. Asimismo, debería tener un valor similar para todos aquellos que se han ocupado de estudiar las artes liberales por el solo hecho de describir las representaciones escultóricas de las catedrales antiguas y conformar el antecedente historiográfico más detallado que pudo hallarse hasta bien entrado el siglo XX.

*De los cuatro elementos a las artes liberales: las figuras como analogías del mundo*

En la tradición occidental, el tema de las artes liberales es la continuación de un tema artístico realmente humilde: los trabajos cotidianos de la humanidad. Algo así como la representación plástica de Hesíodo (*Los trabajos y los días*) o de Virgilio (*Las Geórgicas*). Porque, como dijo Mâle, una vez creado el mundo como obra acabada y perfecta de Dios, el hombre destruyó la armonía por haber hecho mal uso de su libertad. El resultado fue la expulsión del Paraíso, la necesidad de conseguir el sustento con el trabajo propio y sufrir todas las calamidades que ocasionó la Caída (la descomposición del cuerpo, las enfermedades, la muerte biológica). El regreso al orden sólo se podrá obtener mediante la gracia de Dios y el sacrificio del Salvador, pero el hombre deberá esforzarse para merecer la gracia y alcanzar la redención. Por eso la Caída sólo podrá remediarse a través de la “ciencia”, y esta acepción de la “ciencia” no es otra cosa que el trabajo en todas sus formas. De ahí que las catedrales góticas estén repletas de escenas bucólicas y artesanales de *laboratores*, tanto en escultura como en pintura, tanto en relieves como en vitrales. Porque

Le moyen âge ne fut donc pas seulement l'âge de la contemplation, il fut aussi l'âge du travail héroïquement accepté et conçu, non comme une servitude, mais comme un affranchissement.<sup>15</sup>

Estas animadas escenas de la cotidianidad laboral estaban regidas por las estaciones del año y agrupadas en la representación de los meses. Cada mes tenía una forma y una especialidad, por ejemplo abril era personificado por un adolescente que llevaba un haz de espigas en la mano (porque es la época del año en que se forman las espigas del trigo), mayo era un caballero que va de caza, junio era el mes de la siega, en julio y agosto se realizaba la recolección, en septiembre, la vendimia, etcétera. Y los signos del Zodíaco proclamaban el recorrido del sol, como un reloj impasible en el fondo de los escenarios que iba marcando el ritmo cotidiano de los trabajos y los días. Cada uno de los espectadores, según sus alcances, era capaz de aprehender el mensaje en distintos niveles de abstracción:

Les grands calendriers sculptés au portail des églises gothiques ont donc une lointaine origine. Le chrétien du XIII<sup>e</sup> siècle qui s'arrêtait sur le seuil pour les contempler y trouvait plus d'un sujet de méditations, suivant son degré de culture. L'homme de labeur reconnaissait le cercle immuable des travaux auxquels il était condamné jusqu'à la mort; mais la statue de Jésus ou de la Vierge, planant au-dessus de ces choses de la terre, lui rappelait qu'il ne travaillait pas sans espoir. L'homme d'église, instruit dans la science de la liturgie et du comput, songeait que chacun des mois correspondait à un moment de la vie terrestre de Jésus-Christ ou de celle des grands saints. A ses yeux, chaque mois était marqué, non par des travaux vulgaires, mais par une suite d'actes héroïques. L'année lui apparaissait comme une couronne de vertus. Le mystique, enfin, pensait à l'écoulement des jours qui sortent de Dieu et vont se perdre en lui. Il se disait que le temps est l'ombre de l'éternité. Il réfléchissait que l'année, avec ses quatre saisons et ses douze mois, est une figure du Christ, dont les membres sont les quatre évangélistes et les douze apôtres.<sup>16</sup>

De este modo podremos entender que la representación de los cuatro elementos en el biombo de Correa tiene su origen en estas antiguas imágenes del trabajo humano que solían preceder a la representación de las artes liberales. La naturaleza, simbolizada por los cuatro elementos primordiales, aparece regida por los tiempos inherentes a los ciclos agrícolas; así,

---

<sup>15</sup> Émile Mâle. *L'art religieux...* Pág. 63.

<sup>16</sup> Émile Mâle. *L'art religieux...* Pág. 66.

el Aire lleva en las ruedas de su carro triunfal los signos de Aries, Tauro y Géminis, que corresponden a la primavera, mientras que la Tierra tiene los signos de Cáncer, Leo y Virgo, que pertenecen al verano. Las figuras complementarias de animales, frutas, plantas y mieses, los juegos de los *putti*, parecen aludir a las escenas bucólicas que representan los trabajos y los días de una humanidad que lucha cotidianamente para obtener el sustento y alcanzar la redención acatando con mansedumbre el castigo divino.

Por eso dirá Mâle que de los trabajos manuales, el hombre ascenderá al siguiente escaño de la ciencia en su lucha por alzarse de la Caída; y ahora “ciencia” debe entenderse en otro sentido más elevado, como el camino hacia la adquisición del conocimiento que nos servirá para disipar el error primigenio. Y es en las artes, la Gramática, la Retórica y la Dialéctica por un lado, y en la Aritmética, la Geometría, la Astronomía y la Música, por el otro, en el Trívium y el Cuadrívium, donde están contenidos “presque toutes les connaissances que l’homme peut acquérir en dehors de la révélation”,<sup>17</sup> donde el hombre encontrará el siguiente paso hacia su redención. El estudio y el dominio de estas artes son actividades esenciales para situar a los hombres en el mundo y continuar la senda que la humanidad viene siguiendo desde que dejó el Paraíso.

Comprendido este tránsito de los trabajos y los días hacia las artes liberales, el plan general para el programa iconográfico del biombo parece quedar al descubierto: se trata de un elogio de los trabajos humanos. Desde esta perspectiva, las dos caras del mueble tienen correspondencia temática y una coherencia narrativa muy claras. No es exagerado el sentido que estamos postulando para la lectura del biombo. El Renacimiento y el Barroco transformaron las imágenes y re-elaboraron las alegorías que dejó la Edad Media. Así

---

<sup>17</sup> Émile Mâle. *L’art religieux...* Pág. 75.

entendemos que se hayan codificado en el mueble tanto los elementos de la naturaleza como las artes para aprehenderlos, el mundo natural y la destreza humana para comprenderlo y transformarlo, saberes obligados que estaban implícitos en todos los libros que contenían figuras y en las representaciones de todos los ámbitos de la vida. Sin palabras, las figuras podían decir mucho más que cualquier discurso y estaban al alcance de los hombres que no tenían acceso a la letra impresa. Por eso el Renacimiento y el Barroco tuvieron un culto exacerbado de las imágenes.

El culto por las imágenes se llevó más lejos gracias a la invención de la imprenta y a la posibilidad de juntar las palabras con las figuras para componer signos y símbolos potenciados; desde la segunda mitad del siglo XVI este culto fue tan grande en el mundo hispánico y en Europa toda que una orden religiosa como la de los jesuitas que se especializaron en la educación vieron en los libros de imágenes una manera novedosa de codificar el cosmos y convertirlo en una gigantesca “selva” de símbolos a través de los cuales Dios enseña a los hombres todo cuanto es necesario saber. De ahí que se pudiera apreciar en diferentes niveles la enorme sabiduría del Creador, desde la analogía más elemental que transforma a la naturaleza en un gigantesco libro abierto:

Plotino llamó al mundo Poesía de Dios. Yo añado, que este poema es como un laberinto, que por todas partes se lee y hace sentido y dicta a su autor...  
Vengo pues al otro fin de la naturaleza, que es la enseñanza e instrucción de nuestro ánimo. En ella nos designó Dios toda la filosofía moral; ella es, como en otra parte probamos, un libro de virtudes y vicios, un sentenciaro prudentísimo. Esto de dos maneras. Una es, muertamente en lo material de los animales, plantas y otras naturalezas, en su composición y fábrica. Otra es, vivamente en los ingenios de animales, propiedades y costumbres. Aquello es como una pintura y jeroglífico, esto como un ejemplo [...] Del primer modo nos enseñan, como en cifra, la condición de algún vicio o virtud, no de otra manera que cuando un pintor hace un jeroglífico.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Eusebio Nieremberg. *Oculto filosofía de la Sympatia...* Madrid, 1633. Cit. por Jones, R. O. *Historia de la literatura española 2. Siglo de oro: prosa y poesía. (Siglos XVI y XVII)*. Barcelona, Ariel, 1983. Pp. 218 y 220. Jones tomó una parte de la cita de Mario Praz. *Studies in Seventeenth Century Imagery* (Londres, 1939), cuya versión española se titula *Imágenes del barroco. Estudios de emblemática*. Madrid, Siruela, 1989. La cita de Nieremberg en la versión española de Praz se encuentra en la página 22.

Hasta las analogías de aquellos estudiantes aventajados que alcanzan una mayor capacidad de lectura y logran por tanto hacerse, con el cultivo de sus facultades visuales, de un “antojo de larga vista” que les permite profundizar en las maravillas de todo cuanto los rodea; ellos podrán acceder a los primores del mundo, que es, en el nivel superior de la misma analogía, un verdadero “panegírico de Dios” semejante al del poeta que, según Juan Eusebio Nieremberg, alabó al emperador Constantino en unos extraordinarios y admirables laberintos:

Entre los artificios poéticos de la antigüedad fueron celebrados la flauta de Teócrito, el huevo, las alas y el hacha de Simias de Rodas. Pero sobre todos es ingeniosísimo y sin igual el Panegírico que hizo Porfirio Poeta al Emperador Constantino, celebrado por San Jerónimo, Fulgencio y Beda... Todo este Panegírico consta de diez y siete laberintos artificiosísimos, juntando y eslabonando un verso con otro de diversas maneras, celebrando las alabanzas del César por todas partes: por los principios, por los medios, por los fines de los versos, y al través, desde la primera letra del primero hasta la última del último, atravesando por las demás de los de en medio: la segunda del segundo, la tercera del tercero, con otras mil ocurrencias de sentidos en loores al César. Así imagino yo al mundo como un Panegírico de Dios...<sup>19</sup>

Mario Praz recuerda la feliz coincidencia “elaborada por Erycius Puteanus sobre un verso del poeta jesuita Bernard van Bauhuysen” (*Tot tibi sunt dotes, Virgo, quot sidera caelo*) que se lee de mil veintidós maneras diferentes y que es el mismo número de estrellas que entonces se conocían en el cielo. Por lo tanto, “el cielo era un verdadero emblema de las virtudes de la Virgen”, y el verso un “Proteo estrellado” o una “maravilla homérica”.<sup>20</sup> Éste fue el tipo de poesía que quiso estudiar el cisterciense Juan Caramuel en su hoy tan mal comprendida *Metamétrica* (1662) y que en otra tradición se homologa a la lectura cabalística de algunos heterodoxos renacentistas.

---

<sup>19</sup> Mario Praz. *Imágenes del barroco*. Pág. 22.

<sup>20</sup> Mario Praz. *Imágenes del barroco*. Pág. 22

Los jesuitas alcanzaron una auténtica veneración por las imágenes, al grado que uno de sus principales caudillos en esta disciplina, Jacob Masen, llegó a acuñar el término *Iconomystica* para la “ciencia” que enseñaba con ingenio, deleite y provecho los misterios de la fe.<sup>21</sup> No es extraño, entonces, que nos encontremos en los acervos jesuitas un gran número de volúmenes con temas relativos a los emblemas, a los jeroglíficos, a las empresas y a otras figuras o conceptos de naturaleza parecida. Además de los libros clásicos que se publicaron en Europa durante el siglo XVI y durante la primera mitad del siglo XVII sobre estos temas, los jesuitas novohispanos utilizaron especialmente los tratados escritos por sus propios hermanos de religión. El ya gastado para el momento que fue pintado el biombo de Correa, pero muy leído *Aedipus aegyptiacus* (1652-1654) de Atanasio Kircher; la *Ars nova argutiarum* (1649) y el *Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola emblemata, hieroglyphica, aenigmatica, etc.* (1650) de Jacob Masen, el *Panteum mythicum seu Fabulosa deorum historia* (1658) de Francisco Pomey, y los libros que vendrían después como *L’art des emblemes* (1662), la *Philosophie des images* (1682), y *La Science et l’Art de Devises* (1686), de Claude-François Menestrier.

#### *Las artes liberales en la Nueva España*

Habría que atender a la necesidad de pintar un biombo con estos temas en un ámbito cultural como el de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XVII. Otra vez las palabras de Émile Mâle nos orientan sobre el tema, aún cuando estén referidas a otra época y a un arte dirigido a espectadores diferentes:

---

<sup>21</sup> Mario Praz. *Imágenes del barroco*. Pág. 198.

On peut affirmer d'une façon générale que, dans toutes les églises où l'on voit représentés le trivium et le quadrivium, il y eut une école florissante. Ainsi s'explique la présence des Arts libéraux à Sens, à Rouen, à Clermont.<sup>22</sup>

Si el biombo fue ordenado por fray Payo Enríquez de Ribera, decimoséptimo arzobispo de la Nueva España a partir de 1668 y vigesimoséptimo virrey a partir de 1673, con esta afirmación de Mâle nos será sencillo explicar los motivos que pudieron llevarlo a ordenar o patrocinar una obra de este tipo. Como es sabido, desde los tiempos del segundo arzobispo de México, el dominico Alonso de Montúfar (a mediados del siglo XVI), se formó alrededor de los prelados religiosos una corte de intelectuales y artistas que tuvieron una intensa actividad cultural en la sociedad colonial. Con Montúfar las tareas se ligaron en algunos casos a la recién creada Universidad Pontificia (los cursos se inauguraron en 1553), pero también se realizaron al margen de ella. Al margen debieron estar las actividades de poetas como Gutierre de Cetina, cuyas estancias en México datan de aquellos años, al margen también, los textos de poetas como Francisco de Terrazas, Pedro de Ledesma, Hernán González de Eslava, Juan Bautista Corvera, quienes disputaban en verso, a la manera medieval, sobre la “ley de Moisés” y se divertían en entretenimientos poéticos y teatrales que seguía con enorme interés el arzobispo Montúfar. La misma actividad cortesana se mantuvo hacia 1573 con la llegada del primer arzobispo emanado del clero secular, Pedro Moya de Contreras, quien se llegó a servir de los poetas para resolver las diferencias que mantuvo con el virrey Martín Enríquez de Almanza. En su entorno inmediato se desarrollaron poetas como Juan de la Cueva, Pedro de Hortigosa, Juan Pérez Ramírez, entre otros, y la vida intelectual se enriqueció enormemente con la incorporación de los religiosos de la Compañía de Jesús. Un siglo después, la corte de fray Payo debió tener el mismo esplendor que habían

---

<sup>22</sup> Émile Mâle. *L'art religieux...* Pág. 82.

tenido otras cortes virreinales españolas, como las que florecieron durante la segunda década del siglo XVII, la del Conde de Lemos en Sicilia, con los hermanos Argensola a la cabeza, o la del Duque de Osuna en Nápoles, con Quevedo al frente de los asuntos políticos. No resultaría extraño que, en medio de esta algarabía de la cultura, en la corte de fray Payo pudieran concurrir José López de Avilés, Diego de Ribera, el capitán Alonso Ramírez de Vargas, el doctor Diego de Osorio y Peralta, Isidro Sariñana, Carlos de Sigüenza y Góngora, Alonso de la Peña Peralta, Pedro Fernández Osorio, Antonio Fernández Lechuga, Ignacio de Santa Cruz Aldana, Miguel de Perea Quintanilla y muchos más que le dedicaron al arzobispo algunas de sus obras, y que en sus reuniones de academia surgiera la necesidad de amparar y estimular las tertulias de cada tarde en el arzobispado novohispano con una alegoría portátil de las “ciencias”, tanto las que se dedicaron al trabajo (el lado de los cuatro elementos), como las del conocimiento más elevado (el lado de las artes liberales), a la manera en que se decoraron las grandes catedrales góticas.

La empresa del biombo empataba perfectamente con dos factores dignos de ser tomados en cuenta: el primero, la biografía de fray Payo Enríquez de Rivera, un aspecto que ponderaron ampliamente María Josefa Martínez del Río de Redo y Paula Mues; el segundo, que fray Payo estudió en la Universidad de Salamanca, algo que puede no ser tan importante pero que nadie ha mencionado. Sobre el primero, sólo hay que decir que fue hijo natural de don Fernando Afán Enríquez de Rivera, duque de Alcalá, y de doña Leonor Manrique de Lara. Su padre fue virrey de Cataluña y durante toda su vida dedicó su tiempo y grandes sumas de dinero a la protección y el patrocinio de los artistas. Seguramente fue una conducta que fray Payo conservó, no sólo por el recuerdo de su padre y por la fidelidad que le debía, sino por la afición propia que debió cultivarse mediante una generosa educación artística. Sobre el segundo factor, recordemos que estudió teología en la Universidad de Salamanca

entre 1634 y 1637, aunque obtuvo los grados de bachiller, licenciado y doctor en una de las llamadas “universidades menores”, la de Sigüenza. En estos tres años de pupilo salmantino debió conocer y admirar la biblioteca, y debió familiarizarse con la bóveda que tiene pintadas unas artes liberales tan impresionantes que sirvieron de modelo a las que pintó Peregrín de Peregrini en la biblioteca de El Escorial.

Es difícil imaginar que en medio de tantas ocupaciones, primero de la mitra donde debió resolver innumerables problemas, y luego del gobierno civil, donde también intervino con determinación para lograr un destacado lugar como gobernante, fray Payo haya podido contribuir a la elaboración del programa iconográfico del biombo. Lo más probable es que haya encargado esta tarea a uno de sus secretarios más próximos, a su capellán y escribiente, José López de Avilés, quien también era maestro de latín de sus pajes. Por las obras que conocemos de López de Avilés,<sup>23</sup> por el cuidado con que parece haberse concebido la iconografía del mueble, por la brillante idea de llevar los temas a un biombo y por la codificación emblemática de las figuras, debemos suponer que hubo más de un ingenio detrás de todo este proyecto. Este punto merece un tratamiento más amplio y a él dedicaremos las siguientes páginas antes de iniciar nuestro recorrido por el biombo.

---

<sup>23</sup> Intelectual muy respetado en la sociedad novohispana. Participó en muchos certámenes poéticos, como el de San Francisco de Borja en 1672 y el de las capuchinas en 1673. Fue premiado por Sigüenza y Góngora en el *Triunfo parténico* (1683). Lo alabó el padre Francisco de Florencia y también lo aclamó Sor Juana: “Bien de la Fama parlera, /Avilés tu docta pluma /que de todas es la suma, /ser digno asunto pudiera...” Entre las obras que nos dejó tenemos una titulada *Laudatoria a la Calzada de N. Sra. de Guadalupe* (1676) y un eruditísimo texto en “centones” muy peculiares que lleva el título de *Poeticum Viridarium*, 1669. A la muerte de fray Payo, se hizo cargo de la crónica de sus exequias, el volumen lleva el título de *Debido recuerdo de agradecimiento al grande Arzobispo Virrey* (México, Vda. de Rodríguez Lupercio, 1684). Cuando fray Payó renunció a sus cargos y salió de México rumbo a España, Avilés se retiró a un convento para convertirse en monje agustino.

## CAPÍTULO II

### EL EMBLEMA Y SU IMPORTANCIA EN EL BIOMBO DE JUAN CORREA

Es difícil creer que los emblemas del *Túmulo Imperial* (México, Antonio de Espinosa, 1560) hayan sido las primeras manifestaciones de este género literario artístico que aparecieron en la Nueva España. Para ese año, el famoso libro de Alciato había cumplido diez años de haber alcanzado su forma definitiva (con doscientos once emblemas) y, después de treinta años desde su primera edición, llevaba ya varias traducciones a las principales lenguas europeas. La traducción española en verso de Bernardino Daza Pinciano (Lyon, 1549) se difundió con enorme éxito en el mundo hispánico y podría ser la prueba de la importancia que muy pronto alcanzó el género entre los lectores de los dilatados reinos de los Austrias. Tan sólo unos años más tarde, en 1577, la necesidad de conocer, estudiar y utilizar los *Emblemata* de Andrea Alciato en la Nueva España se hizo tan grande que la Compañía de Jesús, con apenas un lustro de establecida en México, ordenó una edición especial de la obra para el uso de sus colegios.<sup>24</sup> Lo más probable es que las muestras del *Túmulo* sólo hayan sido una de las muchas expresiones del entusiasmo que el género había conseguido no sólo en la Colonia, sino en todo el continente americano y en Europa toda.<sup>25</sup>

Los emblemas eran ejemplos claros y directos para la orientación moral de los ciudadanos comunes, además de aglutinar en su estructura la sabiduría de los adagios y la

---

<sup>24</sup> Andrés Alciato. *Omnia / domini / Andrae / Alciati / □ / Emblemata*. (...) In Collegio Sanctorum Petri & Pauli, / Apud Antonium Ricardum. / MDLXXVII. Cit. por José Toribio Medina. *La imprenta en México (1539-1821)*. México, UNAM, 1989. Tomo I. Pág. 212.

<sup>25</sup> La edición novohispana de Alciato fue hecha sin grabados y tiene a todas luces un origen práctico: los jesuitas no podían adquirir todos los ejemplares que necesitaban de la reciente y costosa edición en español comentada por el Brocense (Lyon, 1573), y la edición de Bernardino Daza Pinciano (Lyon, 1549) seguramente era difícil de conseguir ya para esos años; los padres de la Compañía requerían algo menos que una edición completa dado el carácter didáctico de sus propósitos (recordemos que las licencias del virrey Martín Enríquez y del arzobispo Pedro Moya de Contreras fueron dadas en 1576 para un conjunto de libros, varios de los cuales no se imprimieron e incluso se imprimió uno —*La Esfera*— que no se mencionó en el texto de las licencias), de este modo, la edición jesuita de los *Emblemas* de Alciato fue la tercera en castellano, pero la primera impresa en el mundo hispánico.

cultura grecolatina más o menos cristianizada con la historia humana, sugerían lecciones vitales incuestionables que lo mismo eran válidas para los personajes encumbrados que para los mortales más comunes. A la vez, los emblemas servían para meditar y desprender de ellos otros emblemas, capaces de ser entendidos por todo el mundo, pero también para crear “símbolos”, un tipo de emblema críptico o hermético que sólo puede ser entendido por los hombres más adelantados, los escogidos, quienes gracias a la prudencia y la reflexión logran alcanzar las verdades que encierran estos signos. El ejemplo más claro de este último tipo de emblema o símbolo fue la obra de Achille Bocchi, dividida en cinco libros, *Symbolicarum quaestionum de universo genere, quas ferio ludebat* (Bolonia, 1555), que no logró jamás la popularidad de los *Emblemas* de Alciato, pero que tuvo una gran importancia para los intelectuales más destacados.

En el ámbito libresco de los emblemas, los jeroglíficos, las empresas y las divisas existen dos grandes apartados: el de los libros generales, que son todos aquellos que se refieren a la “iconografía” —en el sentido que le da Panofsky al término—, que van desde los *Emblemata* de Alciato hasta los más tardíos como el *Alfabeto* de Murray (Londres, 1844) o la *Iconología Cristiana* de Castellanos de Losada (Madrid, 1850) y de los cuales no se escribió ninguno notable en el Nuevo Mundo; y los que tratan sobre asuntos particulares o muy específicos y concretos, como es el caso de los conjuntos de emblemas aparecidos en los arcos triunfales o panegíricos de los grandes personajes, las piras funerarias o los festejos religiosos o los elogios “vuelto a lo divino” que llegaron a estamparse y que por su propia naturaleza requieren de una decodificación “iconológica” —nuevamente en el sentido propuesto por Erwin Panofsky.<sup>26</sup> De éstos sí se escribieron muchos, muchísimos, en

---

<sup>26</sup> Véase el conocido trabajo de Erwin Panofsky, “Introducción” en *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Universidad, 1972. Pp. 13-44.

América. Son, en su conjunto, la aplicación práctica de los emblemas. Si quisiéramos ver el asunto desde la perspectiva del mercado, podríamos decir que en la extensa bibliografía de emblemática y jeroglífica hubo dos grandes bandos, el de las metrópolis o de los *productores*, que eran los sabios europeos; y el de las colonias o los *consumidores*, que eran los intelectuales americanos. Aunque esto no significa que los europeos no consumieran también esta literatura para trabar sus símbolos en algún asunto particular (ellos producían tantos o más textos que los americanos sobre festejos y hechos ocasionales), lo que debemos resaltar es la evidencia de las directrices que seguía el colonialismo intelectual y editorial de aquellos siglos.

Los emblemas se convirtieron en una suerte de “empresas personalizadas”, donde cada lector o receptor podía encontrar un sentido especial, además del sentido que originalmente le dio el autor cuando fraguó la conjunción de las tres partes que conforman al emblema. Es muy conocido el ejemplo de Erasmo cuando adoptó como divisa personal el emblema CLVII de Alciato, donde se agregó el mote “Cedo nulli” (“No cedo ante nadie”) y el epigrama que nos recuerda la leyenda que el dios Término no cedió su lugar en el Capitolio ni siquiera ante Júpiter, así como la figura que rememora la función de la deidad como límite inamovible de las posesiones territoriales y, por extensión, como límite inexorable de la vida humana. A Erasmo este emblema le fue útil para fijar su postura ante los dos bandos que contendían en la Reforma eclesiástica, pero tuvo un sentido mucho más profundo en su carrera de humanista y por eso lo utilizó como distintivo de su empresa vital y además como ilustración de sus ideas sobre los límites de la vida y la muerte.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Edgar Wind. “Aenigma Termini”, en *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista*. Madrid, Alianza Editorial, 1993. Alianza Forma, núm. 122. Págs. 125-131. Y *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona, Barral, 1972. Col. “Biblioteca de las Historias”, Serie Iconológica, s. n., pág. 166.

Por su naturaleza de condensadores de sapiencia, por la rapidez con que podían abarcar o dar sentido a las diferentes situaciones que se presentan cotidianamente, los libros de emblemas llegaron a convertirse en sustitutos de las enciclopedias y prestaron un gran servicio a los pintores, los poetas, los predicadores, los arquitectos, los filósofos, los juristas y los secretarios de los grandes personajes que deseaban ilustrar con erudición alguna escena mitológica, bíblica, histórica o de cualquier materia, o bien que querían forjar una “empresa” de contenido sublime para sí mismos, para sus poderosos mecenas o para cifrar los aspectos íntimos de una relación amorosa,<sup>28</sup> o sencillamente que andaban a la caza de una cita o un refrán exactos para “autorizar” algún suceso de la vida cotidiana o un pasaje literario y darle un sesgo moral que sirviera de lección a los receptores.

Los emblemas eran como trajes a la medida que se transformaban según las necesidades y las circunstancias. Por ejemplo en la primera parte del libro tercero del *Mundus Symbolicus* (1681<sup>29</sup>) de Filippo Picinelli (dedicado a la mitología grecolatina) hay por lo menos tres figuras con las que tradicionalmente suelen formarse emblemas orientados al terreno político pero aquí están encaminadas al oficio de la predicación. Es natural porque el libro está dedicado especialmente a los predicadores. Se trata de los capítulos donde se diserta sobre los significados del Caduceo, y donde se exponen las virtudes moralizadas del mensajero Hermes y del poeta tracio Orfeo. La relación de estas figuras con los sentidos que les da Picinelli como virtudes de los predicadores y no de los príncipes o grandes señores conlleva, a primera vista, una significación muy forzada. Sin embargo, si se mira al “pastor”

---

<sup>28</sup> Un ejemplo conocido de esta costumbre entre los amantes es el de don Quijote cuando pregunta a Sancho, después de su fingida embajada con Dulcinea: “Llegaste, ¿y que hacía aquella reina de la hermosura? A buen seguro que la hallaste ensartando perlas, o bordando alguna empresa con oro de cañutillo para este su cautivo caballero”. Véase en la primera parte, el capítulo XXXI del *Quijote*.

<sup>29</sup> La primera edición en italiano data de 1635.

como un guía espiritual y un intermediario de Dios, la traslación se vuelve obvia aun cuando nos parezca hiperbólica. Se trataba de destacar la importancia del predicador en la vida de una comunidad y de adular al gremio que conformaban los principales consumidores de los emblemas pichinelianos. Además, en la tradición patristica y en la emblemática no resulta tan violento el parangón. Por ejemplo, en el caso de Mercurio. Aparece en Alciato (emblema CLXXXI) como el mensajero que proporciona a Ulises la hierba “moly”, con la cual obtendrá la facundia y la mesura necesarias para protegerse de los encantos con que querrá seducirlo la hechicera Circe; con el mote “FACUNDIA DIFICILIS” se indica que la capacidad oratoria es un don de los dioses y que sólo se logra a través del esfuerzo, el estudio y la perseverancia. San Isidoro menciona que “por eso se llama en griego Hermes, que significa conversación y las cosas que pertenecen a la conversación se llaman en griego hermeneia”.<sup>30</sup> De ahí que presida el comercio, puesto que para comprar y vender hace falta el intercambio previo de la conversación. También deduce el tratadista sevillano que este dios tiene alas por la forma en que corren las palabras. Como ellas, esta deidad es veloz y errante. También se le llama “nuncio”, dice, porque las palabras “anuncian los pensamientos”. Por esta misma razón es maestro del robo, pues engaña con su discurso el ánimo de los oyentes. Para Juan Pérez de Moya, Hermes junta su propia capacidad, la oratoria, con la sabiduría de Apolo (quien le cedió el caduceo y a quien aparece ligado por diversas leyendas) y debido a esto los antiguos pensaron que era el mensajero de los dioses. En esta personificación tiene cualidades positivas porque puede establecer la concordia:

A Mercurio pintan en forma de cigüeña, porque así como la cigüeña limpia la tierra de malas sabandijas y dañosas, así Mercurio, que es padre de la elocuencia, con el buen hablar quita las enemistades, rencillas y otras cosas que suelen inquietar a los hombres.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Juan de Solórzano. *Emblemas regio-políticos*. Madrid, Ediciones Tuero, 1987. Pág. 82. (Edic. de Jesús María Gonzáles de Zarate. Prólogo de Santiago Sebastián).

<sup>31</sup> Juan Pérez de Moya. *Filosofía secreta*. Cap. XXIII.

Para los artífices de emblemas políticos como Saavedra Fajardo o Solórzano Pereira resulta sencillo trasladar los atributos de Hermes a las virtudes que debe poseer el soberano. La facilidad de palabra y la sabiduría son indispensables para guiar a los pueblos. Y el simbolismo de las alas, a estos escritores les sirve lo mismo para indicar “que los que hacen negocios, tan fuera han de estar de perezosos que han de volar”,<sup>32</sup> como para exigir al soberano la rauda ubicuidad que sólo puede lograr a través de mensajeros diligentes o, en otras palabras, de ministros y delegados con intereses y capacidades muy parecidas a las del soberano.

En un curioso emblema, el XI del capítulo que habla de las características del príncipe como gobernante, Solórzano tiene en la figura a un “rebaño de hombres” que, literalmente, se encuentran a cuatro manos pastando en el campo. Mientras, la figura erguida de Hermes, con todo y caduceo, se ocupa de guiarlos.

—¿Qué compone esa grey?—. Dice el epigrama.

—Son hombres.

—¿Y quién es el pastor?

—Cyllenius almus.

Es decir, “Mercurio divino”. “Cyllenio” porque —explica Pérez de Moya— “es dios de la elocuencia y la sabiduría, y esta sabiduría obra todas las cosas sin manos, y a los que carecen de manos llamaban en griego «cylloe»; otros dicen que se llamó así del monte «Cillene» de Arcadia, donde nació”. Sólo un pastor divino puede guiar a los hombres. Si este pastor no se comporta como un dios, jamás podrá serle útil a su grey. Es desde este punto

---

<sup>32</sup> Pedro Sánchez de Viana. *Las transformaciones de Ovidio: traducidas del verso latino, en tercetos; y octavas rimas*. Valladolid, Diego Fernández de Córdova, 1589. Pág. 63.

donde se compromete a los soberanos para que sean perfectos, y es también la personalidad deseada en el predicador, entre ambos casi no hay distancia. Picinelli deja implícita la comparación de los dos “pastores”, el soberano y el predicador, en diversos puntos del libro, pero transforma el emblema tomando como base los atributos a menudo soslayados del mensajero alado Hermes. Con esto produce tres emblemas. El primero PARTES IMPELIT IN OMNES (“impulsa en todas direcciones”), se refiere a la elocuencia activa que llama a las almas del Hades, envía a otras al Tártaro y “excita los vientos atravesando las nubes”. Dice Picinelli en la excelente traducción de Rosa Lucas:

Ésta es la imagen de los predicadores, quienes liberan a los pecadores de los infiernos, aniquilan a los rebeldes con el suplicio eterno, suscitan el espíritu de la virtud contra las tempestades de los vicios y todas las dificultades las convierten en caminos accesibles hacia el cielo.<sup>33</sup>

El segundo emblema proviene de Alciato y retoma la función de orientador de los conocimientos con el Mercurio de una, dos o tres caras que se colocaba en las encrucijadas de los senderos QUA DII VOCANT, EUNDUM (“se debe marchar por donde indican los dioses”) el epigrama para este mote y la “figura” (recordemos que no es una figura, sino una descripción de la figura<sup>34</sup>) es una paráfrasis socrática que Alciato tomó de Platón:

En la encrucijada hay un montón de piedras; sobresale en aquel lugar la estatua incompleta del dios, levantada hasta el pecho. Es, pues, la imagen de Mercurio. Ofrécele, viajero, una guirnalda al dios para que te muestre el camino más corto. Todos estamos en la encrucijada y todos nos equivocamos en el sendero de la vida, a menos que el mismo Dios nos muestre el camino.

De ahí, Picinelli “reorienta a lo divino” esta recomendación de piedad pagana para elaborar el tercer emblema VIA, VERITAS ET VITA (“el camino es la verdad y la vida”) porque

---

<sup>33</sup> Filippo Picinelli. *El mundo simbólico: dioses, héroes y hombres de la antigüedad clásica (primera parte del libro III)*. Tomo 3. México, El Colegio de Michoacán, 2013. Véase el capítulo XXIII.

<sup>34</sup> El *Mundo simbólico* de Picinelli, como muchos otros libros de emblemas, no tenía grabados para cada uno de los emblemas; la mayor parte son “descripciones” verbales de las figuras.

“es tanta la ceguera humana, que desconoce por completo por qué camino debe ir al cielo”. Los tres emblemas están debidamente respaldados con citas de San Agustín que empatan bien con el espíritu del neoplatonismo renacentista que aún perdura en el texto de Picinelli.

Para 1670 en que Juan Correa pintó el biombo de las artes liberales y los cuatro elementos corría ya una tradición emblemática de casi siglo y medio en Europa y en la Nueva España tendría unos cuantos años menos. No es extraño que, imbuidos de toda esta rica tradición, los intelectuales que frecuentaban el círculo de fray Payo Enríquez de Ribera pudieran acceder a los contenidos de unas ilustraciones tan complejas y que éstas fueran presentadas como emblemas al más puro estilo de Alciato y que, dada la carga figurativa del inventor (el propio fray Payo o, como hemos dicho, su secretario López de Avilés), las convirtieran en “símbolos” a la manera en que llevó esta estructura triplex el profesor boloñés Achille Bocchi. Debemos hacernos una pregunta muy importante ¿por qué representar las artes liberales a manera de emblemas? Debió ser algo más que una moda, tal vez los escritores y los artistas de la época encontraron en los emblemas la forma más cómoda de codificar no sólo las cualidades de los hombres importantes (para sus funerales, sus cumpleaños o sus nacimientos, sus nombramientos en algún encargo político notable), las victorias en las guerras contra las naciones enemigas o contra los piratas que aterrorizaban los mares del Caribe, la llegada o la despedida de algún personaje, las fiestas religiosas o civiles, seguramente los emblemas llegaron a ser el recurso favorito de los escritores, se convirtieron en toda una estructura de pensamiento y facilitaron la expresión de las ideas más complejas mediante las asociaciones naturales que permitía la conjunción de las figuras con los motes y los epigramas. De ahí que fray Payo o su secretario (o ambos) hayan fraguado la representación del mundo en los cuatro elementos que marchan triunfantes en sus carros por un universo de símbolos agrícolas y del otro lado, a manera de emblemas alciatescos o

símbolos bocchianos, la figuración de las artes (en el sentido clásico del término arte: “tecné”) con que el hombre aprehende el mundo, lo domestica, lo trabaja, lo domina, lo lleva a su máxima expresión y con el que se encamina a la redención.

Pero ni fray Payo ni José López Avilés estaban solos. Los hombres que se encontraban en su entorno también participaban del mismo gusto por las imágenes y por la literatura emblemática, compartían una concepción similar a la de ellos, tanto del mundo como de las artes liberales y de muchos otros temas. Todos disfrutaban de ser partícipes de una misma tradición cultural (bíblica y grecolatina) en la que se desenvolvían con mayor o menor competencia y fundaban su orgullo en la capacidad para recordar los temas y las historias más peregrinas y vincularlos a su vida diaria. Esta afinidad hizo posible que, al mandar que se pintara el biombo con un programa iconográfico diseñado por ellos, hubiese la estimulante certeza de que obtendrían una recepción entusiasta en la corte que se reunía en torno al arzobispo.

El diseño de un programa iconográfico como el del biombo debió ser equivalente a la escritura de una obra de dimensiones grandes. Es el tipo de obras que caracterizaron a López de Avilés. En 1669 había publicado el *Poeticum viridarium* (en la imprenta de Bernardo Calderón) que tomaba como base unos trescientos cincuenta versos de Virgilio y elaboraba con ellos una glosa (casi como “centones”) para encomiar el milagro de la aparición Guadalupana. Pero llevaba el trabajo literario hasta alturas extravagantes cuando colmaba su glosa de escolios o notas autorizadas con un centenar de autores, casi todos teólogos de primera magnitud. De esta manera transformaba una docena de páginas en una complejísima obra de erudición, de tributo a la Virgen que unía a los criollos novohispanos desde mediados

del siglo XVII<sup>35</sup> y que sería enarbolada e instaurada más de un siglo después por Miguel Hidalgo como la imagen que dio identidad histórico-política a los mexicanos. López Avilés fue alabado por Sor Juana y por el padre Francisco de Florencia. Un año antes de la muerte de fray Payo, López Avilés participó en el *Triunfo Parténico* (Juan de Ribera, 1683) y Sigüenza y Góngora le premió algunos versos (unos sáficos, unas quintillas y unos epigramas) y lo llamó “el sin segundo anagramatario”, lo cual es muestra fehaciente de que le gustaba distraer sus ocios en el cuidadoso trabajo que requiere esta suerte de orfebrería literaria. No es extraño, pues, que su participación en la factura del biombo haya sido más intensa que la del arzobispo fray Payo quien debió estar sumamente ocupado en las labores de sus altas investiduras y por lo tanto impedido para dedicar su tiempo a la “inventio” de las pinturas.

---

<sup>35</sup> Desde la aparición del libro de Miguel Sánchez titulado *Imagen de la Virgen María, madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México*. México, Bernardo Calderón, 1648. Es una apología de la aparición de la Virgen, supuestamente prefigurada por San Juan, el Evangelista, en el capítulo XII del Apocalipsis.

### CAPÍTULO III

#### LAS ARTES LIBERALES, EL DISCURRIR DE UNA LECTURA

La lectura del biombo exige que tengamos en mente algunas consideraciones previas. La primera es el “medio” o “soporte” en que fueron pintadas las figuras. Entendemos que se trata de un mueble cuya función es vedar una parte del espacio a los ocupantes de una habitación. Un biombo de dimensiones reducidas puede utilizarse para aislar un pequeño rincón que sirva de vestidor en un camarín; en un salón donde puede colocarse un biombo grande de doce o catorce hojas, como el de Correa, el espacio aislado tendría un tamaño considerable. Quizás podría haber servido para crear un área de recepción e introducir desde ahí a los invitados al interior de los salones, o se podría haber utilizado en una reunión para tratar asuntos especiales que, surgidos repentinamente, requerían de la atención inaplazable del arzobispo- virrey con un cierto margen de privacidad; mientras tanto, en el otro lado del biombo, se continuaba la tertulia literaria donde la lectura de los textos y los comentarios se amenizaban con un buen chocolate y la abundante variedad de pan que era correlato de la bebida. Porque indudablemente los temas del biombo nos obligan a pensar que decoraba las reuniones de las “academias” que funcionaron en torno de fray Payo Enríquez de Ribera. Este uso del mueble como divisor de espacios determina la naturaleza de la lectura que puede hacerse de sus figuras: el espectador sólo tiene acceso a uno de los lados del biombo y por lo tanto tendrá que quedarse con la única faceta que estuvo a su alcance en una primera instancia. La lectura de la otra cara tendría que esperar para un segundo momento.

Vamos a centrar nuestra atención en la cara que corresponde a las artes liberales, sin que ello quiera decir que soslayemos el axioma evidente: las caras del biombo son tan inseparables como el haz y el envés de una moneda y tienen significados que se complementan mutuamente. Ya lo dijimos en el primer capítulo, a los cuatro elementos

(tópico derivado de las escenas de “los trabajos y los días” que están en las catedrales góticas), les sigue la representación de las “ciencias” o artes o técnicas con que el hombre continúa el camino del conocimiento para remediar las consecuencias de la “Caída” y alcanzar la gracia de Dios. Así, en esta cara del biombo, frente a nuestros ojos, tenemos seis escenas que corresponden a cada una de las seis hojas. Las cinco primeras hojas tienen pintados los tres elementos que caracterizan a los emblemas. Los “motes” se encuentran en las filacterias de la parte superior. Sostenidos por los nudos de unos paños que cuelgan de algún soporte oculto a la vista, los listones que conforman las filacterias se componen de dos partes señaladas con letras de distinto color: el rojo es el nombre o el título del emblema, el negro es la frase lapidaria que compone el mote. Los “epigramas” están pintados en la parte baja de cada una de las hojas; los textos fueron dibujados en simuladas cartelas cuadrangulares adornadas con unas enormes molduras de volutas que conforman los marcos. El centro de la composición es un bellissimo paisaje “naturalista” que recorre armoniosamente el fondo de las seis hojas y le da unidad a todo el mueble. Cada escena se separa cuidadosamente por medio de árboles que tienen diferentes tamaños para sumar espontaneidad y a la vez personalizar los espacios destinados a las elegantes damas que personifican las artes. Con este artificio se consigue figurar la parte de los emblemas que recibe el nombre de “res picta”.

La primera observación del biombo plantea un enigma: las artes no están agrupadas en los dos conjuntos tradicionales, el Trívium (Gramática, Retórica y Dialéctica) y el Cuadrívium (Aritmética, Geometría, Astronomía y Música). Tampoco se encuentran intercaladas, porque entonces a la quinta hoja le correspondería tener figurada la Dialéctica (o la Lógica en otras tradiciones), sin embargo se halla pintada la Aritmética. Con la mitad de la pieza que debió tener doce hojas, sin la escena central que casi seguramente tenía a las

nueve musas rodeando a Diana y Apolo, sin la posibilidad de imaginar una composición simétrica con sólo las dos artes faltantes (la Música y la Dialéctica), es difícil comprender los motivos que guiaron el orden en que se encuentran representadas las artes.

Empecemos por la primera hoja que le correspondería a una lectura ortodoxa, como si fuera la escritura de las lenguas occidentales, avancemos en el sentido que va de izquierda a derecha.



### *Gramática*

El biombo comienza por la Gramática. Tiene una postura dinámica que nos sugiere el desplazamiento hacia la derecha sobre un terreno plano. Tenía que ser la primera de las artes porque como señala Ripa “es la primera de las siete en razón de un hablar recto y claro”.<sup>36</sup>

Vestida con elegancia, la mujer lleva en la cabeza una colorida guirnalda de vistosas flores. La corona no es sólo un motivo ornamental sino complemento de la alegoría que entraña una relación con el orden superior y es la culminación espiritual de una actividad, por eso este tipo de coronas suele estar presente en las ceremonias de boda y también en los entierros de la literatura pastoril. Esta imagen es la única en todo el biombo que tiene un escote capaz de sugerir con el decoro propio de la mentalidad colonial (e hispánica y

postridentina por supuesto) el pecho descubierto de la mujer que ha de representar a la Gramática en la tradición iconográfica, tal como la describe Ripa cuando menciona que sus “pechos verterán leche, que simboliza la dulzura de las ciencias, y cómo se le enseña en un principio al niño para ser disciplinado y capaz”.<sup>37</sup>

El hecho de que la Gramática vaya sosteniendo una fuente en la mano izquierda nos reafirma la sobrevaloración de su arte, porque, en vez de portar “en la izquierda un azote o látigo”<sup>38</sup> (que solía ser un atributo común en sus representaciones) la fuente de la que emanan seis chorros de agua nos ofrece la noción de vida y la regeneración constante de la naturaleza,

<sup>36</sup> Cesare Ripa. *Iconología*, Barcelona, Akal, 1987. Pág. 468.

<sup>37</sup> Cesare Ripa. *Iconología*. Pág. 467.

<sup>38</sup> Cesare Ripa. *Iconología*. Pág. 467.

mientras por otro lado el agua nos reafirma ese carácter femenino y fecundador. Llevando un poco más lejos esta representación y tomando en cuenta la idea que prevalecía entre los renacentistas y barrocos sobre el primer seminario o estudio de gramática que debió existir en el mundo, dispuesto por Nabucodonosor después de fundada la ciudad de Babilonia, a un lado de los restos de la torre inmensa de Babel donde Dios sembró la confusión entre los hombres introduciendo las diferencias lingüísticas que les impidieron comunicarse, podemos justificar incluso la forma de esta fuente, hecha de tablillas de piedra semejantes a las que contenían la escritura cuneiforme, esas legendarias piedras de las que se decía que fueron grabadas antes del diluvio universal. No es difícil que haya una remembranza de esta naturaleza en la representación de la Gramática que pintó Correa si consideramos que en El Escorial, en la bóveda de la biblioteca, a un lado de la Gramática, bajo la cornisa del lado poniente, se pintó una escena similar:

Los hijos de Noé fabrican la torre de Babel, donde Dios confundió las lenguas y diferenció los idiomas: al lado derecho está Nembrod o Nemrod, de quien se presume haber sido uno de los principales emprendedores de esta soberbia obra, y que después de la dispersión de las gentes que la fabricaban fundó la ciudad de Babilonia en el mismo sitio donde estuvo la torre o en sus contornos, dando principio a aquel imperio. De frente en la parte oriental: el primer seminario o estudio de gramática que sabemos hubo en el mundo, donde por mandato de Nabucodonosor, Rey de Babilonia, se reunieron muchos muchachos Israelitas y Caldeos para aprender aquel idioma y otras ciencias.<sup>39</sup>

Pintados un poco delante de la Gramática, pero a la vera de su camino, dos pequeños *putti* sujetan una tabla con las letras del abecedario; son los atributos de este arte que enseña el manejo del lenguaje escrito desde las primeras letras. Estos niñitos alegorizados, que pueden aparecer alados o no y que son muy típicos en las escenas de muchos cuadros del Renacimiento y el Barroco, proporcionan la algarabía del aprendizaje infantil y en un sentido más profundo “simbolizan fuerzas formativas del inconsciente con carácter benéfico. Se

---

<sup>39</sup> Damián Bermejo. *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial, y sus preciosidades después de la invasión de los franceses*. Madrid, Imprenta de Doña Rosa Sanz, 1820. Pág. 278.

sueña con ese niño cuando una gran metamorfosis espiritual va a producirse bajo signo favorable. El niño místico que resuelve enigmas y enseña sabiduría es una figura arquetípica que lleva esa misma significación al plano de lo mítico.”<sup>40</sup> La niñez es la esperanza de todas las sociedades y en todas las representaciones de la Gramática se conservó siempre la imagen de al menos dos niños en el acto de aprender la cartilla.

A los pies de la Gramática hay un libro abierto que podría ser la cartilla o texto básico, aunque por sus dimensiones podría remitirnos a la materia fecundada, el producto u objetivo de su arte. A un costado, sobre las plantas que crecen junto al libro, se encuentra una mariposa que podría llevarnos a la sublimación del arte. Esta “avecilla” era *al alma para los griegos* y tiene el carácter femenino que conlleva la suave dureza que se requiere para enseñar el arte de la gramática y el carácter fecundador apuntado arriba.

La filacteria que se encuentra en la parte superior de la imagen contiene el mote con el siguiente enunciado:

*Doctrinae refero totius limina prima Grammaticae puero dans elementa rudi.*  
(Refero a los umbrales primeros de toda doctrina dando los elementos de la gramática al niño rudo.<sup>41</sup>)

En el epigrama se lee el siguiente enunciado:

*Primera soy pues refiero  
a inferir fixos lumbrales  
Y Magna doctrina infiero  
al Nino rudo, en cabales  
principios al fin entero.*

---

<sup>40</sup> Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de Símbolos*. Siruela, España, 1969. Pág. 332.

<sup>41</sup> María Josefa Martínez del Río de Redo. “Dos Biombos de Tema Profano”, en Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria. *Juan Correa: Su vida y su Obra*. Tomo IV, Segunda parte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. Pág. 465.

Como puede apreciarse, el epigrama está escrito en cinco versos octosílabos; se trata de una quintilla con dos rimas alternadas (a, b, a, b, a). Ambos, mote y epigrama, mantienen una estrecha relación de sentido, como si el segundo fuera el eco extendido del primero.

Es aquí donde el espectador adquiere un papel determinante. Al acercarse a la imagen, va a poner en juego todo su bagaje cultural para comprender la vinculación de los elementos que tiene frente a sí: la imagen, más el mote, más el epigrama. No se trata de entender cada uno de los tres sistemas aludidos por separado, (la frase latina de la filacteria, la imagen con todos sus elementos, el texto versificado de la cartela) sino la forma en que los tres elementos juntos ofrecen un significado específico, aunque complejo. No es que el emblema (es un emblema puesto que tiene los tres elementos que caracterizan a esta clase de “textos” icónico-verbales) esté cifrando un sentido hermético, eso iría contra la naturaleza misma del emblema que consiste en codificar un mensaje abierto para cualquier receptor, quien sólo dependerá de su formación intelectual para captar alguno de los niveles de sentido. Al final, el único propósito del mensaje es educar o moralizar y estimular la reflexión. Algo que no se conseguiría si se tomase alguno de los tres elementos por separado. Desde luego que los emblemas son productos históricamente determinados y su codificación depende de un sustrato cultural, el mismo que requieren los receptores para entender cabalmente el mensaje. De ahí que a nosotros nos resulte poco accesible su sentido y requiramos de herramientas filológicas para reponer los significados que pudo tener. Este conocimiento permite que accedamos a la iconografía de la imagen, y que podamos entender que la gramática es una disciplina fundamental porque es la primera de las artes en el sentido de *tecné* y que, tradicionalmente, llevaba un látigo en la mano que se utilizaba para educar a los niños, aunque en nuestro biombo no esté representado (¿pedagogía más avanzada? ¿o sólo simplificación o transformación de la iconografía?). Es la primera fase del conocimiento,

pertenece al Trívium y está destinada a los niños porque ellos son los destinatarios de las primeras enseñanzas. Así, los textos verbales de la filacteria y la cartela se vinculan con la mujer de la alegoría para entregarnos el concepto que tenían de la Gramática los hombres del siglo XVII.



### *Astrología*

La segunda hoja del biombo está dedicada a la Astrología que en esta época no se despegaba aún de la Astronomía. Hay cambios en la postura y en el gesto de la mujer que representa a esta disciplina clasificada en el Cuadrívium. Podemos ver a una dama sentada en las orillas del mar, volteando hacia la derecha en posición encontrada a la Gramática. Ahora la continuidad del paisaje de fondo nos ofrece la vista de una costa. Hay que resaltar también los cambios en los paisajes del fondo pues no todas las alegorías de las artes liberales van a compartir estos mismos elementos, a pesar de que el fondo es el mismo en todas las hojas del biombo. En este caso, tenemos la aparición del mar, cuyos sentidos generales (el origen de la vida, el dinamismo, el camino hacia lo desconocido, aunque también un obstáculo para viajar si no se cuenta con los medios para hacerlo), están subordinados a la utilidad de este arte. El dominio de la Astrología permitía a los marinos orientarse, situarse en un punto del mundo, en una parte del año, en alguna hora del día o de la noche, calcular distancias y establecer recorridos. Y más lejos aún, aquellos estudiosos que se adentraban en los conocimientos profundos de la astrología alcanzaban a medir el influjo de los astros en el mar y en la tierra, en los destinos de los hombres y de los reinos. Indudablemente, tanto los barcos como los instrumentos representados son signos que acentúan la parte utilitaria, la “tecné” de esta disciplina.

La alegoría de la Astrología está coronada por la esfera zodiacal; mientras que en las representaciones más usuales lleva una corona de estrellas. La elección de la esfera podría remitirnos a la totalidad y la perfección (en la arquitectura está referida a los ámbitos del cielo y la tierra), tal vez por esta razón en la hoja se encuentra representado al mar en conjunción con la tierra.

La mujer viste ropas suntuosas, de amplio volumen y aparece sentada con gran dignidad. Quieta, pero no inmóvil. Pese a que no porta los colores que corresponden a la iconografía señalada por Ripa, donde se pide un vestuario celeste, el color verde sugiere la esperanza, con un matiz de comunicación y transición, porque el verde se localiza entre las gamas del azul y del rojo. La Astrología se encuentra sujetando una vara con ambas manos, como símbolo del poder que tiene por el conocimiento de los mares y las estrellas.

Aunque no se alcanza a apreciar de manera clara, la sombra que se encuentra a sus espaldas nos sugiere que se trata de una de sus alas, así como establece Ripa que debe representarse a la Astrología.

A sus pies se encuentra un *putto* apoyado sobre un globo terráqueo. También están representados varios instrumentos propios de esta arte, tales como el telescopio y el astrolabio que se encuentran encima de un libro cerrado (en Marciano Capella el libro está hecho de distintos metales para indicar la diversidad de los climas), cuyo contenido posiblemente aluda al conocimiento de los astros y el influjo de éstos sobre la tierra. Es una reiteración que nos subraya que este arte es la ciencia de las estrellas, que se encarga de estudiar sus movimientos, sus alineaciones y conjunciones para luego dar razón de los efectos que le acontecen al hombre y la naturaleza.

Esta representación de la Astrología contiene la exaltación de su arte, basta cotejar los atributos que le pintó Juan Correa donde pone de manifiesto los tres principales ámbitos de su dominio: la navegación, los movimientos de los astros y las constelaciones.

La frase latina que corresponde al mote de la Astrología contiene el siguiente enunciado:

*Stelliferi evolvo spatiosa volumina coeli et doceo mors quam citus astra rapit.*  
(Explico los espaciosos giros del cielo estrellado y enseño cuan rápido movimiento arrastran los astros.<sup>42</sup>)

El epigrama de este emblema también es una quintilla aunque tiene un juego de dos rimas algo distinto al de la hoja precedente: a, b, a, a, b.

*Al revolver Espaciosos  
del Saffini alto Volumen  
termino en astros hermosos  
movimientos que furiosos  
rapidos por Mi se sumen*

En este caso mote y epigrama son explícitos en el sentido de que se concretan a describir las tareas de la Astrología que consisten en determinar el movimiento de los astros, movimiento que repercute o “arrastra” otros movimientos de gran furia y rapidez, como los de las aguas.

---

<sup>42</sup> María Josefa Martínez del Río de Redo. “Dos Biombos de Tema Profano”, en Vargas Lugo, Elisa, Victoria, José Guadalupe, *Juan Correa: Su vida y su Obra*, Tomo IV, Segunda parte, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, p. 465.



## Retórica

La mujer vuelta de espaldas y girando la cabeza hacia el lado izquierdo es, en una primera instancia, la “alegoría de la Retórica”. Está coronada sutilmente (con un hilo de perlas), lleva el brazo derecho semidesnudo, y lleva en la mano una piedra imán que tiene prendidos cinco alfileres. Cada alfiler representa en un primer sentido las partes de la retórica:

- |                 |   |  |
|-----------------|---|--|
| 1. Inventio     | } | Arte preparatoria (color dorado de los alfileres)  |
| 2. Dispositio   |   |  |
| 3. Elocutio     |   |  |
| 4. Memoria      | } | Arte práctica (color azul-oscuro de los alfileres) |
| 5. Pronuntiatio |   |  |

El segundo nivel de significación surge cuando se recoge el sexto de los alfileres que el *putto* situado a la izquierda le ofrece a la mujer y ésta parece tomarlo. Los

alfileres adquieren un sentido distinto, ya no son las cinco partes de la retórica sino que representan ahora las seis partes del discurso:

1. Exordio
2. Narración
3. División
4. Argumentación
5. Digresión
6. Peroración

Los “discursos” son los productos de la Retórica. Es entonces cuando, una vez integrado el segundo significado de los alfileres, la “alegoría de la Retórica” se transforma

en “representación de la Elocuencia”. La *sublimación* está sugerida por el ave que vuela en el fondo, arriba, en señal de triunfo. Y la justificación para esta metamorfosis gloriosa estaría en las palabras del Brocense:

Enorme es la diferencia que hay entre el Orador y el Retórico, aunque alguna vez se les confunda. El Retórico es el que adorna la oración de los convenientes tropos y figuras, construye armoniosos períodos y luego la pronuncia con cierto decoro. Mientras que el nombre de Orador solamente lo merece aquel que tiene profundos conocimientos en todo género de disciplinas.<sup>43</sup>

La mujer que camina hacia la derecha está vuelta de espaldas porque representa un arte que no es para todos, sólo está al alcance de unos cuantos elegidos.

Por último, el hecho de que se utilice un imán (como dice la cartela en la parte inferior de la hoja del biombo), es la referencia a la conocida metáfora platónica con que Sócrates explica a Ión el don de la poesía.<sup>44</sup>

El loro enjaulado representa al arte sobrepuesto al mundo natural. El lenguaje irreflexivo encerrado y domesticado. Aquí es donde resulta muy importante señalar la intertextualidad de la literatura emblemática porque este loro enjaulado posee un referente iconográfico clarísimo: está en los *Emblemas morales* de Covarrubias, es el emblema 78 de la Primera centuria<sup>45</sup> cuya lección se orienta hacia el ave parlara que puede tener muy buena memoria y repetir las cosas, para hacer una analogía con aquellas personas que sólo repiten lo que los otros formularon; en cambio, el buen orador será aquel que con base en el estudio y la educación expresa de bella forma sus propias ideas y convence al público porque alcanza a dominar el arte de la retórica y trascenderlo y llevarlo hasta la elocuencia, un camino que

---

<sup>43</sup> Francisco Sánchez de las Brozas. Cit. y traducido por Antonio Martí. *La preceptiva retórica española en el siglo de oro*. Madrid, Gredos, 1972. Biblioteca Románica-Hispánica. Tratados y monografías, núm. 12. Véase la pág. 75.

<sup>44</sup> En el famoso diálogo “Ion o de la Poesía” Sócrates explica a su discípulo que la poesía funge como piedra heraclea (o imán), el rapsoda como argolla de hierro atraída por el magnetismo de la piedra y los oyentes como eslabones de una cadena de argollas que se adhieren al aedo por el magnetismo.

<sup>45</sup> Sebastián de Covarrubias. *Emblemas Morales*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978, p. 78.

solamente es accesible para muy pocas personas. Este sentido del estudio se acentúa con el libro y la base para esta interpretación está en las palabras de Ripa

Con el libro se muestra que el arte que decimos se adquiere poco a poco en el estudio, pues nunca suele darse en su mayor perfección como don o regalo de Natura.<sup>46</sup>

El mote latino enuncia lo siguiente:

*Attrahi ut durum cautes magnesia ferrum sice ego nobilium corda suado traho.*  
(Como la piedra imán atrae el duro hierro, así yo con la persuasión los corazones de los nobles atraigo.<sup>47</sup>)

El epigrama de la retorica también es una quintilla con un juego de rimas semejante al de la hoja anterior a, b, a, a, b:

*Ymán piedra en lo atractivo  
Del fierro en su duro afán  
No atrujo mas que mi Activo  
Al Noble cordial pues Vivo  
En los que Amándome están*

La Retórica es, en efecto, el arte de la persuasión. Y se vale de todos los medios a su alcance para lograr sus fines. A diferencia de su hermana la Gramática que se especializa en el “hablar recto”, la Retórica busca el adorno de las frases para conmover y convencer a los oyentes. Este aspecto tuvo una faceta peligrosa desde la antigüedad grecolatina porque los retóricos podían utilizarla para fines aviesos y poner su arte al servicio de los políticos ambiciosos y de los hombres sin escrúpulos, por eso se esperaba que quienes dedicaran su vida a estudiar la Retórica fueran los mejores hombres de la República. Ésa es otra de las razones por las que este arte no es para todos.

---

<sup>46</sup> Cesare Ripa. *Iconología*. Barcelona, Akal, 1987. Vol. II, página 266.

<sup>47</sup> María Josefa Martínez del Río de Redo. “Dos Biombos de Tema Profano”, en Vargas Lugo, Elisa, Victoria, José Guadalupe, *Juan Correa: Su vida y su Obra*, Tomo IV, Segunda parte, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, p. 465.



### *Geometría*

Está representada por una mujer que encontramos de pie en la cuarta hoja del biombo, colocada a tres cuartos de perfil y haciendo una indicación de caminar hacia el lado izquierdo.

La alegoría viste de rojo y lleva un ligero peplo que se le infla sobre la espalda por la fuerza del viento. Sobresalen dos flores rojas en la parte alta de su frente; atrás de la cabeza asoma la parte final de un listón rojo también. Lleva un moño cilíndrico de pelo que se alza sobre lo alto de su abundante cabellera. Los brazos redondeados se encuentran expuestos hasta el codo, pese a las amplias mangas de su vestido hecho de una sola pieza. Con la mano izquierda recoge la falda de su ropaje que parece agitar el viento que le pega de frente, dejando al descubierto una abertura que muestra desde el cuádriceps izquierdo hasta la pantorrilla en

posición de avance; los músculos bien torneados, marcados pero femeninos (una postura y una solución que reiteró Juan Correa en muchas de sus obras). En la mano diestra, la Geometría sujeta un compás con dos dedos, delicadamente, y subraya con la mirada la importancia de este instrumento tradicionalmente asociado a la medida, a la proporción, al orden y a la armonía. El compás forma parte de la parafernalia de la Geometría desde que Marciano Capella la caracterizó. Su vocación para trazar círculos está vinculada a la perfección y en otros casos representa el espíritu.

El color cálido de su vestimenta (el color rojo) denota los procesos de movimiento y una intensa actividad tanto intelectual como motriz.

Al costado derecho de la mujer está pintado un *putto* que se encuentra concentrado en el trabajo, levantando una plomada colocada sobre un cubo de madera, con ella se simbolizan el movimiento, el tiempo y la gravedad; sobre el cubo se apoya una escuadra que complementa el sentido, ambos instrumentos son indispensables para sentar las bases de cualquier construcción.

El mote latino enuncia lo siguiente:

*Metiri terra quis quis cupit aequora nostram poscat open et quisquis splendida tecta struit.*

(Quien quiera que ambiciona medir con la tierra nos pida nuestra ayuda, y quienquiera espléndidos mares, techos construya.<sup>48</sup>)

El epigrama de la cartela es absolutamente ilegible.

---

<sup>48</sup> María Josefa Martínez del Río de Redo. “Dos Biombos de Tema Profano”, en Vargas Lugo Elisa y Victoria, José Guadalupe. *Juan Correa: Su vida y su Obra*, Tomo IV, Segunda parte, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, p. 465.



### *Aritmética*

La Aritmética está sentada en posición especular a la Astronomía; son exactamente simétricas. Curiosamente las dos alegorías también coinciden en la presencia de aguas y barcos en el fondo de sus escenarios. Comparten asimismo los colores y los adornos de sus vestidos, aunque el diseño en una y otra alegoría sea diferente. Estas coincidencias seguramente se deben a que ambas disciplinas son importantes para la navegación, se complementan en sus actividades y ejercen una fuerte influencia en el conocimiento general del mundo. De hecho, la Aritmética tiene que ver con todas las cosas del mundo porque, como obras divinas, todas están compuestas por números

...Dios, de quien no puede proceder nada que no sea perfecto, lo hizo todo según el número, el peso y la medida, siendo todo ello el verdadero objeto de la Aritmética.<sup>49</sup>

A diferencia de las demás artes figuradas en el biombo, la Aritmética no tiene ningún adorno en la cabeza. Marciano Capella la describió con un haz de rayos luminosos que salían de su frente y se prolongaban hasta el infinito, pero este atributo resultó imposible de dibujar o esculpir y los artistas de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco prefirieron omitirlo. Tal vez Correa haya querido indicar la existencia de una fuente de haces luminosos invisibles mediante la sobriedad de los cabellos recogidos con la mayor sencillez posible. Todos los artistas, en cambio, reflejaron la gran habilidad de los dedos de la Aritmética y la pintaron

---

<sup>49</sup> Cesare Ripa. *Iconología*, pág. 110.

manejando distintos tipos de ábacos con las manos, o la figuraron en posiciones que indicaban esta habilidad manual. En la hoja del biombo, la alegoría está representada como una maestra que enseña a un niño las formas en que se realiza una operación, pero está explicando su tema sobre una mesilla y con un instrumento (tal vez un ábaco) que maneja con la mano izquierda.

Los barcos no figuran naves que llegan a un puerto sino que se alejan (la popa está frente al espectador). Quizás la coincidencia en los colores del vestido de las dos alegorías (la Astronomía y la Aritmética) podría simbolizar que comparten el color verde por esta transición que llevan implícita, ligada al significado de esperanza que vinculado con este sentimiento del marino que, confiado en sus conocimientos, inicia la aventura a lo desconocido, pero con la seguridad de tener éxito y regresar algún día.

En la mano derecha, la Aritmética sostiene un reloj<sup>50</sup> que complementa su habilidad para realizar simultáneamente varias tareas. Debajo de la “res picta”, dos niños juegan arrojándose agua de un manantial, sin atender a la tabla que tienen enfrente y cuyos dibujos de los números y los signos elementales nos indican que es la cartilla con los rudimentos de la Aritmética. El epigrama contiene un enigma o adivinanza que refiere el eterno trabajo de este arte que no termina de contar nunca y que reposa como el reloj, con aparente quietismo, porque aún en reposo está moviéndose siempre para llevar el cómputo del tiempo.

---

<sup>50</sup> El reloj fue durante la Edad Media un símbolo de moral y un elemento que ayudaba a ordenar la vida espiritual. Las campanas fueron los primeros objetos utilizados para ello; la función de los primeros relojes era mover las campanas para que marcaran las horas, cada una de ellas con su volumen y timbre característico. En los sistemas mecánicos de los primitivos relojes, el movimiento se originaba por un peso colgante que impulsaba una rueda dentada o árbol de volante, cuyos dientes estaban puestos de manera perpendicular al diámetro de esta rueda.

Sobre un libro cerrado reposa otro reloj conformado por ruedas dentadas. Como hemos visto, Dios se asociaba con el número, el peso y la medida, y con estos elementos se debería obtenerse la razón matemática.

La filacteria contiene la siguiente leyenda en latín:

*Calculo subduco iungo sine fine revolvens sum números numeris consociare potens.*  
(Calculo, resto, añadido, revolviendo sin fin soy fuerte en asociar los números a los números.<sup>51</sup>)

En el epigrama contiene la quintilla que tiene un juego de rimas semejantes al que llevan las hojas precedentes: a, b, a, a, b, que parece cifrar un enigma o adivinanza:

*Con el tanto poderoso  
Que saco y junto sin fin  
Numero a numero gozo  
Arithmetica reposo  
De un reloj en su jardín*

Probablemente el hecho de que los relojes figuren con tanto protagonismo en esta representación sea una metáfora de lo infinito que es el tiempo y su cómputo, tan infinito como las combinaciones de los números con que se intenta medir la eternidad.

---

<sup>51</sup> María Josefa Martínez del Río de Redo. “Dos Biombos de Tema Profano”, en Vargas Lugo Elisa y Victoria, José Guadalupe. *Juan Correa: Su vida y su Obra*, Tomo IV, Segunda parte, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, p. 465.



### *La sexta hoja del biombo*

Esta hoja corresponde a cuatro de las nueve musas descansando junto a la fuente de Hipocrene ante la ausencia de una Minerva mencionada por la leyenda de la filacteria.<sup>52</sup> A los pies de las mujeres hay tres cuadernillos de papeles con partituras. Sus atributos alegóricos están insinuados por los instrumentos: un rollo de pergamino en la que podríamos considerar Clío, la musa protectora de la Historia, o puede ser Polymnia por la forma en que levanta la mano, señalando las cosas con ademanes de retórico; una viola de gamba en la que se apoya la que podría ser Erato, musa de la elegía, y la flauta que solía atribuirse con mayor frecuencia a Euterpe. Además de la fuente que está a la derecha, los indicadores iconográficos para pensar que se trata de las musas son esos tres cuadernillos con música escrita que están sobre el césped porque las nueve musas componen un coro.

La presencia de las musas parece indicar que las artes pueden alcanzar un nivel superior en el camino del conocimiento con que se habrá de levantar el hombre de la caída original. Superada la etapa mecánica de los artesanos, gracias a la destreza

y al dominio consumado de un oficio el artista puede llegar hasta “lo sublime”, al arte inspirado, a la obra cuya factura parece trascender el ámbito de lo humano y alcanzar la

---

<sup>52</sup> María Josefa Martínez del Río. *Ob. cit.*, p. 465. Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria creen que puede tratarse de una representación incipiente de la música (en el supuesto de que el biombo no estuviera terminado o de que la inscripción estuviera en la mitad faltante del medallón). *Ob. cit.*, p. 398.

perfección creando un objeto que sólo las musas pudieron inspirar. En esta sexta hoja del biombo tenemos que aventurar la idea de que está pintada únicamente la mitad de la escena (cuatro de las nueve musas cantando junto a la fuente de Hipocrene), y suponer la existencia de las otras cinco musas en alguna o algunas de las hojas faltantes.<sup>53</sup>

Éstas son las hojas que poseemos. Para completar el biombo, faltan otras seis hojas de las cuales sería muy difícil realizar una construcción hipotética dada la enorme libertad con que las primeras hojas del biombo se despegaron de la representación canónica sugerida por Marciano Capella y de la señalada muchos siglos después en la aceptadísima *Iconología* de Cesare Ripa. De hecho, los elementos señalados en la *Iconología* aparecen como vestigios, como remanencias apenas de la representación tradicional de las artes. No obstante, podríamos esbozar una hipotética reconstrucción de las hojas faltantes por la secuencia que sigue el biombo y porque debe existir una correspondencia con las imágenes de los cuatro elementos que están del otro lado del biombo.

El orden de las artes liberales que se observa en el biombo es aleatorio. La Gramática pertenece al Trívium, le sigue la Astronomía que es una disciplina del Cuadrívium; a continuación está pintada la Retórica que forma parte del Trívium; luego continúa la Geometría que es parte del Cuadrívium y finalmente la Aritmética que también está en el Cuadrívium. Es comprensible en este último caso que la Aritmética y la Geometría vayan juntas por la estrecha relación de sus campos de conocimientos, pero rompe la secuencia de alternancia que parecía venirse dando.

---

<sup>53</sup> El tópico más extendido para representar el Parnaso fue fijado, al parecer, por el mural de Rafael en el Vaticano (Estancia de la Signatura, 1509); su difusión se debió, como gran cantidad de las pinturas del artista de Urbino, al grabado de Marcantonio Raimondi que contenía una primera versión de aquel mural. Una de las imitaciones más connotadas a partir de este grabado es la de Poussin que está en El Prado (1.45 x 1.97 metros). En el catálogo *Rafael en España* (Vid. Pérez Sánchez, Mena Marqués y Ávila 1985) se menciona el grabado de Raimondi en la página 82 pero no se habla del texto pictórico de Poussin. No es difícil que este grabado haya sido conocido, directa o indirectamente (a través de una imitación), en la Nueva España.

Siguen las hojas que representan la escena de las musas en el monte Helicón que posiblemente estaría conformada por tres hojas. La única hoja que ha llegado hasta nosotros figura a cuatro musas, le seguiría una hoja que ocuparía el centro de esta escena con la representación de la diosa Minerva y en la siguiente hoja estarían pintadas las siguientes cinco musas que completarían la escena. Posteriormente, suponemos que seguiría un arte del Trívium, quizá la Lógica; después podría ser la Arquitectura, seguiríamos con la Música que forma parte Cuadrívium y finalizaríamos con la Medicina. La inclusión de la Medicina y la Arquitectura se sale de la clasificación que hemos venido haciendo en Trívium y Cuadrívium y está basada en una tradición anterior a Marciano Capella. Data del siglo I y al parecer proviene de los restos que quedaron de los nueve libros de las disciplinas (*Disciplinarum*) de Marco Terencio Varrón.<sup>54</sup> Se trata de una influyente clasificación que dominó los primeros siglos de la era cristiana y de la que se sirvió el propio Capella para configurar su sistema de las artes liberales.<sup>55</sup> Varrón no fue un autor desconocido para la cultura europea de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, por su gran autoridad creemos que podría servirnos para completar nuestra hipótesis sobre el biombo.

El esquema quedaría del siguiente modo:

---

<sup>54</sup> De todos los autores que mencionan a Varrón ninguno señala la obra o el fragmento de donde procede la clasificación de las nueve artes liberales. Suponemos que puede ser *De Disciplinarum*, pero tal vez sea otra obra. Por ejemplo, uno de los autores que más utilizó los trabajos de Marco Terencio Varrón y entre los que más lo mencionaron se encuentra Aulo Gelio en sus *Noches áticas*. Precisamente en el libro XVIII, capítulo 15, número 2, hay una mención a una obra que lleva por nombre *De artium*. No hemos podido saber de nada de ella.

<sup>55</sup> Paul Oskar Kristeller. *El pensamiento renacentista y las artes*. Madrid, Taurus, 1986. Páginas 186 y 189.

						Minerva	Cinco Musas	Lógica	Arquitectura	Música	Medicina
---	---	---	---	---	--	---------	-------------	--------	--------------	--------	----------

Otra posibilidad, más acorde con los planteamientos que hemos venido haciendo, sería que en tres de las seis hojas faltantes estuvieran pintadas las figuras de Minerva y Apolo con las cinco musas que restan. En una cuarta hoja estuviera representada la Filosofía, como fuente suprema en la que confluyen las artes liberales, tal como se representaba en todas las catedrales góticas. Para que, finalmente, en las dos últimas hojas, se figuraran la Dialéctica (o la Lógica) y la Música, las artes con que se completaría el esquema de Marciano Capella. Pese a que esta propuesta parece muy congruente con los datos que hemos manejado, no es sencillo cuadrar simétricamente la disposición de las figuras. Tan sólo observando el tamaño que debería tener la filacteria para amparar cuatro hojas (en cuyo caso el mote sería enorme), o si hubiera dos filacterias (una para Minerva y otra para Apolo) cada una tendría que abarcar un par de hojas; al momento de agregar las filacterias de la Filosofía, la Dialéctica y la Música, la composición quedaría desequilibrada. Igualmente sería muy complicado establecer una simetría de la parte que conocemos del biombo con las hojas faltantes si imaginamos que la cartela de abajo es un enorme rectángulo que remata en inmensas cornisas redondeadas con volutas muy grandes (en la sexta hoja podemos ver claramente a un pavo real posado en una de estas volutas). También sería difícil suponer que la cornisa pertenece a un escudo y que habría dos escudos en la parte baja de las hojas. El campo de estos escudos sería pequeñísimo y los muebles tendrían que representar algo inconcebible para nosotros: los atributos de Diana y Apolo, los escudos del rey y del virrey, los escudos de armas de la Ciudad de México y de fray Payo, o tal vez dos empresas relativas a los trabajos de las academias novohispanas. El caso es que las tres cartelas de la Filosofía, la Dialéctica y la Música no harían un buen contrapeso visual a las cinco cartelas de las hojas que conocemos. Sólo una cosa parece sustentarse y no sin incertidumbre: faltan seis hojas y es que, en la otra

cara del biombo, los dos elementos representados (el Aire y la Tierra) ocupan cada uno tres hojas, por tanto, es de suponer que la simetría debió completarse con el Fuego y el Agua ocupando cada uno tres hojas. Pero nada nos impide pensar que en la parte del medio no hubiera algún otro objeto representado, antes de aparecer los dos elementos que faltan y que tal vez el biombo tuviera más hojas de las que suponemos.

						Minerva	Apolo	Cinco musas	Filosoffa	Lógica	Música
---	---	---	---	--	---	---------	-------	-------------	-----------	--------	--------

## CONCLUSIONES

El elogio de las artes liberales y el triunfo de los cuatro elementos son enunciados que entrañan una idea propia del mundo antiguo pero que perduró hasta los siglos del Renacimiento y el Barroco. Se hacía el elogio de una fuerza incontrastable que se personificaba en una figura, el Amor, la Libertad, la Fortuna, la Verdad, la Justicia, la República, etcétera. Desde luego se hacía el elogio de las potencias o las instituciones bienhechoras o virtuosas, no podría hacerse el elogio de la Vanidad, la Envidia, la Soberbia, la Tiranía, el Hambre, u otras prosopopeyas de esta naturaleza, porque son natural o moralmente negativas a pesar de que, en algunos casos, la retórica permitió a intelectuales como Erasmo hacer el elogio de la Locura (un gran golpe a la racionalidad aristotélico-tomista dominante y una de las obras más singulares de la cultura Occidental) o a los hombres piadosos elogiar la Buena Muerte que llegaba sin dolor o liberaba a los enfermos de cualquier sufrimiento, o a los santos varones hacer el elogio de la Pobreza. Lo mismo ocurría con los “triumfos” que representaban a algunas de estas fuerzas rompiendo el cielo y atravesando victoriosas entre las multitudes en sus carros tirados por corceles, palomas u otros animales simbólicos, como si fueran orgullosos generales romanos que desfilaran por la Vía Apia.

Esto fue lo que hicimos en este trabajo: demostramos que el biombo de Juan Correa tenía pintados los dos temas: el triunfo de los cuatro elementos (como triunfo de la naturaleza, como elogio del mundo donde el hombre ha tenido que vivir una vez que fue desterrado del Paraíso, como noción filosófica) y el elogio de las artes liberales (o compendio de conocimientos con los cuales el hombre eleva su condición). En el primer caso sólo enunciamos el sentido de los triunfos, en el segundo, el de las artes liberales, detallamos el proceso que nos llevó a demostrar que la cara del biombo contiene un elogio de las artes liberales.

Para lograr esta demostración fue necesario retomar los antecedentes. Revisamos los textos de los principales autores que han estudiado el biombo de Juan Correa y rastreamos la fuente que sirvió de base a la iconografía de las artes liberales. Este paso nos llevó a dos fuentes probables, la *Iconología* de Cesare Ripa y *Las bodas de Mercurio y Filología* de Marciano Capella. Era obvio que ninguna de las dos fuentes nos habría completado el esquema; los pintores o los poetas o los predicadores que basaron sus “figuraciones” en cualquiera de estos dos autores, utilizaron también otros modelos, sacados de una tradición artística-literaria muy rica. Para comprender las disparidades iconográficas fue necesario estudiar varias teorías sobre la conservación, los cambios y las transformaciones que suelen ocurrir en las imágenes. Este campo es amplísimo y, cuando nos percatamos de las dificultades que presentaba estudiar cada uno de los elementos que contenían las alegorías de Juan Correa, decidimos buscar otro camino que estuviera más acorde con nuestro objetivo de justificar el elogio de las artes liberales. Fue así como retomamos el trabajo de Émile Mâle. Encontramos que todos los autores del siglo XX que mencionaron a Marciano Capella lo habían conocido gracias a que Mâle lo recuperó para la Modernidad. Más aún, Mâle nos hizo entender el sentido de trascendencia que tenía el tema pictórico. Por eso dijimos que el biombo de Juan Correa tenía pintados temas “aparentemente” alejados de lo religioso, algo que es difícil de creer en una sociedad como la novohispana, o en cualquier sociedad donde todos los días estaban regidos por las horas que marcaban las campanas de las iglesias, donde los días estaban señalados con el nombre de uno o varios santos y donde todos los hombres encomendaban a Dios cada uno de sus actos. Aunque se tratara de hombres prácticos cuya religiosidad no fuera tan profunda y sus ruegos fueran poco sinceros, el sustrato ideológico y la cotidianidad habrían sido ineludibles y habrían terminado por marcar con lo religioso una obra de arte como el biombo. Por tanto, en última instancia, el tema de las artes liberales

es religioso, desde el momento en que se refiere al conjunto de saberes que los hombres necesitan para desempeñarse en el mundo, para cumplir el castigo genésico y trabajar con mayor eficacia y hasta con belleza, y finalmente continuar el camino hacia la redención.

Al revisar las numerosas representaciones de las artes liberales que hay en las catedrales góticas, Mâle señaló que las artes liberales iban precedidas de las escenas que describían la cotidianeidad laboral: campesinos, artesanos y todo tipo de *laboratores* estaban retratados en pintura o en escultura mientras realizaban el trabajo de todos los días. Se señalaban las estaciones del año, los meses, el desfile zodiacal como hilo conductor y como el elemento rítmico que regía la vida. El viejo y humilde tópico que Hesíodo inmortalizó en *Los trabajos y los días*. Este señalamiento de Mâle nos permitió entender la relación entre el tema de los cuatro elementos y las artes liberales. Los cuatro elementos, como idea filosófica y como elogio del mundo en que vivimos, representado pictóricamente es el resultado del tema que retrata en las catedrales góticas el trabajo como camino hacia la redención, como bendición y no como maldición bíblica. Y, así, entendemos que las artes liberales compendian el conocimiento de labores más especializadas, las actividades que están por encima de los trabajos humildes, y que conforman el siguiente paso en este mismo curso de la redención.

Para justificar que las imágenes del biombo que pintó Juan Correa contienen estas nociones, fue necesario hablar de la importancia que tuvieron en el Renacimiento y el Barroco los principales soportes en que se difundieron las imágenes, es decir, los grabados y los libros que contenían grabados. Fue por este camino que nos topamos con algo que resultaba evidente en la representación de las artes liberales: el biombo representa a la Gramática, la Astronomía, la Retórica, la Geometría y la Aritmética como emblemas, con sus respectivos motes y epigramas. La literatura emblemática es también un campo muy

amplio debido a la enorme aceptación que tuvo este género literario-icónico en los siglos XVI y XVII, sin embargo se le suele confundir con otros géneros como las empresas, las divisas o los escudos heráldicos. Para no caer en el lugar común de las explicaciones, nos concretamos a explicar la importancia de la literatura figurativa en la educación y en la cultura de estos siglos. Mencionamos los nombres de las obras más conocidas e hicimos una clasificación que puede servir de guía para entender la diferencia entre los libros generales de emblemas y la apropiación que cada autor hacía de estos emblemas al momento de aplicarlos a una situación particular. En el panorama histórico de la Nueva España, dedicamos un espacio a señalar que aun cuando los emblemas aparecieron por primera vez en el Túmulo Imperial (1560), no es creíble que hasta ese año hayan sido conocidos en México y que, debido a las limitaciones de la imprenta y a que no hemos conservado la documentación respectiva, no podemos señalar el momento en que comenzaron a utilizarse en el ámbito novohispano. Esta idea nos permitió justificar la dilatada tradición de por lo menos siglo y medio que respaldaba el uso de los emblemas en las representaciones de las alegorías que pintó Juan Correa en el biombo.

Así llegamos a la parte final del trabajo. Hicimos un recorrido por la parte del biombo que corresponde a las artes liberales. Fuimos describiendo cada una de las hojas y procuramos destacar algo que nos parece importante para nuestro objetivo de señalar que se trata de un elogio de las artes. La presencia de las musas (dijimos que el biombo está incompleto y por eso sólo aparecen cuatro de ellas), nos permitió entender que más allá del “arte” o “técnica” que representan hay un intento de “sublimación”. Este sentido quedó muy claro en la hoja de la Retórica. Logramos deducir que el retórico se transforma en orador, que la Retórica se convierte en Elocuencia y que esta metamorfosis representa la ascensión de un escaño, que es una etapa superior en las actividades del hombre. Naturalmente justificamos con todo rigor

esta afirmación trayendo a la mesa una cita de Francisco Sánchez de las Brozas, donde se señalan las diferencias entre el simple retórico y el orador. El “Brocense” representa para nuestro trabajo más que una autoridad, es una referencia indispensable porque, entre otras obras de importancia, fue uno de los traductores y comentaristas de los emblemas de Andrea Alciato.

Numerados los puntos principales del trabajo, nos parece que finalmente la lección más importante que se puede desprender de todo este recorrido es el “humanismo” del Renacimiento. Si entendemos el humanismo como periplo del hombre en sus empeños por levantarse de la caída. Quizás el Paraíso no se pueda recuperar jamás, pero a través de la ciencia se puede alcanzar la dignidad humana y, en el ejercicio de ganar el pan de cada día, las artes liberales desempeñan un papel fundamental porque le permiten al hombre vislumbrar que el trabajo bien realizado, con habilidad y amor, produce obras gratificantes que seguramente Dios mirará con benevolencia. Porque los medios, estas obras, pueden darnos el consuelo que necesitamos mientras alcanzamos el fin, que será volver a estar en armonía con el universo, como antes de la salida del Paraíso.

## BIBLIOGRAFÍA

ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

ALCIATO, A. *Emblemas*. Madrid, Akal, 1985. (Edición y notas de Santiago Sebastián. Trad. de los epigramas de Pilar Pedraza).

AZARA, Pedro, *Imagen de lo Invisible*. Barcelona, Anagrama, 1992.

BÁEZ, Linda y CARREÓN, Emilie. “Miradas cruzadas, imágenes híbridas”, en *La Metrópoli como espectáculo: la Ciudad de México, escenario de las artes*. México, UNAM, 2013. Págs. 185-201.

BELTING, Hans. *La imagen y sus historias: ensayos*. México, Universidad Iberoamericana, 2011.

\_\_\_\_\_, *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz Editores, 2007.

BERMEJO, Damián. *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial, y sus preciosidades después de la invasión de los franceses*. Madrid, Imprenta de Doña Rosa Sanz, 1820.

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Emblemas morales*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978. (Edic. Facc.).

CASTELLÓ Yturbide, Teresa y MARTÍNEZ, del Rio de Redo, María Josefa. *Biombos Mexicanos*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Madrid, Siruela, 1997.

CURIEL, Gustavo. “Ajuar doméstico y vida familiar”, en *Arte y vida Cotidiana, XVI Coloquio Internacional de Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

\_\_\_\_\_. *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo*. México, Asociación Carso, Museo Soumaya, 2002.

FERRATER, Mora José. *Diccionario de Filosofía abreviado*. Buenos Aires, Sudamericana, 1971.

FRANCES, Yates. *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

HERRERA, Arnulfo. “Elogio de la retórica”, en *Retóricas verbales y no verbales*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Poética, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, 1997. Págs. 111-165.

JONES, R. O. *Historia de la literatura española 2. Siglo de oro: prosa y poesía. (Siglos XVI y XVII)*. Barcelona, Ariel, 1983.

LE NOBLE, Alexander. “Notice sur le Hortus Deliciarum”, *Encyclopédie manuscrite composée au XII siècle* par Herrade de Landsberg, abbesse du monastère de Honenbourg en Alsace et conservée à la Bibliothèque de Strasbourg, (livre numérique google 1840).

LORENTE, Esteban, Juan Francisco. *Tratado de Iconografía*. Madrid, Ediciones Istmo, 2002.

MÂLE, Émile. *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. Paris, Armand Colin, 1948.

MARTÍ, Antonio. *La preceptiva retórica española en el siglo de oro*. Madrid, Gredos, 1972. (Biblioteca Románica-Hispánica).

MARTÍNEZ del Rio de Redo, María Josefa, *Dos Biombos de Tema Profano*, en Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria. *Juan Correa: su vida y su obra*, Tomo IV, Segunda parte. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

MC PHAIL, Fanger Elsie. *Desplazamientos de la imagen*. México, Siglo XXI, 2013.

MEDINA, José Toribio. *La imprenta en México (1539-1821)*. México, UNAM, 1989.

MUES, Orts Paula. “Los siete colores de la Pintura: Tratadística y afirmación pública de la dignidad del arte en el siglo XVII novohispano”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIII, núm. 99, México, 2011.

MUSEO Nacional de Arte. *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática en la Nueva España*, MUNAL, México, 1994.

OVIDIO Nasón, Publio, *Las Metamorfosis*. México, Porrúa, 1977. Col. “Sepan cuantos...”, núm. 316.

PANOFSKY, Erwin. “Introducción” en *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Universidad, 1972.

PICINELLI, Filippo. *El mundo simbólico: dioses, héroes y hombres de la antigüedad clásica (primera parte del libro III)*. Tomo 3. México, El Colegio de Michoacán, 2013.

PRAZ, Mario. *Imágenes del barroco. Estudios de emblemática*. Madrid, Siruela, 1989.

REVILLA, Federico. *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2009.

RIPA, Cesare. *Iconología*. Barcelona, Akal, 1987. (2 vols.).

ROBLEDO, Estaire Luis. “La música intermediaria entre el saber humano y la piedad: La alegoría de las artes liberales de Miguel March (C.A. 1633-1670)”, en *Revista Catalana de Musicología*, núm. V, 2012.

SÁNCHEZ de Viana, Pedro. *Las transformaciones de Ovidio: traducidas del verso latino, en tercetos, y octavas rimas*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1589.

SÁNCHEZ, Miguel. *Imagen de la Virgen María, madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México*. México, Bernardo Calderón, 1648.

SEBASTIAN, Santiago. *Iconografía e Iconología en el Arte Novohispano*. México, Grupo Azabache, 1992.

SOLÓRZANO Pereyra, Juan de. *Emblemas regio-políticos*. Madrid, Ediciones Tuero, 1987.

TENORIO, Martha Lilia. “Una Curiosidad novohispana: el Debido recuerdo de José López Avilés y sus escolios”, *Criticón*, número 39, 2005. Universidad de Toulouse-Le Mirail.

TRABULSE, Elías. *Arte y Ciencia en la Historia de México*. México, Fomento de Cultura Banamex, 1995.

VARGAS Lugo Elisa, Victoria José Guadalupe, *Juan Correa: Su vida y su Obra*, Tomo II, Segunda parte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

\_\_\_\_\_. *Juan Correa: Su vida y su Obra*, Tomo IV, Segunda parte. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

\_\_\_\_\_. *Temas Humanistas en un Biombo*, en MAQUÍVAR, María del Consuelo. *El arte de los tiempos de Juan Correa*. México, Museo Nacional del Virreinato/ INAH, 1994.

VELÁZQUEZ Gutiérrez, María Elisa. *Juan Correa, mulato libre, maestro de pintor*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

WIND, Edgar. *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista*. Madrid, Alianza Editorial, 1993. Alianza Forma, núm. 122.

\_\_\_\_\_. *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona, Barral, 1972. Col. “Biblioteca de las Historias”, Serie Iconológica, s. n.

WYSS, Beat. *La voluntad de arte sobre la mentalidad moderna*. Colonia ABADA Editores, 2010.

YATES, Frances. *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

## PÁGINAS DE INTERNET

- [fr.wikipedia.org](http://fr.wikipedia.org)
- [http://books.google.com.mx/books?id=nCNezra3dnUC&pg=PA420&lpg=PA420&dq=ovidio+moralizado&source=bl&ots=WGHPcCzUB2&sig=oAipZzyfy9o3lypfpEnt6IEW\\_Yw&hl=es&sa=X&ei=8tcEU7CWMOTlyAGj4IHYCw&ved=0CFgQ6AEwDg#v=onepage&q=ovidio%20moralizado&f=false](http://books.google.com.mx/books?id=nCNezra3dnUC&pg=PA420&lpg=PA420&dq=ovidio+moralizado&source=bl&ots=WGHPcCzUB2&sig=oAipZzyfy9o3lypfpEnt6IEW_Yw&hl=es&sa=X&ei=8tcEU7CWMOTlyAGj4IHYCw&ved=0CFgQ6AEwDg#v=onepage&q=ovidio%20moralizado&f=false)
- [revista digital universitaria, La antropología de la imagen en Hans Belting, Maximiliano Korstanje, 10 de Julio 2008, volume 9, número 7](#)