

CÉSAR CHAPARRO, JOSÉ JULIO GARCÍA,
JOSÉ ROSO y JESÚS UREÑA
(Eds.)

PAISAJES EMBLEMÁTICOS:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN SIMBÓLICA
EN EUROPA Y AMÉRICA

Editora Regional de Extremadura
MÉRIDA, 2008

© De los autores.

© De esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura y Turismo

EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA

C/ Almendralejo, 47 • 06800 MÉRIDA

I.S.B.N.:

978-84-9852-069-9 (Obra completa)

978-84-9852-070-5 (Tomo I)

978-84-9852-071-2 (Tomo II)

Depósito legal (Tomo I): BA-154-2008

Depósito legal (Tomo II): BA-155-2008

Preimpresión: XXI Estudio Gráfico (Puebla de la Calzada)

Impresión: Indugráfíc Artes Gráficas (Badajoz)

ÍNDICE

TOMO I

PALABRAS LIMINARES	13
Sagrario López Poza, <i>Linajes de aguda invención figurada: Las empresas</i>	17
Fernando Rodríguez de la Flor, <i>Las esferas del poder: Emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610</i>	65
César Chaparro Gómez, <i>Diego Valadés y Matteo Ricci: Predicación y artes de la memoria</i>	99
EMBLEMÁTICA E IMPRENTA	131
Víctor Infantes de Miguel, <i>Marginalia emblemática (I). Julio Fontana: Un programa (bio)gráfico y literario de devoción mariana</i>	133
Rosa Margarita Cacheda Barreiro, <i>La imagen alegórica de la ciudad. Una aproximación iconográfica a las ciudades de Cuenca, Mérida y Segovia</i>	165
Ana Martínez Pereira, <i>La emblemática tardía en Portugal: Manifestaciones manuscritas</i>	181
José Roso Díaz, <i>La sátira teriomórfica de la jerarquía eclesiástica en los libros y panfletos de tiempo de la Reforma</i>	199

EMBLEMÁTICA Y LITERATURA	213
Antonio Bernat Vistarini y Tamás Sajó, Imago Veritatis. <i>La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema</i>	215
Alejandrina Alcántara Ramírez, <i>La ciudad de México emblematizada en la Loa sacramental en metáphora de las calles de México (1635) de Pedro de Marmolejo</i> ...	249
M ^a Dolores Alonso Rey, <i>Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca</i>	269
Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto, <i>A recepção da emblemática de Alciato na obra de Luís de Camões</i> ...	281
Rafael Zafra Molina, <i>Los emblemas de Covarrubias en su Tesoro</i>	291
EMBLEMÁTICA FESTIVA Y CULTURA SIMBÓLICA	303
José Manuel Alves Tedim, <i>Festa e emblemática em Portugal no tempo de D. João V</i>	305
Rubem Amaral Jr., <i>Programa emblemático do recebimento das santas relíquias na igreja de S. Roque, em Lisboa (1588)</i>	317
José Javier Azanza López, <i>Jeroglíficos en las exequias pamplonesas de una reina portuguesa: Bárbara de Braganza (1758)</i>	339
Antonio Espigares Pinilla, <i>Función política de las letras y jeroglíficos en las exequias del príncipe Don Carlos y de Isabel de Valois en Madrid (1568)</i>	361
Luis Robledo Estaire, <i>Emblemas cantados en la España del Barroco</i>	375
Teresa Zapata Fernández de la Hoz, <i>La entrada en Pavía de Mariana de Austria. Emblemas y alegorías</i> .	395

TOMO II

EMBLEMÁTICA Y ARTES PLÁSTICAS	437
José Miguel Morales Folguera, <i>La influencia de los modelos emblemáticos en el arte de la Nueva España</i>	439
M ^a Adelaida Allo Manero, <i>Antonio Palomino y las exequias reales de M^a Luisa de Orleáns</i>	457
Antonio Aguayo Cobo, <i>La capilla de Gracias en el convento de Santo Domingo. Un ejemplo de síntesis cultural</i>	477
Francesc Benlliure Moreno, <i>La emblemática en el castillo de Castelldefels</i>	499
Patricia Andrés González, <i>Emblemática y orfebrería en Castilla y León: La custodia de Juan de Arfe en la Catedral de Valladolid</i>	517
Ana Diéguez Rodríguez y Eloy González Martínez, <i>Dos imágenes del amor para Felipe IV: Guido Reni y Guercino</i>	535
Sergi Domènech García, <i>David Músico. A propósito del órgano de Alcalà de Xivert</i>	553
Juan Francisco Esteban Lorente, <i>El dulcísimo nombre de Jesús, por El Greco</i>	571
Joan Feliu Franch, <i>Comunismo de porcelana. Diseños revolucionarios rusos en soporte cerámico</i>	585
M ^a Celia Fontana Calvo, <i>Textos e imágenes alegóricas en las capillas de la familia Lastanosa</i> ...	601
Borja Franco Llopis, <i>Nuevas aportaciones a la iconografía de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta</i>	619
Pilar Mogollón Cano-Cortés y José Julio García Arranz, <i>Un programa emblemático en la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Armentera (Cabeza del Buey, Badajoz)</i>	635

Mar Moreno Bascañana, <i>La imagen simbólica de la Virgen de los Dolores: Construcción de un culto y su evolución iconográfica</i>	657
Rocío Olivares Zorrilla, <i>Nuevas consideraciones sobre el emblematismo de la Casa del Deán, en Puebla de los Ángeles</i>	671
Karina Ruiz Cuevas, <i>El dulce nombre de María como emblema y motivo iconográfico en la pintura Novohispana: El lienzo del convento de San Bernardo de la ciudad de México</i>	687
José Enrique Viola Nevado, <i>El mapa teriomórfico: Entre la cartografía y el test de Rorschach</i>	701
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, <i>La construcción de la imagen de San Luis Bertrán en Valencia</i>	715
Vicent F. Zuriaga Senent, <i>San Pedro Nolasco 1628: Empresas, emblemas y alegorías para una canonización</i>	733
EMBLEMÁTICA Y HUMANISMO	757
Francisco J. Talavera Estesos, <i>Sentido y origen de los Hieroglyphica de Pierio Valeriano a la luz de sus textos prologales</i>	759
M ^a del Mar Agudo Romeo, <i>La influencia de Vincenzo Cartari en los Emblemas morales de Juan de Horozco</i>	785
Ana M ^a Aldama Roy, <i>Augusto y la Sibila: Análisis del emblema II de Juan de Solórzano</i> ...	805
Beatriz Antón Martínez, <i>El binomio mujer virtuosa / mujer perversa en los Emblemata (Amberes, 1565) de Adriano Junio</i>	825
M ^a Dolores Castro Jiménez, <i>El dios romano Conso en el emblema XLVII de Juan de Solórzano</i> ...	849

Javier Espino Martín, <i>La influencia de la literatura emblemática en la gramática jesuítica latina del siglo XVII</i>	869
M ^a Paz López-Peláez Casellas, <i>El buen gobernante como músico: Una aproximación al mito de Orfeo</i>	883
Manuel Mañas Núñez, <i>Filosofía moral en los comentarios de Diego López a los Emblemas de Alciato</i>	895
Luis Merino Jerez, <i>Fuentes emblemáticas en los Diálogos de Frei Amador Arraiz (Coimbra, 1604)</i>	913
Carlos Pérez González, <i>El De laudibus Sanctae Crucis de Rabano Mauro: La simbología de sus Carmina figurata</i>	925
Gema Senés Rodríguez y Victoria Eugenia Rodríguez Martín, <i>La imagen simbólica del “Basiliscus” según los Hieroglyphica de Pierio Valeriano</i>	943

LA INFLUENCIA DE LOS MODELOS EMBLEMÁTICOS EN EL ARTE DE LA NUEVA ESPAÑA

JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Uno de los aspectos más significativos y enriquecedores del arte es la contaminación que se produce entre las distintas técnicas y manifestaciones artísticas, así como la que se lleva a cabo entre el arte figurativo, la literatura, la música, la filosofía y la religión. Esto es algo que proviene de la Antigüedad más remota y se ha mantenido de forma aún más acusada a través de las distintas culturas y periodos históricos. Puede afirmarse que el arte siempre se ha dejado penetrar por las ideologías imperantes de cada época.

En la Nueva España la recepción de la cultura emblemática se produce a partir de la segunda mitad del siglo XVI, cuando las principales ciudades alcanzan su madurez con la creación de instituciones que acogen a los humanistas encargados de su adaptación a las circunstancias culturales locales. Por otro lado es conocida la llegada de libros de emblemas desde el año 1600. De esta manera pudieron ser leídas y difundidas de manera directa las obras de Horapolo, Alciato, Piero Valeriano, Colonna, Soto, Ruscelli, etc.¹ Su influencia en todas las manifestaciones culturales de la Nueva España se va a mantener hasta comienzos del siglo XIX.

HISTORIOGRAFÍA

Si exceptuamos el caso del arte efímero, donde han sido numerosos los estudios que han profundizado en el tema de la relación del arte con la ideología de la época, con la política y con la emblemática, en las demás manifestaciones

1. Santiago Sebastián, "Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica", en Claudia Barrón (coord.), *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 59.

artísticas de la Nueva España los estudios son ya menos conocidos y posiblemente más escasos. Y si se ha hecho por algunos investigadores, como por ejemplo por los profesores Santiago Sebastián, Jaime Cuadriello o Helga von Kügelgen, se ha realizado de manera más dispersa y puntual.

En esta ponencia nos proponemos plantear la influencia que los modelos emblemáticos tienen sobre algunas obras de arte, que se realizan en la Nueva España durante el periodo virreinal. En algunas ocasiones se puede además observar que la relación entre la emblemática y el arte novohispano se solapa con las aportaciones que provienen de las culturas prehispánicas. En este sentido es necesario resaltar el conocimiento que tenían de la escritura los pueblos que habitaban los territorios, que hoy corresponden a los actuales estados de México y Guatemala, cuyos habitantes tenían a la llegada de los españoles una cultura extraordinariamente evolucionada y desarrollada. La escritura de estas poblaciones era del tipo pictográfico, que se basaba en el uso de imágenes. Es parecida a la escritura egipcia, cuyos jeroglíficos fueron utilizados no solo para la realización de emblemas, sino que se encuentra en la base de la confección del mismo modelo emblemático. Horapolo en sus *Hieroglyphica* utilizó la escritura jeroglífica egipcia para componer sus ciento ochenta y nueve jeroglíficos², que tuvieron una gran influencia en el Humanismo Europeo. Mediante esta escritura pictográfica los pueblos de lengua nahua recogieron en relieves pétreos y en códices escritos sobre papel de maguey todo su universo cultural, religioso, político y económico. La relación entre la escritura de los egipcios y la de los nahuas fue puesta de manifiesto por algunos cronistas de Indias como Fray Diego Valadés, quien en su obra *Retórica cristiana*, publicada en México en el año 1579, afirma que los aztecas tenían en “común con los egipcios el expresar sus ideas por medio de figuras. Y así representaban la rapidez por medio del gavilán”. Como ha afirmado el profesor Cuadriello³ numerosos “escritores criollos escrutaron los ideogramas faraónicos no sólo para establecer nexos con los sistemas pictográficos americanos sino también para incorporar sus anhelos patrióticos en la escritura de una historia universal que no los dejara de lado”.

2. Horapolo, *Hieroglyphica*, edición de Jesús María González de Zárate, Madrid, Akal, 1991, pp. 7-30.

3. Jaime Cuadriello, “Los jeroglíficos de la Nueva España”, en Claudia Barrón (coord.), *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 86-87.

Las relaciones entre la emblemática y las artes novohispanas son importantes y profundas y, aunque cuentan con evidentes precedentes en el arte europeo, puede afirmarse que son algo consustancial en la cultura de una sociedad que sufre un profundo mestizaje étnico y un gran sincretismo cultural a lo largo del siglo XVI, periodo que pone las bases de la posterior historia cultural del pueblo mexicano.

Durante el periodo virreinal la cultura novohispana hace valiosas e importantes aportaciones a la cultura emblemática y simbólica. Como decía José de Villerías en el poema satírico publicado en el año 1721: “Cuando una sociedad sufre un régimen absolutista e intolerante, las actividades literarias se concentran en temas que podríamos clasificar de asépticos, es decir, sin contagio de nada que no sea estrictamente estético o conceptual... de la historia se toma el aspecto documental o narrativo y se la estudia enfocando etapas poco polémicas y muy distantes; además, se apela al modo alegórico, a fin de velar con símbolos la cruda realidad”⁴.

Las relaciones entre el arte y la emblemática han sido analizadas en publicaciones y en congresos durante los últimos años por dos instituciones mexicanas: el Seminario de Cultura Literaria Novohispana del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, México, y el Colegio de Michoacán de Zamora. A estas dos instituciones hay que sumar los estudios realizados por un grupo de investigadores y de profesores no solo mexicanos sino también de otros países, algunos de los cuales pertenecen a la Sociedad Española de Emblemática.

En el Instituto de Investigaciones Bibliográficas es necesario destacar la figura del profesor José Pascual Buxó, quien con un amplio equipo de colaboradores ha dado un importante impulso en los últimos años a los estudios sobre la relación entre la literatura y el arte emblemático en la época virreinal. Al respecto se podrían señalar tres obras, que reúnen las aportaciones de estudiosos de la emblemática y del arte novohispano. La primera de ellas fue publicada en el año 1996 con el título de *La cultura literaria virreinal. Concurrencias y dife-*

4. José Villerías y José Roelas, *Descripción de la máscara y paseo con que la Real Universidad, nobleza y pueblo de esta imperial corte de México celebró la posesión de la cátedra de Vísperas de Teología que obtuvo el Rdo. P. fray José de las Heras... por don José de Villerías...* México, 1721. Publicado por Francisco de la Maza en *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968, pp. 154-166.

rencias. En esta obra aparecen varios estudios sobre el arte efímero, destacando las aportaciones sobre la obra de Sor Juana Inés.

En el año 2000 un Coloquio Internacional reunió en la Biblioteca Nacional a estudiosos americanos y europeos para que aportaran sus investigaciones en torno al tema de *La producción simbólica en la América colonial. Interrelación de la literatura y las artes*. Las actas serían publicadas en el año 2001. Este coloquio sería la continuación de los tres realizados en los años 1993, 1994 y 1995, dedicados a cuestiones específicamente literarias. Varias de las ponencias presentadas al Simposio abordan la relación entre el arte y la emblemática. Finalmente en el año 2002 se publicó un voluminoso texto en homenaje a José Pascual Buxó con el título *De palabras, imágenes y símbolos*⁵.

Por su parte el Colegio de Michoacán de Zamora, dentro de la línea de investigación sobre textos neolatinos de la colonia en México, está llevando a cabo por un lado la publicación del *Mundus Symbolicus* de Philippo Picinelli y por otro la celebración de una serie de simposios, en los que se analiza, entre otras cosas, la relación entre la emblemática y el arte. Los resultados de los trabajos han sido editados en forma de actas. En el año 2002 verían la luz dos de estas actas: una estaba dedicada al estudio del *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*⁶, y la segunda a *Las dimensiones del arte emblemático*⁷. Si en este último simposio los estudios que analizan la relación entre el arte y la emblemática están unidos con los literarios y emblemáticos, en el primero había una mesa específica con el nombre de *La cultura simbólica en el arte*, habiéndose presentado un total de siete ponencias con esta temática.

Finalmente es necesario destacar entre los estudios de carácter amplio y monográfico al tema de la relación del arte con la emblemática la exposición que entre noviembre de 1994 y febrero de 1995 se celebró en el Museo Nacional de Arte, comisariada por el profesor Jaime Cuadriello, uno de los investigadores mexicanos que ha realizado las aportaciones más importantes en los últi-

5. Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera Rodas (eds.), *De palabras, imágenes y símbolos. Homenaje a José Pascual Buxó*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

6. Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, México, El Colegio de Michoacán y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002.

7. Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (eds.), *Las dimensiones del arte emblemático*, México, El Colegio de Michoacán y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002.

mos años. Como resultado de la exposición se publicó un catálogo con el título de *Juegos de ingenio y agudeza*, donde el profesor Cuadriello afirma que se muestra “la diversidad genérica que alcanzó la tradición emblemática en los distintos ámbitos artísticos-ideológicos de la vida colonial; es decir, explora las vías de difusión que tuvo esta cultura esencialmente ideográfica y literaria y busca ponerla en relación con los propósitos morales, sacros, políticos, científicos y amorosos que siempre tuvo este discurso visual —expuesto sobre todo en la pintura— y que ahora nos parece distante e intrincado”⁸.

LA EMBLEMÁTICA Y EL ARTE EFÍMERO

Uno de los precursores de los estudios sobre la influencia de la emblemática en el arte efímero fue el profesor Francisco de la Maza con su obra *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, que fue publicada por el Instituto de Investigaciones Estéticas en una fecha tan temprana como 1946. Tanto en esta obra como en la que publicaría en el año 1968 con el título de *La mitología clásica en el arte colonial de México*, analiza la influencia de la emblemática en el arte efímero novohispano. La obra de De la Maza fue precursora y su camino fue continuado y ampliado más tarde por el profesor Santiago Sebastián y otros discípulos directos o indirectos como Víctor Mínguez y yo mismo, que publiqué en el año 1991 una obra titulada *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, basándome en los ricos fondos antiguos de la Biblioteca Nacional de México.

El arte efímero novohispano es una de las manifestaciones artísticas que mejor reflejan la influencia directa de la emblemática europea, pudiéndose observar con meridiana claridad los emblemas utilizados como modelos por programadores, pintores y escultores, que fueron en definitiva los creadores de las máquinas arquitectónicas, que acogieron amplios programas iconográficos, con los que se componía la imagen simbólica y alegórica del personaje, al que estaba destinada la obra. Como dice el profesor Antonio Bonet en su obra “La fiesta barroca como práctica del poder”, publicada en las actas del Congreso sobre

8. Jaime Cuadriello, “Preámbulo”, en Claudia Barrón (coord.), *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 19.

El arte efímero en el mundo hispánico, UNAM, 1983, pp. 50-51, “Aparte de todo el contenido de explicación iconológica que encierran las Relaciones al reproducir y glosar los textos de las empresas, emblemas y jeroglíficos que figuraban en cartelas, tarjas, tablas y lienzos incorporados o independientes de los ornatos, sus páginas encierran la pretensión de ser por sí mismas un monumento más, una arquitectura literaria levantada para la sempiterna memoria de tan señalado acontecimiento”.

La contribución novohispana al enriquecimiento de la cultura emblemática de las obras de arte efímero es especialmente notable, destacando figuras como Cervantes de Salazar, Sor Juana Inés de la Cruz, Carlos de Sigüenza o Joaquín Velázquez de León.

Cervantes de Salazar es un humanista, que en 1554 realiza el programa iconográfico para el túmulo de Carlos V, por lo que representa el primer programa iconográfico de una obra de arte efímero en la Nueva España⁹. Santiago Sebastián dice que fue el primero que llevó la influencia de Alciato a México¹⁰. Decorando el túmulo erigido en el convento de San Francisco aparecía una serie de escenas en las que mediante un lenguaje icónico literario de naturaleza sincrética se exponía la grandeza del monarca fallecido. Las imágenes iban acompañadas de textos explicativos. Al igual que en los *emblemas triplex* Cervantes de Salazar utiliza imágenes, textos breves para situarlas en un ámbito semántico, e inscripciones en prosa o en verso, o en una combinación de ambos, para explicar de una forma más amplia el contenido conceptual de la imagen. En este sentido no cabe duda que el modelo utilizado en el *Túmulo Imperial...* es la obra de Alciato¹¹. Muchos de los temas iconográficos del Túmulo de Carlos V serán utilizados en obras posteriores. Entre ellos aparece la relación entre los reyes

9. Francisco Cervantes de Salazar, *Túmulo Imperial de la Gran Ciudad de México. Descripción que escribió... del Túmulo que levantó la ciudad de México en las Exequias del Emperador Carlos V, y de las procesiones que con tal motivo se celebraron*, impreso en México por Antonio Espinosa, año de 1560. Reeditado por Edmundo O’Gorman, en *México en 1554 y Túmulo Imperial*, México, Editorial Porrúa, 1985, pp. 177-213.

10. Santiago Sebastián, “Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica”, en Claudia Barrón (coord.), *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 60.

11. José Pascual Buxó, “Francisco Cervantes de Salazar y Sor Juana Inés de la Cruz: el arte emblemático en la Nueva España”, en *Mensaje de las imágenes. Homenaje al doctor Santiago Sebastián. In memoriam*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, pp. 110-111.

aztecas, los gobernantes novohispanos y los reyes españoles, buscando la continuidad entre la época prehispánica y la virreinal.

En el año 1680 la escritora Sor Juana Inés de la Cruz fue invitada por el arzobispo y virrey de México, fray Payo Enríquez de Rivera, a confeccionar el programa iconográfico del arco triunfal que se erigiría en México para honrar la entrada del nuevo virrey Marqués de la Laguna. El texto de Sor Juana Inés se titulaba *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político...*, y fue publicado en la obra *Inundación castálida*, publicada en Madrid en el año 1689. En la introducción habla de la costumbre de los antiguos egipcios de usar jeroglíficos, y de cómo para aludir a las virtudes y al noble origen del nuevo virrey era necesario utilizar imágenes o jeroglíficos¹². En esta obra Sor Juana utiliza como fuentes de inspiración para la composición de las escenas de la vida de Neptuno una serie de obras que cita en el texto.

Frente al modelo clásico de Sor Juana Inés, otro escritor novohispano, Carlos de Sigüenza y Góngora, ex jesuita, poeta culterano e historiador, prefiere el modelo de los dioses y de los reyes aztecas en la iconografía de las pinturas, que decoran el arco, que le encargó el ayuntamiento para honrar la figura del virrey Marqués de la Laguna, y que incluye en su obra titulada *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*. Como dice la profesora Helga von Kügelgen¹³, en su arco Carlos de Sigüenza quiso relacionar el México precortesiano con el periodo virreinal, y para ello utiliza al dios *Huitzilopochtli* y a once emperadores aztecas. Su obra se inspira claramente en la emblemática, afirmando que “El que quiera, cómodamente, crear un símbolo, debe primeramente tener en cuenta lo siguiente: que debe existir una justa analogía del alma y del cuerpo. (Por alma entiendo una sentencia encerrada en una o en dos o en pocas palabras; por cuerpo me agrada designar el mismo símbolo)”. Así los dioses y emperadores aztecas están relacionados con virtudes, que están representadas por jeroglíficos inspirados en emblemas de Horozco, Alciato, Costalius, etc. El mestizaje de los jeroglíficos aparece claramente en la representación de *Itzcohuatl*,

12. *Ibidem*, pp. 107-121.

13. Helga von Kügelgen, “La línea prehispánica. Carlos de Sigüenza y Góngora y su *Teatro de Virtudes Políticas que constituyen a un príncipe*”, en Kart Kohut y Sonia V. Rose, (eds.), *Pensamiento europeo y cultura colonial*, Madrid, Vervuert-Frankfurt, Iberoamericana, 1997, pp. 205-237.

que significa “serpiente de obsidiana o culebra de navajas”. El emperador tiene a su lado la culebra de su nombre, siguiendo la manera en que los nahuas escribían pictográficamente. Sin duda Sigüenza utilizó como fuente de inspiración los códices indígenas¹⁴. Este jeroglífico recuerda también el jeroglífico de Horapolo¹⁵, que representa a un Rey Muy Poderoso: “Para expresar un rey muy poderoso pintan una serpiente que adopta la forma del universo y ponen su cola en la boca; escriben el nombre del rey en medio del enrollamiento, dando a entender que el rey domina el mundo. El nombre de la serpiente entre los egipcios es «meisi»”.

A pesar del descrédito que el emblema tiene en el siglo XVIII, cuando ilustrados como Feijoo critican su uso, el emblema siguió siendo utilizado por los mismos intelectuales de la Ilustración. Es lo que sucede con el arquitecto neoclásico Eduardo Tresguerras (1759-1833), buen conocedor de la tradición emblemática y autor de siete emblemas, algunos de los cuales presentan una crítica contra los vicios de la sociedad, recordando algunos grabados de Goya. Del mismo modo, cuando se hicieron las fiestas de juramento y de coronación de Carlos IV, los arquitectos Ignacio Castera y Antonio González Velázquez utilizaron los mismos modelos iconográficos y emblemáticos de siglos precedentes¹⁶. El templete situado en la renovada calle de los Plateros se coronó con la escultura de la virtud de la Obediencia, que tenía un yugo en el cuello cogido con la mano derecha, que decía “Suave”, y en la izquierda llevaba un cetro con el mote “Obediencia filial la más heroica”. Esta virtud es semejante a la reproducida por Ripa, aunque difiere de ella en que en vez de un crucifijo lleva el cetro para significar el amor a su padre Carlos III¹⁷.

14. Helga von Kügelgen, “Carlos de Sigüenza y Góngora, su *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe* y la estructuración emblemática de unos tableros en el arco de triunfo”, en Claudia Barrón (coord.), *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 151-160.

15. Vid. Horapolo, *Op. Cit.*, p. 193.

16. José Gómez, *Diario curioso y cuaderno de las cosas memorables en México durante el gobierno de Revillagigedo (1789-1794)*, editado por Ignacio González-Polo, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

17. José Miguel Morales Folguera, *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*, Granada, Junta de Andalucía, 1991, pp. 78-85.

LAS SIBILAS Y EL ARTE EMBLEMÁTICO

A pesar de la importancia que tiene el tema de las sibilas en el arte del Renacimiento y del Barroco, y de su poder como significante de modelos éticos, las sibilas están ausentes en los libros de emblemas y de jeroglíficos, a diferencia de lo que ocurre con otras figuras de la Antigüedad, como los filósofos y los poetas, los varones y las mujeres valerosas y virtuosas, o ya dentro del cristianismo los profetas que predijeron la venida de Cristo en el Antiguo Testamento.

Un caso excepcional es el de Juan de Horozco¹⁸, quien en el prólogo de sus *Emblemas morales* cita a las sibilas, que pusieron en verso en sus oráculos testimonios importantes para que no fueran olvidados, citándolas como precedentes de los emblemas. Sin embargo no vuelve a nombrarlas, a pesar de las numerosas citas de personajes y de dioses de la Antigüedad. También es singular la presencia de la sibila en el emblema II de Juan de Solórzano, que se inspira en el tema de la aparición de la Virgen con el Niño a Augusto y a la Sibila Tiburtina en una nube sobre el Capitolio, descrito por Jacobo de la Vorágine¹⁹.

A pesar de la casi nula presencia de las sibilas en la emblemática, desde el primer momento la representación de los grandes modelos de sibilas adquiere la forma de los emblemas. Lo podemos ver en el *Libro de horas de Saint-Gall*, el modelo de la mayoría de las familias de sibilas europeas, y en la serie que realiza hacia 1465 el grabador florentino Baccio Baldini (h. 1436-1487). La obra está formada por doce grabados que representan a doce sibilas sentadas con la indicación de sus nombres, un texto latino cerca de la cabeza, sus correspondientes atributos y ocho versos escritos en italiano debajo²⁰. Estas y otras obras de arte, así como los grabados reproducidos en libros influirían en algunas representaciones de sibilas novohispanas, donde a veces aparece solapada con los símbolos de origen prehispánico.

18. Juan de Horozco y Covarrubias, "Prólogo", en *Emblemas morales*, Segovia, 1591, p. 7.

19. Juan de Solórzano, *Emblemas regio-políticos*, edición de Jesús María González de Zárate, Madrid, Tuero, 1987, pp. 46-47.

20. Carlo de Clerq, "Quelques séries italiennes de Sibylles", *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Roma*, LI (1981), p. 108.

La Casa del Deán

El ejemplo humanista más importante corresponde a la mansión de un alto dignatario de la diócesis de Puebla, el deán Tomás de la Plaza. Se trata de una obra muy conocida y estudiada, destacando las aportaciones de De la Maza, Palm, Kügelgen, Gruzinsky y Morales Folguera. Del palacio renacentista construido a finales del siglo XVI hoy solo quedan la fachada y dos de sus salas, que están decoradas con dos programas iconográficos: uno con sibilas y otro con cinco *Triunfos* de Petrarca.

Los muros de la *sala de las sibilas* están decorados con un gran friso central, en el que se desarrolla una cabalgata de doce figuras femeninas, encabezada por la que representa al Antiguo Testamento y seguida por once sibilas. Cada una de las profetizas porta un estandarte, en el que figura el atributo de cada una, su nombre, edad, y un círculo con la escena de la vida de Cristo o de la Virgen profetizada junto con el nombre del profeta, que también vaticinó la misma escena.

La representación de las sibilas posee unos fondos paisajísticos, en los que aparecen animales europeos y prehispánicos de carácter simbólico y unas cenefas, donde se han representado animales y plantas tomadas también del mundo precortesiano. Así se pueden observar coatíes, serpientes, jaguares, monos, pájaros y plantas con flores acampanadas y bulbosas, que recuerdan las plantas opiáceas europeas.

Tanto Palm²¹ como Gruzinski²² han manifestado que el autor fue un tlacuilo indígena, que se inspiró en los códices prehispánicos para realizar estas obras. Los elementos prehispánicos se ubican en un plano secundario, fondos y cenefas, de manera que “el ideario cristiano se destaca sobre el fondo de un mundo superado”. En la cultura nahua el mono u *ozomatli* simbolizaba el día once. Traía suerte y felicidad a los nacidos en esa fecha. Tienen rostros humanos, junto a sus bocas aparece la vírgula de la palabra²³ y cogen unos bulbos simi-

21. Erwin Walter Palm, “El sincretismo emblemático en los *Triunfos* de la Casa del Deán de Puebla”, en *Forum Iberoamericanum*, 6, Böhlman, Verlag Koln, Weimar, Wien (1992), p. 91.

22. Vid. S. Gruzinski, *Op. Cit.*, p. 158.

23. Francisco de la Maza en *La mitología clásica... Op. Cit.*, pp. 31-32, afirma también que este detalle es de procedencia indígena.

lares a los de la planta del opio, que al parecer existían y eran consumidos con fines religiosos en la época prehispánica. Sus colas están unidas por una planta, cuyas flores se parecen al *poyomatli*, utilizada por los indígenas como alucinógeno para conocer el futuro, por lo que puede haber una clara relación con las sibilas, que profetizaron la venida de Cristo. Se consumía en las fiestas y en las danzas²⁴.

El jaguar es también un animal con una clara simbología prehispánica, cuyo prestigio se equiparaba con el del águila y con el de la serpiente, que están también presentes en las cenefas. El águila simbolizaba para los mexica al dios solar *Huitzilopochtli* y encarnaba los valores guerreros de fuerza, valentía y dominio del espacio. Simbolizó al mismo sol, por lo que tenía el poder de hacer germinar y crecer semillas y plantas²⁵. Por su parte el jaguar está asociado con “la noche, la oscuridad, con el sol poniente, con el mundo nocturno y subterráneo, y con la fertilidad de la tierra”²⁶. En cuanto a la serpiente aparece en el México prehispánico como símbolo de la sabiduría, cuando está emplumada y, cuando no tiene plumas, representa el agua, la sangre, los caminos, los ríos, y deidades celestes y terrestres²⁷. Por lo tanto el águila simboliza el fuego, la serpiente el agua, y el jaguar la tierra fertilizada por ambos elementos.

Los muros de la *sala de los triunfos* están decorados con un programa incompleto de los *Triunfos* de Petrarca, ya que falta el *Triunfo de la Fama*. No obstante, los otros cinco triunfos están dispuestos en el mismo orden que los creó Petrarca y que todos los restantes ilustradores de este tema clásico. Este orden está relacionado con un programa iconográfico de inspiración neoplatónica, en el que cada uno de los triunfos se relaciona con una etapa de la vida humana. Así tras la juventud, periodo durante el que triunfa el *Amor*, vienen la *Castidad*, la *Muerte* y el *Tiempo*, acabando todo este proceso con el *triunfo de la Eternidad*.

24. *Ibidem*, p. 164.

25. María del Rosario Ramírez Martínez, Margarita Treviño y Trinidad Durán, “La presencia del águila. Imagen implícita”, en *Iconografía mexicana II. El cielo, la tierra y el inframundo: águila, serpiente y jaguar*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000, p. 42.

26. Óscar F. Sánchez Caero, “El jaguar en Teotihuacán y el puma en Tiwanaku”, en *Iconografía mexicana II. El cielo, la tierra y el inframundo: águila, serpiente y jaguar*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000, p. 103.

27. Beatriz Barba de Piña Chan, “Las dos serpientes de la estela 23 de Izapa”, en *Iconografía mexicana II. El cielo, la tierra y el inframundo: águila, serpiente y jaguar*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000, p. 136.

Los triunfos están enmarcados tanto en la parte superior como inferior por cenefas dispuestas a manera de frisos corridos, dentro de los cuales se repiten dos temas separados por plantas²⁸: el tema más sencillo está formado por cabezas femeninas adornadas con velos que envuelven completamente los rostros y sirven también para sujetar coronas vegetales, situándose a sus lados sendas águilas con las alas explayadas y los picos abiertos.

El otro tema es más complejo y está formado por animales y figuras mitológicas. En el centro de la composición aparece un escudo con un animal emblemático sostenido por unas raras figuras de faunos o faunas indígenas dotados de alas. A sus lados aparecen sendos *puttis*, que tienen enrollados en sus piernas grandes culebras²⁹.

El claro mestizaje artístico y temático, que aparece en las pinturas de estas cenefas, fue definido por Palm³⁰ como “sincretismo emblemático”, hipótesis que habría que poner en entredicho al menos hasta que se demuestre el simbolismo de los elementos indígenas que aparecen en las cenefas, los cuales no están claramente definidos³¹.

En realidad, la mayoría de los elementos decorativos y figuras, que aparece en las cenefas, proviene de la mitología clásica y del repertorio grotesco. Son los casos de los *putti*, las máscaras femeninas y los faunos. Estos últimos, que poseen largas cabelleras atadas por cintas, son los únicos que pueden tener una más clara significación indígena. Tienen alas y patas traseras de équidos, para significar el dominio de la tierra y del aire, afirmación apoyada por la presencia de las serpientes y las águilas.

Desde el punto de vista simbólico las figuras más importantes de estas cenefas corresponden a los animales situados en el interior de los doce escudos, que son claramente emblemáticos. Los estudios realizados sobre ellos por Palm en

28. Serge Gruzinski en su obra *El águila...*, *Op. Cit.*, p. 164, identifica esta planta con el *poyomatli*, que era utilizada por los indígenas como alucinógeno para conocer el futuro. Se empleaba en las fiestas y danzas.

29. Los faunos tienen similitudes con otros animales emblemáticos de origen europeo, como la esfinge, que posee alas, cabeza de mujer y cuerpo y garras de león, y el grifo, cuya parte superior es de águila, la inferior de león y la cola de reptil.

30. Erwin Walter Palm, “El sincretismo emblemático de los *Triunfos* de la Casa del Deán en Puebla”, en *Comunicaciones. Proyecto Puebla-Tlaxcala*, Puebla, Fundación Alemana para la Investigación Científica, 1973, vol. VIII, pp. 11-18.

31. Santiago Sebastián, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995, pp. 138-139.

el año 1974 han servido de base a los de otros investigadores, entre los que hay que señalar especialmente los del profesor Santiago Sebastián y los de la doctora Helga von Kuegelgen, ya citados. Al respecto es necesario indicar la dificultad que presenta el reconocimiento preciso y concreto de algunos de los animales, lo que suele ser frecuente en los programas animalísticos de carácter emblemático, ya que los modelos que utilizan los pintores –libros de emblemas, bestiarios o enciclopedias- no suelen ser muy precisos, por lo que a veces es imposible identificar algunos tipos de roedores, herbívoros o aves³². Habría que decir también que algunos autores han puesto en relación el significado emblemático de estos animales con el de los *Triunfos* de Petrarca.

Santuario de la Virgen de los Remedios

Conocemos el origen de la construcción del Santuario de la Virgen de los Remedios gracias al mercedario fray Luis de Cisneros, que escribió un libro en el año 1621³³, en el que describe cómo la imagen fue traída por el capitán Juan Rodríguez Villafuerte y depositada sobre el Templo Mayor de México, donde estuvo hasta la famosa Noche Triste, cuando fue sacada de la ciudad y perdida en el monte junto a Tacuba, donde los españoles se refugiaron. En este lugar se apareció la Virgen por primera vez a los aztecas, echándoles arena en los ojos para que no pudieran ver a los españoles y que de esta forma pudieran escapar³⁴. Quince años más tarde la Virgen volvió a aparecerse al cacique indígena Juan del Águila, quien se la llevó a su casa. No obstante la imagen siempre volvía al lugar donde se la había encontrado. Un día que fue a visitar a la Virgen de Guadalupe, ésta le dijo que no necesitaba trasladarse hasta allí, porque la tenía cerca de su casa, encomendándole la construcción de una ermita. En el año 1574 ante el estado de ruina del santuario, el cabildo de México la convirtió en su patrona, encargando la construcción de un nuevo santuario a García de

32. Estas dificultades ya las pudimos apreciar en nuestro estudio sobre las pinturas murales de la ciudad colombiana de Tunja, coetáneas de estas pinturas de Puebla.

33. Fray Luis de Cisneros, *Historia del principio, origen, progresos y venidas a México y milagros de la Santa Imagen de Nuestra Señora de los Remedios extramuros de México*, 1621. Reedición de El Colegio de Michoacán, Zamora, 1999. Este libro puede considerarse como antecedente del que en 1648 escribió Miguel Sánchez sobre la Virgen de Guadalupe.

34. *Ibidem*, pp. 43-49.

Albornoz. Desde entonces la Virgen fue llevada en procesión a México en varias ocasiones, especialmente cuando había sequías³⁵.

Fue en el año 1595 cuando el vicario José López encargó al pintor Alonso de Villasana la realización de doce lienzos, en los que había de representar los milagros realizados por la Virgen, acompañados de virtudes, escenas del Antiguo Testamento, dioses de la mitología clásica, temas emblemáticos, temas gloriosos de la vida de la Virgen, desde la *Presentación* hasta la *Glorificación*, y sibilas. En la parte inferior de los cuadros había tarjas con elogios y jeroglíficos marianos y, en el pedestal de cada una de las columnas, octavas, en las que se describía el milagro representado. Se trataba de un programa claramente mesiánico, que acababa con la escena de la Virgen con el Niño dándole a un indio el caduceo e invitándole a ingresar en la Ciudad de Dios.

Aunque las pinturas fueron destruidas, conocemos el programa, desarrollado en once cuadros, porque Cisneros los describe en el libro escrito en 1616 y publicado cinco años más tarde³⁶.

Sibilas Arcaizantes

En los siglos XVII y XVIII se seguirán realizando en la Nueva España varias series de sibilas, algunas de las cuales continuarán utilizando los esquemas emblemáticos, aunque variarán los modelos iconográficos. Tres series incompletas se conservan en el Museo Virreinal de Tepotzotlán, en el Palacio de Chapultepec y en el Museo de las Intervenciones de Churubusco. La única serie completa se encuentra en una sala del antiguo Palacio de la Minería del Distrito Federal, que fue dada a conocer en el año 1965 por Manuel Toussaint³⁷. En el año 1968 fue publicada la serie completa por Francisco de la Maza³⁸, y en 1982

35. Solange Alberro, "La conjunción de las artes en la venida de Nuestra Señora de los Remedios a la ciudad de México. 1616", en José Pascual Buxó (ed.), *La producción simbólica en la América colonial. Interrelación de la literatura y las artes*, México, UNAM, 2002, pp. 67-96.

36. Francisco de la Maza habla de la existencia de doce cuadros, pero luego sólo cita once, que son los mismos que describe Cisneros.

37. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, 1965, p. 179.

38. Francisco de la Maza, *Op. Cit.*, láminas 43- 54.

fue descrita por Galindo y Villa³⁹. Un año después el profesor Santiago Sebastián⁴⁰ hizo una nueva lectura de la serie, observando que su autor, el pintor de la segunda mitad del siglo XVIII Pedro de Sandoval, se había inspirado en la iconografía de los grabados de Baltasar Porreño. Las sibilas están representadas de medio cuerpo dentro de un medallón ovalado, en cuyo borde se inscribe su nombre. Llevan en las manos sus correspondientes atributos y en la parte inferior aparece un cuarteto en español, que se refiere al vaticinio de cada sibila.

LA EMBLEMÁTICA CONVENTUAL

La profunda devoción popular de la Virgen en el virreinato va a originar un gran número de representaciones artísticas, en las cuales va a ser frecuente el uso de los modelos emblemáticos por su carácter didáctico y moralizante. Como dice María de los Ángeles Sobrino⁴¹, “El modelo figurativo de la *Tota Pulchra* fue una de las primeras manifestaciones artísticas concebidas según el esquema representativo de la emblemática.

En el claustro del extinto convento de Huejotzingo la representación de la Inmaculada adquiere la forma del emblema: en la parte superior hay una filacteria con el texto *TOTA PULCHRA EST AMICA MEA ET MACULA NON EST IN TE*, en el centro aparece la imagen monumental de la Virgen Inmaculada y a su alrededor hay quince símbolos de la Virgen tomados de la Biblia rodeados de filacterias escritas en latín. Hay imágenes muy parecidas en otros conventos, como sucede por ejemplo con la *Benedicta de Actopán*.

El profesor Jaime Cuadriello ha llamado “Emblemas de Nación” a las representaciones de la Virgen de Guadalupe, derivadas de la obra impresa en 1648 por Miguel Sánchez, quien relaciona la Mujer Apocalíptica de San Juan con las mariofanías guadalupanas al indio Juan Diego⁴²: “el retrato estampado en la

39. J. Galindo y Villa, *Apuntes de epigrafía mexicana*, México, 1982, p. 34.

40. Santiago Sebastián, “Las Sibilas: pervivencia de un tema clásico en el Barroco”, en *Homenaje al profesor Martín Almagro Basch*, tomo IV, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, pp. 167-173.

41. María de los Ángeles Sobrino F., “Entre la especulación y el obrar: la función de la emblemática Mariana”, en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 193.

42. Vid. J. Cuadriello, *Op. Cit.*, p. 105.

tilma de un indio era, pues, un jeroglífico expuesto a toda indiferencia intelectual, un ideograma sujeto al desciframiento de los hijos de esta tierra”. Las relaciones de los símbolos de la Virgen de Guadalupe con los libros de emblemas son evidentes –el sol, el águila, la muerte y resurrección, la pugna entre el águila y la serpiente dragón- y fueron puestos de manifiesto por el propio Miguel Sánchez. Numerosas pinturas y grabados que representan escenas de las mariofanías de la Virgen de Guadalupe se presentan también bajo la forma del emblema, lo que evidencia sus estrechas relaciones.

Algo similar ocurre con las representaciones del tema del *Juicio Final*, que pusieron de moda en la Nueva España los franciscanos, quienes pensaban que con la evangelización de América se completaba la evangelización de todos los pueblos del mundo y estaba próxima la llegada del fin del mundo. Estas representaciones están relacionadas con las dificultades de comunicación que tuvieron inicialmente los frailes con los indígenas para la evangelización y que se resolvieron con el uso de imágenes, algunas de las cuales están acompañadas de textos en escritura alfabética y pictográfica. Un ejemplo excepcional de esta situación es la escena que decora el frente principal de la capilla posa del Juicio Final de Calpan. En la parte superior está Cristo Juez con el nombre representado en escritura pictográfica en forma de una planta. A los pies de Cristo y a ambos lados, donde se hallan arrodillados la Virgen y San Juan Bautista intercediendo por las almas de los difuntos, hay tres textos en escritura alfabética. Están escritos en latín, y explican la acción de las tres figuras principales.

El profesor Santiago Sebastián⁴³ ha observado que los modelos iconográficos del tema del *Juicio Final* provienen de libros con grabados como la *Crónica de Nuremberg* (1493), o de versiones españolas aparecidas en el *Flos Sanctorum* de Pedro de Vega (c.1521).

La escalera del convento agustino de Atotonilco el Grande fue decorada con un programa pictórico de filósofos de la Antigüedad, inspirado en la obra *Comentaria in duodecim Aristotelis libros de prima Philosophia*, escrito por Juan Ginés de Sepúlveda. Las figuras de filósofos están representadas de medio cuerpo bajo hornacinas y tienen debajo sus nombres y unos breves textos escritos en

43. Vid. S. Sebastián, *Iconografía...*, *Op. Cit.*, p. 81

latín, en los que, siguiendo imágenes literarias de emblemas morales, se ponen de manifiesto una serie de virtudes⁴⁴:

Cicerón: *Qui virtuti praediti sunt: soli sunt divites* (“Solamente son ricos los que están llenos de virtud”).

Séneca: *Nunquam stygias fertur ad umbras inclita virtus* (“La virtud ínclita nunca lleva a las sombras infernales”).

Sócrates: *Adolescentes speculum consultant: quo ad bonum incitentur* (“Los jóvenes miran al espejo para esforzarse al bien”).

Platón: *Breves virtutis laboris: aeterna voluptas sequitur* (“Los trabajos de la virtud son breves, de ellos se sigue eterno placer”).

Aristóteles: *Non de virtute scire sat est: sed enitendum est ipsam habere* (“No es suficiente conocer la virtud, sino esforzarse por poseerla”).

Pitágoras: *Stateram ne transgrediere: id est, virtutis, medium ne transeas* (“No inclinar el fiel de la balanza: esto es, no traspases e medio de la virtud”).

LOS BIOMBOS NOVOHISPANOS

El término biombo proviene del japonés y significa “protección contra el viento”. Igualmente del país del sol naciente llegaron a la Nueva España los primeros biombos junto con un grupo de artesanos, que enseñaron a los novohispanos las técnicas de fabricación de este mueble, que tenía usos prácticos y decorativos en los salones con tarimas elevadas y cumplían el mismo papel de los tapices y de los guadamecés o cordobanes. En el siglo XVII recibían el nombre de “rodastrado”, mientras que en el siglo XVIII aparecieron los de “cama”. Estaban decorados en sus dos caras con temas moralizadores y didácticos, y enmarcados por cenefas de flores y de frutas⁴⁵.

En el Museo Franz Mayer de México se conserva un biombo adornado por el pintor Juan Correa (1646-1716) en sus dos caras: en una se representan dos de los cuatro elementos y en la otra cinco de las siete artes liberales. Las figuras

44. Constantino Reyes-Valerio, *Arte indocristiano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 200, pp. 428-429. Ver también Santiago Sebastián, *Iconografía...*, *Op. Cit.*, pp. 105-106.

45. Marita Martínez del Río de Redo, “Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos”, en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 133.

de las artes liberales están representadas sobre un fondo de paisaje mediante la fórmula del emblema: en la parte superior hay filacterias con los títulos, en el centro están las imágenes a manera de pinturas y en la inferior los epigramas en cartelas.

Los biombos del siglo XVIII añaden a los elementos didácticos y moralizadores del siglo precedente la representación de emblemas. En 1750 está fechado un biombo de autor anónimo, en el que se representa la *Entrada de un virrey en la Nueva España*: en la parte inferior se desarrolla la escena de la entrada con los personajes a caballo, y en la superior veinticuatro jeroglíficos con los lemas en latín y los epigramas en español.

También anónimo es el *Biombo de los Proverbios*. Tiene cinco paneles, con diez emblemas en el anverso y quince en el reverso. En la parte superior se hallan los motes y en la inferior los epigramas. Como demostró el profesor Santiago Sebastián las pinturas de carácter popular copian literalmente los grabados de Vaenius⁴⁶. Otros biombos se inspiran también en Vaenius.

Igualmente tiene carácter emblemático el *Biombo de las Naciones* del Museo Franz Mayer, en el que se representan imágenes de los principales pueblos de Europa, inspiradas en la obra *Virtudes y Defectos de los Pueblos Europeos*, realizada por el pintor alemán Paul Decaer (1685-1742)⁴⁷. Se trata de un tema propio de la Ilustración llamado por Benito Feijoo “cortejo de las naciones”.

46. Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Editorial Azabache, 1992, pp. 153-156.

47. *Ibidem*, pp. 166-175.