

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO



FACULTAD DE HUMANIDADES

**LOS BIOMBOS NOVOHISPANOS DEL SIGLO XVIII
CON TEMÁTICA MITOLÓGICA**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HUMANIDADES: ESTUDIOS HISTÓRICOS

PRESENTA:

LIC. KARINA LISSET OCARIZ RIVERO

DR. CARLOS ALFONSO LEDESMA IBARRA

DIRECTOR DE TESIS

DRA. SONIA IRENE OCAÑA RUÍZ

CODIRECTORA DE TESIS

MTRA. MARÍA EUGENIA RODRÍGUEZ PARRA

TUTORA INTERNA DE TESIS



Mayo | 2025

Contenido

Introducción	3
Capítulo I. El fenómeno de los biombos en Nueva España, siglos XVII y XVIII.....	8
Origen de los biombos asiáticos.....	9
<i>Tornaviaje</i> : trayectoria comercial de los biombos	12
Biombos de factura novohispana	23
Del Olimpo a la Nueva España: la herencia clásica en el imaginario Occidental	33
Capítulo II. Las musas Clío, Melpómene, Tersícore y, posiblemente, Euterpe.....	47
¡Salve, hijas de Zeus!	48
Presencia de las musas en Nueva España	52
Iconografía de las musas	56
Estudio del biombo	61
Capítulo III. La leyenda mitológica de Céfito y Flora	71
El mito de Céfito y Flora en los <i>Fastos</i> de Ovidio	72
Estudio del biombo	79
Referencias visuales	86
Capítulo IV. El pincel de Miguel Cabrera: estudio de los biombos Dafne y Apolo Meleagro y Atalanta.....	94
Esbozo de la vida y trayectoria de Miguel Cabrera	95
Historia de Dafne y Apolo.....	104
Estudio del biombo	109
Historia de Meleagro y Atalanta <i>versus</i> el jabalí de Calidón.....	121
Estudio del biombo	129
Características de la pintura en Nueva España del siglo XVIII.....	136

Uso de grabados y estampas	139
Conclusiones	143
Bibliografía	151
Lista de ilustraciones.....	157
Anexo	160

Introducción

Entre las diversas manifestaciones del arte novohispano, los biombos destacan por su riqueza visual y su complejidad técnica. Su presencia en los museos o colecciones privadas invita a cuestionarnos en torno a su origen, función y simbolismo. En este contexto, se seleccionaron cuatro biombos novohispanos del siglo XVIII con escenas mitológicas, con el propósito de analizar cómo se representaron estas escenas dentro de este particular formato artístico. Los biombos seleccionados fueron *Las musas Clío, Melpómene, Terpsícore y, posiblemente, Euterpe*, obra atribuida al pintor poblano José Joaquín Magón, activo durante el siglo XVIII en el centro del virreinato; en la actualidad, esta obra forma parte del Museo Soumaya.

Un segundo biombo es *La leyenda mitológica de Céfito y Flora*, obra prestada en comodato a Fomento Cultural Citibanamex para la exposición *Biombos y castas. Pintura profana en la Nueva España* llevada a cabo en el Palacio de Iturbide de la Ciudad de México (2023). Por su parte, *Dafne y Apolo*; y *Meleagro y Atalanta ofrecen a Diana la cabeza del jabalí de Caledonia*, son dos obras atribuidas a Miguel Cabrera; la primera forma parte de una colección particular y la segunda como parte de la Colección de Arte Virreinal del Museo Soumaya. Aunque se identificaron otros biombos con representaciones mitológicas como *Escenas con amorcillos*, o con temáticas clásicas, como *Los emperadores romanos*¹, se optó por centrar el estudio en los cuatro biombos previamente mencionados. Esta decisión se fundamenta, en primer lugar, en el hecho de que los objetos con escenas de carácter pagano son menos numerosos, en comparación con aquellos que presentan temáticas religiosas.

A la vez que dichas narraciones son ubicadas en autores clásicos como Ovidio, Hesíodo, Homero, entre otros. Lo que, en principio, permitiría rastrear sus orígenes literarios y sus convenciones visuales a través de un análisis iconológico, tanto en el Mundo Antiguo, como en la Edad Moderna. Para conducir este estudio, se privilegiaron las propuestas de Aby Warburg, cuyas ideas fueron retomadas y ampliadas por historiadores del arte como Fritz

¹ Ambos forman parte de la colección permanente del Museo Soumaya.

Saxl, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich y W.J.T. Mitchell, autores que también se integraron en la investigación.

De Aby Warburg, se reconoce su propuesta de la *pervivencia* y pilar cultural de la Antigüedad clásica en Occidente. A través de la premisa de que el arte griego y romano no murió, sino que persistió a través de transformaciones estéticas y culturales; cuyas convenciones visuales y literarias se reutilizaron durante la Edad Media y Renacimiento. Su obra, *Atlas Mnemosyne* explora cómo se han representado a lo largo del tiempo escenas y personajes clásicos, así como se perciben sus cambios o permanencias en la cultura que las genera y *re-genera*. Se suma la propuesta de Fritz Saxl y Erwin Panofsky, en la que incluyen el análisis de las tradiciones visuales y literarias clásicas durante la Edad Media; entendidas como fuentes que guían a los interesados a acceder a este Mundo Clásico.

El método comparativo trabajado por Warburg resulta en una reconstrucción de las imágenes que integran el mundo iconográfico clásico y moderno de ciertas escenas o personajes. Lo anterior, según cómo se interpretó en cierta región y época, además de reconocer el estilo o escuela de quien elaboró la obra. Al buscar respuestas en variadas expresiones culturales, el estudioso necesita auxiliarse de fuentes ajenas a la obra, como textos, materialidad, idioma, vida cotidiana, vida del autor, técnicas, entre otras. W. J. T. Mitchell explica en su texto *Teoría de la imagen* que el método comparativo actúa como una «limpieza» intelectual que, al identificar similitudes y diferencias entre las imágenes, es posible evocar nuestro interés hacia un único objetivo (Mitchell, 2009, p. 80). Por su parte, Wendy Steiner define este enfoque como comparación *interartística*; un análisis que revela las normas estéticas de un periodo específico: clásico; medieval; renacentista o, en nuestro caso, novohispano. Esta metodología se basa en la *tradicición*, entendida como el vínculo que conecta objetos y actitudes culturales a lo largo del tiempo (Steiner, 1989, p. 19).

En esta investigación, la comparación *interartística* pretende relacionar variados aspectos de la herencia cultural, con especial énfasis entre la conexión entre la tradición clásica occidental y las imágenes novohispanas. Según este enfoque, se establecen modelos de comparación que exploran el diálogo entre la cultura visual y obras literarias. En este sentido, la Nueva España configuró un vínculo entre los biombos americanos y su tradición

Oriental y Occidental. Esta búsqueda derivó en reconocer la narrativa de las imágenes según su tradición literaria en autores como Ovidio, pues éste compiló las historias de carácter mitológico, ya fuese en sus *Metamorfosis* o en sus *Fastos*, obras que circularon en América.

En los análisis del arte novohispano fue propicio recurrir a autores como Manuel Toussaint, Francisco de la Maza, Gustavo Curiel, Clara Bargellini, entre otros que fueron de suma importancia al momento de situarse en el contexto plástico del virreinato. Gracias a estos historiadores se accedió tanto a estudios formales, como documentos de índole social y económica, fuentes que dan licencia para conocer cómo se relacionaron los habitantes novohispanos con la mercancía asiática, la mitología y los tipos de biombos. Los textos de Sonia Ocaña y Alberto Baena Zapatero fueron esenciales para esta investigación, en especial en lo referente a su materialidad y los procesos económicos asociados. Sus trabajos sirvieron de guía para el primer capítulo, dedicado al análisis del origen de los biombos, su comercio, tipologías y usos.

Para acceder a estos temas especializados se consultaron bibliotecas como la perteneciente al Museo Nacional de Arte; Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM; Biblioteca de las Artes del CENART, El Colegio Mexiquense A.C. entre otras, como las pertenecientes a esta casa de estudios, la Universidad Autónoma del Estado de México. Además de recursos digitales y de archivo como la Biblioteca Digital Hispánica o el Catálogo Digital del Museo Soumaya. En lo referente a fuentes primarias como documentos de época, en un principio se privilegió integrar legajos procedentes del Archivo General de la Nación y del Archivo General de Notarías de Toluca con el fin de rastrear tipos y costos de biombos a través de documentos notariales como inventarios de bienes o testamentos. En la ciudad de Toluca, las referencias a biombos fueron escasas y apenas se encontraron algunas menciones que omitían datos relevantes como su precio, materialidad, escenas o dueños.

El estudio de estos biombos de carácter mitológico es apenas un acercamiento a la diversidad de expresiones plásticas producidas en la Nueva España; obras cuya naturaleza sintetizó tres tradiciones artísticas: asiática, europea y novohispana. La primera es la cultura de origen, aquella que elaboró estos objetos y los exportó desde finales del siglo XVI. La

segunda, heredó las convenciones visuales del Mundo Clásico y las técnicas pictóricas a la manera occidental a través de sus programas iconográficos y objetos con estas temáticas que llegaron a América. La tercera es el virreinato novohispano, que conjugó las dos primeras y las integró; dando como resultado modelos pictóricos adaptados a la sociedad americana.

Estos muebles de gran formato se instalaron en los hogares americanos desde finales del siglo XVI y con el tiempo adquirieron popularidad, siendo adquiridos tanto por sectores privilegiados como por familias con ingresos menores. Ya durante el siglo XVII los artesanos locales fabricaron biombos con materiales regionales, adaptándolos a los gustos del comprador americano; sujeto ya familiarizado con una escuela pictórica común desde el siglo XVI. Así surgieron los biombos novohispanos con escenas de la Conquista o vistas de la Ciudad de México. No obstante, los biombos de origen asiático se mantuvieron en circulación incluso hacia el siglo XVIII; momento en que se diversificaron los temas representados y se incorporaron escenas mitológicas cuya producción, aunque presente desde el siglo XVII, aumentó significativamente en esta centuria. En tanto, la reproducción de escenas mitológicas proviene de una memoria colectiva presente en España durante el siglo XVI; cuyo arte se encontró unido a las formas renacentistas que impulsaron este tipo de representaciones.

En palabras de Rosa Torrijos (1995), en España, la utilización de iconografía mitológica era usual en la arquitectura, y se privilegió la decoración al estilo «europeo» para «ponerse al día». Resulta lógico pensar que lo anterior, en principio, también se aplicó en el Nuevo Mundo, pero la pobreza con que aparecen escenas mitológicas lleva a reflexionar que su producción fue menor que las religiosas que brindaron un beneficio espiritual en su vida diaria. El acceso al conocimiento en torno a la mitología clásica provino, en mayor medida, por parte de textos clásicos se destinaron a quienes provenían de esferas sociales que podían costear una educación de este tipo. De lo anterior, los datos resultan insuficientes para realizar un estudio sobre las lecturas y el tipo de lectores en Nueva España, al menos en esta investigación. Los habitantes de la Nueva España no fueron indiferentes a la cultura clásica, sino que asimilaron sus influencias y desarrollaron modelos basados en iconografías europeas.

La vida cotidiana y social se enriqueció con estas expresiones, ejemplo de ello son las numerosas referencias festivas que recoge Francisco de la Maza en su obra *La mitología clásica en el arte colonial de México*. Esta apropiación se enriqueció con el estudio de textos antiguos, en particular las obras de Ovidio, cuya narrativa mitológica sirvió de inspiración. En este contexto, los biombos funcionaron como un lienzo ideal para representar escenas mitológicas a gran escala, llevando a cabo la difusión y reinterpretación de estos relatos en el ámbito novohispano.

Examinar biombos novohispanos con escenas mitológicas permitió identificar la permanencia de narrativas de origen clásico en el contexto virreinal, integradas mediante recursos técnicos y compositivos propios del medio novohispano. Estas obras, al incorporar relatos extraídos de fuentes literarias como las *Metamorfosis* de Ovidio, dan cuenta del conocimiento y la circulación de modelos textuales y visuales procedentes de Europa. La selección de temas mitológicos en un soporte como el biombo responde a intereses específicos dentro de ciertos sectores sociales que valoraban la tradición clásica como manifestación de erudición, gusto y prestigio. Su incorporación en la cultura material novohispana sugiere un proceso de adaptación selectiva en el que confluyen elementos de origen asiático, europeo y americano.

A partir de una metodología iconológica sustentada en los planteamientos de Aby Warburg y sus continuadores, esta investigación contribuye a la comprensión de los vínculos existentes entre la tradición clásica y las producciones artísticas del virreinato. El enfoque comparativo e *interartístico* permitió establecer relaciones entre las imágenes y sus posibles fuentes textuales, al tiempo que destacó las particularidades formales de los biombos en tanto objetos culturales. Si bien, el número de ejemplos con escenas mitológicas es reducido frente a aquellos de carácter religioso, su estudio abre nuevas líneas de investigación en torno a la recepción del imaginario clásico en la Nueva España, su circulación en el ámbito doméstico y su papel dentro de los procesos de apropiación visual y cultural que caracterizan al arte virreinal.

Capítulo I. El fenómeno de los biombos en Nueva España, siglos XVII y XVIII

Origen de los biombos asiáticos

[...] harinas, cecinas, biombos pintados al óleo y dorados, todo género de cuchillería, escritorios, cajas y cajuelas de madera con barnices y labores curiosas. Lo más se gasta en la tierra y también se carga para Nueva España. Regresan a Japón con seda cruda, oro y cueros de venado [...] (De Morga, 1890, p. 354)

Este primer capítulo ofrece un recorrido histórico de los biombos con la finalidad de analizar su trascendencia en Asia y en Nueva España. En favor de comprender tres aspectos fundamentales: materialidad, técnicas y usos; los cuales presentan diferencias significativas en comparación con los producidos en América. Incluso dentro del continente asiático, los biombos chinos, coreanos, japoneses y de otras regiones, muestran notables variaciones, influenciadas por los materiales disponibles, las técnicas de fabricación, y las necesidades específicas de cada región. Gracias a estas variables, es posible distinguir de qué escuela proviene cada uno y reconocer el origen de cada tipo de biombo, facilitando la identificación de aquellos que llegaron al Nuevo Mundo; su valor en el mercado; sus características particulares y los elementos que los artesanos novohispanos incorporaron en sus versiones locales.

Los biombos fueron introducidos al continente americano en el contexto de la naciente globalización, impulsada por el contacto entre Asia, América y Europa. Este proceso favoreció el intercambio de bienes, servicios e ideas; consolidando al virreinato de la Nueva España como un punto clave en la distribución de mercancías occidentales, orientales y propias. Como resultado, estos objetos – al igual que la seda, la porcelana u otros objetos – fueron aceptados por los hogares novohispanos, ya fuera en su versión asiática o en la producida por artesanos locales. Su principal uso fue la decoración de espacios y proporcionar privacidad en las áreas privadas dentro de las habitaciones. Es relevante señalar que, inicialmente, los biombos se asociaron a las familias que habitaban en los palacios de la Ciudad de México; con el tiempo, su presencia se extendió a hogares de clases más modestas.

Debido a que la información sobre este tipo de viviendas es escasa, el estudio se ha centrado en las edificaciones palaciegas de la capital virreinal, ya que son éstas las que

cuentan con mayor respaldo documental o, en algunos casos, todavía se conservan. A través de este estudio, se pretende conocer en qué espacios se ubicaron, y el papel que desempeñaron dentro de las dinámicas sociales de la época, como sectores privilegiados que llevaron a cabo reuniones sociales como saraos, tertulias u otro tipo de encuentros. Así, el objetivo es revisar y comprender cuál es la relación de los biombos entre lo estético y lo funcional en los sectores sociales privilegiados de la Nueva España.

Los biombos son muebles de origen asiático usados para separar espacios en los hogares y otorgar privacidad y recreación a sus habitantes. Éstos se realizaron con paneles de madera y tela que se conectaban a través de cordones o bisagras. La palabra proviene del japonés *byō*: protección; y *bu*: viento; *byōbu* «protección contra el viento». Es hasta el contacto entre mercaderes asiáticos y portugueses que estos últimos integran la *m* y en Occidente se conoce como *biombo* (Castelló Yturbide & Martínez del Río de Redo, 1970, p. 11). Se piensa que es de origen chino, debido a que en algunas fuentes literarias dan referencias a estos objetos desde el siglo IV a.C. durante la dinastía Zhou (1050 – 221 d.C.) (Lee van der Reyden, 1988, p. 64).

Estos muebles se ubicaron dentro de palacios y viviendas comunes; los había de varios tipos, desde los más sencillos, hasta aquellos adornados con oro, plata, carey y telas de la mejor calidad. En tanto, se convirtieron en lienzo para pintar paisajes propios de la cultura asiática, animales, leyendas de la región, caligrafía y hasta aquellos de uso ritual o espiritual en procesiones y hogares. De esto último, se usaron como protección ante el llamado *Mo*, una especie de animal que «devoraba las pesadillas»; ello resultó propicio para elaborar *byōbu* con esta temática y colocarlos en las alcobas (Castelló Yturbide & Martínez del Río de Redo, 1970, p. 11). Pese a que cada región los fabricó de acuerdo con sus intereses, técnicas y materiales, su estructura no distó una de otra; mientras que los chinos y japoneses los elaboraron con paneles unidos por cuerdas; los coreanos los unieron con bisagras de papel o de seda. O bien, las chinas eran más pesadas que las japonesas, resultado de la madera que utilizaban, de ahí que su carácter móvil y ligero se otorgue al país nipón.

Llegaron a Japón durante el siglo VII d.C., lugar donde mejoraron su estructura y su uso se extendió más allá de separar espacios (Ette, 2014, p. 87). Fue gracias al interés japonés por reacondicionar estos muebles es que existe información sobre sus técnicas y materiales.

Desde su ingreso a este territorio fueron realizados a partir de seis hojas con medidas aproximadas de 1.80 metros por 3.40 metros, según los restos encontrados. Más adelante, se produjeron biombos para múltiples ocasiones y espacios; entre ellos *makura – byōbu*, que era pequeño y se colocaba junto a la cama, a modo de dar privacidad en este lugar de la casa. El segundo es el *furosaki – byōbu*, un biombo aún más pequeño de dos hojas y utilizado en la ceremonia del té. Otros eran el *tsuitate – byōbu*, que era colocado en la puerta principal de la casa, pese a que era de una sola hoja; el *fusuma – byōbu* es una puerta corrediza y ligera, usada para separar habitaciones y no sólo espacios dentro de una; el *shoji – byōbu* utilizada como puerta o ventana de papel traslúcido que permitió la entrada de luz, sin descuidar la privacidad del inquilino; el *tobusama – byōbu*, que más que un biombo era una puerta corrediza hecha desde una tabla de cedro (Castelló Yturbide & Martínez del Río de Redo, 1970, p. 13).

La arquitectura china utilizaba pesadas estructuras de madera y, por ende, los propios biombos se fabricaron bajo el mismo esquema, con hojas a partir de maderas pesadas, marcos gruesos y conectadas con bisagras de cuero o telas rígidas. Lo anterior, mantuvo a los muebles de este tipo inmóviles y colocados en un mismo espacio, y sólo eran transportados a otro lugar en casos precisos. En tanto, los japoneses utilizaron maderas ligeras propias de la región, lo que permitió la elaboración de *byōbu* adaptado a la función para lo que fueron fabricados. Es decir, era particular el diseño y el lugar en que se colocarían, ya fuese dentro del hogar o palacio, o bien, como escenografía en obras de teatro y bailes. Estos últimos de un mayor formato y detalle, en ocasiones decorados con hoja de oro. La orientación horizontal de los biombos otorgó libertad a los artistas de pintar cualquier escena que acompañara a los actores y al público; capaces de cambiar dicha escenografía entre cada acto, según se requiriera (Lee van der Reyden, 1988, p. 65).

Tornaviaje: trayectoria comercial de los biombos

Quedo aguardando las naos de China que en ellas espero no sé qué cosas para esa iglesia [Catedral], además de las que en esta flota van [...] (Carta de Alonso Martínez López a su primo Miguel de Castro, ca. 1615) (Toussaint, 1973, p. 147)

Esta carta de Alonso Martínez – Maestro Mayor de la obra de fábrica de la Catedral de México – a su primo Miguel de Castro es muestra del deseo de adquirir piezas asiáticas, no sólo para gozo personal sino, como parte del ajuar eclesiástico. Para los americanos, esperar la llegada de las naos de China o del Galeón de Manila fue, hasta cierto punto, cotidiano; en especial para aquellos mercaderes que vendían estos artículos a la población local, facilitando su adquisición y motivando el interés por ellos. La temprana globalización del siglo XVI facultó la conexión de regiones antes incomunicadas por grandes distancias y el intercambio de una diversidad de productos.

Desde dicha centuria, Nueva España se insertó en estas redes comerciales, en parte, gracias a su ubicación geográfica, pues al ubicarse entre los dos grandes océanos: Pacífico y Atlántico, el naciente virreinato se convirtió en uno de los destinos comerciales con mayor solidez. En este intercambio, los biombos cobraron amplia notoriedad, ya fuesen importados de Asia o los elaborados por mano de obra americana. La economía aplicada a estos objetos sirve de herramienta para reconocer la valía de estos objetos hoy considerados artísticos, dentro de un mercado internacional.

Este apartado presenta un análisis general de los biombos en la economía del Pacífico, la identificación de las rutas comerciales y su conexión con los puertos de Oriente y Acapulco; en conjunto con la comparación de biombos producidos en diversas regiones de Asia, a fin de determinar diferencias y similitudes estéticas, más allá de sus precios. A través de la contemplación del mercado americano y asiático, es posible aproximarse a la demanda y producción de la cual gozaron estos muebles, así como su aceptación por el comprador novohispano. En favor de indagar las características de los biombos circulantes de origen japonés y chino, *versus* aquellos fabricados en Nueva España. Por su parte, la perspectiva económica dentro del territorio virreinal en relación con estos objetos es limitada por el

reducido acceso a fuentes documentales que den fe de rutas internas, precios, o características particulares.

Se entiende por *tornaviaje* a la ruta española que regresaba de los puertos orientales como Filipinas hasta puertos americanos como Acapulco; trayecto descubierto por los marineros vascos Legazpi y Urdaneta. En principio, el viaje de ida duraba un aproximado de tres meses y, antes su propuesta, de seis. Fue gracias hasta el encuentro con puntuales corrientes oceánicas que el viaje de regreso se acortó a un aproximado de cuatro meses. Las condiciones azarasas del viaje – a la par de los materiales de calidad – propiciaron un mercado elevado de productos asiáticos como sedas, porcelanas, joyas, entre otros productos que la población americana podía adquirir con mayor facilidad; entre ellos, biombos de bajo costo, pero de menor calidad [ilustración 1].



Ilustración 1. Willem Janszoon Blaeu, *Atlas Novus o Theatrum Orbis Terrarum*, 1650.

Las rutas que conectaron a Asia con el resto del mundo fueron la portuguesa y la castellana. La primera, circunnavegó África para desembarcar en la India, Japón y China. La segunda, cruzó Manila, Nueva España y Sevilla puesto que, en vez de rodear la zona sur de América, cruzaban el virreinato por tierra y después retomaban su navegación por el Atlántico hasta llegar a Europa. Este dinamismo comercial floreció cerca 1543 cuando ingresaron embarcaciones portuguesas al puerto de Malaca (Malasia), a través del estrecho del mismo nombre, trayecto que une al océano Pacífico con el océano Índico, ubicado entre Malasia e Indonesia. Durante los siglos XVI y XVII, este recorrido fue uno de los principales, ya que conectaba Europa con Asia y permitía la exportación e importación de productos entre ambos continentes.

Pese a que este camino fue reconocido y autorizado también se navegó por otras rutas consideradas ilegales pero que fueron utilizadas por ingleses, franceses y holandeses; al igual que Portugal, España y otras regiones asiáticas, estos comerciantes proveyeron de múltiples productos a la Nueva España. En el comercio de la Edad Moderna los puertos ejecutaron el papel de conectores culturales en los diversos puntos de encuentro que oscilaron entre Asia – Cantón, Manila, Filipinas –; América – Acapulco y Veracruz – y Europa – Sevilla, por ejemplo. El puerto de Cantón (China) fue significativo en cuanto a exportación de mercancías, desplazando al puerto de Macao, también ubicado en China. Mientras que la hegemonía portuguesa en el Cabo de Buena Esperanza fue desplazada por el control ejercido por ingleses y franceses durante el siglo XVII (Baena Zapatero, 2014, p. 161). Estas rutas no sólo fueron provechosas para mercaderes europeos y asiáticos, sino que facilitaron la presencia de órdenes religiosas en lugares alejados del Viejo Mundo.

Como la Compañía de Jesús que, al establecerse en Japón, dejó constancia de la lengua y costumbres niponas ya fueran en cartas o crónicas como la del religioso Luis Fróis, *La primera descripción europea de Japón*, fechada en junio de 1589. En ella describe a los biombos como «os bèobus que são huns panos pintados que se dobrão»² (Baena Zapatero, 2014, p. 62); décadas más tarde, los jesuitas ya establecidos en Japón escribieron el *Vocabulario da Lingoa de Iapam com a Declaração em Portugues* (1603), una especie de

² Trad. «Los biombos son unos paños pintados que se doblan».

diccionario que sirvió para los religiosos que buscaron agilizar la conversión al cristianismo por parte de los japoneses. En este texto, los *biôbu* fueron definidos como «Una maneira de paineis grosos que se tem por si em pé, de que usão os japoens pera ornato das casas e pera contra o vento»³ (Baena Zapatero, 2014, p. 63). Para comprenderle mejor se acompañó de un proverbio japonés que dice «caro do cavalo de pernas arriba a maneira de biôbu que caem para atrás dando consigo no chao»⁴ (Baena Zapatero, 2014, p. 63).

Retomando la ruta castellana, ésta partía de Filipinas – u otros puertos – a Nueva España y de este virreinato al puerto de Sevilla; pasando a la vez por otros puntos del Atlántico. En su llegada al puerto de Acapulco, el Galeón de Manila era recibido por comerciantes que esperaban productos asiáticos para revender en el resto de las ciudades novohispanas. Hay que tener en cuenta que este tipo de viajes tardaron meses y las inclemencias del tiempo eran habituales, por lo que su valor incrementaba. Bernardo de Balbuena en su *Grandeza Mexicana* (1604) expresó la admiración que le nacía por la Nueva España al ser partícipe en el comercio global como importador y exportador entre Europa y Asia:

En ti están sus grandezas abreviadas: Tú las abasteces de oro y plata fina. Y ellas a ti de cosas más preciadas; en ti se junta la España con la China, Italia con Japón y, finalmente, un mundo entero en trato y disciplina, en ti de los tesoros del Poniente se goza lo mejor [...] (de Balbuena, 1927, p. 89).

En este devenir existieron tres grupos de biombos. Los primeros son los de factura asiática, chinos, japoneses o de otras regiones; los segundos, llamados de «encargo» que priorizaron el gusto occidental bajo los parámetros de fabricación oriental; y, por último, aquellos realizados en Nueva España enfocados a un público americano. En cuanto a biombos japoneses, existe una amplia diversidad de estilos y técnicas artesanales. Los que destacaron en el comercio de exportación fueron los elaborados con una refinada aplicación

³ Trad. «Un tipo de paneles gruesos que se sostienen solos que los japoneses usan para decorar casas y protegerse del viento».

⁴ Trad. «Las patas del caballo suben como un biombo que cae hacia atrás y aterriza en el suelo».

de laca, un barniz característico de la región que se utilizó para embellecer y proteger muebles u otros objetos decorativos.

Además de este meticuloso proceso, estos biombos solían incorporar incrustaciones de materiales preciosos como coral, marfil o finas láminas de oro, realzando su valor artesanal y monetario. La decoración de estas piezas representó escenas emblemáticas de la cultura nipona como paisajes tradicionales o elegantes composiciones de caligrafía. Su prestigio y demanda comenzaron a crecer desde el siglo XIV que se extendió hasta el siglo XVI, alcanzando su mayor auge durante la dinastía Ming (1368-1644). Su producción decayó al no sobrellevar la demanda europea y americana, debido a que, al ser un trabajo artesanal y elaborado, no compitió con otros artesanos que sí manejaron pedidos a una escala mayor (Castelló Yturbide & Martínez del Río de Redo, 1970, p. 12).

Un segundo tipo de biombos asiáticos fueron los llamados de Coromandel, denominados de dicha manera por comercializarse en un puerto ubicado al sur de la India. Pese a retomar el nombre del puerto, estos biombos fueron originarios del norte de China y que más tarde, se trasladaron al sur para exportarse. Se caracterizaron por tener hojas de gran dimensión, en comparación con las producidas en otras regiones. En ellos se pintaron escenas bucólicas, paisajes, flores de diversos tipos, emblemas, entre otras figuras con fondo negro, y cuyo soporte era madera impregnada con «laca de Coromandel» o batán. Su venta a embarcaciones europeas figura desde el siglo XVII y continuó hasta el siglo XIX, como las compañías de Indias Orientales Británica y Francesa.

El biombo que se muestra a continuación forma parte de este tipo de obras, en él, se plasmaron figuras a partir de la característica estética china: un delicado dibujo de la flora de la región, escenas que muestran la vida cotidiana e inclusive recuadros con caligrafía. La propuesta china presenta diversidad de escenas sin orden aparente, al menos no desde la perspectiva occidental; el brillo de la madera es posible gracias a la laca de Coromandel [ilustración 2].



Ilustración 2. Autor desconocido, *Biombo de Coromandel* [detalle], reinado Kangxi (1689), provincia de Honan, China, Colección de la Casa Museu Medeiros e Almeida, Portugal.

Los clientes europeos y americanos apreciaron la calidad japonesa y solicitaron esta clase de muebles bajo parámetros visuales occidentales; es decir, gustaban de la estética oriental, mas no de las escenas representadas en ellos. Se incluyeron escenas pictóricas comunes a la cultura occidental, como las de carácter cristiano, por ejemplo; estas fueron parte del nacimiento de los *byōbu* por «encargo» (Baena Zapatero, 2012, p. 38). En este proceso de fusión cultural, surgieron los *namban* o «bárbaros del sur» una categoría de muebles que lleva este nombre debido a la denominación que los japoneses dieron a los europeos que llegaron a sus costas. Estos *namban* combinaron elementos iconográficos europeos con técnicas pictóricas, tanto occidentales como orientales, pero utilizando materiales y métodos propios de Japón. Lo que resultó en una interesante hibridación artística entre ambas culturas y muestra la interpretación japonesa de aquellos extranjeros, sobre todo portugueses que llegaron a su tierra [ilustración 3].

Las nubes doradas elaboradas con pan de oro constituyen el rasgo distintivo de estos objetos, realzando con su brillo numerosas escenas. Se considera que este tipo de mobiliario fue precursor de los elaborados en América, pues en su diseño convergen las tradiciones

artística oriental y occidental, lo que fomentó el aprecio y la demanda por estos biombos (Ocaña Ruíz, 2021, pp. 861 - 862). Los artesanos reinterpretaron los modelos europeos según su contexto histórico y cultural, trabajando dentro de dos corrientes estilísticas. Las figuras representadas rasgos faciales japoneses, pero vestían atuendos europeos, evidenciando la fusión de ambas influencias. Esta innovadora propuesta pictórica gozó de amplia difusión durante los siglos XVII y XVIII, consolidándose como una expresión artística singular de su tiempo (Castelló Yturbide & Martínez del Río de Redo, 1970, p. 12).



Ilustración 3. Kano Domi [atribuido], *Biombo namban* [detalle], ca. 1593 - 1600, Smithsonian Institution.

Algunos biombos *namban* llegaron a Nueva España; por ejemplo, en la primera mitad del siglo XVII se registraron «dos biogos grandes, dorados» (1620) y «Un biogo de China, todo dorado» (1635) (Curiel, 2002, p. 24). Es menester atender que la mención en documentos sobre biombos no es clara en todos los casos y elementos tales como la descripción, el precio, tipo de biombo y lugar de origen no son referidos o no corresponden con las características mencionadas. En este caso, es usual encontrar biombos que aluden a

un origen chino, pese a no ser así. No es posible hacer un seguimiento preciso sobre el devenir de los biombos debido a la mínima información que arrojan los documentos.

En su momento, este tipo de registro no fue prioridad y se establecieron nombres genéricos a sus lugares de origen. Sirva de ejemplo que, en el virreinato del Perú, los productos orientales fueron conocidos como «de la otra costa»; mientras que aquellos que provenían de Coromandel fueron «de la costa». En tanto, la denominación de «chinos» era para aquellos productos que provenían entre Galeón de Manila (Baena Zapatero, 2016, pp. 219 - 221). Como es de suponer, productos de ciertas regiones gozaron de mayor o menor popularidad, ya fuera por sus precios o calidad. En este mercado, los biombos japoneses fueron reconocidos por su detalle y calidad, generando demanda por compradores novohispanos, pese a su elevado costo. En su mayoría, provenían de la *Escuela Kano de Pintura*, célebre durante la Era Momoyama (1573 – 1615) y la Era Edo (1615 – 1868).

Esta escuela se reconoció por plasmar en fondos dorados escenas alusivas a flores, aves, y las cuatro estaciones, así como el manejo de la tinta (Baena Zapatero, 2016, p. 226). En un registro de 1683 se menciona «un biogo de ocho tablas, en dos pedazos, del Japón, fundado en manta de hilo, embutido, con realce de oro y variación de flores y animales, que dicho apreciado lo apreció en 200 pesos» (Curiel, 2002, p. 24). Pese al valor dado a los objetos asiáticos, existió un mercado accesible cuyos precios eran bajos; no sólo en el ámbito de los biombos, sino el de la seda china, con un costo menor a la europea, y lo mismo con infinidad de productos (Ocaña Ruíz, 2021, p. 109).

Posterior a su producción, emprendían su viaje hacia el Nuevo Mundo que se tornaba complejo por las inclemencias del tiempo; por ende, las compañías que los trasladaron también incluyeron indicaciones sobre cómo debían empaquetarse los biombos, como la *East India Company* inglesa (1697) o el barco *Aphrodite*⁵ (Baena Zapatero, 2014, p. 162). La técnica empleada costaba de aplicar laca simplificada a piezas individuales; lo que derivó en

⁵ Según registros de estos barcos, algunos biombos que arribaron a Portugal o España se registraban como «de la India». Mientras que en Francia o Gran Bretaña se conocieron como «de Batam» o «de Siam», por los puertos originarios de estos muebles (Baena Zapatero, 2014, p. 162)

acabados menos finos, pero más resistentes para su arribo a América o Europa (Baena Zapatero, 2014, p. 162). Ya en Nueva España se comercializaron a través de ferias durante el siglo XVII. Mientras que durante el siglo XVIII el mercado del *Parián* desarrolló el comercio de productos asiáticos. El cronista Juan de Viera da fe de los productos que se podían adquirir en dicho lugar: «Hay camas, biombos y estrados [...] en fin, se puede poner una casa dentro de una hora para recibir potentados» (Baena Zapatero, 2014, p. 167).

Esta facilidad de adquisición resultó fructuosa para los migrantes que abandonaron Europa para hacer fortuna en América, o viajeros en general que se asentaban sin pertenencias en la ciudad. Por ejemplo, en 1625 un religioso dominico proveniente de Inglaterra visitó la Ciudad de México y describió al *Parián* como un «mercado considerable [...] ocúpalo las tiendas de los mercaderes de sedas y delante de sus tiendas hay puestos de mujeres con toda especie de frutas y hierbas» (Gage, 1946, p. 79). Tanto Juan de Viera como Gage, exponen en sus escritos el valor de estos mercados donde se encontraba una amplia diversidad de productos y donde los biombos – de factura asiática o regional – fueron adquiridos por la sociedad novohispana.

Después de su paso por Acapulco y el centro de México, los biombos continuaban su recorrido al puerto de Veracruz y, más adelante, al resto de Sudamérica y la Metrópoli. Empero, el trayecto al sur se vio limitado por las políticas españolas en cuanto al comercio americano. A través de la Real Cédula de 1582 la Corona prohibió la navegación directa entre Filipinas y Perú; por ende, Nueva España se convirtió en el intermediario entre ambas regiones, al menos hasta 1631 cuando se prohibieron las relaciones comerciales entre Perú y Nueva España. No obstante, en 1591 el virrey Luis de Velasco permitió el reembarque de mercancía oriental al sur, en tanto no fuera de utilidad para el virreinato novohispano (Latasá Vasallo, 1991, p. 16)

Las políticas mercantiles no frenaron el comercio y el contrabando de productos, por el contrario, fue habitual en la mayoría de las regiones. Como muestra de este comercio, es la llegada de biombos al virreinato del Perú, ya fueran de lienzo, madera o piel – cordobán – , pintados por ambos lados y elaborados de seis a diez hojas, cuyo costo osciló entre los 100

pesos (Baena Zapatero, 2014, p. 167). Y, al igual que la Nueva España, los artesanos peruanos adoptaron este mueble a sus intereses y posibilidades.

Las escuelas locales los elaboraron de badana,⁶ cotense,⁷ cordobán,⁸ vaqueta⁹ y pellejos dorados. Se piensa que la producción de biombos limeños fue menor a la novohispana, dado que se conserva un mayor número registros y biombos en México. Uno de los biombos peruanos de mayor interés es la *Genealogía de los Incas*, elaborado en seis hojas por Marcos Chillitupac Inca, proveniente de la escuela cuzqueña hacia finales del siglo XVIII. En la primera cara del biombo se muestran dieciséis personajes, acompañados de estandartes y elementos alegóricos como el sol, la luna y demás distintivos [ilustración 4]. Mientras que la segunda cara del biombo presenta personajes y elementos decorativos que recuerdan a la cultura y mitología clásica.

La parte superior de cada hoja tiene un ave y una cornucopia, la zona intermedia tiene un jarrón con flores, mientras que la parte inferior, en una lectura de izquierda a derecha, Marte (dios romano de la guerra); Apolo (asociado con las artes y el sol); Cupido (asociado con el amor, hijo de Venus y Marte); Minerva o la musa Urania (la primera diosa de las artes, guerra y sabiduría, y la segunda como musa de la astronomía); Ganimedes, (héroe griego) y un minotauro encerrado en el Laberinto de Creta. La elección de colocar en una genealogía personajes mitológicos desata interrogantes, lo mismo que ocurre en la Nueva España con los biombos que en capítulos siguientes se abordarán. Por ahora, es posible inferir que se tenía el conocimiento y, sobre todo, el interés por hacer representar este tipo de escenas y adaptarlas al gusto local [ilustración 5].

Los biombos se exportaron a numerosas regiones, sin importar qué tan legal era su comercio. Baste recordar que fue un producto innovador para su tiempo y contexto por separar espacios sin necesidad de recurrir a trabajos de construcción, a la vez que sirvió como lienzo para representar infinidad de escenas o temáticas que la pintura de caballete, debido a

⁶ Piel curtida y fina de carnero u oveja.

⁷ Tela gruesa de cáñamo.

⁸ Piel curtida de macho cabrío o de cabra.

⁹ Cuero de ternera, curtido y adobado.

sus dimensiones y estructura no podía facilitar. Aún falta conocer el amplio mundo de la economía en relación con estos muebles, empero la documentación es escasa e inconclusa, por ahora se infiere que gozaron de popularidad dentro y fuera de Oriente, y América aprovechó este ingenio para elaborar biombos propios, según sus materiales, técnicas e intereses; en su mayoría fuera del marco religioso, aspecto esencial en la vida de los devotos novohispanos pero que actualmente regala una perspectiva de sus afinidades por el Mundo Clásico.



Ilustración 4. Marcos Chillitupac Inca, *Genealogía de los Incas* [detalle] [anverso], Escuela Cuzqueña de Pintura, siglo XVIII, Museo de Arte de Lima, Perú.



Ilustración 5. Marcos Chillitupac Inca, *Genealogía de los Incas* [detalle] [reverso], Escuela Cuzqueña de Pintura, siglo XVIII, Museo de Arte de Lima, Perú.

Biombos de factura novohispana

Los biombos en Nueva España se convirtieron en una oportunidad comercial y pictórica. Más allá de que cierto sector privilegiado de la sociedad pudiera adquirir o no biombos de factura oriental, el hecho de fabricarlos en el virreinato benefició a artesanos y compradores por igual. Ello debido a que los costes de producción eran menores por utilizar materia prima americana y las escenas pintadas se realizaban bajo la estética de una escuela mexicana de pintura común a la cultura novohispana. Durante el siglo XVII, los temas ejecutados fueron en su mayoría de carácter histórico y urbanos, como la Conquista de México o las vistas de la Ciudad, lo que permitió a las élites criollas y peninsulares adquirir representaciones visuales de su entorno y de su pasado. Para el siglo XVIII, la variedad temática prosperó e incorporó motivos mitológicos, alegorías políticas, paisajes bucólicos y escenas de la vida cotidiana, producto del gusto de una sociedad cada vez más diversa y sofisticada.

Para que ello fuera posible, aprendieron a realizar biombos. En torno a ello existen dos hipótesis; la primera es que carpinteros y pintores – u otro tipo de artesanos – observaron los biombos orientales y replicaron su mecanismo. La segunda es que, a la par que llegaron piezas de Oriente, también se instalaron artesanos asiáticos que vendían y fabricaban este tipo de obras; creando talleres, o bien, enseñando a carpinteros locales, cuestión que se extendió a todo el territorio. La llegada de estos personajes es registrada por el cronista Domingo Francisco Chimalpahin Quauhtlehuanitzin, quien menciona lo siguiente:

Hoy, martes 14 del mes de octubre de 1614, algunos de los japoneses zarpan a casa después de vivir en la Ciudad de México durante cuatro años [...] pero todavía hay algunos que se ganan la vida comerciando y vendiendo mercancías que trajeron de Japón (Guseva, 2019, p. 243).

Baena Zapatero, al igual que Teresa Castelló, señala la presencia de artesanos asiáticos en el territorio novohispano a partir de dos contextos específicos: por un lado, a través del Galeón de Manila, que facilitó la llegada de dichos artesanos a América para comerciar y fabricar objetos de origen oriental; y por otro, mediante las misiones diplomáticas que tuvieron lugar a principios del siglo XVII (Zapatero, 2015, p. 174). Por su

parte, Beatriz Sánchez Navarro menciona la existencia de una cofradía de chinos originarios de Manila que habrían enseñado sus técnicas a los indígenas de la Ciudad de México, aunque no se cuenta con mayores referencias documentales al respecto.

La elaboración americana de estos muebles fue impulsada por variados influjos que abrieron una nueva oportunidad comercial para los artesanos locales. Es posible que artesanos orientales, asentados en la Ciudad de México u otras regiones del virreinato, introdujeran su fabricación, e inspiraran a artesanos novohispanos a adaptar sus propias versiones. La aceptación de estos muebles en el virreinato no sólo consolidó su popularidad, sino que se vendieron con precios accesibles. O que tomaran como base biombos fabricados en Asia y decidieron reutilizarlos, es decir, se mantuvo su estructura, pero pintaron por encima escenas elegidas por los compradores.

El biombo *Cortejo y esparcimiento en la terraza de una casa campestre* (siglo XVIII) de autor desconocido es un posible ejemplo de la reutilización de biombos. En esta obra de diez hojas, se pintó en el área superior una escena de sarao en el que los personajes danzan y tocan instrumentos musicales. La zona inferior contiene elementos propios de la vida campestre asiática, elaborados bajo la estética oriental. En la siguiente imagen se repara la presencia de dos individuos. La primera protege a otra del sol con una sombrilla, bajo un fondo naranja y, lo que parecieran ser, un árbol y arbustos [ilustración 6].

Ocuparse de la inmensidad de biombos que se produjeron en Nueva España no es el objetivo de este apartado; por el contrario, se pretende presentar someros ejemplos de obras realizadas en el virreinato con el fin de hallar características generales. En cuanto a la información documental, se tomará como referencia la «Relación de descripciones de biombos que aparecen en documentos notariales de los siglos XVII y XVIII» de Gustavo Curiel (2002). Este registro comienza en 1617 y, a través de los registros notariales, se percibe cómo variaron las escenas, precios y materiales de los biombos hasta finales del siglo XVIII. Entre estas transformaciones destaca la manera de referirse a ellos. Se nombraron como *biogo*, *beobo*, *biobo* o *biombo*, este último vocablo terminó por imponerse a los otros, ello tras un proceso de numerosas décadas. Por otro lado, los biombos que hoy se conocen como

rodaestrados también se registraron como *rodastrados*, *arrimadores* o *arrimadores de estrado*, entre los más comunes (Curiel, 2002, p. 19).



Ilustración 6. Autor desconocido, *Cortejo y esparcimiento en la terraza de una casa campestre*, ca. 1750 - 1760, exposición *Biombos y castas. Pintura profana en la Nueva España*, Palacio de Iturbide, Ciudad de México, fotografía tomada por KLOR.

En la *Relación* [...] presentada por Gustavo Curiel, resaltan varias menciones en torno a biombos con el tema de *Las cuatro partes del mundo*. El primero es un rodaestrado de diez tablas registrado en 1652 y valorado en veinte pesos. Un segundo biombo aparece en 1689, con un costo de «[...] sesenta pesos, en que se halla [sic] apreciado un biombo de diez tablas a dos haces, de dos varas y tercia de alto; por el uno *Las cuatro partes del mundo*, y por el otro, *Las nueve musas*. Un tercero de 1695 refiere que es «un rodaestrado de pintura, con doce tablas, de vara y cuarta de alto, en que están pintadas *Las cuatro partes del mundo*, apreciado en veinticuatro pesos» (Curiel, 2002, pp. 24 - 25). A estos se integra el biombo de diez hojas atribuido a Juan Correa que trata el mismo tema, obra elaborada a finales del siglo XVII, en el anverso pintó la alegoría de cada continente y en la otra el *Encuentro de Hernán Cortés con Moctezuma*. Se inferiere que, debido a las numerosas referencias, los biombos con estas escenas resultaron populares durante el siglo XVII.

Esta escena proviene de múltiples fuentes visuales; la primera es el célebre tratado de Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*, publicado en el siglo XVI. Obra que remite, como su título lo indica, la iconología occidental en el que están

ilustradas y referenciadas distintas alegorías como Europa, Asia, África y América. Hacia 1619, Charles Le Brun, un reconocido pintor francés, tomó como referencia a Ripa para elaborar las pinturas que serían el modelo pictórico de estos continentes; se piensa que Europa estuvo representada por Luis XIV y María Teresa de Austria, aunque estas pinturas están perdidas.

Se conoce esta iconografía gracias a los grabados que Guillaume de Geyn y Jeremiah Falk realizaron tomando como modelo las pinturas de Le Brun. Baste decir que sólo la estampa que representa a *América* tiene la firma de Guillaume de Geyn [G. d Geyn]; por su parte, la de *Asia* está firmada como [Cotol]; *África* por [L'Anrant] y *Europa* sin firma (López Velarde, 2002, p. 181). Estas estampas fueron utilizadas por pintores novohispanos y europeos, pero adaptando los personajes y objetos a su gusto. Como la representación de América, que se pintó como una pareja semidesnuda, portando una falda y corona de plumas, así como arco y flecha. Junto a ellos un caimán descansa, símbolo del supuesto animal representativo de estas tierras; detrás de ellos, guerreros peleando, caníbales y mostrando frondosa vegetación, ello remite a concepciones y estereotipos europeos sobre culturas antiguas y lo que para ellos representó el *ser* americano.

Habría que situarse en el tratamiento pictórico del pintor novohispano, dado que es notable el uso de los colores cálidos y brillantes, destacando, sobre todo, la vestimenta de los personajes europeos y africanos. Integra elementos culturales, vegetales y animales representativos de cada lugar, pese a que enfatiza el caballo europeo, con un galante movimiento y al sirviente tratando de calmarlo. Y, como detalle distintivo, los arcos que decoran el marco del biombo contienen diversos frutos como peras, duraznos, manzanas, uvas y papayas. Este objeto da fe de cómo los pintores, como Correa, ocuparon estos soportes en función de exponer escenas particulares. ¿Quiénes fueron sus dueños? ¿En qué lugares se colocó? No es posible conocer esta información actualmente, pero se infiere que fueron gente con amplios recursos que gustaron de exhibir sus conocimientos de otras regiones del globo, a la par de sentirse partícipes [anexo].

Los precios dependieron de múltiples factores, ya fuera por importarse de Oriente, sus materiales, calidad, entre otros. Los mencionados oscilaron entre veinte y sesenta pesos;

mientras que biombos hechos de «maque» se tasaron en varios cientos de pesos; ejemplo de ello es uno registrado en 1757 que es «[...] un biombo de China, maqueado de encarnado y oro, con dos tablas y sus remates dorados en trescientos pesos» (Curiel, 2002, p. 29). Los producidos en Nueva España no costaron más de cien pesos y es usual encontrar registros con biombos de hasta seis pesos. Cabe mencionar que el precio de biombos novohispanos fue determinado por múltiples factores como fueron el tipo de madera; el tipo de biombo – de cama o rodastrado; si estaba decorado con alguna escena o si era la tela al natural.

Ya establecido que los biombos adquiridos por la población americana podían ser de factura oriental o novohispana, es momento de inmiscuirnos en la vida social en la que estos muebles se insertaron. Sólo es posible analizar las dinámicas sociales de sectores privilegiados de la población como aquellos acomodados en viviendas palaciegas u otros edificios señoriales de la época. Lo anterior, se conoce gracias a la documentación recopilada a través de crónicas, documentos notariales y relación de estos objetos con espacios arquitectónicos.

El arte de los biombos en la Nueva España puede entenderse como un santuario simbólico que, además de su función estética y religiosa, fungió como objeto de intercambio comercial y como obsequio en contextos diplomáticos. Estas prácticas enriquecieron la cultura material del virreinato (Arimura, 2007, p. 127). Sin embargo, en la actualidad, muchas piezas pertenecientes al ajuar doméstico novohispano se encuentran descontextualizadas de su ubicación original en los hogares de la época. Esta situación dificulta su estudio en relación con los espacios que ocuparon en el pasado. En este sentido, Gustavo Curiel señala que «[...] la versatilidad de estos sorprendentes aparatos permitió dividir espacios al antojo, mostrar a los visitantes de la casa, la modernidad y la cultura universal del propietario, a la vez que proporcionaron, la tan necesaria, privacidad, que exigían las nuevas formas de comportamiento social, sobre todo en el llamado siglo de la razón» (Curiel, citado en Arimura, 2007, p. 128).

Helena Béjar (citada en Arimura, 2007, p. 129) define la privacidad como «el lugar donde “el uno” toma conciencia de su existencia frente a “los muchos”». Arimura (2007, p. 130) explica que este culto a la vida privada emergió en Occidente durante la Edad Moderna,

en sincronía con una creciente conciencia individual frente a la colectividad. Esta transformación contrastaba con la estructura de la casa medieval, percibida como un espacio público y multifuncional, en el que se comía, dormía y convivía en un mismo ambiente. La autora añade que, en las culturas orientales, no existía una palabra específica para designar el concepto de privacidad hasta el siglo XIX, cuando se incorporó el término inglés *privacy* al vocabulario. Esta carencia terminológica no implicaba la inexistencia de prácticas íntimas; por ejemplo, las relaciones sexuales se consideraban actos privados, que incluso dentro del matrimonio se realizaban tras cerrar las cortinas de la cama matrimonial (Arimura, 2007, p. 130).

Desde esta perspectiva, Arimura (2007) sostiene que el desarrollo del ámbito individual o público depende del contexto histórico y cultural. En el caso del mundo novohispano, predominaba una colectividad promovida por la religión, aunque durante el siglo XVIII comenzó a promoverse una cultura de lo íntimo vinculada a la privacidad. Esta transformación se percibe también en la arquitectura doméstica, donde no se identifican espacios dedicados a actividades íntimas o individuales hasta ese siglo. Por ejemplo, en los palacios de la Ciudad de México, las habitaciones solían tener vistas al patio central, lo que subraya la importancia de la sociabilidad en dichos espacios. En este entorno, los biombos —en especial los de cama— cumplían una función esencial al proporcionar privacidad y resguardar la dignidad en las estancias personales (Arimura, 2007, pp. 129–130).

El estudio de la Historia de la Vida Cotidiana, en conjunto con la Historia del Arte, favorece un análisis integral en el que ambas disciplinas se interrelacionan, permitiendo una comprensión del objeto más allá de su mera existencia material. No se tiene acceso a documentación que explique cómo sus dueños se relacionaron con los biombos y la valía que tenía para éstos, pero es posible acercarse a este espacio íntimo gracias a otros documentos. En palabras de Pilar Gonzalbo «[...] la vivienda es el lugar más representativo de la intimidad, y la intimidad proporciona los ejemplos más evidentes de lo cotidiano» (2005, p. 68). Las viviendas novohispanas respondieron a la comodidad y opulencia de sus habitantes, personas adineradas que eran propietarios de tierras, minas o negocios, y con ello, dueños de casas en la Ciudad de México que vivían en las llamadas «casas de altos», denominadas de esta forma por ser edificaciones de dos plantas, de las cuales, la segunda era la habitada.

La Ciudad de México con frecuencia era afectada por terremotos e inundaciones, por ende, al menos durante esta última, salvaguardaban su persona y pertenencias habitando en la segunda planta. Éstas fueron un problema que llevó a la muerte de miles de habitantes, por ejemplo, durante las inundaciones de 1629 a 1634, fallecieron un aproximado de 30,000 indios. Mientras que la población de familias españolas o criollas disminuyó, tanto por fallecimiento, como por mudanza, ya que al trasladarse a otras ciudades como Puebla de los Ángeles, evitaba esta clase de problemas. El padre Alonso Franco registra en su crónica que llovió desde septiembre de 1629 y resultaron tan torrenciales que la capital del virreinato:

[...] quedó toda anegada y hecha un mar de agua en todas sus calles, plazas, templos y todos sus vecinos aislados en sus casas, sirviéndoles de vivienda lo superior de ellas, que todos sus bajos los tenía ocupados el agua [...] (Franco, 1900, p. 453)

Por su parte, artesanos, campesinos u otros trabajadores con ingresos menores alquilaban casas de una sola planta, caracterizadas por tener piso de tierra y tejado de palma (Gonzalbo Aizpuru, 2005, p. 71). De ahí que utilizaran biombos económicos para separar espacios, más que como decoración. Las familias acaudaladas de la ciudad residían en amplias viviendas que disponían de múltiples estancias y abarcaban ambos niveles de construcción. Estos espacios no solo estaban destinados al descanso y la alimentación, sino también a la interacción social y el esparcimiento. Entre las áreas más representativas se encontraban los denominados «salones de dosel» o «de estrado», diseñados para reuniones y actividades de carácter social. El primero se distinguió por la presencia de un retrato del monarca en turno y un trono con dosel,¹⁰ dispuesto para recibir, en caso necesario, la visita del gobernante. La presencia de estos salones otorgaba a las residencias un estatus que las hacía merecedoras del título de «palacios».

El «salón del estrado» recibió su nombre por las tarimas de madera que elevaban una parte del piso, creando un espacio destacado dentro de la habitación. Este espacio se ubicó en la estancia con el balcón principal y sirvió para recibir visitas formales, bajo un protocolo

¹⁰ Colgadura o techo que cubre un sillón, altar, trono, cama o algo similar y que sirve de ornamento.

diferenciado para hombres y mujeres (Curiel, 2005, p. 82). Con el tiempo, su uso se orientó hacia actividades consideradas femeninas, como el tejido o la enseñanza musical. El ambiente del estrado estaba marcado por la presencia de porcelanas, tapices y alfombras traídas de Asia y Europa, así como cojines de seda china y terciopelo europeo, que brindaban comodidad durante los momentos de ocio y recreación (Curiel, 2005, p. 84). Los biombos, además de embellecer el espacio, otorgaban privacidad y servían como medios de instrucción, pues en ocasiones, las escenas que narraban ilustraban enseñanzas o relatos para los habitantes de la casa.

Durante el siglo XVII, fue común observar biombos en los ajuares domésticos de estas familias. En este panorama, los producidos en una menor altura se destinaban al salón del estrado, de ahí que se ubique en diversos documentos nombres que aluden al espacio en el que se encontraban: «rodaestrados, ruedaestrados o arrimadores de estrado». Mientras que los de mayor altura, se colocaban en las habitaciones, a fin de proveer de privacidad y se les llamaba «de cama» por colocarse cerca de ellas. En la pintura *San Juan de Dios muestra a prostitutas de Granada del camino de la salvación* [ilustración 7] del pintor poblano Luis Berrueco, se incluye tras la joven que toca el arpa un biombo rodaestrado, como parte de esta sala. Éstos fomentaron un espacio teatral, ocupados como «telones de fondo», un tipo de escenografía donde las mujeres del hogar ocupaban su tiempo en actividades artísticas, acompañadas de una suntuosa decoración, tapices, cojines, pinturas, sedas, joyas, entre otros objetos (Curiel, 2005, p. 84).

Como ejemplo ilustrativo, en la casa del conde de San Bartolomé de Xala, edificada entre 1763 y 1764 por Lorenzo Rodríguez en la antigua calle de Capuchinas (actual Venustiano Carranza) en la Ciudad de México, se registraron —según el inventario de bienes— al menos cuatro biombos rodaestrados y ocho mamparas. Aunque hoy es imposible determinar la ubicación específica de estos objetos dentro de la residencia, su existencia permite reflexionar sobre la noción de privacidad.



Ilustración 7. Luis Berrueco, *San Juan de Dios muestra a prostitutas de Granada del camino de la salvación*, 1743.

A manera de cierre, se incluye como reflexión la propuesta que realiza E.H. Gombrich en torno a lo que ha llamado *feria de las vanidades*. Ésta resulta del deseo de riqueza y poder, rasgo natural del ser humano cuyas acciones devienen en una competencia a fin de un triunfo social, ya sea por medio de méritos o por la adquisición de objetos considerados valiosos, o lo que denomina «lucimiento de riqueza y del gusto superior» (Gombrich, 2003, p. 86). En principio, los biombos se convirtieron en objetos populares, valiosos por su manufactura oriental y por los precios tan elevados que esto conllevó. La popularidad de estos muebles continuó hasta el siglo XVIII donde el consumo se dirigió hacia lo local sin perder el estatus que tenían en un principio; pues, ya en este siglo, la fama que gozaban algunos pintores respaldó a los biombos que fueron adquiridos por la aristocracia novohispana. Esto como parte de las dinámicas sociales que elogiaban presunciones de riqueza y poder entre familias, gobernantes y comerciantes americanos acaudalados.

En general, este tipo de familias novohispanas se encontraron inmersas en una cultura occidental, volcada hacia una formación humanista; ya fuese que su formación fuera

universitaria, o bien, que durante las primeras letras hubieran tenido acceso a lecturas clásicas, a latín, geometría, retórica, entre otras disciplinas. Compaginado con una cultura europea y cristiana, permitió una acertada lectura de objetos artísticos como las escenas plasmadas en los biombos que podían ser tanto de índole civil o pagana como religiosa. Para comprender este ambiente familiar, la autobiografía que escribió Juana Palacios Solórzano es ejemplo de esta dinámica, al ser una joven perteneciente a una familia criolla de Tepeaca, Puebla, a mediados del siglo XVIII:

Quiero poner aquí algunas cosas buenas que conocí en mi padre en el poco tiempo que llegué a tratarlo. [...] Los ratos de tiempo que le quedaban del trabajo que tenía en la hacienda, los gastaba en leer vidas de santos. Mi hermano salió gran lector y muy aficionado a leer libros buenos [...]. Lo tenía mi padre todo el tiempo que estaba en casa leyendo, y mi madre y todas nosotras en el estrado, una cosiendo, otras hilando, otras tejiendo, sin que hubiese ruido, ni una palabra se hablaba, para que todas asistiésemos a lo que se leía (Muriel, 1991, p. 115).

Este texto pone de manifiesto las dinámicas familiares y sociales que establecían actividades diferenciadas según el género, asignando roles específicos tanto a los hombres como a las mujeres. Estas prácticas, además de estar enmarcadas en un contexto de intensa entrega religiosa, muestra a una familia integrada en las costumbres y valores propios de la época. Por otro lado, pese a que se hace referencia a la lectura de hagiografías como parte del acervo literario de ese tiempo, también es cierto que en las bibliotecas novohispanas era común encontrar obras clásicas y contemporáneas en latín, lo que evidencia una tradición intelectual y educativa más amplia.

Del Olimpo a la Nueva España: la herencia clásica en el imaginario Occidental

Este apartado tiene como propósito ofrecer una introducción al estudio de la mitología clásica en el contexto de la Nueva España. El objetivo es la reflexión sobre la influencia de esta herencia literaria y visual en la sociedad occidental. Dado lo vasto y complejo del tema, en este apartado se presentarán someros ejemplos que permitan comprender el papel que desempeñó la mitología clásica en la configuración de nuestra identidad cultural, tanto en los ámbitos artísticos como en otras expresiones culturales. La mitología clásica comprende los relatos desarrollados por la cultura grecorromana, cuyos legados se consolidaron como pilares del pensamiento occidental. Estas narraciones no sólo trascendieron su contexto original, sino que fueron reinterpretadas y adaptadas en función de las regiones que las adoptaron.

Producto del vasto alcance de estos mitos en las expresiones culturales de Occidente, este apartado ofrece un recorrido sintético sobre su transmisión y resignificación dentro de la tradición literaria y visual heredada del Mundo Clásico. Más que un conjunto de relatos fijos, la mitología clásica debe entenderse como una herramienta cultural dinámica y versátil, capaz de enlazar, a pesar de la distancia temporal y geográfica, distintas formas de pensamiento y expresión artística a lo largo de la historia. La mitología clásica se refiere al conjunto de mitos griegos y romanos, cuya vigencia se extiende desde sus orígenes inciertos hasta el siglo VII de nuestra era. Dentro de su estudio se encuentra la mitografía, disciplina dedicada al análisis de las obras literarias griegas y latinas que abordan esta temática. Entre los autores destacan Homero, Ovidio y Eurípides, entre otros.

Es importante señalar que el estudio de la mitología clásica es vasto y abarca tanto la tradición literaria como la visual. A través de múltiples narraciones, estos relatos exploran aspectos diversos, desde la genealogía divina hasta episodios que representan la naturaleza humana de los dioses y sus enseñanzas. No es posible hablar de un proceso lineal de la iconografía clásica, pero sí reconocer la pervivencia de lo que ha sido comprendido como mitológico a lo largo de la historia. Cada época y sociedad ha otorgado un lugar—mayor o menor—a este legado. Esta influencia va más allá de las expresiones plásticas o literarias que

han surgido en torno a ella. Al formar parte de una tradición cultural, la mitología se manifiesta en distintos aspectos de la vida cotidiana: lengua, vestimenta, prácticas sociales y estructuras de pensamiento. En algunos casos, esta presencia es consciente, cuando se tiene acceso a referencias clásicas a través de la literatura o las artes visuales. La mitología se inserta de manera inconsciente en la mentalidad del individuo, que influye en su percepción del mundo, sin que éste tenga plena conciencia de su origen.

Al introducirnos al estudio de la mitología clásica, se visualizan dos etapas. La primera, abarca la Antigüedad clásica en Grecia y Roma, momento en que la sociedad de estos lugares veneraba a estos dioses, otorgaban ofrendas, asistían a los templos y donde las referencias a ellos formaron parte de la vida cotidiana. La segunda etapa, inicia desde la Edad Media a la actualidad donde estos personajes ya no gozan de un carácter religioso dentro de la cultura occidental, pero sus referencias son reconocibles para la mayoría de la población; en particular ciertos personajes como Hércules, Cupido o Zeus, sobre todo con la influencia de la cultura pop en el siglo XX.

La Nueva España, por su parte, se vio influenciada por el impulso dado al Mundo Clásico desde el siglo XV con el Renacimiento italiano, cuyas ideas se extendieron a la Europa moderna. Pese a no ser ajena a dicho legado, experimentó una renovada interpretación y un enfoque distinto del pensamiento clásico. Desde el siglo XVI, las referencias literarias y visuales se integraron a la naciente cultura novohispana, surgida de la colonización peninsular y de los pueblos mesoamericanos que sobrevivieron a las guerras de conquista.

El pensamiento mitológico griego posee una herencia de larga tradición. Se conoce que la religión primitiva de este lugar era la de los pelasgos,¹¹ cuyas deidades eran femeninas. Es hasta la invasión de los indoeuropeos durante el siglo XIX a. C – sobre todo por parte del pueblo hitita – que se alcanzó un acuerdo religioso en el que dioses de ambos pueblos tendrían que vivir en armonía. En el siglo VIII a. C. – época de Homero y Hesíodo – las narraciones en torno a los dioses de la mitología griega ya forman parte del imaginario colectivo; empero,

¹¹ Los pelasgos fueron un pueblo prehistórico que habitó en Grecia e Italia en la Antigüedad. Se les menciona en escritos de Homero, Heródoto y Tucídides.

sin una organización o consenso sobre atributos o historias ya establecidas de los dioses, héroes y demás personajes del panteón clásico (Pérez, 2020, p. 14).

A partir del siglo VII y VI a. C. se inició el proceso de identificar a los personajes por medio de sus atributos, al menos en la mayoría de las ocasiones, ya que cabe recordar que, al ser variadas sus narraciones, también lo fueron sus interpretaciones pictóricas. Durante el periodo helenístico (323 a. C. al 31 a. C.) las interacciones culturales con Oriente (como Egipto) propició una suerte de traspaso o adaptación de dioses: Rea – dios creador – junto con Cibele, la llamada *Idaea Mater*¹² por los romanos; Mercurio – dios del comercio – y Anubis, dios del inframundo; entre otros (Mayr, 1989, p. 48).

En la Roma del siglo I a.C., la cultura del imperio se encontraba regida por una religión oficial con variedad de rituales que, debido a la expansión del imperio por Europa y parte de África, resultó natural el contacto con otros pueblos. Estas creencias y religiones se fusionaron con la tradición romana, dando lugar a nuevas interpretaciones de los mitos griegos, los cuales, por sí mismos, ya habían sido reinterpretados por Roma. La mitología además de esfera religiosa fue una herramienta política; recurriendo a ella para justificar su poder. Se sabe que la *Eneida* de Virgilio establece un vínculo entre Ascanio, hijo de Eneas (quien a su vez es hijo de Venus y Anquises), y la familia de Julio César y su hijo adoptivo, Augusto.

Durante la Edad Media, las influencias de la Antigüedad clásica continuaron vigentes en Occidente, a pesar de que el cristianismo se estableció como la religión oficial tras la caída del Imperio Romano de Occidente. Desde el Renacimiento, se creía que, en este período, los conocimientos del Mundo Clásico estaban ocultos y que solo se podía acceder a los principios bíblicos. Esta percepción fue común durante la Edad Moderna, y surgió cuando autores como Giorgio Vasari, Leon Battista Alberti y Lorenzo Ghiberti afirmaban que el arte clásico se había suprimido con la llegada del cristianismo. Estos autores sostuvieron que fue en los siglos XIV y XV cuando este arte resurgió en Italia, como un legado de sus antepasados (Panofsky y Saxl, 2015, p. 11).

¹² Madre de los dioses.

Estas ideas permearon en el colectivo, y el mundo medieval se consideró como una especie de vacío, provocando la errónea interpretación de los siglos de supuesta «oscuridad» donde la religión fue el único interés. Se conoce que esto es erróneo y que la supuesta conquista espiritual cristiana no fue tan fácil. Además, el recuerdo de lo antiguo continuó en esta época y más allá de «sobrevivir» al cristianismo, se integraron múltiples modelos iconográficos que habían sido propiedad de héroes, dioses y otros personajes del panteón griego y romano. En el periodo que Carlomagno gobernó (800 d.C. – 814 d.C.), existió un resurgimiento de lo clásico en la literatura (Panofsky y Saxl, 2015, p. 12).

Los estudios de la pervivencia de la mitología clásica durante la Edad Media son complejos, sobre todo si se habla las formas artísticas medievales, cuya relación con los observados siglos atrás era diferente. Erwin Panofsky y Fritz Saxl refieren que expresiones clásicas como los monumentos del arte bizantino retoman formas clásicas; ejemplo de ello son las urnas de rosetones en que se grabaron escenas relacionadas con Hércules y otros personajes. Goldschmidt y Weitzmann sostienen que estos grabadores de Marfil en Bizancio no conocían la literatura clásica, ni las escenas, sino que eran artesanos al servicio de un cliente que mandó a hacer dichas urnas que trabajaron copiando a otras (Goldschmidt & Weitzmann, 1930, p. 14).

Para Wartburg, la distancia temporal y espacial limitó el conocimiento clásico de la sociedad medieval, acostumbrada a otra cultura ya cristianizada. Para acompañar esta hipótesis, Panofsky y Saxl mencionan que, en Venecia, durante el siglo XII se realizaron objetos con escenas de carácter mitológico que no corresponden a modelos iconográficos provenientes de la Antigüedad. Por ejemplo, la escena donde Hércules lucha contra un jabalí se transforma. El león que viste al héroe ahora era un *ondeante cortinaje*; y el jabalí, se cambia por ciervo, cuyo significado simbolizaba al alma humana; Euristeo¹³ es omitido y Hércules posa sobre un dragón muerto (Goldschmidt & Weitzmann, 1930, p. 14).

La figura del héroe clásico como Hércules se convirtió en modelo o convención visual para retratar a Jesucristo o a los santos, hombres que luchan contra el mal y cuyo triunfo llevaba a redimir a las pecadoras almas de los devotos cristianos (Panofsky y Saxl, 2015, p.

¹³ Euristeo fue el rey que le encomendó a Hércules los doce trabajos.

14). El arte medieval no destruyó u omitió el arte clásico, al menos no en su totalidad, sino que este sirvió como prototipo para modelos religiosos. Para comprender lo anterior, hay que acercarse a la metodología propuesta por Panofsky y Saxl, estos autores proponen analizar la iconografía clásica desde dos tradiciones.

La primera es la tradición *representativa*, ésta engloba las referencias visuales que proceden a la imagen que se estudia, es decir, se propone un análisis comparativo de pinturas o esculturas del Mundo Clásico frente a la obra que se estudia, en este caso, los biombos novohispanos del siglo XVIII, así como expresiones plásticas intermedias durante la Edad Media y el Renacimiento. La segunda es la *literaria*, definida como el estudio de fuentes clásicas que tratan temas mitológicos, y cuyo acceso permite que el artesano resuelva su configuración a través de nuevos tipos, y cuya conexión visual no se relaciona del todo con las ejecutadas en la Antigüedad.



Ilustración 8. *La constelación de Hércules*, procedente del Bodleian Library MS. Digby 83, siglo II, Reino Unido.

Es preciso recalcar el trabajo de los copistas carolingios, personas que dedicaron largas jornadas a transcribir manuscritos de literatos clásicos, entre ellos poetas, como Virgilio, Horacio, Plinio, entre otros. Además de que incluyeron ilustraciones referentes a estos temas. En la Edad Media, los iluminadores dejaron de lado la imitación de modelos clásicos y desarrollaron novedosas representaciones mitológicas. En un *Globo de Farnesio*, cuya tradición literaria provenía de los poetas Arato e Hiparco y, sobre todo, Eudoxo de Cnido, astrónomo griego, se ilustró la constelación de Hércules bajo una estética medieval [ilustración 8].

Durante el Renacimiento italiano, siglos XIV – XVI, son notables las transformaciones culturales; novedosas soluciones pictóricas y el intento por revivir la Antigüedad, imitando no sólo su reconocido arte, sino su literatura y lengua. En arquitectura esta relación es palpable, debido a la facilidad al conocer las formas plásticas griegas y romanas que se aplicaron a edificaciones renacentistas. Italia, como heredera del Mundo Clásico, conservó construcciones romanas, como el Panteón; el Coliseo; el arco de Constantino, o el teatro de Marcelo, todas en Roma.

Estos edificios fueron estudiados por generaciones de arquitectos, pintores y escultores con el propósito de formarse sobre principios arquitectónicos, formas, clásicas y materiales. Entre ellos destacan Filippo Brunelleschi (1377 – 1446); Donato Bramante (1444 – 1514) o Andrea Palladio (1508 – 1580). A la par, recurrieron a obras clásicas, como el tratado de Vitruvio *Diez libros sobre arquitectura*, publicado en 1446 (Burke, 1993, p. 16). Otra característica que enalteció el interés por lo clásico fue el auge del coleccionismo, tanto de obras, como de monedas, sobre todo durante el *Cinquecento*. El papa Julio II (1443 – 1513) fue un reconocido coleccionista que hospedó entre sus obras al *Apolo de Belvedere* y el *Laocoonte*.

Peter Burke establece que, a partir de este interés por revivir la Antigüedad clásica, los artistas italianos recuperaron géneros pictóricos como los bustos, monumentos ecuestres o las propias representaciones mitológicas (Burke, 1993, p. 20). Por ejemplo, el *Baco* de

Miguel Ángel [ilustración 9] fue una obra realizada *ca.* 1496 -1497 en su viaje a Roma y descrita por Ascanio Condivi¹⁴ (1525 – 1574) como:

Baco de mármol de diez palmos, cuya forma y aspecto corresponden en todo a la intención de los escritores antiguos. El rostro alegre y los ojos astutos y lascivos, como suelen tener aquellos que están excesivamente llevados por el amor al vino. (Condivi, 1823, p. 18).¹⁵



Ilustración 9. Miguel Ángel, *Baco*, ca. 1497, mármol, Palacio Bargello, Florencia.

¹⁴ Discípulo y biógrafo de Miguel Ángel, reconocido por escribir *Vita de Michelangelo Buonarroti* en 1553.

¹⁵ Bacco di marmo di palmi dieci, la cui forma ed aspetto corrisponde in ogni parte all'intenzione delli scrittori antichi. La faccia lieta, e gli occhi biechi e lascivi, quali sogliono essere quelli di coloro, che soverchiamente dell' amor del vino son presi.

En cuanto a la pintura, el acceso a referencias visuales era nulo, cuestión que no sufrían los arquitectos o escultores al recurrir a fuentes clásicas que sirvieron como modelos de reinterpretación. Las soluciones que encontraron los pintores a esta problemática fueron, en primer lugar, pintar según la estética clásica conocida a través de las esculturas; o bien, tratando de reconstruir pinturas, descritas en obras clásicas, a través de la denominada *écfrasis*.¹⁶ Ello porque fue hasta las excavaciones de Pompeya en el siglo XVIII que se descubrieron algunas pinturas (Burke, 1993, p. 20). Sandro Botticelli realizó este ejercicio en la obra *La calumnia de Apeles* [ilustración 10]. Según se explica, ésta es una descripción sobre una pintura de Apeles ejecutada en Grecia. Dicho texto fue realizado por Luciano de Samosata en sus *Diálogos* y recuperado por Leon Battista Alberti en su tratado *De pictura*.



Ilustración 10. Sandro Botticelli, *La calumnia de Apeles*, pintura al temple sobre tela, ca. 1495, Galería Uffizi, Florencia.

¹⁶ Representación verbal de una representación visual.

En la obra, la influencia de la arquitectura clásica es notoria y resulta en un elemento atractivo debido al detalle y precisión de su ejecución. Se conoce la importancia de la perspectiva dada durante el Renacimiento a las obras, producto del estudio de obras arquitectónicas aún conservadas en la Italia renacentista de los siglos XV y XVI. En tanto, la decoración del propio edificio recupera numerosas escenas mitológicas; lo mismo ocurre con las esculturas que se ubican en los nichos, caracterizadas a la manera romana, en especial con los soldados o jóvenes mujeres vestidas con el *himatión*¹⁷ o *quitón*.¹⁸

Los humanistas renacentistas intentaron, en la medida de lo posible, recuperar los aspectos culturales del Mundo Clásico. Entre ellos, figuró el tener una educación bajo los principios clásicos, como utilizar el latín *original*, mas no el medieval, considerado como «bárbaro» (Burke, 1993, p. 25). Pretendieron recuperar géneros literarios, como la épica; comedia; oda; pastoral, entre otros. Durante el siglo XV, Francesco Petrarca utilizó los recursos mencionados y, bajo la influencia de la *Eneida* de Virgilio, escribió *África* basada en la vida de Escipión.¹⁹ Por su parte, los programas de estudio universitarios imitaron el sistema educativo romano y la aplicación de los *studia humanitatis*: gramática; retórica; poética; historia y filosofía moral (Burke, 1993, p. 30).

La lengua griega también se incluyó en estos programas de estudio gracias a que refugiados provenientes del Imperio Bizantino se formaban como profesores de este idioma. Esto derivó en la lectura y difusión de autores griegos como Platón; cuya filosofía derivó en la *Academia Platónica Florentina*, fundada por Cosme di Medici en 1459. Recinto que reunió eruditos cercanos a la familia que discutían temas literarios y filosóficos; más adelante fue inspiración para otras ciudades europeas que copiaron este tipo de academias.

La *imitación* realizada por los italianos es diferente a la connotación actual de la palabra. Fuera de pensar en la falta de originalidad por los artistas, esta consistía en «[...] asimilar el modelo, convirtiéndolo en propio y, de ser posible, superarlo» (Burke, 1993, p.

¹⁷ El himatión era una pieza exterior de indumentaria, un manto amplio que se llevaba sobre el chitón.

¹⁸ Túnica pegada al cuerpo que usaban los antiguos griegos.

¹⁹ Publio Cornelio Escipión Africano fue un general y político romano, nombrado cónsul en los años 205 a. C. y 194 a. C.

35). La Nueva España no tuvo acceso a modelos clásicos como los italianos, pero estos sembraron un renovado interés por lo clásico y el deseo de conocer formas clásicas. Los artistas novohispanos se inspiraron en textos clásicos y tratados italianos que describían el arte clásico y su aplicación. Debido a la falta de contacto directo con los modelos europeos, reinterpretaron las influencias italianas, francesas y españolas según su propia destreza y contexto americano.

En palabras de Aby Warburg, es necesario recurrir a una investigación de índole socio – psicológica que guíe al estudioso a comprender el sentido de estos valores de expresión (Warburg, 2021, p. 37). Nuestro autor inicia su análisis a partir del concepto de *patrimonio hereditario de la memoria*, es decir, la persistencia de los valores paganos en la vida cotidiana. Ya fuera de manera consciente o inconsciente, estos valores influyeron en los primeros cristianos y, más tarde, en los europeos medievales y modernos, quienes mantuvieron viva la tradición clásica, transformándola y reutilizándola en lugar de abandonarla. Lo anterior, a través de dinámicas de copia e inspiración de los llamados medios de transmisión: la literatura, la escultura, la pintura, los tapices, grabados, entre otros, cuyo alcance llegaría a tierras americanas.

Uno de los conceptos que acuña el historiador alemán fue *Pathosformel* o fórmula expresiva, entendida como una especie de diálogo entre la tradición iconográfica proveniente de Grecia y Roma, en sincronía con el objeto de estudio, es decir, fórmulas *pathos all'antica* (Warburg, 2021, p. 63). Esto resultaría, en la representación de valores o emociones comunes al ser humano a través de símbolos míticos que, pese al paso del tiempo, no caducan. El estudio en Nueva España del legado clásico se torna complejo, debido a que no se formó dentro de una tradición antigua, o de un pensamiento occidental de larga duración. Fue a través del encuentro con los peninsulares y la necesidad de trasladar lo europeo a América que esta cultura se asentó en estas tierras y formó parte de la cultura en común. Es preciso recalcar que el acercamiento y entendimiento que otorgaba la literatura y objetos plásticos, como tapices o pinturas, era para un sector reducido de los americanos.

Durante el siglo XVI, el conquistador Hernán Cortés escribió una carta al rey de España, Carlos I. En ella, le solicitó a su majestad que dispusiera de algunos religiosos para que evangelizaran a los naturales del territorio recién colonizado (Romero Galván, 2016, p.

12). Esta solicitud derivó en que hacia 1523 llegaron al puerto de Veracruz Juan de Ahora; Juan de Tecto y el Lego; y Pedro de Gante, mientras que en 1524 está la presencia de doce frailes más. Estos frailes, junto con otros religiosos, tenían objetivos que iban más allá de la evangelización. Entre sus planes estaba la creación de diversos colegios, donde, a través de un ambicioso proyecto educativo, enseñaron la cultura europea a los hijos de los señores y principales de los pueblos americanos. Los niños nobles de entre diez a doce años, se educaron en la tradición occidental (Romero Galván, 2016, p. 15).

Uno de estos proyectos fue el Imperial Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, inaugurado el 6 de enero de 1536. Se planteó que este colegio sería un vehículo de transmisión en el que, a través de estos jóvenes, se llevarían a las comunidades de naturales la palabra de Dios. A la par que se convertirían en partícipes de la cultura europea que hacían de ellos futuros gobernantes o trabajadores de la Corona, para que pudieran ejercer el poder de sus pueblos a la manera europea (Romero Galván, 2016, p. 15).

Este colegio contó con docentes como fray Arnaldo de Bassacio, un religioso de origen francés dedicado a la cátedra de latín; el reconocido Fray Bernardino de Sahagún, enseñó latín, lectura y escritura; Fray Andrés de Olmos, instruía lenguas; y fray Juan de Gaona, fue un teólogo egresado de la Universidad de París, a cargo de retórica, lógica y filosofía. El programa de estudio se apegó a la tradición universitaria medieval, donde se privilegiaba el dominio de latín, recurso indispensable para acceder tanto a escritos clásicos como contemporáneos. El uso del *trivium*: gramática, dialéctica y retórica; y del *quadrivium*: aritmética, geometría, astronomía y música.

La importancia de estos colegios fue que dos culturas convivieron, la de los antiguos habitantes mexicanos y su conocimiento sobre plantas y el propio náhuatl, como lengua en común y la de los europeos humanistas, provenientes de instituciones de educación superior. Este colegio en Tlatelolco había sido impulsado por fray Juan de Zumárraga quien, a través de una generosa donación, otorgó a los estudiantes libros enfocados a la gramática, teología, manuales, sermones, homilias, y textos clásicos, como: *Dialéctica* de Aristóteles; *De Virtus* de Diógenes; *De Civitate Dei* de San Agustín; *Opera* de Cipriano; *De Antiquitatibus* de Flavio Josepho; *Lógica* de fray Alonso de la Vera Cruz; *De Consolationi* de Boecio o *Dialectini* de Luis Vives.

El papel de la imprenta de Juan Pablos es sobresaliente en este contexto, cuya presencia bibliográfica fue notable, llevando a la producción de ediciones, traducciones de numerosos ejemplares. Pese a que ya se contaba con esta primera imprenta durante el siglo XVI, la demanda fue mayor y se solicitaron libros de Europa, a fin de abastecer a la población estudiantil. Algunas copias fueron de obras clásicas y autores como Homero, Aristóteles, Cicerón, Horacio, Virgilio, Plinio, Juvenal, Séneca, entre otros. Según la autora Alemán Buendía (2005), entre las primeras ediciones hechas en la Nueva España, se cuenta con *Las metamorfosis* de Ovidio, obra solicitada por orden del virrey Martín Henríquez en 1577 bajo el título de *P. Ovidii Nasonis tam tristibus quam de Ponto. Una cum elegantissimis quibusdam carminibus divi Gregorii Nazianzeni. Mexici. In Collegio Sanctorum Petri et Pauli. Apud Antonium Ricardum, 1577.*

Esta obra resultó ser una especie de antología escolar, con historias de Ovidio entre las fojas 5 – 37; Johannes Sulpici en las fojas 38 – 40 y San Gregorio Nazareno en las fojas 41 – 53, entre otros autores. Lo anterior, debido a que Vicente Lanuchi se opuso a la impresión de autores profanos porque, en sus palabras, los estudiantes terminarían por alejarse del camino de Dios. De ahí, que se decidiera imprimir Ovidio acompañado de textos píos. Según refiere la autora, esta obra es la única edición de un autor clásico realizada en el siglo XVI. Actualmente, se encuentra en la New York Public Library (Buendía Alemán, 2005, p. 15) [ilustración 11].



Ilustración 11. *P. Ovidii Nasonis Tam de Tristibus Quam de Ponto*, editor Ricardo Antonio, (1540 -1606), 1577, México.

La introducción de los biombos orientales en la Nueva España y su posterior producción local, evidencian la capacidad de adaptación y reinterpretación de modelos ajenos en el ámbito virreinal. Estas piezas, integradas en los palacios señoriales de la Ciudad de México cumplieron una función utilitaria al dividir espacios y otorgar privacidad; y situándose en la intersección entre lo público y lo privado, al formar parte de eventos sociales. Su presencia denotaba el gusto y la sofisticación de las élites novohispanas, al tiempo que manifestaba la continua circulación de bienes y conceptos artísticos entre Oriente, Europa y América. Paralelamente, la persistencia de la mitología clásica en la educación de los colegios del siglo XVI demuestra que las referencias grecolatinas continuaron desempeñando un papel fundamental en la configuración del pensamiento novohispano. Así, tanto los biombos como la tradición clásica se consolidaron como elementos esenciales en la construcción de una identidad cultural propia, marcada por la asimilación y resignificación de modelos provenientes de distintas tradiciones que terminarían por asimilarse en obras como biombos.

Durante el periodo virreinal, los repertorios visuales derivados de grabados europeos sirvieron como fuente fundamental para la producción artística local, permitiendo la difusión de temáticas clásicas y mitológicas. Estas imágenes no solo cumplían una función decorativa, sino que, en muchos casos, se insertaban en un marco más complejo de significación literaria, moral y política. La inclusión de representaciones mitológicas en estructuras efímeras, como arcos de triunfo y túmulos funerarios, sugiere una clara intencionalidad en la exaltación de valores y virtudes asociadas a figuras del poder civil y religioso, en especial durante la celebración de eventos públicos relevantes. No obstante, ciertos temas, menos frecuentes en el repertorio iconográfico tradicional —como el mito de Apolo y Pan—, presentan dificultades interpretativas adicionales, aunque conservan su anclaje en modelos visuales europeos (García Saíz y Pérez Carrillo, 1986, p. 5).

Asimismo, existieron obras de carácter más privado, destinadas a círculos reducidos y privilegiados que apreciaban este tipo de narrativas mitológicas, si bien, no es posible hoy día establecer una relación precisa entre dichas obras y sus propietarios. Otro aspecto relevante reside en la posible intención moralizante de estas pinturas, en consonancia con la tradición católica que permeaba la vida cotidiana y cultural del virreinato. Esta dimensión se

hace evidente en las reinterpretaciones que los pintores novohispanos realizaron de los modelos europeos, sobre todo en lo que respecta a la representación del cuerpo humano, adaptada a un contexto en el que la moral religiosa condicionaba los discursos visuales. Así, estas imágenes muestran un proceso de adaptación cultural y de negociación simbólica entre los valores impuestos por la metrópoli y las particularidades del entorno americano.

Lo anterior se manifiesta con claridad en las obras realizadas mediante la técnica del maque o laca mexicana. De acuerdo con el estudio de Sonia Pérez Carrillo y María Concepción García Sáiz, durante el siglo XVIII se incrementó la producción de estos objetos, destacando los elaborados en la región de Pátzcuaro, donde se representaron escenas inspiradas en las Metamorfosis de Ovidio. Según las autoras, estos motivos narrativos evidencian una influencia de la tradición occidental, mientras que la presencia de elementos como sauces, flores, complejos rameados y fondos negros revela una notable influencia oriental (García Sáiz y Pérez Carrillo, 1986, p. 6).

Capítulo II. Las musas Clío, Melpómene, Terpsícore y, posiblemente, Euterpe

¡Salve, hijas de Zeus!

Comencemos nuestro canto por las Musas Heliconiadas, que habitan la montaña grande y divina del Helicón. Con sus pies delicados danzan en torno a una fuente de violáceos reflejos [...] forman bellos y deliciosos coros en la cumbre del Helicón y se cimbrean vivamente sobre sus pies. (Hesíodo, 1978, p. 69)

Con estos versos, Hesíodo da inicio a su *Teogonía*, poema que integra una serie de historias en el que se narran algunas de las más antiguas versiones en torno al origen del cosmos y genealogía de la mitología griega. En estas líneas, nuestro autor presenta a las musas como un grupo de mujeres que representan en sí mismas a las artes del Mundo Antiguo y fuente de inspiración para los hombres. Este estímulo es palpable en la Nueva España, lugar donde su presencia se extendió a la literatura, música, teatro, pintura y la propia vida cotidiana de sus habitantes. En este capítulo se pretende estudiar el biombo titulado *Las musas Clío, Melpómene, Terpsícore y, posiblemente, Euterpe*, atribuido a José Joaquín Magón, pintor poblano activo en el siglo XVIII.

Para desarrollar lo anterior, se prevé analizar la tradición literaria y visual clásica; y su pervivencia en Occidente, incluida la Nueva España, lugar que produjo el mencionado biombo y que, pese a disponer de representaciones mitológicas menores a las religiosas, cuenta con variadas expresiones culturales en torno a estas mujeres. Para ello, es necesario una minuciosa revisión de testamentos, inventarios de bienes, crónicas u otros documentos que refieran la existencia de obras que contengan esta temática. Los habitantes del Mundo Clásico y, más adelante, los novohispanos percibieron a las musas como dadoras de inspiración y defensoras de las artes propias de la sociedad ateniense: poesía, la danza, la música, el canto, la retórica, la astronomía y la historia.

El conocimiento que se conserva sobre el papel de las musas durante la Antigüedad es incierto, debido a la historia de larga tradición que poseen, cargado de variedad de interpretaciones y representaciones alrededor de su figura. Gracias a poetas clásicos existe un registro de narraciones que explicarían su identidad; por un lado, se infiere que su nacimiento fue producto de las nueve noches de amor entre Zeus – padre de los dioses – y

Mnemósine – una titánide que representa la memoria (Leroy Ayala, 2002, p. 165). Un segundo origen refiere a que son hijas de Urano – dios primordial del cielo – y Gea – Tierra –, o bien, Harmonía – diosa del equilibrio (Rodríguez López, 2004, p. 467).

En principio, estas jóvenes doncellas simbolizaron el don profético, la inspiración y el entusiasmo; más adelante, se transformaron en la personificación de las artes griegas como el canto, la poesía y la música. Se piensa que éstas nacieron de la relación entre el hombre y la naturaleza y que, en sus orígenes, eran ninfas de las montañas o de las aguas y, por ende, dentro de su culto se practicaron actividades agrícolas o de caza (Ripa, 2016, p. 109). Contrario a lo que se puede pensar, no existieron *nueve* musas, sino que cada región tenía a sus musas que habitaron ciertos lugares como zonas montañosas, y se les llamó según el lugar: Monte Piero (piérides); Monte Olimpo (olimpiades); Fuente Pimpleia (pimpleides); antiguo santuario Libethrion (libetrides) (Rodríguez López, 2004, p. 467).

Eusebio de Cesárea en su obra *La preparación evangélica* menciona que la etimología de la palabra *musas* proviene del griego *mneo* (μνηο) que significa «enseñanza de las honestas y buenas disciplinas»; más que una cuestión etimológica, es posible que haya tomado como referencia a Orfeo, quien explica que el papel de las musas fue la de enseñar a los hombres la religión y el buen vivir (Ripa, 2016, p. 109). Es posible que esta veneración a las musas se haya originado en el monte Olimpo, con Zeus y Piero, con Dionisio; expandiéndose más adelante a Beocia, lugar donde el número de adeptos creció a tal punto que la tradición refiere que en esta zona las jóvenes conformaron el coro de Apolo (González Serrano, 2009, p. 1). Queda claro que al ser diverso su culto, también lo sería la devoción a estas jóvenes; Pausanias en su *Descripción de Grecia* describe la dinámica religiosa en ciertos templos:

[...] a la izquierda de la Calcieco erigieron un santuario de las cinco musas, porque los lacedemonios no salían a las batallas al son de las trompetas, sino con música de flautas y bajo los acordes de la lira y la cítara (Pausanias, 2008, p. 35).

Lacedemonia²⁰ era conocida por su espíritu guerrero y, tal y como se lee, veneraron a cinco de estas musas, que los acompañaron en sus luchas. Pese a no mencionar nombres en esta descripción, al hablar de los aedos, si señala el nombre de algunas de ellas: Meleté (meditación); Mnemé (memoria) y Aoidé (canto). Los *aedos* eran cantantes de música épica y más allá de entonar canciones destinadas a la recreación, éstas se destinaban a actividades guerreras. La isla de Lesbos era conocida por rendir culto a siete musas; mientras que islas aledañas lo rendían a cuatro de ellas: Telxínone, Meleté, Aede y Arque, hijas de Zeus (Rodríguez López, 2004, p. 468).

Existieron variados cultos a estas jóvenes doncellas, pero la tradición a nueve de ellas fue la que sobrevivió y se impuso frente a las demás: Urania representa el estudio del astronomía; Clío el de la Historia; Euterpe es la musa que inspira la música; Talía representa el género de la comedia; Erato es la personificación del amor, erotismo y elegía; Polimnia de la lírica; Melpómene del género de la tragedia; Calíope tiene el don de la palabra e inspira la retórica y la poesía heroica; por último, Terpsícore inspira la danza. Estas nueve jóvenes habitaron en el Helicón, monte consagrado a estas mujeres y a Apolo, llamado *musagetes*, por dicha razón. Pese a habitar en este lugar, nacieron en el monte Olimpo, lugar al que regresan para cantar a su padre, Zeus, según menciona Hesíodo en su poema *Teogonía*, «Comencemos por las musas que a Zeus padre con himnos alegran su inmenso corazón dentro del Olimpo [...]»; de ahí que en ocasiones sean conocidas como como *musas olímpicas* (Hesíodo, 1978, p. 72).

Hesíodo es quien registra la mayor cantidad de información en torno a las musas, su origen, sus fiestas, cualidades y papel dentro de la sociedad ateniense. Inclusive pareciera que su obra es una oda a la importancia de estas mujeres, de ahí que inicie su poema en referencia al lugar donde habitan, cómo danzan con sus delicados pies, sus baños, en las aguas del Permeso²¹ y su talento al cantar (Hesíodo, 1978, p. 69). En esta obra, el autor sostiene que son hijas de Zeus y Mnemosine; y que en el monte Olimpo formaron alegres coros y vivían en suntuosos palacios, avecindadas con las Gracias e Hímero. Su vida era el

²⁰ En la antigüedad, se le llamó como Lacedemonia a Esparta.

²¹ Pequeño río de Beocia que tiene su nacimiento en el monte Helicón.

canto, poesía y la danza, llegando a asistir reyes para su beneplácito (Hesíodo, 1978, p. 73). A lo largo del texto, este autor indica que tanto las musas, como Apolo descienden los *aedos* y citaristas, es decir, de los cantantes de canciones, épicas y aquellos que tocaban la cítara. Ante ello, enaltece el papel de estas mujeres y exclama «¡Tan sagrado es el don de las musas para los hombres [...] Dichoso aquel de quién se prendan las musas!» (Hesíodo, 1978, p. 75).

Es común encontrar en su obra reiteradas solicitudes para que estas mujeres le brinden inspiración; ya sea para el canto, o para las narraciones históricas. Es curioso que, pese a reconocer a las nueve musas, para este momento, no existen referencias al papel de cada una. Por ello, el autor hace un llamado a las musas en conjunto según su necesidad y no a una en específica. Por ejemplo, cuando pretende conocer sobre la historia del lugar no buscó a Clío, sino que exclama: «Inspiradme esto, Musas que desde un principio habitáis las mansiones olímpicas, y decidme lo que hubo antes de aquéllos» (Hesíodo, 1978, p. 76). En otras fuentes, las musas se sitúan en el monte Parnaso, localizado en el centro de Grecia, o bien, en la fuente Hipocrene y su papel cambia a seres femeninos y delicados que inspiran por igual a poetas y músicos de cualquier clase. Este lugar sería percibido como una región óptima, cuyo clima permitiría la vida de la más bella flora y fauna, que acompañaría a las musas (Rodríguez López, 2004, p. 468).

Presencia de las musas en Nueva España

Las musas mantuvieron su esencia en Nueva España, jóvenes doncellas que encarnaban la poesía, danza, música, canto, retórica, astronomía y la historia. Su uso fue más allá del ámbito pictórico, integrándose en la vida cotidiana y literaria de los habitantes novohispanos. Francisco de la Maza (1968) refiere que, durante la inauguración del templo de Guadalupe en abril de 1680, el recinto se revistió de celebraciones; entre ellas, se organizó un certamen poético. A dicho concurso acudió un joven vestido de Apolo que tenía «[...] coronadas las sienes de laurel formado de riquísimas esmeraldas y sosteniendo en la mano izquierda la tarja en que se contenían las bases del certamen.» (De la Maza, 1968, p. 106).

A su entrada, le acompañaron un teatro adornado con ricas alfombras y «[...] hermoseedo con una idea de la más propia del Parnaso, donde no se echaron menos cuantas delicias se debieron a Castalia [...]» (De la Maza, 1968, p. 106). La escena finalizó con la entrada de las nueve musas, que resultaron ser nueve niñas vestidas para la ocasión con delicados ropajes y utilizando el atributo que distingue a cada una. Al finalizar el evento, se presentó el *Auto virginal de La Destrucción de Troya* solo a «personas decentes» (De la Maza, 1968, p. 107). Otro ejemplo sucedió en la Ciudad de México hacia 1700 durante las celebraciones patronales a San Juan de Dios en el que elaboraron un carro triunfal del Monte Parnaso, en el que incluyeron a Apolo y las Musas (De la Maza, 1968, p. 152).

Mientras que en Zacatecas cerca de 1718, al celebrar la inauguración del nuevo hospital de San Juan de Dios, el bachiller don Juan de Santa María Maraver (ca.1720), refiere en su crónica que el día de la dedicación, un 23 de febrero de 1718, frente a la portería del hospital se colocó un arco de dieciséis varas, adornado con flores y ramas que aludió al Parnaso. En él, se colocaron nueve nichos para que las ninfas o musas tocaran sus respectivos instrumentos y ambientaran la celebración. Cual fue la sorpresa que al evento no se integraron mujeres, sino hombres; estos músicos se vistieron a la usanza helénica, personificando a las supuestas musas, para sumar a ello, fueron «argentadas las manos y rostros», es decir, los pintaron de color plata; y sus pies tenían señalados sus nombres para identificar qué musa eran. En medio de estos, colocaron un niño vestido de Apolo, que acompañaba esta escena casi teatral. (De la Maza, 1968, p. 153).

En estos ejemplos, las musas acompañan las festividades religiosas, y se integran a actividades propias de la poesía o el teatro; en el que participa, según parece, la población en general. Por su parte, existieron otros escenarios en el que éstas aparecieron, por ejemplo, en el llamado Coliseo nuevo, que se convirtió en el tercer teatro de la ciudad de México, ubicado en la actual calle Bolívar. Según refiere Francisco de la Maza, en su proyecto de restauración (1786), se consideró que el telón principal debería tener pinturas del Monte Parnaso con las nueve musas; acompañados con algunos literatos del Siglo de Oro como Pedro Calderón de la Barca, pero vestido con el hábito de Santiago; Lope de Vega con la indumentaria de San Juan y el retrato de don Antonio Solís y Rivadeneyra. Dentro del programa iconográfico, se incluyó en la cima del monte a Júpiter (Zeus) y Mnemosine, padres de las musas, junto con Apolo y, para facilitar su identificación, cada personaje debía de tener escrito su nombre a su lado. (De la Maza, 1968, pp. 227 - 228).

El uso de las musas como entretenimiento, o como parte del mobiliario fue, según se observa en las crónicas recuperadas por Francisco de la Maza, habitual y digno de referir en crónicas o cartas. Y se ubicaron en eventos de diversos formatos, religiosos, artísticos o en medios políticos y educativos. Por motivo de la visita del virrey José Joaquín Vicente de Iturrigaray y Aróstegui de Gaínza y Larrea (1742 – 1815) a la Real y Pontificia Universidad de México llevada a cabo el 24 de julio de 1803, se organizó una celebración en la que incluyeron esculturas de alfeñique con alegorías a la religión, teología, filosofía, derecho, cirugía, entre otras, con un total de veinticinco. A las que se sumaron las nueve musas, que «se copiaron con mucha propiedad de las de la edición en cuarto de las obras de don Francisco Quevedo, hecha en la imprenta de Ibarra» (De la Maza, 1968, p. 231). Esta obra fue publicada en 1772 por D. Joaquín Ibarra, impresor de cámara, cuyas versiones consultadas no contienen grabados, ya sea el tomo I²² o II²³ [ilustración 12].

²² Véase: Obras de D. Francisco de Quevedo Villegas, Biblioteca Digital de Floridablanca. <http://hdl.handle.net/11169/6317>

²³ Véase: Obras de D. Francisco de Quevedo Villegas. tomo II, Biblioteca Virtual de México. https://bibliotecavirtualdemexico.cultura.gob.mx/libros/CJM/317894_1.pdf



Ilustración 12. Portada del libro *Obras de D. Francisco de Quevedo Villegas* (Tomo I), 1772, Imprenta de D. Joaquín Ibarra, Biblioteca Digital Floridablanca.

Dentro de la literatura del Siglo de Oro español se utilizó como recurso a las musas, ya sea dentro del teatro, sonetos u otro tipo de expresiones; pero a la par, las publicaciones de estas obras se acompañaron muchas veces de grabados con escenas clásicas. La obra *El Parnaso español: monte en dos cumbres dividido con las nueve musas*, compilación realizada por José Antonio González de Salas, amigo de Francisco de Quevedo es muestra de lo anterior. Se incluyen algunas imágenes que acompañan el texto que fueron dibujadas por Alonso Cano y grabadas por Juan de Noort y Herman Panneels. En el siguiente grabado se muestra a las nueve musas con sus respectivos atributos, instrumentos musicales y máscaras, mientras que un costado se ubica Apolo colocando una corona de laurel a Francisco de Quevedo, símbolo de la gloria y victoria. Al fondo un Pegaso vuela sobre el Parnaso y en la zona inferior se lee «Las nueve musas castellanas» [ilustración 13 y 14].

Al final, se entiende a las musas, como referencia a aquellas mujeres que dotan al ser humano de inspiración. De ahí que los literatos las incluyan en sus propias obras, y a nivel visual, se perciba una cercana relación entre estos hombres y dioses como Apolo acompañado de las musas, como sí alcanzaran el nivel máximo en el que pudiera estar su intelecto. La

iconografía, por su parte, es más clara que en el mundo antiguo y se entiende de mejor forma su propósito, como si se tratara de santos.



Ilustración 13. Juan de Noort y Herman Panneels, *El Parnaso español: monte en dos cumbres dividido con las nueve musas*, 1648, Biblioteca Digital Hispánica.



Ilustración 14. Estampa de *Erato*, Juan de Noort y Herman Panneels, *El Parnaso español: monte en dos cumbres dividido con las nueve musas*, 1648, Biblioteca Digital Hispánica.²⁴

²⁴ A las quejas del amor, lo tan tierno templo del canto, que ya suena dulce el llanto, ya regala el dolor. Si enciende voy la tierra el ciego, si el vendado triunfa aún hoy, la gloria a su triunfo doy, la llama doy a su fuego.

Iconografía de las musas

Las musas se representaron como jóvenes doncellas de carácter jovial y virginal, ataviadas con delicadas telas cuyo movimiento se hacía evidente cuando danzaban. Además de la danza, estas jóvenes solían tocar instrumentos o mostrarse con sus atributos distintivos. La iconografía de las musas se clasifica en tres tipos: en solitario, representando a una musa con sus atributos; en grupo, sin necesidad de ser las nueve tradicionales; y acompañadas por figuras del panteón griego como Apolo o Atenea. El primero es hijo de Zeus y Leto, es el dios de la belleza, reconocido por su capacidad para curar enfermedades, alejar plagas y presidir las artes. También es guerrero, pastor, colonizador y dios oracular. Como líder del canto de las musas, es conocido como *Apolo Musagetas* (Rodríguez López, 2004, p. 466). Por su parte, Atenea, diosa de la sabiduría, la justicia y las artes, también hija de Zeus, es conocida por ser una mujer, guerrera y estratega.

Numerosas obras de la Antigüedad representan al dios Apolo en compañía de las musas. Un ejemplo destacado es el relieve del siglo II d.C., conocido como *Apoteosis de Homero* [ilustración 15] donde aparecen Zeus, Apolo, las musas y otras figuras alegóricas. Estas representaciones también se encuentran en pinturas murales, esculturas, cerámicas y objetos como el *kylix*, una copa utilizada en la antigua Grecia. Por otro lado, también existen representaciones de las musas en solitario. En estas obras, a veces es posible identificarlas gracias a sus atributos distintivos o a los nombres que las acompañan. Desde la Antigüedad ha sido un desafío diferenciar a cada musa con claridad. Para facilitar este reconocimiento, los griegos desarrollaron una iconografía en la que las musas aparecen con objetos como tablillas, flautas y cítaras,²⁵ o envueltas en su *himación*, la vestimenta tradicional griega.

En el periodo helenístico, estas figuras adquirieron un carácter más bucólico, evocando escenas idílicas de la campiña: pastores, ganado, santuarios sencillos, montañas lejanas y casitas rurales. Estas representaciones muestran el gusto por los placeres simples y la conexión con la naturaleza (Gombrich, 2011, p. 206). Por su parte, desde el Renacimiento,

²⁵ Instrumento músico antiguo, que consiste en una caja de resonancia, baja, de forma variable, sobre la cual están tendidas dos series de cuerdas: cinco, dispuestas a lo largo del lado rectilíneo, están tendidas sobre la caja sonora y pueden afinarse mediante llaves; las otras son de sonido fijo.

se impulsó este tipo de temáticas, entre otras de índole clásica, ejemplo de ello es la obra de Andrea Mantegna (ca. 1446) titulada *El Parnaso*, realizada para Isabella d'Este [ilustración 16].



Ilustración 15. Arquelao de Priene [atribuido], Relieve de *Apotheosis de Homero*, Museo Británico, Londres, s. II d.C.



Ilustración 16. Andrea Mantegna, *El Parnaso* [detalle], ca. 1496.

La pintura muestra la vida de estas mujeres en el monte Parnaso, son pintadas como jóvenes vestidas con su respectivo quitón, una túnica de ligera tela que se amolda a sus cuerpos y, en una actitud despreocupada, danza y corren por el lugar. A dicha celebración, los acompañan Marte – dios de la guerra – parado junto a Venus – la diosa del amor – que, en una actitud íntima y llena de complicidad, se miran a los ojos. Debajo de ellos, el travieso Cupido lanza su flecha contra Vulcano, ambos como símbolo del amor carnal *versus* el amor celestial o correspondido. Junto a las musas, Apolo ameniza a la danza tocando la lira y en un extremo, Mercurio y Pegaso posan frente a la fuente Hipocrene, lugar donde éste, al golpear la roca con sus cascos, hizo que brotara un manantial (Rodríguez López, 2004, p. 468).

La representación de las musas ha sido un tema complejo desde la antigüedad, cuando no se les atribuían características específicas ni un número fijo. Esto se debía a la diversidad de su culto en la Grecia helenística, donde diferentes regiones veneraron a musas con nombres, atributos y lugares de adoración variados. En el siglo XVI, los artistas recurrieron a la *Iconología* de Cesare Ripa (1593) como referencia. Ripa describe a las musas como «vírgenes jóvenes y graciosas» y, citando a Eusebio, señala que su nombre proviene del término griego *mnéo*, que significa «enseñanza de las buenas y honestas disciplinas» (Ripa, 2016, p. 109). Según esta tradición, las musas enseñaron a los hombres la religión y el arte del buen vivir, como se percibe en el mito de Orfeo. Ripa estableció los nombres de las nueve musas que se conocen hasta la actualidad: Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Polimnia, Erato, Terpsícore, Urania y Calíope (Ripa, 2016, p. 110).

Pese a que es posible recurrir a múltiples autores o rastrear, a la vez, la iconografía de las musas desde la antigüedad. Ripa, en la Modernidad temprana se encargó de recopilar tanto sus representaciones como sus significados. De Clío, nuestro autor expresa que su nombre proviene de *Cleo* que significa «alabanza, gloria o celebración de las cosas» porque cuando canta «lo hace por medio de la gloria que encuentran los poetas entre los hombres doctos» y se le debe representar como una joven doncella coronada de laurel, elemento que representa lo perpetuo, que te mantiene vivo, como las obras de historia en donde viven las cosas del pasado (Ripa, 2016, p. 110).

Debe sujetar una trompa con la mano derecha de donde nacen alabanzas en favor de celebrar los hechos de hombres ilustres, esto último, según medalla antiguas que recoge el anticuario Vicentino della Porta (Ripa, 2016, p. 115) y con la izquierda un libro titulado *Tucídides*, en honor al historiador griego que escribió la *Historia de la guerra del Peloponeso*; texto en el que narra los acontecimientos de tan funesta guerra, destacando la labor investigativa y no la narración fantástica. Lo anterior, por ser la musa al cuidado de la Historia, pues ya Virgilio lo refería así en su opúsculo *De musis*: «Clío cantando hazañas famosas resucita el tiempo pasado» (Ripa, 2016, p. 110). Más adelante, explica que puede llevar un amorcillo que deberá sostener en sus manos una antorcha encendida con la cabeza coronada., o bien, una flauta y a sus pies, otros instrumentos de viento (Ripa, 2016, pp. 117 - 118).

En lo que respecta a Euterpe, esta musa debe representarse como una hermosa joven que ha de llevar ceñida la cabeza con corona de muy diversas flores sostenidas con ambas manos instrumentos de viento. Contrario a Clío, no explica la etimología de su nombre, pero refiere que su significado es «jocunda y deleitosa», en favor del placer de la erudición. Los latinos la calificaron como *bene delectans*.²⁶ Su principal atributo es la flauta según refiere Horacio *Si neque tibias Euterpe cohibet* y Virgilio *Dulciloquis calamos Euterpe flatibus urget* (Ripa, 2016, p. 110). Más adelante, agrega que puede personificarse con una o dos flautas y con instrumentos de viento a sus pies, como Clío; o bien, con ambas manos una máscara (Ripa, 2016, p. 118). Melpómene encarna el arte de la tragedia y es representada con un noble aspecto llevando un rico tocado en la cabeza; con la mano derecha sostiene un puñal desenvainado, mientras que con la izquierda sostiene cetros y coronas. Ripa explica que usa unos *coturnos*, es decir, calzado de suela gruesa que era usado por los actores trágicos para aumentar su estatura. Virgilio hace mención del carácter de la musa según el verso *Melpómene tragico proclamat maesta boatu*²⁷ (Ripa, 2016, p. 111). La etimología de su nombre es confusa, pero Ripa explica que puede provenir de la palabra griega *molpi*, que

²⁶ La que bien deleita.

²⁷ La triste Melpómene llora con trágico grito.

significa canción y melodía, que «es la que llena de reposo y dulzura a cuantos la oyen» cuestión por la que algunos la señalan como *inventora* del canto.

En suma, su vestido roído señala lo desafortunado o grave de la situación o del drama; mientras que los cetros, la corona y el puñal desenvainado representa, al menos para Ripa, la azarosa y mundana felicidad, el cómo es posible pasar de ésta última a la miseria y viceversa. Cabe recordar la importancia dada al género de la tragedia, pues para Ovidio ésta: *Omne genus scripti gravitate Tragoedia vincit*²⁸ (Ripa, 2016, p. 117). Más adelante, incluye sus atributos son una máscara trágica, coturnos en los pies, y en la mano derecha una máscara y con la izquierda una trompa y, en ocasiones, junto a ella, un libro de música abierto sobre la tierra (Ripa, 2016, p. 118). Terpsícore será una doncella alegre y de bello rostro que sostendrá una cítara, instrumento musical antiguo que se asemeja a la lira que se toca con púa. En la cabeza porta una corona de plumas con múltiples colores, algunas de urraca, en ocasiones, se le ve bailando. Esta corona de plumas simboliza, según Ripa, tanto la victoria obtenida al vencer a las sirenas y a las nueve hijas de Pierio y Evipe – convertidas en urracas – como la agilidad y libertad de movimientos, que remiten a esta musa el don de la danza y, en ocasiones, con un arpa. También se le representa con la mano derecha un *plectro*, es decir, palillo o púa para tocar instrumentos de cuerda y a la izquierda, una lira (Ripa, 2016, p. 118).



Ilustración 17. Crispin van de Passe, *Euterpe, Euterpe. Clío, Melpómene* [detalle], grabado, 1640, Rijksmuseum.

²⁸ La tragedia vence en gravedad a toda clase de escrito.

Estudio del biombo

El biombo *Las musas Clío, Melpómene, Terpsícore y, posiblemente, Euterpe* es una obra ejecutada a mediados del siglo XVIII en Nueva España. Posee cuatro tablas con medidas de 1.97 x 2.46 mts, hecha a partir de óleo sobre lienzo, montada en un bastidor de madera con bisagras metálicas y presenta tela estampada en su reverso. Se pintaron cuatro musas, pero solo se identificaron tres de ellas, por el nombre que aparece junto a las jóvenes. En este biombo se perciben dos problemas principales: la identificación de la cuarta musa y la referencia visual que utilizó el pintor, o escenas parecidas a la obra en cuestión.

En la obra se representan cuatro jóvenes musas, aunque solo tres de ellas están identificadas con sus respectivos nombres: Clío – musa de la Historia; Melpómene – musa de la tragedia; y Terpsícore – musa de la danza. La identidad de la cuarta mujer, situada entre Melpómene y Terpsícore, es incierta, lo que lleva al museo a sugerir que podría tratarse de Euterpe, musa de la música. Esta obra se ha atribuido al pintor poblano José Joaquín Magón, quien estuvo activo durante el siglo XVIII en el centro del virreinato. No obstante, esta atribución no es concluyente, ya que el estilo de la obra difiere de otras piezas conocidas de este autor, lo que sugiere que podría tratarse de una colaboración de taller o incluso de otro pintor.

En una lectura de derecha a izquierda, el primer panel del biombo representa a la musa Clío, cuya identidad se confirma por la inscripción ubicada sobre su cabeza. La figura está vestida con un ropaje de tonos naranjas y rosas, decorado con motivos florales en tonalidades de azul y verde, complementados con follaje en blanco. Sus joyas aportan un aire de delicadeza: un collar que parece ser de perlas y otro que recuerda un diseño de oro. Como aretes, lleva unas piezas en forma de gotas doradas. Su cabello está recogido en un elaborado peinado, adornado con un accesorio en la parte trasera y coronado con una tiara que se sitúa debajo de su nombre. Clío está calzada con sandalias y porta un libro, símbolo tradicional de la musa de la Historia. Aparece sentada, con la mano derecha elevada en un gesto significativo, mientras que en la izquierda sostiene el libro, reforzando su asociación con el conocimiento y la memoria histórica [ilustración 18].



Ilustración 18. José Joaquín Magón [atribuido], *Las musas Clío, Melpómene, Terpsícore y, posiblemente, Euterpe*, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Museo Soumaya, Ciudad de México.

A su lado se encuentra Melpómene, una joven representada de perfil que aparece sentada. Sus ropajes son coloridos, con una paleta que transita desde tonos cálidos, como naranjas y rojos en la parte superior, hasta verdes y dorados en la zona media, y carmines oscuros en la parte inferior. Además, el pintor ha incluido transparencias en el área del pecho y los pies, que aporta mayor detalle a su vestimenta. A la vez, está decorado con múltiples motivos ornamentales, como flores plateadas en el pecho, los hombros y la parte baja de su vestido. La sección verde de la prenda presenta detalles dorados en forma de flores y hojas, realizando aún más su riqueza decorativa.

Melpómene luce un collar de oro con posibles incrustaciones de perlas, aretes a juego y una corona más prominente que la de Clío. Su cabello, semirrecogido, está adornado con un listón casi transparente que complementa la delicadeza de su apariencia. La musa está acompañada de un arpa, un puñal y, lo que pareciera ser, una flauta. A su lado se localiza Euterpe quien, a diferencia de las otras musas, no posee corona, ni filacteria, sino que su cabeza está decorada con una corona de laurel y, su cabello semi – recogido, está ataviado con un moño azul. Al igual que sus hermanas, porta joyas similares: collar dorado con piedras al igual que sus aretes. Su vestimenta es de color azul con múltiples flores en color rojo, amarillo y rosa, así como hojas de diversas tonalidades. En su mano derecha, sostiene una flauta, al igual que el Melpómene y en la mano izquierda, un libro café con hojas rojas.

La hoja número cuatro contiene a Terpsícore que, contrario a sus hermanas, le adorno un collar de perlas, pero más allá de ser la más modesta, su vestido es el más detallado, por el bordado pintado, cuyas flores eran más nítidas, al igual que sus sandalias. Esta sostiene dos libros, uno en el brazo derecho y el segundo bajo su pierna izquierda. El paisaje en el que se encuentran estas mujeres está elaborado a la manera novohispana, es decir, tomando como referencia flora y fauna americana. En primer plano, el pintor presenta variadas y coloridas flores, que pareciera ser rosas y claveles. Detrás de las musas, árboles frondosos enmarcan la escena y se presenta un paisaje lleno de verdes. A ello, el artista inserta en la hoja número dos una guacamaya, o un ave colorida junto a Clío, y en el fondo, un conejo, sentado en una loma. Las cuatro hojas, pájaros de variados colores adornan la escena, algunos planean en el cielo; mientras que otros se sientan en las ramas de flores y árboles. A la lejanía se observa un templo, apenas perceptible, es dibujado por el artista a la manera clásica. En el ensamblaje

del mueble destaca que, en la zona inferior de cada tabla, el pintor, agrega cuadros con naturaleza muerta o bodegones.

Está claro que el biombo, además de ser una muestra de las musas, se observa un mayor ingenio del pintor al momento de ejecutar las flores y aves que adornan el paisaje que se refiere al Parnaso. Como menciona Clara Bargellini (2018), existe un problema de relaciones entre el modelo y la copia en el arte novohispano. Ella refiere que el término de inventor se aplica, en primer momento, a los escritos dejados por los artistas en la Nueva España en donde éstos se identifican como inventores. Se habla de la voluntad creativa que tuvieron los pintores al momento de la creación de una imagen; donde existe influencia de grabados y estampas. En tanto, la obra final no resulta una copia de éstos y se apela a una innovación en las obras y, por ende, a un mayor valor de éstas (Bargellini & Díaz Cayeros, 2018, p. 16). Más allá, de que dicho término fuese usado en un afán de pregonar su ingenio, podría explicar por qué en múltiples obras, como el biombo de las musas, la composición difiere de otras obras realizadas a la par o que le precedieron.

Lo anterior, observable en el orden que ocupan las musas, los elementos que les adornan, el paisaje detrás de ellas, los atributos que poseen, entre otros elementos que forman parte del biombo, como el número de las musas dado que, tanto en inventarios de bienes, como en otros biombos, refieren que su número, en general, es nueve. Es una situación complicada, porque no es posible conocer del todo si Joaquín Magón es o no el autor de esta obra. Más allá de que lo que se sabe de su vida tiende a ser nulo, también es verdad que al analizar la técnica pictórica de este pintor el proceso de comparación llevaría a pensar que él no es el autor.

La manera de ejecutar los rostros, la paleta de colores, y el detalle en el paisaje y en el plano de las flores y animales no se observa en las pinturas de caballete que, se sabe fueron pintadas por Joaquín Magón. Al igual que pasa con la mayoría de la pintura novohispana, en gran parte de ella tienden a ver confusiones o malas adjudicaciones respecto a quién pintó cuál obra. El no tener un autor claro no desestima el valor que tiene la obra por sí misma; es necesario reflexionar y realizar una comparación para conocer el estilo plasmado en la obra y del pintor a quien se le atribuye. En dicho sentido, la paleta de colores utilizada por Magón

y la del biombo es diferente, la obra de este pintor poblano mantiene tonalidades frías y, según se observa en múltiples obras, la ejecución de los ropajes y de los rostros difiere con nuestra obra. El análisis de las falanges, los rostros y la técnica empleada en la representación de los perfiles revela que no se trata del mismo artista. Aunque es posible que, al ser un biombo por encargo, la técnica se haya adaptado para satisfacer las preferencias del cliente. Cabe destacar que, en el caso de que esta obra haya sido realizada por Joaquín Magón, representaría una excepción dentro de su producción, ya que la mayoría de sus obras abordan temas religiosos vinculados a la orden carmelita.



Ilustración 19. José Joaquín Magón, *La confesión de San Juan de la Cruz [detalle]*, Capilla de San Juan de la Cruz, Templo de Nuestra Señora del Carmen, siglo XVIII.

Al adentrarse a la producción de un taller novohispano, se conoce que parte de un modelo europeo en el que tres tipos de trabajadores lo conforman: maestro, oficial y aprendiz. En conjunto, elaboraron la obra y, pese a no conocer del todo la producción de los biombos, éstos eran producidos de la mano del taller de pintores y carpinteros. En este biombo, se aprecia que no fue trabajado bajo el pincel de un solo pintor, pues al comparar la anatomía de las musas existen diferencias en sus extremidades y rostros, lo que lleva a reflexionar que

parte del biombo fue pintado por algún oficial. Al comparar a la musa Clío con Euterpe se reconocen las diferencias estilísticas entre ambas [ilustración 20].



Ilustración 20. José Joaquín Magón [atribuido], *Las musas Clío, Melpómene, Terpsícore y, posiblemente, Euterpe* [detalle de Clío y Euterpe], óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Museo Soumaya, Ciudad de México.

En Clío se ilustra una mirada contemplativa con mayor manejo, pero ambas son pintadas con el rostro a tres cuartos, pero el de la primera musa es delicado y con una mayor proporción. En suma, los pies son un claro ejemplo de la diferencia en la técnica, Clío es pintada cercana al naturalismo, pues responden al movimiento propio de esta extremidad, y también tienen mayor detalle en los dedos; por su parte, Euterpe, tiene un pie pequeño que apenas muestra unos dedos igual de cortos. No existen elementos genéricos, o comunes, como refieren algunas iconografías, por ejemplo, Clío con el libro de Tucídides, a Melpómene con la máscara, a Terpsícore con instrumentos musicales u otros atributos. Está claro que el pintor se empeñó en pintar libros que no forman parte, en principio, de la iconografía propia de las musas. Pese a ello, como se ha visto desde la antigüedad, esta temática prevé cierta libertad para ejecutar a las musas en múltiples espacios y con personajes y elementos que les adornan.

Las musas son la representación de las artes, mujeres que encarnan la belleza y la sabiduría, por lo que los libros colocados debajo de las musas y en sus brazos, podrían hacer referencia a dicha virtud. El Parnaso o Helicón, lugar en el que se encuentran las musas, fue un escenario importante para el pintor. En el biombo, expresa dicho paisaje con flores de múltiples colores y formas, así como follaje que no permite observar lugares vacíos. Así como aves que sobrevuelan junto a las musas y los acompañan en sus días. Dicho espacio refiere a dos templos pintados en la hoja número dos y tres, en alusión a templos de las musas o aquellos dedicados a los dioses del Olimpo. El interés del pintor o los pintores por la naturaleza se observa en toda la obra: las flores que adornan el paisaje, los árboles frondosos detrás de las musas, o las vestimentas que portan estas mujeres parecieran que se integran con la escena; no obstante, la ejecución del pintor en cuanto al movimiento de las telas es rígida.

En esta investigación no se ubicó alguna estampa grabada o dibujo preliminar de la composición del biombo que correspondiera con la escena que se observa. Tal y como se refiere en el apartado de iconografía, pese a existir cierta libertad creativa, desde sus inicios, al momento de plasmar las figuras de estas mujeres, al final éstas guardan cierta relación que permiten identificarlas, sobre todo, ya durante el siglo XVIII. En cuanto a la composición de la escena, cuatro musas cuando en su iconografía llega a ser común encontrar el grupo de nueve, en ocasiones, acompañadas de algún Dios como Apolo o Atenea.

Más allá de eso, la distribución de las hojas, en contraposición al de las mujeres, permite ver que el peso de la obra está en las últimas dos hojas, lugar donde se conglomeran Euterpe, Terpsícore y Melpómene. Mientras que Clío la presenta en la primera hoja, apartada de las demás. Si se compara con otros biombos que, según refieren los inventarios de bienes, también contienen la escena de musas, se percibe que lo común es encontrar *Las nueve musas*. Uno de ellos es un biombo de diez tablas y dos haces registrado en 1689 con medidas de dos varas y tercia de alto, en una cara tenía *Las cuatro partes del mundo* y en la otra *Las nueve musas*; un segundo biombo de 1722 es un rodaestrado de dieciocho tablas, de vara y media de alto con el tema de las musas (Curiel, 2002, pp. 25 - 28).

Se desconoce el paradero de estas obras, pero Francisco de la Maza en su obra *La mitología clásica en el arte colonial de México*, menciona un biombo realizado en la ciudad de Puebla de los Ángeles durante el siglo XVIII por un autor desconocido y formó parte de la colección de Francisco Pérez de Salazar. Y para 1968, formó parte de la colección privada de don Carlos de Ovando y doña Carmen Pérez de Salazar. En palabras del autor, la obra escenifica a las nueve musas «[...] en cuadradas en finos marcos barrocos [...] disfrazadas. Son rescatadas, doncellas que, desde un salón de un prócer poblano, recordaba con su presencia a un hermoso mundo muerto.» (De la Maza, 1968, p. 233) [Ilustración 21].



Ilustración 21. Autor desconocido, *Las nueve musas*, siglo XVIII, colección de Carlos de Ovando y Carmen Pérez de Salazar, Puebla.

De la Maza, expresa en su texto que este biombo no tenía, en principio, dicha escena pintada, sino que, por predilección del dueño, se modificó una escena de sibilas. El autor se inclina a esta hipótesis debido a cierta incongruencia con la iconografía debido a que solo

ocho mujeres o musas se pintaron tocando instrumentos, a excepción de una y Clío es la única con una inscripción con su nombre. Esta hipótesis no se descarta del todo y es aplicado al biombo *Las musas Clío, Melpómene, Terpsícore y, posiblemente, Euterpe*, debido a que la iconografía no corresponde. El biombo que refiere de la Maza tiene relación con la tradición pictórica referente a las musas, tanto por el número como por los atributos que éstas poseen. El biombo es situado por Leroy Ayala dentro de la escuela poblana del siglo XVIII, y atribuida a José Joaquín Magón. Como se analizó, resulta poco probable que la pintura sea de la autoría de Magón; pero su origen poblano, parece ser más acertado, ya que se ubica otro biombo con musas, en el mismo lugar y época. Pero, es probable que a falta de modelos donde se pudiera imitar cierta iconografía o por decisión del pintor, la ejecución de la obra predispuso colocar cuatro musas en vez de nueve, o bien, utilizar grabados de sibilas como modelo para realizar la obra.

Estas mujeres denominadas *sibilas* son la personificación del don de la profecía, en el Mundo Clásico se pensó que esta virtud había sido otorgada por Apolo. Se han representado como jóvenes con una actitud erguida, retórica, declamatoria y gestual (Manzarbeitia Valle, 2018, p. 49). En lo que respecta a la modernidad, el siglo XV desarrolló escenas con doce sibilas²⁹ que, a la par de escenas clásicas, se incorporaron a escenas cristianas, tradición que arribó en Nueva España y, más allá de las sibilas de la casa de Deán en Puebla, existe una producción pictórica de estas mujeres cristianizadas rememorando temas cristianos. Un ejemplo de lo anterior es la *Sibila Cumea*, doncella representada con flores, pero en esta obra tiene un cartel que menciona la *Adoración de los Reyes* (Mediateca, INAH) [anexo].

El biombo *Las Musas Clío, Melpómene, Terpsícore y Euterpe* es un testimonio de la permanencia y reinterpretación de la iconografía clásica en la Nueva España. Aunque su atribución a José Joaquín Magón se ha desestimado, su calidad técnica evidencia la mano de un artista de notable habilidad. La obra muestra cómo las musas se han representado e

²⁹ Pérsica; Líbica; Eritrea; Cumana; Samiense; Cinera; europea; Tiburtina; Agripa; Déléfica; Helespóntica; Frigia.

invocadas desde la Antigüedad hasta el Virreinato, trascendiendo el ámbito erudito para insertarse en manifestaciones artísticas y cotidianas. Más que un objeto ornamental, este biombo es un vínculo entre la mitología y la historia, entre la memoria y la inspiración.

La pintura muestra un notable manejo del color, composición y detalle, especialmente en el paisaje y la representación floral y faunística de inspiración americana, lo cual sugiere una ejecución colaborativa en taller. Cada musa está cuidadosamente caracterizada con vestimenta lujosamente ornamentada, joyería fina y atributos simbólicos; sin embargo, sólo tres están claramente identificadas. La técnica pictórica evidencia contrastes en proporciones y tratamiento anatómico entre figuras, lo cual refuerza la hipótesis de múltiples manos en su elaboración. La disposición iconográfica atípica —con sólo cuatro musas en lugar de nueve— y la posible influencia de grabados europeos o modelos de sibilas, revelan una reinterpretación creativa del imaginario clásico. Este biombo resalta por su riqueza decorativa, la calidad narrativa y la apropiación simbólica del paisaje como escenario del Parnaso, constituyéndose en una pieza excepcional dentro de la producción artística virreinal.

Capítulo III. La leyenda mitológica de Céfiro y Flora

El mito de Céfiro y Flora en los *Fastos* de Ovidio

Sin duda esta aclamación es de la sin par
belleza de Flora, de estos jardines florida
fecunda reina, pues a quién si no, al contacto
de su hermosa planta tierna, pudieran decir
las flores: ¡Salid aprisa, flores, y besaréis sus
plantas bellas! *Loa en las huertas*, Sor Juana
Inés de la Cruz, ca. 1681.

Hablar de mitología en Nueva España es reflexionar sobre formas novedosas y, a la vez, de extensa tradición occidental. No resultó ajeno encontrar elementos clásicos en este territorio, ya fuese en recintos públicos o privados, religiosos o profanos. Al abordar las expresiones artísticas tales como pintura y grabado, los ejemplos resultan mínimos, de ahí que se conozca a una Nueva España en suma religiosa, aun cuando existieron otros intereses que no opacaron el ámbito religioso en hogares e iglesias, sí estuvieron presentes en todo el territorio. Por ello, el presente capítulo, trata la presencia del mito de Céfiro y Flora, quiénes escribieron sobre ellos, qué formas visuales sobresalieron y de qué tradición clásica y moderna parte el conocimiento novohispano sobre este mito.

De manera particular, el mito de Céfiro y Flora capturó la imaginación de diversos poetas y artistas novohispanos. Céfiro, el viento del oeste, y Flora, la diosa de las flores, simbolizan la unión entre la fuerza de la naturaleza y la fertilidad. En la poesía, autores como Sor Juana Inés de la Cruz encontraron en estas figuras mitológicas un terreno fértil para explorar temas de amor, renovación e incluso diversión. Sus versos, cargados de referencias clásicas, no sólo homenajearon el pasado grecorromano, sino que lo integran en un contexto americano. En el ámbito de las artes visuales, aunque los ejemplos son menores que en la literatura, existen testimonios en biombos y otros formatos donde se aprecian representaciones de Céfiro y Flora. Estas obras, aunque escasas, demuestran la habilidad de los artistas novohispanos para fusionar técnicas y escenas europeas con iconografía local.

Publio Ovidio Nasón (43 a.C. - 17 d.C.) fue un poeta clásico que desarrolló sus escritos hacia el siglo I d.C. en la actual Italia. Entre sus obras más conocidas se encuentra: *El arte de amar*, *Las metamorfosis* y *Fastos*. De esta última, proviene abundante información referente a la leyenda de Flora y Céfiro, así como las fiestas en su honor, de ahí su nombre, pues *Fasto* proviene del latín *fastus* y alude a una festividad suntuosa o lujosa. Referente a la

obra ovidiana, ésta se relaciona con el calendario y celebraciones romanas. Se distinguen algunas de origen griego. En palabras de José Quiñones (Quiñones Melgoza, 1985, p. 18) son tres los objetivos que busca nuestro autor; la primera es cantar las fiestas del calendario romano; la segunda es exponer las causas que originaron dichas fiestas – en principio, políticas, sociales o económicas – y, por último, la clara referencia al movimiento de los astros y su estrecha relación con el devenir del hombre en la tierra.

Los *Fastos* se terminaron en el exilio que sufrió Ovidio en Tomis, ciudad de Constanza en la actual Rumanía alrededor del año 8 d.C. En un principio, el texto estuvo dedicado a *Augusto* – dios – pero, dadas las circunstancias, se dedicó a un dios germánico. Contiene seis volúmenes, cada uno habla de un mes en particular y, a su vez, se invoca a un dios en los tres primeros meses: Jano para enero, Marte para marzo y Venus para abril, los demás meses no se mencionan (Quiñones Melgoza, 1985, p. 31). En suma, pretende ser registro de un calendario agrícola, cuestión que Ovidio conocía al estar en la finca de sus padres y rodearse de estas actividades.

Ovidio menciona que cuando era momento de siembra se llevaron a cabo las «fiestas sementinas», anunciadas por los sacerdotes romanos en enero y febrero (Barcelona, 2024) En estas celebraciones, la fiesta dedicada a Flora termina hasta el 2 de mayo en las llamadas «fiestas florales». En ellas, la diosa llega con mil variadas coronas y el rito a Flora se extiende hasta las calendas de mayo; es decir, el primer día de este mes, o bien, con la lección del martirologio romano, con los nombres y hechos de los santos, y las fiestas pertenecientes a cada día.

En el Libro V, Ovidio explica el nacimiento de las ninfas, entre ellas Cloris. Al parecer, provienen de Etra, estirpe de Océano, quién dio a luz en partos normales a Hías y a las ninfas. Más adelante, parecer, incluir una conversación con la diosa en ella, Ovidio le dice «Ven, Madre de las flores, celebrada con juegos festivos. Había diferido en el mes anterior tus partes. Tiene inicio en abril, pasas tiempos de mayo: uno se va; otro al venir te tiene» (Ovidio, 1985, p. 40). A lo que la diosa, exhalando «vernales rosas», le responde:

Yo que Flora me llamo, era Cloris. Fui corrompida por una voz latina, de mi nombre, una letra griega. Yo era Cloris, ninfa del campo feliz, donde sabes que éste tuvo antes,

afortunados hombres. Qué hermosura tuve, narrar a mí modesta me es grave; pero ella a mi madre, un dios encontró por yerno. Era primavera, vagaba: me vio céfiro, me iba. Me sigue, huyo: estuvo aquel más fuerte. Y había dado Bóreas todo derecho de robo a su hermano, quien osó llevar premios desde erectea casa. Empero enmienda su violencia, dándome nombres de esposa, y querella en mi tálamo, no hay ninguna. Gozo siempre primavera: siempre es nitidísimo el año, frondas, el árbol tiene pastos el suelo siempre. (Ovidio, 1985, p. 40)

Más adelante, la diosa explica que tiene un huerto fecundo con una fuente llena de flores de variados géneros que le entregó su marido, Céfiro, quién le dijo «El poder de la flor, ten tú, diosa». En este lugar se congregan las *Horas*, diosas que poseen el orden de la naturaleza, las estaciones (Grimal, 1989, p. 276) y, según menciona la diosa, tienen pintados vestidos y recogen sus regalos en leves canastos. Asimismo, las *Gracias* se acercan y tejen coronas y guirnaldas (Ovidio, 1985, p. 41). A lo anterior, explica que Marte nació de sus artes, casta y sin cónyuge; y la importancia que tiene Flora en la naturaleza, pues el éxito de los frutos proviene de su dicha: «si bien floreciera la viña, habría buen Baco; si bien florecieran olivos, nitidísimo el año» (Ovidio, 1985, p. 42). Ovidio le pregunta cuál es el origen de los juegos de la diosa, a lo que ella le explica que debido a no haber ofrendas causaban infértiles tierras y si algo florecía, como las olivas, los vientos las dañaban. Por lo que se reunían los padres ante tales problemas, y si el año bien florecía, se le ofrecían fiestas anuales, no sin ello, tener juegos de lascivia y diversión más libre (Ovidio, 1985, p. 44).

Quiñones Melgoza explica que Flora era la diosa de las flores y diosa sabina de la fuerza vegetativa equiparable con la griega Cloris. Las fiestas florales se extendían hasta las calendas de mayo, aunque abarcaban del 28 de abril al 3 de mayo. En ellas, entre otras cosas, se llevaron a cabo funciones de teatro como parte de las diversiones y ofrendas dedicadas a la diosa (Quiñones Melgoza, 1985, p. 133). Como se menciona, eran rituales que propiciaban la fertilidad de las tierras y personas, en la época de siembra para las comunidades rurales. En suma, se piensa que dicha leyenda fue introducida a Roma por el rey sabino, Tito Tacio, junto con otras divinidades que honraban múltiples poblaciones de la península itálica, latina y no latinas (Grimal, 1989, p. 204).

En lo que respecta a Céfiro, éste es hijo de Astreo y de la Aurora. Éstos engendraron a los vientos: Céfiro (viento del oeste), Bóreas (viento del norte), Noto (viento del sur) y Euro (viento del este) (Grimal, 1989, p. 161 y 168). El papel de este Dios en la mitología resulta ser, en cierta medida, más activo que el de Flora, dados los amoríos e hijos que tuvo. Según menciona Pierre Grimal, Balio, uno de los caballos de Aquiles, es hijo de Céfiro y de Podarge. También se cuenta que estaba enamorado de Cipariso, hijo de Télefo, a su vez amado por Apolo por su extrema belleza. Lo mismo ocurre con Hiacinto, de quién Apolo se enamoró; y un día lanzando el disco, un fuerte viento desvió el proyectil y chocó con una roca, a su vez rebotando y golpeando a Hiacinto en la cabeza. Aquel golpe lo llevaría a la muerte y se piensa que el responsable de ello fue Céfiro, rival de Apolo en los amores (Grimal, 1989, p. 266). Se piensa que Iris, hija de Taumante y Electra, símbolo de la tierra y el cielo, es presentada como esposa de Céfiro y madre de Eros (Grimal, 1989, p. 291).

El *Quattrocento* reintegró las imágenes clásicas y sus correspondientes contenidos intelectuales a la tradición Occidental, cuya función era simbolizar un vicio, una virtud o traducir una verdad moral. Lo anterior, lo lograban gracias a la *prosopopeya*, es decir, la personificación de nociones abstractas como aquel procedimiento para la expresión alegórica. En palabras de E.H Gombrich, las formas visuales traducen los mensajes intelectuales; ello permitió la pervivencia de la tradición de la mitología clásica y la personificación de dichas formas en la era cristiana. Además, de que el mundo moderno cultivó la facultad de abordar con mayor libertad los temas clásicos (Martínez del Río de Redo, 1994, p. 41).

Cabe mencionar que, a la par de la producción de biombos, los tapices – en especial los flamencos – fueron un símbolo de estatus en la población europea y novohispana. En la Metrópoli, los tapices como elemento decorativo desde el siglo XVI. No faltaban escenas provenientes de la literatura bíblica, incorporó un mayor número de escenas clásicas, muchas de ellas provenientes de *Las metamorfosis* de Ovidio, texto de profusa difusión en Europa y América. Según menciona Marita Martínez, los biombos rodaestrados simulaban tapices, lo que asentó en ellos la incorporación de cenefas con flores y frutas (Martínez del Río de Redo, 1994, p. 134). Para la autora, existieron tres funciones de estos objetos, el primero es el decorativo, el segundo, moralizador y, por último, el didáctico. Se desconoce quiénes fueron

los dueños de estos biombos, pese a ello existen algunos ejemplos como el dueño del biombo *Los Cuatro Elementos Clásicos y las Siete Artes Liberales*, obra realizada por el pintor novohispano Juan Correa (1646 – 1716) [ilustración 22].



Ilustración 22. Juan Correa, *Céfiro y Flora* [detalle], ca. 1670, óleo sobre lienzos, Museo Franz Mayer.

Tal parece que dicha obra fue ordenada por el obispo – virrey fray Payo de Rivera (1678 – 1683) como regalo a su hermano, el marqués de Tarifa. Ambos hijos del duque de Alcalá de los Gazules, conocido por haber encargado a Francisco Pacheco la decoración con temas mitológicos en los techos de la Casa de Pilatos en Sevilla. Por ende, el obispo se encontraba familiarizado con dichos temas y, claro está, gran parte de la sociedad novohispana, como aquellos que tuvieron acceso a textos clásicos y demás expresiones artísticas que se inspiraron en estos temas como la poesía y el teatro. En palabras de Marita Martínez, tanto el arte español, como el realizado en tierras americanas, fue pobre en la producción de estos temas, no porque no supieran realizarlo, sino porque existe una oposición al carácter moral de algunas historias (Martínez del Río de Redo, 1994, p. 135).

Es menester mencionar que Juan Correa en la parte de *Los elementos* incluye a la Tierra y al Aire representados por Cibeles, Ceres y Faetón en el carro que está en el extremo

derecho; mientras que, en el carro del fondo, Favonio (Céfiro) acompaña a Flora en el carro del aire tirado por dos enormes aves. Es interesante la representación de Favonio, pues es pintado como un personaje de edad avanzada, contrario al dios joven y atlético del biombo del siglo XVIII, *La leyenda mitológica de Céfiro y Flora*. Por su parte, Flora es quien dirige dicho carro y, a su vez, está ataviada con un vestido azul y sostiene con el brazo izquierdo la cornucopia llena de flores, símbolo de abundancia. El medallón que se ubica en la parte de arriba de los personajes los señala como Cloris y como Favonio en referencia a la tradición griega y no latina.



Ilustración 23. Autor desconocido, *La leyenda mitológica de Céfito y Flora*, mediados del siglo XVIII, biombo de diez hojas, óleo sobre tela, 232 x 470 cm, colección particular en comodato a Fomento Cultural Banamex, A.C.

Estudio del biombo

Esta obra se ubica en una colección particular en comodato a Fomento Cultural Banamex, A. C., lo anterior, dificulta acceder a información más precisa sobre su historia. Es un biombo de mediados del siglo XVIII producido en Nueva España de autor desconocido y se le ha titulado como *La leyenda mitológica de Céfiro y Flora*; y las diez hojas que componen la obra se realizaron en óleo sobre tela con medidas de 232 x 470 cm (Ángeles Jiménez, *et al.*, 2020, p. 127). En el primer plano están la pareja de dioses, Céfiro y Flora; el primero es el «dios del viento del oeste» quien sostiene con firmeza la mano izquierda de su amada para entregarle flores de la cornucopia que le entrega una de las Horas. Céfiro está vestido con una túnica verde y le rodea una tela roja que ondea, dando alusión a su calidad de viento.



Ilustración 24. Autor desconocido, *La leyenda mitológica de Céfiro y Flora* [detalle de Céfiro], exposición *Biombos y castas. Pintura profana en la Nueva España*, Palacio de Iturbide, 2023, fotografía tomada por KLOR.

El pintor lo dibuja con grandes músculos y jovial, las proporciones no son del todo correctas, pues el tamaño del brazo no coincide con el del torso. Por su parte, la diosa se ubica sentada y recibe flores, tanto de las Horas como de Céfiro; mientras su mirada se dirige

a su ahora esposo. Está coronada por flores y posee un vestido blanco con rojo. La protagonista de la escena es la diosa flora, una mujer delgada, sentada en una especie de diván azul, rojo y blanco, tiene una corona de flores rosas y detalles de perla, la acompañan unos aretes y un collar dorado con lo que pareciera ser piedras rojas y un collar más largo en dorado, y en sus brazos, brazaletes de perla y dorados. Mientras que el brazo izquierdo sostiene con delicadeza flores rojas, que parecieran ser claveles.



Ilustración 25. Autor desconocido, *La leyenda mitológica de Céfito y Flora* [detalle de bodegón], exposición *Biombos y castas. Pintura profana en la Nueva España.*, Palacio de Iturbide, 2023, fotografía tomada por KLOR.

Como se menciona en los *Fastos*, dos Horas rodean a la diosa y le entregan flores, pero el pintor integró a seis mujeres que acompañan a ambos dioses. La primera, en el extremo izquierdo, sostiene la tela roja de gran formato que enmarca este lado del biombo, usa un vestido azul mientras que, a su vez, sostiene lo que parece ser un pañuelo blanco. La segunda mujer se ubica en la parte inferior, a los pies de Céfito y sostiene una canasta con flores. Dicho elemento proviene del libro V de los *Fastos*, que menciona: «[...] se congregan las Horas seguidas con pintados vestidos y mis regalos en sus leves canastos cogen.» (Nasón, 1985, p. 41). Con el brazo izquierdo sostiene una canasta de flores tejidas – aún mayor que la encontrada en la zona izquierda – mientras que con la derecha ofrenda un ramo de rosas

rosas a la diosa. Rojos, naranjas y amarillos protagonizan su vestido, así como las pulseras doradas y el broche de perlas en su cabello, accesorio común para estas mujeres en el biombo; junto a la canasta se incluyen frutos de la tierra, mamey, sandía, calabaza, melón y manzanas, duraznos y frutos más pequeños.

A su izquierda, una de ellas se encuentra sentada y sostiene un ramo de flores, la mirada se dirige a la diosa y en cuanto a la vestimenta, ésta es más delicada que las otras mujeres, al igual que sus compañeras, las perlas son el distintivo que las decoran. Tiene dos pulseras de perlas, así como un collar y los broches del cabello. Los tonos tierra, dominan su vestimenta rojo, verde, naranja. En los aires, un personaje sostiene una cornucopia con flores, está vestido con un vestido rojo y azul en la parte inferior, está envuelto en una capa color ocre con detalles en blanco, al igual que las mujeres de esta escena tiene un collar de perlas y decoración en el cabello, así como un arete dorado. Este personaje observa como Céfiro toma una flor de la cornucopia, al parecer para ofrendar a la ninfa, y diosa desde que se casó con él.

En la hoja número ocho se muestra a otra Hora, esta se encuentra bailando al compás del pandero, y el tambor y flauta que tocan los *putti* a su lado. Esta mujer está ataviada con un vestido blanco, acompañado de telas rojas y azules con detalles en dorado. Tiene dos pulseras doradas, adornando sus muñecas, y lo que parece ser un collar dorado, y uno de perlas, que a su vez acompañan su rubio cabello. Su mirada, contemplativa, se dirige al cielo, recuerdo de las vírgenes y santas del mundo Novohispano. Tras ella, se advierten cuatro personajes cruzando el bosque, según parece, dos mujeres mirando al cielo, una vestida de amarillo, y otra de rojo y azul, con una corona de flores; delante de ellas, un hombre con una tela blanca que apenas cubre el sexo.

Estos tres personajes parecieran ofrendar, pues tienen los brazos postrados hacia el cielo, mientras que el fauno que lidera el grupo tiene una corona de flores y está cargando un odre. Estos personajes aluden a las *floralias* que corresponden a las festividades relativas a la primavera; en donde se llevaron a cabo ofrendas a la diosa Flora y donde hay música, canto y grandes banquetes. La composición principal alrededor de la diosa de la primavera a quien todos ofrecen flores es una muestra de talento del pintor, pues convoca a cuatro personajes,

pero entre ellos existe espacio, armonía, profundidad y equilibrio. A esta escena, le acompañan diez infantes o *putti*, de izquierda a derecha, el primero está en cuclillas, apenas tapado con una ligera tela azul, pero con una actitud juguetona que intenta atrapar a una de las aves que rodean este idílico paisaje. A su lado, el segundo *putti* está recargado sobre el sofá en el que se encuentran los dioses y sostiene una vara, mientras mira la tela roja que rodea a Céfito.



Ilustración 26. Autor desconocido, *La leyenda mitológica de Céfito y Flora* [detalle de fauno], exposición *Biombos y castas. Pintura profana en la Nueva España*, Palacio de Iturbide, 2023, fotografía tomada por KLOR



Ilustración 27. Derecha | Escuela italiana, *Jardín con fuente y amorcillos*, [detalle de amorcillos], óleo sobre lienzo, siglo XVII.

Los tres *putti* que les siguen sostienen el medallón con la leyenda:

Céfiro y Flora al desaire en recíprocos
amores, compiten entre las flores por ver cual
tiene mal aire, ella lo muestra en donaire, él
en Céfiro amoroso, y así en el yugo gustoso,
hoy Céfiro y Flora están, y el uno al otro se
dan los parvienes de hermoso.

Junto a éstos, hay otros dos que tocan instrumentos musicales, el primero se encuentra sentado tocando una flauta, mientras que el segundo a quien le rodea a una tela azul, toca un tambor y una flauta. Ambos acompañan a la mujer izquierda, la Hora que toca el pandero. Junto a ellos, el pintor advierte un bodegón con diversos frutos de la tierra, se perciben aceitunas, calabazas, algunas hierbas, cebollas y lo que pareciera ser una col. El último *putti*, que se encuentra a la derecha del cuadro, recuerda al igual que sus compañeros, a los querubines que acompañan las pinturas religiosas novohispanas. Una tela azul, en dos tonalidades, cubre su sexo. Está hincado sobre una garrafa de vino y con una aguja le pincha para que la bebida caiga a las copas de los *putti* que la acompañan en esta escena.

Su compañero, que se encuentra junto a la garrafa, tiene una tela roja en su mano izquierda, mientras que en la otra sostiene una copa de cristal, ejecutada por el pintor con delicadeza. Asimismo, la técnica que utiliza el pintor para representar el vino son delicados brochazos de pintura blanca, cómo salpicadura. El líquido cae al tercer *putti*, sentado, según parece, sobre una roca, ataviado con una tela con colores gris, blanco y azul, éste sostiene una copa con ambas manos y el autor del biombo plasma las gotas en el momento que caen al recipiente. la mirada del *putti*, se posa a este. En referencia a lo que le menciona la diosa a Ovidio, cuando refiere «[...] si bien floreciera la viña, habrá buen Baco» (Nasón, 1985, p. 42)

En esta misma escena, una mujer que podría ser una de las Horas que acompañan a Flora, está agachada y recoge flores para ofrendar a la ninfa. Un vestido rojo y azul, con detalles en dorado y blanco visten a la mujer quien a su vez porta una pulsera dorada en la mano derecha, dos collares, el primero es dorado y largo, mientras que el segundo es de perlas, con una de mayor dimensión al centro; dicho elemento se repite en el cabello, donde se adorna con perlas, así como el arete izquierdo. El trabajo en la anatomía de la Hora resalta,

según el movimiento de los pies, y de los brazos al momento de recoger las flores. Estas, se encuentran en una canasta, las hay de variados colores y tipos.



Ilustración 28. Autor desconocido, *La leyenda mitológica de Céfito y Flora* [detalle de *putti*], exposición *Biombos y castas. Pintura profana en la Nueva España*, Palacio de Iturbide, 2023, fotografía tomada por KLOR.

El biombo posee una cenefa a su alrededor que se encuentra en dos niveles, el primero es una línea negra en su totalidad, mientras que la segunda es dorada con motivos florales. Cabe advertir que se encuentra en los laterales y en la parte superior, en la inferior continúa la pintura. Por su parte, el remate que tiene cada hoja es lo lobulado, habitual en los elaborados durante el siglo XVIII. El fondo, aunque pareciera escenográfico, también posee las características propias de la pintura dieciochesca novohispana. El pintor ubica la escena en un paisaje boscoso, con árboles frondosos que permiten dar profundidad. Asimismo, por el color que se da al cielo, los tonos cálidos dan entender que se desarrolla dicho momento en el atardecer. En el mismo sentido, deben mencionarse las aves que aparecen para surcar el cielo y darle dinamismo a la composición; lo mismo que el río que separa a los dioses, las Horas y los *putti*, de los faunos y ninfas al otro lado, sean ofrendas para Flora, no sin antes bailar.

La composición y gesto de las imágenes recuerdan a las realizadas en esa época para la pintura religiosa. La mirada contemplativa de las mujeres de la escena ya sea Flora o las Horas, remiten a ciertas pinturas de santas [ilustración 29]. En lo relativo a la distribución de los colores y el cromatismo de la composición delatan su época, por el tono usado en los cálidos (rojos) y los fríos (azules). En el mismo sentido se distribuyen con equilibrio y maestría a lo largo del biombo. La luz proviene de la esquina superior izquierda y desde ahí se ilumina de forma artificial todo el biombo.



Ilustración 29. Autor desconocido, *Virgen del Carmen, Santa Teresa y San José* [detalle de Santa Teresa], óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo del Carmen.

Referencias visuales

La referencia visual proviene del pintor francés Pierre Mignard (1612 – 1695) quien ejecutó el ciclo alegórico de las *Quatre Saisons* (Cuatro estaciones), encargado al artista en 1677 por el duque de Orleans para la decoración de la galería *Apolo* del Castillo de Saint Cloud. Se desconoce de qué manera arribó a Nueva España, pero se tiene la copia de taller de un dibujo perdido de Mignard en el Museo del Louvre, quien conserva los dibujos de las otras tres estaciones del mismo ciclo representada por Ceres, Baco y Cibeles, que están de la mano del mismo copista. Junto con los tapices de los Gobelinos, tejidos en 1686 a partir de los dibujos de Mignard, estos dibujos son los únicos testigos de la decoración destruida en 1870 en el incendio del castillo por la Comuna. Mientras que, tanto el dibujo de Mignard como el tapiz de manufactura francesa, respeta la profundidad de la escena. El pintor novohispano, acerca a los personajes con el espectador y se toma ciertas libertades. Por ejemplo, agrega personajes, pues en el dibujo original está la presencia de tres horas: la que carga la cornucopia, la que le entrega flores a Flora y la que recoge estos presentes y las agrega en su canasta [Ilustración 30].

Lo mismo ocurre con los *putti*; el pintor novohispano retira el que se ubica junto a la Hora que entrega las flores a la diosa, pero pinta a otro con la mirada al espectador. No hay infantes que sostengan el medallón, dado que el autor no lo incluye, pero sí sostienen una canasta con flores. En suma, el momento festivo que podría ser cuando la Hora y los *putti* tocan instrumentos musicales forma parte de las referencias europeas, pero es agregado en el biombo novohispano. El paisaje se transforma, pues no hay río que separe a los faunos y ninfas de la escena principal – y en referencia a la ninfa de agua. El número de aves es menor que lo encontrado en el biombo, lo mismo ocurre con el número de flores y que, pese a observar jarrones, no hay frutas como se observa el biombo: papaya, sandía, mamey, entre otros tantos.

Tanto Céfiro, como la Hora que sostiene la cornucopia, poseen alas, no tan grandes, de acuerdo con la proporción del cuerpo, cuestión que no está en el biombo americano. Pero que sí se respeta en el tapiz de manufactura francesa. Lo mismo con los *putti*, pues cada uno posee alas [Ilustración 31]. Se está frente a diferentes soportes y técnicas, un dibujo, un tapiz,

una pintura y un biombo representan para el artista diferentes oportunidades de plasmar una idea y una referencia visual. En el tapiz, la decoración floral es mayor en el marco, flores de todos los colores adornan las columnas. Además, las aves tienen un mayor detalle y colorido. Flora está cubierta por una tela blanca y azul, dejando al descubierto sus pechos, lo mismo ocurre con el dibujo de Mignard y una pintura de la escuela francesa. Hay que tener en cuenta el carácter conservador de la sociedad novohispana y el cuidado que debía tener la mujer, al recatarse, tanto más en público.

El ingenio de los artistas en cada obra, así como la forma de resolver ciertos elementos es apreciable en nuestros cuatro biombos. La pintura de la escuela italiana contiene cambios efectuados por su pintor desconocido. El *putti* que se encuentra arriba del odre de vino, contrario al novohispano, intenta abrirlo introduciendo un dedo, como una travesura de niño. Las canastas de las horas son menores en tamaño y cantidad, pero el colorido de las flores es aún mayor. El infante intenta atrapar un pájaro, resulta ser un elemento que los pintores han decidido no cambiar; pero al menos en la pintura italiana, uno de ellos posee una vara que bien podría ser una antorcha en referencia al amor entre los dioses, aquí representados.



Ilustración 30. Pierre Mignard, *Alegoría de la primavera: boda de Céfito y Flora*, tiza negra, lavado marrón, realizado con papel preparado blanco sobre beige, 1695, Museo del Louvre.



Ilustración 31. Manufacture Royale des Gobelins, *Céfiro y Flora*, 1730, trama de seda y lana (8-9 hilos de urdimbre por centímetro), 298 x 552 cm, Colección BBVA España.



Ilustración 32. Escuela Italiana, *Céfiro y Flora*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo.

Es verdad que, hasta este momento de la investigación, se desconoce algún grabado, pintura o estampa que haya sido el modelo para el pintor novohispano. No se descarta la invención del pintor *versus* las obras europeas aquí presentadas y es posible que exista un modelo intermedio con las características figuradas en el biombo. En inventarios de bienes hay referencias a biombos que recuerdan la escena de Céfiro y Flora. El primero es de 1715 y proviene del inventario de bienes de Juana de Luna y Arellano «Otro biobo [sic] de diez

tablas de dos varas y tercia de alto pintado a dos haces por un lado un jardín y por el otro el convite de Dioses en 50 pesos»; mientras que otro menciona: «*ítem* en don Antonio Pinzón un biobo [sic] de diez tablas pintado a dos ases por una un jardín y por la otra el convite de las diosas en treinta pesos» (AGN, Luna y Arellano, f. 41). Hasta ahora no se han encontrado biombos de estas características, pero documentos como éstos invitan a pensar en su elaboración y la presencia que tuvieron en la sociedad novohispana.

Dada la distancia, las creaciones pictóricas que sirvieron como modelo, producidas por los pintores del Viejo Mundo, tardaron en llegar a Nueva España. Lo anterior, propició que los artistas reutilizaran estampas y grabados de maestros cuya antigüedad, para ese momento, databa del siglo XVI. Los *putti* se convirtieron en un recurso visual utilizado en la pintura novohispana; en Nueva España – estilísticamente hablando – se asemejan a los ángeles que acompañaron las escenas religiosas, su uso en escenas de carácter civil fue común. Su origen se remonta a la Antigüedad clásica, en el mundo romano; en él, eran colocados en pinturas y mosaicos de género e iconografía diversa. Estos *putti* o *erotes* solían acompañar a Venus o divinidades del mar, por ello, es como una observarlos en actividades acuáticas como remar, nadar, o convivir con animales marinos, en ocasiones, fantásticos (López Monteagudo, 2011, pp. 453 - 454). Más adelante, se les puede observar en escenas de pesca y caza, pero en los de tipo mitológico, se les percibe como protagonistas o personajes secundarios, dado los temas lúdicos que presentan, al ser ellos quienes juegan y se divierten en la escena.

Por último, también son presentados dentro de los talleres de escultura y de metal, o bien, al fabricar múltiples objetos (López Monteagudo, 2011, p. 454). En el estilo italiano se ubican a *putti*, en compañía de *ignutti*, clipeos,³⁰ tarjas, hermas,³¹ carteleras, mascarones³² y guirnalda de frutas en pintura como en decoraciones de libros (Marchena Hidalgo, 2015, p. 78). La utilización de estos personajes agregaba a la obra cierta ternura y gracia infantil, que los personajes adultos no emanaban, a partir del renacimiento, por lo menos. Tienen pequeños cuerpos, blandos y redondeados cuya funcionalidad no es más que decorar, en ocasiones de

³⁰ Escudo de forma circular y abombada usado en la Antigüedad clásica.

³¹ Busto sin brazos colocado sobre un estípite.

³² Son caras de piedra u otro material que se colocan en obras de arquitectura.

las representa total o parcialmente desnudas, muchas veces mostrando el sexo (Marchena Hidalgo, 2015, p. 79) En el biombo titulado *La leyenda mitológica de Céfiro y Flora*, hay un total de ocho *putti*. En una lectura de izquierda a derecha, un par de éstos acompañan a la pareja, el primero, arrodillado y envuelto en una tela azul, a modo de juego, intenta atrapar a una pequeña ave que pasa junto a él; mientras que el segundo, al parecer desnudo, sostiene lo que parece ser una vara. En el dibujo de Pierre Mignard, la iconografía original, así como el tapiz francés de Manufacture Royale des Gobelins (ca. 1730) o la pintura *Céfiro y Flora* de escuela italiana del siglo XVIII, lo que sostiene es una antorcha. Mientras que la mano derecha se apoya en el sofá que resguarda a la pareja de amantes, siento éste el único *putti* que les observa.

Por su parte, el *putti* que debería estar con la Hora con canasta de flores, que se posa a los pies de Flora y le ofrece un ramo de éstos, no se encuentra en el biombo. El pintor novohispano transgrede la convención europea y omite la presencia de este infante en esta parte de la obra; cabe advertir que las referencias visuales anteriores al biombo, éste es el único personaje en actitud traviesa que observa al espectador. Dicha técnica, es utilizada en la obra americana con el último *putti*, aquel que presiona el odre de vino para servir a otros *putti* que le acompañan. Ahora bien, en medio de la cena es donde se observa el indicativo del artista, pues agrega cinco de estos personajes, tres de ellos cargan el medallón que, con clara alusión a Flora, es decorado con flores rojas, rosas y blancas. A los pies de éstos, coloca frutos de la región, por ejemplo, la calabaza. A un costado, están los *eros* que tocan música y acompañan a la Hora que toca el pandero mientras ejecuta una danza. El primero toca la flauta, mientras que el segundo tiene un tambor.

Vale la pena, detenerse en el aire festivo que evoca el artista en estos elementos que son novohispanos. En el sentido que, dentro de los biombos, son un tema recurrente, por ejemplo, *Sarao en un jardín* [anexo] es un biombo que, como su título indica, representa un sarao o reunión en donde las clases altas se divertía al son de la música y de la danza, así como de vino. Entre los instrumentos que tocaban están: un violín, violonchelo, piano, guitarra y flauta. Además, la presencia de instrumentos musicales dentro de las escenas era variada, así como en escenas festivas, también se encuentran en pinturas de castas y

religiosas, por ejemplo, en la obra de Juan Correa, *El Niño Jesús con ángeles músicos* (ca. 1645 - 1716) [anexo].

Durante el siglo XVIII, la pintura novohispana manifestó vínculos simbólicos entre el individuo y la comunidad a través de un lenguaje visual cargado de significados, sin que esto implicara aún una identidad consolidada. El uso del colorido y la narrativa visual en diversas obras permitió transmitir mensajes de pertenencia mediante recursos accesibles al espectador común. En este contexto, la música adquirió un papel destacado como elemento simbólico. Según Evguenia Roubina, se trató de una «representación bibliográfica de la música, como parte de un acto festivo» (Roubina, 2013, p. 395), lo que evidencia su integración como parte fundamental del imaginario social. Este tipo de representación se observa en obras como *Vista de la ciudad de México* (ca. 1640), el biombo sobre tela de la colección Rodrigo Rivero Lake, y *La alegoría de la Nueva España*, de autor desconocido, en donde la música no solo acompañó la escena, sino que contribuye a su significación.

Roubina (2013, p. 396) denomina a este fenómeno «iconografía musical novohispana», donde se aprecia la adopción de instrumentos europeos no solo por personajes americanos, sino también por figuras mitológicas. Entre los instrumentos representados se encuentran el tambor, la caja, el clarín, el pífano, el pandero con membrana, la flauta de pico y el tamborín con asa. Estas representaciones se insertaron en escenas de la vida popular, evidenciando una apropiación cultural que formaba parte del lenguaje visual del periodo. Ejemplo de ello es la obra de Juan Rodríguez Juárez *El desposorio de indios*, así como el biombo anónimo *El desposorio de indios y el paseo de Iztacalco*, en las que el conjunto instrumental compuesto por pandero, flauta y tamborín permite identificar y dotar de musicalidad a un cortejo nupcial indígena. De este modo, la música no fue solo un tema visual, sino una vía de expresión simbólica dentro del arte virreinal.

Los últimos *putti* incorporados por el pintor provienen de la iconografía original. El primero, previamente mencionado, es aquel que dirige su mirada al espectador; en la escena francesa, su atención se centra en el odre de vino. El artista captura el instante en que la presión hace que el líquido brota con fuerza en dirección a otro *putti*, quien sostiene una

especie de ánfora para recibirlo. Entre ambos, un tercer *putti* aguarda su turno, sosteniendo con su mano izquierda una pequeña copa mientras observa el fluir del vino.

La inventiva del pintor novohispano es observable en la comparación con las obras europeas, así como suprime algunos personajes, incluye otros. El que se encuentra al lado de la Hora se eliminó, a la par de otros, como los que deberían estar junto al sofá en el que reposa la diosa. Uno de ellos de rodillas, apenas tapado con una tela roja que envuelve su brazo y su sexo, sostiene una canasta con flores, de las cuales, la segunda toma y hace pequeños ramilletes que conduce a la Hora que sostiene la cornucopia, a espera de entregarla a Céfiro. Por otro lado, el dibujo de Pierre Mignard ilustra a estos pequeños eros con alas que, en su mayoría, recuerdan a las que poseen los querubines en las escenas religiosas. El pintor francés se toma la libertad de que, en la ejecución de Céfiro, la Hora que sostiene la cornucopia y el *putti* junto a ella, las alas son diferentes al resto. Parecieran ser de mariposa, son más grandes y de forma cuadrada cuyo diseño son círculos y rayas.

El biombo que representa la leyenda mitológica de Céfiro y Flora constituye un testimonio elocuente de la interrelación entre la literatura clásica y las artes visuales. Inspirado en el relato de Ovidio en los Fastos, este objeto incorpora con precisión los códigos iconográficos tradicionales que han acompañado la representación de esta escena a lo largo de la historia del arte. Céfiro, personificación del viento primaveral, y Flora, símbolo de la fertilidad y el florecimiento, son representados conforme a los cánones establecidos, mientras que la inclusión de *putti* o cupidos, elementos recurrentes en la tradición pictórica occidental, refuerza la dimensión alegórica de la composición al aludir a la intervención de fuerzas divinas en la consumación del amor.

Aunque se desconoce la identidad del autor de esta obra, la excelencia de su ejecución técnica es innegable. La maestría en el manejo de los valores cromáticos, la sutileza en la gradación lumínica y la precisión en el tratamiento de los volúmenes evidencian un profundo conocimiento de los principios pictóricos y decorativos de su tiempo. En virtud de estas cualidades, este biombo trasciende su función meramente ornamental para erigirse en un objeto de notable valor artístico e histórico, en el que el mito clásico y su representación

plástica convergen en un ejercicio de perpetuación y reinterpretación visual de una tradición iconográfica ancestral.

Capítulo IV. El pincel de Miguel Cabrera: estudio de los biombos Dafne y Apolo | Meleagro y Atalanta

Esbozo de la vida y trayectoria de Miguel Cabrera

El presente capítulo constituye el último de esta investigación. En él, se estudiarán los biombos *Dafne y Apolo* y *Meleagro y Atalanta ofrecen a Diana la cabeza del jabalí de Caledonia*; ambos atribuidos al pintor novohispano Miguel Cabrera. Preguntas como ¿quién fue Miguel Cabrera? ¿Cuál fue su propuesta plástica? y ¿qué lo diferenció de los demás pintores?, entre otras, guiaron la primera parte del capítulo. Lo anterior, con el fin de meditar sobre la pintura novohispana del siglo XVIII y el estilo de este artista; además de reflexionar sobre la atribución de los biombos a su persona, dado que no existe firma alguna en estas obras. No se pretende confirmar o negar lo anterior, es menester razonar sobre el estilo de Cabrera y el plasmado en dichas obras.

En vida, Cabrera gozó de fama y buena reputación por la prolija ejecución de sus obras, éstas de múltiples géneros: religioso, retrato, castas, mitológico, entre otros, como parte de las diversas facetas que se reconocen en él; *pictor doctus* preocupado por el devenir de la pintura americana, tanto sus bases teóricas como las prácticas, buscó la implementación de una Academia – junto con otros pintores. Valga como ejemplo de sus intereses religiosos y pictóricos la publicación de *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas [...]*, estudio que realiza junto a otros artistas y cuyo objetivo es analizar la imagen de la Virgen de Guadalupe a través de «las reglas del arte de la pintura».

Más adelante, se estudia el mito de *Dafne y Apolo*, escena plasmada en el biombo del mismo nombre que forma parte de la colección privada *Jaime Eguiguren Art & Antiques*. No se tuvo la posibilidad de ingresar a dicha colección, ni a conocimientos en torno a su materialidad, traslado e historicidad. Pese a limitar la investigación, fue posible conocer el modelo del cual se retomó la escena y referencias visuales en torno a ella, su autor es Bernard Picart, *Apollo pursuing Daphne*, un grabado publicado en 1733. Se desconoce la fecha de nacimiento exacta de Cabrera, se baraja como hipótesis que haya nacido hacia 1695 en Oaxaca, lo anterior gracias a un registro bautismal en el que aparecen como padres desconocidos, pero adoptado por una pareja de mulatos. Autores como Luisa Elena Alcalá proponen que su nacimiento pudo ocurrir entre 1715-1720, al cobrar importancia artística

alrededor de 1740 (2012, p. 129). En este devenir, otros documentos se relacionan, pero no existe constancia de que se trate del pintor.

El primero es un censo de la Ciudad de México hacia 1753, en él se identifica un «Miguel Cabrera» como español; mientras que el otro, es un certificado de boda, llevado a cabo con Ana María Solano, en él, nuestro pintor se identifica como español y, según se conoce, dos de sus hijas ingresaron al convento de monjas capuchinas, cuyo requisito era ser español (Alcalá, 2012, p. 130). En Nueva España se le otorgó importancia al sector social de donde provenían; por ende, un español era aquel llegado de la metrópoli, criollo, o aquel que pudiera «pasar» por uno de acuerdo con su tono de piel, estatus económico, social y político (Alcalá, 2012, p. 130).

Manuel Toussaint comparte el dato de un Cabrera nacido en 1695 y originario de Oaxaca, pero no da mayor detalle acerca de sus primeros años de vida, más que para 1719 ya se encontraba en la Ciudad de México y que para 1740 contrajo matrimonio con Ana María Solano y Herrera con la que tuvo «muchos» hijos (Toussaint, 1982, p. 172). Couto, es claro en mencionar que los datos de la vida de Cabrera son mínimos y muchas veces contradictorios. Por ejemplo, el no saber si era un indio zapoteco de Oaxaca, o bien, español y natural de la Villa de San Miguel el Grande en Guanajuato, según la tradición oral que recogió (Couto, 1872, p. 120).

En cuanto a su formación, no hay ningún dato que relacione a nuestro pintor con algún taller, empero dada su cercanía con Ibarra, mantiene cierta relación ambos estilos de pintura, pese a lo «frío, sobrio y tímido de Ibarra» y lo «audaz e imaginativo» de Cabrera (Toussaint, 1982, p. 172). Toussaint describe a Cabrera como hábil y afortunado, incluso más que José de Ibarra, cuya pintura floreció hasta el siglo XIX (1982, p. 171). Fue pintor de cámara del arzobispo Rubio y Salinas (1749-1765); realizó numerosos trabajos para la compañía de Jesús, dentro y fuera de la capital del virreinato como Querétaro, Taxco o Guanajuato. Su pintura abarca múltiples temáticas, tanto religiosas, como alegóricas, retratos, pintura de castas, entre otros.

En ellas trabajó el óleo sobre cobre y sobre lienzo. Entre sus actividades está la realización de retratos, como el realizado al padre Juan Antonio de Oviedo hacia 1757 y

grabado por Baltasar Troncoso, importante jesuita de la primera mitad del siglo XVIII. Son variadas las facetas de este artista, en el mencionado retrato, es característico el rasgo humano y sincero de sus líneas, según menciona la autora; lo anterior, por no procurar una imagen dentro del marco oficial de las autoridades novohispanas, propia del mundo de los hombres de letras, por el contrario, se aprecia al religioso en edad avanzada, tomando con aprecio su libro, y la mirada baja en señal de humildad, dado que – según se menciona – éste no deseaba ser retratado³³ (Alcalá, 2012, pp. 113 - 115).

Manuel Toussaint explica que el catálogo de Cabrera es numeroso, y es verdad, cantidad de iglesias, conventos y colecciones privadas presumen de tener en su haber alguna pintura de este artista. Hay que tener en cuenta que, dada la fama de la cual gozó, es posible que otros artistas las hayan realizado y hubieran firmado como «Cabrera». Entre sus obras más conocidas, está el retrato a Sor Juana Inés de la Cruz, la Virgen del Apocalipsis, cuadros de castas, y los biombos aquí estudiados que, cabe mencionar, son atribuciones, dado que no cuentan con la firma.

En su trayectoria, Cabrera formó parte del selecto grupo de artistas que procuraron la creación de una Academia en Nueva España, a la par de la de San Fernando, en Madrid. Dichos esfuerzos entre 1722 y 1753 no consiguieron su creación, pese a esto, hay noticias de una academia informal dirigida por José de Ibarra, contemporáneo a Miguel Cabrera (Alcalá, 2012, p. 130). Cabrera, y otros pintores, firmaron sus obras como miembros de la Academia o como practicantes del noble arte de la pintura; cuestión que no está en los biombos atribuidos a Cabrera, aquí estudiados.

En palabras de Bernardo Couto, la Academia estuvo limitada a la pintura, cuyos ejercicios consistieron en copia de dibujos, estudio de modelo vivo y concursos anuales de pintura. Además, los estatutos mencionan que ningún hombre de «color quebrado» debía ingresar y sólo podían matricularse quienes comprobaran ser españoles (Couto, 1872, p. 99). Como hipótesis, Alcalá propone que el pintor oaxaqueño fue miembro de la Congregación

³³ Retrato de *humilitas*.

de Nuestra Señora de la Purísima; este elemento primordial que relacionó a Cabrera con personajes ilustres del virreinato, entre ellos, de la Compañía de Jesús quienes, a su vez, la regentaban.

Según un libro de la cofradía (1761) que registró las asignaciones anuales de los oficiales, un Miguel Cabrera poseía el puesto de conciliario secular; especie de consejero dentro de la organización. En tanto, se aprecia una estrecha relación entre el pintor y la Compañía de Jesús, gracias tanto al acercamiento a documentos, como al interés de éste al pintar numerosos lienzos para los jesuitas a lo largo del territorio. Inclusive, su célebre obra *La maravilla americana* (1756) se publicó en la imprenta de la Compañía ubicada en San Ildefonso (Alcalá, 2012, p. 116).

La trayectoria artística de Cabrera fue amplia, muchas veces, más allá de su oficio de pintor. Entre ellas, su participación en la iglesia de San Francisco Xavier, noviciado jesuita ubicado en Tepotzotlán; según el contrato localizado por Guillermo Tovar de Teresa, éste era para el retablo mayor y los dos laterales del presbiterio. En el documento, aparecen contratados Miguel Cabrera y el ensamblador Higinio Chávez. Tanto Tovar de Teresa como Alcalá, proponen que, debido a la información y análisis pictórico de las obras, es posible que nuestro pintor pudo ser el director artístico del conjunto; ejemplo de la confianza dada por los religiosos jesuitas entre los años 1753-1757 (Alcalá, 2012, p. 116)

Tras la muerte del pintor oaxaqueño (1768), su esposa, Ana María Solano como albacea, realizó el trámite para llevar a cabo el inventario de los bienes; se recurrió tasadores conocedores de diferentes oficios, con el fin de que muebles, ropa, joyas, pares, obras y otros objetos pudieran apreciarse. Es amplio dicho inventario, baste acercarse al avalúo de pintura y de libros relacionados con el arte, a su vez, inventariado por Juan Patricio Morlete Ruíz, colega de Cabrera (Ratto, 2019, p. 90).

Al acceder a su biblioteca, se reconoce el acercamiento que tuvo a la Compañía de Jesús, así como sus inquietudes religiosas e intereses relacionados con su profesión. Baste reflexionar sobre quiénes tenían acceso a estos libros, tanto por los gastos que implicó su adquisición, como el interés en ellos. Por ejemplo, Soler i Fabregat menciona que, para el caso español, el promedio de libros de arte en el taller de un artista era de trece entre 1701 y

1750; mientras que, de 1751 a 1800, la cantidad ascendió a un promedio de veinticuatro (Alcalá, 2012, p. 116). Presentando este panorama, Cabrera poseía un total de 62 libros, en su mayoría relacionados con temas religiosos; pero sobresalen trece de índole artístico.

En palabras de Luisa Elena Alcalá, convendría analizar cómo leyó y conoció estos textos según el tejido sociocultural y religioso de ese momento, además de los autores y temática que le interesaron. En suma, la utilidad de conocer las obras de su biblioteca personal contribuye a conocer las influencias que impactaron en su vida profesional y espiritual (Alcalá, 2012, p. 118). Al hablar de los pintores de la Edad Moderna, al menos desde el siglo XV, pensadores como Leon Battista Alberti recomendaban que éstos se adentraran al conocimiento de las artes liberales y de los *studia humanitatis*; más adelante, y gracias a la impresión de obras de autores como Giorgio Vasari, Ludovico Dolce, Giovanni Paolo Lomazzo, Antonio Palomino, Vicente Carducho o Francisco Pacheco durante los siglos XVI y XVII, la reflexión sobre el quehacer del pintor y la proyección de una imagen ideal; permeó la idea del *pictor doctus*. Este concepto, refiere al pintor formado tanto en las letras como en el arte religioso y profano, e incentivar su maestría en la teoría y en la práctica (Ratto, 2019, pp. 91 - 92).

Entre los más importantes, figura Giovanni Battista Armenini con la obra *De veri precetti della pittura* (1587). En él, advierte el extenso conocimiento que el pintor debería tener sobre la Biblia; el Nuevo Testamento con la vida de Cristo y de la Virgen, el Apocalipsis; así como hagiografías de los santos y textos producidos por padres y pensadores de la iglesia. En suma, deberían incluir la historia de Grecia y de Roma, autores como Tito Livio, Apiano Alejandrino, Valerio Máximo o más modernos como Petrarca, Boccaccio. Entre los puntos más importantes, se destaca la recomendación de tres obras literarias en la formación del pintor: las Metamorfosis de Ovidio; Asno de oro de Apuleyo y Amadís de Gaula (Ratto, 2019, p. 92).

Por su parte, Vicente Carducho pugnaba por incluir en la formación del pintor, estudios de anatomía, simetría, fisionomía, perspectiva, arquitectura e historia sacra y profana. Se desconocen – de forma general – qué pintores tuvieron acceso al tratado de Armenini o los otros autores antes mencionados. Sobresale la biblioteca de Melchor Pérez

de Soto, maestro Mayor de la catedral de México, procesado por el Santo Tribunal de la Inquisición durante el siglo XVII por prácticas astrológicas judiciales y por poseer libros referentes a estos temas. Más allá de esto, según el inventario, éste poseía los tratados de Armenini, Carducho y Pacheco (Ratto, 2019, p. 94). Gracias a esto, es perceptible su presencia en el virreinato y, pese a no conocer los datos exactos, es posible atribuir su distribución en el territorio.

Por poner un ejemplo, Rembrandt poseyó un total de 22 obras registradas, tanto de historias sagradas como de literatura clásica; El Greco contaba con un aproximado de 130 libros; Velázquez poseía 130 volúmenes; mientras que, Rubens, tuvo un total de 500 obras. Mientras que nuestro maestro mayor de la catedral, para 1655, poseía un aproximado de 1500 libros (Ratto, 2019, p. 94). Es preciso recordar que los inventarios sólo ofrecen una vista unilateral de todo un contexto sociocultural, es decir, el mundo de la lectura va más allá del número de libros de una biblioteca, por el contrario, son complejas las situaciones que llevaron a sus dueños a adquirir los libros, muchas veces comprados, o regalados, o si se llevaba a cabo el proceso de lectura.

Miguel Cabrera era dueño de un total de 75 títulos distribuidos en 84 volúmenes. El total de sus bienes se evaluó en \$8,372 pesos, de estos, sus libros sólo representaron el 5%, es decir, \$434.50 pesos. Como se mencionó, Morlete Ruíz fue quien tazó la pintura y los libros de arte. En cuanto a la pintura, se registró un total de 131 obras con un valor total de \$1,603. 41 pesos representaron el 19.15% de sus bienes. Se registraron 13 libros relacionados con el arte, tasados en \$388.31 que representaron 4.64% de sus bienes. Por su parte, Joseph Navarro, fue quien inventario los otros libros, registrando un total de 62 con un costo de \$46.19 (Ratto, 2019, p. 96).

Pero ¿qué títulos formaron parte de su biblioteca? La mayoría eran religiosos como biblias, vidas de santos, sermones, tratados devocionales jesuitas y relacionados con la Virgen de Guadalupe. En tanto a su profesión, tenía libros relacionados con la pintura y volúmenes de estampas, herramienta de gran utilidad entre los pintores americanos al momento de conocer las convenciones europeas y adaptarlas al sector novohispano. En tanto a la influencia de los grabados europeos en Nueva España, entre los que basta destacar son las

obras del maestro Rubens. Como Miguel Cabrera al pintar *La Adoración de los Reyes Magos* (firmada como M. Cabrera Pinxiti), obra que hoy forma parte del Museo de América en Madrid. Dicha pintura, mide 1.28 x 1.04 mts.

En palabras de Santiago Sebastián, la composición sigue las líneas generales de Rubens, a su vez, grabada por Schelte de Bolswert; varía la posición de los personajes, el fondo e, inclusive, añade personajes. Esta práctica resultó, en cierta medida, común entre los pintores americanos, proveer de originalidad a sus obras, para que no pasasen como copias de las europeas (Sebastián, 1974, p. 71). Según las investigaciones de Cristina Ratto (2019, p. 98), uno de los libros que tenía era de Antonio van Dyck, *Icone principum, virorum doctorum pictorum*, publicado en Amberes hacia 1645 con 110 grabados. El segunda era del jesuita Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei*, en dos volúmenes y publicado en Roma entre 1693 y 1700; el tercero es una obra de Benedetto Varchi *Lección* que hizo en la Academia Florentina [...] sobre la primacía de las artes [...] traducido por Felipe de Castro, y publicado en Madrid en 1753.

Por último, el tratado de Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica* (Tomo I) y *Theorica de la pintura* (Tomo II), publicado en Madrid en 1715. A estos títulos se le agregan múltiples libros con estampas «de varias figuras, estantes y demás»; frutas, estampas del año y biblias estampadas (Ratto, 2019, p. 98). Baste mencionar que el libro *Lección sobre la primacía de las artes* de Benedetto Varchi apareció en el listado que realizó José Navarro de los libros hallados en el estudio, y no de los administrados por Morlete Ruíz. Dicho texto, es famoso por sus reflexiones hacia Miguel Ángel y por el parangón; discusión sobre la semejanza de la poesía y la pintura, lo anterior, con relación a sus fines, es decir, la imitación de la naturaleza, según las reglas establecidas en el arte. Estas reflexiones, podrían otorgar indicios de la preocupación e interés del pintor novohispano hacia las inquietudes teóricas de su oficio (Ratto, 2019, p. 100).

El segundo libro relacionado con las artes fue *Perspectiva pictorum et architectorum* de Andrea del Pozzo; contrario a la obra antes mencionada, ésta se trataba de una edición bilingüe en latín e italiano. La tesis de la obra es el conocimiento del dibujo arquitectónico en perspectiva, en palabras de Ratto, es un libro sobre arquitectura destinado a los pintores;

al contener composiciones de escenarios arquitectónicos (Ratto, 2019, p. 101). El tercer y último ejemplar fue *El museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino, en ella hay multitud de temas destinados a la formación del pintor: anatomía del cuerpo humano con sumo detalle al tratarse de simetría, músculos, huesos y escorzos; estudio del dibujo; técnica y preparación de materiales; dibujo y pintura de paños, ropa, países, flores, frutas; perspectiva práctica, de techos; reflexión sobre dificultades, dadas en cúpulas o zonas cóncavas, teatros, altares y monumentos de perspectiva; gracia, dulzura y melodía de la pintura; elementos pictóricos para impulsar la fe, entre otros.

El objetivo de ahondar en la biblioteca del pintor fue conocer el contexto literario en el que se encontraba, sus intereses o inquietudes, y analizar si poseía textos relacionados con la cultura y mitología grecolatina. Tres libros relacionados con el arte pudieran parecer una cantidad mínima, en consideración a la amplia trayectoria artística que tuvo en el virreinato, es necesario recordar que el inventario se encuentra incompleto y, en caso de que no existieran más libros, lo que no impide reconocerle como un pintor preocupado por su oficio, por su religiosidad – ya que estos libros eran mayoría – y por los fundamentos teóricos propios de la pintura.

No hay registrado algún título de Ovidio, pero esto no determina su conocimiento de las letras clásicas, en todo caso, se toma como ejemplo al pintor Juan Correa con un biombo por «encargo», *Los cuatro elementos* y *Las siete artes liberales*. Se piensa que fue ordenada por el virrey y obispo, fray Payo de Rivera (1678-1683) como regalo a su hermano, Fernando Afán de Ribera Enríquez, el marqués de Tarifa. La influencia se percibe con su padre, el duque de Alcalá de los Gazules, quien era dueño de la llamada *Casa de Pilatos*, en Sevilla; en ella, solicitó a Francisco Pacheco pintar su techo con escenas de carácter mitológico como la *Caída de Faetón*. A lo anterior, se suma que el marqués de Tarifa, en palabras de Marita Martínez, fue un poeta, inspirado en Ovidio para su Fábula de Mirra (Martínez del Río de Redo, 1994, p. 136).

El estudio de los biombos atribuidos a Miguel Cabrera ha permitido reflexionar sobre la pintura novohispana del siglo XVIII y el estilo característico de este artista. A lo largo del capítulo, se ha analizado su formación, influencias y aportaciones a la plástica virreinal,

destacando su prolífica producción en diversos géneros y su interés en la institucionalización de la enseñanza artística. Si bien, no se ha podido confirmar la autoría de los biombos, la comparación estilística y el análisis de sus referentes visuales han permitido ubicar estas piezas dentro del contexto de la pintura novohispana y su posible relación con Cabrera.

La importancia de Cabrera no solo radica en su obra pictórica, sino también en su papel dentro del circuito intelectual y religioso del virreinato, como lo evidencian su biblioteca, sus vínculos con la Compañía de Jesús y su participación en proyectos de formación artística. A través del análisis de su producción y su legado, se ha podido apreciar su posición dentro del arte novohispano, así como la manera en que su labor trascendió la mera ejecución pictórica para insertarse en un marco más amplio de reflexión teórica y práctica sobre el arte en la Nueva España.

En suma, el estudio de Cabrera y su obra evidencia la complejidad del arte novohispano, marcado por la intersección entre tradición e innovación, entre el pasado europeo y la identidad americana. La atribución de los biombos abre nuevas líneas de investigación sobre la circulación de modelos visuales en Nueva España y la producción de obras sin firma dentro de los talleres virreinales. De este modo, Cabrera no solo se presenta como un pintor prolífico, sino como un testimonio del devenir artístico de su época, en el que convergen influencias, debates teóricos y dinámicas de poder que continúan suscitando interés en la historiografía del arte.

Historia de Dafne y Apolo

A Dafne ya los brazos le crecían, y en
luengos ramos vueltos se mostraba; en verdes
hojas vi que se tornaban los cabellos que el
oro oscurecían (De la Vega, 1995, soneto
XIII).

La historia de Dafne y Apolo inicia en el Libro I de las *Metamorfosis* de Ovidio. En ella, se narra el preludio de la historia de amor y desamor de estos amantes. Ovidio, comienza su narración explicando que la tierra era dadora de todos los animales que la habitaron, después de que la antigua humedad se calentó con el sol (Ovidio, 2008, p. 252). Lo anterior, derivó que la flora y la fauna tomaran diferentes figuras; entre ellas, la descomunal pitón, en un principio desconocida, quien terminaría por convertirse en el terror de los pueblos. Ante tal situación, Apolo – definido por Ovidio como el *arquitecto divino* – tomó sus armas, antes utilizadas para la caza, y emprendió su camino para matar a la serpiente.

Orgulloso de su triunfo, instituyó que, para no olvidar semejante acontecimiento, se realizarían solemnes certámenes, juegos sagrados y dio como nombre a la serpiente *Pitios*. Además, se le daría como recompensa una corona de encina – ya que todavía no existía el laurel – a cualquier hombre que le hubiera vencido o luchado (Ovidio, 2008, p. 253). Más adelante, Ovidio explica que la actitud de Apolo se tornó molesta, ya que por su reciente victoria éste se enorguló cuando vio que Cupido, tirando de la cuerda, doblaba las extremidades de su arco y se dirigió hablándole a él:

¿Qué intentas hacer, desenfrenado niño, con
estas armas? Estas armas son propias de mis
espaldas; con ellas yo puedo lanzar golpes
inevitables contra una bestia salvaje o contra
un enemigo, ya que hace poco que he abatido
con innumerables saetas a la descomunal
Pitón, que cubría con su repugnante e
hinchado vientre tantas yugadas. Tú
contentate con encender con tu antorcha unos
amores que no conozco y no iguales tus
victorias con las mías. (Ovidio, 2008, p. 254)

Ante tal ofensa, el hijo de Venus le contesta que no le importa lo que haga su arco, al contrario, el de Cupido traspasará al propio Apolo y «Por mucho que tu arco [...] alcance

todas las cosas, el mío te alcanzará a ti; lo mismo que los animales son inferiores a los dioses, tu gloria es inferior a la mía» (Ovidio, 2008, p. 254) Voló hacia la cima del monte Parnaso, en afán de flechar al joven dios; entonces, de su carcaj saca dos flechas. La primera, es de oro y hacía brotar el amor; la segunda es obtusa y tiene plomo bajo la caña, lo que ahuyenta a la persona de cualquier afecto.



Ilustración 33. Autor desconocido, *Apolo vence a la serpiente* [detalle], Casa de los Vetti, Pompeya, 79 d. C.

Según menciona Ovidio, cuando estaban presentes los tres, Cupido atravesó con la flecha del amor a Apolo, llegando a la médula; mientras que Dafne, hija de Peneo, fue flechada por la segunda, la que huye del amor. La actitud de Apolo fue amar enseguida a la joven ninfa que rehúye de cualquier amante. Basta mencionar que la belleza de la mujer era tal, que era pretendida incluso antes de la llegada del Dios Apolo. Se dice, que su padre, a menudo le comentaba su deseo de tener nietos y yerno y Dafne lo ignoraba y, en ocasiones, rogaba gozar por siempre de su virginidad, a lo que Peneo respondía que sus encantos eran un obstáculo, y su belleza se oponía a su deseo (Ovidio, 2008, p. 255). La narración continúa con los pensamientos de Apolo hacia su amada; el deseo que tenía por ella y admiraba cada

parte de su cuerpo³⁴. Por su parte, Dafne huye y no le importan las palabras del Dios quien le llama:

¡Oh, ninfa, hija de Peneo, detente, te lo suplico!, no te persigo como enemigo [...]; yo te persigo a causa de mi amor hacia ti. Temo que caigas de bruses o que tus piernas, que no merecen herirse, se vean arañadas por las zarzas y yo sé a causa de tu dolor. [...] corre más despacio, te ruego, detén la huida; yo te perseguiré más despacio (Ovidio, 2008, p. 256).

Agrega que él no es un pastor, ni un hombre inculto, menos un habitante de la montaña; sino que, le obedecen en Delfos, Claros, Ténédos y la regia Petara, es el hijo de Zeus, creador de la medicina³⁵ es quien revela el porvenir, el pasado y el presente. Pese a todo lo que le decía, la ninfa huye sin dejarle terminar de explicar todas sus virtudes, en palabras de Ovidio, el viento que agitaba su vestido y sus cabellos realzaba más su belleza y en afán de no perderla, continuaba persiguiéndola con la esperanza de por fin atraparla. Con ayuda de las alas del amor, lo que le hacía apresurar su carrera; ya cansada y ante el temor de ser atrapada, la ninfa palidece y ante las aguas de su padre solicita:

Auxiliame, padre mío, si los ríos tenéis poder divino, transformame y haz que yo pierda la figura por la que agradao tan excesivamente (Ovidio, 2008, p. 257).

Al finalizar la oración, su súplica se escuchó, y paso a paso su cuerpo se transforma. Ya no era la joven ninfa, por el contrario, ahora su piel se convertía en corteza, sus cabellos en follaje, brazos en grandes y alargadas ramas; y sus pies, ahora no eran más que raíces adheridas al suelo. No importándole dicha transformación, Apolo la seguía amando,

³⁴ Ve los ojos con brillo de fuego, semejantes a estrellas, ve, y no se conforma con verla, la boquita; alaba los dedos, las manos, los antebrazos, y los brazos desnudos casi hasta el hombro; si algo está oculto, lo imagina aún más hermoso (Ovidio, 2008, p. 255).

³⁵ De ahí que se le llame el *auxiliador*.

pensando que su corazón continuaba palpitando tras la corteza. Sólo de esta manera, el Dios pudo atrapar a su amada, dándole besos al frondoso árbol, pero éste continuaba – según Ovidio – huyéndole. Sin importarle, Apolo, le dijo:

Ya que no puede ser mi esposa, serás en verdad mi árbol; siempre mi cabellera, mis cítaras, y mi carcaj se adornarán contigo. ¡Oh, Laurel! Tú acompañarás a los capitanes del Lacio los alegres cantos celebren el triunfo y el Capitolio ve a los largos cortejos. Como fidelísima guardiana, tú misma te encontrarás ante las puertas del Augusto y protegerás la corona de encina situada en el centro (Ovidio, 2008, p. 257).



Ilustración 34. Autor desconocido, *Dafne transformada en laurel* [detalle], Casa de los Vetti, Pompeya, 79 d.C.

La pervivencia del mito es palpable en otros autores como Partenio de Nicea y Pausanias, pero la narración de Ovidio termina por ser la más detallada y extensa, tanto al explicar el origen de los juegos píticos, como la disputa de Apolo y Cupido. Por su parte, Pausanias ignora el prelude de Apolo con la pitón, pero explica que el laurel dado a los victoriosos es causa del amor de Apolo por Dafne (Castro Jiménez, 1990, p. 187). Dolores Castro, explica que esta fábula podría situarse en tres lugares: Arcadia, Laconia o Tesalia. Lo anterior, según la genealogía de la propia Dafne. Autores como Estacio en la *Tebaida*, aluden

a una hija del río Ladón – Peneo – y Apolo, inclusive, se menciona que el río «casi fue suegro».

Se integran autores como Luciano, Pausanias, Filostrato, Paléfato, Servio, Nono, entre otros. No es, sino Filostrato y Paléfato que dan otras versiones. El primero, narra que en el santuario de *Apolo Dafneo*, en Antioquía, los asirios colocaban ramas de laurel junto al río que fluye en dirección a Arcadia; en honor a la leyenda de Dafne. Paléfato, por su parte, relata que Peneo tuvo con la Tierra una hija llamada Dafne, de quien Apolo se enamoró. Al rechazarlo y él perseguirla, Dafne invocó a su madre y le solicitó que la acogiera en su interior, convirtiéndola en árbol. En otras versiones, es la propia madre quien la convierte sin que la ninfa lo pide, en afán de protección.

Estudio del biombo

El biombo Dafne y Apolo está atribuido a Miguel Cabrera según el estudio que Jaime Cuadriello hace para la Colección Jaime Eguiguren Arts & Antiques, quien a su vez resguardó la obra en años anteriores (Cuadriello, s/f, p. 3). Según el informe, este biombo fue hecho en óleo sobre tela montado en bastidores de madera, con medidas de 202 cm de alto por 325 cm de ancho. La escena proviene de la estampa grabada de Bernard Picart, *Apollo pursuing Daphne* (1733), contrario al biombo, ésta se ubica en posición vertical; muestra a la ninfa Dafne que, desesperada, corre con una expresión dramática, a la vez que gira, y observa como Apolo la toma de la cintura, instante mismo en que ésta percibe como sus extremidades se transforman en ramas y hojas [ilustración 36].

El drapado de las telas, más los cabellos ondeantes de Dafne y Apolo dan fe del movimiento obtenido por la huida, al igual que la posición de las piernas. El dios Apolo es personificado con el carcaj con flechas, origen de la venganza efectuada por Cupido, una túnica que envuelve su cuerpo y sandalias, éste toma a la joven con fuerza, expresado en la tensión muscular de su trabajado brazo, en su rostro, la expresión de cansancio y a la vez de emoción, contrario, al miedo que expresa la ninfa. En la esquina inferior derecha, Picart introduce dos ninfas, hermanas de Dafne, que descansan sobre las aguas del río de su padre, Peneo.

Estas mujeres observan la escena, consternadas de lo que está pasando, tienen el cabello recogido, y decorado con ramas y flores, se toman de las manos, buscando consuelo. Ambas visten túnicas brillantes que apenas tapan su cuerpo. En el cielo, Cupido hace su aparición, sólo es un infante con alas, que sostiene su arco y mira cómplice al espectador, esbozando una pequeña sonrisa. Por su parte, Peneo es representado como un anciano semidesnudo que sostiene un báculo. Éste, aterrado, observa cómo su hija se convierte en árbol, gracias a él, para salvaguardarla. La escena se desarrolla en un ambiente paradisiaco, montañas al fondo, río, amplia vegetación.

En el biombo, la mirada del espectador se dirige hacia los amantes no correspondidos, Dafne en su huida y Apolo tomándola de la cintura. El peso de la pintura se encuentra en la zona centro – izquierda, dado que los amantes corren en esa dirección, al igual que Peneo,

padre de Dafne. Por su parte, la derecha de la obra se equilibra con la ninfa inferior y con dos Cupidos. El autor del biombo tuvo que modificar la representación de vertical horizontal, a la vez que acercó los personajes. Se tomó como modelo el grabado anterior, el artista novohispano realizó modificaciones, más allá del ámbito estilístico, mismos que empatizan con la cultura visual americana, es decir, desplaza el desnudo europeo y aterriza la vestimenta de los personajes a la usanza de estas tierras. En tanto, la convención visual de la ninfa y del dios cambia en Nueva España.

Dafne es presentada por Cabrera con un largo vestido naranja y un pequeño escote. A la vez que porta una tela, que otorga movimiento y dinamismo a la composición, en referencia a la huida de la ninfa. El dramatismo del grabado original no es palpable en el biombo, la mirada de terror que debería tener es transformada a una versión más dulce, cuya mirada se dirige al cielo, casi devocional como las santas y vírgenes novohispanas, tornándose incluso cómplice. Pasa de ser una ninfa de la Antigüedad clásica, a una joven novohispana ataviada con collar, arete y tocado de perlas, con el cabello recogido. Esta mujer no corre, no huye de Apolo, sino que pareciera caminar, pero si levanta los brazos son éstos transformarse en ramas. Se deja a la imaginación del espectador dicha metamorfosis, en la que la ninfa se convierte en laurel, al momento que Apolo la toma. Dafne, presa de Apolo, intenta resistirse, sin suerte ante el dominio del Dios, pero no hay un estado de agitación, es una escena pasiva.

Apolo, si parece correr, pero no tiene la fuerza que se proyecta en el grabado, de nuevo, los movimientos son más tenues y dulces. Éste, porta unos pequeños pantalones azules, no tiene sandalias, y en la parte superior tiene una camisa larga y roja, a la par que una tela azul, aunque esta última no se sabe si proviene de Dafne o de él. Es representado por Cabrera como un joven con un bigote, cabello corto y marrón, cuyos rasgos y expresiones corresponden, en cierta medida, a santos, como el mismo San José. El torso desnudo que aparece en el grabado, junto con las flechas no está presente en el biombo, que privilegia el drapeado de la ropa, así como el color [Ilustración 35].



Ilustración 35. Miguel Cabrera, *Dafne y Apolo*, siglo XVIII, Colección Jaime Eguiguren Arts & Antiques.



Ilustración 36. Bernard Picart, *Apollo pursuing Daphne*, 1733, aguafuerte y grabado en dos planchas.

En la parte inferior, la hermana de Dafne observa con angustia la escena; mientras descansa a orillas del río sobre una roca, elemento natural que toma el lugar de la otra hermana en el grabado. Posa con un vestido blanco, al que le dibujan los pliegues y las costuras del cuello y mangas. Contrario a su hermana, esta joven tiene el cabello suelto y rubio, decorado con una corona de laurel, según se observa, en referencia a lo que se terminaría por convertir Dafne. En el cielo, Cabrera hace uso de la inventiva pictórica y en vez de colocar al Cupido que sostiene la flecha, coloca a dos Cupidos sin alas. El primero guarda relación con el del grabado, sólo agrega una tela roja y cambia el arco por una flecha, junto a él, el segundo Cupido se está preparando para apuntar una flecha, y al igual que el primero, lo envuelve a un paño rojo.

Junto a Dafne, se encuentra Peneo, su padre. Éste parece ser el único personaje cuya representación es semejante a la del grabado, es decir, un anciano de cabellos y barba blanca, empuñando su vara, mirando con horror la transformación de su hija. Es el único desnudo, o semidesnudo de la composición; a su vez, muestra de la habilidad de éste y su conocimiento sobre la anatomía humana. En la parte inferior, acompaña un bodegón con frutos de la tierra, como durazno, peras, manzanas, uvas, sandías, higos, mamey y melón. En el fondo, los verdes que componen el bosque y amplio follaje están en suma saturados, cuya pérdida de definición puede deberse a dos factores. El primero, el poco interés dado desde un principio por el artista, al enfatizar a los personajes que componen la escena, así como el bodegón en la esquina inferior izquierda. Una segunda causa es la poca visibilidad del color a causa de la oxidación del barniz de la pintura y la nula limpieza que ha tenido.

El primer factor, pudiera ser el más conveniente, dado que la luminosidad se dirige a los dos amantes, en principio, a Dafne. Dando como resultado, tonalidades, frías o templadas, que, pese a la presencia del rojo, en la vestimenta de los Cupido y de Dafne y Apolo, es en mayor medida verde y azul; ambientando la escena bajo estos colores. Creando un contraste entre fondo y personajes, acentuando el movimiento de los personajes. Al final, se integran en esta composición creando un todo unitario. Dado que no se accedió al biombo, no se conoce el estado actual que tiene y, según informa la página web de Illan Restauración, éste se restauró e incluye algunas fotografías de su condición anterior. Pese a que no hay un informe de por medio, es posible observar la limpieza de la pieza [ilustración 38].



Ilustración 37. Miguel Cabrera, *Dafne y Apolo*, Siglo XVIII, Colección Jaime Eguiguren Arts & Antiques, foto antes de la restauración en Illan Restauración.



Ilustración 38. Detalle de Dafne, Miguel Cabrera, *Dafne y Apolo*, Siglo XVIII, Colección Jaime Eguiguren Arts & Antiques, foto antes de la restauración en Illan Restauración.

Ya Aby Warburg hablaba de las huellas formales de la Antigüedad clásica y su pervivencia en la modernidad, sobre todo en el renacimiento. Como las convenciones visuales otorgadas a la feminidad y a la masculinidad de la mano de la ninfa y del héroe. La ninfa se convierte en modelo, esto es, una joven mujer de largos cabellos, con ropajes en movimiento gracias al viento y gestos dinámicos, casi danzantes (Szir, 2019, p. 23). A ella le acompañan elementos como las flores, el agua y más adelante, joyas. Pese a la existencia de referencias visuales clásicas, es gracias a textos provenientes de Ovidio, Virgilio, Homero, Horacio, Lucrecio, Poliziano, entre otros, que sobreviven y son interpretados por los artistas. Llevando a cabo, préstamos formales e iconográficos de la cultura clásica que arribó a Nueva España de la mano de conquistadores, religiosos, políticos, artistas, y demás habitantes europeos.

Lo anterior, generó una compleja red cultural, con la supervivencia de lo antiguo, las interpretaciones, dadas a los textos ovidianos como los llamados *Ovidios moralizados*, derivando en una cuidadosa selección del legado de lo clásico en América. Es menester entender que su presencia no fue lineal, derivando en etapas de mayor o menor interés. En la Nueva España, lo clásico vive a través de imágenes y textos bajo la lupa cristiana o de una moral más recatada. Al observar el grabado y la pintura de Daphne y Apolo, están enmarcados los elementos culturales o sociales que interesan a cada región, como la liberación o no del cuerpo. En Europa, el movimiento grácil del cuerpo femenino se observa en la agitación de los paños gracias al viento, momento en el que el *quitón*, es decir, la túnica de lino propia de la Antigüedad se pega al cuerpo, dejando al descubierto detalles como el busto, vientre, o muslos.

Esta libertad del cuerpo está acompañada de agua y paisaje como parte de los ideales clásicos, que representan el cuerpo femenino. En América, no se despoja la mujer de sus ropas, sino que esto es parte de la representación masculina, momento en el que el pintor hace uso de sus habilidades para ostentar la ejecución de la anatomía humana, y gracias al detalle de los músculos masculinos, es que ello se reconoce. A excepción del biombo, Apolo irrumpe y pretende a Dafne vestido a la usanza novohispana, no como guerrero con sus flechas, por el contrario, se reforma a la manera del santo. A la vez que no representa un movimiento desenfrenado, propio de las iconografías europeas. Por el contrario, toma a la ninfa con delicadeza, es sensible, y esta sensibilidad se aprecia en ambos, denotando cierta

sumisión por parte de Dafne, generando un comportamiento ambiguo entre lo que menciona el texto y su representación. No es que esté desprovisto de movimiento, sino que este es menor, y, por tanto, es menor el dramatismo ejecutado en la obra.

En cuanto al escenario natural, éste enmarca la escena. El paisaje frondoso no se encuentra delimitado, o bien, el trabajo del pintor en esta área pasa un segundo plano, y no se detalla ramas, hojas, sólo las flores que están cerca de la ninfa inferior y del bodegón. El cielo es apenas perceptible tras los árboles, lo mismo que el río que nace de la montaña. Pero logra su cometido que es acentuar la relación de las ninfas y de Peneo con la naturaleza. En cuanto a los dos Cupidos, es posible que el pintor haya querido representar el significado de las dos flechas, la primera fue aquella dirigida a Apolo, en la que éste se enamora de Dafne, la segunda, en dirección a la ninfa, y cuyo objetivo era provocar repulsión hacia el dios. Es decir, se presenta una ambivalencia de fuerzas, el bien contra el mal, amor y desamor.

En palabras de Sandra Szir, durante el siglo XVIII, se recuperó el amor sensual de la mitología clásica como un accesorio del vestuario femenino, dando como resultado una supervivencia de valores antiguos en el mundo moderno (2019, p. 37). Lo masculino se revitaliza con la fuerza muscular, presentado, por ejemplo, en Peneo quien, pese a su edad, mantiene un cuerpo atlético y tonificado; así, el héroe se percibe como una compleja amalgama de valores y virtudes. Entonces, en Nueva España los biombos como éste, evidencian en el interés por apropiarse de la cultura antigua, que se tornó universal, según los valores americanos, o bien, el estándar de belleza novohispano, donde la llegada de grabados franceses no desplazó las fórmulas pictóricas novohispanas que funcionaban y fueron parte del gusto local criollo.

¿Ovidio moralizado tuvo influencia en América? *Las metamorfosis* de Ovidio son un repertorio de motivos clásicos, y desde la Antigüedad se convirtió en un legado para las artes visuales. Cada pintor, inclusive cada escultor, representó esta escena, según su cultura y su personalidad, es cierto que existe una adaptación cristiana de Ovidio, dado que el carácter pagano se encontraba fuera de los límites de esta moral. Según explica Ginés Torres (2020, p. 210), se tiene de manera general, dos lecturas de Ovidio. La primera es la lectura medieval,

esta se encuentra sacralizada y se buscó un sentido oculto que tuviera relación con las enseñanzas de la Biblia:

La mitología tiende a convertirse en una *Philosophia moralis* [...] Tiende incluso a conciliarse con la teología: el genio alegórico de la Edad Media, que, renovando la tradición de los Padres, percibe en los [...] prefiguraciones de la verdad cristiana. En efecto, a partir del siglo XII, en que la alegoría se convierte en el vehículo universal de toda expresión piadosa [...] (Seznec, 1987, p. 81)

Fue una manera de salvaguardar la tradición clásica para encaminarlos a una moralidad cristiana al servicio de los devotos. Disfrutar de lo clásico, a la vez que estos enseñan a la población ciertas lecciones morales para que éstos sean buenos cristianos y puedan acceder al reino de Dios. La segunda lectura es la renacentista, ésta no reduce los mitos a este carácter moralizante, sino que se aprecia su carácter primitivo, es decir, se entiende esto como enaltecer su riqueza poética. Lo anterior, no sólo se enfrenta a círculos filosóficos, sino que, de la mano de literatos, como quienes pertenecen al Siglo de Oro español, se convierten en ejemplo de situaciones emocionales; Dafne y Apolo terminarían por ser un tipo amor insatisfecho o tormentoso (Torres Salinas, 2020, p. 211). Entre ellos, resalta el poeta Garcilaso de la Vega. En el soneto XIII se lee lo siguiente:

A Dafne ya los brazos le crecían, y en luengos ramos vueltos se mostraba; en verdes hojas vi que se tornaban los cabellos que el oro oscurecían. De áspera corteza se cubrían los tiernos miembros, que aun bullendo estaban: los blancos pies en tierra se hincaban, y en torcidas raíces se volvían. Aquel que fue la causa de tal daño, a fuerza de llorar, crecer hacía este árbol que con lágrimas regaba ¡Oh miserable estado! ¡Oh, mal tamaño! ¡Que con llorarla crezca cada día la causa y la razón porque lloraba! (De la Vega, 1995, soneto XIII)

En él, se expresa el drama de la ninfa al convertirse en laurel. En palabras de Escobar Borrego, dicho texto fue realizado por Garcilaso hacia 1536 durante su estancia en Nápoles

(Escobar Borrego, 2001, p. 224). Nuestro autor, a su vez, expresa el diálogo entre las fuentes gráficas y la literatura, en tanto a la necesidad de ambas por nutrirse. Para él, es clara la inspiración de dicha poesía al observar imágenes ilustrando este mito. Cuestión que, a su vez, es palpable en pintores y sus inclinaciones hacia textos de literatura diversa. Escobar propone un grabado de Agostino Veneziano como inspiración de Garcilaso para la creación del soneto XIII [Ilustración 39]. El grabado muestra el momento en el que ocurre su metamorfosis en árbol, sus extremidades se convierten en ramas, al momento en que Apolo le toca.



Ilustración 39. Agostino Veneziano, Apolo y Dafne, ca. 1518, The Metropolitan Museum of Art.

Ya en tierras americanas, resaltan las poesías de fray Antonio de Segura y Juan José Gutiérrez. El primero fue un natural de la Ciudad de México, Beristáin refiere que fue maestro teólogo de la orden de Nuestra Señora de la Merced, rector del Colegio de San Pedro Pascual y comendador del Convento Grande de México. Además de visitador y provincial de la Provincia de la Visitación de la Nueva España y calificador de la Inquisición. Letrado versado en la lectura de los Santos Padres, orador y poeta que estableció en México una Academia de Poesía (Beristáin, 1816). La poesía dirigida a Dafne dicta lo siguiente:

De la más ingrata ninfa que admiraron otros
tiempos, que ninfas e ingratitudes no se han

de admirar en éstos; la que de amantes pasiones jamás vio seña en su pecho que su desdén no apagase lo voraz de sus incendios; [...] sin ponerle ni quitarle, referir quiero el suceso, con ser que añadir mentiras es la salsa de los cuentos.

Por su parte, Juan José Gutiérrez, de quien no se tiene mayor noticia, escribe lo siguiente:

Pensaba Apolo que estaba todo su negocio hecho y que sus bachillerías concluían con su argumento, cuando Dafne algo enfadada, a medio rostro volviendo la cara, le dijo: «Yo, señor mío, no trato de eso; si usted piensa que ha topado con las de que hacen aprecio de los lindos como un oro pisa verdes y compuestos. Aunque en laurel te transformes, ninfa cruel e ingrato dueño, no te ha de valer la astucia a librarte de mí imperio. De ti me he de coronar en señal de vencimiento, quedando al mundo por signo de posesión y gobierno: serás lauro de poetas, que con eso te concedo que nunca hablen mal de ti, que no es poco privilegio. Y, en fin, porque sin castigo no quedes, mando y decreto que sirvas a los vinagres y al agua de los barberos.

En siglos posteriores, es perceptible un punto medio entre ambas lecturas, no termina por ser del todo cristiano, ni pagano, pero sí de una moral. Dafne, por ejemplo, es símbolo de castidad y honestidad – cercano a los valores cristianos de la feminidad. Pese a que el cuerpo de la ninfa era objeto de deseo de Apolo, este se mantuvo incorrupto, y su virginidad intacta. En el sistema de valores morales, en este caso, americano, la función del mito es la de una enseñanza de comportamiento social, que elogia a la castidad femenina y castiga la lujuria masculina. Pese a que la naturaleza de la escena es dramática, en la Nueva España las expresiones son plasmadas con una menor energía, inclusive llegando a ser neutrales; desde lo que representa el movimiento corporal, la postura y los gestos. La capacidad imaginativa y compositiva del estilo de Cabrera, entendiendo como estilo la conceptualización de Julio Amador como el «conjunto de formas, elementos, cualidades y expresión constantes del arte de un individuo» (Amador Bech, 2017, p. 91) cuestión que no es personal, sino que en él

conviven las inquietudes es un grupo como los gremios de pintores, y de la sociedad y cultura del cual nacen.

Esto es interesante, porque habla de la vigencia del estilo de la escuela novohispana de pintura aún para el siglo XVIII, es donde hay una sociedad americana que eligió los elementos que formarían parte de su cultura – así como cuales se desecharon. Esto se integra a un sistema de creencias cuyas artes visuales son la expresión de la mentalidad del siglo XVIII, cuya tradición e innovación se trabajaron desde el siglo XVI. Llevando a los pintores del siglo XVIII, estar conscientes de una identidad americana global, es decir, no sólo se aprecia en la propia pintura, sino que es un sentir en todos los ámbitos de la cultura. En cuanto a lo arribado, esto pasó por un proceso de selección, dado que pese a influir, no todo es aceptado.

Por lo tanto, la discusión de que el virreinato americano de la Nueva España fue una copia de la escuela española de pintura ya no está vigente, lo mismo que la decadencia de la pintura novohispana del siglo XVIII. Por el contrario, hay un trabajo que nace de la tradición pictórica local y, a la vez, de la aceptación de nuevas propuestas estilísticas, nacientes en el propio virreinato y otras llegadas de fuera. En tanto, se concluye que la plástica virreinal fue un proceso de larga duración, que, pasando por diversas etapas de transición, llega al siglo XVIII ya consolidada con una tradición heredada por los pintores nacidos en América, con una cultura propia y diferente de la europea, cuyos valores estéticos pasaron de una generación a otra, no sin antes, tener a bien plasmar la personalidad de cada pintor, a su vez, dentro de un gusto ya establecido.

Historia de Meleagro y Atalanta *versus* el jabalí de Calidón

La historia proviene del Libro VIII de las *Metamorfosis* de Ovidio; esta narración comienza con la venganza de Diana *versus* el pueblo de Calidón, lugar que no había ofrendado a la diosa y, por ende, ésta les había mandado un salvaje jabalí. Ovidio refiere que, en fechas anteriores al suceso, los templos atenienses invocaban a Atenea, Zeus y otros dioses para recibir favores; en esta dinámica, los devotos habitantes les entregaran ofrendas e incensarios. Estas actividades religiosas se extendieron a otros pueblos, como Calidón, que al sentirse en peligro intercambiaban ofrendas por la ayuda de los dioses. Eneo, consciente de ello, ofrendó a Ceres, diosa de la agricultura y fertilidad, algunas mieses o cereales; a Baco ofrendaba vino y a Minerva el «[...] denso líquido de Palas» (Ovidio, 2008, p. 98).

Algunos dioses, al verse ignorados, cayeron en cólera, entre ellos, Diana quien dijo: «No lo soportaremos, ni lo dejaremos sin castigo: podrán decir de nosotras que nos hemos quedado sin honores, pero no sin venganza» (Ovidio, 2008, p. 98). El castigo que eligió la diosa fue enviar un salvaje jabalí a Calidón, descrito por Ovidio como:

Con sangre y fuego brillan sus ojos, se eriza la cerviz y sus cerdas se erizan, como rígidas lanzas; y [...] forman como una valla [...] Espumas hirvientes bajan por sus anchas paletillas con ronco bufido, sus dientes son iguales a los de los elefantes indios, un rayo sale de su boca y se abrazan las ramas con sus resoplidos. Unas veces pisotea los sembrados cuando aún están verdes, otras veces cosecha las esperanzas ya en sazón que llorará el agricultor y arranca el trigo ya espigado; [...] en vano esperan los graneros las prometidas mieses (Ovidio, 2008, p. 98).

Más adelante, explica que el animal era tan cruel, que no sólo destrozaba los cultivos, sino que también se alimentaba de rebaños, cuestión que ni los pastores o perros de caza podían defenderlos. Lo anterior, ocasionó que la población huyera y se conglomerara en las murallas de la ciudad. El problema era que el jabalí continuaba asolando en lugar, ocasionando falta de alimentos y de comercio. Ya cansados, Meleagro en compañía de un grupo de jóvenes dotados de grandes habilidades, emprendieron la búsqueda del animal para poder acabar con él. Entre quienes se hallaban los gemelos Tindáridas, célebres por sus

virtudes en el pugilato³⁶, y en la carrera de caballos; Jasón, el constructor de la primera nave; el veloz Idas; Acasto, un lanzador de jabalina, entre otros. Después de varios intentos, el animal continuaba vivo y asolando la región. El joven Meleagro, desanimado, decidió abandonar su lucha, sin importar que los sacerdotes de la ciudad y familiares le rogaban que siguiera peleando. Fue hasta que su mujer, Cleopatra – Alclone, hija de Idas y Marpesa, le solicitó que regresara a la guerra.

La lucha inicia bosque adentro y, pese a extraordinarias habilidades de los jóvenes, resultaba casi imposible luchar contra el jabalí. Uno imploró a Febo «[...] si te he venerado y te venero, concedeme al alcanzar el blanco con un dardo certero» (Ovidio, 2008, p. 99). El dios accedió a esta petición y pese a que dio en el blanco, el animal no resultó herido; en parte, porque Diana le había quitado la hoja de hierro a la jabalina en el trayecto, imposibilitando un daño certero, pero si logrando que el animal se enfureciera más. Es hasta que Atalanta – la tegea – decide después de numerosos intentos lanzar una flecha que dañó al jabalí debajo de su oreja. Al ver que ha sido la primera en herir al animal, Meleagro se torna contento y le dice «Te llevarás los honores que ha merecido tu valor» (Ovidio, 2008, p. 103).

La narración de Ovidio continúa y describe la muerte de algunos de estos jóvenes que acompañaron a Meleagro; pese a que fueron abundantes los intentos por dañar al jabalí, es el joven Meleagro que, a través de dos lanzas daña al animal, dejándole muerto. Entre la algarabía del momento, el héroe regaló el animal muerto a Atalanta, al ser ella la primera en dañarlo. Cuestión que molestó a sus compañeros de caza como los gemelos que, molestos, exclamaron:

Vamos, mujer, déjalo, y no te apropiés tú de los títulos que nos corresponden; ni te engañe la confianza en tu belleza, para que nunca esté lejos de ti, cautivo de tu amor, el autor del regalo (Ovidio, 2008, p. 105).

Despojaron a la joven Atalanta de su regalo y continúan peleando con Meleagro. Éste, al sentirse humillado, levanta la voz y exclama «¡Aprended, ladrones de los méritos ajenos,

³⁶ Contiende o pelea a puñetazos entre dos o más personas.

qué distancia hay de las amenazas a los hechos!»). Y lleno de coraje, clava su espada en el pecho de Plexipo, su tío. El hermano de éste quiso vengarse, pero la fuerza del sobrino fue mayor y también le mató.

En el pueblo, todos celebraban la victoria; como Altea, madre de Meleagro, quién fue al templo a ofrendar a los dioses. En ese momento, le llevan a sus hermanos ya muertos; pensando que había sido obra del jabalí. Ovidio relata que lloraba por la ciudad y guardando luto, cambia sus vestidos de oro, por vestimentas negras. Al menos, hasta que se entera que el autor de las muertes ha sido su propio hijo. Lo anterior, transforma su carácter, buscando venganza; cuestión que sería, en principio, sencilla.

Posterior al nacimiento del héroe Meleagro, Altea recibió la visita de las tres hermanas Cloto, Láquesis y Atropo, mujeres que hilaban el destino de los hombres y a su término, cortaban el hilo de la vida. Durante la visita de las parcas, tomaron un leño y dijeron al recién nacido «El mismo tiempo que damos al leño, te lo damos a ti» (Ovidio, 2008, p. 106). Y cuanto salieron las mujeres, la angustiada madre tomó lo que quedaba del leño, lo metió en agua y lo escondió para que nadie lo echara al fuego, y así proteger la vida de su hijo. Pero tras la muerte de sus hermanos a manos de su propio hijo, decidió que la mejor venganza era matar a su hijo, a través del leño. Lo intentó en varias ocasiones, llevando al abandono todas ellas; en otras, ya segura de hacerlo, su hija luchaba con ella para evitarlo; vacilaciones que suceden en cuatro intentos.

De un momento a otro, pudo más su deseo de venganza e invoca a las Euménides, antiguas *Furias*, conjuradas en las maldiciones para que castigaran los delitos de sangre (Ovidio, 2008, p. 108). Y exclama:

Vengo un sacrilegio y cometo un sacrilegio; ha de expiarse la muerte con la muerte y un crimen debe ser añadido a otro crimen, un funeral a otro funeral [...] ¿Dónde está mi corazón de madre? ¿Dónde están las sagradas obligaciones de los padres y los trabajos que soporté durante nueve meses? Oh, ¡ojalá hubieras ardidado en la primera hoguera (Ovidio, 2008, p. 109).

Durante el monólogo, la afligida madre no deja de mencionar lo arrepentida que está de darle vida al asesino de su hijo, que no dejará que el victorioso Meleagro viva, después de

que ella le diera la vida dos veces, la primera en el parto, y la segunda al quitar el leño del fuego. Ya sin fuerzas, sus temblorosas manos arrojan el leño al fuego y en otro lugar, pero en ese mismo instante, el joven héroe siente como su cuerpo se quema. Lleno de dolor, entre gemidos llama a su padre, Eneo, culpable de la cacería del jabalí; sus hermanos y hermanas, y a Atalanta, su amada. Posterior a la muerte de Meleagro, el pueblo llora su partida y el padre toma venganza contra su esposa, dándole muerte al clavar su espada (Ovidio, 2008, p. 110).

Aunque existen múltiples relatos sobre este episodio, Ovidio lo narra en sus *Metamorfosis*, y también aparece en la *Iliada*, donde Fénix relata la historia a Aquiles, instándolo a reflexionar y evitar la confrontación (Grimal, 1989, p. 343). Para comprender a los personajes de esta historia, baste desglosar a cada uno. Al principio, Altea era esposa de Eneo, hija de Testio – rey de los pleuronios de Etolia – y madre de Deyanira y Meleagro. A los siete días que éste nació, ocurre el episodio del tizón o leño, aunque otras tradiciones, refieren que éste era una rama de olivo que había parido junto a Meleagro y que, tras la muerte de éste, la madre muere, ya fuese por ser asesinada por el padre o que no pudo vivir después de realizar su venganza y, arrepentida de sus actos, decidió ahorcarse (Grimal, 1989, p. 24).

En otras narraciones, Deyanira y Meleagro no son hijos de Eneo, sino que la primera es hija de Baco y el segundo de Marte. El romance con el dios del vino floreció cuando éste se enamoró de Altea. Para evitar complicaciones, Eneo decide *prestar* a su esposa al dios, acto que Baco agradece con una viña y le enseña a cultivarla (Grimal, 1989, p. 157). De esto surgió la ira de Diana, quien esperaba una parte de la cosecha como ofrenda; no obstante, Eneo olvidó incluirla en los sacrificios de la temporada de cosecha.

La versión más extendida es que Eneo tuvo como hijos a Deyanira y Meleagro; en otros relatos también incluyen a Toxeo, Tireo, Clímeno, Gorge, Eurimede y Melanipa. A la muerte de Altea, Eneo se casó con Peribea, hija del rey de Oleno, Hipónoo; como recompensa del botín de guerra, mandada por su propio padre a casarse con Eneo, dado que prefería que se casara con este rey, a que fuera desposada por el dios Marte (Grimal, 1989, p. 158).

En lo que respecta a Atalanta, esta era hija de Esqueneo, según Hesíodo, y oriunda de Arcadia; aunque otros autores como Eurípides, menciona que es hija de Ménalo. Según este relato, su padre deseaba hijos varones, cuando ella nació se enfureció y la abandonó en el monte Partenio, donde unos cazadores la criaron como suya. La heroína al crecer entre cazadores convirtió esta actividad en su único interés, convirtiéndose en devota de Diana a la cual entregó su virginidad; pese a que su belleza hacía que los hombres quisieran estar con ella. Su valentía era tal que en una ocasión los centauros Reco e Hileo intentaron abusar de ella, pero ésta se defendió y los mató con sus flechas; con lo cual mantuvo su virginidad intacta.

Más adelante, reflexionó sobre su deseo de mantenerse virgen y sostuvo que, en caso de contraer matrimonio, lo haría con el hombre que la venciera en una carrera. Hipómenes, al enterarse, le propuso una competencia y, pese a que la heroína era ligera y corría, el joven le llevaba ventaja, no por su rapidez, sino porque éste dejaba caer manzanas de oro y Atalanta, ya enamorada, las recogía a la par que perdía el tiempo y dejándole ganar para después casarse. Tal parece que consumaron su amor en un santuario de Zeus, el dios molesto ante tal sacrilegio los transformó en leones. De esta forma se cumplió, lo que el oráculo le había anunciado, si es que ella llegara a contraer nupcias. No existe una cronología clara y se piensa que el episodio con Hipómenes, es posterior a la cacería del jabalí. En su caza, Meleagro se enamoró de ella, y pese a estar casado con Cleopatra, tuvo un hijo con Atalanta al que llamaron Partenopeo (Ovidio, 2008, p. 411).

El mito sirvió en ocasiones de fábula, una narración que pretendía inculcar al lector u oyente a un aprendizaje o dar una lección a quien lo escuchara. En este caso, mantener el favor de los dioses, a través de las ofrendas, como medio de intercambio, la valentía y la fidelidad. Además, de enaltecer el valor de la cacería a través de su diosa, Diana. Alfredo Erias (1999) realizó un estudio sobre los diversos significados del jabalí en la Europa antigua, medieval y moderna. Durante la Edad Media, el jabalí se transforma y se le incluyen cualidades demoníacas, y es asimilado como parte del mal. Entre dichos valores se encuentra la lujuria, de ahí que la muerte del jabalí constituye una especie de triunfo del bien – la castidad –, frente al mal encarnado en el animal – metáfora; que se identificaba con el hombre malvado y se consideraba un presagio ominoso en diversas narraciones.

Mientras que, su representación en mitologías antiguas lo conectaba con fuerzas del mal y espíritus temidos por el hombre (Erias Martínez, 1999, p. 470). Según explica Erias Martínez, el jabalí simboliza al psicopompo,³⁷ guía del alma hacia la resurrección, que posee un valor apotropaico³⁸ que protege los espacios funerarios. También se asocia con la caza ritual, la valentía y la fertilidad, aunque en algunas tradiciones se le vincula con aspectos negativos como la ira y la lujuria. Su representación varía según las culturas, al ser considerado un protector en contextos indoeuropeos y demonizado en la iconografía cristiana (Erias Martínez, 1999, p. 471).



Ilustración 40. Autor desconocido, *Meleagro de Escopas*, Roma, siglo I, Museo Pio – Clementino.

Pocas obras antiguas de esta temática han llegado hasta nuestros días; a excepción de una escultura romana del siglo I conocida como *Meleagro de Escopas*, debido a que se le asocia con el arquitecto griego Escopas de Paros del siglo IV a. C., de quien se cree, se realizó la copia de un original griego. Esta escultura de mármol muestra al héroe como un hombre posando con una mano adelante y otra hacia atrás, acompañado de su perro de caza y junto a él, la cabeza del jabalí de Calidón, como señal de Victoria [Ilustración 40]. Otras esculturas

³⁷ Ser que transporta las almas de los fallecidos al cielo o al infierno.

³⁸ Aquel que, por su carácter mágico, aleja el mal o propicia el bien.

lo muestran portando su jabalina con la mano derecha, como el *Meleagro* de Scopas 340 – 330 a.C. que se ubica en Berlín o el *Meleagro* de Boizot ca. 1771 del Museo Louvre.

Existen otras referencias visuales de la cacería del jabalí, como el relieve de un sarcófago romano de mármol, hallado en Vicovaro. En la obra, se muestra en el centro a Meleagro peleando con el jabalí usando su jabalina y ayudado por Atalanta y un par de perros. Aunque no están solos, los acompañan otros jóvenes guerreros en caballos y con salvajes perros que pretenden también dañar al jabalí. De manera fortuita, se encontró un fresco antiguo en la ciudad de Pompeya, en el que se muestran cuatro figuras, al centro del héroe Meleagro y, a su derecha Atalanta, ambos cargando arpones y jabalinas, mientras que a sus pies descansan dos perros y la cabeza del jabalí. Los acompañan otros dos hombres sin atributos que permitan identificarlos, pero debido a la narración es posible que sean sus tíos o hermanos del héroe [ilustración 41].



Ilustración 41. Autor desconocido, *Meleagro y Atalanta*, fresco antiguo de Pompeya.

Ya en fechas cercanas al biombo, otros ejemplos ilustran esta escena. Una de ellas proviene de Jacques Jordaens, pintor flamenco que trabajó durante el siglo XVII [Ilustración 41], *Meleagro y Atalanta* la escena que plasma difiere del encontrado en el biombo, ya que ésta representa el triunfo de la caza del jabalí, el momento en que sostienen la cabeza y que Meleagro pretende darle como trofeo a Atalanta. En el mismo siglo, Nicolás Poussin realizó la pintura *La caza de Meleagro*, en ellas se observa al héroe sobre un caballo blanco, tomando una lanza y atrás de él, Atalanta, también en un caballo blanco [Ilustración 42]. La pareja es

acompañada de un séquito de hombres que sostienen lanzas y perros. A la vez, se percibe a la lejanía esculturas de dioses que acompañan a los hombres en su odisea, es el momento anterior en que encuentran al animal, dado que no se observa a ningún jabalí en la obra. La iconografía del mito es antigua, pues fue difundida por el imperio romano, encontrando en frisos y cerámica antiguos al animal cazado por varios hombres.



Ilustración 42. Jacques Jordaens, *Meleagro y Atalanta*, óleo sobre tela, siglo XVII, Museo del Prado.



Ilustración 43. Nicolás Poussin, *La caza de Meleagro*, óleo sobre lienzo, siglo XVII, Museo del Prado.

Estudio del biombo

Esta obra de seis hojas, posiblemente un biombo de cama, según el catálogo del Museo Soumaya (2004), evoca el episodio de la caza del jabalí de Caledonia. Aunque se le atribuye al pintor Miguel Cabrera, carece de firma, como numerosos los biombos de su tiempo. La escena retrata a Meleagro, quien sostiene una charola con la cabeza del jabalí enviado por Diana, el cual arrasó con los fértiles campos de Caledonia. La diosa, con gracia, sostiene su arco mientras reclama su botín. A su lado, dos mujeres acompañan esta narrativa; la primera, Atalanta, se encuentra junto a la diosa, con un gesto invitando a tomar la cabeza del animal. Junto a ellas, un pequeño infante de identidad desconocida, y otra joven detrás de Meleagro se presentó tras recoger flores y las ofrenda a Diana con un gesto de devoción.

La joven diosa ostenta diversos atributos, como su arco y una media luna que adorna su cabello. El pintor la retrata con un vestido azul, envuelta en una gran tela detallada, que exhibe flores rojas y azules, así como un delicado encaje dorado. En el catálogo del año 2004 realizado por el museo, *Tesoros del Museo Soumaya, siglos XV al XIX*, se propone que la diosa ha «[...]tomado el papel de flora» según la abundancia de flores y frutos, además de que la escena se desarrolla en un ambiente abierto (Museo Soumaya, 2004, p. 170). No por el hecho de encontrar flores se está ante la diosa de la fertilidad, en capítulos anteriores, se desarrolló la iconografía de esta deidad femenina, así como la de las musas, y en ambos ejemplos es habitual encontrar fauna diversa.

La confusión surge porque la diosa y Atalanta lucen joyas de oro y perlas, mientras que Diana, quien además es adornada con un tocado de flores que también embellece su vestido. La diosa es representada como cazadora, en reposo o en movimiento; con una mano sostiene el arco y con la otra una flecha del carcaj, vestida con un *chitón*, o quitón, que es una elegante túnica; también porta un *himación*, una especie de manto (Baena del Alcázar, 1989, p. 85). Atalanta, contempla a la diosa y le presenta la bestia muerta, así como al infante Tideo, fruto de su unión con Meleagro, según diversas leyendas.

Por su parte, Meleagro se presenta de manera distintiva, alejándose de las convenciones visuales predominantes en Europa, ya que es representado al estilo novohispano, evocando la imagen de un santo con su largo cabello, barba y rasgos faciales

que remiten a estas figuras sagradas, complementado con una capa roja. En cuanto a la joven que recoge las flores, aunque luce joyas, éstas son de un diseño austero. No está claro si ella es la madre del héroe, Actea, o una sirvienta. De acuerdo con el catálogo del museo, el niño es identificado como Eros o Cupido; pero no se encuentran referencias a este personaje en las obras de Ovidio, Hesíodo o la *Iliada*, además de que no presenta ninguno de sus atributos distintivos: arco y flechas. Por ende, es factible toparse ante la representación del hijo de los héroes.

Los personajes se insertan en una atmósfera abierta, al fondo espesos árboles adornan el paisaje, un paisaje oscuro, recurso que el pintor replica en el biombo de *Dafne y Apolo*, posible compañero de éste, dado que comparten elementos pictóricos, paleta de colores, dibujo y número de hojas. Al ambiente se inserta un dosel en la esquina superior izquierda, elemento que recuerda a la obra *La leyenda mitológica de céfiro y flora*. Esta tela, casi teatral, introduce al espectador a la escena, pues todo se desarrolla debajo de ella. Está claro que, más allá de presentar un estado festivo, se reconoce la galantería y solemnidad de la escena. Hay que estar conscientes de que, al observar el biombo, se está ante una temática que muestra una disculpa y pretende enaltecer a la diosa, de ahí que sea la protagonista, por los colores y decoración.

En la zona inferior, una multitud de flores de todos los colores y tipos, junto a frutos como pera, higos, duraznos, calabaza, uva, sandía y manzanas, enmarca la escena. Aunque sería natural incluir tal decoración, resulta interesante que este tipo de bodegón forme parte de los tres biombos aquí estudiados, a pesar de no estar presente en el grabado de Bernard Picart; así, se convierte en un detalle novohispano. No existen razones estrictas que justifiquen su inclusión; podría ser una muestra del gusto del gremio o del comprador, una especie de ejercicio para lucir su destreza al pintar los frutos, donde destaca el uso de la luz reflejada en ellos. El celaje, bañado en tonos cálidos, invita a pensar que se trata del atardecer, el final del día, cuando los héroes, agotados por la batalla, deciden ofrecer la sagrada ofrenda a la diosa para reparar la injuria del padre de Meleagro y el daño que este animal causó en el pueblo [ilustración 44].



Ilustración 44. Miguel Cabrera [atribuido], *Meleagro y Atalanta ofrecen a Diana la cabeza del jabalí de Caledonia*, siglo XVIII, Museo Soumaya

El modelo proviene del grabado XXIII de Bernard Picart, de la obra *Le Temple des Muses* de F.B. Chatelain publicado en Ámsterdam hacia 1742. Se presenta a Diana en una actitud cordial y sonriente, mientras extiende su mano hacia el botín que le ofrece Meleagro. Luce un delicado y transparente vestido, cuyos pliegues, en un juego sutil, se desvanecen para revelar su desnudez. Con la otra mano, sostiene su arco, un símbolo distintivo de su iconografía, que la identifica como la diosa de la caza, acompañada por dos perros que reposan en la esquina de la obra, criaturas emblemáticas de esta actividad. A su lado, Atalanta, su fiel devota, la observa con admiración. La heroína, ataviada como una valiente guerrera con el cabello recogido, empuña una espada, herramienta que utilizó para poner fin a la existencia del jabalí; tras su espalda, lleva un carcaj repleto de flechas.

El héroe, envuelto en una capa y sandalias, evoca la imagen de un noble soldado romano en el grabado. Con ambas manos sostiene la charola que alberga al animal. La bestia es retratada con exquisito detalle por Picart, en su hocico y colmillos afilados. A los pies del héroe, el cuerpo del animal yace inmóvil. Tras Meleagro se asoma un hombre de mediana edad, que empuña un bastón, acompañado a sus pies por otros dos perros de caza. Este podría ser Eneo, padre del héroe, quien había olvidado rendir tributo a la diosa y, además, era el gobernante del pueblo asediado por el jabalí. Así como ocurre en otros biombos, el autor de esta obra, con suma originalidad, sólo transforma la vestimenta de los personajes para sumergirlos en un entorno social novohispano; sino que también intercambié figuras, y prescindió de Eneo para dar paso a la hermana de Meleagro.

Al explorar el mito con mayor detalle, es perceptible que esta mujer posee un papel más destacado, ya que, de alguna manera, apaga la llama que llevó a la inminente muerte de Meleagro. Además, se presenta un infante, en estas líneas se sugiere que podría ser el hijo de ambos héroes, ya que, según la leyenda, el joven héroe, pese a estar casado, se enamoró de Atalanta y juntos tuvieron un hijo. A través de la investigación, fue grato encontrar que ambos biombos toman como modelo ilustrativo las estampas del libro *Le temple des muses* (1733) de Bernard Picart.

Existe una edición anterior de 1676 por Michel de Marolles e impresa en Ámsterdam por Abraham Wolfank. Esta publicación tuvo su primera edición en 1655, por el

coleccionista de libros Marolles al que tituló *Tableaux du Temple des Muses*; esta obra, más allá de resultar en una compilación de relatos mitológicos, integra una serie de 58 grabados y comentarios detallados por parte de su autor. Esta primera edición tuvo grabados de Abraham van Diepenbeeck (1596-1675) que sirvieron de inspiración para artistas dentro y fuera de Europa. A estas ediciones se integran otras posteriores, como la publicada en 1665 por Nicolas Langlois, quien sólo incluyó ilustraciones o la de 1676 de Abraham Wolfgank en formato cuarto en Ámsterdam (Lynge, 2024).

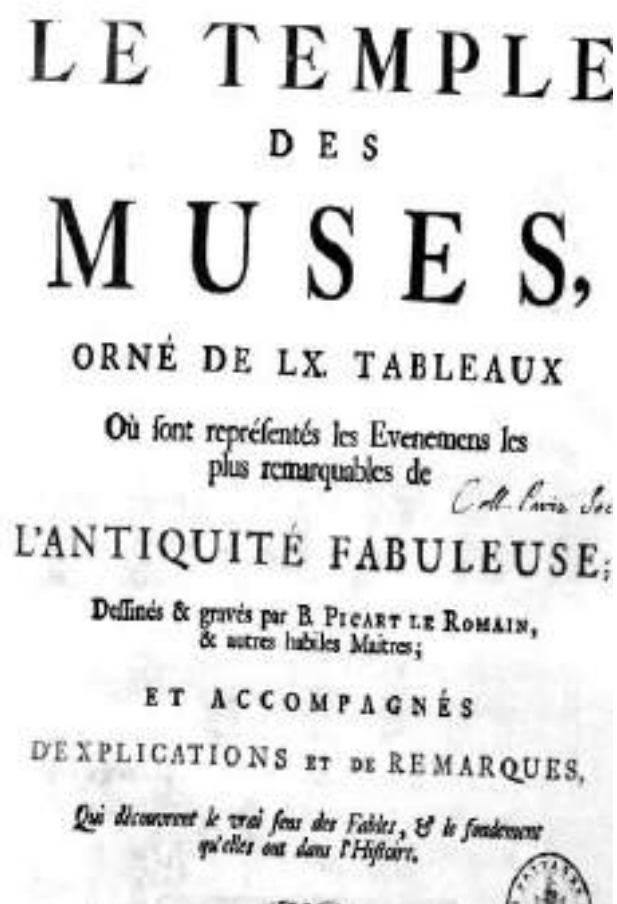


Ilustración 46. Portada *Le Temple des Muses*, grabado de Bernard Picart, publicado en Ámsterdam por Zacharie Chatelain.



Ilustración 45. Bernard Picart, *Le Temple des Muses* de F.B. Chatelain, Ámsterdam, 1742.

En el análisis comparativo entre el biombo y las almohadillas de Pátzcuaro, se observa una diferencia significativa en el tratamiento narrativo de los episodios mitológicos. Mientras que el biombo presenta de manera aislada la escena en que los héroes entregan la cabeza del jabalí a Diana, las almohadillas, a pesar de abordar la historia de forma fragmentaria, ofrecen una representación más amplia del relato. Estas incluyen episodios que abarcan desde la cacería hasta la muerte de Meleagro, causada por su madre, lo que permite una comprensión más integral del mito. Además, se incorporaron otras historias de origen clásico, como las de Teseo y Aqueloo, así como la de Mercurio y Júpiter en casa de Filemón y Baucis. Estas narrativas, aunque diversas, guardan una conexión temática con la de Meleagro, ya que comparten elementos heroicos, de hospitalidad o de intervención divina, lo que sugiere una selección intencionada de relatos relacionados (García Saíz y Pérez Carrillo, 1986, p. 41).

Desde una perspectiva formal, las ilustraciones de las almohadillas no alcanzaron la calidad técnica de los grabados europeos, en parte debido a las limitaciones propias de los soportes utilizados, ajenos al lienzo, y a las dimensiones reducidas de los objetos. A ello se suma la falta de formación académica de los artesanos encargados de su elaboración, quienes no contaban con los conocimientos técnicos propios de los pintores profesionales (García Saíz y Pérez Carrillo, 1986, p. 43). No obstante, a pesar de estas restricciones, las escenas resultan identificables y permiten reconocer un esfuerzo por divulgar el mundo clásico a través de objetos decorativos. Este fenómeno evidencia el interés por integrar temas mitológicos en distintos ámbitos de la cultura material novohispana, incluso en aquellos destinados al uso cotidiano (anexo).

Características de la pintura en Nueva España del siglo XVIII

La pintura novohispana ha sido objeto de debate dentro de la historiografía del arte, especialmente en relación con su pertenencia o independencia de la escuela española. Si bien su desarrollo estuvo influenciado por las técnicas y estilos europeos introducidos en América desde el siglo XVI, con el tiempo adquirió características propias que la distinguen de la producción artística de la Metrópoli y de otras regiones virreinales, como del virreinato del Perú. Esta particularidad ha llevado a los especialistas a cuestionarse sobre los límites entre la continuidad y la innovación dentro de la tradición pictórica en Nueva España. A través del análisis de la historiografía, la iconografía y los valores estéticos de la época, es posible comprender el complejo proceso de adaptación y reinterpretación del arte europeo en el contexto americano, así como el papel de la clientela y las convenciones culturales en la configuración del estilo novohispano.

¿La pintura novohispana pertenece a la escuela española como una rama independiente o es parte de esta escuela sin más?, pero entonces ¿por qué casi sin lugar a duda es posible distinguir una pintura novohispana de una española o de una peruana, por ejemplo? ¿Qué tanto es posible hablar sobre la influencia indígena en la pintura novohispana? (Revilla, 1893, p. 9). Las diversas perspectivas sobre las relaciones artísticas entre los dos lados del océano han dado lugar a interpretaciones contrastantes sobre la influencia de la pintura novohispana en comparación con la producida en la Metrópoli. Algunos académicos sostienen que la pintura novohispana fue influenciada por las técnicas y estilos europeos introducidos en América desde el siglo XVI.

Esta interacción cultural y artística sólo enriqueció el panorama artístico de la época, sino que también demostró la diversidad y la complejidad de las relaciones entre América y Europa en ese período histórico. Hay dos propuestas en los estudios de la pintura virreinal. La primera sugiere que el arte de estas tierras era una extensión del arte español, pero con características distintivas que se perciben en toda su producción pictórica. La segunda propuesta plantea que, a pesar de haber sido influenciado por el arte europeo, al considerarlo como un medio directo, es posible interpretarlo como una escuela artística independiente.

La Escuela mexicana de pintura ha generado múltiples opiniones respecto a su naturaleza y conformación durante todo el periodo virreinal. Esta plástica manifestó un modo de *ser* del pintor americano que, a lo largo de múltiples transiciones en los tres siglos de existencia, consolidó su arte, sin dejar de formar parte de una tradición en común. Juana Gutiérrez entiende el concepto de *tradición heredada* como el conjunto de valores estéticos que pasan de una generación a otra, es decir, de España a Nueva España, ya en tierra americana, de maestro a aprendiz en un taller (Gutiérrez Haces, 2011, p. 9). Al observar la pintura, es posible reconocer cuál es la novohispana, inclusive, los especialistas, reconocen pintores en específico, pero qué la distingue de la española, de la europea en general, así como de la limeña. Para tener una respuesta a ello, es necesario tanto un análisis desde la historiografía como uno estilístico de la pintura, estudio que bien podría iniciar desde esta época con Carlos de Sigüenza y Góngora, quien en su *Triunfo parténico* (1683) menciona lo siguiente:

[...] en los vacíos que quisieron dejar desocupados los damascos, con arrogantes pinturas: eran éstas no sólo de extranjeros pinceles, por quien tendrán prolija vida los coloridos, sino también de nuestros mexicanos compatriotas que merecen el ladeárseles como iguales: poco es esto; el colocarse en más supremo lugar como superiores, y no sólo respecto de aquellos, sino aun de los Zeuxis, Apeles, Parrasios y Timantes. (Gutiérrez Haces, 2011, p. 26)

En esta cita, pintores mexicanos como extranjeros son percibidos por Sigüenza como iguales, inclusive con los clásicos. Es una defensa de la pintura como arte liberal a la par del orgullo de la tierra, es decir, el sentimiento de orgullo. Ya en el siglo XIX, Bernardo Couto denominó un salón de la Academia de San Carlos, bajo el título de *Antigua Escuela Mexicana de Pintura*, lo que es un reconocimiento a este tipo de arte ejecutado desde el siglo XVI. Ahora bien, la función de la pintura novohispana, dentro de un entorno determinado, responde a la demanda de la época y existe una retroalimentación entre la clientela y lo que el artista ofrece; donde existe, a su vez, una clara influencia y asimilación de convenciones europeas. Entonces, es cuando se habla de un estilo aprobado por la tradición establecida desde siglo XVI.

Lo anterior, es notable al momento de acercarse a las obras, por ejemplo, el biombo de *Céfiro y Flora* que, pese a desconocerse el nombre de su autor, contiene convenciones novohispanas y se incluye dentro de esta escuela; ciertos colores, colocación de personajes e incorporación de elementos americanos, por ejemplo, flora y fauna, presente en mucha pintura. En este análisis, es recomendable incluir el estudio formal, cultural y social, pues si se contrastan las obras europeas que proceden de la escena de Pierre Mignard, se percibe la influencia de la sociedad conservadora novohispana como respuesta a los cambios efectuados entre el modelo y la obra final. Al colocar a Flora con el pecho cubierto, así como las piernas tapadas con los ropajes. Juana Gutiérrez explica, en tanto al decoro, que la palabra significaba desde el siglo XVII:

decencia y circunspección, gravedad, recato, propiedad y dignidad en el conducirse, así como también modales acordes a su lugar en la sociedad, [...] no hay transgresión de ningún tipo a la «norma de comportamiento» de aquella época. (Gutiérrez Haces, 2011, p. 28)

Se entiende como la aplicación de elementos dentro de la pintura, acordes con los valores Morales, tanto del pintor como del futuro dueño de la obra, tanto más si se trata de pinturas religiosas, cuyo tratamiento resultaba ser más cuidadoso. Respecto a pintores manieristas como Luis Juárez, resalta en su trabajo la *gracia*, la hermosura y la suavidad; pero qué se entiende como *gracia*. Gutiérrez explica que, desde el Renacimiento, la gracia era entendida como un elemento natural que «[...] hacía agradables a las personas, cierto, donaire y atractivo» que su vez se encontraba independiente de la belleza de las facciones. En suma, esta era una necesidad absoluta para cualquier cortesano (2011, p. 28). En conclusión, la pintura novohispana, aunque derivada de la tradición artística europea, logró desarrollar un lenguaje visual propio que la distingue tanto de la pintura española como de otras producciones virreinales. A través de la interacción entre las influencias europeas y las particularidades culturales de Nueva España, se configuró un estilo caracterizado por la adaptación de modelos foráneos a las necesidades locales, la incorporación de elementos autóctonos y la consolidación de una identidad artística reconocida desde el periodo virreinal hasta la actualidad.

Uso de grabados y estampas

El grabado producido en Europa constituyó la fuente visual por excelencia en Nueva España. Esta técnica, al menos la conocida en América surgió a finales del siglo XV, con el grabado en hueco o en metal. Fueron varios artistas quienes ocuparon el grabado como medio de difusión, por ejemplo, Alberto Durero (1471-1528), en sus obras, demuestra precisión al manejar herramientas, creando obras maestras en relieve. Su destreza con líneas detalladas y juego de luces y sombras lo consagra como maestro del grabado, con pasión y dedicación evidentes en cada detalle, legando un valioso patrimonio artístico (Rojas Cuevas, 2013). En tierras americanas, estos objetos fueron las referencias visuales, en las cuales los pintores basaron sus obras. Se debe matizar el papel que tuvieron, dado que no es posible argumentar que fueron copias *per se* de éstas; por el contrario, los artistas vertían en sus obras las cualidades y habilidades propias de la escuela americana.

En suma, dada la necesidad de conocer historias visuales, ya fueran religiosas o no, los grabados o estampas se solicitaron durante los tres siglos de producción artística. Se conoce que su uso se extendió desde fechas tempranas a la colonización del territorio, gracias al papel de religiosos que, acompañados de su fe, la enseñaban a los naturales. En su mayoría, los impresos eran acompañados de estas imágenes y, a su vez, éstas constituían la fuente visual que se aplicaría para otras expresiones artísticas, por ejemplo, murales en templos, arte plumario, catecismos, entre otros objetos cercanos a la liturgia.

En palabras de Jorge Alberto Manrique, existe confusión al acercarse a libros de los siglos XV y XVI, puesto que formas góticas y renacentistas convivieron en este periodo. Ello explicaría ciertos elementos que guardan relación con estas formas y que se ubican en pinturas e inclusive arquitectura del siglo XVI; en suma, a la «mala» lectura de los grabados, la elaboración de objetos artísticos *sui generis*, con un estilo propio (Manrique, 2007, p. 204). Como es la obra mural, en especial la que refiere a *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* del sotocoro de Tecamachalco [ilustración 46] y aquella elaborada por Alberto Durero con la misma escena, según refiere Xavier Moyssén (1964, p. 27).



Ilustración 47. Autor desconocido, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, siglo XVI, Puebla, Sotocoro de la Iglesia de Tecamachalco.



Ilustración 48. Alberto Durero, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, ca. 1497, Museo de Arte Metropolitano de New York.

Es hasta mediados del siglo XVI que, debido al arribo de pintores, escultores y arquitectos formados en Europa, se da un primer momento en la plástica americana; donde ésta no difiere, en principio de la realizada en el Viejo Mundo. A este grupo pertenecen Simón Pereyng y Andrés de Concha, sólo por mencionar a los más conocidos. Se advierte que, aquellos pertenecientes a este grupo, traían consigo grabados de metal con obra maestros europeos (Manrique, 2007, p. 204). Entonces, el proceso de producción de pintura llevado a cabo en el virreinato, en este momento, era particular. Tanto los artistas llegados como los formados en Nueva España sufrían con el aislamiento, al no conocer las innovaciones plásticas o modelos nuevos que generaba la escuela europea. Por ende, los talleres novohispanos se adaptaron al *gusto local* (Manrique, 2007, p. 205). Esta hipótesis resulta atinada, empero, es preciso aplicarla tanto a los artistas, como a la sociedad novohispana en general. Ya que este alejamiento de la metrópoli y de la cultura europea, en general, permitió cierta independencia, no sólo de formas, sino también de ideas que, sumado a la cultura mesoamericana con prácticas ya establecidas y adaptadas al nuevo modelo, creó una cultura diferente y, claro está, diversa.

Entonces, la estampa grabada que era transportable y barata llegó «[...] a las hambrientas manos de pintores», convirtiéndose en la fuente formal de los pintores ya nacidos, en su mayoría, de la Nueva España. Baste advertir que ésta proporcionó el dibujo de la escena, es decir, la composición, lo que la definía como una «fuente incompleta» por Manrique (2007, p. 205). Dado que el estilo del pintor, el color y manejo de la luz, fueron elementos ausentes por la misma naturaleza de este soporte. Ello no supuso un problema, la formación de esta escuela mexicana de pintura, así como la individualidad del pintor, impregnó su estilo, el gusto de la sociedad. Lo anterior, respondía a necesidades locales: los deseos de quien encargó la obra, los usos que se le daba a ésta, los recursos, las técnicas aprendidas y la inventiva del pintor.

Cabe recordar que los grabados fueron recursos que se utilizaron para plasmar escenas, pero siempre existió la posibilidad de cambiar o eliminar elementos que formaron parte de éstos, o bien, crear escenas originales como lo realizó Cristóbal de Villalpando, quién firmaba como *pintor inventor* (Katzew, 2011, p. 50). Durante los siglos XVII y XVIII, existe un flujo continuo de grabados y estampas que recorrían los talleres novohispanos, pese a ello,

eran escasos. Debido a ello, eran reutilizadas viejas colecciones de grabados que habían sido heredadas por sus maestros, lo que, en palabras de Manrique, conlleva a una «mezcolanza» estilística de las fuentes y es posible preguntarse ¿cuál es la deuda con los valores estéticos heredados de la península ibérica? (Manrique, 2007, p. 206).

El grabado europeo desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la pintura novohispana, proporcionando modelos visuales que fueron reinterpretados por los artistas locales según sus propias tradiciones, necesidades y sensibilidades. Aunque las estampas sirvieron como referencia para la composición y el diseño de muchas obras, su influencia no significó una mera reproducción, sino un proceso de adaptación que dio lugar a una identidad artística particular. La distancia geográfica y cultural con la metrópoli fomentó la creatividad y la invención, permitiendo la consolidación de una tradición pictórica con rasgos distintivos.

Conclusiones

El propósito de esta investigación fue analizar la representación iconográfica de cuatro escenas mitológicas plasmadas en biombos novohispanos del siglo XVIII: *Las musas Clío, Melpómene, Terpsícore y, posiblemente, Euterpe* atribuida a José Joaquín Magón; *La leyenda mitológica de Céfito y Flora*, de autor desconocido; *Dafne y Apolo* y *Meleagro y Atalanta ofrecen a Diana la cabeza del jabalí de Caledonia*, ambas atribuidas a Miguel Cabrera. Se identificaron y estudiaron las pervivencias de la mitología clásica en la cultura occidental, así como su efecto en la conformación del imaginario artístico y simbólico del arte novohispano dieciochesco.

Se reflexionó sobre el papel que la tradición clásica ha desempeñado en la construcción de nuestra cultura, ya sea mediante la recuperación consciente de sus referencias o a través de su presencia implícita en diversas expresiones culturales. Estas muestras pueden surgir de dos maneras: en primer lugar, cuando el individuo o la sociedad buscan la herencia clásica con el fin de reinterpretarla, integrarla y dotarla de nuevos significados; en segundo lugar, cuando el contexto histórico, a través de múltiples caminos, propicia la adopción de elementos provenientes del mundo antiguo. En este sentido, la influencia de la cultura grecolatina ha trascendido a lo largo de los siglos, manifestándose en campos diversos como la política, lingüística, la literatura, la iconografía, las narraciones históricas y mitológicas, e incluso en aspectos cotidianos como la indumentaria y las costumbres como parte de una tradición.

En la Nueva España, ambos tipos de apropiaciones estuvieron presentes y dieron lugar a un diálogo constante entre la tradición clásica y la producción artística local. En el ámbito formal, los pintores novohispanos tuvieron acceso a fuentes visuales y literarias tanto de la Antigüedad clásica como de las producidas en Europa a partir del siglo XVI. Este conocimiento no sólo enriqueció su formación artística, sino que también les permitió incorporar elementos iconográficos con suma facilidad. Un ejemplo concreto de esta dinámica está en la biblioteca del pintor Miguel Cabrera, a quien se atribuyen dos de los biombos estudiados en esta investigación. La presencia de ciertos volúmenes en su colección revela su interés por la erudición y la precisión iconográfica, lo que refuerza la idea de que

los artistas novohispanos se esforzaron por adquirir esta clase de conocimiento sólido de las fuentes clásicas y renacentistas para perfeccionar su producción pictórica.

Este afán de estudio y preparación técnica tuvo un impacto directo en la calidad y el detalle de las obras producidas en la Nueva España, en las que es posible apreciar un trabajo minucioso, tanto en el dibujo como en la composición y el tratamiento de los elementos narrativos y decorativos. La meticulosidad de algunas de estas creaciones sólo responde a un deseo de emulación de los modelos europeos, sino también a un esfuerzo por dotarlas de una riqueza visual propia. En consecuencia, el estudio de estas obras sólo permite comprender la forma en que la mitología clásica se reinterpretó en el contexto novohispano, sino que también arroja luz sobre la circulación de las fuentes visuales, como estampas y de cómo los pintores de la época accedieron, asimilaron y transformaron las influencias provenientes del mundo occidental.

Durante el estudio de estos cuatro biombos, se pretendió conocer su materialidad, técnicas e iconografía. En cuanto al primer aspecto, fue fundamental remontarse al origen del biombo con el propósito de comprender su proceso de elaboración oriental, identificar que tipos se exportaron al Nuevo Mundo y determinar las características distintivas de aquellos fabricados en el virreinato. No fue posible llevar a cabo un estudio exhaustivo de los materiales empleados en estas piezas —como el tipo de madera, tela o pigmentos utilizados— debido a la falta de acceso directo a los biombos y a información técnica detallada. La investigación tuvo que apoyarse en las descripciones proporcionadas por los museos y exposiciones en las que se encuentran resguardadas estas obras.

En particular, el Museo Soumaya, institución que alberga dos de los biombos estudiados, no permitió el acceso a archivos ni a documentación referente a análisis previos, procesos de restauración o medidas de conservación aplicadas a la pieza. Por otro lado, respecto al biombo *Dafne y Apolo*, atribuido a Miguel Cabrera, se tiene conocimiento de que hoy en día (febrero, 2025) ya no forma parte de la colección privada Jaime Eguiguren Arts & Antiques, con sedes en Argentina y Paraguay. Debido a su carácter de privado, no hay información de su dueño actual. Al momento de realizar la tesis, este biombo formó parte de la colección antes mencionada. Debido a la escasez de referencias bibliográficas sobre esta

pieza, fue necesario recurrir a fuentes digitales para su localización. A través de búsquedas en línea, se constató que este biombo estuvo en subasta hasta el año 2011, según los registros de la plataforma *Artnet* (2025), y se vendió el 12 de mayo de ese año para integrarse a la colección de Jaime Eguiguren Arts & Antiques.

Las fotografías publicadas en el sitio web de la casa de subastas revelan que la pieza presentaba un estado de conservación comprometido. El barniz envejecido dificulta la apreciación de sus colores originales, y en varias áreas se observaban pérdidas de pintura. El biombo se sometió a un proceso de restauración en el taller Icono Illán y Romero Restauración, ubicado en España. No obstante, al tratarse de una obra perteneciente a una colección privada, los informes técnicos sobre su intervención no se han divulgado. De acuerdo con la información disponible en la página del taller, el proceso consistió en una limpieza y la restauración integral de la pieza recuperando, en la medida de lo posible, su apariencia original (Icono Illán y Romero Restauración, 2024).

Una de las principales limitaciones de esta investigación fue la dificultad para acceder a información detallada sobre la historia y trayectoria de los biombos estudiados. En un inicio, el proyecto contemplaba la posibilidad de indagar en el origen de cada pieza, identificar a sus posibles propietarios a lo largo del tiempo, analizar las instituciones que los han resguardado y examinar los procesos de restauración a los que se han sometido. No obstante, hasta la fecha, ni el Museo Soumaya ni la colección Jaime Eguiguren Arts & Antiques han permitido el acceso a registros detallados sobre las intervenciones de conservación realizadas en estas obras, ni han proporcionado información adicional sobre su procedencia o contexto histórico.

Otro desafío significativo fue la falta de certeza sobre la ubicación del biombo *Las Musas*, el cual, aunque aparece registrado en el sitio web del museo Soumaya junto a otras piezas similares, no se encuentra expuesto al público. Durante la primera visita a las instalaciones del museo, la sala donde se presume que podría haberse encontrado estaba cerrada; en visitas posteriores, a pesar de una búsqueda exhaustiva, la pieza no pudo localizarse. Esta ausencia complicó el acceso a información directa sobre su estado de

conservación, sus características materiales y cualquier intervención que hubiera experimentado a lo largo del tiempo.

Ante la imposibilidad de consultar documentos que proporcionen mayores datos sobre la historicidad o materialidad de los biombos, la investigación se reorientó hacia un análisis iconográfico de las obras. Se buscó comprender la trayectoria visual de estas convenciones artísticas y la manera en que la Escuela Mexicana de Pintura las adoptó, reinterpretó y plasmó en sus producciones. En un principio, la hipótesis planteó que el uso y conocimiento de la mitología clásica en el arte novohispano era limitado, al menos en comparación con la considerable presencia de la iconografía religiosa en la pintura y la escultura de la época. Es cierto que las manifestaciones artísticas de temática sacra superan a las representaciones mitológicas, resulta inexacto afirmar que el conocimiento del Mundo Clásico era nulo en la Nueva España. Por el contrario, la mitología grecolatina formaba parte del bagaje cultural novohispano y, dentro de las artes, tanto la poesía como la pintura ofrecen múltiples ejemplos de la presencia de personajes y relatos mitológicos, evidenciando su integración en el imaginario artístico y literario de la época.

Lo anterior fue posible gracias a dos obras fundamentales: *La mitología en el arte colonial de México*, de Francisco de la Maza, y la relación de biombos en documentos notariales en el libro *Viento detenido*, de Gustavo Curiel, quien presenta una amplia recopilación de fuentes documentales. En el primer estudio, De la Maza analiza diversas costumbres y prácticas sociales del virreinato, entre las que destacan las representaciones teatrales, en las cuales las musas y Apolo desempeñaron un papel central en múltiples festividades. Estas manifestaciones culturales no se limitaban a un sector específico de la población, sino que involucraron a niños, jóvenes y adultos, lo que evidencia la presencia y difusión del imaginario mitológico dentro de la sociedad novohispana.

Por su parte, Gustavo Curiel proporciona valiosas referencias documentales sobre los biombos que llegaron al virreinato, así como de aquellos que se produjeron dentro del territorio. Su estudio no sólo aborda aspectos técnicos y materiales, sino que también ofrece un panorama detallado de las escenas pictóricas representadas en estos muebles. En este sentido, destaca la presencia de una notable diversidad de narraciones mitológicas, muchas

de las cuales no pueden verificarse en la actualidad debido a la lamentable pérdida de estas obras.

Dado este contexto, resultó pertinente estudiar la vida cotidiana de los habitantes novohispanos, ya que ello resultó en ampliar el enfoque de la investigación más allá del análisis formal de los biombos y establecer conexiones entre estas piezas y sus posibles propietarios. Al igual que las pinturas de caballete formaron parte del ornato de templos y hogares, los biombos se integraron a las dinámicas sociales de consumo de arte de la época, al menos dentro de los sectores privilegiados de la sociedad virreinal. Estas piezas sólo cumplían una función decorativa, sino que también se convirtieron en elementos de prestigio y sofisticación, utilizados en espacios de recepción para impresionar a visitantes y reafirmar el conocimiento o el gusto por el Mundo Clásico.

No se cuenta con información específica sobre los lugares exactos donde estuvieron ubicados estos biombos, es posible inferir que, dada la calidad de su ejecución y el refinamiento de sus detalles, debieron encontrarse en habitaciones destinadas a la sociabilidad y la ostentación de los estratos más adinerados, como los salones del estrado. En estos espacios, donde se llevaron a cabo reuniones, saraos, tertulias y eventos de importancia, los biombos no sólo servían para dividir ambientes o aportar privacidad, sino que también funcionaban como símbolos de estatus y erudición. En algunos casos, incluso pudieron haber sido utilizados en actividades femeninas típicas de la época, como la costura, la música o la lectura, así como en ámbitos privados, como la alcoba. De esta manera, además de su valor estético, estos biombos representaban un vínculo entre el arte, la cultura y las prácticas sociales de la Nueva España.

En suma, con lo anterior existió un notable interés por explorar hasta qué punto se tuvo el conocimiento sobre el Mundo Clásico, o bien, sobre la mitología. Este interés está presente en el primer capítulo de la investigación, donde se presenta un panorama general sobre la influencia de la tradición clásica en Occidente y, en particular, en la Nueva España, con el objetivo de reconocer el legado que los autores clásicos tuvieron en la configuración cultural de esta región. Desde el siglo XVI, las obras de los autores antiguos fueron aplicadas y difundidas, lo que llevó a la reflexión de cómo los primeros colegios promovieron este tipo

de estudios, como el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco. En estos centros educativos los maestros humanistas formados en Europa jugaron un papel fundamental no sólo en la creación de instituciones educativas de este tipo, sino también en la implantación del estudio de los textos clásicos, lo que permitió que la mitología y la cultura grecolatina se introdujera en el ámbito novohispano.

Uno de los hallazgos fue que *Las Metamorfosis* de Ovidio fue el primer libro editado y distribuido en la Nueva España. Aunque otras obras clásicas se publicaron, este texto fue uno de los más emblemáticos de la mitología clásica y ocupó un lugar fundamental en la formación académica de los estudiantes novohispanos. En el ámbito de las artes plásticas, se destacaron ejemplos de la aplicación de la mitología en murales, como los encontrados en la Casa del Deán en Puebla y en la Casa del Escribano en Colombia. Estos ejemplos muestran como las narraciones mitológicas se representaron en el contexto de la Nueva España, integrando el imaginario clásico con las tradiciones artísticas locales.

Es importante destacar que concebir la Nueva España como un espacio religioso limita la comprensión de su rica producción cultural, ya que existen numerosos ejemplos de expresiones artísticas y literarias que se alejan de los temas sagrados, con un abanico de posibilidades en cuanto a la representación de mitologías. En este sentido, uno de los aspectos que también se planteó en la investigación fue el análisis de los biombos novohispanos, cuya génesis se atribuye a la fusión de tres grandes tradiciones: la asiática, la europea y la novohispana.

En cuanto a la tradición asiática, los biombos llegaron a América, y su novedad y delicadeza cautivó a los habitantes del virreinato. Durante los siglos XVII y XVIII, la compra de biombos de fabricación oriental continuó siendo una práctica frecuente, lo que revela el interés por esta estética y los valores sociales asociados a su posesión. Por otro lado, la tradición europea también influyó en el desarrollo de estos objetos. En primer lugar, los pintores europeos, acostumbrados a la creación de piezas dentro de una estética occidental, trajeron consigo las técnicas de dibujo y pintura que caracterizaban a la tradición europea. Esto resultó en la integración de una estética visual propia de la herencia cultural europea, lo

cual enriqueció el estilo de los biombos novohispanos, dotándolos de un componente simbólico y cultural ligado a la Europa barroca y renacentista.

El segundo motivo de relevancia se encuentra en la clara referencia a la herencia clásica, lo cual es evidente en la frecuente utilización de grabados y estampas con temas mitológicos, como se pudo observar en la biblioteca de Miguel Cabrera. Esta biblioteca no sólo muestra el vasto conocimiento que los pintores novohispanos poseían sobre la mitología clásica, sino que también manifestaba un entendimiento de los relatos y personajes mitológicos. Además, al considerar a la escuela mexicana de pintura como un sistema artístico autónomo, con características distintivas que, pese a que se basaron en grabados europeos como referencias visuales, los artistas novohispanos supieron adaptar esas escenas a sus propias técnicas, materiales y, en algunos casos, a sus intereses pictóricos y culturales.

Este fenómeno de adaptación es lo que distingue a los biombos novohispanos, los cuales no se limitaron a reproducir en su totalidad las referencias visuales europeas. Por el contrario, al igual ocurrió con la pintura de caballete en la Nueva España, los artistas en los biombos realizaron una reconfiguración de las escenas, incorporando personajes nuevos y eliminando otros, de acuerdo con las necesidades. Esto demuestra que los biombos sólo fueron producto de una imitación de modelos europeos, sino que también son el resultado de una reelaboración creativa que respondió tanto a las demandas del mercado como a las inclinaciones culturales propias de los estratos más privilegiados del virreinato.

La reflexión sobre la escuela mexicana de pintura del siglo XVIII resulta fundamental, ya que, más allá de la tarea de determinar las autorías de las obras, se privilegiaron los tipos de pintura que se desarrollaron durante este período y cómo estos estilos se configuraron, en gran medida, a partir de las influencias literarias y culturales de la época. Durante la investigación, se lograron identificar tres referencias visuales clave que se trasladaron a los biombos: Dafne y Apolo; Meleagro y Atalanta; y Céfito y Flora. De los dos primeros, a través de dos estampas y el último, según un dibujo, pero todos de procedencia francesa; a la vez que se aplicaron en otros soportes como tapices, cofres y pinturas de caballete. Una vez más esta tesis reafirma la madurez y originalidad del gremio de pintores de la Ciudad de México y, al mismo tiempo, su cercanía con las inquietudes de los pintores europeos.

En cuanto a la representación de las musas, se propuso que estas figuras no formaron parte de un programa iconográfico específico que las agrupara de manera uniforme, sino que se trataba de una adaptación de estampas que representaron a las sibilas. Esto se debe a que las características visuales y los atributos de las supuestas musas responden a estampas de sibilas que circularon en la Nueva España durante el siglo XVIII. Además de las iconografías clásicas de las musas, es importante destacar que los elementos simbólicos que las acompañan ya eran conocidos y se utilizaban con cierta frecuencia, y se sugiere que la influencia de estas formas era reconocida en el contexto novohispano.

Los biombos novohispanos del siglo XVIII con escenas mitológicas representan una síntesis entre la tradición artística europea, la influencia asiática y la producción pictórica local. A través del análisis de estas piezas, fue evidente la presencia y el conocimiento de la mitología clásica en la Nueva España, así como su integración en el imaginario artístico de la época. Más allá de su función decorativa, estos biombos son muestra de la capacidad de los pintores novohispanos para reinterpretar iconografías occidentales en un contexto virreinal.

El estudio de estas obras no solo permitió identificar sus referentes visuales y literarios, sino también resaltar el papel de la escuela mexicana de pintura en la asimilación y transformación de modelos europeos. A pesar de las limitaciones en el acceso a fuentes documentales y técnicas, la investigación aporta otro enfoque sobre la circulación y aplicación del conocimiento del Mundo Clásico en el virreinato, la relevancia de la mitología en la producción artística y el valor de los biombos como testimonio de las dinámicas sociales y estéticas de la época.

Bibliografía

Alcalá, L. E., 2012. Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 33(99), pp. 111 - 136.

Amador Bech, J., 2017. *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Ángeles Jiménez, P., Calderón Fernández, A. & Ciaramitaro, F., 2020. *Biombos y castas. Pintura profana en la Nueva España. Pintura profana en la Nueva España*. España: s.n.

Arimura, R. (2007) El concepto de privacidad en Occidente y la función de los biombos y mamparas en el interior de la casa del conde de Xala en el siglo XVIII, *Revista Hispánica Moderna*, 51, pp. 127–147.

Baena del Alcázar, L., 1989. La iconografía de Diana en Hispania. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Issue 55, pp. 79-112.

Baena Zapatero, A. (2015) «Apuntes sobre la elaboración de biombos en la Nueva España», *Archivo Español de Arte*, 88(350), pp. 173–188. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/aearte.2015.11>

Baena Zapatero, A. (2020) «Biombos mexicanos e identidad criolla», *Revista de Indias*, 80(280), pp. 651–686. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/revindias.2020.018>

Baena Zapatero, A., 2012. Un ejemplo de mundialización: El movimiento de biombos desde el Pacífico hasta el Atlántico (s. XVII - XVIII). *Anuario de Estudios Americanos*, 1(69), pp. 31 - 62.

Baena Zapatero, A., 2014. El comercio de biombos en el Pacífico (1582 - 1785). En: M. I. Montoya Ramírez & M. Á. Sorroche Cuerva, ed. *Espacios de tránsito. Procesos culturales entre el Atlántico y el Pacífico*. Granada: Editorial Universitaria, pp. 155 - 170.

Baena Zapatero, A., 2014. La ruta portuguesa de los biombos (s. XVI-XVIII). *Portuguese Studies Review*, 22(2), pp. 61 - 100.

Baena Zapatero, A., 2016. Reflexiones en torno al comercio de objetos de lujo en el Pacífico. Siglos XVII y XVIII. En: *A 500 años del hallazgo del Pacífico. La presencia novohispana en el Mar del Sur*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 217 - 250.

Barcelona, U. d., 2024. Diccionario Universitat de Barcelona. [En línea] Available at: http://www.ub.edu/diccionarilinguistica/vista_entrada [Último acceso: 12 febrero 2024].

Bargellini, C. & Díaz Cayeros, P., 2018. Introducción. En: *El Renacimiento italiano desde América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 11 - 28.

Buendía Alemán, R. M., 2005. Ovidio en México en el siglo XVI. *Memoria*, Issue 18, pp. 13 - 18.

Burke, P., 1993. *El Renacimiento*. Barcelona: Crítica.

Castelló Yturbide, T. & Martínez del Río de Redo, M., 1970. *Biombos mexicanos*. 1° ed. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Castro Jiménez, M. D. C., 1990. Presencia de un mito ovidiano. Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento. *Cuadernos de filología clásica*, Issue 24, pp. 185 - 222.

Condivi, A., 1823. *Vita di Michelangelo Buonarroti scritta da Ascanio Condivi suo discepolo*. National Central Library of Florence ed. Florencia: Niccolo Capurro.

Couto, J. B., 1872. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México: Imprenta de I. Escalante.

Cuadriello, J., s/f. *Miguel Mateo Maldonado y Cabrera*. Dafne y Apolo. s/l: Jaime Eguiguren Art & Antiques.

Curiel, G., 2002. Los biombos novohispanos: escenografías de poder y transculturización en el ámbito doméstico. En: *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo*. México: Asociación Carso A.C., pp. 9 - 23.

Curiel, G., 2002. Relación de descripciones de biombos que aparecen en documentos notariales de los siglos XVII y XVIII. En: 2. Edición, ed. *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo*. México: Asociación Carso, pp. 24 - 32.

Curiel, G., 2005. Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano. En: *Historia de la vida cotidiana. Tomo II*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 81- 108.

de Balbuena, B., 1927. *Grandeza Mexicana*. Edición digital: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, ed. México: Soc. de Bibliófilos Mexicanos.

De la Maza, F., 1968. *La mitología clásica en el arte colonial de México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional Autónoma de México.

De la Vega, G., 1995. *Obra poética y textos en prosa*. Barcelona: Crítica.

Erias Martínez, A., 1999. La eterna caza del jabalí. *Anuario brigantino*, Issue 22, pp. 317 - 378.

Escobar Borrego, F. J., 2001. El tema de Apolo y Dafne en Garcilaso de la Vega: paralelos pictóricos. *Calamus renascens*, Volumen 2, pp. 223 - 238.

Ette, O., 2014. Muebles movibles y pintura en movimiento: los biombos y las fronteras ajustables de lo transareal. *Iberoamericana*, 14(54), pp. 85 - 95.

Franco, A., 1900. *Segunda parte de la historia de la Provincia de Santiago de México. Orden de Predicadores de Nueva España*. Copia de la edición original de 1645 ed. México: Edición Facsimilar de la Imprenta del Museo Nacional.

Gage, T., 1946. *Nueva relación que contiene los viajes de Thomas Gage en la Nueva España [...]*. Juárez Muñoz, J. Fernando ed. Guatemala: Biblioteca «Goathemala» de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala.

Goldschmidt, A. & Weitzmann, K., 1930. *Die byzantinische Elfenbeinskulpturen des X. - XIII. Jahrhunderts*. Berlín: Jahrhunderts.

Gombrich, E., 2003. *Los usos de las imágenes. Estudió sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gombrich, E., 2011. *La Historia del Arte*. España: Phaidon.

Gonzalbo Aizpuru, P., 2005. *Historia de la vida cotidiana. Tomo II*. 1° ed. México: Fondo de Cultura Económica.

González Serrano, P., 2009. Secuencias iconográficas de una iniciación dionisiaca. La villa de los misterios de Pompeya. *Akros*, Issue 9, pp. 57 - 62.

Grimal, P., 1989. *Diccionario de mitología griega y romana*. 3° ed. España: Paidós.

Guseva, A. V., 2019. Influencia japonesa en la producción y pintura de pantallas de Nueva España del siglo XVII. *Universidad Federal de los Urales*, 21(1), pp. 239-249.

Gutiérrez Haces, J., 2011. *Fortuna y decadencia de una generación. De prodigios de la pintura a glorias nacionales*. Curiel, Gustavo ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Estéticas.

Hesíodo, 1978. *Obras y fragmentos. Teogonía, trabajos y días, escudo, fragmentos, certamen*. 1° ed. Madrid, España: Editorial Gredos.

Katzew, I., 2011. La saga de los orígenes: una reinterpretación americanista de dos cuadros de Cristóbal de Villalpando. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 33(99), pp. 33 - 70.

Lee van der Reyden, D., 1988. *Technology and Treatment of a Folding Screen: Comparison of Oriental and Western Techniques*. Londres, s.n., pp. 64 - 68.

Leroy Ayala, I., 2002. Las musas Clío, Melpómene y Euterpe. En: *Viento detenido. Mitologías e historias alrededor del arte de los biombos*. México: Asociación Carso A.C.

López Monteagudo, G., 2011. Jugando con las olas. A propósito de un mosaico de Carmona (Sevilla), Issue 24, pp. 453 - 469.

López Torrijos, R., 1995. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. 2º edición ed. España: Cátedra.

López Velarde, M., 2002. Las cuatro partes del mundo. En: *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo*. México: Asociación Carso A.C., pp. 177 - 192.

Lynge, H. H. J., 2024. Livre rare book. [En línea] Available at: <https://www.livre-rare-book.com> [Último acceso: 7 noviembre 2024].

Manrique, J. A., 2007. La estampa como fuente de arte en Nueva España. En: *Una visión del arte y de la historia*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional Autónoma de México.

Manzarbeitia Valle, S., 2018. Iconografía e iconología de la sibila. *Revista Digital de Iconología Medieval*, 10(18), pp. 47 - 63.

Marchena Hidalgo, R., 2015. El mundo animado en la marginalia de los libros iluminados. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, Issue 27, pp. 61 - 85.

Martínez del Río de Redo, M., 1994. 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: CONACULTA - Museo Nacional de Arte, pp. 133 - 150.

Mayr, F. K., 1989. *La mitología occidental*. 1º ed. España: Antrophos.

Mitchell, W. J. T., 2009. *Teoría de la imagen*. España: Akal.

Moyssén, X., 1964. Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 9(33).

Muriel, J., 1991. La transmisión cultural en la familia criolla. En: Gonzalbo Aizpuru, ed. *Familias novohispanas. Siglos XVI al XIX*. 1º ed. México: El Colegio de México, p. 371.

Museo Soumaya, 2004. *Tesoros del Museo Soumaya, siglos XV al XIX*, 1º ed. México: Museo Soumaya.

Ocaña Ruíz, S. I., 2021. Las elusivas huellas de los biombos japoneses en los virreinales (. s. XVII y XVIII). En: *Identidades y redes culturales. V Congreso Internacional Barroco Iberoamericano*. Granada: Ministerio de Cultura y Deporte - Editorial Universidad de Granada, pp. 861 - 869.

Ovidio, 1985. *Fastos*. México: Universidad Nacional de México.

Ovidio, 2008. *Metamorfosis*. 1º edición ed. Madrid: Editorial Gredos.

Panofsky, E. & Saxl, F., 2015. *Mitología clásica en el arte medieval*. Bilbao: Sans Solei.

Pausanias, 2008. *Descripción de Grecia*. España: Gredos.

Pérez Carrillo, S. & García Saíz, M.C., 1986. *Las metamorfosis de Ovidio y los talleres de la Nueva España*. Madrid: Dirección de Museos Estatales, Ministerio de Cultura.

Pérez, V., 2020. *Pueblos indoeuropeos: origen, cultural y migraciones*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras.

Quiñones Melgoza, J., 1985. Introducción. En: J. Quiñonez Melgoza, ed. *Fastos*. México: Universidad Autónoma de México, pp. 11 - 22.

Ratto, C., 2019. Entre pinceles y cuadros. Los libros del pintor Miguel Cabrera. *Revista Complutense de Historia de América*, Issue 45, pp. 89 - 112.

Revilla, M. G., 1893. *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. 1 ed. México: Oficina Tep. de la Secretaría de Fomento.

Ripa, C., 2016. *Iconología*. Tomo II. 4º Edición ed. España: Akal.

Rodríguez López, M. I., 2004. Iconografía de Apolo y las Musas en el arte antiguo y sus pervivencias en el arte occidental. *Cuadernos de arte e iconografía*, 13(26), pp. 465 - 488.

Rodríguez López, M. I., 2004. Iconografía de Apolo y las Musas en el Arte Antiguo y sus pervivencias en el arte occidental. *Cuadernos de arte e iconografía*, 13(26), pp. 465 - 488.

Rojas Cuevas, R. M., 2013. *Breve historia de la técnica del grabado*. MAGOTZI: Boletín Científico de Artes del IA, 1(2), p. s/n.

Romero Galván, 2016. El Colegio de Tlatelolco, universo de encuentros culturales. En: *El Colegio de Tlatelolco. Síntesis de historias, lenguas y culturas*. México: Grupo Destiempos, pp. 10 - 25.

Roubina, E., 2020. La imagen de la música como elemento del relato identitario de la sociedad novohispana. En: J. Marín López, ed. *De Nueva España a México: el universo musical mexicano entre centenarios (1517–1917)*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, pp. 387 - 416.

Sebastián, S., 1974. El pintor Miguel Cabrera y la influencia de Rubens. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 12(43), pp. 71 - 73.

Seznec, J., 1987. *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. 1° ed. Madrid: Taurus.

Steiner, W., 1989. *Art and Literature*. *Poetics Today*, 10(1).

Szir, S., 2019. *Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg*. Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes.

Torres Salinas, G., 2020. Una lectura barroca de la mitología: la figura de Apolo en la poesía de Quevedo. *La perinola*, Issue 24, pp. 207 - 233.

Toussaint, M., 1973. *La Catedral de México y el Sagrario metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*. 2° ed. México: Editorial Porrúa.

Toussaint, M., 1982. *Pintura colonial en México*. 2° edición ed. México: Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional Autónoma de México.

Warburg, A., 2021. *El Atlas de imágenes. Mnemosine*. Reproducción Facsimilar. México: Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional Autónoma de México.

Lista de ilustraciones

- Ilustración 1. Willem Janszoon Blaeu, Atlas Novus o Theatrum Orbis Terrarum, 1650. 14
- Ilustración 2. Autor desconocido, Biombo de Coromandel [detalle], reinado Kangxi (1689), provincia de Honan, China, Colección de la Casa Museu Medeiros e Almeida, Portugal. 18
- Ilustración 3. Kano Domi [atribuido], Biombo namban [detalle], ca. 1593 - 1600, Smithsonian Institution. 19
- Ilustración 4. Marcos Chillitupac Inca, Genealogía de los Incas [detalle] [anverso], Escuela Cuzqueña de Pintura, siglo XVIII, Museo de Arte de Lima, Perú. 23
- Ilustración 5. Marcos Chillitupac Inca, Genealogía de los Incas [detalle] [reverso], Escuela Cuzqueña de Pintura, siglo XVIII, Museo de Arte de Lima, Perú. 23
- Ilustración 6. Autor desconocido, Cortejo y esparcimiento en la terraza de una casa campestre, ca. 1750 - 1760, exposición Biombos y castas. Pintura profana en la Nueva España, Palacio de Iturbide, Ciudad de México, fotografía tomada por KFOR. 26
- Ilustración 7. Luis Berruero, San Juan de Dios muestra a prostitutas de Granada del camino de la salvación, 1743. 31
- Ilustración 8. La constelación de Hércules, procedente del Bodleian Library MS. Digby 83, siglo II, Reino Unido. 38
- Ilustración 9. Miguel Ángel, Baco, ca. 1497, mármol, Palacio Bargello, Florencia. 40
- Ilustración 10. Sandro Botticelli, La calumnia de Apeles, pintura al temple sobre tela, ca. 1495, Galería Uffizi, Florencia. 41
- Ilustración 11. P. Ovidii Nasonis Tam de Tristibus Qvam de Ponto, editor Ricardo Antonio, (1540 -1606), 1577, México. 45
- Ilustración 12. Portada del libro Obras de D. Francisco de Quevedo Villegas (Tomo I), 1772, Imprenta de D. Joaquín Ibarra, Biblioteca Digital Floridablanca. 54
- Ilustración 13. Juan de Noort y Herman Panneels, El Parnaso español: monte en dos cumbres dividido con las nueve musas, 1648, Biblioteca Digital Hispánica. 55
- Ilustración 14. Estampa de Erato, Juan de Noort y Herman Panneels, El Parnaso español: monte en dos cumbres dividido con las nueve musas, 1648, Biblioteca Digital Hispánica. 55
- Ilustración 15. Arquelao de Priene [atribuido], Relieve de Apoteosis de Homero, Museo Británico, Londres, s. II d.C. 57
- Ilustración 16. Andrea Mantegna, El Parnaso [detalle], ca. 1496. 57
- Ilustración 17. Crispin van de Passe, Euterpe, Euterpe. Clío, Melpómene [detalle], grabado, 1640, Rijksmuseum. 60

- Ilustración 18. José Joaquín Magón [atribuido], Las musas Clío, Melpómene, Terpsícore y, posiblemente, Euterpe, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Museo Soumaya, Ciudad de México. 62
- Ilustración 19. José Joaquín Magón, La confesión de San Juan de la Cruz [detalle], Capilla de San Juan de la Cruz, Templo de Nuestra Señora del Carmen, siglo XVIII. 65
- Ilustración 20. José Joaquín Magón [atribuido], Las musas Clío, Melpómene, Terpsícore y, posiblemente, Euterpe [detalle de Clío y Euterpe], óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Museo Soumaya, Ciudad de México. 66
- Ilustración 21. Autor desconocido, Las nueve musas, siglo XVIII, colección de Carlos de Ovando y Carmen Pérez de Salazar, Puebla. 68
- Ilustración 22. Juan Correa, Céfiro y Flora [detalle], ca. 1670, óleo sobre lienzos, Museo Franz Mayer. 75
- Ilustración 23. Autor desconocido, La leyenda mitológica de Céfiro y Flora, mediados del siglo XVIII, biombo de diez hojas, óleo sobre tela, 232 x 470 cm, colección particular en comodato a Fomento Cultural Banamex, A.C. 77
- Ilustración 24. Autor desconocido, La leyenda mitológica de Céfiro y Flora [detalle de Céfiro], exposición Biombos y castas. Pintura profana en la Nueva España. Pintura profana en la Nueva España, Palacio de Iturbide, 2023, fotografía tomada por KLOR. 78
- Ilustración 25. Autor desconocido, La leyenda mitológica de Céfiro y Flora [detalle de bodegón], exposición Biombos y castas. Pintura profana en la Nueva España. Pintura profana en la Nueva España, Palacio de Iturbide, 2023, fotografía tomada por KLOR. 79
- Ilustración 26. Autor desconocido, La leyenda mitológica de Céfiro y Flora [detalle de fauno], exposición Biombos y castas. Pintura profana en la Nueva España. Pintura profana en la Nueva España, Palacio de Iturbide, 2023, fotografía tomada por KLOR. 81
- Ilustración 27. Escuela italiana, Jardín con fuente y amorcillos, [detalle de amorcillos], óleo sobre lienzo, siglo XVII. 81
- Ilustración 28. Autor desconocido, La leyenda mitológica de Céfiro y Flora [detalle de putti], exposición Biombos y castas. Pintura profana en la Nueva España. Pintura profana en la Nueva España, Palacio de Iturbide, 2023, fotografía tomada por KLOR. 83
- Ilustración 29. Autor desconocido, Virgen del Carmen, Santa Teresa y San José [detalle de Santa Teresa], óleo sobre tela, siglo XVIII, Museo del Carmen. 84
- Ilustración 30. Pierre Mignard, Alegoría de la primavera: boda de Céfiro y Flora, tiza negra, lavado marrón, realizado con papel preparado blanco sobre beige, 1695, Museo del Louvre. 85
- Ilustración 31. Manufacture Royale des Gobelins, Céfiro y Flora, 1730, trama de seda y lana (8-9 hilos de urdimbre por centímetro), 298 x 552 cm, Colección BBVA España. 87

Ilustración 32. Escuela Italiana, Céfito y Flora, siglo XVIII, óleo sobre lienzo.	87
Ilustración 33. Autor desconocido, Apolo vence a la serpiente [detalle], Casa de los Vetti, Pompeya, 79 d. C.	103
Ilustración 34. Autor desconocido, Dafne transformada en laurel [detalle], Casa de los Vetti, Pompeya, 79 d.C.	106
Ilustración 35. Miguel Cabrera, Dafne y Apolo, siglo XVIII, Colección Jaime Eguiguren Arts & Antiques.	110
Ilustración 36. Bernard Picart, Apollo pursuing Daphne, 1733, aguafuerte y grabado en dos planchas.	111
Ilustración 37. Miguel Cabrera, Dafne y Apolo, Siglo XVIII, Colección Jaime Eguiguren Arts & Antiques, foto antes de la restauración en Illan Restauración.	113
Ilustración 38. Detalle de Dafne, Miguel Cabrera, Dafne y Apolo, Siglo XVIII, Colección Jaime Eguiguren Arts & Antiques, foto antes de la restauración en Illan Restauración.	113
Ilustración 39. Agostino Veneziano, Apolo y Dafne, ca. 1518, The Metropolitan Museum of Art.	117
Ilustración 40. Autor desconocido, Meleagro de Escopas, Roma, siglo I, Museo Pio – Clementino.	126
Ilustración 41. Autor desconocido, Meleagro y Atalanta, fresco antiguo de Pompeya.	126
Ilustración 42. Jacques Jordaens, Meleagro y Atalanta, óleo sobre tela, siglo XVII, Museo del Prado.	127
Ilustración 43. Nicolás Poussin, La caza de Meleagro, óleo sobre lienzo, siglo XVII, Museo del Prado.	127
Ilustración 44. Miguel Cabrera [atribuido], Meleagro y Atalanta ofrecen a Diana la cabeza del jabalí de Caledonia, siglo XVIII, Museo Soumaya.	131
Ilustración 45. Bernard Picart, Le Temple des Muses de F.B. Chatelain, Ámsterdam, 1742.	133
Ilustración 46. Portada Le Temple des Muses, grabado de Bernard Picart, publicado en Ámsterdam por Zacharie Chatelain.	134
Ilustración 47. Autor desconocido, Los cuatro jinetes del Apocalipsis, siglo XVI, Puebla, Sotocoro de la Iglesia de Tecamachalco.	139
Ilustración 48. Alberto Durero, Los cuatro jinetes del Apocalipsis, ca. 1497, Museo de Arte Metropolitano de New York.	

Anexo



Anexo 1. Juan Correa [atribuido], Las cuatro partes del mundo, óleo sobre lienzo, biombo de diez hojas, Museo Soumaya; fotografía tomada por KLOR.



Anexo 2. Autor desconocido, Sibila cumea, óleo sobre tela, siglo XVII.



Anexo 3. Autor desconocido, Sarao en un jardín, siglo XVIII, 545 cm largo x 200 cm alto, Museo Nacional de Historia.



Anexo 4. Juan Correa, El Niño Jesús con ángeles músicos, óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Arte.



42.— Almohadilla de Atalanta y Meleagro (detalle): Atalanta y Meleagro con la cabeza del jabali de Calidonia. M.N.V.M.



47.— Almohadilla de Atalanta y Meleagro (detalle): Alceus y Meleagro. M.N.V.M.



40.— Almohadilla de Atalanta y Meleagro (detalle): Atalanta y Meleagro con el jabali de Calidonia. M.N.V.M.

Anexo 5. Almohadillas de Pátzcuaro, Autor desconocido, Meleagro y Atalanta.