



Anales del Instituto de Investigaciones

Estéticas

ISSN: 0185-1276

iieanales@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas

México

Moreno Silva, Désirée

La infortunada recepción de un emblema en el siglo XVIII

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXV, núm. 83, otoño, 2003, pp. 55-75

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36908302>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

DÉSIRÉE MORENO SILVA
MUSEO NACIONAL DE ARTE

La infortunada recepción de un emblema en el siglo XVIII

La fortuna no tiene ningún poder, salvo que los hombres
la hacen diosa y la ponen en el cielo.

Juvenal, *Sátiras*

SIN LUGAR A DUDAS 1767 FUE UN AÑO de infortunios para la sociedad no-vohispana. Los ojos de todos los grupos sociales observaban con sorpresa la aplicación de las reformas borbónicas. Una serie de innovaciones que incluía el reajuste del tributo de indios y mulatos, la creación del estanco del tabaco, el cobro de alcabalas, y el interés por crear un aparato estatal y frenar el avance de los grupos locales de poder. Al descontento inicial provocado por estas medidas siguió una indignación creciente, que generó una fuerte crisis política tras la expulsión de los jesuitas y desembocó en levantamientos armados en Guanajuato, San Luis Potosí y Michoacán.

Pese a todo, durante los primeros meses de ese año, en medio de un ambiente tenso, la vida cotidiana de los habitantes del reino continuaba, y todos buscaban esparcimiento en los sitios públicos dedicados a tal fin.¹ Se podía encontrar refugio y olvido en las bebidas alcohólicas, aunque en diferentes establecimientos de acuerdo con su nivel social.² Para los varones de las clases medias y nobles abrían sus puertas las vinaterías o tabernas (figura 1); en ellas

1. Cf. Juan Pedro Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

2. Gustavo Curiel y Antonio Rubial, "Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos priva-

se podía disfrutar de un buen vino Carlón o Pedro Jiménez, además de, en algunos casos, la compañía de mujeres “que no prostituidas enteramente buscan la oportunidad de que o las conviden o se incorporen con ellas, los que pasan o entran a beber”,³ o bien de las llamadas “mujerzuelas de mala vida”.⁴ Uno de estos establecimientos fue el escenario de la denuncia al Santo Tribunal de la Inquisición en el que se basa este trabajo de análisis y lectura de un mensaje emblemático.

Los clientes de la vinatería ubicada en el número 15 de la calle de la Monterilla deleitaban sus paladares con líquidos embriagantes a la sombra de la diosa Fortuna. Pues en el techo de esta accesoria se encontraba una pintura emblemática, denunciada al Santo Oficio, cuya principal protagonista era la veleidosa y cruel Tique.⁵ La noticia sobre la existencia de pintura popular que engalanaba los muros de accesorías, especialmente de pulquerías, durante el siglo XVIII fue dada a conocer por Manuel Toussaint.⁶

Para el estudio de esta obra, desaparecida en la actualidad, recurriré a las breves descripciones hechas por sus contemporáneos. La más completa de ellas fue realizada por Domingo de Arrieta, comisionado por los inquisidores

dos en la pintura virreinal”, en *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, p. 82.

3. Sonia Lombardo de Ruiz, *Antología de textos sobre la ciudad de México en el periodo de la Ilustración (1788-1792)*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Departamento de Investigaciones Históricas, 1982 (Colección Científica, Fuentes, Historia Social, 113), p. 67.

4. *Idem*.

5. Cf. Salvador Cárdenas Gutiérrez, “La ‘Rueda de la fortuna’: un emblema del estado moderno”, en Herón Pérez y Bárbara Skinfill (eds.), *Espíritu y ocaso de la cultura simbólica*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002, pp. 285-302.

6. Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965, pp. 196-197. Sobre estos espacios en la Europa moderna, y la pintura que engalanaba sus muros, puede verse a Burke: “Las cervecerías eran otro de los espacios del arte popular. ‘En estas casas’, se nos ha contado, ‘se podía ver la historia de Judith, Susana, Daniel en el foso de los leones, Dímas o el milagro de Lázaro, todas ellas pintadas sobre la pared’. Las baladas satíricas eran muchas veces pintadas sobre la pared de las posadas, para que los clientes pudiesen cantarlas acompañando al baladista.” Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Altaya, 1997, p. 168. Otra noticia sobre una pintura indecorosa en los muros de un mesón, también denunciada al Santo Oficio, tuvo lugar en el poblado mexicano de Tlapa en el siglo XVII. Denuncia de un Cristo con una guitarra en la mano, pintado en la pared, año de 1609. Archivo General de la Nación (AGN), Fondo *Inquisición*, vol. 284, exp. 95, fs. 790-790v.



1. Anónimo, *De español y castiza nace castiza*, siglo XVIII.

para examinarla. Esta manera de acercarse a una pintura forzosamente implica una pérdida del sentido, ya que una descripción verbal nunca podrá ofrecer todos sus detalles. Sin embargo, este tipo de documentos permite vislumbrar la compleja relación que se estableció entre la imagen y sus espectadores. Un público que no siempre la interpretó de manera similar, y lo que para algunos ojos causaba escándalo, para otros pasaba inadvertido.

La vista de ojos: el emblema y su reconocimiento

La acusación contra los autores del cielo raso de la vinatería fue recibida en el Tribunal el 26 de marzo de 1767.⁷ Ese mismo día los inquisidores ordenaron al doctor Arrieta que averiguara la veracidad de los hechos “poniendo en el mismo acto la diligencia de vista de ojos con la mayor especificación”. Cumpliendo este mandato el calificador, en compañía del secretario Nicolás Abad, se

7. Denuncia de un cielo de vinatería, año de 1767. AGN, Fondo *Inquisición*, vol. 1064, exp. 25, fs. 331-332.

encaminó hacia la accesoria ubicada en la esquina formada por las calles de la Monterilla y la de don Juan Manuel. Supongo que el procedimiento seguido en esta diligencia fue que Arrieta vio y “leyó” en voz alta la pintura, mientras Abad se esforzaba por escribir con rapidez las ideas expresadas por su compañero. El reconocimiento de esta “poesía mural”⁸ fue el siguiente:

pintado en cotencio una figura de la fortuna montada en un caballo, hollando el mundo con varias monedas y alhajas, desde las que partiendo el mundo y por entre los pies del caballo sale un rótulo que dice: *Omnia peribunt et prevalet nihil*. Y al lado derecho de dicha figura están pintados cuatro personajes, representando en sus trajes y colores las cuatro partes del mundo, arrodilladas en ademán de súplica. Al lado izquierdo, en ademán de tener la cauda y seguir a la fortuna están pintados por su orden: un obispo con mitra y pectoral, un religioso franciscano, un doctor borbolido, una mujer y un hombre seculares. Encima de dicha figura de la fortuna está, entre nubes, el medio cuerpo de un hombre con traje talar; cuya mano derecha tiene asido el moño de la fortuna...

Esto en lo que se refiere a la *pictura* y al mote. Del epígrama, Abad escribió:

a los dos lados del dicho cielo, en la parte de afuera, están dos coplas que el tenor de la primera es: “Vulcano atrevido, intenta la fortuna combatir, sin llegar a discurrir que el moño se le revienta”. Y el otro dice: “La fortuna es menester el saberla conservar, pues sólo por ser mujer, al mejor tiempo ha de dar que sentir y padecer”.

Es claro que en esta enumeración de las figuras contenidas en la pintura ya hay una representación conceptual que las interpreta, asignando a cada una de ellas una carga simbólica específica; pues toda imagen deviene siempre en representación interna, es decir, en *imago*.⁹ Intentaré, con base en su narración, establecer la relación que existía entre las figuras que conformaban este elaborado discurso visual.

8. Término utilizado por el investigador J. Simón Díaz, “La poesía mural del Siglo de Oro: su proyección en universidades y colegios”, en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Yndurain*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 479-499.

9. Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas: Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995, p. 13.



2. Alciato, *Emblematum Liber*, emblema 121, *In Occasionem*.

De pompas y vanidades, de reyes y cortejos

Loca, ciega, bruta, desnuda, con una gran vela, navaja y cornucopia, sobre una bola o un timón se desliza fácilmente la fortuna (figura 2). Loca porque favorece a los atrevidos y da la espalda a los hombres prudentes. Ciega ya que derriba al merecedor de premios y levanta al que debiera abatir. Bruta, pues no sabe distinguir entre el digno y el que no lo es (figura 3). Con la navaja, corta la felicidad; mediante la cornucopia reparte la riqueza y los bienes terrenales. La bola es símbolo de su inestabilidad, con la vela y el timón goberná el curso de las vidas humanas.¹⁰

10. Juan F. Esteban Lorente, "La ocasión o 'Parte de fortuna' como tema astrológico en los palacios de la Farnesina (Roma) y Zaporta (Zaragoza)", en Santiago Sebastián (coord.), *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turulenses, 1994, pp. 805-822. Cesare Ripa, *Iconología*, Venecia, Cristóforo Tomasini, 1645, t. I, libro segundo, pp. 226-228.



3. Otto Vaenius, *Emblematum Libri*, 1669,
emblema 51, *La fortuna no muda el linaje*.

Ejerce su *gubernaculum* sobre el mundo que, en este caso, fue representado por las cuatro partes, en clara alusión a la universalidad de su dominio (figuras 4, 5, 6 y 7). La estrecha relación que mantiene con lo mundano la asocia frecuentemente a la corte: un microcosmos de inestabilidad perenne, donde reparte caprichosamente honores y de igual forma los arrebata (figura 8). Al dirigir todas las intrigas cortesanas puede fácilmente apropiarse de la corona. En su papel de reina es acompañada por súbditos y sirvientes que cumplen todos sus deseos, entre ellos pueden encontrarse a príncipes, duques, condes, cardenales y obispos.

Este triunfo de la fortuna y su poder sobre los destinos humanos fue plasmado por medio de la rueda y las inscripciones *regnabo*, *regno*, *regnavi* y *sine regnum* (figura 9). Con esta imagen se pretendía inducir a los hombres a reflexionar sobre la vanidad de los placeres y exhortarlos para alcanzar la virtud, que es la única que permanece.¹¹

Howard R. Patch, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1927. Jacqueline Champeaux, *Fortuna: recherches sur le culte de la fortune à Rome et dans le monde romain des origines à la mort de César*, Roma, École Française de Rome, 1982. Jerold C. Frakes, *The Fate of Fortune in the Early Middle Age*, Leiden, E.J. Brill, 1987.

11. Santiago Sebastián, *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 292.



4. Cesare Ripa, *Iconología*,
Venecia, 1645. *Alegoría de América*.



5. Cesare Ripa, *Iconología*,
Venecia, 1645. *Alegoría de Europa*.



6. Cesare Ripa, *Iconología*,
Venecia, 1645. *Alegoría de Asia*.



7. Cesare Ripa, *Iconología*,
Venecia, 1645. *Alegoría de África*.



8. Cesare Ripa, *Iconología*, Venecia, 1645. *La fortuna*.



9. Anónimo, *La rueda de la fortuna*, grabado español, siglo xvii.

Desde Plutarco se desarrolló la oposición entre lo variable del destino humano, representado por la Fortuna, y la Sabiduría o Prudencia; lucha alegórica que puede verse en la xilografía que ilustra la obra de Charles Bovelle, *De Sapiente* (figura 10). En el siglo xvi fue muy popular la confrontación entre el *vir fortunatus* (el hombre que espera instintivamente el momento favorable) y el *vir prudens* (aquel que somete sus acciones a la razón), cristalizada en el emblema 98 de Alciato, *Ars naturam adiuvans* (el arte ayuda a la naturaleza; figura 11).¹²

Considero que la Prudencia y la laboriosidad fueron representadas en el cielo raso de la vinatería por un dios cojo de ambos pies “cuya falta de suerte, combinada con los poco corrientes dones de buen humor y facilidad de inventiva, le convirtieron en la más ridícula y al mismo tiempo la más amable figura del Panteón pagano”.¹³ Me refiero a Hefesto o Vulcano, y a la historia

12. *Idem*, pp. 293-294.

13. Erwin Panofsky, “La historia primitiva del hombre en dos ciclos de pinturas de Piero di Cósimo”, en *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1998, p. 47.



10. Charles de Bovelle,
De Sapiente, París, 1510.
Altercatio entre la Fortuna y la Sabiduría

que durante mucho tiempo —según Ovidio— fue la más comentada en todo el Olimpo:¹⁴ el adulterio de su esposa Venus con Marte. La narración que del hecho hizo Homero es la siguiente:

El Sol, que vio el amoroso acceso [entre Ares y Afrodita], fue en seguida a contárselo a Hefesto; y éste, al oír la punzante nueva, se encaminó a su fragua, agitando en lo íntimo de su alma ardides siniestros [...] y fabricó unos hilos inquebrantables para que permanecieran firmes donde los dejara. Después que [...] construyó esta trampa, fuese a la habitación en que tenía el lecho y extendió los hilos en círculo y por todas partes alrededor de los pies de la cama y colgando de las vigas; como tenues hilos de araña que nadie hubiese podido ver [...] por haberlos labrado aquél con gran artificio.¹⁵

Estos inquebrantables hilos son seguramente a los que se hace referencia con el moño que sostiene Vulcano para asir a la Fortuna; sin embargo, los artifi-

14. Publio Nasón Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Alianza, 2001, p. 150.

15. Homero, *La Odisea*, México, Porrúa, 1991, pp. 53-54.



II. Alciato, *Emblematum Liber*, emblema 98,
Ars naturam adiuvans.

ciosos lazos fabricados por el prudente Hefesto, si bien encadenaron a los amantes, no fueron capaces de atrapar a la inestable diosa.

El adulterio o la tragedia de amor fue interpretada en tono moralizante por el comentarista español de las *Metamorfosis* de Ovidio, Sánchez de Viana, para quien esta fábula intentaba “persuadir a los hombres a bondad y justicia, entereza en la vida y costumbres” y además demostraba que Dios castiga con facilidad a los malos, “aunque en los ojos de los hombres sean tenidos por muy poderosísimos”.¹⁶ Esta historia inducía a llevar una vida virtuosa, pues sin importar su poder en esta tierra, al cabo los impíos recibirían el castigo merecido.

El tema fue retomado por el emblemista Paolo Maccio, quien en el siglo xvii representó a Hefesto trabajando en la fragua, mientras Afrodita danzaba con las ninfas; Maccio identificó a Venus, que perdía el tiempo en vanidades, con el *malum pessimum* (figura 12).¹⁷

Así la virtud de Vulcano permanece frente a lo inestable del mundo. Sin embargo, en la pintura mural, el símbolo de su trabajo, los lazos o cadenas, son frágiles y se rompen. Pareciera que el sentido del emblema es demostrar la superioridad de la Fortuna sobre la Prudencia.

¹⁶. Santiago Sebastián, *op. cit.*, p. 185.

¹⁷. *Idem* Publio Nasón Ovidio, *Transformaciones*, anotaciones de Sánchez de Viana, Valladolid, 1589, p. 82.



12. Paolo Maccio, *Emblemata*, emblema 28,
Uxor mala, malum pessimum.

El triunfo del *vir fortunatus* sobre el *vir prudens* parece ser confirmado por el segundo verso del epigrama, cuya fuente la encuentro en Maquiavelo, quien escribió: “considero que es preferible ser impetuoso y no cauto, porque la fortuna es mujer y se hace preciso, si se la quiere tener sumisa, golpearla y zaherirla. Y se ve que se deja dominar por éstos antes que por los que actúan con tibieza. Y, como mujer, es amiga de los jóvenes, porque son menos prudentes y más fogosos y se imponen con más audacia”.¹⁸

El cielo de la taberna presentaba a la Fortuna triunfante como emperatriz del mundo, gobernando los destinos de todos los hombres, sin distinción de profesión ni género. Su poder era infinito y nada se le oponía, ni siquiera la Prudencia, virtud propia del quehacer político y el arte del buen gobierno. Así que ¿tenía razón el emblema? ¿frente a la vanidad del mundo, nada permanece?

Sobre la vida humana

La voluble Fortuna, su inestabilidad y poca firmeza aparecen asociadas desde la Edad Media con el desprecio del mundo. Varios autores españoles del siglo xv enfatizaron en sus escritos la característica mutabilidad y su influencia en

18. Nicolás Maquiavelo, *El príncipe*, México, Porrúa, 1971, p. 45.

las desgracias de los hombres.¹⁹ El tono melancólico de estas obras, bajo la influencia del neoestoiocismo, pretende despertar en los lectores un desprecio por los bienes de la vanidad.

Sin embargo, este profundo pesimismo, que se presenta como una visión angustiosa del desengaño del mundo, de la fugacidad de las riquezas y de la vanidad de los honores, ya que la vida humana deviene en muerte, es, al mismo tiempo, una propuesta de lucha infatigable por alcanzar los bienes impredecibles de las virtudes cristianas, convirtiéndose así en una fuente inagotable de optimismo.

La figura pesimista por excelencia es Heráclito, el solitario filósofo de Éfeso que sintetizó la idea del fluir continuo de las cosas y la inestabilidad del mundo en la sentencia “Todo pasa y nada permanece”; en estrecha relación con el mote de la pintura emblemática del techo: *Omnia peribunt et praevalent nihil* (todos perecemos y nada permanece). Con el mismo sentido aparecen las palabras *praevalent nihil* en el salmo 48 de la Vulgata:

¡Oíd esto, pueblos todos! ¡Prestad oído todos los moradores del orbe: Plebeyos y nobles, ricos y pobres juntamente! [...] Nadie puede rescatar al hombre de la muerte [...] el hombre no perdura en su esplendor, es semejante a las bestias, que perecen [...] Porque a su muerte nada se llevará consigo, ni le seguirá su gloria.

Las reflexiones de Heráclito sobre la vida no pasaron desapercibidas para la emblemática. Alciato las retomó en su emblema 152: *In vitam humanam* (figura 13), donde se encuentra al desencantado filósofo con otro colega que sostén una postura diferente frente a la existencia terrena. Demócrito opinaba a la queja por los vicios humanos la tranquilidad del ánimo, de allí que Alciato comente: “Llora, Heráclito, ahora más de lo que sueles, las penalidades de la vida humana, pues los males abundan cada vez más en ella. Tú por el contrario, Demócrito, redobla más que antes tus carcajadas, la vida se ha

19. Como Ruy Pérez de Ribera, Pedro Salinas o fray Diego de Valencia. *Cfr.* Juan de Dios Mendoza, *Fortuna y providencia en la literatura castellana del siglo xv*, Madrid, Boletín de la Real Academia Española, 1973. La influencia del principio filosófico estoico del continuo movimiento del mundo por el cual se afirma que todo cambia y nada permanece estuvo presente como una de las principales temáticas de la ética neoestoioca y senequista del pensamiento barroco. *Cfr.* Christian Bouzy, “Neoestoiocismo y senequismo en los emblemas morales de Juan de Orozco”, en Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), *Emblematum aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000, pp. 69-78.



13. Alciato, *Emblematum Liber*,
emblema 152, *In vitam humanam*

vuelto dichosa". Ver miseria y llorar, o ver actitudes ridículas y reír; debate intenso que se desarrolló en el barroco y llegó a tierras novohispanas por influencia jesuita en 1685, con la publicación del libro *Heráclito defendido por el P. Antonio de Vieyra*.²⁰

En cuanto al cielo de la vinatería es muy interesante que el mote o rótulo en latín, como es descrito, se relacione con el temperamento de Heráclito. Mientras que el espacio donde se alberga, una vinatería, esté asociado a Demócrito y algunas de sus representaciones plásticas, que lo muestran acompañado de un vaso de vino o de una vid, por el influjo del licor en la alegría y la risa de los hombres. Así se establece entre los diferentes niveles de la vinatería una oposición jerárquica entre dos formas de ver el mundo. En el nivel superior del cielo, ocupado por el emblema, estaba la postura melancólica y pensativa de Heráclito, mientras que en el nivel inferior o terrestre, ocupado por los clientes, se podría ubicar al ebrio y juguetón Demócrito.

Modos de ver

¿Cuáles fueron los distintos tipos de recepción que este artefacto cultural encontró entre los diferentes miembros de la sociedad virreinal que tuvieron la oportunidad de observarlo? Una pregunta que quizá nunca se pueda contestar.

20. Santiago Sebastián, *op. cit.*, pp. 129-130.

tar cabalmente y, sin embargo, me atrevo a afirmar que no todos veían lo mismo o lo interpretaban de modo similar. La manera en que los espectadores ordenan su experiencia visual está permeada por múltiples variables históricas y sociales que complementan la información recibida a través del estímulo visual.²¹ Pues el sentido de la imagen simbólica no se da “nunca en soledad abstracta y fija, sino que en realidad [...] siempre [es] el resultado de una formación discursiva, que constantemente se encuentra sometida a correcciones del contexto social y a presiones del psiquismo del espectador”.²² Un ejemplo lo tenemos en las diferentes reacciones que provocó esta imagen.

La mirada escrupulosa

El primer vistazo que hay sobre esta pintura se encuentra consignado en la denuncia que realizó Antonio Ruiz de Quinto. Para disculparse frente a las autoridades por su estancia en un lugar de dudosa moral afirmó haberla visto por “casualidad” en la accesoria mencionada. Interpretó el sentido de las figuras apoyándose en el epígrama que las acompañaba, concluyendo que se trataba del dios Vulcano a caballo con una gran capa, cuya cauda levantaban, a modo de pajés, un obispo, un religioso franciscano, un clérigo y otros personajes a los que no les dio importancia. No mencionó, no vio o no supo interpretar las figuras de las cuatro partes del mundo y de Hefesto.

En cuanto al mote comentó: “pude persevir, salvo yerro, está un rótulo con un texto de la Escriptura”. La identificación de figuras pertenecientes a la jerarquía eclesiástica y la interpretación del texto como una cita de la Biblia le provocaron un sentimiento de escrúpulo. En cumplimiento de su obligación como hombre religioso, escribió una carta con sus observaciones sobre la perturbadora obra.

Es interesante que un hombre de mediana cultura, como Antonio Ruiz de Quinto, quien por lo menos sabía leer y escribir, interpretara erróneamente el emblema. Si este personaje es el homónimo, de oficio librero, que años atrás realizó un inventario de la biblioteca del fallecido bachiller Miguel de Arana para la Inquisición, su confusión entre las figuras de la Fortuna y Vulcano re-

²¹. Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 60.

²². Fernando Rodríguez de la Flor, *op. cit.*, p. 13.

sulta sorprendente.²³ La familia Quinto contaba con una de las librerías más importantes de la ciudad de México a mediados del siglo XVIII. Entre sus estantes se encontraban varios autores de literatura emblemática, como Alciato, Isidro de Sariñana y Cuevas, Diego de Saavedra y Juan de Solórzano, además de diferentes ediciones de las *Metamorfosis* de Ovidio.²⁴

La mirada erudita

De corte más intelectual es la relación que mencioné en un principio, realizada por el calificador, doctor y fraile de la orden de predicadores: Domingo Pedro de Arrieta. Los calificadores eran expertos en teología y otras materias, designados por la Inquisición para examinar los objetos delatados y emitir un juicio detallado de los mismos. Por supuesto que la opinión de Arrieta no era del todo objetiva, y es posible que en su interpretación de la imagen existan algunos errores, como lo atestigua el hecho de que afirme que el traje de Vulcano era talar: ¿cómo pudo saber el dominico que esta figura vestía una túnica hasta los talones si, como él mismo menciona, sólo estaba pintado de medio cuerpo?

La mirada que censura

El 3 de abril de dicho año, los inquisidores echaron un vistazo a la descripción realizada por el señor calificador, y a primera hora de la mañana mandaron a Nicolás Abad que intimara al dueño de la vinatería a borrar toda figura que pudiera ser escandalosa: el obispo, el fraile y el rótulo en latín. Su acción estaba sancionada por la regla decimosegunda del *Índice expurgatorio*, la cual abarcaba toda manifestación gráfica:

Asimismo se prohíben todas y cualesquier imágenes, retratos, figuras o hechos, empresas, invenciones, máscaras, representaciones y medallas, en cualquier materia que estén estampadas, pintadas, dibujadas, labradas, tejidas, figuradas o hechas, que sean irrisión de los santos y en desacato e irreverencia suya y de sus imágenes, reliquias o milagros, hábitos, profesión o vida. Y asimismo las que fueran en desacato

^{23.} Inventario de los bienes del bachiller Miguel de Arana, año de 1732. AGN, Fondo *Inquisición*, vol. 839, exp. 23, fs. 281-284.

^{24.} Lista de libros presentada por don José Quinto, librero en la calle de la Monterilla, año de 1759. AGN, Fondo *Inquisición*, vol. 992, exp. 6, fs. 41-202.

de la Santa Sede Apostólica, de los romanos pontífices, cardenales y obispos y de su estado, orden, dignidad y autoridad, claves y poderío espiritual.²⁵

En este caso, los censores también se basaron en la noción de figura escandalosa, materia consignada en algunos tratados de pintura, donde se establecía una diferencia entre escándalo activo y pasivo. El primero lo ocasiona la acción *per se*, es decir, por su misma naturaleza; mientras que el pasivo era *per accidens*, ocasionada por la flaqueza del espectador, sin que la causa del escándalo fuera provocada por el pintor o su obra.²⁶ Esta sutil distinción aparece registrada en varios expedientes sobre censura inquisitorial del siglo XVIII. Sin embargo, la acción ejercida contra las imágenes denunciadas fue la misma: la eliminación de una de sus partes o de su totalidad.

Una mirada distraída

El propietario de la vinatería acató con humildad la decisión tomada por los inquisidores y agregó que inmediatamente haría lo que se le mandaba. Reconoció la piedad que el tribunal manifestaba para su inadvertencia, es decir, se disculpó por no advertir el peligro de la pintura por ver, con otros ojos y otra intención, el emblema de la Fortuna con el que adornaba su establecimiento.

Consideraciones finales

Durante lo que se ha denominado el declive de la cultura emblemática novohispana, ésta se extendió más allá de la página impresa y se filtró a otros ámbitos.²⁷

25. Monelisa Pérez-Marchand, *Dos etapas ideológicas del siglo XVIII en México a través de los papeles de la Inquisición*, México, El Colegio de México, 1945, p. 190.

26. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Viuda de Juan García Infançón, 1724, p. 95.

27. Cfr. Víctor Minguez, “1747-1808: Agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica en la fiesta novohispana”, en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2002, pp. 303-315. Víctor Minguez, *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca. Jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1997, p. 83. Federico Revilla, “Material emblemático en la vía pública: su presencia en una de las fiestas dieciochescas de Barcelona”, en Víctor Minguez (ed.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2000, vol. I, pp. 325-326.

La “emblemática aplicada”²⁸ contribuyó a la persistencia de presupuestos filosóficos de claro sentido neoestóico en la cultura virreinal, que tuvieron una enorme vigencia aún en la segunda mitad del siglo XVIII.²⁹

En esta época, el emblema multiplicó sus reflexiones de sabiduría práctica a espacios cotidianos como el estrado³⁰ o la taberna, encontrando refugio en ambientes profanos y relajados. Fue utilizado como un elemento popular y divertido para fijar en la mente del espectador su sentido didáctico y moralizante, y logró sobrevivir en el medio ilustrado del Siglo de las Luces.

Para el periodo que nos ocupa, la ciudad de México contaba con 410 vinaterías distribuidas en toda el área urbana.³¹ Cabe preguntarse cuántas de ellas habrán ostentado en sus muros pintura emblemática. En estos lugares la mezcla de lo sagrado y lo profano era frecuente, desde los nombres con el que se conocía a algunas de ellas como “Los cinco señores”, hasta el recurso, utilizado también por comerciantes de otros giros, de asociar sus productos a las imágenes sagradas con el propósito de obtener mayores ventas.³² Los habitantes de la ciudad buscaban la protección de la providencia en sus negocios, como buscaban la ayuda de la Fortuna en asuntos amorosos y en los juegos de azar, actividades también desarrolladas en las vinaterías, según lo atestigua la

28. Cf. Giuseppina Ledda, “Estrategias y procedimientos comunicativos en la emblemática aplicada (fiestas y celebraciones, siglo XVII)”, en Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000, pp. 251-262.

29. Véanse las obras de Santiago Sebastián, *Emblemática e historia del arte*, pp. 259-284. *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992. “Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica”, en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 64-69.

30. Especialmente a través de la pintura en biombo, cf. Marita Martínez del Río de Redo, “Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos”, en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 133-145, y Rosario Inés Granados Salinas, “Hacia la puerta norte del salón del estrado”, en Herón Pérez y Bárbara Skinfill (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002, pp. 215-221.

31. El dato fue tomado de Juan Manuel de San Vicente, “Exacta descripción de la magnifica corte mexicana, cabeza del nuevo americano mundo, significada por sus esenciales partes, para el bastante conocimiento de su grandeza” (1768), en *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, p. 177.

32. Denuncia sobre unos rótulos con nombres de vinos que al reverso tienen la imagen de Jesús, año de 1764. AGN. Fondo *Inquisición*, vol. 1070, exp. 17, fs. 298-308.

documentación de la época: "Y ¿qué harán estos holgazanes todo el día en la taberna? Unos ratos parlan cosas ociosas, otros juegan, y de ambos modos no se pasa cuarto de hora sin beber su buen trago."³³

Las vinaterías, lugares en los que se daba rienda suelta a las costumbres relajadas, eran consideradas por las autoridades y la élite gérmenes de subversión social que era necesario eliminar. La política coercitiva dieciochesca buscaba modernizar, reformar e ilustrar a la sociedad; sin embargo, las autoridades confiaban en que para mantener la paz social era indispensable mantener el tradicional orden jerárquico y estamentario de la misma. Su preocupación las llevó a desaprobar una imagen en la que se eliminaba la legitimación de dicho orden, pues la Fortuna no podía ser considerada, como en la Edad Media, un emblema moral que igualara a ciertos personajes de la vida pública.

Con la censura, ejercida selectivamente, se reconocía al emblema su eficacia como el aparato propagandístico por excelencia del ordenamiento social. Al mismo tiempo que el género emblemático demostraba sus posibilidades de explotación visual y de adaptación a las variantes históricas de la recepción.³⁴

En este caso, las autoridades virreinales dejaron en claro que frente a los excesos eran necesarios los mecanismos de educación y represión. Por ello, aplicaron una vigilancia constante y un control absoluto sobre la imagen, conscientes del profundo poder contenido en su elocuencia silenciosa.³⁵✿

33. "Informe sobre pulquerías y tabernas del año de 1784", en *Boletín del Archivo General de la Nación*, t. XVIII, núm. 2, pp. 228-229.

34. Cfr. Fernando Rodríguez de la Flor, *op. cit.*, p. 338.

35. Cfr. Fernando Rodríguez de la Flor, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 93.

Fuentes documentales

Archivo General de la Nación. Fondo *Inquisición*.

- Denuncia de un Cristo con una guitarra en la mano, pintado en la pared, año de 1609, vol. 284, exp. 95, fs. 790-790v.
- Inventario de los bienes del bachiller Miguel de Arana, año de 1732, vol. 839, exp. 23, fs. 281-284.
- Lista de libros presentada por don José Quinto, librero en la calle de la Monterilla, año de 1759, vol. 992, exp. 6, fs. 41-202.
- Denuncia sobre unos rótulos con nombres de vinos que al reverso tienen la imagen de Jesús, año de 1764, vol. 1070, exp. 17, fs. 298-308.
- Denuncia de un cielo de vinatería, año de 1767, vol. 1064, exp. 25, fs. 331-332.

Bibliografía

- Alciato, Andrea, *Los emblemas*, introducción de A. Egido, notas de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985.
- Baxandall, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- Bouzy, Christian, “Neoestocismo y senequismo en los emblemas morales de Juan de Orozco”, en Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000.
- Burke, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Altaya, 1997.
- Cárdenas Gutiérrez, Salvador, “La ‘Rueda de la fortuna’: un emblema del Estado moderno”, en Herón Pérez y Bárbara Skinfill (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002.
- Champeaux, Jacqueline, *Fortuna: recherches sur le culte de la fortune à Rome et dans le monde romain des origines à la mort de César*, Roma, École Française de Rome, 1982.
- Curiel, Gustavo y Antonio Rubial, “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal”, en *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- Díaz, Simón J., “La poesía mural del Siglo de Oro: su proyección en universidades y colegios”, en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Yndurain*, Madrid, Editora Nacional, 1984.

- Esteban Lorente, Juan F., "La ocasión o 'Parte de fortuna' como tema astrológico en los palacios de la Farnesina (Roma) y Zaporta (Zaragoza)", en Santiago Sebastián (coord.), *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turulenses, 1994.
- Frakes, Jerold C., *The Fate of Fortune in the Early Middle Age*, Leiden, E.J. Brill, 1987.
- Granados Salinas, Rosario Inés, "Hacia la puerta norte del salón del estrado", en Herón Pérez y Bárbara Skinfill (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002.
- Homero, *La Odisea*, México, Porrúa, 1991.
- "Informe sobre pulquerías y tabernas del año de 1784", en *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 2, tomo XVIII, pp. 228-229.
- Ledda, Giuseppina, "Estrategias y procedimientos comunicativos en la emblemática aplicada (fiestas y celebraciones, siglo xvii)", en Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000, pp. 251-262.
- Lombardo de Ruiz, Sonia, *Antología de textos sobre la ciudad de México en el periodo de la Ilustración (1788-1792)*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Departamento de Investigaciones Históricas, 1982 (Colección Científica, Fuentes, Historia Social, 113).
- Maquiavelo, Nicolás, *El príncipe*, México, Porrúa, 1971.
- Martínez del Río de Redo, Marita, "Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos", en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Mendoza, Juan de Dios, *Fortuna y providencia en la literatura castellana del siglo xv*, Madrid, Boletín de la Real Academia Española, 1973.
- Mínguez, Víctor, "1747-1808: Agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica en la fiesta novohispana", en Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill (eds.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2002, pp. 303-315
- _____, *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca. Jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1997.
- Morán, Miguel y Javier Portús, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997.
- Ovidio, Publio Nasón, *Metamorfosis*, Madrid, Alianza, 2000.

- Palomino de Castro y Antonio Velasco, *El museo pictórico y escala óptica*, tomo II, Madrid, Viuda de Juan García Infançon, 1724.
- Panofsky, Erwin, "La historia primitiva del hombre en dos ciclos de pinturas de Piero di Cósimo", en *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1998.
- Patch, Howard R., *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1927.
- Pérez-Marchand, Monelisa, *Dos etapas ideológicas del siglo XVIII en México a través de los papeles de la Inquisición*, México, El Colegio de México, 1945.
- Revilla, Federico, "Material emblemático en la vía pública: su presencia en una de las fiestas dieciochescas de Barcelona", en Víctor Minguez (ed.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2000, vol. I.
- Ripa, Cesare, *Iconología*, Venecia, Cristóforo Tomasini, 1645, t. I, libro segundo.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Emblemas: Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
- _____, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- San Vicente, Juan Manuel de, "Exacta descripción de la magnífica corte mexicana, cabeza del nuevo americano mundo, significada por sus esenciales partes, para el bastante conocimiento de su grandeza" (1768), en *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Sebastián, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992.
- _____, "Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica", en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- _____, *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965.
- Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.