

UN BIOMBO DE OVIDIO: ESTUDIO MATERIAL, ICONOGRÁFICO Y CULTURAL A FOLDING SCREEN BY OVIDIO: MATERIAL, ICONOGRAPHIC AND CULTURAL RESEARCH

Resumen

Estudio de un biombo inédito del último tercio del siglo XVII o inicios del siglo XVIII. A partir de un estudio técnico e iconográfico que revele la historia de la propia pieza se relacionarán los resultados con el tema elegido por el pintor y el contexto sociocultural de la época. Se identifican los grabados en los que se inspiró el pintor y se relacionan con la circulación de la obra de Ovidio en América, el contexto suntuario de un biombo de esas características o el tránsito de libros y saberes desde el viejo continente.

Palabras clave

Biombo, Grabados, Metamorfosis, Ovidio.

Alberto Baena Zapatero

Universidad de Salamanca, España.

Alberto Baena Zapatero es doctor en Historia por la Universidad Autónoma de Madrid. Premio de investigación María Isidra de Guzmán en 2009, ha trabajado como investigador posdoctoral del Centro de Humanidades (CHAM) de la Universidade Nova de Lisboa y ha sido profesor a tiempo completo de la Universidade Federal de Goiás (Brasil). Además, ha realizado estancias de investigación en México, Perú, Argentina o Japón. Actualmente es profesor contratado doctor de la Universidad de Salamanca.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 19/I/2022

Fecha de revisión: 30/V/2022

Fecha de aceptación: 06/VI/2022

Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

This research aims to study an unknown folding screen dated in the last third of the 17th century or early 18th century. Based on a technical and iconographic study that reveals the history of the piece itself, the results will be linked to the theme chosen by the painter and the socio-cultural context of his time. The engravings that inspired the painter are identified and related to, among other issues, the circulation of Ovid's work in America, the sumptuary context of a screen of these characteristics, or the arrival of books and knowledge from Europe.

Keywords

Engravings, Folding screen, Metamorphosis, Ovid.

Jesús Ángel Jiménez García

Universidad de Salamanca, España.

Jesús Ángel Jiménez García es doctor en Historia del Arte por la Universidad Salamanca. Ha trabajado en distintos programas sobre la catalogación "Bienes Muebles de la Diócesis de Salamanca y "Salamanca Patrimonio de la Humanidad". Además, ha realizado estancias de docencia e investigación en Estados Unidos en la James Madison University. Actualmente es profesor contratado doctor de la Universidad de Salamanca, donde imparte docencia sobre Técnicas Artísticas en el Grado de Historia del Arte.

ORCID Alberto Baena Zapatero :
0000-0003-4432-259X

ORCID Jesús Ángel Jiménez García:
0000-0003-2653-2948

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0012>

UN BIOMBO DE OVIDIO: ESTUDIO MATERIAL, ICONOGRÁFICO Y CULTURAL

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo tiene como objetivo presentar un biombo del último cuarto del siglo XVII o inicios del siglo XVIII que forma parte de una colección particular y que hasta ahora había permanecido inédito. Se trata de una pieza excepcional, tanto por la originalidad del tema escogido como por las técnicas de composición. Sobre las ocho hojas conservadas se agolpan numerosas escenas mitológicas, enmarcadas por una banda dorada, pintada posteriormente, que busca transmitir una idea de obra completa, a pesar de que falten hojas por lo menos en uno de los lados.

2. EL BIOMBO DE OVIDIO: ANÁLISIS MATERIAL E ICONOGRÁFICO

El uso durante largos periodos de tiempo de estampas dio al arte americano un “rasgo de atemporalidad” que podría comprometer la datación del biombo en base solo a las fuentes iconográficas¹. El análisis técnico de los pigmentos empleados, junto a la identificación de los grabados en los que se inspiró el biombo, permite afirmar que fue realizado entre finales del siglo XVII e inicios del siglo XVIII. Al igual

que sucede con la mayoría de los ejemplares mexicanos conservados hasta nuestros días, el soporte del biombo es papel —realizado con pasta de trapos— fijado sobre lienzo. El papel tiene una imprimación realizada con carbonato cálcico y yeso, aunque en una baja proporción. Sobre esta preparación se aplicó la capa pictórica aglutinada con aceite secante en la que se han podido identificar pigmentos originales del siglo XVII como por ejemplo el amarillo de plomo y estaño y la azurita².

Además, gracias a los estudios realizados en el biombo por parte de ARTE LAB S.L y JPEREIRA. NET, sabemos que existen estratos superpuestos en algunas de las zonas del biombo que son debidos a repintes realizados a partir del siglo XIX, ya que en las micromuestras estudiadas aparece un pigmento azul de cobalto con un aglutinante similar a las capas originales³.

Las fuentes iconográficas del biombo que nos ocupa fueron los grabados que realizó Pieter Philippe para la *Opera Omnia* de Ovidio que se publicó en Leiden en 1662 por Petrum Leffen. Estas ilustraciones se tomaron de las que diseñó Francis Clein y grabó Salomon Savery para la



Fig. 1. Anónimo. *Biombo mitológico de Ovidio*. 212x480 cm. Óleo sobre lienzo. Finales s. XVII. Colección particular. Madrid. España. Fotografía: Autores.

edición inglesa de las *Metamorfosis* que hizo George Sandys en Oxford en 1632⁴. En el caso específico del biombo que analizamos, resulta ilustrativa la presencia del grabado del Juicio de Paris, tal como se puede apreciar en las figuras 2 y 3. En primer lugar, llama la atención porque no es una historia que forme parte del contenido de las *Metamorfosis* y, en segundo lugar, porque es en la edición de las obras completas de Leiden donde aparecen por primera vez juntos.

El biombo conserva en la actualidad ocho hojas donde están representados distintos mitos de las *Metamorfosis*, que se explican en los primeros cinco libros de la obra de Ovidio. Puede apreciarse cómo los grabados que ilustran la edición, y que sirvieron de inspiración a nuestro biombo, fueron influenciados por la idea de utilizar la ilustración a página completa como índice figurativo que se ideó para la edición de las *Metamorfosis* de Bernardo Giunti de Vene-

cia de 1584⁵. Las ilustraciones fueron realizadas a buril por Giacomo Franco y se situaban al inicio de cada uno de los quince libros que forman la obra de Ovidio.

Esta publicación de fines del siglo XVI presentó como novedad la colocación en el texto, al inicio de cada libro, de los grabados de Franco con las estampaciones de los distintos mitos a toda página, en lugar de las viñetas tradicionales. Estos son representados de forma cronológica y en distintos planos, los más cercanos se narran en las primeras páginas de cada libro y se dejan para los planos más alejados los mitos que ocupan las últimas hojas. Desde el punto de vista estilístico, puede observarse una tipología uniforme en la composición. El grabador utilizó una perspectiva a vista de pájaro, donde las escenas se organizaron con un patrón en zigzag detrás de la principal. Por regla general, Giacomo Franco eligió una escena de cada mito y fue formando



Fig. 2. Juicio de Paris. Pierre Philippe. PUB. OVIDII NASONIS Opera Omnia. Grabado. 1662. Leiden. Países Bajos. Tomo 1, anteportada. Fotografía: Biblioteca Digital Ovidiana (BDO).

un collage de imágenes que aparentemente no tenían ninguna unidad narrativa, pero sí pueden considerarse como un índice figurativo, una especie de catálogo que se convierte en una sinopsis visual cada libro, como se puede observar en las imágenes 4 y 5⁶.

No podemos saber si en la hoja u hojas que faltan del biombo, de las obras completas de Ovidio, pudo encontrarse una cartela como sucede en los conservados de la conquista o del Quijote, pero es poco probable porque no existía en los grabados originales y tanto en el dibujo subyacente como en la pintura no aparecen números o letras.

En relación al significado de la obra, como expuso el propio Ovidio en el prólogo, el hilo conductor de todos los mitos contados fue “hablar de formas a cuerpos nuevos mudadas, [...] desde el comienzo primero del mundo” hasta la época del poeta⁷. Si observamos la secuencia de mitos representada en el biombo podemos suponer varios aspectos que expliquen su orden compositivo. Lo primero que salta a la vista es que todos los mitos representados corresponden a los cinco primeros libros de las *Metamorfosis*, que se ven cortados en la última hoja por la representación del juicio



Fig. 3. Anónimo. Séptima y octava hoja del biombo. Óleo sobre lienzo. Finales s. XVII. Colección particular. Madrid. España. Fotografía: Autores.

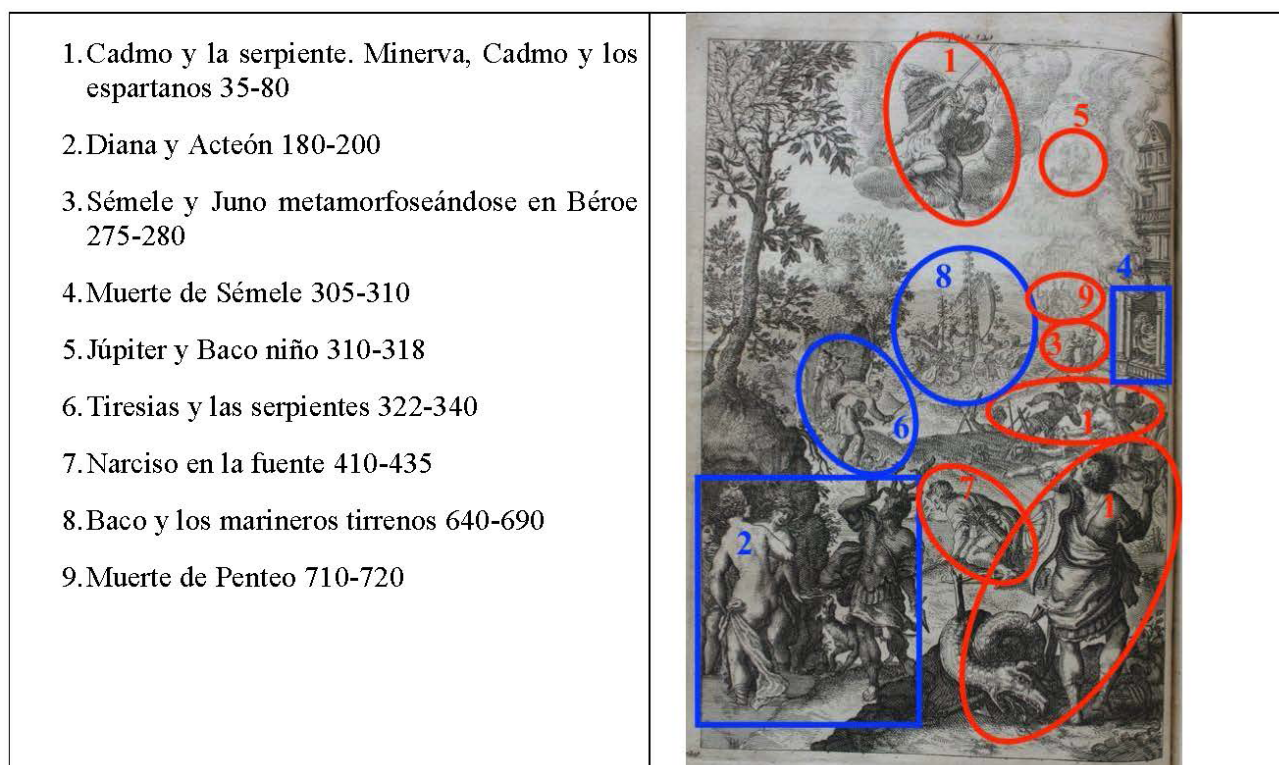


Fig. 4. Índice compositivo de las escenas según su orden de aparición en el libro 3. Pierre Philippe. PUB. OVIDII NASONIS Opera Omnia. Grabado. 1662. Leiden. Países Bajos. Tomo 2, libro 3, págs. 120-121. Fotografía: BDO.

de Paris. De ahí surge, precisamente, una de las mayores incógnitas que arroja la composición, ¿cuántas hojas faltan? ¿Habría más libros representados en las hojas que continuarían a la derecha? Y si no es así, ¿por qué se eligen solo los primeros cinco libros? El pintor o, mejor dicho, los pintores del biombo, ya que se trata de una pieza de taller sin firma y en la que interviene más de un pincel, siguen los modelos de composición de Savery para las *Metamorfosis*, pero ¿por qué se incluye la escena del juicio de Paris, que corresponde a las *Heroidas*, y corta los mitos de las *Metamorfosis* justo al final del quinto libro?

Otra de las preguntas que plantea el biombo es la ordenación de los mitos de cada libro, que se engloban por hojas, pudiéndose seguir una lectura de izquierda a derecha. Sin embargo, se da una curiosa alteración en el orden: la primera

hoja se basa en el primer libro, la segunda salta al tercero, mientras que las hojas tres y cuatro vuelven al libro segundo, tal como se puede observar en las figura 6 y 7, y, a partir de ahí, se retoma la secuencia creciente: las hojas cinco y seis remiten al libro cuarto, y las dos últimas al quinto.

Es muy difícil responder a estas dos preguntas ya que nos falta información para confirmar cualquier hipótesis. Sin descartar que se tratase de una opción compositiva del creador del biombo o que se debiese a la propia adaptación material de los mitos contenidos en los grabados a las medidas de cada lámina, es posible suponer otra posible explicación. El taller del biombo pudo basarse en los grabados sueltos y no tener acceso a la obra completa ya que existió una importante circulación de grabados sueltos en la Edad Moderna.



Fig. 5. Anónimo. Segunda hoja del biombo. Óleo sobre lienzo. Finales s. XVII. Colección particular. Madrid. España. Fotografía: Autores.

La disposición de las escenas plantea otra pregunta a resolver. En la parte superior de la última hoja aparece un mito que no estaba ni en el grabado del quinto libro de las *Metamorfosis*, ni forma parte de la escena del juicio de Paris. Resulta una novedad interesante porque el resto de hojas acomodan los grabados sin añadidos reseñables. La escena es pequeña y mal definida, pero su iconografía parece identificar la escena con Dríope transformada en árbol, un episodio del libro IX de las *Metamorfosis*, tal y como se aprecia en la imagen 3. De ser así, tendríamos otro ejemplo de alteración manifiesta del orden del relato original, ¿por una economía del espacio o por la relevancia de su significado?

3. EL BIOMBO DE OVIDIO EN SU CONTEXTO

Más allá de la estructura narrativa del biombo, cabe preguntarse si en la elección de los cuentos mitológicos hubo algún tema predominante que pudiera servir de articulador de un discurso como las propias metamorfosis, el amor, el castigo o la recompensa divina⁸. En este sentido, el humanismo europeo había hecho un esfuerzo por dar un significado moralizante a la mitología clásica que podría servir de ejemplo al comportamiento humano. Y así se refleja en la Dedicatoria a Esteban de Ibarra en la traducción de Pedro Bellerio a las *Transformaciones* de Ovidio: “Por ser Poesía y Pintura virtudes hermanas que traen consigo utilidad, deleite y alivio a los hombres de ingenio, he querido dedicar a V.M. (como a quien conoce la dignidad de ambas cosas) este volumen, a fin de que con su entretenimiento pueda a ratos restaurar el ánimo fatigado de los importantes negocios y grandes cuidados”⁹.

A propósito del propietario de este biombo, debe considerarse la relación entre el gusto por la mitología clásica, la posición privilegiada y la necesidad de ostentación. De ahí que pueda aventurarse que se trataría de un personaje de la élite. En la misma línea que el biombo de las



Fig. 6. Anónimo. Tercera y cuarta hoja del biombo. Óleo sobre lienzo. Finales s. XVII. Colección particular. Madrid. España. Fotografía: Autores.

“las artes liberales” y “los cuatro elementos”, que fue un encargo del arzobispo virrey, fray Payo Enríquez de Ribera, al pintor Juan Correa durante la segunda mitad del siglo XVII. La intención del religioso fue regalárselo a su hermano, el marqués de Tarifa, gran aficionado a la mitología¹⁰.

En el caso estudiado, la rareza de la acumulación compositiva de mitos nos conduce a pensar que, efectivamente, pudo ser un biombo de encargo, pero, además, planteado para un consumo ostentoso y culto. En este sentido, tendría mucho que ver con el despliegue y planteamiento descritos por Jaime Cuadriello para el caso de los biombos emblemáticos¹¹. Así, la máxima del emblemista del siglo XVI

Juan de Borja, “deleitar la vista y dar gusto al entendimiento” se adecuaría perfectamente a la intención de la obra, también expresada en la dedicatoria de la traducción de Esteban de Ibarra: “Metamorphosear el efecto desta verdad en fabulosa adulación, correspondiendo con la poesía muda que para recreación de la vista y deleite del espíritu en las Mitologías, de la filosofía tan ingeniosamente ocultadas, he añadido con sus alegorías a esta obra”¹².

Cualquier aficionado que se enfrentase al reto de observar y entender la composición debía ser poseedor de una gran erudición de la que, gracias al biombo, podría hacer alarde. Al margen de la eventual intención moralizante, el motivador de la obra parece ser precisamente el hacer alarde de formación e ingenio. Al contemplar la pintura el espectador entra en un juego intelectual consistente en ejercitar la memoria y la perspicacia para descifrar cada uno de los secretos que, en forma de personajes y anécdotas mitológicas, esconde el biombo.

164

La inspiración en la mitología clásica fue habitual en la decoración doméstica. Puede decirse que el conocimiento circuló con la asociación de distintos lenguajes que buscaban enlazar lo escrito y lo visual, que tradicionalmente se correspondían. En este contexto de transmisión de saberes y configuración del conocimiento, los biombos representan un claro ejemplo desde el ámbito de la cultura material, donde la emblemática y la mitología son parte sustantiva de esta construcción de saberes. En este sentido, la mitología es una de las bases del repertorio iconográfico en las artes coloniales, haciéndose visible en arquitectura, pintura, escultura o arte efímero. En lo que se refiere al ajuar doméstico, encontramos numerosos ejemplos de bateas¹³, almohadillas o escritorios en los que destaca la presencia de las *Metamorfosis* de Ovidio¹⁴, lo que demuestra que la temática amorosa de inspiración clásica encajaba bien en espacios privados y, del mismo modo, era también uno de

los asuntos predilectos en el diseño de biombos. Sin embargo, es interesante apuntar que, si el éxito de las piezas realizadas con laca mexicana inspiradas por el repertorio de las *Metamorfosis* se da sobre todo a lo largo del siglo XVIII, nuestro biombo habría sido ideado en un momento anterior o por lo menos inicial a esta moda.

Estamos frente a un biombo de rodastrado, donde se presentan las “fábulas profanas” de manera decorosa, según dictaba la preceptiva de la época, para lucir en el salón y estancia principal de la residencia. Otra razón que sustenta esta clasificación es el número de hojas (ocho conservadas, pero por lo menos tendría una o dos más a la derecha), junto a la cenefa de la parte inferior y la altura (212 cm), que si comparamos con lo que sabemos por otros casos apoya esa hipótesis. Como ya explicamos, el posible sentido de la obra también apunta un uso y valor suntuario dentro de los circuitos de sociabilidad de las élites emergentes de la ciudad letrada, orgullosas de exhibir su conocimiento de la cultura clásica como uno de los factores de su identidad privilegiada.

El éxito de las obras de Ovidio perduró en el tiempo y se mantuvo tanto en la Edad Media como en la Edad Moderna, llegando a América a través de diferentes ediciones ilustradas y grabados sueltos cuya iconografía seguía unas líneas generales bien definidas. En la práctica, resulta imposible estudiar los inventarios y catálogos de menudencias de la época, aunque sí tenemos noticia, por ejemplo, de ediciones flamencas de Ovidio del siglo XVI que en 1660 estaban a la venta en la librería de Paula de Benavides, viuda de Bernardo de Calderón: *Fastorum Libri* de 1568 y la edición en español de las Transformaciones en romance de 1595¹⁵. Las obras clásicas impresas en Flandes conformaban una parte importante de los acervos de las bibliotecas novohispanas, tal y como puede rastrearse en los catálogos de librerías de la época, del mismo modo que los grabados flamencos fueron una



Fig. 7. Pierre Philippe. PUB. OVIDII NASONIS Opera Omnia. Grabado. 1662. Leiden. Países Bajos. Tomo 2, libro 2, págs. 62-63. Fotografía: BDO.

fuente importante y decisiva para la conformación del arte colonial, pese a la dificultad de rastrear su recorrido transatlántico. Sin entrar en el amplio debate sobre la originalidad del arte novohispano, es indudable el papel que tuvieron grabados y estampas europeas en la difusión de formas, ideas y estilos en el Nuevo Mundo, aunque las soluciones tomadas fuesen influidas por los condicionamientos de cada territorio¹⁶.

4. CONSIDERACIONES FINALES

En relación al origen del biombo, no es posible afirmar con rotundidad que se trate de un ejemplar novohispano, sin embargo, existen varios indicios que pueden sugerir esta



Fig. 8. Anónimo. Quinta y sexta hoja del biombo. Óleo sobre lienzo. Finales s. XVII. Colección particular. Madrid. España. Fotografía: Autores.

factura. En primer lugar, la cronología de la pieza apoyaría esta hipótesis. Los estudios realizados hasta el momento a los biombos conservados y a los inventarios de bienes indican que fue en este lugar donde surgió primero una producción fuera de Asia que iría aumentando de manera cuantitativa a lo largo del siglo XVII, hasta llegar incluso a exportarse en la centuria siguiente. Mientras que, sin descartar que se trate de un biombo hecho en otros lugares de América o en Europa, lo cierto es que solo entrado el siglo XVIII se consolidó una manufactura significativa en estos lugares y se han conservado muchos menos ejemplares que nos permitan conocer mejor sus peculiaridades estilísticas.

En segundo lugar, otro aspecto fundamental para relacionar el biombo con el contexto novohispano, tiene que ver con la ambientación natural. En este caso, se trata de un jardín idealizado donde destaca la presencia de árboles para dar una sensación de conjunto y separar escenas, otro recurso habitual en la factura mexicana. Si comparamos los grabados, en los que se basó el pintor, con el resultado del biombo, llama poderosamente la atención que mientras las escenas mitológicas se ajustaron al original, los árboles se cambiaron y los incluidos recuerdan a los ahuejotes, árboles originarios del valle de México que se distribuyen desde el sur de Estados Unidos hasta Guatemala. Los ahuejotes son frecuentes en los biombos mexicanos conservados hasta la actualidad¹⁷. Al igual que en el biombo del Quijote, propiedad de la Fundación Banamex, en que se hizo uso de estos árboles, es posible suponer que el pintor quiso acercar el tema al contexto novohispano trasladando la historia del hidalgo castellano de la árida meseta a la vegetación del Nuevo Mundo. La progresiva presencia de elementos autóctonos es característica de una segunda fase de evolución del arte colonial americano en su conjunto, en la que puede apreciarse una reelaboración de los modelos grabados de los que dependía su producción y que solía introducir objetos, animales y plantas de su entorno en la composición¹⁸. Como sucede con los árboles, quizás el pintor también se valió de la vegetación autóctona. De esta forma, en un claro ejercicio de hibridación, es posible vislumbrar el cempoaxóchitl, o clavel de Indias, originario de Centroamérica, o incluso un agave en la quinta hoja, pero es difícil afirmarlo con seguridad, además de que desde el siglo XVI muchas especies se difunden también por Europa (véanse imágenes 8 y 9). No obstante, hubo biombos en los que se combinaron fondos de influencia flamenca con motivos vegetales autóctonos como el agave (ejemplares del palo volador del Museo de los Ángeles y del Museo de América de Madrid), y otros que incluyeron esta planta en primer plano para identificar el territorio, como en la vista de la conquista de México del Museo Franz Mayer.



Fig. 9. Pierre Philippe. PUB. OVIDII NASONIS Opera Omnia. Grabado. 1662. Leiden. Países Bajos. Tomo 2. Libro 4, págs. 170-171. Fotografía: BDO.

A primera vista, lo que distingue este biombo del resto es la originalidad de su composición, que no se dedica a un solo episodio pintado en primer plano como sucede en el resto de los conservados, sino que despliega una sucesión de mitos dispersos y en pequeño tamaño. La naturaleza temática plural del ejemplar analizado permite pensar que, tal vez, se pueda asociar con aquellos biombos que en los inventarios de bienes quedaron registrados bajo la fórmula de “fábulas” que, en cierta forma, resume un contenido tan variado¹⁹.

Si recopilamos lo expuesto hasta aquí, podemos establecer varias semejanzas con el biombo Meleagro y Atalanta ofreciendo a Diana la

cabeza del jabalí de Caledonia que pintase Miguel Cabrera, conservado en la colección del Museo Soumaya y estudiado por Benito Navarrete (véase imagen 10). En ambos casos el pintor se enfrenta al reto de adaptar un grabado compuesto de manera vertical basado en la obra de Ovidio a la superficie horizontal de un biombo extendido. En el ejemplar que nos ocupa el problema se resuelve agrupando los libros por hojas. Asimismo, las dos composiciones añaden a la fuente el colorido y la exuberante vegetación característica del arte novohispano²⁰.

Aunque todo apunta a que la edición de las obras de Ovidio en que se basó el biombo no llegó hasta México, ya que no hay constancia de la presencia de estos ejemplares en las bibliotecas privadas novohispanas o en los catálogos de venta de libros en la ciudad de México, sí existen otras evidencias. Pueden localizarse desde fechas tempranas ediciones en castellano y latín de las denominadas *Transformaciones* de Ovidio, entre las que destaca la edición antuerpiense de 1595. Además, otro dato que corrobora su circulación es que, entre 1604 y 1660, aparecen registrados 8 ejemplares en poder de particulares y comerciantes²¹. Es también necesario remarcar que esta utilización de modelos no es una simple cuestión de transposición, ya que supone también plantearse distintos matices en su recepción y asimilación.

Esta circunstancia nos obliga a plantearnos como hipótesis de trabajo la recepción de los modelos iconográficos del biombo mitológico desde la identificación de los grabados, desgajados de las ediciones impresas. Al igual que sucedía en Europa, en América fue habitual que la decoración de los muebles se inspirase en grabados sueltos. Esta línea de estudio del arte virreinal, y la circulación de modelos europeos en América, es una tendencia que se apoya en los numerosos registros de envíos y llegadas de grabados embarcados hacia puertos americanos, tal y como confirman también



Fig. 10. Miguel Cabrera. *Meleagro y Atalanta ofrecen a Diana la cabeza del jabalí de Caledonia*. 192x329 cm. Óleo sobre lienzo. 1760-1763. Museo Soumaya. Ciudad de México.

los numerosos inventarios en iglesias y particulares²². Asimismo, las investigaciones sobre muebles y bateas novohispanas, incluidos los biombos, han identificado los grabados que sirvieron de inspiración, abundando entre los temas escogidos las historias mitológicas, las alegorías de los elementos o de los continentes, o las escenas bíblicas sacadas del Antiguo Testamento²³. Así sucedió, por ejemplo, con el biombo novohispano con escenas de las metamorfosis de Ovidio de la colección del Palacio del Marqués de Viana de Córdoba, que se basó por lo menos en dos grabados de la serie de Antonio Tempesta sobre esta obra, publicados a inicios del siglo XVII. Asimismo, este ejemplar tiene la parti-

cularidad de presentar las nubes de polvo de oro de influencia japonesa, posiblemente por tratarse de un ejemplar de manufactura temprana.

El tema mitológico elegido para el biombo que nos ocupa lo sitúa entre el grupo de inspiración occidental y no encontramos elementos de naturaleza oriental en la composición como aves fénix o nubes doradas. Solamente las figuras geométricas de la cenefa superior pudieron basarse en un motivo tradicional japonés de “hana-bishi” (“flor rombale”), aunque la forma de pétalo parece occidentalizada y aún no ha sido posible determinar si se trata de un añadido reciente²⁴.

NOTAS

¹MANRIQUE, Alberto. “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México D. F.), 50 (1982), págs. 55–60.

²SÁNCHEZ, Andrés y VEGA, Luisa. *Estudio de los materiales presentes en cuatro micromuestras tomadas de una pintura perteneciente a un Biombo policromado*. Madrid: ARTE LAB S.L., 2019, Ref: 3U-2019.

³Ibidem.

⁴Posteriormente varias ediciones de las obras completas de Ovidio compartirán los mismos grabados que acompañan a la edición de 1662: Oficina Hackiana, Leiden, 1670; Joan I Blaeu, y Pieter Blaeu, Amsterdam, 1683 y Rembertus Goethals, Johannes II Janssonius van Waesberge y Hendrick Boom, Amsterdam, 1702 (DÍEZ PLATAS, Fátima. “Patrimonio universitario: Las ediciones ilustradas de las obras de Ovidio en la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela”. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte* (Santiago de Compostela), 17 (2018), págs. 176-178.

Biblioteca Digital Ovidiana, Ediciones ilustradas de Ovidio en las bibliotecas españolas. <http://www.ovidiuspictus.es/listadoejemplares.php?de=edicion&clave=21>[Fecha de acceso: 17/01/2022].

⁵CASAMASSIMA, Francesca. “L’ aparato decorativo delle Metamorfosi di Giovanni Andrea dell’Anguillara. Le serie iconografiche cinquecentesche”. *Il Capitale culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage* (Macerata), 11 (2015), págs. 430-435.

⁶CASAMASSIMA, Francesca, “L’ aparato decorativo...”. Op. cit.

⁷OVIDIO, Publio. *Metamorfosis*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, pág. 67.

⁸Esta pregunta la plantea Antonio Ramírez de Verger en la introducción a la obra de Ovidio. Ibidem, págs. 22-23.

⁹OVIDIO, Publio. *Las transformaciones de Ovidio en lengua Española repartidas en quince libros, con las Alegorías al fin dellos y sus figuras, para provecho de los Artífices*. Amberes: en casa de Pedro Bellerio, 1595, fol. 2r.

¹⁰Este biombo se conserva actualmente en el museo Franz Mayer de la ciudad de México. MARTÍNEZ DEL RÍO, Marita. “Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos”. En: TOVAR, Rafael; ESTRADA, Gerardo; HERNÁNDEZ, Roberto y LÓPEZ, Carmen. *Juegos de ingenio y agudeza, la pintura emblemática en la Nueva España*. México: Museo Nacional del Arte, Ed. del Equilibrista, 1994, págs. 133-149.

¹¹CUADRIELLO, Jaime. “Los jeroglíficos de la Nueva España”. En: VV.AA. *Juegos de ingenio y agudeza, la pintura emblemática en la Nueva España*. México: Museo Nacional del Arte, Ed. del Equilibrista, 1994, págs. 84-116.

¹²OVIDIO, Publio. *Las transformaciones de Ovidio...* Op. cit., fols. 2r-2v.

¹³En el Museo de América de Madrid, por ejemplo, existe una de estas bateas basada en grabados de Virgil Solis, o en el Museo del Nacional del Virreinato de México, se conserva la batea de Perseo y Medusa. Ver GARCÍA, María Concepción y PÉREZ, Sonia. “Las Metamorfosis de Ovidio y los talleres de laca en la Nueva España”. *Cuadernos de Arte Colonial* (Madrid), 1 (1986), págs. 5-45; PÉREZ, Sonia. *La laca mexicana*. Madrid, Alianza Editorial, 1990, págs. 5-45.

¹⁴Ibidem, págs. 138-149.

¹⁵MANRIQUE, César. *El libro flamenco para lectores novohispanos: una historia internacional de comercio y consumo libresco*. México: UNAM-IIB, 2019, pág. 238.

¹⁶NAVARRETE, Benito, “El ideario volante...”. Op. cit. MANRIQUE, Alberto “Las estampas como fuente...”. Op. cit.

¹⁷Algunos otros biombos en los que aparecen los ahuejotes son: Biombo del palacio virreinal y la alameda de la colección Rivero Lake, Biombo con escenas de la ciudad de México sobre fondo rojo de la colección Rivero Lake, Biombo con escenas y tipos populares mexicanos del museo Franz Mayer, Biombo con escenas pastorales del Museo Franz Mayer, Biombo de un sarao del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, Biombo de fiesta campestre del Museo de Arte de Denver, Biombo con escenas galantes de la Fundación Banamex, Biombo con escena de campo que se encuentra en comodato al Fomento Cultural de Banamex, Biombo con la leyenda mitológica de Céfiro y Flora en comodato al Fomento Cultural de Banamex, Biombo de Don Quijote de la Fundación Banamex.

¹⁸Uno de los ejemplos más claros en este sentido procede del arte peruano, con Diego Quispe Tito (1618-1681) y su taller. MARIAZZA FOY, Jaime. “Pintura y naturaleza. El paisaje en la pintura virreinal peruana”. *Illapa Mana Tukukuq* (Lima), 9 (2019), págs. 47-55. Luis Eduardo Wuffarden también se ocupa del tema, desde una perspectiva general, al señalar su “gran versatilidad para adaptarse a las mutaciones del gusto o a clientelas diversas —rurales y urbanas, analfabetas e ilustradas—. WUFFARDEN, Luis Eduardo. “Mirar sin envidia. Emulación, diferencia y exaltación localista en la pintura del Virreinato del Perú”. En: GUTIÉRREZ, Juana y BROWN, Jonathan

(Eds.). *Pintura de los reinos: identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México: Fomento Cultural Banamex, 2008, tomo II, págs. 643-692.

¹⁹Citamos dos ejemplos: “un arrimador con trece tablas y en ellas pintadas unas fábulas con su cornadura dorada en cotense todo nuevo”; Archivo General de la Nación, Civil, vol. 758, exp. 5, fol. 48v *Bienes de Antonio de tapia declarados por su mujer, 1724* y “Un rodastrado de lienzo pintado de diez tablas de fábulas, en veinte pesos”, entre los bienes del arquitecto Juan Montero declarados en 1695, FERNÁNDEZ, Martha. “El inventario de bienes de un artista novohispano. El arquitecto Juan Montero”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México D.F.), 54 (1984), págs. 27-59.

²⁰NAVARRETE, Benito. “El ideario volante: la estampa como medio de difusión y transmisión de formas en el barroco virreinal”. En: CURIEL, Gustavo, NAVARRETE, Benito y LEROY, Iván. *Viento detenido, mitologías e historias en el arte del biombo*. México: Editorial Museo de Soumaya, 1999, págs. 9-32.

²¹O’GORMAN, Edmundo. “Bibliotecas y librerías coloniales 1585-1694”. *Boletín del Archivo General de la Nación* (México D.F.), 10.4 (1986), págs. 663-1006.

²²Un estado actualizado de la cuestión se recoge en los trabajos recopilados por Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, especialmente los de Clara Bargellini y Helga Von Kügelgen. ALCALÁ, Luisa Elena y BROWN, Jonathan (Eds.). *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014.

²³GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés. *El baúl de taracea de Villa Alta (Oaxaca, Nueva España) de los marqueses de Mancera en la colección Gerstenmaier*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2019. <https://www.culturaydeporte.gob.es/museodeamerica/ca/dam/jcr:e258eb24-9452-4b75-a077-8abd9c44f44d/ba%20de%20los%20marqueses%20de%20mancera%202.pdf> [Fecha de acceso: 17/01/2022].

²⁴CURIEL, Gustavo, AYMES, Carla y URRÉCHAGA, Hilda. “Arte y Erudición. El mobiliario virreinal de Villa Alta, Oaxaca”. En: *Taracea oaxaqueña. El mobiliario virreinal de la villa Alta de san Ildefonso*. México: Museo Franz Mayer/Artes de México, 12, 2011, págs. 14-67; AGUILÓ, María Paz. “Aproximaciones al estudio del mueble novohispano en España”. En: *El mueble del siglo XVIII: Nuevas aportaciones a su estudio*. Barcelona: Adjuntament de Barcelona, 2008, págs. 19-32; MANRIQUE, Alberto “Las estampas como fuente...”. Op. cit.

²⁵Agradecemos a la investigadora Judith Farré del CISC su ayuda en la investigación literaria y al profesor Hiroshige Okada de la Universidad de Osaka las sugerencias para la identificación de la cenefa.