

# Alegoría de la retórica en un biombo de Juan Correa

A Helena Beristáin

Con el paisaje como fondo escénico, la elegante mujer cuya constitución anatómica robusta es cubierta por un vaporoso vestido que apenas deja ver parte del cuello y el brazo derecho, redondeados generosamente para acentuar su sensualidad femenina, se desplaza sobre un terreno amplio y agreste desde el lado izquierdo y se dirige al fondo del escenario. La mujer es en realidad una alegoría que discurre por un espacio abierto y despejado, tal como manda la iconografía de la retórica. La dirección del movimiento hacia la derecha enuncia una escena convencional de buen augurio y mantiene la unidad del curso narrativo que lleva el *Biombo de los cuatro elementos y de las artes liberales*, del pintor mulato Juan Correa, objeto que forma parte del acervo del Museo Franz Mayer. A diferencia de su hermana la Gramática, cuya corona es de flores, la mujer que representa a la Retórica lleva en la cabeza una delgada corona de metal precioso incrustado de pedrería. Dice Cesare Ripa, a propósito de la corona y de la túnica púrpura:

son claro indicio de cómo la elocuencia brilla y resplandece en las mentes de quien le presta oídos, ejerciendo su dominio sobre las almas de los hombres; dado que, como dice Platón *In Pol.*, “La dignidad oratoria está unida a la dignidad real en tanto que persuade de lo que es justo y gobierna con aquélla los asuntos públicos” (1987, I: 313).



Detalle del Biombo de los cuatro elementos y las artes liberales, vista del lado sobre las artes liberales (ca. 1646-1716). Óleo sobre tela, montado en bastidor de madera, con aplicaciones en yeso dorado, Nueva España: Juan Correa. Museo Franz Mayer.

En otra parte apunta Ripa que

las perlas y las joyas que adornan sus cabellos, representan sus dotes y virtudes, por servirse la retórica de la invención, la disposición, la memoria y la pronunciación, y por estar compuesto el nombre de Polimnia de la palabra *poly* y la palabra *mnia*, que juntas significan abundante memoria (1987, II: 113).

De espaldas al espectador, su postura difiere completamente de las del resto de las mujeres que representan a las demás artes. Se debe, en primera instancia, a que la Retórica es única como *bene dicendi scientia* que se contrapone a la Gramática, cuya naturaleza es distinta, *scientia recte loquendi*; al contrario de sus hermanas, aquélla necesita reelaborar el mundo con elegancia

y eficacia, mientras que éstas lo hacen con corrección y apego a la 'verdad'. Así, las 'virtudes' correlativas a todas las artes influyen sobre el artífice y la obra, pero sólo la retórica privilegia un objeto distinto de la recta verdad: su meta es la persuasión del auditorio o la belleza del discurso. La posibilidad de su desviación con respecto de 'lo verdadero' entraña un riesgo tanto para la obra como para el artífice. Con ello se genera una faceta en el arte del bien decir que, a lo largo de la historia, haría necesaria una defensa sistemática de la retórica contra la filosofía.

La mujer vuelta de espaldas no representa desdén por los preceptos, su postura no alude al desconocimiento de los peligros virtuales que implica su uso para concentrarse en la eficacia o la belleza de su arte, sino que advierte que la comprensión y el ejercicio de sus preceptos —con todo y ser obligatoria para el género humano— no está al alcance de la generalidad de los hombres.

Mediante la cara perfilada apenas con la ambigüedad de unos rasgos genéricos, sin llegar a los pormenores fisiognómicos y, mucho menos, a la amplitud descriptiva del retrato, la alegoría de la retórica de Juan Correa mantiene el gesto de un orador que no alcanza a ser declamatorio: está a medio camino, entre la neutralidad y la pose de circunstancia. Lleva en el brazo derecho —semidesnudo, símbolo de la claridad de sus ideas—, levantado ligeramente, una piedra imán con cinco alfileres muy estilizados que, más que adheridos por la atracción magnética, parecen estar clavados como agujas de bordar en un cojincillo de costurera. La inscripción en una cartela de cordobán que simula estar al pie señala la naturaleza de los objetos:

Imán piedra en lo atractivo  
del Hierro en su duro afán  
no atruxo más q'mi Activo;  
(al Noble cordial) pues vivo  
en los que Amándome están.

Los alfileres pueden representar las cinco 'fases de elaboración' o partes de la retórica: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, memoria y *pronuntiatio*.<sup>1</sup> Incluso, dado que todos los

1 La definición precisa de cada una de las partes se suele tomar de Cicerón (1997); también puede consultarse en Lausberg (1975 y 1996) o Beristáin (1985).



Biombo de los cuatro elementos y las artes liberales, vista del lado sobre las artes liberales (ca. 1646-1716). Óleo sobre tela, montado en bastidor de madera, con aplicaciones en yeso dorado, Nueva España: Juan Correa. Museo Franz Mayer.

alfileres tienen diferente forma y componen dos grupos de color —tres de ellos son dorados y dos tienen un tono negro verdoso—, podrían estar representadas las dos caracterizaciones de la retórica y su división social del trabajo: como arte preparatoria (*poiética*) a la ejecución práctica, por medio de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, y como arte práctica gracias al dominio de la memoria y la *actio* (*pronuntiatio*). La primera serie, de color dorado, sería la función de quien produce un discurso; mientras que la segunda, de color verdoso, estaría situada en la función de quien lo pronuncia o actúa.

Siguiendo este curso de cualidades que requieren un largo proceso de adiestramiento, no sería exagerado extender nuestra asociación quinaria de los alfileres a la parte de la retórica que los antiguos consideraron como fundamental y a la que durante el Renacimiento se dedicaron muchos tratadistas: la memoria. Ésta era venerada a tal grado que su dominio fue considerado como clave para la elocuencia y la sabiduría. Se suponía que era una cualidad inherente a la naturaleza del hombre (en tanto que éste posee un alma) y,

por eso, el arte de su instrucción la dividió desde el principio en memoria natural y memoria artificial.

La memoria natural es aquella que, nacida simultáneamente con el pensamiento, está injertada en nuestras mentes. La artificial es la memoria que ha sido fortalecida y consolidada por el ejercicio. Esta disciplina puede perfeccionar una buena memoria natural, e incluso las personas peor dotadas pueden perfeccionar con el arte sus débiles memorias (*Ad Herennium*, III, xvi-xxiv, citado en Yates, 1974: 17).

A su vez, la memoria artificial se dividía en memoria de las cosas y memoria de las palabras, ambas con una técnica de ejercitación semejante, aunque impracticable en el caso de las palabras porque el número de éstas es casi infinito y muchas de ellas (sobre todo los nexos) no tienen

posibilidad de asociarse con lugares e imágenes como recomienda la preceptiva. Existieron varias técnicas, aunque todas se basaban en el principio fijado por la hazaña de Simónides. Como es sabido, el poeta se había salvado milagrosamente de morir durante un banquete gracias a la intervención de Cástor y Pólux. En el momento en que dejó la casa de su impío huésped para atender el llamado de dos jóvenes desconocidos,<sup>2</sup> ésta se vino abajo y sus pesados mármoles aplastaron a los invitados. Más tarde, para identificar los restos de los cuerpos, los familiares tuvieron que acudir a la legendaria memoria del único comensal sobreviviente. Simónides recordaba con exactitud el nombre y el lugar en que se encontraba cada uno de los convidados segundos antes de que ocurriera la catástrofe. La enseñanza fundamental que desprendió la Antigüedad de esta anécdota es que la memoria debía basarse en un principio de organización, que consistía en una representación topográfica. Había que imaginar un edificio y tener bien codificadas cada una de sus partes: salas, patios, columnas, jardines, estatuas, etc. Estas partes constituirían un conjunto ordenado de lugares fijos (*loci*). Después debía asignarse a cada uno de los *loci* una imagen impresionista o inusitada que estuviera asociada a una idea, a una frase o a una palabra para que la memoria pudiera extraerla en el momento en que la necesitara, como si se tratase de un archivo mental. Había varios sistemas para ordenar los *loci* en conjuntos y subconjuntos. Pero el sistema que nos importa

2 Según cuenta la leyenda, eran los gemelos divinos, Cástor y Pólux, quienes llamaron a Simónides para librarlo del derrumbe ocasionado por el terremoto. Momentos antes, Simónides había disputado con Scopas, el rico anfitrión tesaliense, quien se había propuesto pagar sólo la mitad del servicio de aeda que Simónides había prestado en el banquete, argumentando que una parte del poema compuesto para la ocasión estaba dedicada a Cástor y Pólux; luego, eran ellos, los Dióscuros, quienes debían pagar a Simónides el resto de su trabajo. Y lo hicieron, poniéndolo a salvo del derrumbe y castigando a los demás comensales que habían festejado la impiedad de Scopas.

para el caso de la alegoría que pintó Correa es el que se basa en los cinco dedos de la mano. El más extendido y vulgar de cuantos hubo desde la Antigüedad. Los cinco alfileres clavados en el imán que levanta la prosopopeya de la retórica podrían estar asociados a los cinco *loci* básicos que codifican y encasillan las principales ideas de un discurso. Se enaltece no la memoria, sino su técnica como elemento fundamental en el arte del bien decir. Porque, otra vez, como se creará en el Barroco, el arte no sólo imita a la naturaleza tratando de igualarla (mímesis), sino que la perfecciona; de ahí la importancia que tiene la memoria artificial adquirida por los europeos modernos de la mnemotecnia gentil.<sup>3</sup> 'El arte sobrepuesto al mundo natural' es uno de los varios significados que podría tener el pájaro enjaulado junto al libro abierto en la pintura de Juan Correa.

En realidad, el ave parlera que está dentro de la jaula, en la parte baja de la tabla, tiene más de un valor semántico. Es, en primer lugar, la inclusión directa de una idea que andaba en el aire y que emblemistas como Sebastián de Covarrubias habían cobijado en sus repertorios desde principios del siglo XVII. Se trata del Emblema 78 (Centuria I), titulado "*Refert dictata*", bajo el cual puede leerse la siguiente octava real:

El Papagayo, el Tordo, la Picaza,  
Perciben lo que oyen, enseñados  
Del ocioso maestro, que con traza  
Les tiene sutilmente amaestrados:  
Tal es el charlatán hombre de plaza,  
Que con papeles de otro, bien limados,  
Poniendo de su parte la memoria  
Sola, pretende ganar fama, y gloria  
(Covarrubias, 1610: 161).

El comentario de Covarrubias nos conduce hasta el terreno de la retórica, en la forma que más se practicaba durante aquellos años: la oratoria sagrada; su ejercicio en el ámbito de los sermones, sin embargo, estaba lleno de plagas como la que le

3 No sólo se heredaron 'técnicas' ligadas a la mecánica fisiológica —por llamarlas de algún modo—, sino también tratamientos médicos para alimentar y fortalecer la memoria. Por ejemplo, el que recomienda Francisco Sánchez de las Brozas y que proviene de la sabiduría popular: consumir semillas de coriandro (cilantro) con azúcar después de las comidas.

sirve a Góngora para añadir una copla a su conocida canción de contrastes “Que pida a un galán Minguilla...”:

Que sea el Padre Presentado  
Predicador afamado,  
*Bien puede ser;*  
Mas que muchos puntos buenos  
No sean estudios ajenos,  
*No puede ser* (2013a: Letrilla 6, 79-84).

Covarrubias dice:

No son pocos los que confiados en su memoria se atreven a subir en las cátedras, y aun en los púlpitos, leyendo, y predicando, con gran desenvoltura, y donaire lo que otro ha trabajado: y aunque él lo recita, no lo entiende. Son estos semejantes a los papagayos, y a las demás aves vocales que aprenden lo que les enseñan, y no tienen más que el sonido. Y así no debemos juzgar por solo este acto la suficiencia del que ha leído, o predicado de oposición, sin que se hagan con él, las demás diligencias acostumbradas (1610: 162).

Éste es el aspecto eclesiástico-religioso de un cambio que traía consigo el nuevo siglo: la marginación del humanismo renacentista por la ostentación de los saberes prestados. El auge de la imprenta y la acumulación de saberes hicieron que aparecieran los llamados ‘libros máquina’. Las polianteadas, las misceláneas, los florilegios, las colecciones de anécdotas, *aurora dicta* y *adagia*, las antologías, las enciclopedias en sus formas más incipientes, los libros de emblemas, empresas, jeroglíficos y enigmas generaron la proliferación de falsos eruditos y relegaron la consulta de las fuentes primarias. Contra esta actitud nunca exenta de pedantería que contrastaba con el humanista del siglo XVI y que estaba representada en muchas de las actitudes de Lope y, más tarde, de Quevedo, reacciona Cervantes en el prólogo de su primera parte del *Quijote* (1605).

En el texto pictórico de Correa, la jaula con el perico está puesta junto al libro para indicar lo que en todo momento está ocurriendo en la oratoria y en las demás fases de

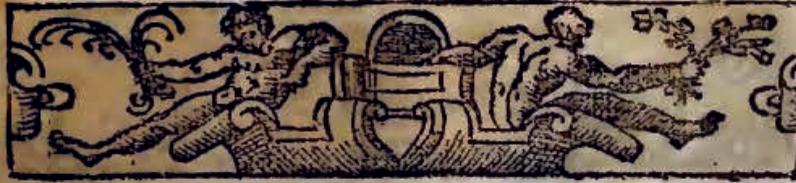
la retórica: el arte (Mercurio, en la literatura emblemática) suele ayudar a la naturaleza y a la fortuna. Ripa indica que “con el libro se muestra que el arte que decimos se adquiere poco a poco en el estudio, pues nunca suele darse en su mayor perfección como don o regalo de Natura” (1987, II: 266).

No existen indicios de que el libro esté representando alguna obra ciceroniana (*De oratore* u otra, véase Martínez del Río de Redo, 1994b), en cambio, el propósito más evidente por su posición junto a la jaula es indudablemente el de neutralizar el mal efecto que la avecilla enjaulada provocaría por sí sola.

En segundo lugar, el loro representa la americanización del paisaje; su presencia se encuentra en los textos figurativos más tempranos de la cultura renacentista europea que tuvo noticias del Nuevo Mundo, como es el caso del famoso grabado hecho por Durero de *Adán y Eva*, en el que la alusión podría responder a la creencia de que el Paraíso Terrenal estaba en América, tal vez cerca de la desembocadura del Orinoco, como lo presintió en su último viaje la fe alucinada de Cristóbal Colón, el Almirante de la Mar Océana.<sup>4</sup> El loro llegó a ser tan convencional como elemento americano que, junto con los caimanes,<sup>5</sup> estuvo presente en toda alusión al ‘cuarto continente’. Véanse, para poner los ejemplos más cercanos que podemos ofrecer, los dos biombos del propio Juan Correa que contienen

4 Esta suposición es demasiado exagerada en su culteranismo aunque tiene cierta validez para el grabado de Durero que representa al Paraíso. Lo más probable es que la asociación de las aves parleras con América provenga inicialmente de que los europeos (Colón entre ellos) pensaron que las expediciones hacia el Occidente habían llegado a las Indias. Luego, como es un tópico del mundo clásico pensar que las aves parleras como el papagayo provenían del Oriente, en especial de la India, la deducción es simple. Incluso muchos años después de identificada América como un cuarto continente, se siguió reconociendo a estas regiones como las Indias Occidentales.

5 La inclusión de los caimanes en la prosopopeya de América es prácticamente oficial. Véase al respecto Ripa, 1987, II.



CENTURIA. I. 78

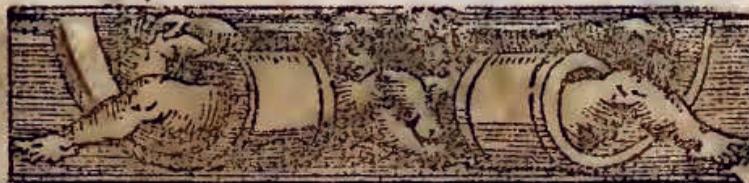


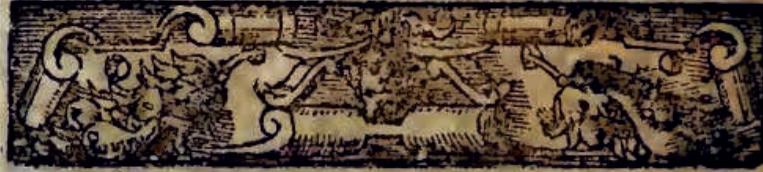
EMBLEMA. 78.

*El Papagayo, el Tordo, la Picaça,  
Perciben lo que oyen, enseñados  
Del ocioso maestro, que con traça  
Les tiene sutilmente amestrados:  
Tales el charlatan hombre de plaça,  
Que con papeles de otro, bien limados,  
Poniendo de su parte la memoria  
Sola, pretende ganar fama, y gloria.*

L 2

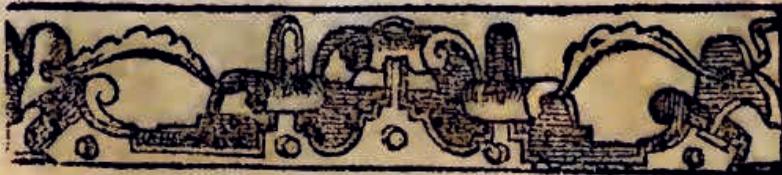
No





## EMBLEMAS MORALES.

**N**O Son pocos los que confiados en su memoria se atreuen a subir en las catedras, y aun en los pulpitos, leyendo, y predicando, con gran desemboltura, y donayre lo que otro ha trabajado: y aunque el lo recita, no lo entiende. Son estos semejantes a los papagayos, y a las demas aues vocales que aprenden lo que les enseñan, y no tienen mas que el sonido. Y ansi no de uemos juzgar por solo este acto la suficiencia del que ha leydo, o predicado de oposicion, sin que se hagan con ei, las de mas diligencias acostumbradas.



"Emblemas morales", Centuria I, Emblema 78, tomado de Sebastián de Covarrubias (1610: 162).

alegorías de los cuatro continentes,<sup>6</sup> uno pertenece al Fondo Cultural Banamex y otro al Museo Soumaya (este último seguramente de atribución apócrifa). El encierro del ave representa la sobreposición del ‘arte’ a la lengua que emana puramente de la ‘naturaleza’ —discusión típica entre los artistas e intelectuales de los siglos de oro hispánicos— y que arroja diferentes saldos, según el periodo. Por lo general, los poetas del siglo XVI pensaron que la naturaleza estaba por encima del arte y que éste debía concretarse a imitarla (mímesis que se desprende del neoplatonismo renacentista). Los del siglo XVII, especialmente los poetas llamados ‘cultos’, que eran la mayoría, pensaron que en esta imitación el arte mejoraba a la naturaleza y que, además, el gran arte estaba obligado a superarla. El encierro del loro también tiene una connotación religiosa y política que empieza desde la fijación de la iconografía misma basada en Cicerón y recordada por Ripa:

El papagayo es símbolo del elocuente, animal maravilloso por su utilización de la lengua y de las palabras cuando imita al hombre, recordándose con ello que en la lengua reside en definitiva el ejercicio del arte que describimos. Por otra parte, el que el papagayo aparezca fuera de la jaula indica que la elocuencia no puede restringirse a ningún tipo de término ni tema determinado, pues su oficio consiste precisamente en poder hablar con verosimilitud de cualquier materia que se proponga tal como nos lo recuerda Cicerón en su Retórica, afirmándolo también otros muchos que antes o después que él escribieron sobre esto (Ripa, 1987, I: 314).

6 Los ejemplos podrían ser tan numerosos que su sola cita parece absurda. Hay varias obviedades de este tipo porque el público al que fundamentalmente se dirige la presente nota no está especializado en la iconografía de estos años. Es muy rara la ocasión en que un perico no alude a América.

Mientras que en el arte de los Países Bajos y del norte de Europa, protestantes por excelencia y por una obstinada rebeldía, los ‘pájaros ladinos’<sup>7</sup> aparecen libres, ornamentando las *Kunstkammers*, las alegorías de los continentes, las *fêtes champêtres*, los paisajes, las geografías o mapas; en la tabla de Juan Correa hallamos que la jaula es una contrarrespuesta católica a través de la clara alusión a la idea surgida en el Concilio de Trento (1545-1563) consistente en imponer las posibilidades morales del arte, poniendo sus recursos al servicio de la fe y confinando su empleo puramente hedonista u ornamental. Desde luego que, como dice Martínez del Río de Redo —recordando seguramente la vieja demanda de la filosofía a la retórica y las constantes alarmas de los romanos por la moralidad de la retórica—, la presencia de este perico enjaulado en la hoja del biombo “puede aludir a la retórica mal empleada” (1994a: 464). Es, como podemos apreciar en el cuadro, un motivo ético vinculado de manera estrecha con la postura de la mujer vuelta de espaldas al espectador, ‘una verdad soslayada’ por encima de ‘una mentira adornada’. Esta creencia, de dominio popular en el siglo XVII, podría ser ejemplificada verbalmente con un *dictum aureum* que es en realidad una cita de San Agustín y que viene inserta en la conocida “Epístola séptima” de Lope de Vega en clara referencia a la retórica. En ese texto, el Fénix hace el apólogo de un tratado sobre cuya materia se encontraba escribiendo Francisco de Quevedo, que forma parte de *La Circe* y su destinatario es “un señor de estos reinos”. La afirmación de San Agustín dice: *rethorica tam falsa, quam vera persuadet* (‘persuade tanto la retórica falsa como la verdadera’) (Lope de Vega, 1624: 191-192).

Aparentemente hay dos notas disonantes en la explicación de los cinco alfileres. La primera está en el lado izquierdo del cuadro, representada por el ‘amorcillo’ situado un poco más al fondo de la escena, atrás de la personificación de la retórica, porque tiene un sexto alfiler en la mano que parece destruir todo lo apuntado *supra*. El brazo levantado, el gesto de la cara, el ligero escorzo del cuerpo indican

7 Así se les llamaba a las aves parleras. ‘Ladino’ es el extranjero que habla con corrección la lengua de otra región o país. Véase, por ejemplo, el soneto de Góngora “Restituye a tu mudo horror divino / amiga soledad, el pie sagrado, / que captiva lisonja es del poblado / en hierros breves ‘pájaro ladino’” (2013b: Soneto 290, 1-4).

que el niño está dando el alfiler a la dama. Mientras que, con la mano izquierda, ella hace el ademán de tomarlo. Lo cierto es que, en este momento, la composición adquiere la vida del relato. La escena se mueve. Irrumpe, íntegro, el sentido para el espectador. Hay un motivo para que la elegante mujer se desplace de izquierda a derecha: que recoja el alfiler faltante, que lo coloque, junto a los otros, en el imán. Tiene ya un discurso completo en la mano y los seis alfileres representan, así, las partes que la tradición pagana le atribuyó a este objeto verbal que llamamos discurso: *exordio*, *narración*, *división*, *argumentación*, *digresión*, *peroración*. Pasa del retórico al orador; del técnico al artista. Es hora de que la prosopopeya levante el brazo en alto. Que proclame la perfección de su obra para quienes podamos entender que la alegoría de la retórica está a punto de convertirse en Polymnia o de sublimar su efigie en una auténtica representación de la elocuencia. Porque eso es lo que sucedió realmente. Correa tomó parte de los elementos iconográficos que Ripa había señalado para la retórica y para la elocuencia.

La segunda nota, que a primera vista disuena del conjunto, en realidad reafirma la idea y justifica el entusiasmo descriptivo del párrafo anterior. Se trata de la presencia virtual de una conocida metáfora platónica en el imán que levanta la mujer. Concretamente de aquellas didácticas traslaciones en las que la poesía funge como piedra de Heráclea, el rapsoda como argolla de hierro atraída por el magnetismo de la piedra y los oyentes como eslabones de una cadena de argollas que se adhieren al aedo o cantor. Esta relación de imágenes es utilizada por Sócrates para explicar a Ion la naturaleza de su competencia poética (Platón, 1962: 98).

Cada una de las alegorías de Juan Correa sigue la estructura triplex de un emblema —el lema, que es el título, también conocido por mote o motivo; la imagen simbólica, que es el cuerpo, y el epigrama, que es el alma y lleva implícita una moralidad—, lo cual las circunscribe al dominio genérico de este tipo de signos icónico-verbales: hay un mote en la parte superior que indica con letras rojas el nombre de las artes representadas en vez de una sentencia lapidaria, como es costumbre en la literatura emblemática. Las figuras están rodeadas por los instrumentos relativos a su oficio, tienen posturas comprometidas con el arte que representan —o con su enseñanza—, actúan en medio de un *topos* continuo a lo largo del biombo, entre cuyos elementos hay insinuaciones

del paisaje americano y, desde luego, la finalidad de completar los atributos inherentes a cada disciplina. Los que serían epigramas en el interior de los emblemas (*inscriptionis*), en las alegorías de las artes de Correa están pintados dentro de las filacterias, con letras negras, arriba, junto a los motes. Las frases latinas de estas cintas tienen sus paráfrasis castellanas en los quintetos de versos octosílabos que están al pie de cada figura. Así, por ejemplo, los textos que corresponden a la *Retórica* son:

EPIGRAMA LATINO

Attrahi (t) ut durum cautes  
magnesia ferrum  
sice ego nobilium corda suado traho.<sup>8</sup>

EPIGRAMA ESPAÑOL

Imán piedra en lo atractivo  
del Hierro en su duro afán  
no atruxo más q'mi Activo;  
(al Noble cordial) pues vivo  
en los que Amándome están.

Con ello parece que la retórica posee el atractivo de la poesía, atribuible según Platón a la inspiración divina y no al arte (en tanto técnica) o a la ciencia (en tanto saber). Sólo los corazones nobles pueden sentir el flujo magnético de esta corriente sagrada, dejarse embelesar por el arte que siempre va más allá de la simplicidad manual y del dominio de la razón, y hacer que el resto de los hombres se sienta atraído por el discurso inspirado. Porque, como decía el Brocense, entre el orador y el retórico hay una gran distancia:

Enorme es la diferencia que hay entre el Orador y el Retórico, aunque alguna vez se les confunda. El Retórico es el que adorna la oración de los convenientes tropos y figuras,

8 En Martínez del Río de Redo hay una traducción de Rubén Bonifaz Nuño: "como la piedra imán atrae el duro hierro, así yo con la persuasión los corazones de los nobles atraigo" (1994a: 471).

construye armoniosos periodos y luego la pronuncia con cierto decoro. Mientras que el nombre de Orador solamente lo merece aquel que tiene profundos conocimientos en todo género de disciplinas (Francisco Sánchez de las Brozas, traducido y citado por Martí, 1972: 75).

Si en su representación del biombo la Retórica ha alcanzado el cenit, es porque, como hemos dicho, gracias a su *dispositio* visual Correa está haciendo el encomio de un acto que incluye las fases previas y requiere del concurso de todas las habilidades del orador: la pronunciación. Está rayando las alturas que son características de una musa como Polymnia en tanto diosa de la elocuencia.

El personaje de Correa da la espalda a la fortuna, a los tulipanes (símbolo de la vanidad en la iconografía de aquellos siglos) y a las yerbas que inmunizan contra los hechizos de Circe y proporcionan la facundia (véase *La Odisea*, canto X) que están al pie del paisaje; da la espalda al libro que una vez aprendido debe ser aplicado con prudencia, al perico enjaulado que aglutina todos los defectos del lenguaje imprudente. Mostrando una alegría fingida, estoica, como se indica en la octava de Covarrubias,<sup>9</sup> camina hacia el claustro verde donde sólo podrán seguirla unos cuantos peregrinos, aquellos que reúnan las virtudes suficientes para aprender el difícil arte de la retórica y ser, como lo pedía la tradición clásica, *vires boni*. LC

9 Es el Emblema 62 (Centuria I), tomado de la *Égloga I* de Virgilio, donde la tórtola viuda disimula su dolor cantando. Por eso el mote de Covarrubias dice "Cantando lloro" y la octava del epigrama es "Los actos meramente voluntarios, / Que encierran libertad en sus procesos, / Siendo forzados, danse dos contrarios / Repugnantes en causas y sucesos, / Mas vemos ser algunos necesarios, / Por templar semejantes contrapesos / El hombre contra sí mismo porfía, / Y encubriendo el dolor, muestra alegría" (Covarrubias, 1610: 119).

## REFERENCIAS

- Beristáin, Helena (1985), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- Cicerón, Marco Tulio (1997), *De la invención retórica*, México, UNAM, col. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- Covarrubias, Sebastián de (1610), *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, versión electrónica en PDF, disponible: <https://ia600401.us.archive.org/11/items/emblemasmoralesd00covar/emblemasmoralesd00covar.pdf>.
- Góngora y Argote, Luis de (2013a), "Que pida a un galán Minguilla...", en *Todo Góngora*, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, disponible: <http://www.upf.edu/todogongora/poesia/letrillas/006/>.
- Góngora y Argote, Luis de (2013b), "Restituye a tu mundo horror divino", en *Todo Góngora*, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, disponible: <http://www.upf.edu/todogongora/poesia/sonetos/290/>.
- Lausberg, Heinrich (1966), *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- Lausberg, Heinrich (1975), *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, Madrid, Gredos.
- Martí, Antonio (1972), *La preceptiva retórica española en el siglo de oro*, Madrid, Gredos, col. Biblioteca Románica-Hispánica. Tratados y monografías, núm. 12.
- Martínez del Río de Redo, María Josefa (1994a), "Dos biombos con tema profano", en Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria (comps.), *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio Pictórico. Tomo IV [segunda parte]*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 453-490.
- Martínez del Río de Redo, María Josefa (1994b), "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, Museo Nacional de Arte, pp. 133-149.
- Platón (1962), "Ion o de la poesía", en *Diálogos*, México, Porrúa, col. Sepan cuántos..., núm. 13.
- Ripa, Cesare (1987), *Iconología*, 2 vols., Barcelona, Akal.
- Vega, Lope de (1624), *La Circe, con otras rimas y prosas al ex.mo. D. Gaspar de Guzmán, conde de Olivares*, Madrid, Prensa de la viuda de Alonso Martín, disponible: <https://play.google.com/store/books/details?id=LPC2AQAAAAJ>.
- Yates, Frances (1974), *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, col. Ensayistas, núm. 113.
- ARNULFO HERRERA. Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, maestro en Letras Mexicanas y doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, México. Es profesor en esa universidad desde 1978 y, desde 1987, es investigador adscrito al área de literatura del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores y autor de numerosos artículos especializados y de divulgación, así como de los libros *Tiempo y muerte en Luis de Sandoval Zapata* (UNAM, 1995), *La edad de oro, ensayos de literatura aurisecular y novohispana* (Puebla, 2000), entre otros.