

ASPECTOS DE LA TRADICIÓN CLÁSICA EN AMÉRICA

SIBILAS Y TRIUNFOS EN LA CASA DEL DEÁN DE PUEBLA DE LOS ÁNGELES (México)

Las Sibilas: geografía e itinerario

Las sibilas eran profetisas itinerantes de la antigua Grecia, a diferencia de las pitonisas o pitias que tenían residencia estable en un solo santuario, como el de Delfos; ambas poseían el don de vaticinar concedido por Apolo, una de cuyas atribuciones era la profecía; podían ser consultadas por problemas individuales, pero la mayoría de las veces sus respuestas se relacionaban con los grandes problemas de la comunidad: guerras, invasiones, embajadas, faltas públicas, expiaciones, rituales, etc.

Las referencias más firmes sobre la antigüedad de las sibilas nos llevan a considerar el Asia Menor como el hogar primigenio de este tipo profético.

Las más antiguas se sitúan en la zona cercana a Troya, como la frigia, o helespóntica, o de Marpessos, u otros enclaves helénicos como Samos, Eritrea o Delfos, que contó con una sibila antes de su célebre pitia tan recordada por Plutarco y otras celebridades; las colonias griegas de Asia también conocieron las suyas y algunas alcanzaron geografías más lejanas como la pérsica, la libia, la palestina o la egipcia que luego se deriva en la Agrippa.

Reglón aparte merecen las sibilas localizadas en Italia: dos provenientes de Grecia, la cimeria y la cumea; la restante autóctona, la tiburtina, de la zona de Tivoli, al oriente de Roma, cuya supuesta morada puede hoy día visitarse, como la gruta de Cumas en las cercanías de Nápoles.

Hubo esfuerzos muy acotados entre los griegos para recoger la serie de sus sibilas¹, pero quien realmente lo logró fue Varrón, erudito romano contemporáneo de Cicerón, que catalogó diez sibilas, excluyendo las sibila Europa y Agrippa de posterior aparición en los listados; la serie de Varrón se perdió, pero Lactancio², escritor latino africano de los siglos III-IV, la recogió en sus *Divinae Ins-*

¹ Heráclides Póntico (s. IV a.C.) con tres: helespontina, eritrea y délfica, las identifica por sus respectivos gentilicios y en el s. II d.C. Pausanias en su *Περὶ Ἑλλάδος* o descripción de Grecia ensaya un listado de cuatro sibilas también por sus gentilicios: libia, délfica, cumea y palestina o hebrea; ésta, de origen babilonio o egipcio, pero residente en Judea y llamada Sabbe es la novedad de su lista, ya que la libia venía de Eurípides; proporciona datos y transcribe oráculos recogidos en su viaje, cf. Kurfess, A. *Sibyllinische Weissagungen*, Berlin, Tusculum Bücherei, 1951, pp. 5 - 16. El listado de Claudio Aeliano, circa 175-235 d.C., transcrito en su *Varia Historia*, ostenta cuatro sibilas: eritrea, samia, egipcia y sardia, aclarando que otras fuentes por él consultadas mencionan 6 o 10 sibilas agregando dos: la cumea y la judía.

² Lactancio. *Instituciones divinas*, libro I, 6, 14, Madrid, Gredos, ed. E. Sánchez Salor, 1990.

rada perdurable; tras la inclusión de Nevio, Virgilio consagró indeleblemente a la de Cumas, siguiéndolo Horacio, Tibulo, en especial Ovidio, Petronio, etcétera.

Cuando el Cristianismo, todavía en las catacumbas, examinó los elementos positivos legados por Grecia y Roma, la filosofía salió más favorecida que la religión; la mitología, sometida a la criba de la sistematización filosófica, sufrió el embate más violento y debió esperar varios siglos para ser revalorizada⁶, consolidando lentamente ciertos elementos, pero las figuras graves, austeras y proféticas de las sibilas entre la historia y el mito, no sufrieron detrimento y, por el contrario, fueron consideradas como bisagras entre una admitida proferición grecolatina y la veterotestamentaria, eso sí con contenidos y grados progresivos de revelación.

Las sibilas no tuvieron que esperar tanto, porque fueron los personajes hallados por los Padres y considerados con carácter real e histórico que cumplían analógicamente a los profetas del A.T., el rol de anunciadoras⁷ del verdadero Dios en la gentilidad y después del Mesías.

Elas terminaron su periplo cristianizadas en la literatura y en el arte, en pinturas, esculturas, pavimentos, sillerías, vitrales, tapices, etc., gracias a la reinterpretación de las profecías particularmente de tres de estas vates: las itálicas de Cumas y de Tíbur y la griega de Eritrea, a la que se puede añadir la de Samos, en conjunción con la incorporación del canon varroniano y más tardíamente con la lectura de los *Oracula Sibyllina* hebreos en lengua griega antes y después de su compilación del s. VI d.C. con sus posibles interpolaciones cristianas⁸.

El fundamento de esta resemantización de las profericiones gentiles reside en la convicción de que algunos aspectos de la antigüedad grecolatina pueden evaluarse positivamente, inclusive en la temprana época de las persecuciones sirviendo de *paideia Christi*⁹; la expresión acuñada por San Pablo de que Cristo vino en

τὸ πλήρωμα τῶν αἰῶνων

o sea, en la *plenitudo temporum*, que hacía preguntarse a San Agustín *Domine, cur tam sero?*, debió conceder al mundo clásico un papel propedéutico para la gentilidad con una cierta madurez espiritual que los volvía aptos para recibir la plenitud concreta de la Revelación y entender que hacia el Centro de la historia también confluían experiencias válidas paralelas, aunque distintas, a las del pueblo de Israel, y que el punto de partida era el mismo de llegada.

Además en *Acta Apostolorum* 13, 48 se dice de los gentiles

⁶ Alighieri, D. *Convivio*, tratado II, cap. IV en *Obras completas*, Madrid, B.A.C., 1956, pp. 737-9.

⁷ Bouché-Leclercq, A. *Histoire de la divination dans l'Antiquité*, Paris, Éd. J. Millon, 2003.

⁸ Buisel, M.D. "Helenismo, Hebraísmo y Cristianismo: su confluencia en los *Oracula Sibyllina* hebreos" en *Stylos* n° 11, B.Aires, UCA, 2002, pp. 7-26.

⁹ Expresión rescatada por W. Jaeger en su *Cristianismo primitivo y Paideia griega*, México, F.C.E., 1985, p. 24, extraído del anónimo autor de las *Acta Philippi* 8, 3, donde supuestamente el apóstol Felipe anuncia en Atenas la revelación de la *Paideia Christi*.

María Delia Buisel de Sequeiros

ΤΕΤΑΓΙΕΝΟΙ Εἰς Ζωὴν Αἰώνιον

lo que San Jerónimo traduce como

praordinati ad vitam aeternam

Conviene destacar en el texto griego el empleo del participio de perfecto con su acción acabadamente cumplida, vertida por el traductor con el prefijo *prae* en ausencia de esa categoría morfológica en latín; de todos modos ambos vocablos señalan un designio providencial de *paideia* soteriológica. Para san Justino¹⁰, nativo de Samaria (s. II d.C.), el Λόγος σπερματικός o seminal o generador también ha sido revelado a los pueblos gentiles¹¹, pero sin la precisión con que se dio a los israelitas, por eso quienes, antes de la Encarnación, vivieron conforme al Verbo, son cristianos como Sócrates y Heráclito.

En suma: el *canon* varroniano y los *Oracula Sibyllina* le han servido a Lactancio para combatir el politeísmo y encaminar al monoteísmo, ya que el objetivo de este extenso catálogo es demostrar que también las sibilas hablan de un solo Dios, en especial la de Eritrea; su monoteísmo se comprueba con cuatro oráculos¹² citados por el africano y registrados en los *O.S.*; estrictamente más que cristianizar a las sibilas y a sus vaticinios, en los libros I y II, el africano busca sólo coincidencias con el A.T., al considerar sus textos inspirados o con los argumentos racionales para llegar a la idea de un solo Dios.

La cristianización de las sibilas se da a partir del libro IV en adelante con las profecías sobre el Verbo encarnado¹³, en una tesitura común con otros padres de los cinco primeros siglos, ej. Atenágoras o Teófilo de Antioquia, continúa con el discurso del emperador Constantino en la apertura del Concilio de Nicea (325) con la traducción e interpretación cristiana de la IV égloga¹⁴ de Virgilio, sigue

¹⁰ San Justino. *Apología* I, 46, 3 en *Padres apologistas griegos*, Madrid, B.A.C. 116, pp. 232-3.

¹¹ De paso sea dicho, la Sibila es citada por San Justino como autoridad indiscutible en *dos loci* de su *Apología*: a) para corroborar la existencia del infierno, ya que la sibila afirmó que γενήσεσθαι τῶν φθαρτῶν ἐνάλωσιν διὰ πυρός, o sea, que el ser de lo corruptible ha de ser consumido por el fuego y b) los libros de la Sibila y de los profetas deben ser leídos para alcanzar el conocimiento del bien.

¹² Los cuatro oráculos son los siguientes:

Un solo Dios, que manda solo, inmenso y eterno (O.S. I, 7).

El Dios único, el más elevado, el que hizo el cielo, el sol, los astros y la luna; la fértil tierra y las olas del mar (O.S. II, 3).

A él solo se honró como creador del mundo, el cual nació para la eternidad y de la eternidad (O.S. I, 15).

Soy el único Dios y no hay otro Dios (O.S. VIII, 377).

¹³ Prümm, K. "Das Prophetenamt der Sibyllen in kirchliche Literatur" en *Scholastik*, 1939, pp. 54-81, 221-246, 498-533. Para este comentarista las sibilas son intermediarias de una fe teológica expresada en el Salvador.

¹⁴ Radke, G. "Die Deutung der IV Ekloge Vergils durch Kaiser Konstantin" en *Présence de Virgile*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, pp.147-160. Sostiene G.R. que el comienzo perdido del discurso versaba sobre la peculiaridad de las dos naturalezas de Cristo, a lo que se querían añadir testimonios no cristianos. Véase también Courcelle, P. "Les exégèses chretiennes de la 4ème églogue" en *Revue des Études anciennes* 59, 1957, pp. 294-319.

con san Agustín al tratar en su *Civitas Dei* de la sibila de Cumas (libro X, 27, 304-5) y de la Eritrea (libro XVIII, 23-4), transita por la tarda Antigüedad, el Medioevo llegando al Renacimiento y trasegándose a América.

La pintura mural en el s. XVI

El tema que vamos a desarrollar es parte de un capítulo del arte renacentista y de su trasvasamiento a América hispana, nos referimos a la vasta pintura mural mexicana del siglo XVI, todavía, dada su riqueza, no estudiada ni catalogada en su totalidad, pero que, en general, presenta un espectro variado que podríamos agrupar sin pretender áreas netas en:

a) Escenas de tipo histórico ocurridas en territorio mexicano o fuera de él, que se integran con motivos religiosos, ej. la historia en varios cuadros de *Los mártires franciscanos del Japón* en la nave de la catedral de Cuernavaca o *El martirio de los niños tlaxcaltecas* en el convento de Ozumba (estado de Hidalgo).

b) Escenas y ciclos tomados de las Sagradas Escrituras, particularmente de la vida de Cristo y de la Virgen, integradas con episodios extraídos de los Apócrifos para la infancia, aunque el tema privilegiado es la Pasión de Cristo.

c) Murales hagiográficos de variada temática: Vidas y hechos de fundadores de órdenes religiosas, en secuencias de varios paneles, (san Agustín, santo Domingo, san Francisco, etc.), patronatos de la Virgen o de santos venerados de cada congregación, representaciones de personajes destacados con nombre o leyendas identificatorias, árboles genealógicos de las distintas órdenes, retratos de misioneros sobresalientes en la evangelización mexicana (fray J. de Valencia, fray M. de Acevedo, etc.).

d) Imágenes mitológicas o alegóricas, que aunque no son las más frecuentes, muchas veces se unen con figuras de ambos Testamentos o con elementos y símbolos indígenas produciendo una más compleja integración¹⁵, ej. imágenes del santuario de la Virgen de los Remedios en la capital azteca, las de la iglesia de Ixmiquilpan¹⁶, etc.

Las Sibilas en América

Las sibilas conforman un aspecto de la importación de temas greco-latinos junto con los carros alegóricos, la representación de las Artes Liberales, los emblemas, los signos del Zodíaco, divinidades y otros seres de la mitología, efigies de filósofos, emblemas, etc., tamizados por el humanismo renacentista español, lo que significa la integración de contenidos de la gentilidad con el Cristianismo;

¹⁵ Gerlero, E. La pintura mural durante el virreinato en *Historia del arte mexicano*, México, Salvat, t. 6, 1982, pp. 9-10.

¹⁶ Gruzinski, S. "Entre monos y centauros" en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, BAC, 2005 en el sitio <http://nuevomundo.revues.org/document617.html>.

María Delia Buisel de Sequeiros

esto ocurre en un punto de confluencia en el límite de la despaganización de dichos elementos, que por la conservación de su validez humana genérica, resultan aceptables y asimilables como una propedéutica natural en el marco más amplio ofrecido por la Revelación sobrenatural.

La emigración de tan ilustres damas a América comenzó con tañido de campanas en el virreinato de Nueva España en el mismo siglo XVI. México puede jactarse de haber desarrollado la mayor cantidad de series sibilinas en la extendida área de los virreinos¹⁷ durante los siglos XVI y XVII; podemos considerar los grabados editados en Cuenca (1621) del español Baltasar Porreño, que funcionaron al modo de un canon renovado, como un *ante quem* y un *post quem* pues su difusión diversificó la factura estilística de estos conjuntos, ya totalmente cristianizados para anunciar episodios de la vida de Cristo.

a) En el s. XVI antes de Porreño, tenemos varias series:

- las de la iglesia de san Agustín de Acolman;
- las del Santuario de la Virgen de los Remedios en la misma capital azteca, hoy perdidas;
- las de la casa del Deán de Puebla.

b) En el s. XVII dependientes de dichos grabados tenemos:

- las doce sibilas del pintor Pedro Sandoval del Palacio de la Minería, además de pinturas individuales como las del Museo Histórico de Puebla.

c) En el s. XVIII:

- las ocho sibilas del castillo de Chapultepec, (éstas y las de la Minería, ambas series en la misma ciudad de México).

La Casa del Deán en Puebla de los Ángeles: Triunfos y Sibilas

México por su prosperidad y nivel cultural fomentó el surgimiento de un ambiente elevado y de categoría, que se traduce, entre otros hechos, en las grandes mansiones urbanas con su solidez, portales, imafrentes, blasones y magnificencia interior, patente en las series de grandes frescos parietales, tal vez, a imitación de las pinturas de las construcciones religiosas de iglesias, claustros y conventos, motivadas en los talleres por estampas, grabados¹⁸ e incluso series de tapicería provenientes de Europa y factibles por los grandes espacios murales.

La casa del Deán Tomás de la Plaza y Goes, ubicada en Puebla de los Ángeles a una cuadra de la catedral, data de 1563, pero fue ocupada por él desde 1580; sólo se conserva su fachada manierista, zaguán, hall de entrada, patio, escalina-

¹⁷ Se registran algunas series de sibilas a partir del s. XVII en el Alto Perú, hoy Bolivia (santuario de Copacabana) y Río de la Plata en Buenos Aires (sacristía de la iglesia de san Pedro González Telmo).

¹⁸ Cazenave-Tapie, Ch. *La pintura mural del siglo XVI*, México, Círculo de Arte, 1996, pp. 9-32. Cf. también Gruzinski, S. *La guerra de las imágenes*, México, F.C.E., 1995, cap. "La imagen que viene de Flandes", pp. 78-80.

ta, dos habitaciones en planta baja y dos en alta, una haciendo esquina; lo demás se demolió cuando los descendientes perdieron la propiedad, para dar lugar a un cine, y es irrecuperable; las pinturas murales de los dos salones del primer piso se han conservado gracias a que estuvieron cubiertas con una capa de yeso y una tapicería que las disimuló por largos años; se redescubrieron¹⁹ en 1934 y hasta 1950 hubo reproducciones parciales; en 1953 se salvaron de la picota destructiva publicándose en la *Historia del Arte hispanoamericano* de Salvat en España, siendo restauradas en 1955 sin seguir criterios estrictos, por lo que ciertas imágenes se vuelven de dudosa factura y de discutida interpretación.

Alfonso Arellano²⁰ comparó las fotografías iniciales con la restauración realizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia y dedujo que algunos detalles se recrearon erradamente, pero otros son más relevantes como el rostro de la sibila Cumana o modificaciones en las cabalgaduras y sobre todo los animales de las cenefas, algunos inventados, lo cual es más grave.

Estas pinturas realizadas bajo la dirección de su dueño, un clérigo culto e impregnado del espíritu renacentista, son uno de los escasos ejemplos de ornamentación sincrética en una edificación ni eclesiástica ni conventual, sino civil, aunque no pública, donde la tradición heleno-romana de las sibilas ya cristianizadas y la de fines del medioevo, como se ve en los *Trionfi* de Petrarca, se une con la imaginería autóctona originando la cultura novohispana.

Pensarlas para una residencia privada supone el goce estético de sus moradores y del nivel social que los frecuentaba, pero goce unido a una actitud docente y moralizadora cristiana –lejos del arte por el arte–, que además tenía en cuenta las normativas del Concilio de Trento para la representación de las imágenes, reelaboradas y afinadas en los Concilios mexicanos de 1555 y 1585²¹.

Fue el estamento eclesiástico el que ordenó, dispuso e ideó la decoración mural con temática religiosa, lo que no se dio en la arquitectura civil, pero en la Casa del Deán tenemos un clérigo²² que ordena pintar una morada particular sin entrar en conflicto con las resoluciones conciliares tridentinas y mexicanas, porque los elementos mitológicos paganos o indígenas se adaptaron o sometieron a una visión cristiana *sub specie aeternitatis*.

¹⁹ Francisco Pérez de Salazar, descendiente indirecto del Deán, las descubrió al intentar una refacción de la casa; en 1935 Diego Angulo las incorporó a su *Historia del arte hispanoamericano*.

²⁰ Arellano, A. *La casa del Deán. Un ejemplo de pintura mural civil del siglo XVI en Puebla*, México, UNAM, 1996, p. 32. Se le unen a la crítica del trabajo de restauración Palm y Kropfinger.

²¹ Arellano, A. *Op. cit.*, p. 30.; en el III de 1585 estuvo presente Tomás de la Plaza y Goes.

²² La residencia sirvió de morada también para dos sobrinas jóvenes del dueño que vinieron de España a radicarse con él, una de las cuales, la mayor heredó la casa; esto da pie al inédito de Mendiola, S.-Hernández Reyes, M.A.-Hernández, G. *Orientes y Occidentes en la Casa del Deán, Puebla (s. XVI)*, 2006, pp. 1-2, a realizar una interpretación feminista desde la perspectiva de género, según la cual estos dos conjuntos murales sibilinos y petrarquescos novohispanos constituyen un programa educativo para dos damas, tal vez analfabetas, que deben compenetrarse por medio de la representación plástica de las verdades y costumbres de una perfecta casada católica y española, cuyo horizonte se objetiva en un ideal trascendente. Tenemos así una catequesis mural al modo de los vitrales catedralicios del medioevo.

María Delia Buisel de Sequeiros

La habitación que hace esquina está dedicada a las Sibilas ecuestres y la segunda también a la calle contiene la representación de los *Trionfi* de Petrarca con figuras alegóricas y míticas acompañadas de una serie emblemática con animales al modo de un bestiario medieval en dos franjas, una superior y otra inferior; los cinco Triunfos murales son los: del Amor, de la Castidad, del Tiempo, de la Muerte y de la Eternidad o Divinidad²³.

No todos los críticos que las han estudiado relacionan las pinturas de ambas habitaciones, son pocos los que han alertado sobre una posible vinculación digna de ser examinada, por ej. H. Kropfnger, A. Arellano o S. Mendiola *et aliae*.

1) Sibilas

Nos interesan las bellísimas sibilas de trazo exquisito, como un dibujo delimitado con punta en negro y muy delicado colorido ejecutadas al temple que se presentan en una serie ecuestre en un friso continuo, lo que de por sí ya es una novedad, porque hasta ahora no se han encontrado con esta modalidad ni en Europa ni en América sibilas amazonas previas a éstas.

Sólo se sabe que en algunas representaciones teatrales navideñas, tipo misterio medieval²⁴, la Sibila de turno llegaba con suntuoso atavío a la iglesia (por ej. la catedral de León) a caballo, siendo ese el único precedente dado por una indicación semiótica, pero de la que no se han descubierto antecedentes iconológicos, salvo un grabado del *Hortus deliciarum* de la abadesa Herrade von Landsberg redactado hacia 1170, aportado por Helga Kropfnger²⁵, donde aparece una Crucifixión con los personajes canónicos (la Sma. Virgen, san Juan Evangelista, los dos ladrones), a los que se añaden en primer plano, la Iglesia, representada como una mujer de pie, que entra en el modelo iconográfico de este conjunto usualmente con un cáliz en su mano en el acto de recoger la sangre y el agua que surgen del costado del Señor, pero lo que no es habitual, y allí está la originalidad del grabado, es que cabalga una extraña montura: un cuadrúpedo de cabeza cuádruple con los símbolos de los evangelistas y cuatro patas correspondientes una a cada cabeza; frente a ella una Sinagoga ciega, también jinetea 'a mujeriegas' un asno retobado que se abaja curvado frente a la figura de la Iglesia²⁶.

Los diseños de Barend van Orley para una tapicería flamenca de Nassau, de carácter palaciego o profano, que muestran tres sibilas anónimas cabalgando con tocados cortesanos son de 1617, han sido descubiertos por el prof. E.W.

²³ En Petrarca se denomina Eternidad, pero los autores del CD *Museo Casa del Deán*, México, Puebla, 1998, provenientes del Museo Amparo y otros que lo siguen hablan de Divinidad.

²⁴ Dolç, M. "Supervivencia de un mito virgiliano: la Sibila" en Bauzá, H. (compilador) *Virgilio en el bimilenario de su muerte*, B.A., ed. Parthenope, 1982, pp.25-37.

²⁵ Kropfnger, H. von Kuegelgen de. *Aspectos iconológicos en los murales de la Casa del Deán de Puebla en Comunicaciones 16 / 1979*, Proyecto Puebla-Tlaxcala, pp. 204-224.

²⁶ He analizado la trayectoria iconográfica de la Iglesia y la Sinagoga en una ponencia presentada en la *II Jornada Interdisciplinaria sobre Hildegarda de Bingen*, B.A., UCA, 2005 titulada "Dos imágenes femeninas en el Scivias de H. de Bingen", editado en CD por A. Fraboschi, B.A., 2006, pp. 20-41.

Palm²⁷ y suponen otro referente según el autor.

Por otra parte, Emile Mâle²⁸, en sus estudios sobre la imaginería religiosa del final del medioevo, ha distinguido cuatro programas iconológicos sibilinos:

a) El proveniente de las *Divinae Institutiones* de Lactancio con diez (10) sibilas, ej. las del templo de Malatesta en Rímmini, las del pavimento de la catedral de Siena, las del coro de la basílica de Saint-Denis taraceadas por Gaillon o las de la sillería de la catedral de Ulm de Jörg Syrlin, que son nueve y no diez.

b) Las 12 sibilas del palacio Orsini realizadas en Roma en 1438 con codificación de vestimenta, color, edad, profecías y atributos determinados.

c) Las *Discordantiae* de Filippo Barbieri con doce sibilas parangonadas con doce profetas en 1481.

d) Las doce de las xilografías de Saint-Gall de 1475. Para la investigadora germana Helga Kropfnger, el contenido significativo de las de Puebla se origina en d) por grabados llegados a América, aunque no se han hallado imágenes ecuestres intermediarias.

Sin embargo estos paradigmas no despliegan series estrictas, por el contrario, la inclusión de figuras y atribuciones se da con bastante libertad y lo mismo ocurre con los contenidos variando la elección de distintos momentos de la vida de Cristo.

Cabalgan en medio de un *locus amoenus* con rasgos más o menos reiterados (cerros verdeantes, ríos, navichuelas, bosquecillos, bandadas de pájaros, case-ríos, aldeanos, etc. más bien representativos de un paisaje convencional de procedencia europea) en el primer plano de la perspectiva, como las damas de la época con ambas piernas de un solo lado, es decir, montadas "a mujeriegas" en caballos bellos, fogosos y piafantes de distintos pelajes y actitudes, ricamente enjaezados, portando ellas distinguidos atuendos.

Cada una enarbola un estandarte con el atributo asignado y, por encima al nivel del estandarte, se cierne un medallón donde se dibuja el contenido de la profecía sin texto aclaratorio; bajo estos círculos y cuadrados se despliegan inscripciones con la identidad, de cada una, su edad (en algunas es borrosa, en las demás oscila entre los 15, 18, 20, 22 y 30 años, una sola parece tener 40 y otra 50), cita bíblica correspondiente al vaticinio y la palabra *prophetavit*.

Según Réau²⁹ es un error creer que las sibilas son ancianas de rostro ajado como podría deducirse de la tradición literaria latina de la Cumea; salvo la Frigia o la Helespóntica, al parecer mayores en otras series, las restantes, según la tradición medieval, oscilan entre los 15 y los 30 años; Miguel Ángel hizo entradas en años a dos de sus sibilas y esto pudo influir en el imaginario posterior, pero éstas responden a una iconografía de jóvenes vírgenes en su mayoría.

²⁷ Palm, E.W. *El sincretismo emblemático de los Triunfos de la Casa del Deán de Puebla*, en *Retablo barroco*, México, UNAM, 1974, pp. 11-18. En 1973 este artículo se publicó en *Comunicaciones* n° 8, p. 57-62.

²⁸ Mâle, E. *L'Art religieux du XIII^{ème} siècle en France*, Paris, 1923, pp. 256-277.

²⁹ Réau, L. *Iconografía del arte cristiano*, Madrid, Ediciones del Serbal, 1998, p. 483.

María Delia Buisel de Sequeiros

Cada sibila tiene al lado de su tondo o de su estandarte una cita bíblica que nos remite al texto profético que subyace como fundamento de la imagen.

Un problema suscitado es el del orden con que debe leerse este serie diegética y a partir de qué imagen. Los *Triunfos* de la habitación contigua se siguen como las agujas del reloj, de izquierda a derecha, en coincidencia con los contenidos expresados desde el del *Amor* hasta el de la *Eternidad*, pero la cabalgata sibilina tiene un sentido inverso, ya que las cabalgaduras y sus jinetes siguen en composición anular de derecha a izquierda a la *Sinagoga*, pareciendo ésta significar un punto de referencia; la *Sinagoga* se coloca tras una sibila perdida por la apertura de una ventana en el muro siguiente, sólo la blanca cabeza de un caballo y dos patas anuncian una que podría ser la representante de la *Resurrección*³⁰ o la *Ascensión*. Si el enunciado discursivo se origina en esta hipotética dama, tenemos un recorrido desde la *Resurrección* (?) o la *Ascensión* (?) hasta la *Sinagoga* a contramarcha del tiempo, retornando de los hechos concretos de la vida de Cristo hasta las promesas del Antiguo Testamento no escuchadas e identificadas con la *Sinagoga*. ¿Cabe una lectura inversa y cronológica? Sí, desde la *Sinagoga* a la *Resurrección* / *Ascensión*, pero sin respetar la dirección de la cabalgata, aunque las sibilas se miran entre sí y no al *Vetus Testamentum* y eso es lo que intentaremos con mayor simplicidad³¹.

1- Sinagoga: El desfile comienza con el *Vetus Testamentum*, también denominado en otras imágenes del mismo tema como la *Sinagoga*, la cual en la iconografía europea tiene rasgos fijos³², que también aquí se han transmitido: una venda cubre sus ojos demostrando su ceguera, porta en sus manos un díptico con las tablas del decálogo entregado a Moisés (normalmente estas tablas de la ley mosaica están quebradas, como se ve en las esculpidas en la fachada de Notre Dame de París o sobre el pórtico sur de la catedral de Reims o el de la de Estrasburgo, pero aquí todavía eso no ha ocurrido y no ha sucedido porque las mismas tablas se reiteran en el estandarte, cuyo mástil sí está tronchado); en la iconografía habitual no se da esta repetición, porque lo que se quiebra en dos o tres partes es una lanza guerrera blandida con su diestra, además de inclinarse su figura como cayéndose.

A diferencia de las sibilas, la Sinagoga monta o un asno³³ o una mula oscura, de semántica devaluada frente a las cabalgaduras equinas de las primeras,

³⁰ Mendiola, S.-Hernández Reyes, M.A.- Hernández, G. en *Op.cit.*, p. 16, suponen que puede ser la Resurrección, nosotros creemos que ésa es la anterior.

³¹ El problema de la secuencia y sus lecturas posibles lo ha planteado S. Mendiola en *Op.cit.*, p. 7.

³² Cabanot, J. *Glossaire d'iconographie chrétienne*, Cahors, Éd. Confluences, 1996, t. 2, p. 40. Cf. también Ferguson, G. *Signos y símbolos del arte cristiano*, B. Aires, Emecé, 1956.

³³ Cabanot, J. *Op. cit.*, p. 33. El autor señala la doble significación del asno: positiva, ej. en el pesebre alentando sobre el Niño o en la huida a Egipto o en la entrada triunfal a Jerusalén el domingo de Ramos y negativa: símbolo de la tozudez del pueblo elegido (sería este caso) o símbolo de la pereza, semántica peyorativa que vale también para la mula.

como también se ve en el grabado del *Hortus deliciarum* ya mencionado.

La representación de la Sinagoga se contrapesaba siempre con la de la Iglesia con atributos contrarios: bien erguida, no estaba ciega, sino que veía bien lejos, y enarbolaba la Cruz triunfante de la Resurrección, porque había nacido con ella. En esta cabalgata está ausente la representación de la Iglesia, como si el *Vetus Testamentum* interfiriese icónicamente con la Sibila en un sincretismo novedoso Sinagoga-Sibila de confluencia hebreo-pagana portador de un anuncio mesiánico, o tal vez porque en donde podía ubicarse se ha abierto una ventana relativamente angosta, en torno de la cual, sin embargo, no hay indicios de otra imagen previamente existente, aunque es difícil que el anónimo artista no la haya pensado en su esquema iconológico.

Si esto fuera posible, la Iglesia podría localizarse también en el ángulo de la pared de la fachada y esquina, donde se observa una puerta balcón abierta posteriormente, por donde asoma la cabeza de un caballo blanco, cuya cabalgadura ignoramos: ¿la Iglesia u otra Sibila?, ¿en ese balcón comienza la serie o acaba? Es raro, sin embargo, que el desfile comenzara al finalizar las imágenes murales y no en una pared entera, por lo que parece más probable que ese espacio haya sido ocupado por una sibila y no por la Iglesia.

Tenemos así la posibilidad de dos esquemas seriales: a) Iglesia- Sinagoga más diez sibilas o Sinagoga más once sibilas; ya hemos visto que el diez y el doce, si bien son números canónicos, no son absolutamente rigurosos, como en el coro de Ulm, donde están talladas sólo nueve. La presencia de la sibila Europa, introducida por Filippo Barbieri indicaría que el autor del plan conocía el esquema de doce sibilas.

El A.T., tampoco, por razones obvias, se caracteriza con un medallón, ya que en su ceguera y obcecación nada ve y menos puede profetizar, pero su cita es Isaías 7 con la predicción del Emmanuel.

Si la Sinagoga estuviera representada hipotéticamente con independencia de la figura de la Iglesia, habría que pensar tal vez que la oposición se traslada de modo absoluto a la polarización Sinagoga - Sibilas tomando éstas el papel de la Iglesia, pero sólo como precursoras.

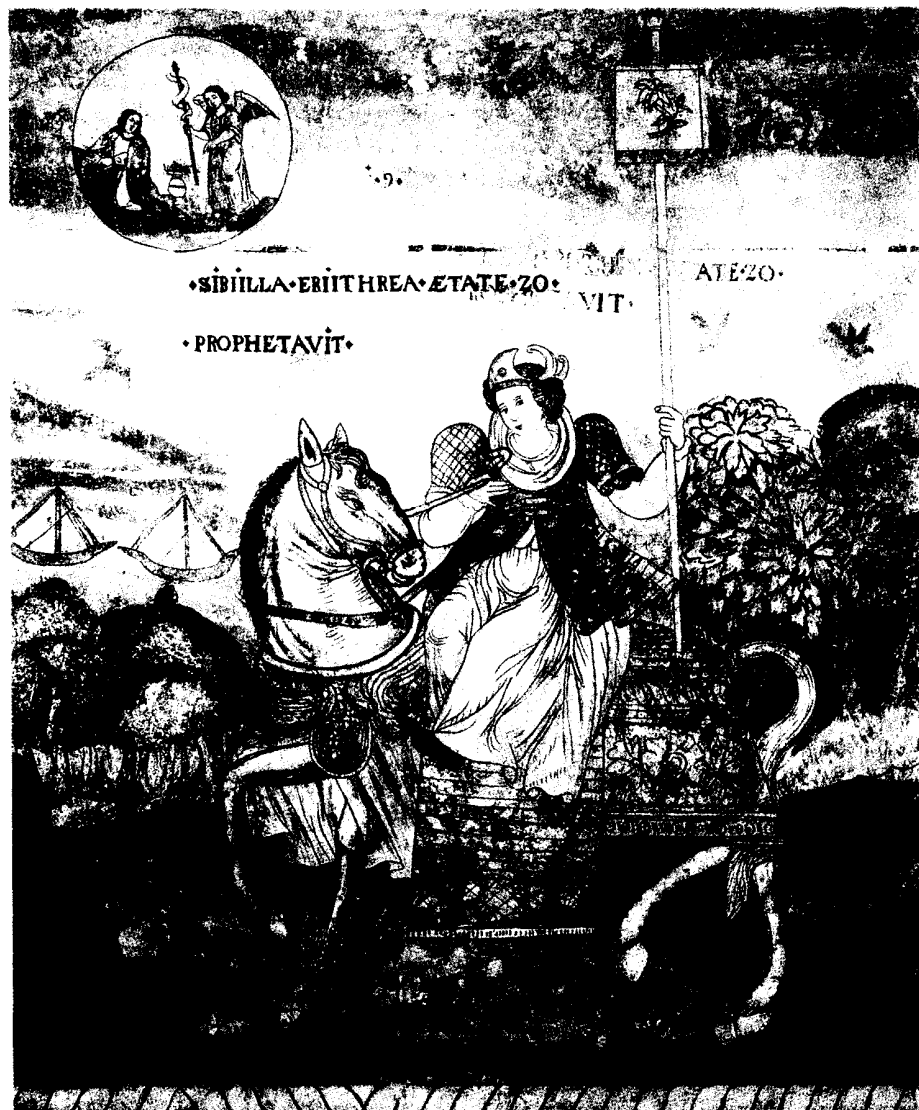
La secuencia Iglesia / Sinagoga / Sibilas refleja según Helga Kropfinger³⁴ un drama litúrgico basado en una *altercatio* entre las dos primeras por la incompreensión de las profecías cristológicas de las sibilas o de los profetas, cuando éstas son reemplazadas por ellos. Tras la Sinagoga se continúan mirando alternativamente una hacia atrás y otra hacia delante a modo de enlace sutil entre las figuras³⁵.

2- Sibila Eritrea: (ver lámina adjunta) joven de 20 años, monta caballo tor-

³⁴ Kropfinger, H. *Op. cit.*, pp. 208 ss.

³⁵ Sebastián López, S.- de Mesa Figueroa, J.- Gisbert de Mesa, T. *Summa Artis. Historia general del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, tomo XXVIII, *Arte iberoamericano desde la Colonización a la Independencia*, I parte, pp. 221-224.

María Delia Buisel de Sequeiros



dillo , profetiza la Anunciación representada en un círculo; en el estandarte una azucena, símbolo de la pureza de la Virgen; le corresponde Luc(as) 1, 26-32.

También la Eritrea del pavimento sienés predice la Anunciación, aunque en otro paradigma. Desde san Agustín y los *Oracula Sibylina* se la hacía vaticinar el fin del mundo y el Juicio Final, ej. la Erithea (sic) de Pinturicchio (1454-1512) de Sta. Maria del Popolo en Roma, pero la Erithea (sic) de Fra Angelico en el refectorio de San Marcos de Florencia preanuncia la muerte y resurrección de Cristo en un solo vaticinio. Las diversas series evidencian bastante movilidad y libertad en la atribución de las profecías, no siempre las mismas, a cada sibila, salidas de los esquemas generadores que se acrecientan en el s. XVI.

3- Sibila Samia: de 4, no se distingue el segundo número, se presenta en un alazán tostado; vaticina el Nacimiento que en la imaginería del medallón se evidencia con el Niño recostado junto al buey y al asno y a su Madre de rodillas; en el estandarte figura una cuna; también se indica Luc(as) 2, 4-7 con el empadronamiento y llegada a la gruta.

Coincide la atribución de la Natividad con la Samia de la catedral de Auch³⁷ en sus dos versiones en vitral por Arnaud de Moles y en madera en las estalas del coro por Dominique Bertin, ambas del s. XVI.

4- Sibila Pérsica: edad: 30 años; montada en un prieto azabache; anuncia la visión apocalíptica de la mujer vestida de sol con el Niño en brazos (que no es lo habitual en este caso), la luna a sus pies doblegando el dragón de siete cabezas y diez cuernos; una mano en las riendas y con la otra sostiene una banderola con un farol, que simboliza la luz radiante de la Virgen; la cita es Apoc(alipsis) 12. No es común esta atribución revelando un rasgo original.

5- Sibila Europa (ver lámina adjunta): esta sibila se introduce a partir de 1481 cuando Filippo Barbieri eleva de diez a doce el número de dichas profetisas. En un alazán claro llega la más jovencita: 15 años, en su tocado la estrella de los Reyes Magos; en el tondo la huida a Egipto por la matanza de los Inocentes ordenada por Herodes; en la insignia la daga de dicho crimen enarbolada con las dos manos en postura no convencional mirando hacia atrás con peligro de rodada. La referencia corresponde a Isaías 19 con un oráculo sobre Egipto.

Idéntico contenido en la vidriera y en la talla de Auch.

6- Sibila ...moea: En alazán dorado dosalbo. Pasa por no identificada, para Santiago Sebastián es tal vez la Cimeria³⁸; para quien esto escribe es la **Cumea** por la brevedad del nombre y por los escasos rasgos de las letras, aunque no tan borrosos. Ante la objeción de que Cumea y Cumana son las mismas, no olvidemos que el equívoco parte de Varrón (s I a.C., recogido en las *Divinae Institutio-*

³⁶ La determinación de los pelajes proviene del CD realizado por los investigadores del Museo Amparo de Puebla presentado por Ángeles Espinosa Yglesias con la investigación de R. García Möll y R. Sánchez Flores titulado *Museo Casa del Deán*, México, Puebla, 1998.

³⁷ Canéto, F. *Sainte-Marie d'Auch*, Nîmes, Lacour, 1992; Cabannes, E. *Sainte-Marie d'Auch*, 1979.

³⁸ Sebastián López, S. *Iconografía e Iconología del arte novo hispano*, Mondadori, 1992, p. 119.

María Delia Buisel de Sequeiros



116

AUSTER 12 (2007): 103-131

nes de Lactancio³⁹), quien las considera distintas, como posiblemente el autor que ideó esta serie⁴⁰. Por otra parte la Cimeria de Varrón - Lactancio, al ubicarse en la misma topografía de la Cumaea y la Cumana, es tal vez la misma con una triple nominación.

Muy joven también, tiene 18 años, aunque el 8 apenas se percibe, anuncia la presentación del Niño en el templo (no se lo ve al anciano Simeón sostener al Infante, sino a un figura femenina que no parece la Virgen. ¿La profetisa Ana⁴¹?) y en el estandarte un lazo anudado rodeado de una venda de difícil interpretación, lo cual puede ser un símbolo de la fe, que no necesita ver para creer (verificar la ambivalencia semántica en oposición a la Sinagoga) o se trata de un *Nodo*, símbolo de Cristo, representando el principio y el fin de toda la realidad⁴².

La inscripción superior **CANT. 4** alude a la bucólica IV y al canto cumeo.

El texto de Lucas 22 no corresponde con este episodio. Con esta sibila, se termina la infancia de Cristo para comenzar la parte de la Pasión; hasta aquí los mensajes son los que hemos visto en series europeas, salvo la excepción de la Pérsica que el compaginador y mentor de la serie le atribuyó un contenido apocalíptico, tal vez resabio de la antigua Eritrea, que solía profetizar el Juicio Final, más que la lucha entre la Mujer revestida de sol y el dragón, pero también resabio iconográfico, pues esta sibila solía representarse con una serpiente de variada ubicación, ya sea como collar, o enredada entre sus manos o a sus pies, como la de la catedral de Auch en el sur de Francia⁴³.

7- Sibila Tiburtina: monta tordillo albino; de 22 años; preanuncia el escarnio y las bofetadas como se ve en el medallón, mientras que en la banderola se observa la mano cortada con la que se simbolizan los golpes. La cita alude a Isaías 50. En cambio en la catedral de Siena anuncia la Natividad en Belén⁴⁴. La tradición asignó a esta sibila un encuentro con Augusto el mismo día de la primera Navidad del mundo anunciándole al emperador la llegada del Mesías, lo cual fue registrado en las *Mirabilia Urbis Romae*⁴⁵, sin eco en estas secuencias.

8- Sibila Cumana: se sienta sobre un alazán tostado; no se distingue la cifra de su edad; en su tondo se ve a Cristo atado a la columna, mientras es flagela-

³⁹ Lactancio. *Instituciones divinas*, Madrid, Gredos, 1990, Tomo I, libro I, 6, pp. 84-89.

⁴⁰ Confusión o error que se observa en la duplicación de imágenes de la serie de San Telmo (B.A.).

⁴¹ Así lo supone Salvador Mendiola en *Op. cit.*, p. 15, indicando la presencia femenina como deliberada para enlazar el profetismo hebraico con el sibilino.

⁴² CD *Museo Casa del Deán*, Méx., Puebla, 1998. Para Mendiola et aliae, *op. cit.*, p. 15, el lazo es tanto pañal para el ombligo del neonato como sudario para sostener la cara del cadáver reciente.

Esta interpretación surge del CD realizado por el equipo de especialistas del Museo Amparo de Puebla dirigido por Ángeles Espinosa Yglesias con la investigación de R. García Möll y R. Sánchez Flores titulado *Museo Casa del Deán*, México, Puebla, 1998.

⁴³ Cf. Canéto, F. *Op. cit.*, p. 20 y Cabannes, E. *Op. cit.*, p. 7.

⁴⁴ Santi, B. *Le pavement de la Cathédral de Sienne*, Firenze, Scala, 1991.

⁴⁵ Cf. *Mirabilia Urbis Romae* en Valentín, R.- Zucchetti, G. *Codice topografico della città di Roma*, Roma, 1946; el vol. III contiene el texto latino con traducción italiana de C. D'Onofrio, pp. 28 ss.

El texto proviene de varias versiones, la más antigua del s. V, está además incluida en el *Lexicon* de Suidas y en un anónimo *Liber politicus* de 1143.

María Delia Buisel de Sequeiros

do; con su mano derecha sostiene el cartel con el látigo y la vara de los azotes. Ioannes 19 vale para esta y la siguiente.

9- Sibila Délfica: 20 años de edad; sentada sobre caballo albino enarbola la corona de espinas, su atributo usual, cuyo simbolismo se declara en el círculo donde se ve la escena de la coronación sangrienta de Cristo. También el mismo contenido en la Délfica de Auch.

10- Sibila Helespóntica: sobre un alazán oscuro con 50 años profetiza la Crucifixión que se reproduce en el medallón, en concordancia con la cruz en forma de letra *tau* que se ve en la insignia. Oseas 13 trae la referencia a Yahvé como único Salvador lo que en el N.T. se transfiere a Cristo crucificado.

11- En este sitio se abrió una puerta balcón nueva, donde casi con seguridad hubo una imagen. Aquí pudo estar una sibila que vaticinase el descenso a los infiernos, hecho que solía atribuirse a la Líbica o la Resurrección. De no ser así, y si la puerta balcón pertenece a la construcción inicial, la imagen última (en nuestro trabajo la n° 13) no es otra sibila, sino podría ser la Iglesia.

12- Sibila...: innominada, sin edad, monta un corcel retinto; borrado el medallón y la referencia bíblica, pero resta el estandarte con el sepulcro vacío, símbolo de la Resurrección triunfante; se cree que puede ser la Agripa / Egiptia o la Líbica o la Cimeria o la Rodia por la inseguridad en las atribuciones.

13- Sibila...: de esta última solo nos resta la parte delantera del caballo de pelaje albino; podría tratarse de cualquiera de las cuatro recién nombradas. Tal vez podría predecir el Descenso a los *infern* o la admirable Ascensión. En el lugar es evidente que se abrió –no sabemos cuándo– una puerta ventana con su correspondiente balcón.

Los libros de arte americano sólo mencionan la Sinagoga y 9 sibilas; he podido comprobar personalmente los indicios de dos más para poder ajustar la interpretación de la serie a 12 figuras, con las salvedades ya señaladas; la Sinagoga podría incluirse en la serie. O tal vez hubo un problema de espacio y faltó lugar para alguna si excluimos al *Vetus Testamentum* fuera de la secuencia.

Como se puede observar el programa iconográfico se ajustaría a las diez sibilas del canon de Varrón - Lactancio con Iglesia y Sinagoga o a las doce sibilas de Filippo Barbieri (1= Sinagoga + 11) con leves variantes iconológicas en los atributos y vaticinios o las del libro de grabados de Saint Gall como afirma H. Kropfinger, pero el todo se inserta dentro de una *altercatio* que plásticamente podía y solía representarse por separado con independencia de la configuración ecuestre de éstas.

Escudo

Otro elemento injertado dos veces en dos de las paredes es el escudo heráldico del Deán, dueño de la casa, sostenido por dos leones con conchas o veneras compostelanas reveladoras de su linaje galaico, también presente en la facha-

da de la casa, pero que aquí sólo subsiste incompleto; a este A. Arellano⁴⁶ lo reconstruye gracias a un *ex libris* donde observa diferencias con los blasones de la habitación interior; el de la fachada sería el de los descendientes del Deán.

Los dos interiores se ubican, uno entre las sibilas Europa y Cimeria y el otro entre la penúltima, muy borrada, y la cabeza equina final.

Guardas

A esto debe añadirse otro rasgo de color local explicitado por las tres filas de guardas con elementos pre-hispánicos enriquecedores del repertorio formal de los murales: una cenefa superior y dos inferiores con elementos indígenas y de la fauna y flora regionales, ej. monos entrelazados por la cola en posición opuesta, insectos como vaquitas de san Antón, jaguares, águilas, etc., figuras mitológicas entremezcladas en el denso follaje con otras aves, cupidillos y centauresas o paniscas y flores diversas, todo tal vez realizado, al menos las guardas, por manos artesanas de indígenas mexicanos⁴⁷.

Gruzinski⁴⁸ ha dedicado un capítulo de su obra ya mencionada a las guardas que enmarcan la cabalgata sibilina analizando las guirnaldas florales, los monos y las centauresas.

Las flores propias del trópico abiertas o en pimpollos pertenecen a varias especies, pero dos⁴⁹ de ellas, marchitas, tienen valores alucinógenos y podían ser las que fuma el mono.

Los monos eran ya conocidos de los europeos, pero éstos son autóctonos, tropicales, son monos *ozomatli* identificables por su arete, que para los nahuas estaban asociados con la buena fortuna y la alegría, o negativamente con la vida licenciosa.

Las centauresas, menos frecuentes en la fauna fantástica de la mitología que sus pares masculinos, pueden haber llegado a México con las ediciones latinas y traducciones españolas de las *Metamorfosis* de Ovidio, presentes en México desde 1564 acompañadas de grabados; el poeta latino nos muestra a Hylonome (*Met.* XII, 405 y 423) y a Ocyrhoé (*Met.* X, 43-44), hija del célebre Quirón, preceptor de Aquiles; estas semidamas griegas conviven aquí entre la vegetación y las flores autóctonas pobladas de monos y demás seres animales locales articulando su valor ornamental con uno alegórico o emblemático.

Para Gruzinski el recurso a la mitología ovidiana constituye un disfraz empleado para desviar la atención de los europeos y borrar los indicios de un paganismo aborigen francamente contestatario del aporte hispánico.

⁴⁶ Arellano, A. *Op. cit.*, pp. 26-27.

⁴⁷ Según los autores del CD del Museo Amparo ya citado la imaginería de las cenefas simboliza una forma de la lucha del bien contra el mal.

⁴⁸ Gruzinski, S. "Entre monos y centauros" en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, BAC, 2005 en el sitio <http://nuevomundo.revues.org/document617.html>. Véase también del mismo autor *The mestizo mind*, New York and London, Routledge, 2002, cap. V "The lady Centaur and the monkey".

⁴⁹ *Quararibea funebris* y *Turbina corymbosa*.

María Delia Buisel de Sequeiros

Cabe preguntarse entonces si el dueño de casa ignoraba esta interpretación larvada o la consentía o consideraba que estos elementos de procedencia indígena podían realmente insumirse en un universo simbólico trascendente como representantes genéricos del bien y del mal y ser resemantizados con carga cristiana. Teniendo en cuenta que participó en el III Concilio Mexicano convocado para aplicar las resoluciones de Trento en América, entre otras, en lo tocante a las representaciones plásticas paganas o supersticiosas, no lo suponemos ni ignorante ni consentidor débil.

Estas guardas son tal vez más ornamentales que las de la habitación contigua, porque las correspondientes a los *Triunfos* están acrecidas con emblemas animales portadores de un simbolismo paralelo.

Sin embargo en esta habitación no seríamos ajenos a un bestiario crístico a la manera de Charbonneau-Lassay; aunque las cenefas carecen de emblemas, los elementos presentes mantienen una carga semántica (ej. cupidos, monos, serpientes y centauresas inclinan el alma hacia abajo, mientras que las águilas, uno de los símbolos de Cristo, la llevan a lo alto) en concordancia con los frisos de las sibilas amazonas y en sus insignias y medallones, aquí más claramente ostensibles.

En suma, las Sibilas con sus guardas expresan un simbolismo cristiano con variantes sobre los esquemas generadores, a lo que se suma como intensificador el bestiario de las cenefas, donde los elementos de origen americano unidos a otros provenientes de la mitología clásica han sido semánticamente incorporados al código crístico en un complejo e intrincado proceso de mestizaje, nunca rehuido y sí deliberadamente buscado por los españoles.

2) Triunfos

F. Petrarca: *Trionfi*

El texto generador de la serie iconológica existente en la habitación contigua son los *Trionfi* de F. Petrarca⁵⁰; conforman una obra que acompañó al cantor de Laura durante largos años de constante revisión; concebidos alrededor del 1351 a imitación de la *Amorosa visione* de G. Boccaccio y en terza rima al modo dantesco, uno de los cuales, el de la Fama, quedó inconcluso en 1374.

La serie de seis se abre entre 1356 y 1360 con el *Trionfo d'amore*, titulados en un latín sin diptongos *Triumphus Cupidinis*, aunque es obra en lengua italiana y continúa con los de *Pudicitie*, *Mortis*, *Fame*, *Temporis* para cerrar con el de la *Eternitatis*, el más breve, al igual que el del *Tiempo*, y de publicación póstuma.

Son visiones históricas y simbólicas del gran tema del *Canzoniere*, cuyo contenido sigue una trayectoria de lo autobiográfico a lo universal, de la historia del individuo Petrarca a la del hombre genérico o mejor hasta la humanidad en su

⁵⁰ Petrarca, F. *Rime. Trionfi e Poesie latine*, Milano-Napoli, R. Ricciardi editore, 1951; *Trionfi*, a cura di F. Neri e G. Martellotti, pp. 481-580.

itinerario desde las pasiones terrenas a su cumplimiento en Dios, ayudado en su ascenso por el alma de Laura en un rol semejante al de la Beatriz de Dante en los sonetos de la *Vita Nuova*.

Estas visiones se canalizan con alegorías en las que es preciso distinguir significativa y significado, o sea, expresión e interpretación.

Triumphus Cupidinis

El Amor vence a los grandes hombres reduciéndolos a servidumbre (IV, 137); dolorido y memorioso de sus amores, vencido por el sueño en un *chiuso loco* el poeta tiene una visión: por el Capitolio en carro triunfal desciende Cupido armado en una cuadriga de blancos corceles de batalla (I, 22) el dios le va mostrando la historia de Roma, empezando por la prole de Venus (César y Augusto), y de los mitos clásicos con la intimidad amorosa de cada personaje, indicándole que también él acrecentará ese gentío

*E vidi a qual servaggio ed a qual morte
A quale strazio va chi s'innamora. (IV, 137-8)*

La servidumbre de amor conduce después de una supuesta victoria a *stretta gabbia*⁵¹ (IV, 157) en la que encarcelado queda *sognando libertate* (IV, 160) en un final de cierre pesimista.

Triumphus Pudicitie

La visión continúa con un combate en que el Amor es capturado por el Pudor o Castidad al tratar de desarmar al autor. Pudicitia, cuya enseña es un armiño⁵² en campo verde, combate en formación de batalla con las claras Virtudes

*Armata eran con lei tutte le sue
Chiare Virtuti, o gloriosa schiera! (v. 76-7)*

(v.76-90): Honestidad, Vergüenza, Modestia, Perseverancia, Gloria, Cortesía, Pureza, Buena Acogida, Temor de Infamia y Deseo de honor, pero la palma (v.96) sobre Cupido la obtiene, porque Laura junto a ella acomete contra el niño armado (v.74-5) con un nuevo catálogo de héroes y heroínas de la historia sagrada, del mito y de Roma, castamente ejemplares, empezando por la Dido de Siqueo, no la de Eneas. No se niega el amor, sino su sensualidad. Victoriosa la Castidad penetra en su templo⁵³ coronada de laureles y deponiendo los despojos del vencido, su arco y saetas, formándole guardia de honor los castos como Hipólito y José, el desdeñador de la mujer de Putifar.

⁵¹ *Gabbia*: prisión tipo jaula semejante a la de los pájaros.

⁵² El armiño indica el candor y el campo verde la juventud.

⁵³ En Roma había dos templos dedicados a la Pudicitia, uno para los patricios, elegido por Laura.

María Delia Buisel de Sequeiros

Triumphus Mortis

El júbilo de la Pudicitia no dura mucho, ya que en seguida aparece una

*insegna oscura e trista
ed una donna involta in veste negra*

con un discurso aniquilador al que se pliega la Castidad aduciendo la voluntad de Dios (I, 70-2); un pormenorizado *ubi sunt?* cuya respuesta es el retorno total a *la gran madre antica* (v. 89), pero la presa dilecta de la Muerte es Laura, centro único del tercer Triunfo; sin embargo frente a ella, su poder no es absoluto porque

Morte, bella pareo nel suo viso. (I, 172),

motivo de procedencia *stilnovista* ya presente en el *Canzoniere* en más de un soneto. En la II parte se entabla un diálogo⁵⁴ a la medida del *Somnium Scipionis* entre el alma de la amada y su Francesco; ella está verdaderamente viva, el muerto es él, la vida es *una pregione oscura* (II, 34); su morir debería alegrarlo por el júbilo que ella siente; ella volverá para conducirlo al tercer cielo, el de Venus, mientras tanto

tu starai in terra senza me gran tempo. (II, 190)

Triumphus Fame

Mientras la Muerte se aleja, en su visión penetra aquella

Che trae l' uom del sepolcro e 'n vita il serba. (I, 9)

o sea la Fama⁵⁵ que eleva a Laura flanqueada por César y Escipión (I, 23), lo que motiva un nuevo desfile idealmente ubicado en la *Via Sacra* de los paradigmas romanos (I) primero, vistos en razón de su conducta pública, continúan los griegos ilustres (II) incluidos los filósofos y después los héroes del mito y los de los ciclos bretones medievales; éste texto carece de terminación ya que la enumeración termina con el catálogo de los estoicos y no se cierra con ningún corolario; la Fama, sin embargo, no está exenta de condición mortal, como le ocurre a la Gloria en el *Somnium Scipionis* y por ser sólo del aquende, es arrasada por él.

Triumphus Temporis

Correlativo de la Muerte es el Tiempo avaro, envidioso e iracundo, tirado por cuatro corceles que se apacientan en el océano, Tiempo que habla en prime-

⁵⁴ Para la relación de Petrarca con Platón, Cicerón y san Agustín, cf. Toffanin, G. *Historia del Humanismo*, B. A., Nova, 1953, p. 172-228.

⁵⁵ F.P. no describe el carro de la Fama; en los grabados de las primeras ediciones son elefantes los que tiran del carro.

ra persona

e pur la fama d' un mortal non domo (v. 18)

y que triunfa sobre los *nomi e 'l mondo!* (v. 145), más veloz que un halcón (v. 32) ocasionando a la Fama un *morir secondo* (v. 43).

Triumphus Eternitatis

Después que el Tiempo ha arrasado todo, el yo poético se desdobra consigo mismo preguntándose en quién se fía, para responderse: *Nel Signor* que se atiene a sus promesas (v. 4-5), entonces irrumpe la visión de la Eternidad, pues sólo en Dios la realidad se recupera. Todo lo bello y lo valioso como el amor por Laura y su renombre resplandecerán para siempre, más allá del tiempo y del espacio venciendo a la Muerte y al Tiempo, reconciliados en el eterno presente de la Eternidad (v. 67), porque

*se fue beato chi la vide in terra,
or che fia dunque a rivederla in cielo!* (v. 144-5)

Bajo una corteza alegórica despliegan una materia de reflexión no disímil de las *Rime* de mayor envergadura; la arquitectura del conjunto evidencia un propósito demasiado cerebral radicando la belleza y el impulso poético más en algunos pasajes que en el conjunto, expresado el todo con un vocabulario más artificioso que en las *Rime*⁵⁶. Dos secuencias se entretujan alternativamente: Amor / Muerte / Tiempo y Castidad / Fama / Eternidad.

Sin embargo la alegoría petrarquista de la que han salido clisés tan divulgados es personal y plena de matices que hacen a la complejidad del alma y sus pasiones, matices no siempre recogidos por sus herederos.

Según Héctor Ciocchini⁵⁷ *la iconografía petrarquista constituye un momento decisivo de la historia de la pintura, sin dejar de tener una extensión en la poesía y la literatura*; por otra parte el *Canzoniere* y los *Trionfi* serán editados con las más variadas ilustraciones *llegando, a través de un reino alegórico y lapidario de visiones, a la creación de matices y contradicciones que revelaron al mundo moderno un aspecto de su ser.*

La imagen del carro triunfal y de sus elementos adjuntos, el poeta la tomó del patrimonio de las antiguas costumbres romanas aplicadas a la entrada de los generales vencedores lo mismo que su pasaje bajo el arco, transferidas después a otros campos, pero la pintura la enriqueció con elementos colaterales y tributarios multiplicando su simbolismo.

⁵⁶ Sapegno, N. *Introduzione* al volumen citado *supra*, p. XVII.

⁵⁷ Ciocchini, H. "Francesco Petrarca y la literatura de *imprese*" en *Los trabajos de Anfión*, Bahía Blanca, U.N.S., Cuadernos del Sur, 1969, pp. 29-34; artículo medular y digno de perduración en medio de la turba bibliográfica.

María Delia Buisel de Sequeiros

Los Triunfos de la Casa del Deán

Anterior a esta serie pictórica de 1580, existía ya en el Colegio de Niñas de la ciudad de México una de seis paños grandes en tapicería de Flandes importada en 1572 con la misma temática petrarquesca⁵⁸ e idéntico orden.

Pero en la Casa del Deán nos encontramos con cinco *Triunfos*, habiéndose eliminado el de la Fama, al parecer no sólo por razones de espacio (apertura de una ventana), sino tal vez por otra motivación debida al dueño de casa, Tomás de la Plaza, a fin de poner de manifiesto el valor moral y filosófico⁵⁹ de las alegorías, devaluando los aspectos negativos de la Fama, además de invertir el orden del III y del IV; aquí el carro del Tiempo precede al de la Muerte, mientras que en el poeta italiano, ésta es aniquilada por la Fama que luego a su vez lo es por el Tiempo; la eliminación obliga al planificador o diseñador a conferir una cierta lógica a la supresión y de allí la inversión de los dos anteriores. Algunos críticos asimilan Fama con Eternidad con un optimismo que va más allá del modelo petrarquesco, en el que, con ciertas restricciones no idealistas, aparece calificada como 'mortal'.

La serie tiene rasgos en común que no se desprenden sólo de la fuente literaria, sino también de grabados intermediarios, y eso nos permite valorar la rica imaginaria del anónimo autor sobre la herencia de un *corpus* de figuras bastante esclerosado, siempre con un fondo de *locus amoenus* con lejanas aldeas o edificios más urbanos salpicados en un idílico verde, en consonancia con los fondos de la habitación contigua o viceversa.

La imagen básica consiste en un carro conducido por una divinidad o una o varias figuras alegóricas, tirado por un par de animales, no cuadriga como en Petrarca, sino yunta diversa en cada Triunfo; los *Triunfos* de la Casa del Deán siguen más o menos el esquema del texto petrarquesco en lo general, modelo que en lo particular se varió aplicándolo a otros dioses olímpicos como Júpiter, Apolo, Mercurio, Venus, Ariadna⁶⁰, también en serie; México presenta asimismo otros conjuntos en el apogeo de la alegoría como los carros de las Virtudes existentes en el convento de Metztitlán (Hidalgo) en la caja de la escalera realizados en 1577 sobre la base de grabados flamencos traídos por los frailes, son los carros de la Paciencia con una rueda rota y de la Castidad; el primero está tirado por la Esperanza y el Deseo arrastrando tras de sí, encadenado a la Fortuna.

En el Museo Franz Mayer del D.F. tenemos varias pinturas alegóricas de Juan Correa realizadas en 1670 sobre biombos para ilustrar las Artes Liberales y los cuatro elementos, de los que restan dos carros: Aire y Tierra.

También se trasladaron los carros al plano religioso en los Triunfos de la Eu-

⁵⁸ Sebastián López, S.- de Mesa Figueroa, J.- Gisbert de Mesa, T. *Summa Artis. Historia general del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, tomo XXVIII *Arte iberoamericano desde la colonización a la Independencia*, I parte, pp. 223-224.

⁵⁹ Cf. CD del Museo Amparo sobre la Casa del Deán.

⁶⁰ Sebastián López, S. *Iconografía e Iconología del arte novo hispano*, Op. cit., pp. 106-112.

caristía como los de la catedral de Puebla y de la sacristía catedralicia de la capital ejecutado por Cristóbal de Villalpando en 1686.

Los carros de la Casa del Deán conforman una secuencia de la que damos cuenta, secuencia bordeada de dos cenefas, inferior y superior, con inclusión de complejas figuras indígenas y de significación pre-hispánica, cuya lectura se desentraña mancomunadamente con la escena central, siendo preciso afinar la puntería recurriendo al simbolismo manifiesto en los *Bestiarios* medievales por su rica polisemia y a un incipiente *revival* platonizante que tanto inficionó la interpretación mitológica posterior a Dante hasta el Renacimiento con una función depuradora de los rasgos más paganos para aproximarla al Cristianismo como en Marsilio Ficino.

Esta transferencia semántica se evidencia en la vestimenta de las figuras, en el tratamiento de los colores, en las variantes de los fondos, en el simbolismo animal, en la presencia de emblemas⁶¹ (imágenes que simbolizan un vicio o una virtud con la que corporizan una verdad moral oscilando entre el esoterismo críptico y el exoterismo didáctico), etc.

Triunfo del Amor (ver lámina adjunta)

Muro oeste: La conductora del carro es Venus castamente vestida de blanco ofreciendo un corazón en su mano izquierda y con lanza corta en la diestra; detrás sobre el respaldo y de pie sobre un mundo se ve a Cupido niño vendado con su consabido armamento de arco y saetas y una corona por el suelo; leve variante sobre el de Petrarca que presenta al pequeño dios como auriga; dos caballos blancos tiran del mismo como en el modelo; cuatro figuras humanas (joven, monje, mujer y soldado) derrotadas caen bajo las ruedas o los cascos o a la vera del camino, resumen del catálogo petrarquesco.

En la guarda superior, sostenido por un par de paniscas y angelotes alados ambos, añadiendo éstos una serpiente enroscada en una pierna, el campo del escudo ostenta un jaguar sentado, animal americano que incorpora elementos autóctonos a la alegoría, referidos a la fiera indomeñable del amor; el emblema inferior encierra un símbolo de fertilidad: o una liebre o comadreja con unas tijeras en las manos que podrían servir para el corte del cordón umbilical y un recipiente entre las patas tal vez con el remedio indio elaborado con cola de tlacuache⁶² ingerido para lograr un buen parto; ambos, superior e inferior podrían significar la contraposición Marte - Venus o el par Cupido -Venus⁶³; centauresas o paniscas sostienen el escudo repitiendo los motivos del friso superior, a lo que

⁶¹ Seznec, J. *The survival of the pagan gods*, Princeton University Press, 1972, p. 99-103.

⁶² La referencia la traen cronistas de los s. XVI y XVII, retomándola Palm y Arellano, *Op. cit.*, p. 97. Mendiola et aliae consideran en contrario que dicha medicación sirve para producir un aborto antes de los cinco meses de gestación; de allí su interpretación feminista, según la cual el deán indicaría a sus sobrinas cómo manejar y controlar su sexualidad (*Op.cit.*, p. 17).

⁶³ Palm, E.W. *Op. cit.* en nota 3, pp. 11-18.

María Delia Buisel de Sequeiros



126
AUSTER 12 (2007): 103-131

se añade un rostro femenino con tocado real indígena circundado de águilas y ornamentación floral.

Triunfo de la Castidad

Muro norte: El carro es conducido por una doncella que enarbola una palma y una lanza corta llameante, es la Castidad o Venus Vericordia⁶⁴, divinidad del amor casto; la yunta que lo tira es un par de blancos unicornios de variada polisemia, ausentes del texto base; en una interpretación éste ser fabuloso es un símbolo de la castidad en el mundo animal, por lo que la alusión es evidente; bajo el carro quedan vencidos un clérigo con su hábito que no guardó la virtud y otra figura al parecer femenina; la siguen doncellas con palmas de victoria representando las Virtudes petrarquescas, representadas en el muro anterior.

El emblema superior guarda un armiño con un espejo en la mano, lo que para E. W. Palm y S. Sebastián es símbolo del amor virtuoso y prudente y para F. Neri⁶⁵ del candor; este animal proviene de la enseña de la Pudicitia en Petrarca; la guarda inferior carece de escudo y emblema nítidos, como para suponer un contra emblema; los motivos complementarios se repiten en todos los *Triunfos*.

Triunfo del Tiempo

En el mismo muro separado del anterior por un nicho. A diferencia de las figuras sedentes en trono de los carros anteriores, aquí el Tiempo es un anciano alado, de pie, vigoroso y firme, pese al bastón en que se apoya, identificable con Saturno porque se lleva un niño a la boca pronto a devorarlo, hijo que bien podría significar la Fama, inexistente, al parecer en esta secuencia; mucho más sugerente que la alegoría petrarquesca el pintor confiere a la escena más dramatismo con esta presentación mítica; a sus pies un reloj de arena no necesita explicación. Un par de veloces ciervos, mencionados como símil en los *Trionfi*, símbolo de la rapidez devoradora con que pasa el Tiempo (al igual que las alas) y de oscura piel tiran el carro, también oscuro, no así en Petrarca donde lo hacen fogosas yeguas; un ángel, una mujer y un soldado son aplastados ya por las ruedas, ya por las patas de los ciervos que en su acelerada carrera no perdonan sólidas columnas que se derrumban a su paso.

En los emblemas de las guardas, un tejón ofreciendo una copa de vino y en la inferior un oso que escribe un rollo con una gruesa pluma; ¿qué nos quieren decir estos animales? El oso, según Palm es animal divisa de Saturno; el paso destructor del tiempo trae angustia y melancolía, que aquí no se curan con la virtud teologal de la Esperanza, sino con la lectura, o la creación poética, o el vino según el nivel más racional o más instintivo del hombre, reflexivo o no; los animales emblemáticos ejercitan siempre una oposición dinámica en una especie de

⁶⁴ Cf. CD del Museo Amparo sobre la Casa del Deán.

⁶⁵ Neri, F. *Op. cit.*, p. 517; descripción de la Pudicitia al comienzo del Triunfo de la Muerte (I, 20).

María Delia Buisel de Sequeiros

psicomaquia zoológica.

Triunfo de la Muerte

Muro sur y puerta: En carro de cuatro ruedas (los otros cuatro son de dos como los romanos de competición), por motivos funcionales, transporta tres figuras que podríamos identificar con las Parcas; una, Cloto, sostiene una tela con la urdimbre sin terminar y un huso enhiesto, el que no llega a la cima con una figurita humana; Láquesis lo hace girar; Átropos con negro calzado enarbola unas tijeras prontas a cortar la trama de la vida; vida representada por seis figuras (mujer, rey, un clérigo, un niño y dos hombres) que la pierden aplastadas o derribadas bajo las ruedas o las pezuñas de carneros-bueyes de torneados cuernos; las Parcas, una integración no prevista en el poeta de Vacluse, fruto de la imaginería del anónimo pintor o del supuesto grabador, no miran adelante ocupadas en segar la vida, por lo que el auriga es un ser alcanzado por la muerte a medias descarnado, a medias esqueleto semienvuelto en un manto flotante con un pértiga y un gancho en el extremo, a modo de guadaña; en el fondo una iglesia y un entierro.

En la cenefa superior un ciervo sedente en dos patas; recordemos que en el panel anterior, los ciervos veloces explicitan el paso del tiempo; aquí se presenta con otro simbolismo heredado del paleocristianismo de las catacumbas y, por supuesto, de la Biblia, donde es símbolo de muerte y resurrección; por eso bebe en la fuente del agua viva del Bautismo, que es Cristo simbolizado en el cáliz; abajo se discute el valor de un supuesto mono⁶⁶ o conejo ensombreado y con una bolsa de dinero que nada sirve ante la Muerte y en franca oposición a la significación del ciervo.

Triunfo de la Eternidad (ver lámina adjunta)

Muro oriental con ventana a la calle: Termina el carro de la Muerte y empieza el de la Eternidad. Algunos críticos lo hacen sinónimo de la Fama, pero esto se debe a una falsa sinonimia; en Petrarca la Fama es correlativa de la Eternidad, porque busca una perduración que puede parecerse a ella, pero es derrotada por el Tiempo porque sus logros son en el aquende sin llegar a la trascendencia.

Con éste se cierra la serie; la figura femenina sentada en trono portador de dos antorchas en el respaldo va coronada y con un cetro reinando sin obstáculos; no aplasta a nadie, porque el carro tirado por dos pavos reales⁶⁷ vuela apoyado en un colchón de nubes y se han superado y trascendido las miserias representa-

⁶⁶ Cabanot, J. *Op. cit.*, t. 2, p. 33-6. El mono, contra imagen del hombre, simboliza vicios como la vanidad, la lujuria, etc., y excesos de ciertos estados, p. 36.

⁶⁷ En la mitología quien tiene un carro conducido por pavos reales es Hera / Juno, con el que se designan apoteosis femeninas, cuya imagen y atributos parecen de allí tomados y transferidos a otro campo semántico; en efecto, el pavo real es símbolo de totalidad y bienaventuranza que el Cristianismo retoma para representar la inmortalidad y el alma incorruptible. Cf. Cirlot, E. *A Dictionary of Symbols*, N.York, Barnes and Noble, 1995, p. 251.

ASPECTOS DE LA TRADICION CLASICA EN AMERICA
SIBILAS Y TRIUNFOS EN LA CASA DEL DEAN DE PUEBLA DE LOS ANGELES (MEXICO)



María Delia Buisel de Sequeiros

da por los otros Triunfos; en el fondo sólo se ve una iglesita con su torre.

Es interesante la interpretación de A. Arellano⁶⁸ quien sostiene que se trata en el 5º y último lugar del Triunfo de la Fama y no de la Eternidad⁶⁹, la cual no podía ser representada en una morada secular sino debía reservarse a monasterios e iglesias y, porque según el poeta de Vaucluse, al de la Eternidad lo veremos allá arriba

Dio permettente, vedren lassuso (v. 195)

Además Arellano, uno de los pocos que cotejó las escasas fotografías anteriores a la restauración, señala que no se trata de pavos reales sino de gansos –aunque el material observado no es nítido–, animales plenos de significación positiva, pero más bien terrenal.

Los emblemas de las guardas alojan en la enseña superior una especie de bovino con un violín y la inferior, un mamífero con las orejas gachas que tiene con sus manos un botellón y una copa; la reconstrucción de las imágenes no es segura, pues están restauradas sin criterios estrictos; la oposición indica precisamente la liquidación de los opuestos, si la hay, porque las músicas paradisíacas han vencido al tiempo destructor y reparado todos los daños y derrotas y ya se puede beber el vino de la inmortalidad, pero repetimos, se discute la fidelidad de la restauración, tanto que los especialistas del Museo Amparo⁷⁰ ni E. Palm, ni S. Sebastián se pronuncian sobre los últimos emblemas.

La cristianización es menos ostensible en la imaginería de estos Triunfos, pero las figuras míticas como Cupido y las alegorías medievales confluyen purificadas, después de una secuencia purgativa⁷¹, en la Eternidad, donde platónicamente, como lo querían los renacentistas, se reconcilian todos los opuestos, integración enriquecida por otros paralelismos simbólicos: el de los emblemas y el de un bestiario con figuras positivas (ej. águilas) o negativas (ej. centauresas) que incluye elementos indígenas e intensifica el campo simbólico central, pero relegado al fin a las cenefas ya que según Palm⁷² *el ideario cristiano se destaca sobre el fondo de un mundo superado*.

Las cenefas, en suma, contienen valores simbólicos y un contexto ideológico que responde a un programa donde se aparean elementos profanos y religiosos, resultando vencedores los últimos dentro de un código cristiano propio de la época novohispana y del dueño de casa.

Entendemos que los frisos de ambas habitaciones comportan una concepción unitaria vista desde tres ángulos: a) uno platónico en su concepción y tardío medieval en su cronología, b) el otro heleno-romano claramente cristianiza-

⁶⁸ Arellano, A. *Op. cit.*, pp. 76-78.

⁶⁹ Quitada la Eternidad, la Fama debe sustituirla, ya que se trata de la perduración en el tiempo.

⁷⁰ Cf. CD. del Museo Amparo sobre la Casa del Deán.

⁷¹ Wind, E. *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona, Barral, 1972, pp. 145-154.

⁷² Palm, E. *Op. cit.*, p. 57.

do entramado con el profetismo vetero y neotestamentario unificando el goce de la belleza con contenidos docentes y c) un bestiario mitológico e indígena nahuatl con simbolismos factibles de integración en una cosmovisión más amplia.

María Delia Buisel de Sequeiros
Universidad Nacional de La Plata
oas1@speedy.com.ar

Resumen

Dentro de la pintura mural civil mexicana del siglo XVI, ubicamos dos anónimas series iconológicas en dos habitaciones de la Casa del Deán de la ciudad de Puebla: Sibilas y Triunfos realizadas en 1580.

Analizamos la posible procedencia del modelo sibilino, su número, particularidades, la composición de la serie y los problemas que presenta.

Seguimos el mismo procedimiento para los *Triunfos*, cuya fuente literaria son los *Trionfi* de F. Petrarca; otro elemento a considerar son las guardas o cenefas que enmarcan cada serie con flora y fauna tropical americana.

Concluimos con el tipo de síntesis plástica lograda.

Palabras clave: Sibila - ecuestre - Triunfos - carros - guardas.

Abstract

Inside of the mural civil painting of Mexico (XVI century) we place two anonymous iconological series in two rooms of the Dean's House situated in town of Puebla: Sibyls and Triumphs painted in 1580.

We analyze the possible source of the sibylline archetype, its number, features, the composition of the sequence and the problems it presents.

We follow the same procedure for the *Triumphs*, whose literary source are the F. Petrarca's *Trionfi*; other elements to consider are the friezes or ornamental borders that put a picture frame to each series with tropical American flora and fauna.

We close this exposition with the type of the fine and achieved synthesis.

Keywords: Sibyl - equestrian - Triumphs - chariots - ornamental borders.

RECIBIDO: 28-03-2007 - ACEPTADO: 16-05-2007.