

## **Visiones indígenas: los *Triunfos* de Petrarca en el México del siglo XVI**

**Paola Mancosu**

Università degli Studi di Cagliari

### **Resumen**

Las pinturas murales de la Casa del Deán, inspiradas en los *Triunfos* de Petrarca y realizadas por pintores indígenas a finales del siglo XVI en la ciudad de Puebla, ofrecen un claro ejemplo de como la imagen se utiliza, con gran eficacia, en el proceso de adopción y consecuente “transgresión” de los cánones europeos, una vez desembarcados en suelo americano. Los *Triunfos*, así como el *Cancionero*, tienen una gran difusión en el mercado libresco virreinal. Empero, si por una parte el canon petrarquista adquiere un papel relevante en el proceso de *mímesis* de las tendencias estilísticas europeas emprendido con la Conquista, por otra, se transforma en un espacio descolonizador, donde las visiones indígenas consiguen coexistir con los elementos neoplatónicos y renacentistas. Sólo a través de esas brechas creadas por la imagen en el seno de los códigos occidentales, se concreta, citando las palabras de Lezama Lima, un “arte de la contraconquista”.

**Palabras clave:** Petrarca; *Triunfos*; recepción; América virreinal; visiones indígenas.

### **Abstract**

Murals of the Casa del Deán, inspired by Petrarch's *Triumphs* and realized by indigenous painters in the late 16<sup>th</sup> century in the town of Puebla, provide a clear example of how image is used, effectively, in the process of adoption and “transgression” of the european canons in America. *Triumphs* and the *Canzoniere* were very widespread in the colonial America library market. However, if on one hand the Petrarchan canon acquires a relevant role in the Colonial mimesis processes, on the other hand is converted in a descolonizing space, where indigenous points of view coexist with Neoplatonic Renaissance style elements. Only through those gaps created by image within the Western codes is concretized – as Lezama Lima said – an “art of the *contraconquista*”.

**Keywords:** Petrarch; *Triumphs*; reception; colonial America; indigenous views.

## Introducción

En contextos históricos y sociales que arrastran un pasado colonial, la escritura, en cuanto aliada del discurso dominante y europeizado, se ha erigido portavoz oficial de la “occidentalización”, es decir, en palabras de Serge Gruzinski, de “una empresa multiforme que conduce a Europa occidental a seguir los pasos de Castilla y conquistar las almas, los cuerpos y los territorios del Nuevo Mundo” (Gruzinski, 2007, p.73). La colonización de los imaginarios trae consigo la subalternización tanto de la oralidad como de la imagen, y con ella, la invisibilización de la “visión de los vencidos” (Wachtel, 1971). Como afirma Rivera Cusicanqui, “hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren [...]” (Rivera Cusicanqui, 2010, p.19).

En la sociedad colonial, las imágenes se convierten en uno de los principales instrumentos políticos utilizados para difundir y cristalizar la propaganda de la Monarquía y de la Iglesia Contrarreformista. La evangelización llevada a cabo por las órdenes misioneras, en especial por los franciscanos y dominicos, se da cuenta del poder pedagógico y propagandístico ínsito en los medios visuales (Maravall, 1980, p.503). Maravall opina que a lo largo del Renacimiento y, sobre todo, del Barroco se afirma la superioridad de lo visual para la comunicación del saber en comparación con los medios auditivos ya que la pintura ejerce un papel social importante “por la eficacia con que se piensa que mueve los resortes del ánimo, impresionándolo directamente a través de la visión” (ibíd.). La literatura emblemática circula ampliamente en los virreinos desde mediados del siglo XVI hasta principios del siglo XIX. Prueba de ello es la gran cantidad de tratados y libros de emblemas que llegan a las bibliotecas conventuales y particulares.

En efecto, este lenguaje icónico-literario florece tanto en el ámbito público, como en el privado. En el espacio público, siempre se asocia a las celebraciones civiles y religiosas, mientras que en el privado, las representaciones emblemáticas se hallan en los biombos, las pinturas murales y en los mosaicos que adornan los conventos o las casas de los colonos. Todas estas muestras simbólicas son portadoras de un claro sentido didáctico y moral. Los libros emblemáticos nutren las bibliotecas privadas y conventuales y constituyen el repertorio simbólico utilizado por artistas y literatos para crear sus programas iconográficos. En la América virreinal, de este modo, la iconografía mantiene una estrecha relación con la literatura. En ambas artes coexiste un universo de símbolos asociados a la ideología dominante y a la glorificación del poder, ya que el objetivo principal de la política colonial es la reproducción forzosa de un imaginario que pueda permitir al arraigo del mensaje evangelizador. En este proceso de *mimesis* colonial la eficacia de la imagen resulta, sin duda, superior a la de la palabra escrita. En palabras de Gruzinski:

Razones funcionales pueden explicar el efecto de la imagen occidental en el seno de las tierras recién conquistadas: la imagen –dibujo, grabado, cuadro, fresco o lienzo– responde a las exigencias de la lucha contra la idolatría y a las de la evan-

gelización, permite atenuar el obstáculo de las barreras lingüísticas y conceptuales, moviliza capacidades de asimilación preparadas por siglos y prácticas pictóricas y pictográficas, y, poco a poco, ocupa el lugar de los antiguos códices. (2007, p.132).

Como es sabido, aunque la creación de los programas iconográficos virreinales se realiza en base a la tradición occidental, su ejecución se asigna a pintores indígenas. Estos artistas reciben en los conventos, según la visión renacentista, una educación basada en el aprendizaje de la lectura, escritura, música y pintura. Empero, no se limitan a copiar pasivamente las técnicas y los temas asignados, sino que los reinterpretan, encontrando, sobre todo, en los grutescos renacentistas, un cierto margen de libertad para injertar elementos simbólicos propios (ibíd., p.124). De este modo, si por un lado el arte iconográfico representa uno de los instrumentos más eficaces para difundir los discursos monárquicos y contrarreformistas, por el otro, se convierte en un espacio en grado de acoger múltiples visiones “dado que”, añade Gruzinski, “la versión indígena de la reproducción incorpora siempre una interpretación, desencadena una cascada de combinaciones, yuxtaposiciones, amalgamas y encuentros donde tiene lugar el fuego cruzado del mimetismo” (ibíd., p. 126).

No es necesario esperar el Barroco para que los pintores indígenas se apropien de los programas iconográficos occidentales para expresar, aunque parcialmente, su voz. Un ejemplo se halla en México, en la casa del Deán de Puebla, Tomás de la Plaza, que decide realizar unas pinturas murales basada en los *Triunfos* de Francesco Petrarca. Como indica la fecha grabada en una pared del edificio, el mural se termina alrededor de 1580. Realizado por artistas indígenas, de los que se desconoce la identidad, el programa se desarrolla en dos salas contiguas: la primera, la sala de las Sibilas, en que se refigura la cabalgata de diez amazonas, y la segunda, la denominada sala de los Triunfos, donde se encuentran el Triunfo de Amor, Castidad, Muerte, Tiempo y Eternidad. Con respecto al texto de Petrarca, los Triunfos son seis, falta, en efecto, el Triunfo de la Fama, y se reproducen según un orden diferente.<sup>1</sup> Escasos son los estudios críticos realizados hasta ahora. De entre ellos, hay que citar el de Palm “El sincretismo emblemático de los Triunfos de la Casa del Deán de Puebla” (1974), el de Buxó “Amor y pudor en los murales petrarquescos de la casa del Deán de Puebla” (1992) y el análisis que hace Gruzinski en su estudio titulado *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento* (1999).

El presente trabajo<sup>2</sup> se propone, en primer lugar, de reconstruir el *iter* que los *Triunfos* de Petrarca cumplen en su viaje y distribución en territorio americano a lo largo del siglo XVI, en concreto, en la época en que se realiza el mural de Puebla. Se considera indispensable, antes de llevar a cabo su análisis, preguntarse por qué,

1 El orden del texto petrarquesco es el siguiente: Amor, Castidad, Muerte, Fama, Tiempo y Eternidad.

2 Dicha investigación se basa en los datos elaborados en mi libro titulado *Petrarca en la América virreinal (siglos XVI y XVII)* publicado en julio de 2014 y, en particular, profundiza y desarrolla el párrafo dedicado a la influencia del canon petrarquista en los programas iconográficos virreinales (Mancosu, 2014, p.115-126).

cómo y en qué momento los *Triunfos* llegan a América. En segundo lugar, se procede con un estudio del programa iconográfico enfocado hacia la funcionalidad y análisis de los injertos que atestiguan el margen interpretativo de los artistas indígenas en su reproducción de los temas asignados. Su representación si por un lado entronca con la tradición renacentista, por otra, transgrede, aunque parcialmente, los cánones occidentales para dejar emerger su visión de la realidad refigurada.

## La recepción de los *Triunfos* en el Nuevo Mundo

Gracias a textos ya considerados clásicos, como el de Irving Leonard (1949), y a trabajos más recientes, como el de González Sánchez (1997) o el de Pedro Rueda Ramírez (2005), queda demostrado que América se convierte, en la época colonial, en un excelente mercado literario. Por lo que respecta a la recepción de los *Triunfos* en territorio americano, se puede reconstruir la trayectoria que va desde su embarque en los navíos que cruzan el Atlántico, hasta su distribución en los círculos letrados virreinales a través de la documentación burocrática relativa a la Carrera de Indias gestionada por la Casa de Contratación (1503) y guardada en el Archivo General de Indias. En particular, se han consultado dos tipologías de documentos:

- 1) Los “registros de ida”, es decir, las relaciones detalladas del contenido de las cajas que se embarcan en los navíos que zarpan desde Sevilla para llegar a América.<sup>3</sup>
- 2) Las “visitas de navíos”, las memorias de las inspecciones a los barcos a cargo de los tribunales de la Inquisición<sup>4</sup> y los edictos inquisitoriales que actualizan los índices de los libros prohibidos publicados en territorio americano.<sup>5</sup>

El control realizado por parte de los oficiales de la Casa de Contratación y del Santo Oficio empieza a ser habitual a partir de la publicación del Índice de Quiroga en 1583-1584. Por este motivo, con respecto al período en que se realiza el programa

---

3 Tras el Concilio de Trento (1545), se prohíbe todas las obras que, según la Iglesia, perjudican la ortodoxia católica o difaman las instituciones eclesiásticas. Por consecuencia, se encarga a la Inquisición española de controlar que los libros censurados no entren ni circulen en las colonias recién adquiridas. El temor del paso de los libros prohibidos a América hace que las cajas que transportan libros se acompañen de un listado detallado de su contenido llamado “registro de navío” sometido al control de los oficiales de la Casa de Contratación y de la Inquisición que se realiza en Sevilla y en los puertos principales de llegada de los galeones: Panamá y Cartagena de Indias. En América, el control es más estricto porque los oficiales inquisitoriales bien saben que los barcos, después de zarpar de Sevilla, violan las normas establecidas y los libros entran y circulan habitualmente gracias al contrabando o a la corrupción de los oficiales del Tribunal (Leonard, 1979, p.148).

4 En Lima y en la Ciudad de México se establecieron tribunales inquisitoriales, respectivamente el 29 de enero de 1570 y el 4 de noviembre de 1571.

5 Los edictos de libros prohibidos pueden acompañar la emanación de los catálogos o aparecer en los intervalos de su publicación ordenando la recogida o expurgación de los impresos incriminados. En conclusión, representan una constante puesta al día para los oficiales que los utilizaban durante las “visitas” de los navíos, o para los propietarios de bibliotecas, públicas y privadas, librerías o imprentas (Guibovich, 2003, p.167).

iconográfico analizado, es decir, alrededor de 1580, se puede hacer una reconstrucción parcial de la circulación de los *Triunfos*. Según los documentos consultados, en los registros anteriores a esta fecha no se halla su presencia.<sup>6</sup> El primer envío localizado es de 1589 en la nao Nuestra Señora de la Victoria, que forma parte de la flota de Tierra Firme y embarca seis cajas de libros. De entre las obras italianas, se hallan los *Triunfos* de Petrarca, *Elegancia* de Paulo Manucio, *La Arcadia* de Sannazaro, la *Historia de Italia* de Francisco Guicciardini, citada simplemente como “Historia”, y dos ejemplares del *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* de Cristóbal de las Casas, impreso en Sevilla en 1570 (Torre Revello, 1991, p.227).<sup>7</sup> La falta de cualquier dato tipográfico dificulta la identificación de la edición enviada. Sin embargo, se sabe que los libreros solían embarcar con frecuencia obras recién editadas, dato que hace pensar que se trate de la traducción de Hernando de Hoces escrita en 1554 y reeditada en 1581 en Salamanca. Por lo que respecta a las “visitas” y registros inquisitoriales, en el edicto publicado en el Virreinato de Perú en 1573 se censura y ordena la recogida de la traducción en castellano de los *Triunfos* de Antonio de Obregón, en su reimpresión de 1541, por contener “proposiciones heréticas”:

Condenación del Consejo. La carta acordada del 20 de abril de 1572 ordena recogerlo y prohíbe “un libro yntitulado los triunphos de Petrarca impreso en Valladolid el año de mil y quinientos y cuarenta y uno” porque “se hallan ciertos errores y herejías” y ordena “que luego que recibáis esta déis señores orden como se prohíba y se recojan todos los que se hallaren desta impresión” (Guibovich, 2003, p.277).

Hoy en día no sólo parece insólito que Petrarca fuera censurado, sino sorprende, como destaca Fernández del Castillo, la precisión con la que los oficiales de la Inquisición conocían el contenido de las estanterías de las bibliotecas particulares de los colonos. Piénsese, por ejemplo, en un documento que informa que “Gaspar Pérez, tiene un Testamento Nuevo, Los Triunfos de Petrarca; si tiene comento tráyanse; tiene Cancionero General y Horas” (Fernández del Castillo, 1982, p.486) o que “Juan de Valderrama, dice que tiene los Triumphos de Petrarca, y porque no dice dónde son impresos, y los impresos en el año 1541, impresos en Valladolid, (son prohibidos) es menester que se pidan” (Fernández del Castillo, 1982, p.486). De la censura y consecuente difusión de los *Triunfos* en la Nueva España, también nos informa el proceso que se hace contra Bartolomé Canseco. Según Margarita Peña, se trata de un testimonio “de inapreciable valor para ubicar el gusto por Petrarca en esa región de América en el año relativamente temprano de 1572, cinco años antes de que se empezara la recopilación del código *Flores de baria poesía*” (Peña, 2004, p.30). En realidad, como

6 Se hace referencia al estudio de Gil *El libro greco-latino y su influjo en las Indias* (1986) donde se transcribe el contenido de los registros de ida de los barcos que viajaron a América en la primera mitad del siglo XVI. En estos documentos, por lo que respecta a las obras de Petrarca, he localizado el envío del *De remediis utriusque fortunae* en 1526 y en 1533.

7 José Torre Revello ha transcrito una serie de registros de libros enviados hacia América entre 1589 y 1720. Como ejemplo de la variedad literaria de los libros enviados, el estudioso afirma que “entre las obras vertidas al idioma castellano hemos de citar entre los autores más difundidos a Petrarca, Jacobo Sannazaro y León Hebreo” (Torre Revello, 1991, p.227).

afirma Martha Lilia Tenorio (1997), el proceso tuvo lugar en 1573 en Santiago de Guatemala. Bartolomé Canseco, acusado por el Tribunal de la Inquisición de haber pronunciado afirmaciones heréticas cita, en su carta de defensa, la edición de 1541 de los *Triunfos* de Petrarca y, en particular, el Triunfo de Divinidad. Seguramente Canseco desconocía el hecho que el 20 de abril de 1572, el Tribunal de Inquisición había ordenado la prohibición de la edición de Obregón, ya que afirma que “este libro no está reprovado por ninguno de los catálogos” (fol. 150v) (Tenorio, 1997, p.206). Además, se sabe que los inquisidores recibieron el edicto de Gregorio XIII sólo el 27 de agosto de 1573, es decir, pocos días después de que Canseco escribiera su defensa. Sin embargo, este documento, así como los edictos inquisitoriales, demuestran la recepción, circulación y el interés que los *Triunfi*, seguramente por su componente alegórica y medievalizante, suscitan, no menos que el *Canzoniere*, entre los lectores virreinales en la segunda mitad del siglo XVI, período en que se realizan las pinturas de la Casa del Deán de Puebla.

### Los *Triunfos* de Puebla: ¿Un sabotaje de la copia?

En el siglo XVI, los *Triunfos*, por su mensaje didáctico y moral, inspiraron las pinturas europeas como, por ejemplo, las de Pesellino, Pier Francesco Fiorentino o Jacopo del Sellaio. Empero, como destaca Battaglia (1999), en la mayoría de los casos, los programas iconográficos triunfales no son fieles al texto de Petrarca, ya que prefieren acentuar la lectura alegórica y devocional (p.286). La presencia de los *Triunfos* en los equipajes de los pasajeros de los navíos con destinación americana o en los pedidos de los libreros coloniales, así como en los edictos inquisitoriales, justifica su representación iconográfica en el México virreinal<sup>8</sup> y, en concreto, en la casa del Deán de la ciudad de Puebla. Dicha refiguración de los carros triunfales, en línea con la tendencia renacentista europea, recalca la visión moralizante ínsita en la obra, transmitida mediante una representación iconográfica alegórica que oscila entre rasgos medievales y renacentistas. Un programa pictórico que, según Buxó (1992), se inscribe en un “humanismo sincretizante en el cual los postulados morales del cristianismo se ven frecuentemente reconducidos a formas medievales de representación” (p.222). Empero, lo que realmente difiere con respecto a las pinturas triunfales realizadas en Europa es su ejecución, en territorio americano, por parte de pintores indígenas de los que, como se ha dicho precedentemente, no se conoce la identidad. Según afirma Gruzinski (2007) “desde la década de 1540, los pintores *tlacuilo*s se convirtieron en

8 Se han podido localizar sólo tres casos pictóricos de época virreinal que desarrollan el tema de los *Triunfos* petrarquescos: las pinturas murales de la Casa del Deán, los tapices flamencos de la iglesia del Colegio de Niñas de México, cuyo inventario es de 1572 y, por último, las del convento de Metztitlán (¿1577?), donde fueron pintados dos triunfos, hoy borrosos: uno representa el tema petrarquesco del “Triunfo de la Castidad” y el otro, titulado *Patientiae Triumphantis*, es una imagen alegórica de la Paciencia.

excelentes copistas de las normas europeas” (p.122).<sup>9</sup> Los artistas *tlacuilos*, término derivado del nahuatl para indicar a los pintores indígenas normalmente de noble extracción, realizaban sus pinturas a partir de los libros ilustrados. Por esta razón, es útil comparar la representación de los carros triunfales de Puebla con las iconografías presentes en la edición de 1541 que, como se ha dicho anteriormente, circula ampliamente en la América virreinal. En efecto, se hallan más semejanzas con la parte ilustrada de dicha edición que con el texto petrarquesco. En el Triunfo de la Castidad, en ambas representaciones iconográficas, se refigura el coro de vírgenes y la pareja de unicornios tirando del carro llevado por la Castidad. También se pueden destacar aspectos en común en el Triunfo de la Muerte donde, en ambos casos, un cadáver con una guadaña conduce un carro tirado por dos bueyes, mientras que el poeta toscano describe a la Muerte como una “*donna involta in veste negra*” (Petrarca, 2003, p.208).<sup>10</sup> Además, son muchas las alegorías medievales como, por ejemplo, las figuras que se hallan debajo del carro de Amor. Un rey, un monje, un soldado y un labriego simbolizan los estados terrenales del hombre.

Los artistas indígenas para realizar estos temas adoptan diferentes técnicas y propio en esta multiplicidad de estilos que tienen a disposición, afirma Gruzinski (2007) “descubren formas nuevas que se deben a moldes sorprendentemente diversos, puesto que el arte europeo que se difunde en América es una amalgama de maneras y de estilos, español y flamenco, italiano y germánico, medieval y renacentista” (p.132). El desconocimiento de las técnicas occidentales y el hecho de que, en época renacentista, no se exigía la perfección en la imitación ofrecen una relativa libertad de interpretación (ibíd., p.123). Libertad que, sobre todo, adquiere más amplio respiro en los frisos que enmarcan el desfile de los carros, en cuanto partes ornamentales y “secundarias” del programa iconográfico. Las cenefas que acompañan la procesión triunfal se llenan, según la tradición pictórica de los grutescos<sup>11</sup> renacentistas, con un decorado vegetal que acoge la refiguración de seres y animales mitológicos. Es precisamente este espacio decorativo, subalterno a la representación de los carros triunfales, que se vuelve cauce de expresión de los elementos indígenas. En los frisos aparecen pequeños jaguares, serpientes y monos, como se observa.

Empero, si por una parte estos elementos pueden considerarse meramente ornamentales, la presencia de monos en su recurrente asociación con centauresas de la Antigüedad clásica representadas como en los grabados manieristas, se carga, sin posibles riesgos de interpretaciones forzosas, de un significado complejo (Figura 2). Si por una lado, la figura del mono aparece en la pintura europea desde la Edad Media

9 Gruzinski (2007) se refiere a las palabras de Bartolomé de Las Casas cuando elogia la capacidad de reproducción e invención de los pintores diciendo “las maneras tan exquisitas y nuevas que inventan” (p.123).

10 “Una mujer en negro manto envuelta” (*Triunfo de la Muerte*, I) (Petrarca, 2003, p. 209; traducción de Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz).

11 La primera recepción de los grutescos en Nueva España es datada alrededor de 1540 en Mérida, en el Palacio de los Montejo (Gruzinski, 2007, p. 197).



Figura 1. Elemento decorativo de los frisos de la Sala de los Triunfos.

ya que, subraya Gruzinski (2007), “está cargada de significados simbólicos y su exotismo la coloca naturalmente junto a los animales extraños o fantásticos” (p.139), por otro, los monos que pueblan las cenefas de la casa del Deán están representados según la forma de los códices prehispánicos “con un zarcillo en las orejas” y “un corte de pelo al cepillo” (ibíd., p.138). En el imaginario mexicano, estas figuras arquetípicas estaban presentes en los rituales y, con el nombre de *ozomatli*, se hallaban entre las veinte figuras del calendario adivinatorio. Por lo que respecta a la flor que entrelaza los monos con la centauresa, Gruzinski la asociaría a la planta del *poyomatli* o *puyomate*, utilizada por los indígenas como alucinógeno para conocer el futuro (ibíd., p.140).

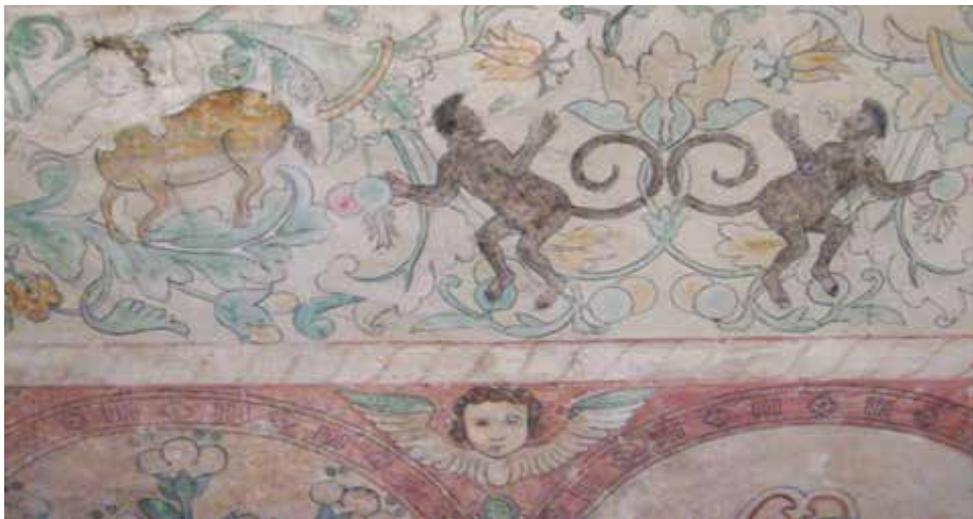


Figura 2. Monos y centauresa. Friso de la Sala de los Triunfos.

Los grutescos proporcionan a los pintores, aunque se trate de un espacio marginal, la posibilidad de anular la verticalidad entre el imaginario clásico occidental y el imaginario indígena. Tal y como afirma Gruzinski:

Tanto en Europa como en México, los grutescos proponen a los pintores una amplia gama de expresiones donde la imaginación puede desplegarse con toda libertad. Cualquier amalgama aparece posible, incluso entre los elementos más distintos e incongruentes. Las formas se encadenan mediante una especie de automatismo asociativo que yuxtapone o conjuga unos elementos que *a priori* se encuentran completamente separados [...]. Al abrir un espacio de relativa libertad en el seno del orden visual occidental, los grutescos podían inspirar a los indios atraídos por las nuevas formas y preocupados por salvaguardar –o revivificar– elementos de su propia tradición. (2007, p.209).

La asociación de las dos figuras no conlleva un hibridaje o mezcla de los imaginarios que ésta evoca, ya que su distancia permanece definida. A este propósito cabe citar las palabras de Lévi-Strauss (1997) cuando afirma que “entre dos culturas, entre dos especies vivientes tan vecinas como se quiera imaginar, hay siempre una distancia diferencial y [...] esta distancia no se puede vencer” (p.322). Aunque la distancia entre las dos imágenes no se pueda trascender y tampoco sea posible aclarar las razones que motivan dicha asociación, es cierto que los artistas consiguen establecer entre ellas un lazo dialógico. Además, a través del injerto de sus propios símbolos inician un proceso de “descolonización” del molde occidental para hallar un cauce de expresión propio. Dentro del canon petrarquista y renacentista, se halla una vía para la representación de un espacio heterogéneo y fronterizo entre lógicas y conocimientos diferentes. Espacio abierto hacia la creatividad de la interpretación. Según Gruzinski:

La proximidad entre los mundos no es una yuxtaposición, un disfraz o una sustitución. Consigue asociar unos motivos y unas formas que, sea cual sea su origen, local o europeo, han sido ya objeto de una o de varias interpretaciones indígenas: el mono no surge directamente del pasado prehispánico, ni la centauresa directamente de un grabado italiano. Ni uno ni otra son un producto puro de los medios que los han concebido y difundido (2007, p.235).

Se podría, entonces, hablar de un intento de sabotaje, aunque marginal, de las técnicas occidentales o, utilizando una definición elaborada por Mignolo, de un “desprendimiento” del molde colonizador. “El desprendimiento”, afirma Mignolo (2010), “no significa negar e ignorar lo que no se puede negar, sino de saber cómo utilizar técnicas o estrategias imperiales con propósitos descoloniales” (p.39).

Elementos indígenas se pueden encontrar también en la representación de unos animales situados en el interior de doce escudos presentes en las cenefas superiores e inferiores del programa iconográfico, que entran en relación con los *Triunfos*. En los escudos asociados al Triunfo de Amor, en la cenefa inferior, se representa un tlacuache, animal que según la visión indígena se asociaba a la esfera de la sexualidad, mientras que en la cenefa superior, se halla un jaguar, sujetando un escudo redondo según los

códices precolombinos. También en el emblema asociado al “Triunfo de la Muerte” aparece un ciervo sentado sobre una cesta con un mortero, como se puede ver:



Figura 3. Triunfo de la Muerte. Emblema del ciervo (Palm, 1974, p. 18).

En el arte cristiano, el ciervo está asociado a la muerte y a la salvación eterna.

Ligado a la muerte y la resurrección, el ciervo tiene una larga tradición, que casi remonta a los mismos principios del arte cristiano. Es un tema que se basa en el salmo 41: *quem ad modum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te*, “como jadea la cierva tras las corrientes de agua, así jadea mi alma en pos de ti, mi Dios. (Palm, 1974, p.15).

Además, según la zoografía medieval, el ciervo se cura comiendo plantas medicinales, por esto, el pintor le atribuye un mortero farmacéutico. Tal y como señala Palm (1974), en el emblema, se pueden ver dos elementos prehispánicos: “A la derecha del ciervo se observan unos pequeños discos y una gota, azules ambos, mientras que en el cuello del animal se advierte un collar de cascabeles” (p.16). Por su parte, Francisco de la Maza afirma que no se trataría de un ciervo sino de una cierva, que está sentada en un canasto mexicano con el cuello adornado con cascabeles o *chalchiutes*, joyas de origen prehispánico, y un caracol estilizado en la espalda, que procede también de la iconografía prehispánica (De la Maza, 1953, p.33). Aunque no se puedan identificar con exactitud los animales refigurados o cuales sean los atributos a éstos asignados, es evidente que en la representación de los emblemas emerge la voluntad de los pintores de visibilizar su interpretación, dando vida a un espacio heterogéneo que entrelaza rasgos iconográficos occidentales y prehispánicos.

## Conclusiones

La reconstrucción del proceso de recepción de los *Triunfos* en territorio americano, en la segunda mitad del siglo XVI, ha sido esencial para demostrar su circulación en el mercado librario virreinal. Dicha obra inspira el programa pictórico de Puebla que recalca su mensaje alegórico y moralizante. Sin embargo, a diferencia de las pinturas triunfales europeas, su ejecución, realizada por pintores indígenas, da vida a múltiples lecturas. Si por una parte la representación de la procesión de los carros triunfales se realiza según imágenes alegóricas e medievalizantes, en el respeto del canon occidental, por otra, los frisos que la enmarcan se convierten en un vía de expresión del imaginario indígena. Los murales de la casa del Deán ofrecen un claro ejemplo de cómo, desde la época colonial, lo visual se ha sustraído, a menudo, a la versión histórica “oficial”, convirtiéndose en un medio de expresión de los lenguajes negados o devaluados por la “cultura” letrada. Es indispensable, entonces, la reconstrucción de la historia que, como sostiene Lezama Lima en su ensayo titulado *La expresión americana*, “es ese contrapunto o tejido entregado por la *imago*, por la imagen participando en la historia” (Lezama Lima, 1993, p.49). “Sobre ese hilado que le presta la imagen a la historia”, continúa el escritor, “depende la verdadera realidad de un hecho o su indiferencia e inexistencia” (p.59). La imagen consigue abrir la grieta que conduce hacia la restitución y resignificación de una memoria enraizada en la oralidad, dejando emerger la heterogeneidad histórica, social, cultural y epistémica. Heterogeneidad que se aleja de la metáfora de hibridez, elaborada por Canclini (1989) o de la idea de un presunto mestizaje feliz. A diferencia de lo textual, lo visual, y bien lo ha demostrado el cronista Guaman Poma de Ayala en su *Nueva Corónica y Buen Gobierno* [1615], deja espacio a ese cauce en el que fluyen y confluyen, dialogan o entran en conflicto diferentes lógicas e imaginarios.

## Referencias

- Battaglia, Lucia. (1999). *Immaginario triunfale: Petrarca e la tradizione figurativa*. En Berra, Claudia (ed.), *I Triumphi di Francesco Petrarca*. (pp. 280-289). Milano: Cisalpino Istituto editoriale universitario.
- Buxó, Pascual. (1992). Amor y pudor en los murales petrarquescos de la casa del Deán de Puebla. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, v. 48-49, pp. 217-228.
- Canclini, Néstor. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- Fernández del Castillo, Francisco. (1982). *Libros y libreros en el siglo XVI*. México: FCE.
- Gil, Juan. (1986). El libro greco-latino y su influjo en Indias. En Bernardo Muñoz Sánchez y Ricardo Puente Brocano. *Homenaje a Enrique Segura Cavarsi*. (pp. 61-111). Badajoz.
- González Sánchez, Carlos Alberto. (1997). *Los mundos del libro. Medios de difusión de*

- la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Gruzinski, Serge. (2007). *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia del Renacimiento*. Barcelona: Paidós.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. [1615] (1980). *Primer nueva corónica y buen gobierno*. John V. Murra y Rolena Adorno, eds. Traducciones y análisis textual del quechua de Jorge L. Urioste. 3 Vols. México: Siglo XXI.
- Guibovich Pérez, Pedro. (2003). *Censura, libros e Inquisición en el Perú colonial 1570-1754*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Leonard, Irving. (1979). *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss, Claude. (1977). *La Identidad*. Barcelona: Petrel.
- Lezama Lima, José. (1993). *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mancosu, Paola. (2014). *Petrarca en la América virreinal (siglos XVI y XVII)*. Murcia: Editum.
- Mignolo, Walter. (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Editorial del Signo.
- Maravall, José Antonio. (1980). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- Maza, Francisco de. (1953). La defensa artística de Puebla (La Casa del Deán). *Páginas de Arte*, (13), 145-141.
- Palm, Erwin. (1974). El sincretismo emblemático de los Triunfos de la Casa del Deán de Puebla. En *El retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza*. (pp. 11-18). México: Instituto de Investigaciones estéticas.
- Peña, Margarita. (2010). *Petrarca y otros italianos en el cancionero novohispano*. Recuperado de <http://descargas.cervantesvirtual.com/servelet/Sirveobras/>
- Petrarca, Francesco. (2003) *Triunfos*. Edición bilingüe de Guido Cappelli. Madrid: Cátedra.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. (2010). *Ch'ixinaka utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. La Paz: Tinta limón.
- Rueda Ramírez, Pedro. (2005). *Negocio e intercambio cultural: El comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Tenorio, Lilia Marta (1997): La carta de Bartolomé Canseco. Cuestión Poética o teológica. *Varia lingüística y literaria*, v. II, 203-212.
- Torre Revello, José. (1991). *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Wachtel, Nathan. (1976). *Los vencidos: los indios del Perú frente a la Conquista española (1530-1570)*. Lima: IEP.