

LA FACHADA DE LA CASA DE LOS MUÑECOS EN PUEBLA

UN TRABAJO DE HÉRCULES EN EL NUEVO MUNDO *

Por Erwin Walter Palm

Entre las casas del siglo XVIII en Puebla, la “de los Muñecos” se destaca por su decoración (figura 1). La fachada ostenta 16 tableros de azulejos que por la alegría algo provinciana y los gestos torpes de las figuras le valieron al edificio su apodo.¹ Se aduce que el constructor de la casa se mofó de las autoridades civiles al haber levantado una casa más alta que el mismo Ayuntamiento, situado a pocos pasos de su domicilio. De esta manera, los muñecos de la fachada perpetuarían la burla hecha a los concejales.² Por lo pronto, es ésta la explicación que ofrece la época poscolonial.

Los documentos revelan que la casa fue edificada por Agustín de Ovando y Villavicencio, regidor del Ayuntamiento de la ciudad de 1769 a 1773,³ alcalde en 1773, 1791 y 1792, quien conservó hasta su muerte las prerrogativas de regidor jubilado. La misma fuente menciona en 1792: “dos casas nuevas de tres órdenes que Ovando labró y reedificó en la Calle de los Mercaderes, mirando al Poniente”. Es un dato precioso, ya que explica la irregularidad patente de una fachada de ocho tramos, cuyo centro se encuentra desplazado hacia la derecha, entre el quinto y sexto tramo⁴ (figura 2).

La interpretación de la decoración ha de partir, pues, de ese centro.

* Fotografías: 2-13 de Alberto Mena; 14-16 de Helga Kropfinger-v. Kugelgen.

El trabajo pudo llevarse a cabo gracias a la generosa asistencia prestada por la Fundación Alemana para las Investigaciones Científicas. Forma parte del Proyecto Puebla-Tlaxcala auspiciado por ella.

¹ Enrique A. Cervantes, *Loza blanca y azulejos de Puebla*, México 1930, vol. II, p. 36-39; Enrique Marco Dorta, “Arte en América y Filipinas”, *Ars Hispaniae*, vol. XXI, p. 180.

² Hugo Leicht, *Las calles de Puebla*, Puebla 1934, p. 241. Enrique Cordero y Torres: *Leyendas de la Puebla de los Angeles*, México 1972, pp. 33 ss. trata de identificar a los regidores de 1792 según los atributos que llevan los diferentes “muñecos”, refiriendo por ejemplo, el “basto” a las maneras dictatoriales de uno de los regidores; la serpiente al médico entre ellos ridiculizado como culebrero; los demás animales a la calidad animal de cada uno de los retratados.

³ Se conservan tanto el patio como la escalera de la casa Sur que ostenta el mismo estilo de la fachada. En su estado actual, el patio de la casa Norte carece de interés artístico.

⁴ Leicht, *loc. cit.*, p. 354; Carlos de Ovando, *La Casa De Ovando de la Puebla de los Angeles*, México 1969, p. 47-49.

A la derecha del portal se advierte un hombre barbudo que está ataviado a la manera de una figura mitológica. En sus brazos sostiene un niño (figura 3). Pese al esquema de representación no puede tratarse de Saturno. El hombre fuerte no amenaza al niño, que tiene toda la apariencia de sentirse amparado. Incluso está jugando con la barba del viejo. La cabeza del barbudo está cubierta de un tocado azul, al igual que la de su contrincante a la izquierda de la entrada. Ambos se enfrentan. Parecen bailar, entregados a violentas sacudidas rítmicas. La maza descomunal del hombre con el niño sugiere a Hércules. Pero: ¿qué mito se reafiere a Hércules bailando con un niño en brazos? Y: ¿por qué aparecería Hércules aquí en Puebla?

Los dos paños del piso superior, correspondientes al tramo del portal, muestran a dos hombres semidesnudos bailando; uno barbudo (figura 4), el otro con mostacho. Están vestidos con una especie de taparrabos. El hombre de la derecha palmorea, mientras el de la izquierda baila con una serpiente (figura 5). La tiene agarrada por la cola y debajo de la cabeza. Los dos paños contiguos de la derecha ostentan un par de músicos (figura 6). Uno toca un corno (figura 7a), el otro una especie de corneta primitiva (figura 7b). Resultan ser los que acompañan el baile. Tocan instrumentos europeos (mal representados), pero su atuendo no se distingue en nada del de los danzantes.

A la izquierda del centro aparece de nuevo Hércules con su característica maza. En la especie de delantal que forma su vestimenta, se advierten unas manzanas (figura 8). Se vuelve hacia un hombre con mostacho que no ostenta atributo alguno. Forman el siguiente y último par de la serie un hombre con un pájaro (figura 9a), y otro que con los pies cruzados ejecuta un paso en dirección al hombre del pájaro. A su vez, tiene en el brazo izquierdo un marrano bien caracterizado por sus orejas, su cola y sus manchas. El lechón está destinado a ser sacrificado, como indica el puñal que el hombre sujeta con el pulgar de su mano derecha (figura 9b).

Frente a la unidad escenográfica de tres parejas en distintas posiciones de baile, animadas por la orquesta a su derecha, los paneles del piso inferior están dispuestos a manera de doble marco que hace resaltar el grupo principal. Dos figuras femeninas están encuadrando ese centro. Llevándose la mano a la frente, las dos mujeres dan muestras de sorpresa de lo que están observando (figura 10). Tipológicamente, pertenecen al vocabulario manierista. Son vocablos de exclamación, quizá

trasmitidos por portadas de libros de la segunda mitad del siglo xvi o de principios del xvii, que fueran una de las fuentes de tal retórica.

Dos figuras masculinas, de igual procedencia manierista, rematan en sus extremos la serie inferior. Por posición y gestos son la equivalencia de las dos "sorprendidas". Llevan la cabeza ornada con una corona de hojas. El de la izquierda sostiene un mochuelo, el de la derecha un mono que vacía un cáliz (figura 11a y b). Una sola pareja continúa la danza: dos mujeres que llevan un cántaro y un animal que parece ser un perro (figura 12a y b).

Vemos, pues, la representación de un baile tal como los que decoran las fachadas de muchas casas patricias europeas, desde la baja Edad Media hasta el siglo xviii. Frente a las tres parejas de la parte superior (cuatro danzantes y dos músicos), las ocho figuras de la parte inferior ofrecen un movimiento de baile más estudiado. Parecen corresponderse las dos figuras centrales y las dos "sorprendidas", así como los dos "coronados" y las dos danzantes, todas ellas caracterizadas por un atributo. Los movimientos de las parejas se entrelazan, coordinando en cada caso una figura representada en reposo con otra en movimiento.

La actual Calle 2 de Puebla, que en el siglo xviii se llamara Calle de los Mercaderes, en el xvi y a principios del xvii se llamó Calle de la Sierpe.⁵ Al ser Puebla una ciudad íntimamente ligada a Sevilla por sus actividades comerciales, bien pudiera ser un recuerdo sentimental de la famosa calle sevillana.

Sin embargo, un cronista de la ciudad, nacido a mediados del siglo xvii,⁶ apoyándose en Torquemada,⁷ es decir en una fuente franciscana de principios del siglo, apunta como nombre prehispánico del paraje "*Cuetlaxcohapan* . . . , lo mismo que lugar de culebras lobinas, compuesta del vocablo *Cuetlachotli*, que significa el lobo, y de *cóatl* que es la culebra . . . llamarían a aquel sitio . . . tierra de serpientes." Como era de esperarse, recoge esta tradición protoamericanista un émulo de Botturini, como lo es Fernández de Echeverría y Veytia.⁸

Más aún, el mismo Zerón y Zapata ya aduce que los tlaxcaltecas vene-

⁵ Leicht: *Op. cit.*, p. 238 ss.

⁶ Miguel Zerón Zapata: *La Puebla de los Angeles en el siglo XVII*, prólogo de Mariano Cuevas, S. J. México S. A., cap. iv, p. 24.

⁷ Fray Juan de Torquemada: *Monarquía indiana*. Sevilla 1615.

⁸ Mariano Fernández de Echeverría y Vetytia, *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Angeles*. Edición, prólogo y notas de Efraán Castro Morales, Puebla 1962, cap. v. Acerca de Veytia y Botturini, cf. el prólogo de Castro.

raron “al demonio . . . en forma de culebra terrible”, haciendo comprender que el culto cristiano suplanta un culto a la serpiente. Añade que la alimaña solía bajar por la calle que por ella se llamó Calle de la Sierpe, “del Sr. San José a la Plaza”, y recuerda “la pintura de una serpiente” sobre una pared, que ya no existía cuando en 1714 escribe su crónica.⁹

Si bien el siglo XIX está fuera de nuestra preocupación inmediata —los azulejos datan de fines de la centuria anterior—, será instructivo examinar el repertorio de leyendas recogido por los tradicionalistas románticos de Puebla. A mediados del siglo XIX, un calendario poblano añade un segundo *topos*.¹⁰ Ahora la figura principal del suceso es la hija de un rico que se enamora de un pobre. La serpiente vuelve a salir de su escondrijo, se come al hermano menor de la enamorada y nadie puede vencerla, sino un desconocido jinete, quien resulta ser el pretendiente mismo que, disfrazado, retorna a su ciudad natal. El amante despreciado por los padres, que recibe la mano de la novia en premio a su valor frente a una amenaza mortal, constituye uno de los motivos más trillados de la novelística de todos los pueblos. En el caso específico de Puebla la tradición parece remontarse a aquel “Auto de San Jorge, cuando mató la serpiente”, que termina con la salvación y el bautismo de la princesa pagana por el santo:

Si te prometes bolver
Xpiana, y que te bautizes,
yo te prometo poner
mis fuerças, y defender
de aquese dragon que dizes.^{10a}

Lo que parece ser un detalle nada cotidiano, es la muerte del niño acoplada a la historia de amor. Por sí solo el sacrificio de un niño expuesto a la rapacidad de un monstruo no es sino un tercer *topos*. La combinación de ambos motivos honra al autor poblano. Sin embargo, combina, no inventa. El sacrificio del niño es padre de un pensamiento más antiguo.

En efecto, en la sierra de Puebla se ha conservado hasta nuestros días un baile documentado desde el siglo XVIII: la “Danza de los Negritos”,

⁹ Ms. de Zerón Zapata, citado por Leicht, p. 238.

¹⁰ José María Macías, segundo calendario, Puebla 1850, citado por Leicht, p. 239.

^{10a} *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, publicó par Léo Rouanet, Barcelona-Madrid, 1901, I, pp. 437 ss.

en el cual los negros de una hacienda defienden al hijo del amo ante el ataque de una serpiente, representada en el baile por una serpiente de madera.¹¹ Niño y serpiente, los elementos constitutivos, vuelven bajo disfraz de un baile de negros. Es la prueba de que el autor de la narración escrita en el siglo XIX trabaja sobre un motivo tradicional.

El positivismo anticuario de Leicht, quien apunta casi todos estos elementos, le impidió referirlos a la Casa de los Muñecos. El niño en brazos de Hércules adquiere su propio significado. Se explica el gesto de confianza de la criatura. No se trata de la ilustración de un mito griego. La leyenda local poblana se vuelca sobre un antiguo benefactor de la humanidad. Es Hércules quien acaba de matar a la serpiente, no el novio despreciado de la novela sentimental del XIX. Pero ¿por qué un héroe pagano?

Hércules es una de las pocas figuras mitológicas de la antigüedad clásica que el arte español incorpora sin reservas.¹² La literatura ensalza las calidades morales y simbólicas de los Doce Trabajos.¹³ A partir de Carlos V y de Felipe II, Hércules se transforma en patrono de los reyes de España.^{13a} Ya antes, muchas ciudades españolas se enorgullecían de su fundación mítica por Hércules. Desde fines del siglo XV escultores y muralistas decoran palacios e incluso fachadas de iglesias con episodios del ciclo de los Doce Trabajos. El papel que Hércules desempeña en la propaganda imperial, se manifiesta en las columnas del *Plus Ultra* que sirven de portal a la Alameda de Hércules en Sevilla. Lo revelan los murales del Salón del Reino en el Palacio del Retiro en Madrid, donde los triunfos de los Habsburgo alternan con los de Hércules. Empresas, medallas, arcos triunfales, difunden la imagen de una España que se siente heredera de Hércules.

Bajo tales circunstancias, no sorprende que el tema de los trabajos

¹¹ Debo la información a la amabilidad de la Dra. Mercedes Olivera; cf. su libro en vías de publicación: *Danzas de Puebla*, ed. Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza, México, 1976. Acerca de supervivencias del culto a la serpiente, cf. M. Olivera de Vázquez, "Los dueños del agua en Tlaxcalancingo", *Boletín, INAH* México 1969, 35 p. 45 ss.

¹² Diego Angulo Iníiguez: *La mitología y el arte español del Renacimiento*, Madrid, 1952.

¹³ José María de Cossío: *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1953; R. B. Tate: "Mythology in Spanish Historiography", *Hispanic Review*, xxii, 1954, p. 3 ss.

^{13a} En Borgoña, ya la Baja Edad Media hace descender de Hércules a los reyes de España, cf. Earl E. Rosenthal: "The invention of the columnar device of Emperor Charles V at the court of Burgundy", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xxxvi, Londres 1973, p. 212.

de Hércules pasara a los virreinos americanos, desde México hasta Bolivia.¹⁴ En México, la pira funeraria de Carlos V en 1555 abre la serie de glorificaciones de España, en las cuales ésta se identifica con Hércules. Para los años que median entre 1650 y 1724, Francisco de la Maza apunta las entradas de dos virreyes (1650 y 1696), el nacimiento del príncipe Luis (1709) y su coronación (1724), sucesos que dieron ocasión para erigir arcos de triunfo y organizar cortejos alusivos a las hazañas de Hércules.¹⁵

El héroe, que ya en la cuna triunfa sobre las serpientes de Juno y quien acaba con la hidra lerneá, es decir, el mataserpientes por excelencia, aparece en Puebla en su viejo papel de triunfador sobre el mal. El programista de la Casa de los Muñecos pudo apoyarse en la tradición que concibe el combate con la hidra como victoria sobre infieles y herejes.¹⁶ Los paneles superiores de la Casa de los Muñecos muestran a los tlaxcaltecas liberados del antiguo terror. Bailan con la serpiente muerta, en compañía de quien les salvó la vida. Abajo, el mundo ve con asombro la nueva proeza del héroe y se dispone a la fiesta. Es una escena de las "Indias Felices": rurales, festivas, "liberadas" gracias a Europa. Estamos más cerca de la ideología del siglo xvii que del ideario de los Enciclopedistas y de la visión rusioniana de un mundo que sufre las consecuencias de la civilización.

Falta determinar el personaje que se halla frente a Hércules. Al igual que éste, ostenta un tocado azul que lo distingue de los demás actores, incorporándolo a la esfera mítica (figura 13). Su cuerpo robusto parece estremecerse por el ritmo de la música. Sin embargo, no baila. Sólo mueve la pierna con un gesto elefantesco. Pero permanece sentado. En efecto, es la única figura que guarda asiento. Es un asiento rudi-

¹⁴ José de Mesa y Teresa Gisbert, *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina*, La Paz 1966, p. 49, apuntan la representación de dos hazañas de Hércules en la portada lateral de la iglesia de Sica-Sica (1720).

¹⁵ *La mitología clásica en el arte colonial de México*. "Estudios y Fuentes del arte en México", xxv. México 1968, p. 28; 136 ss; 142 ss; 169.

¹⁶ Cf. la portada del libro de Fonseca: *Justa expulsión de los moriscos de España*. Roma 1612, aducida por Angulo, *op. cit.*, p. 74. Ya la pira funeraria de Carlos V escoge entre todos el episodio de la hidra, por haber sido el monarca "vencedor de la herejía luterana", como explica Cervantes de Salazar, cf. De la Maza, *op. cit.*, p. 30.

Es característico que una fuente mexicana del siglo xviii identifique a Hércules, héroe de la civilización con Santiago Matamoros, cf. *Matías de la Mota Padilla: Conquista del Reino de la Nueva Galicia de la América Septentrional* (1742), ed. Instituto de Antropología e Historia de la Universidad de Guadalajara, 1973, p. 499, cita que debo a Eduardo Báez Macías.

mentario y mal definido, de color verde y amarillo. Podría tratarse de Atlas o del mismo Hércules, quien según el mito lo sustituye en cargar al mundo. Siguiendo la tradición emblemática de la monarquía española debería representar más bien a Hércules, identificado con el emperador “para que descansa Atlas” (*ut quiescat Atlas*).¹⁷ Aún en 1697, un arco triunfal levantado en México presenta en el papel de Hércules al más débil de los reyes españoles: a Carlos II, el “Hechizado”.¹⁸ Medio siglo más tarde, el arco del virrey conde de Revillagigedo prefiere la alegoría del “célebre príncipe atlante”. La escena de Hércules y Atlas sólo ocupa un cuadro entre catorce.¹⁹

Atlas no era, pues, una figura desconocida cuando se trataba de metáforas aplicables al imperio español. Sin embargo, despista el ademán del personaje sentado que presenta la fachada poblana. Sus brazos levantados no cargan ningún peso. Desdibujado por el arte popular, resulta ser una remembranza lejana del *ignudo* de la Capilla Sixtina que se encuentra en el cuarto tramo de la bóveda, copiado frecuentemente y difundido por portadas y viñetas de innumerables libros. En cambio, en la mano izquierda de la figura poblana se advierte una manzana. Es Hércules, representado por tercera vez en la fachada de la casa, que de hecho merecería el nombre de Casa de Hércules. El episodio de los Jardines de las Hespérides, situado a orillas del océano en el extremo oeste del mundo antiguo, adquiere su pleno sentido al entenderlo como indicación topográfica. El lugar marca aquella frontera del mundo que Hércules ha sobrepasado como representante de la *Hispania Victrix* y del *Plus Ultra* de Carlos V. En la mitología puesta al servicio de la corona de España, la misma Hispania llega a coger las manzanas de oro, mientras Hércules está matando al dragón. Es una alegoría introducida por Rubens en el proyecto para el Arco de la Moneda, que en 1634 se erige en Amberes para celebrar la entrada del nuevo gobernador, el cardenal infante don Fernando, hermano menor de Felipe IV.^{19a}

¹⁷ Medalla de Felipe II, reproducida por Angulo, *loc. cit.*, p. 471. La divisa se refiere al retiro de Carlos V, cf. Giulio Cesare Carpaccio: *Delle imprese*, Nápoles 1592. “Fecer un’Hercole col mondo in spalla, per significar il riposo del Vecchio immortale.

¹⁸ De la Maza, *op. cit.*, p. 139.

¹⁹ *Idem*, *op. cit.*, p. 189.

^{19a} Elizabeth McGrath: “Rubens’ Atrium of the Mint”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. xxxvii, Londres 1974, p. 191-217; Hugh Honour: *The European Vision of America*, Cleveland Museum of Art 1975, p. 134-136. Los grabados de Van Thulden, que difunden el aspecto del arco, son del 1641-1642.

¿A qué modelos concretos recurrirían el alcalde Ovando y su lozero para instrumentar el programa? Felizmente, en la misma familia del constructor de la Casa de los Muñecos se pudo localizar una parte importante de esos modelos. Se trata de una serie de espejos²⁰ de estilo veneciano.²¹ De todos modos, los espejos están documentados por lo menos desde 1913, cuando aparecen engastados en uno de los muebles de estilo Directorio con que se retrató la recién casada nuera del alcalde Ovando.²² Por su estilo, los espejos han de ser anteriores a esa fecha.

La serie, hoy incompleta, representa las siguientes figuras mitológicas: Hércules con las manzanas de las Hespérides (figura 14a), Neptuno de pie (figura 15), Plutón con corona y llave (figura 16a),^{22a} Neptuno (u otra divinidad marina) sentado sobre unas rocas (figura 17), Diana-Luna, Flora (¿Proserpina?). Evidentemente el Hércules con las manzanas que aparece en el piso superior de la Casa de los Muñecos es la reproducción algo burda de la figura que decora el espejo correspondiente.^{22b}

²⁰ Los advirtió mi colaboradora, la doctora Helga Kropfinger von Kugelgen. Debo a la amistad del licenciado don Carlos de Ovando y de doña Carmen Pérez Salazar de Ovando informaciones ulteriores y el permiso de publicar las fotografías realizadas por la doctora Kropfinger.

²¹ Cf. Giovanni Mariacher: *Specchiere italiane e cornici*. Milán, 1963.

A partir de 1763 La Granja surte el mercado español de una fabricación "alla veneziana", cf. María Teresa Ruiz Alcón: *Vidrio y Cristal de La Granja*, col. "Artes y Artistas", Madrid, 1969, p. 21 y lám. 10, advertencia que debo a la amable intervención de Yves Bottineau.

²² El retrato de la hija del conde de Calimaya, María Ignacia de Cervantes y Altamirano (1793-1882), reproducido en la obra citada de Ovando.

Cf. Javier Pérez de Salazar (ed.): *La pintura mexicana, siglo XIX. Colecciones particulares*. México, 1968. Prólogo de Justino Fernández.

^{22a} Para facilitar la identificación, el espejo de la Casa Ovando añade una Psique llorando. Por lo demás, los atributos de corona y llave figuran en la iconografía coetánea, por ejemplo, en Jobst Wilhelm Munker, *Merkwürdige Altertümer*, Nuremberg 1767. Reproduzco un espejo veneciano en su marco original, que a los pies del dios añade las flores de Proserpina (Fig. 16b), cf. Mariacher, *op. cit.*, tav. 36.

^{22b} Tratando de identificar las fuentes pictóricas de los espejos venecianos, di con el grabado de J. B. de Poilly (1669-1728), según una tela de François Verdier (1651-1730) (Fig. 14b). Al parecer ni Verdier ni Poilly ofrecen modelos para las demás figuras mitológicas de la serie. Charles Le Blanc: *Manuel de l'amateur d'estampes*, París 1854. 1889, apunta bajo los números 33 y 35 un Júpiter con el rayo, respectivamente un Neptuno con el tridente, cabalgando un delfín, ambos grabados según cuadros de Verdier.

Estoy obligado por la amable ayuda prestada por las doctoras Jennifer Montagu y Elizabeth McGrath del Warburg Institute de Londres.

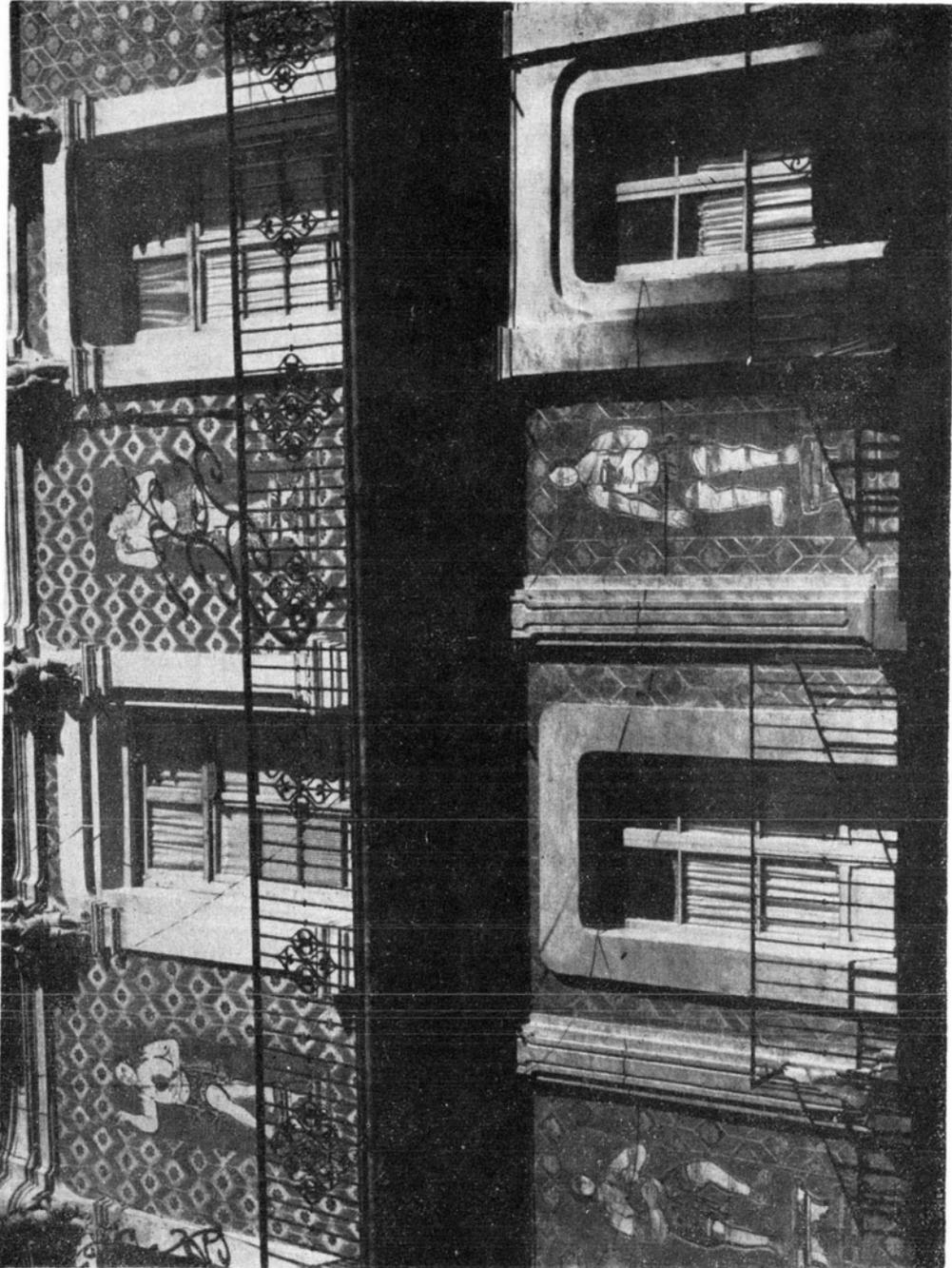


Figura 1. Casa de los Muñecos, Puebla. Fachada desde el noroeste.



Figura 2. Casa de los Muñecos, Puebla. Tramo central.

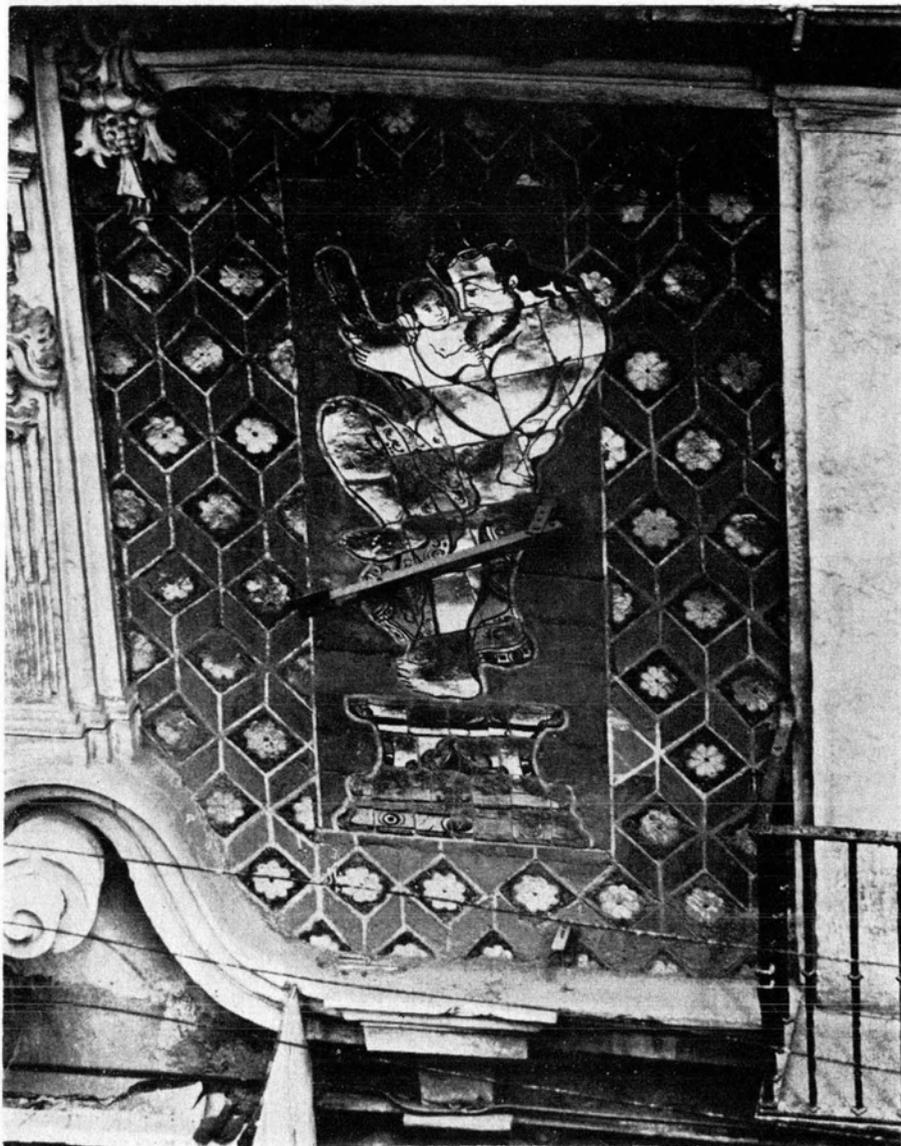


Figura 3. Casa de los Muñecos, Puebla. Piso inferior. Hércules con el niño.



Figura 4. Casa de los Muñecos, Puebla. Piso superior. Danzante.

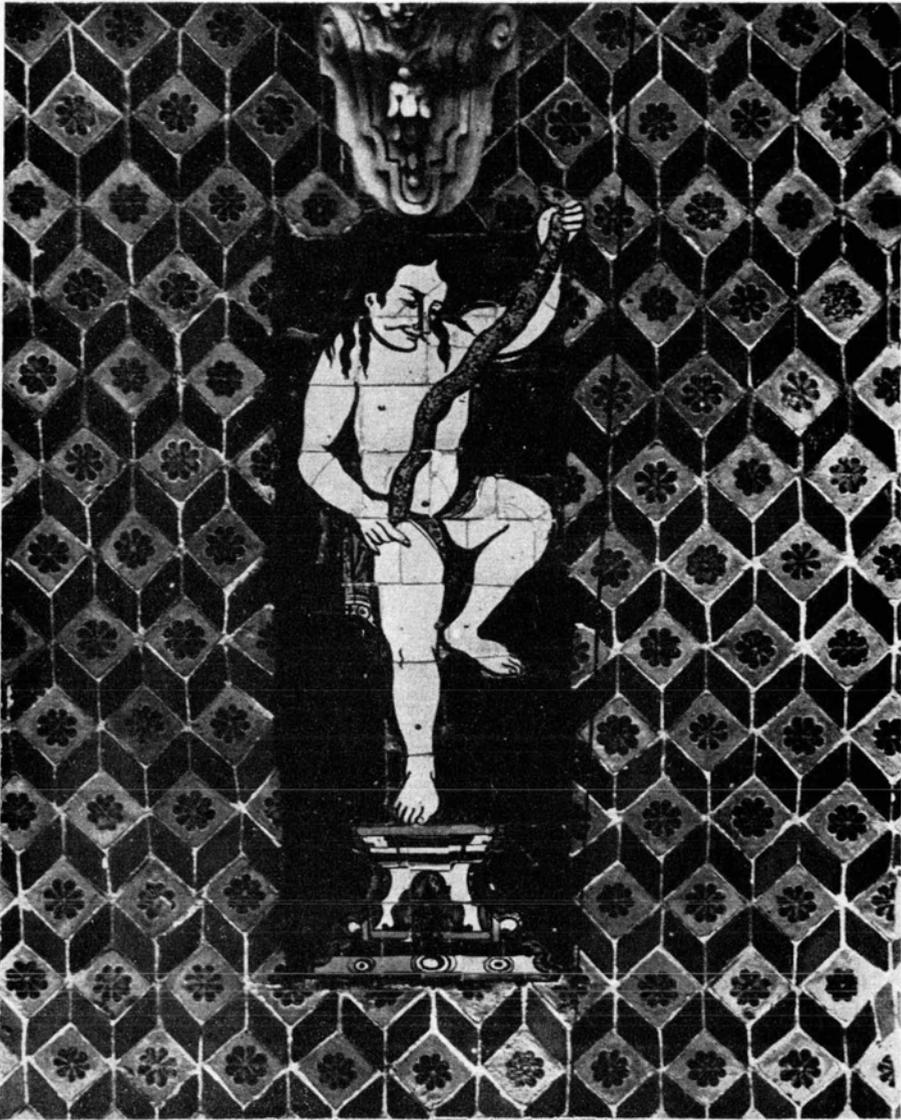


Figura 5. Casa de los Muñecos, Puebla. Piso superior. El baile con la serpiente.

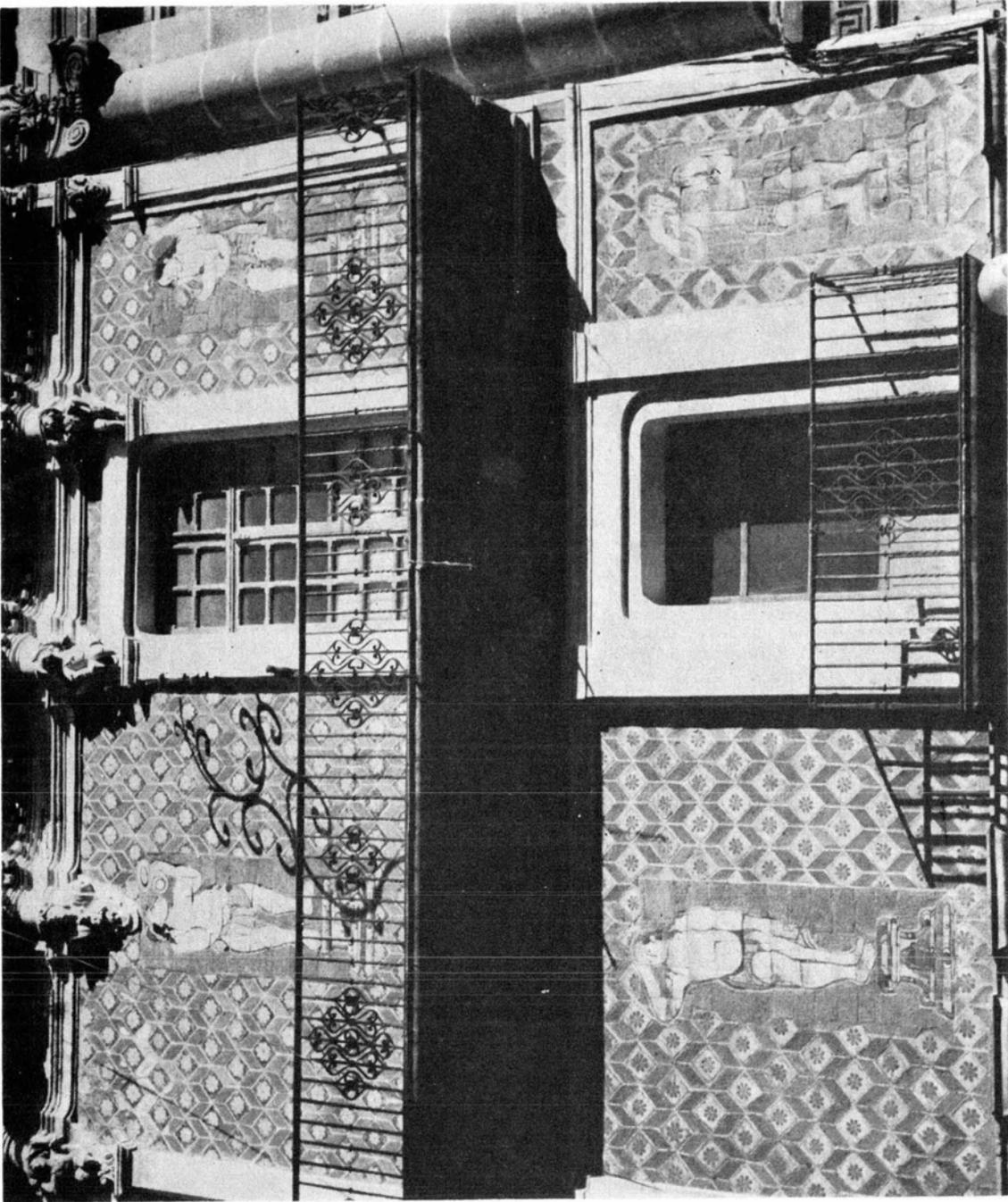


Figura 6. Casa de los Muñecos, Puebla. Tramo oriental.



Figura 7a. Casa de los Muñecos, Puebla. Piso superior. Cornetista.



Figura 7b. Casa de los Muñecos, Puebla. Piso superior. Cornetista.

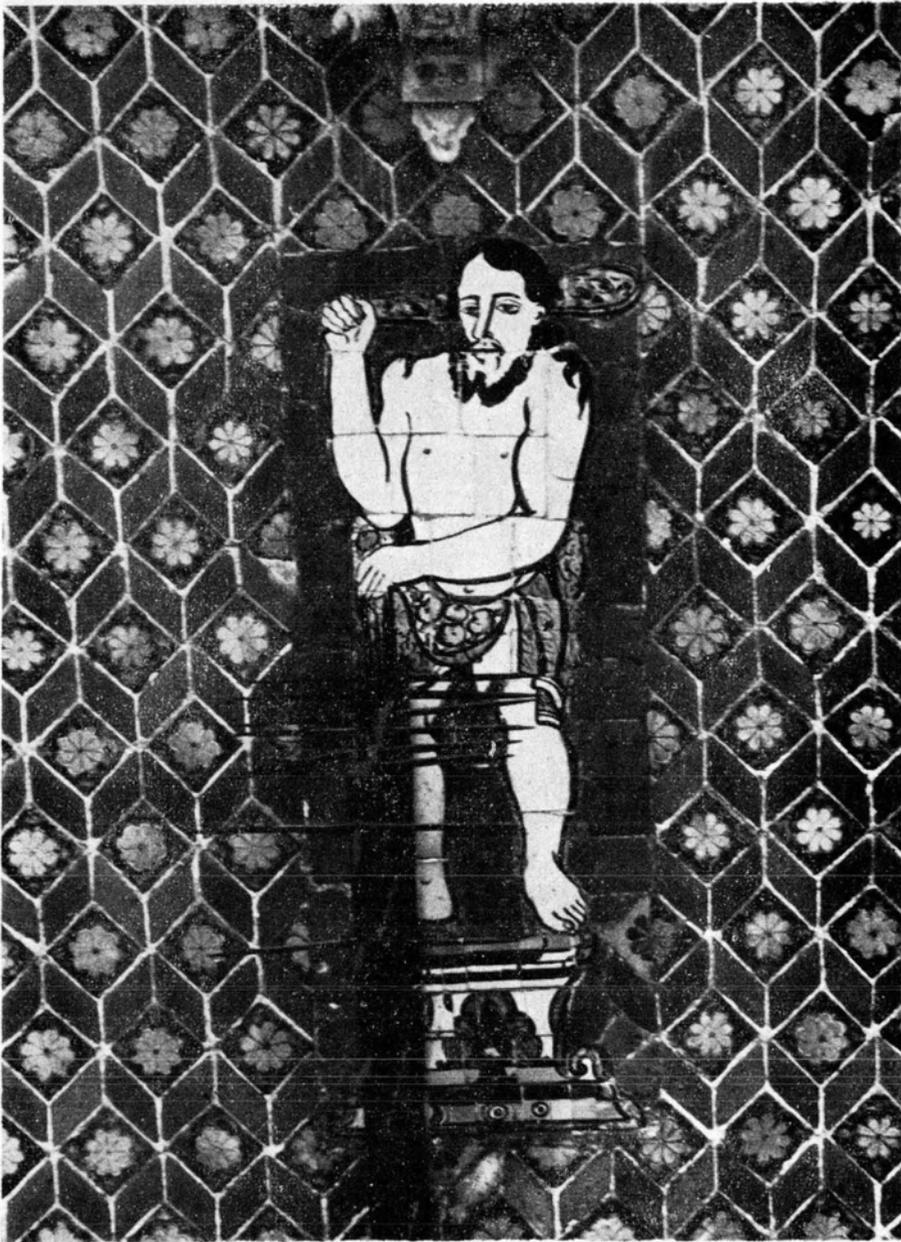


Figura 8. Casa de los Muñecos, Puebla. Piso superior. Hércules con las manzanas de las Hespérides.



Figura 9a. Casa de los Muñecos, Puebla. Piso superior. El hombre del pájaro.



Figura 9b. Casa de los Muñecos, Puebla. Piso superior. El hombre del lechón.

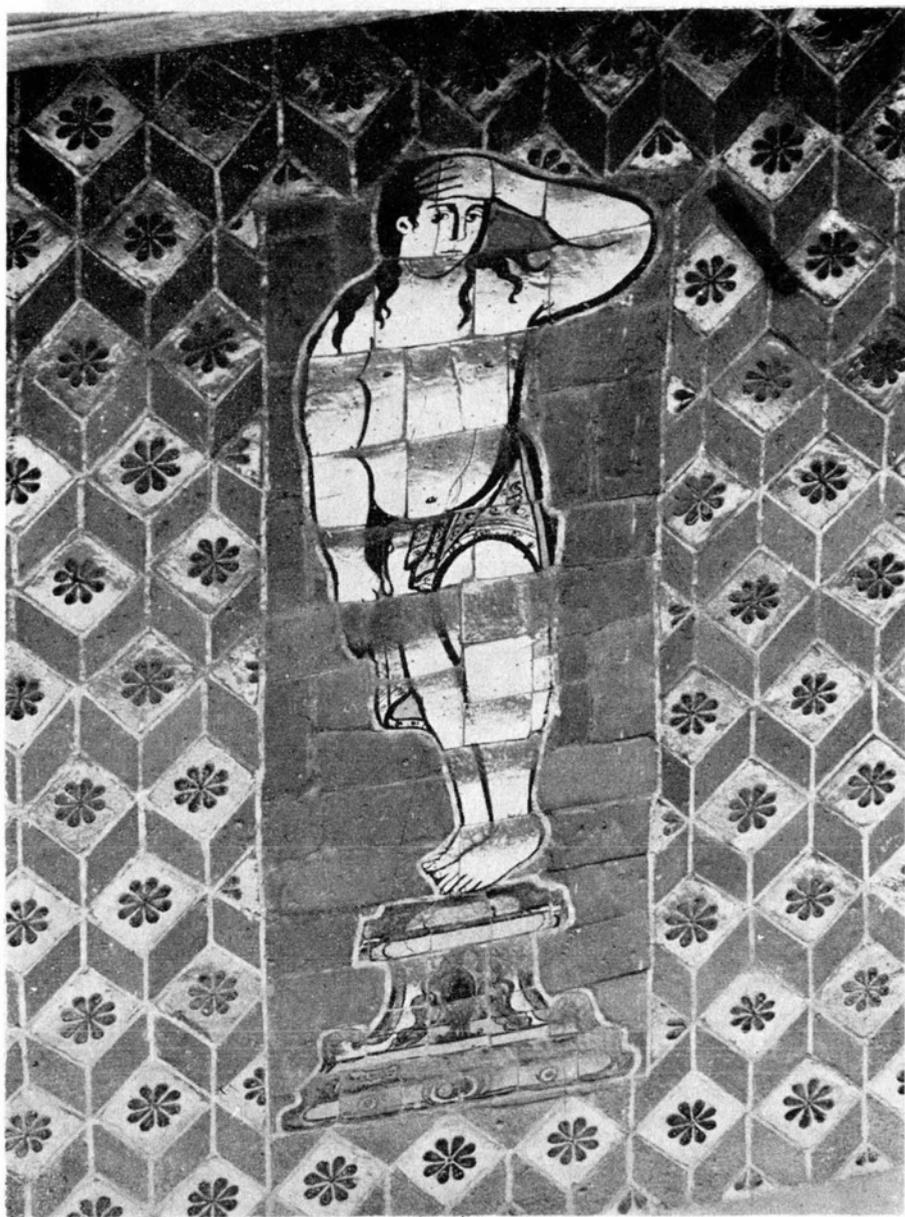


Figura 10. Casa de los Muñecos, Puebla. Piso inferior. La sorprendida.



Figura 11a. Casa de los Muñecos, Puebla. Piso inferior, extremo oeste. El hombre del mochuelo.



Figura 11b. Casa de los Muñecos, Puebla. Piso inferior, extremo este. El hombre del mono.



Figura 12a. Casa de los Muñecos, Puebla. Piso inferior. La mujer del perro.

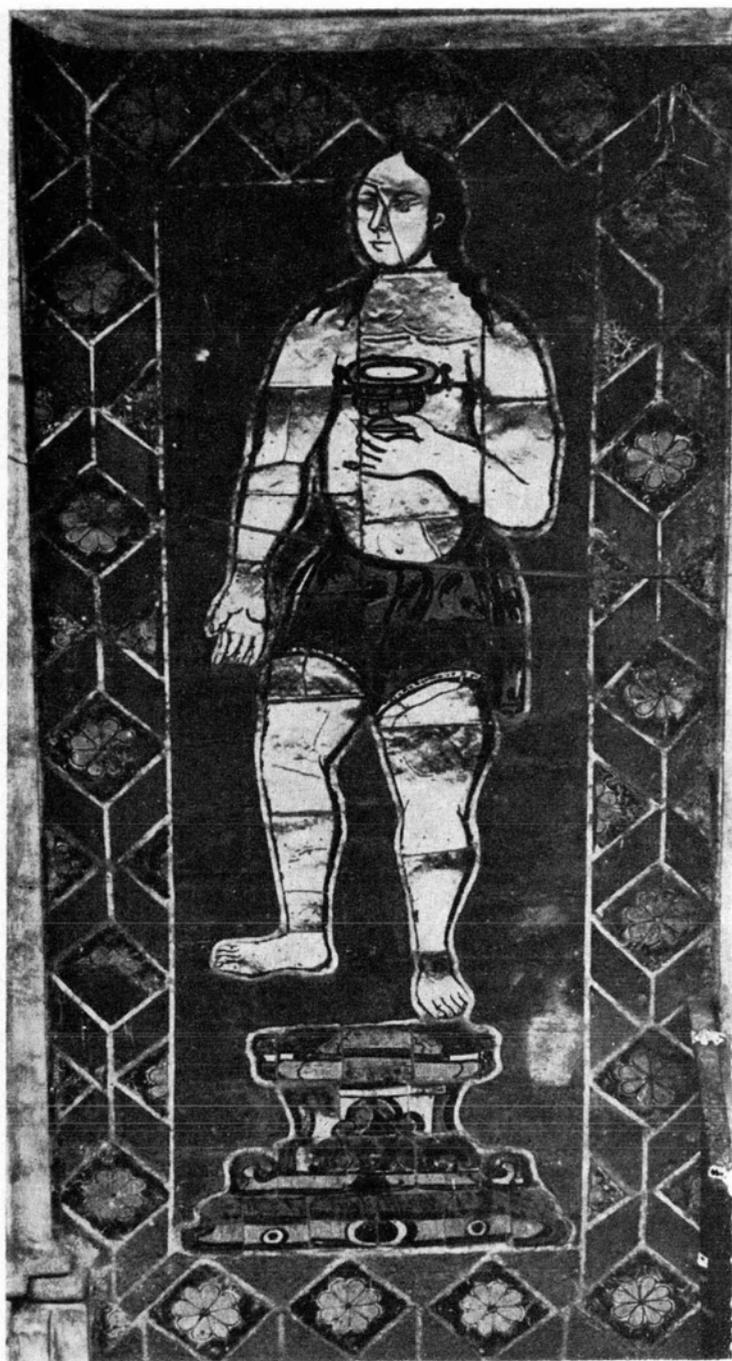


Figura 12b. Casa de los Muñecos, Puebla. Piso inferior. La mujer del cáliz.

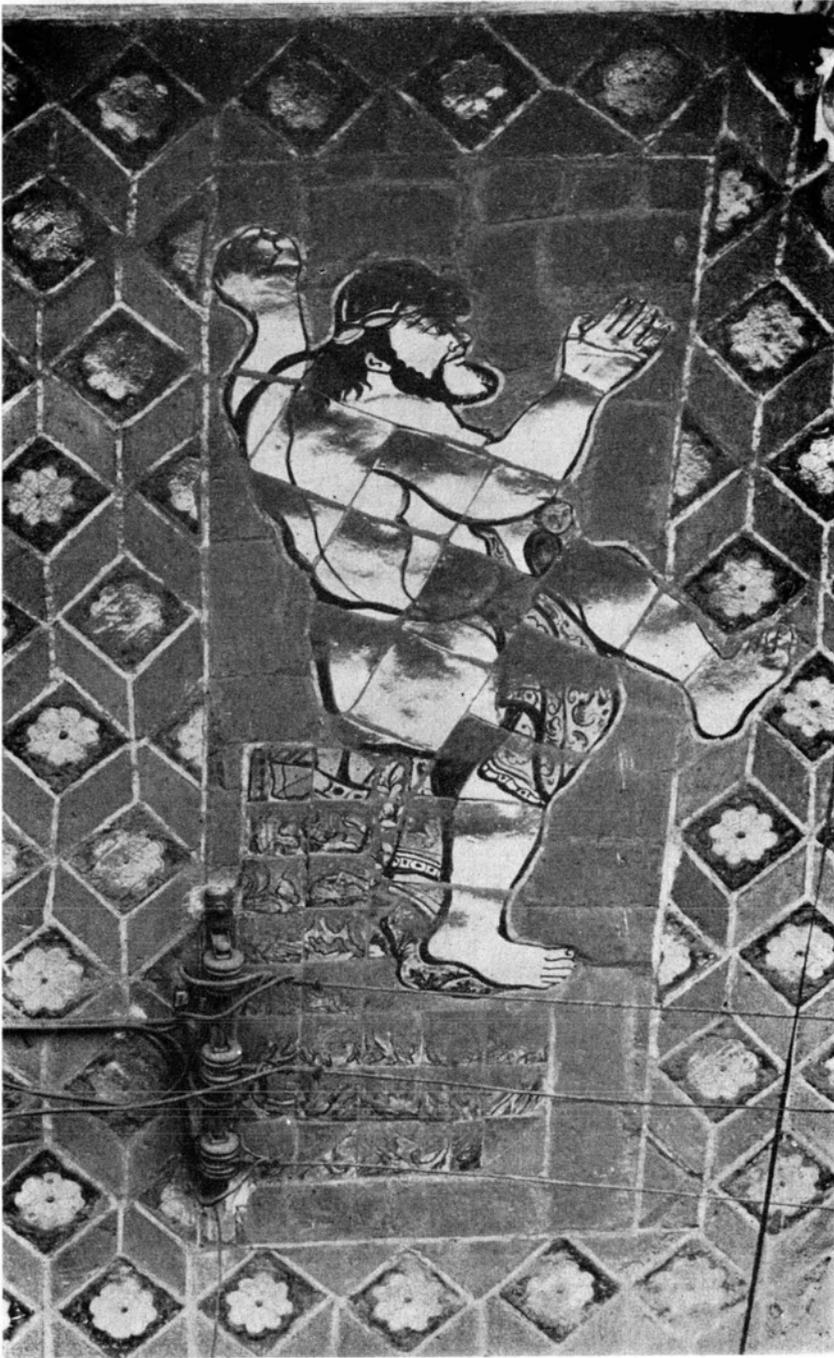


Figura 13. Casa de los Muñecos, Puebla. Piso inferior. Hércules en función de Atlas.

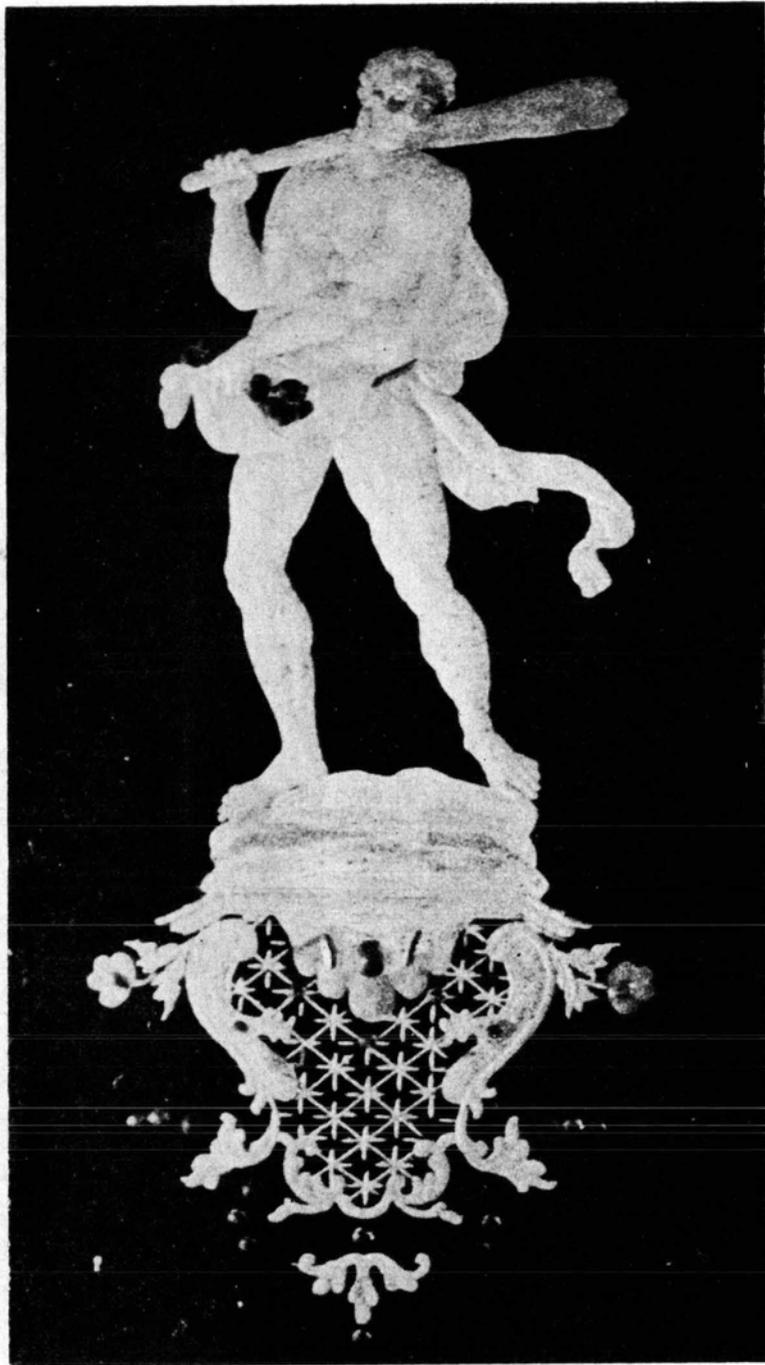


Figura 14. Espejo. Casa Ovando, México, D. F. Hércules con las manzanas de las Hespérides.



Figura 14b. J. B. de Poilly, grabado según F. Verdier. Hércules con las manzanas de las Hespérides.

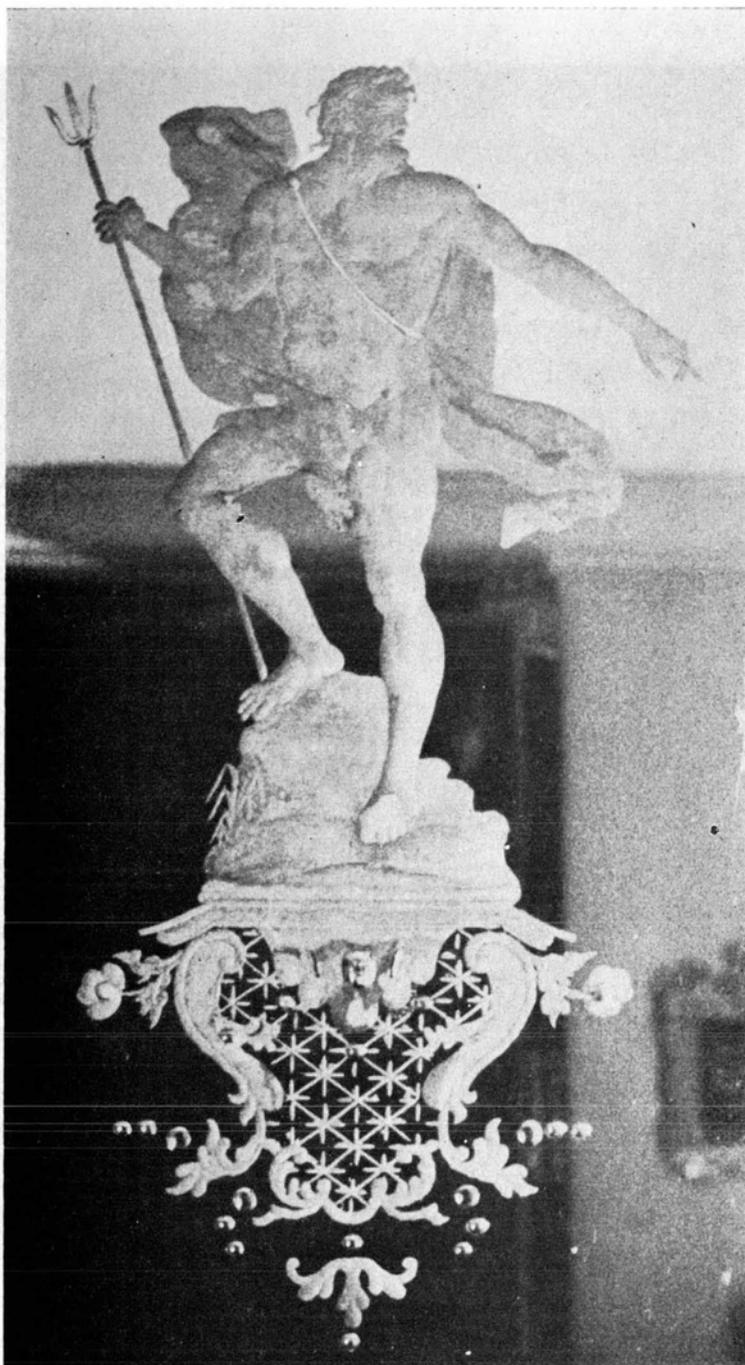


Figura 15. Espejo. Casa Ovando, México, D. F. Neptuno.



Figura 16a. Espejo. Casa Ovando, México, D. F. Plutón.

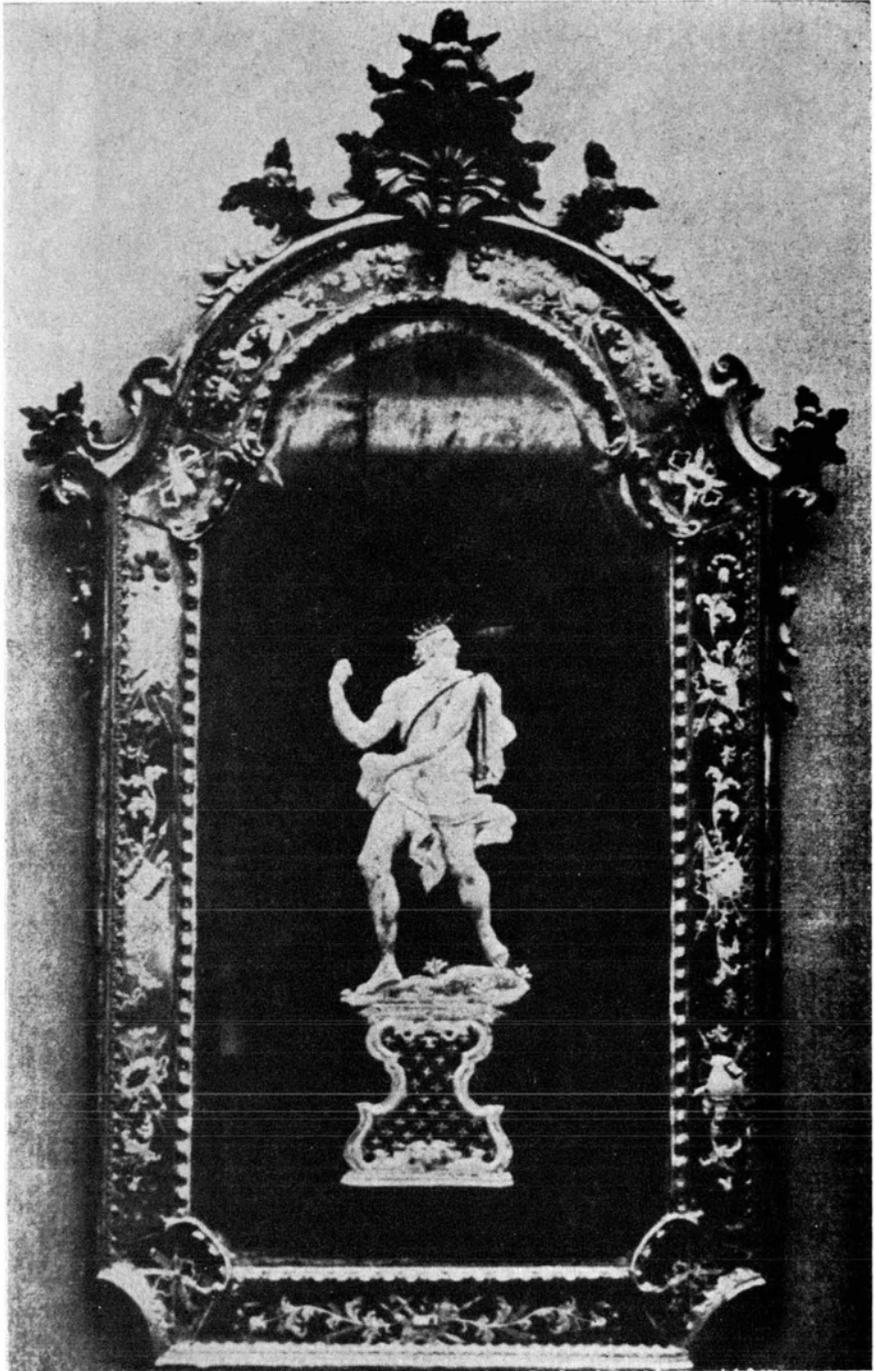


Figura 16b. Espejo veneciano en su marco original. Plutón.



Figura 17. Espejo. Casa Ovando, México, D. F. Divinidad marina.

También el Hércules sentado de la Casa de los Muñecos denota el mismo origen. El característico movimiento de piernas y brazos lo mismo que el asiento, son copias de la divinidad marina sentada. Incluso se reproduce su tahalí argénteo. Por último, los pedestales de las deidades que decoran los espejos, proporcionan una explicación de los curiosos zócalos en que están puestas las figuras poblanas y que a primera vista parecen imitar porcelana.²³

El espejo-modelo para la figura principal, Hércules que baila con el niño,^{23a} por el momento se ha perdido. A primera vista, la actitud de Hércules recuerda a Saturno devorando a su prole. Sin embargo, dudo que el lozero poblano haya adoptado a sus fines tal prototipo del repertorio clásico. No sé hasta qué punto fue intención del artesano el aire de San Cristóbal, que parece advertirse, pese a maza y ademán de baile.²⁴

En cambio, las comparsas, identificadas por sus atributos, demuestran ser parte del mundo alegórico. El mono que está vaciando un cáliz, sostenido por el "coronado" en la extrema derecha del piso inferior, corresponde a la representación del Gusto: *Simia nos superat gustu*, "el mono nos aventaja en gusto", reza la leyenda de un grabado de Pérez, que, al igual que Goltzius en una serie dedicada a los Cinco Sentidos, reproduce a un mono comiendo fruta.²⁵

El mochuelo, una especie de reclamo, que trae el "coronado" de la extrema izquierda, parece aludir a la Vista: *In tenebris clarius*, "en la obscuridad [ve] más claro" dice uno de los emblemas de Picinelli,²⁶ variando al Evangelista: "para dar luz a los que viven en tinieblas."²⁷ El

²³ La referencia a porcelanas se debe a una comunicación verbal del licenciado Gonzalo Obregón.

^{23a} En la iconografía de Hércules, la representación del héroe con un niño en el brazo, ha de referirse al mito de Hércules y su hijo Telefo, cf. Christa Bauchhenns-Thurdiel: *Der Mythos von Telephos in der antiken Bildkunst*, Würzburg 1971. Sin embargo, el famoso grupo del Vaticano, encontrado bajo Julio II, grabada por Lafrey y reproducida en "Les Massacres du Triumvirat" de Antoine Caron (1566), no ofrece un modelo para el Hércules de la Casa de los Muñecos. Acerca de la tela de Caron, cf. J. Ehrenmann: *Antoine Caron. Peintre de la Cour des Valois*, Ginebra 1955, pp. 20 ss. Genevieve Monnier et William McAllister Johnson: *Caron "Antiquaire"*, "Revue de L'Art" xiv, París 1971, p. 23.

²⁴ Observación que agradezco a la señorita Concepción Amerlingk y Assereto.

²⁵ Ony De Tervarent: *Attributs et Symboles dans l'art profane 1450-1600*, Ginebra 1958, p. 352.

²⁶ Filippino Picinelli: *Mondo simbolico*, Milán 1653, lib. iv, cap. 19.

²⁷ Lucas I, 79.

mochuelo, antiguo atributo de Minerva, se transforma en atributo de Cristo.²⁸

Por fin, las danzantes de la tira inferior, que llevan un perro y un cántaro respectivamente, simbolizan dos veces la misma cosa. Para representar el Olfato, la Iconología de Ripa indica “un joven que lleve un vaso en la mano izquierda”²⁹ y un perro. Evidentemente, programista y lozero proceden eclécticamente al no seguir a una sola autoridad, ya que por ejemplo Ripa, en lugar del mono con su vaso, propone para símbolo del Gusto una mujer con un cesto de frutas. Para significar el Tacto, Ripa pide la representación de una mujer que sobre su brazo izquierdo desnudo sostenga un halcón. Efectivamente, en la parte superior de la fachada poblana se pone una figura de sexo incierto que, en lugar del halcón, trae un pájaro entre codorniz y faisán, aunque con un ademán como si en efecto se tratara de un ave de cetrería (figura 9a). Al lado se advierte a un hombre que en sus brazos trae un marrano (figura 9b). No sin dificultad se identifica el símbolo del Oído, tal como lo prescribe el verso citado por Ripa a propósito de los Cinco Sentidos:

*Nos aper auditu, linc visu, simia gustu,
Vultur odoratu, superat aranea tactu.*

El jabalí nos aventaja en cuanto al Oído,
el lince en cuanto a la Vista, el mono en
cuanto al Gusto / el buitre en cuanto al
Olfato, la araña en cuanto al Tacto.³⁰

La representación en estilo popular sustituyó el jabalí por el lechón, al igual que el halcón por un ave incierta.

Pese a estas torpezas del artesano, resulta claro ahora el significado del baile que une elementos tan dispares: son los Cinco Sentidos que dan la bienvenida a Hércules liberador. La invención no es enteramente del programista poblano, sino que se integra en la tradición de los autos sacramentales del siglo XVI. Se conserva aquella Farsa del Sacramento de los Cinco Sentidos, representada con motivo de las fiestas del *Corpus Christi*, que a los fieles explica el porqué de la actuación de los Sentidos:

²⁸ George Fergusson: *Sings and Symbols in Christian Art*. Nueva Yorke 1966, p. 21.

²⁹ Cesare Ripa: *Iconologia*, Roma 1603, S. V. *Sensi*.

³⁰ “Se supone que cada uno de estos animales tenga sentido más agudo y más exquisito que el hombre”, añade Ripa.

Tu te debes abraçar
con estos cinco sentidos
y con ellos confesar.³¹

La danza de la Casa de los Muñecos no reproduce, pues, algún ballet culto, como a primera vista parecen sugerir las figuras que la componen.³² En cambio se basa en el mismo fondo religioso y popular que se manifiesta en la adaptación del auto de San Jorge. Según la antigua costumbre española tales temas fácilmente se vierten a lo culto, como muestra la sustitución del santo por Hércules, héroe de la expansión cristiana.

Aún queda por identificar el programista. Sin embargo, la fachada queda bien integrada en los espectáculos doctos que Puebla con cierta regularidad ofrecía a sus ciudadanos en ocasión de entradas solemnes u otras circunstancias semejantes.³³

En los años que median entre la construcción de la casa y las guerras de Independencia, se perdió la interpretación de tales alegorías. Fue esto consecuencia de la ruptura que se produjo con el mundo colonial. No se acusó tan violentamente en el arte religioso, pero fue definitiva en cuanto al caudal simbólico del arte secular. Ya no se enseñó a leer iconografía como lo enseñara la educación aristocrática. En América siempre habían sido pocos los que disfrutaron de tal educación. Para

³¹ *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI, loc. cit.*, III, p. 316.

³² De comparación puede servir un ballet desarrollado en una tradición cortesana como el estrenado en Fontainebleu en 1685, en el cual "los salvajes de las provincias americanas de Francia" se declaran felices del cambio que los hace súbditos del *Roi Soleil*, cf. Hubh Honour: *The European Vision of America*, p. 123.

³³ Cf., por ejemplo, las entradas de los virreyes en 1681 (Cástor y Pólux) y 1797 (escenas de la vida de Julio César), reseñadas por De la Maza, *op. cit.*, p. 121; 228 ss, *et passim*.

Este repertorio clásico se complementa con el alarde de erudición (algo ramplona) que se manifiesta en la retórica oficial. El encomio compara a las siete maravillas del mundo con el obelisco erigido en honor a Carlos III, en 1760, celebrando la subida al trono del nuevo rey. El modelo latino del gremio de los plateros poblanos es el epigrama de Marcial dedicado a la construcción del Coliseo:

Barbara pyramidum sileat miracula Memphis. (Que Menfis calle las maravillas bárbaras de las pirámides), transformado para el caso en:

Astra super tollant queamvis miracula Memphim.

Hoc uno Memphis capta pudore silet.

(Aunque sus maravillas pueda elevar Menfis sobre las estrellas, ante ésta Menfis calla avergonzada.)

Característicamente, unos años antes, el mismo verso de Marcial sirve para elogio de las torres de la catedral poblana, en el *Theatro Angelopolitano o Historia de la Ciudad de Puebla* de Diego Antonio Bermúdez de Castro (1746); cf. Leicht, *op. cit.*, p. XIII y 474-479.

el mundo burgués del siglo XIX, positivista y antimetafísico, las alusiones simbólicas resultaron ser arneses de una etapa superada, inservibles ya no sólo en México.