

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
HISTORIA DEL ARTE

NAGAS, NAGINIS Y GRUTESCOS

*La iconografía fantástica de los púlpitos indo-portugueses
de Goa, Daman y Diu en los siglos XVII y XVIII*

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

ESTEBAN GARCÍA BROSSEAU

TUTOR:

MTRO. EMÉRITO JORGE ALBERTO MANRIQUE CATAÑEDA

ASESORES:

DR. GUSTAVO CURIEL

DRA. ALESSANDRA RUSSO

LECTORES:

DRA. PATRICIA DÍAZ CAYEROS

DR. BENJAMÍN PRECIADO SOLÍS

ENERO DE 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.





NAGAS, NAGINIS Y GRUTESCOS

*La iconografía fantástica de los púlpitos indo-portugueses
de Goa, Daman y Diu en los siglos XVII y XVIII*

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	I
INTRODUCCIÓN.....	1
De la virgen María entre los brahmanes a principios del siglo XVI hasta las desventuras de un francés en manos de la Inquisición a finales del siglo XVII.....	1
Cuestiones de metodología y marco teórico.....	16
Presentación general de los púlpitos.....	24
I. LOS PÚLPITOS INDO-PORTUGUESES Y LA ICONOGRAFÍA HINDUISTA: NAGAS Y NAGINIS.....	29
La denominación usual de <i>nagas</i> y <i>naginis</i>	29
Rasgos generales de los <i>nagas</i> en la mitología de la India.....	34
La iconografía tradicional de los <i>nagas</i> en relación con los púlpitos indo- portugueses.....	51
Características generales.....	51
Budismo.....	53
Tratados “medievales”.....	55
<i>Nagakals</i>	58
Orissa.....	65
II. LOS PÚLPITOS INDO-PORTUGUESES Y LA ICONOGRAFÍA FANTÁSTICA DEL MANIERISMO EUROPEO.....	73
Los púlpitos indo-portugueses y la historia de la difusión de los grutescos en Europa.....	73
Un grabado francés de 1624 en un púlpito barroco de la India portuguesa....	84
Algunos elementos para la interpretación histórica.....	95
III. EL PÚLPITO DE DAMAN Y LA PRESENCIA NÓRDICA Y FRANCESA EN LA INDIA PORTUGUESA.....	109
La presencia nórdica y francesa en la India portuguesa.....	109
El púlpito de Damán y François Rabelais.....	128
El parentesco temático entre el anagrama de la Dive Bouteille, las cantimploras de peregrino, el grabado de Jacquard y el púlpito de Damán en la India.....	139

IV. EL PÚLPITO DE DAMAN Y FONTAINEBLEAU.....	153
La filiación franco-portuguesa del púlpito de Daman.....	153
El significado de sátiros, ninfas y sirenas en el universo belifontano.....	161
Los <i>nagas</i> y la cámara de maravillas de Francisco I ^{ero}	170
¿ <i>Nagas</i> y <i>naginis</i> en Fontainebleau?.....	185
V. <i>NAGAS</i> , <i>NAGINIS</i> Y GRUTESCOS.....	201
El problema de la sumisión de los <i>nagas</i> en los púlpitos indo-portugueses....	201
El púlpito de Daman: ¿Baco, Garuda o “motivo ornamental”?.....	226
De Baco a Garuda.....	226
Y sin embargo, Baco también: procedimiento de verificación por medio de <i>Photoshop</i>	229
Las <i>múltiples voces</i> del púlpito de Daman.....	234
Sacerdotes católicos, brahmanes, <i>nagas</i> y grutescos.....	246
VI. SIRENAS Y TRITONES.....	253
El grutesco al ataque de las estructuras.....	253
El significado general de sirenas y tritones.....	270
Púlpitos indo-portugueses y púlpitos bolivianos.....	275
El significado de sirenas y tritones en el universo andino.....	280
VII. GRUTESCOS Y HEREJÍAS.....	295
El virreinato del Perú, la India y el comercio de la seda y la plata.....	295
Goa, Orissa, Zacatecas, Potosí.....	305
Los púlpitos del virreinato del Perú y el problema de la herejía.....	320
Consideraciones finales.....	337
CONCLUSIÓN.....	351
RELACIÓN DE OBRAS.....	373
Descripción general de los púlpitos.....	375
1. Púlpito de la iglesia de Santa Ana, Talaulim.....	383
2. Púlpito de la iglesia de San Cayetano, Assagao.....	389
3. Púlpito de la iglesia del Bom Jesus, Daman.....	395
4. Púlpito de la iglesia de N ^a . S ^a . del Rosario, Daman.....	401
5. Púlpito de la iglesia de N ^a . S ^a . de los Remedios, Daman.....	407

6. Púlpito de la iglesia de San Pablo, Diu.....	413
7. Púlpito de la iglesia del Bom Jesus, Vieja Goa.....	417
8. Púlpito de la iglesia de S ^{ta} . María en el convento de Santa Mónica, Vieja Goa.....	425
9. Púlpito de la iglesia de San Pedro, cerca de Vieja Goa.....	431
10. Púlpito de la iglesia de N ^a . S ^a . de Ayuda, Ribandar.....	439
11. Púlpito de la capilla del Palacio Maquinez, Panjim.....	445
12. Púlpito de la iglesia de N ^a . S ^a . de la Piedad, Divar.....	451
13. Púlpito de la iglesia de N ^a . S ^a . de la Esperanza, Candolim.....	455
14. Púlpito de la iglesia de San Jerónimo, Mapussa.....	461
15. Púlpito de la iglesia del Espíritu Santo, Margao.....	465
16. Púlpito de la iglesia de N ^a . S ^a . de la Divina Providencia en el convento de San Cayetano, Vieja Goa.....	471
 MAPAS.....	 477
 BIBLIOGRAFÍA.....	 489
 ÍNDICE Y LISTA DE ILUSTRACIONES.....	 509

Agradecimientos

Dedico este pequeño trabajo de investigación al espíritu siempre libre del Facteur Cheval, invencible constructor de ensueños, como humildísima señal de mi más honda admiración.

Agradezco profundamente a Jorge Alberto Manrique, Gustavo Curiel y Alessandra Russo por haberme acompañado a lo largo de este periplo a través de “las cuatro partes del mundo” y por haber creído desde el principio en este proyecto, cuando otros, quizá, lo hubiesen juzgado un extravío sin sentido antes, siquiera, de haberse iniciado el camino. Sus comentarios, sugerencias y manifestaciones de apoyo fueron igual número de señales y balizas que me permitieron llegar a buen puerto. También agradezco a Patricia Díaz Cayeros y a Benjamín Preciado, por haber tenido la paciencia de leer las imperfectas versiones de este trabajo, incentivándome a afinarlo y enriquecerlo gracias a sus atinadas observaciones.

Por supuesto, doy las gracias al CONACYT por haberme asegurado el sustento necesario durante estos últimos cuatro años. De igual manera agradezco a los responsables del PAEP, por haberme dado la oportunidad de viajar a la India, al ayudarme con el pasaje de avión y mis gastos de transporte; al respecto, cómo no recordar la oportuna insistencia del entonces coordinador del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, Renato González Mello, ahora director del Instituto de Investigaciones Estéticas, para que los estudiantes aprovechásemos los fondos puestos a nuestra disposición por medio de ese programa. En este rubro, quisiera además manifestar muy particularmente mi gratitud a Teresita, de la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte, pues, sin su esmerada tenacidad, quizá aquel viaje a la India, tan necesario, jamás hubiese sido posible. También agradezco a Héctor y a Brígida, de la misma Coordinación, por haberme hecho fácil, y hasta placentera, la engorrosa tarea de los múltiples trámites burocráticos.

Agradezco al Posgrado en Historia del Arte, al Instituto de Investigaciones Estéticas así como a la Universidad Nacional Autónoma de México por haberme brindado el espacio institucional donde llevar a cabo esta investigación y por haberme albergado en sus instalaciones y jardines, ahora ya, en gran parte, Patrimonio de la Humanidad, así como por haberme permitido el acceso a las ricas colecciones de sus bibliotecas. Quisiera extender un agradecimiento especial a los bibliotecarios de El Colegio de México, por haber mandado traer del extranjero todos los libros que necesité para mi investigación cuando estos no estaban disponibles en las librerías o en las bibliotecas en línea. Mis pensamientos también van a todos aquellos que, por su discreta pero importantísima labor, han permitido que se puedan consultar en línea cantidad de fuentes primarias y secundarias, las cuales, en otros tiempos, hubiesen sido totalmente inaccesibles para aquellos estudiantes que no dispusiesen de las fortunas necesarias para volar de un lugar a otro a voluntad, en busca de documentos y grabados.

Agradezco igualmente a todos aquellos que, de forma anónima o no, me facilitaron algunas de las fotografías e imágenes necesarias para este trabajo. Entre las instituciones quisiera nombrar particularmente a la Biblioteca Nacional de Francia, al British Museum, a la British Library, al Musée des Beaux Arts de la ciudad de Nancy, en Francia, sin olvidar a todos los demás museos, bibliotecas o casas de subasta que han decidido publicar los objetos de sus colecciones en Internet para beneficio de todos, entre los cuales la Fundación Calouste Gulbenkian, el Museo Lázaro Galdiano y por supuesto Christie's de París. También quisiera agradecer la solicitud con que me atendieron en el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas cuando estaba en búsqueda de algunas de las fotografías de la catedral de Zacatecas que luego utilicé en este trabajo. Entre los individuos agradezco particularmente a *groenling*, fotógrafo o fotógrafa que prefirió permanecer en el anonimato cuando me puse en contacto con él o ella por correo electrónico, pero de quien quisiera resaltar el invaluable trabajo de documentación en lo concerniente a todo tipo de obras de talla de arte sacro del norte de Europa; es gracias a su amabilidad que pude reproducir aquí el púlpito de la iglesia de San Miguel en Zwolle, tan valioso, creo yo, para la comparación entre lo sucedido entre el norte de Europa, India y los virreinos de la Nueva España y del Perú durante los siglos XVII y XVIII. También agradezco con especial energía a Etienne Hellman (y a Richard Clarke), por haberme facilitado fotografías mucho mejores de las que yo disponía de los paneles esculpidos de Scibec de Carpi, en Fontainebleau.

Muchos seres queridos contribuyeron indirectamente con este trabajo; en su memoria siempre arderá *una fogata en la montaña*.

Creo también conveniente rememorar aquí a Denise y Fernando, mis padres, quienes fueron mis primeros maestros y quienes lo siguieron siendo aun después de haber salido de esta existencia.

Sería monstruosa ingratitud no mencionar a mi esposa, Jacqueline, quien me ha regalado su bella, inteligente y pacificadora presencia a lo largo de todos estos años; a ella debo mucho de mi actual arraigo a la vida y por ende del entusiasmo y de la energía con que emprendí y pude llevar a cabo la presente investigación.

Ainsi se feist Jacques Cueur riche,
ainsi profitent boys en friche,
ainsi conquesta Bacchus l'Inde,
ainsi philosophie Melinde.

François Rabelais.

INTRODUCCIÓN

DE LA VIRGEN MARÍA ENTRE LOS BRAHMANES A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI HASTA LAS DESVENTURAS DE UN FRANCÉS EN MANOS DE LA INQUISICIÓN A FINALES DEL SIGLO XVII

El primer contacto que tiene la flota de Vasco de Gama con la religión y el arte de la India parece anunciar, de manera providencial y casi predestinada, la relación de relativa buena vecindad que tendrían los portugueses con el hinduismo, por lo menos en un primer momento. Éstos, predispuestos a encontrar en las costas de la India la antigua comunidad cristiana fundada por Santo Tomás, el apóstol, creen haber acertado, cuando, en 1498, después del penoso viaje de once meses a lo largo de las costas africanas, lleno de bélicos y traicioneros encuentros con los odiados musulmanes, llegan, desde la localidad de Melinde, última etapa en el continente africano, a las costas de Malabar, en el actual estado de Kerala, después de haber cruzado el Mar Arábigo durante veintiún días. Ahí, ayudados por diversas circunstancias,¹ Vasco de Gama y doce de sus hombres emprenden el camino que los llevaría a su primer encuentro con el Zamorin de Calicut, acompañados por el *Catual*, ministro del Zamorin, y doscientos guerreros Nayars quienes, al encontrarse en excelente disposición hacia los portugueses, los invitan a entrar a uno de sus templos (fig.1). Lafitau

¹Una vez llegados a la India, los portugueses tienen la fortuna de encontrarse con un musulmán que habla castellano y que los tiene en buena estima, a pesar de pertenecer a una cultura y religión enemiga; él es quien facilita el encuentro de los enviados de Vasco de Gama con el ministro o *Catual* del Zamorin de Calicut. Se supone que este musulmán se convertiría ulteriormente al cristianismo, lo cual, cierto o no, sirve para que los cronistas de la época justifiquen que haya sido tan atento con los portugueses: en general les es difícil ver a los musulmanes en otra forma que no sea como enemigos peligrosos y traicioneros.

nos describe con la suficiente concisión para que la reproduzcamos aquí, la escena que relataron Goes, Castanheda y Barros²:

En el camino, había dos templos de ídolos, donde tuvieron que entrar. Los portugueses que estaban convencidos de que todos los indios eran cristianos convertidos antiguamente a la fe por Santo Tomás, los confundieron con iglesias. Fueron confirmados en su idea por los brahmanes apostados en hilera frente a la puerta quienes presentaron sus aguas lustrales; creyeron que se trataba de agua bendita y con ella se persignaron muy devotamente. Se les presentó un poco de cenizas hechas de excremento de vaca que se pusieron en la cabeza con mucha humildad. Al entrar al templo se postraron frente a los ídolos. Es verdad que las figuras de estos ídolos hicieron nacer en ellos algunas sospechas, pero se tranquilizaron al ver otro ídolo que se parecía bastante a la Madre de Dios sosteniendo a su hijo. Puesto que algunos indios pronunciaron inclusive el nombre de *Marian*, se convencieron de que era ella, y la honraron con toda la devoción que se sabe ser propia de la nación portuguesa para la Madre del Redentor.³

Si bien, en efecto, los portugueses estaban ya, como lo hace notar Lafitau, predispuestos a encontrarse con una comunidad amiga porque cristiana, resulta interesante notar que, lejos de ahuyentarlos o siquiera escandalizarlos, son los frescos de los “ídolos” hinduistas en las paredes del templo, los que les permitieron aferrarse a la ilusión de que se

² Damião de Goes, *Chronica do Serenissimo Senhor Rey Dom Manoel*, Lisboa, Officina de Miguel Manescal Da Costa, 1749, capítulo XL, pp. 47-48; disponible en Web: <<http://purl.pt/288>> (versión digital de la Biblioteca Nacional Digital; Biblioteca Nacional de Portugal), Fernão Lopez de Castanheda, *Ho livro primeiro do dez da historia do descubrimento & conquista da India pelos Portugueses*, 1552, Coimbra, capítulo XVI, pp. 36-37, disponible en Web: <<http://purl.pt/15294>> (versión digital de la Biblioteca Nacional Digital; Biblioteca Nacional de Portugal); João de Barros y Diego de Couto, *Da Asia*, Lisboa, Regio officina typographica, 1777-1778, Década I, Libro IV, Cap. VIII, pp. 332-333, disponible en Web: <<http://purl.pt/7030>> (versión digital de la Biblioteca Nacional Digital; Biblioteca Nacional de Portugal)

³ Joseph François Lafitau, *Histoires des découvertes et conquêtes des portugais dans le nouveau monde*, Tomo I, Ginebra, Slatkine Reprints, 1974, p. 109. Reproducción en facsímile de la edición parisina de 1733. La traducción es nuestra. Texto original : “Il se trouva sur le chemin deux temples d'idoles, où il fallut entrer. Les Portugais qui étoient persuadés que tous les indiens étoient Chrétiens convertis anciennement à la foi par Saint Thomas, les prirent pour des Églises. Ils furent confirmés dans leur idée par les Brachmanes rangés en haye à la porte qui présentèrent leurs eaux lustrales qu'ils crurent être de l'eau bénite, avec laquelle ils firent sur eux le signe de la croix très dévotement. On leur présenta un peu de cendres faites de fiante de vache, qu'ils mirent sur leur tête avec beaucoup d'humilité. Étant entrés dans les Temples ils se prosternèrent devant les Idoles. Il est vrai que les figures de ces Idoles leur donnèrent quelques soupçon, mais ils furent rassurés par une autre qui ressembloit assez à la Mère de Dieu tenant son fils. Quelques indiens ayant même prononcé le nom de *Marian*, ils se persuadèrent que c'etoit elle, & l'honorèrent avec toute la dévotion qu'on scait être particulière à la Nation Portugaise pour la Mère du Redempteur. ” Ver también: Damião de Goes, *op. cit.*, p. 47.

encontraban entre los seguidores de Santo Tomás. Es cierto, uno de los soldados, ya no muy seguro de la santidad de las imágenes, probablemente muy extrañas para los ojos europeos - algunas tenían varios brazos y largos dientes que les salían de la boca - pero que, para su fortuna, permanecían veladas por la gran oscuridad que reinaba en el interior del templo, dudó un momento, y prefirió jurarse a sí mismo y a los demás que, si bien se postraba frente a la imagen de esta diosa a la que los brahmanes aparentemente habían nombrado María, no era sino porque estaba convencido de que era la Madre del Señor, dejando en claro frente a Dios y sus compañeros que, si no era así, y no se trataba de una imagen santa sino de la representación de un demonio, su acto de devoción, en su fuero interno, sólo se dirigía a la verdadera Madre de Dios. Esto sólo provocó la risa de Vasco de Gama, quien no dudó en expresar así la diversión que le causaba la cobardía religiosa del soldado.

A decir verdad, la ilusión en la que estaban los portugueses de haber encontrado la comunidad de Santo Tomás había empezado ya en Melinde, última etapa de los viajeros en las costas africanas.⁴ La pequeña flota de Vasco de Gama había llegado hasta ahí con la ayuda de un piloto que los había guiado a lo largo de la costa oriental del continente africano, un musulmán que, mal que bien, habían obtenido del *cheiq* o el *sultán* de Mozambique, a cuyo ejército se habían tenido que enfrentar con las armas, puesto que había querido acabar con ellos al enterarse de que eran cristianos. Según las crónicas, este piloto había tratado en varias ocasiones de engañarlos, llevándoles por rutas equivocadas, o intentado hacerles caer en diversas emboscadas. Pero en Melinde las cosas cambiarían.

⁴ Damião de Goes, *op. cit.*, capítulo XXVI-XXVIII, pp. 38-45 (hay un error en la numeración de los capítulos: se salta directamente del capítulo XXVI al XXVIII); Fernão Lopez de Castanheda, *op. cit.*, capítulo V-XI, pp. 11-27; João de Barros y Diego de Couto, *op. cit.*, Decada I, Libro IV, Cap. V-VI, pp. 305-322.

Hacía ya tiempo que los portugueses habían deseado cambiar de guía y es con la intención de saber donde se podrían procurar otro piloto que fuese más fiable que habían interrogado a un grupo de rehenes a los que habían hecho prisioneros al tomar dos barcos musulmanes al abordaje; éstos les habían informado de la presencia de cuatro barcos que, al parecer, pertenecían a cristianos de la India, entre los cuales probablemente podrían encontrar a un nuevo piloto, como lo deseaban.⁵ Según la sugerencia de estos rehenes, que esperaban así recobrar su libertad, Vasco de Gama decidiría mostrarse pacífico con el rey de Melinde y con sus habitantes, con la intención de intercambiar a sus prisioneros por algún piloto proveniente de los cuatro barcos anclados en el puerto. Las cosas se desarrollarían como planeadas y Vasco de Gama podría por fin reemplazar al “traicionero” y “pérfido” piloto musulmán por otro, indio y al parecer cristiano, que los guiaría sin percances hasta el puerto de Calicut y cuyo carácter se describe como de los más nobles y dignos de fiar.

Aunque no haya por qué dudar del carácter histórico de estos sucesos, pareciera que éstos se desarrollaron de manera a brindarles a los portugueses la ocasión de ejemplificar la particular visión que tenían de los musulmanes, a quienes odiaban por las razones históricas que todos conocemos, y contrastarla con la amistad y la probidad de los habitantes de la India, entre los cuales esperaban encontrar a muchos de sus correligionarios cristianos. De hecho, estos sucesos serían en efecto emblemáticos de la manera en que se desarrollarían las relaciones entre musulmanes, hinduistas y portugueses en las primeras décadas de la

⁵ Como se sabe, el hecho es perfectamente posible puesto que, en efecto, había en las costas de Malabar una significativa comunidad cristiana establecida ahí, según dice la tradición, desde que el Apóstol Santo Tomás llegó a la región en el año 49 convirtiendo a algunos de sus habitantes. Si bien, como nos lo dice K. M Panikkar (*A history of Kerala*, Annamalainagar, Annamalai University, 1960) no hay pruebas históricas de este hecho en particular, Pantaenus, de la Escuela de Alejandría, encontró en el siglo II “una floreciente comunidad cristiana” en aquel lugar (*ibidem*, p. 5). En su mayor parte, esta comunidad cristiana, después de haber dependido de la autoridad del patriarca de Bagdad hasta su caída, permaneció bajo la autoridad del Patriarcado de Antioquía hasta la llegada de los portugueses (*ibidem*, p. 15).

colonia portuguesa en la India: los primeros serían cruelmente perseguidos y eliminados mientras que los segundos, a pesar de las matanzas y traiciones de las que serían ocasionalmente víctimas, serían hasta cierto punto respetados y tolerados, por lo menos en sus creencias religiosas.

En lo que respecta a la relación de las imágenes religiosas y el encuentro entre hinduistas y portugueses hay otro evento que vale la pena registrar en esta fase del desarrollo de la historia de los portugueses en India. En el *Roteiro*⁶ podemos leer que entre los supuestos cristianos que se encontraban en las cuatro embarcaciones ancladas en el puerto de Melinde algunos subieron al navío que capitaneaba Paulo da Gama, hermano de Vasco da Gama. Una vez a bordo se les mostró un altar en el que se encontraba representada “Nuestra Señora, al pie de la cruz, con Jesucristo en sus brazos y los apóstoles rodeándola”.⁷ Los indios, al verla, se postraron frente a la imagen, rezaron e hicieron una

⁶ El *Roteiro* es una bitácora que consigna los eventos del primer viaje de Vasco da Gama; el manuscrito se encontraba en el convento de Santa Cruz de Coímbra y luego fue trasladado a la Biblioteca de Oporto. El autor nos es desconocido: algunos suponen que es el propio Vasco de Gama aunque en general se rechaza esta suposición y se prefiere creer que fue escrito por uno de los tripulantes que participaban en el viaje. Se acepta que Casthaneda (c.1500-1559) se inspiró en gran medida en este relato. Esta bitácora fue publicada por primera vez en Portugal por los profesores Diogo Kopke y Antonio de Costa Paiva en 1838. Utilizamos aquí la primera traducción inglesa de E.G. Ravenstein publicada por primera vez en 1898 por la Hakluyt Society bajo el título *A journal of the first voyage of Vasco da Gama 1497-1499* y reimpressa ulteriormente por la editorial Burt Franklin, en Nueva York, en fecha desconocida. Esta edición contiene el comentario de Ravenstein acerca del manuscrito, en la introducción (XXII-XXXVI).

Al parecer, Barros corrige la versión del *Roteiro*, al decir que los indios que suben al barco y que aquí se postran frente a “huma imagem de Nossa Senhora em um retavolo de pincel” (João de Barros y Diego de Couto, *op. cit.*, Decada I, Libro IV, Cap. VI, p. 318) son en realidad “Baneanes de Cambaia”, es decir comerciantes, muy probablemente jainistas, pero cuya religión es interpretada por Barros como pitagórica, puesto que no hacen daño a ningún ser vivo. En la versión de Barros, estos indios regresan al día siguiente y hacen ofrenda a la virgen de clavo, pimienta y otras especias. Barros, si bien ya no afirma tan claramente como en el *Roteiro* que Vasco de Gama y los suyos creyeran que estos comerciantes fuesen cristianos, dice, no obstante, que estuvieron satisfechos con su modo de actuar “pareciéndoles que esta gente era muestra de alguna Cristiandad, que quedaría en la India del tiempo de Santo Tomás” (parecendo-lhes ser aquella gente mostra de alguma Christiandade, que haveria na India do tempo de S.Thomé).

⁷ *A journal of the first voyage of Vasco da Gama 1497-1499*, E. G. Ravenstein ed. y trad., (Hakluyt Society), Nueva York, Burt Franklin, s.f., p. 44.

ofrenda de “clavo, pimienta, y otras cosas”.⁸ Estos indios, nos dice el autor del *Roteiro*, estaban vestidos con muy pocas prendas, llevaban el pelo largo y enmarañado e hicieron comprender a los portugueses que no comían carne de res.⁹

Ahora bien, si los indios descritos así eran realmente cristianos, lo que en efecto hubiese podido suceder, pues, como se sabe, sí había en las costas de Malabar una comunidad cristiana¹⁰ aunque muchísimo menos importante de lo que esperaban los portugueses, la devoción a la Virgen no tendría por qué retener particularmente nuestra atención pues sería totalmente explicable. Sin embargo, tanto el hecho de que llevaran el pelo largo y enmarañado y estuviesen vestidos con poca ropa, como el hecho de que no comieran carne de res y ofrendaran especias y otras cosas a la divinidad, corresponden más al aspecto y a la conducta de los hinduistas, y más precisamente a la de los renunciantes o *sannyasins* al interior de esta religión, que a aquella de los practicantes de la fe cristiana.¹¹

Gracias a estas anécdotas, podemos constatar que existía entre hinduistas y católicos una cierta afinidad de espíritu que les permitió confundir sus cultos y divinidades, al grado de postrarse y rezar frente a las imágenes religiosas de uno y de otro, *motu proprio*, en el caso de los primeros, y sin mayor resistencia, en el caso de los segundos. No quiere decir esto que compartieran creencias religiosas compatibles, y aunque es probable que los hinduistas hubiesen seguido actuando de la misma manera de haber conocido con mayor precisión el concepto religioso expresado por las imágenes que veneraron espontáneamente, esto ciertamente hubiese sido más difícil para los portugueses.

⁸ *Ibidem*, p. 45.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Ver nota núm. 5.

¹¹ Como lo acabamos de señalar en la nota núm. 6, Barros parece corregir la versión del *Roteiro* al decir que estos indios eran comerciantes (“baneanos”) de Cambaya, de religión “pitagórica”, por lo cual, si fuese cierto, estos indios también podrían haber sido jainistas, religión, por lo demás, muy estrechamente ligada al hinduismo de la que es en realidad una de las ramas.

De ningún modo pretenderemos adoptar aquí como marco teórico la Estética de Hegel, por lo que es sólo momentáneamente que nos dejaremos llevar por la tentación, - difícil de resistir en estas circunstancias -, de recurrir a algunas de las nociones desarrolladas por el filósofo, al constatar que, en efecto, tanto católicos como hinduistas parecen situarse, en este momento de su historia, en una fase de la evolución del “espíritu”, en la que éste todavía recurre a la *intuición sensible* tanto para expresar como para aprehender los conceptos religiosos a los que se encuentra atado. Claro está, probablemente debido a su propia circunstancia histórica, Hegel considera que esta etapa es “inferior” en términos evolutivos, a la etapa ulterior del desarrollo del “espíritu”, en que, supuestamente, éste logra la madurez suficiente para liberarse de la necesidad de toda representación sensible del concepto, y por tanto de toda representación sensible de lo Absoluto; se recordará que para Hegel, tal como podemos leerlo en su Estética, “hace ya tiempo que el pensamiento dejó de asignar al arte la función de la representación sensible de lo divino”.¹²

Como se sabe, para Hegel, la civilización moderna ha llegado a una fase en la que el arte ha sido rebasado y si en el catolicismo la circunstancias históricas de la vida de Cristo permitieron que el arte se desarrollara bajo el impulso de la Iglesia, con la Reforma, lo cual es quizás evidente pero no menos importante, “la representación religiosa se despojó igualmente de su carácter sensible y se orientó hacia la *interioridad* del alma y del pensamiento”.¹³ De esta manera, nos sigue diciendo Hegel, el *después* del arte, consiste en el hecho de que el espíritu ya no necesite de otra cosa más que de lo que descubre en *su propia interioridad* para reconocer la *forma verdadera de la verdad*.

¹² Hegel, *Esthétique; l'Idée du Beau*, París, Aubier-Montaigne, 1964, p. 29.

¹³ *Ibidem*, p. 30.

El arte en sus comienzos deja lugar todavía a algo misterioso, a un presentimiento enigmático y una añoranza, porque sus imágenes no han patentizado consumadamente su contenido pleno para la intuición imaginativa. Pero cuando el contenido perfecto ha aparecido consumadamente en las formas artísticas, entonces el espíritu, que sigue mirando adelante, se aparta de esta objetividad, la aleja de sí, y se retira a su interior. Un tiempo así es el nuestro. Se puede esperar que el arte crezca y se consuma cada vez más, pero su forma ha dejado de ser la necesidad suprema del espíritu. Por más que nos parezcan excelentes las imágenes de los dioses griegos, por más que contemplemos la dignidad y maestría con que están representados el Padre Eterno, Cristo y María, todo ello ya no es capaz de hacernos doblar nuestras rodillas.¹⁴

En el caso de los indios que visitaron el barco de Paulo de Gama, las imágenes religiosas, independientemente de su grado de perfección artística, sí fueron capaces de “hacerles doblar las rodillas” y de solicitar toda su veneración religiosa. En el caso de la pretendida Virgen María en el templo brahmánico, la actitud de los portugueses se muestra ya más propiamente “moderna”, pues fueron capaces de retraer el significado religioso y conceptual que podían vehicular estas imágenes hacía lo que Hegel llamó “la interioridad del alma y del pensamiento”.¹⁵ Este proceso aparentemente anodino, es de suma importancia en la historia de la actitud occidental hacia el mundo exterior pues, se quiera o no, es lo que permitió que se aceptara, a escala colectiva, la noción de *objetividad científica*.

Podemos constatar así que el catolicismo de los portugueses se encontraba, en el momento histórico en el que entraron en contacto con la India, a medio camino entre una actitud propiamente “idolátrica”, y la actitud que ha renunciado a la imagen exterior como vehículo del concepto religioso, que es, para Hegel, la característica de civilizaciones como la judía, la mahometana, la griega (aunque únicamente en la medida en “que Platón mostró fuerte oposición contra los dioses de Homero y de Hesíodo”¹⁶) o la europea después de la

¹⁴ G. W. F. Hegel, *Estética I*, trad. Raúl Gabas, Barcelona, Ediciones Península, col. historia /ciencia /sociedad, 1989, pp. 94-95.

¹⁵ En alemán: “Gemüts und Denkens”.

¹⁶ *Ibidem*, p. 94.

Reforma y de los episodios iconoclastas que conllevaría. Es en este sentido que se puede afirmar que existía una cierta afinidad de espíritu entre los hinduistas y los portugueses en el siglo XVI, aunque no una identidad completa. Los propios hinduistas reconocen esta identidad, pues, si hay que creer el testimonio de los cronistas, al ver a los portugueses orar frente a sus imágenes de devoción se pusieron muy alegres pues esto era algo “que ellos no veían hacer a los moros”.¹⁷

Podemos ejemplificar esta actitud ambigua de los portugueses con las reacciones que tanto Vasco da Gama como el soldado inseguro mostraron cuando empezó a levantarse en ellos la sospecha de que la imagen frente a la cual se encontraban no era la de la Virgen María sino la de algún demonio extranjero a sus creencias. Por un lado, Vasco da Gama, consecuente con el segundo Concilio de Nicea (787 d.C) que permitía a los católicos reverenciar las imágenes del Señor, de la Virgen y de los Santos, siempre y cuando estuviesen conscientes de que éstas eran sólo representaciones (iconodulia),¹⁸ y que en ellas

¹⁷ João de Barros, *op. cit.*, T I, pp. 333-334. Barros, al relatar esto, ya sabe que los viajeros se habían equivocado y que los habitantes de Calicut no eran cristianos como lo habían creído los primeros viajeros, por lo que dice lo siguiente: “Los nuestros, como creían que aquella gente formaba parte de los que había convertido el apóstol Santo Tomás, debido a la fama que de ello había en estas partes, y que los habían encontrado tal como habían dicho los moros, algunos se pusieron a orarles a aquellas imágenes con alegría, cuidando que fuesen dignas de ser adoradas. Debido a este acto la gente del lugar se puso muy contenta, pareciéndoles que éramos dados al culto de adorar imágenes, cosa que ellos no veían hacer a los moros” (Os noffos como hiam crentes fer aquella gente dos convertidos pelo apoftolo S. Thomé, fegundo a fama que cá neftas partes havia, e elles achavam per dito dos mouros, alguns fe affentáram en giolhos a fazer oração áquellas imagens, cuidando ferem dignas de adoração. Do qual acto o Gentio da terra houvo muito prazer, parecendo-lhe fermos dados ao culto de adorar imagens, o que elles não viam fazer aos moros).

¹⁸ Las resoluciones del segundo Concilio de Nicea (787 d. C.) dicen lo siguiente: "De tal modo, procediendo sobre la vía regia, siguiendo la doctrina divinamente inspirada de nuestros santos padres y la tradición de la Iglesia católica –reconocemos de hecho, que el Espíritu Santo habita en ella– nosotros definimos con todo rigor y cuidado que, a semejanza de la representación de la cruz preciosa y vivificante, del mismo modo las venerables y santas imágenes, tanto pintadas como realizadas en mosaico o en cualquier otro material apto, deben ser expuestas en las santas iglesias de Dios, sobre los vasos y vestiduras sagrados, sobre las paredes y tablas, en las casas y en los caminos; ya se trate de la imagen del Señor Dios y Salvador nuestro Jesucristo, o la de la inmaculada Señora nuestra, la santa Madre de Dios, de los santos ángeles, de todos los santos y justos. De hecho, cuanto más frecuentemente son contempladas estas imágenes, tanto más son llevados aquellos que las contemplan al recuerdo y al deseo de los modelos originales y a tributarles, besándolas, respeto y veneración. No se trata, ciertamente, de una verdadera adoración [latreiva], reservada por nuestra fe

no residía la divinidad, no se preocupa realmente por saber si está frente una representación adecuada de la divinidad, pues esto no tendría consecuencias reales al no afectar el carácter esencial de su devoción hacia la verdadera Virgen María: podemos constatar que en el capitán ya se ha dado aquel proceso de diferenciación entre el concepto y la imagen del que habla Hegel y que, para él, era el signo de una evolución del arte hacía su etapa superior, es decir la religión, despojada ya de toda *representación sensible* de lo divino.¹⁹

El soldado, en cambio, todavía muestra una característica propia de la idolatría tal como la había definido el segundo Concilio de Nicea: para él la imagen correspondía, en efecto, al concepto que representaba; si la imagen era la de un diablo y no la de la Virgen María, al postrarse frente a ella, él se estaría encomendando de manera efectiva a un diablo; la imagen no representaba a un diablo, era uno. Hay que notar, toda vez, que el soldado fue capaz de concebir una salida y que, si bien le otorgó más poder a la imagen que el capitán, se reservó un lugar en su fuero interno donde pudo permanecer su verdadera devoción protegida frente al poder de la imagen: su sinceridad interior tenía más fuerza que su acción externa, y en esto se acercaba más a la actitud del capitán y a las recomendaciones del Concilio de Trento, tal como se fijarían años después, como respuesta a la furia iconoclasta de la Reforma.

Esta actitud, digamos, semi-idolátrica, presente en el soldado, no desaparecería en la colonia portuguesa a lo largo de los siglos XVI y XVII, y es probable que la balanza se

solamente a la naturaleza divina, sino de un culto similar a aquel que se tributa a la imagen de la cruz preciosa y vivificante, a los santos evangelios y a los demás objetos sagrados, honrándolos con el ofrecimiento de incienso o de luces según la piadosa costumbre de los antiguos. En realidad, el honor tributado a la imagen pertenece a quien en ella está representado y quien venera a la imagen, venera la realidad de quien en ella está reproducido". Traducción, de Fr. Ricardo W. Corleto OAR tomada a de la página de Internet: <<http://webs.advance.com.ar/pfernando/DocsIglMed/Nicea2definicion.htm>>. Según el editor de esta página el texto fue tomado, a su vez de *Conciliarum Oecumenicorum Decreta*, editado por Giuseppe Alberigo *et al.*, Boloña, Edizioni Dehoniane, 1991, pp. 133-138.

¹⁹ G. W. F. Hegel, *Esthétique...*, *op. cit.*, p. 29.

inclinara más del lado de la idolatría a medida que los años pasaran, después de la Reforma. En efecto, casi dos siglos más tarde, a finales del siglo XVII un francés desafortunado, Charles Dellon,²⁰ quien fuera a parar en las celdas de la Inquisición portuguesa, probablemente por no reparar en el poder de los celos en el pueblo indo-portugués (todo apunta a creer que cortejaba, aunque él sólo admitiera que tenía con ella una relación de amistad, a la prometida del gobernador de la ciudad de Daman, Manoel Furtado de Mendonza), nos revela cómo una cierta actitud idolátrica hacia la imagen todavía existía en los portugueses de la ciudad de Daman. Este viajero francés, había llegado a la India en 1673²¹ y vivía entonces con los monjes dominicos, en esta ciudad (figs. 2 y 3). Si bien la razón verdadera por la que se encontró preso en las celdas de la Inquisición se encuentra, en su parecer, en las intrigas del Gobernador, existieron varios *pretextos*, como lo dice el autor, que facilitaron que se le designara como herético.

El primero de ellos no es de particular interés para el tema que tratamos aquí pues no se refiere a la relación de la imagen con el sentimiento religioso: en efecto se trata de una discusión que tuvo nuestro viajero con un padre dominico de la casa donde se encontraba hospedado, referente a los tres tipos de bautismo que reconocía la Iglesia como válidos: el señor Dellon, negaría el efecto del bautismo conocido como *flaminis*, no porque quisiera realmente dudar de ello, pero simplemente *par manière d'entretien*, lo cual le valdría que el religioso lo denunciara secretamente a la Inquisición por primera vez, sin que

²⁰ El autor publicó primero su relato de manera anónima en 1688 bajo el título, *Relation de l'Inquisition de Goa*. Su identidad no sería revelada hasta la publicación de otro libro suyo, *Nouvelle relation d'un voyage fait aux Indes Orientales*, publicado en Paris en 1699, por Paul Marret.

²¹ Charles Dellon, *Relation de l'Inquisition de Goa*, Paris, Daniel Horthemels, 1688, p. 69. Disponible en Web <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57889g.r=dellon+goa.langES>> (versión digital de Gallica, Biblioteca Nacional de Francia). Dellon después de haber estado encarcelado cuatro meses en Daman, sale para Goa el primero del año de 1674.

por ello dejara después de tratarlo con la misma amabilidad de siempre, lo que no permitió que Dellon se percatara del peligro en el que estaba.²²

El segundo pretexto es muy significativo. En efecto, Dellon considera que el segundo motivo por el que sería entregado a la Inquisición es porque en ciertas procesiones en las que se paseaba a la virgen sobre un cepillo, él no besaba su imagen, pues no estaba acostumbrado a este tipo de procesiones y al tener a penas veinticuatro años no había aprendido todavía que “a lugar que fueres, haz lo que vieres”. Los portugueses, en cambio, consideraban que si bien el donar limosna para la imagen no era obligatorio, era absolutamente perentorio besarla, por lo que de inmediato “se infirió bastante temerariamente que tenía desprecio por las imágenes y que por consecuencia era herético”.²³

El tercero de los pretextos vale la pena citarse *in extenso*, pues describe con tanto humor como concisión la actitud de los portugueses de las colonias frente a las imágenes religiosas (figs. 4-5):

Me encontraba en casa de un gentilhombre portugués en el momento en que iban a sangrar a su hijo enfermo, vi que este joven tenía en su cama una imagen de la Virgen María, hecha de marfil; y como amaba mucho a esta imagen, la besaba con frecuencia y le hablaba en voz alta; esta manera de honrar a las imágenes es muy común entre los portugueses, y esto me daba motivo para entristecerme un tanto; porque en efecto los heréticos, interpretando esto incorrectamente, esto les daba motivo más que otra cosa para no regresar a la Iglesia; le dije entonces a este joven que si no se cuidaba, su sangre mancharía la imagen al brotar, y, respondiéndome él que no podía resolverse a dejarla, le explicaba yo que eso entorpecería la operación; entonces me respondió que los franceses eran unos heréticos, y que no adoraban las imágenes; a lo que le contesté que yo creía que había que honrarlas y que si se podía usar el término adorar, no podía ser más que al respecto de aquellas de nuestro Señor Jesucristo, aunque además esta adoración debía referirse a Jesucristo representado por medio de estas imágenes, y en esto le citaba el Concilio de Trento, sesión 25.²⁴

²² *Ibidem*, p. 10.

²³ *Ibidem*, p. 11.

²⁴ *Ibidem*, pp. 10-11. La traducción es nuestra. Se respetó la puntuación del original.

Hay todavía un cuarto pretexto, que también vale la pena citar *in extenso*, en el que nuestro francés aparece cada vez más convencido de que los portugueses, por lo menos los de las latitudes en las que se encontraba, eran unos verdaderos idólatras, aunque ellos estuviesen convencidos de ser los mejores de los católicos:

Pasó en esa misma época, que uno de mis vecinos vino a mi casa, y al ver un crucifijo en la cabecera de mi cama, me dijo: "Acuérdese, Señor, de cubrir esta imagen, si por casualidad le da por traer a su casa a alguna mujer, y por permitir que se quede" ¡Cómo!, le dije yo, ¡Cree usted que uno se puede esconder así frente a los ojos de Dios! ¡Y comparte usted el sentimiento de aquellas mujeres desengañadas que hay entre ustedes, que después de haber guardado sus rosarios y sus relicarios, creen poder abandonarse sin crimen a todo tipo de excesos! ¡Vamos, Señor, tenga usted un sentimiento más elevado de la Divinidad, y no piense que un poco de tela pueda esconder nuestros pecados frente a los ojos de Dios quien ve claramente lo más secreto que hay en nuestros corazones! ¿Por lo demás, qué es este crucifijo sino un pedazo de marfil?²⁵

El Concilio de Trento, como se sabe, ordena que se conserven en las iglesias las imágenes de Cristo, de la Virgen, y de los Santos, honrándolas y venerándolas, no porque estas imágenes tuvieran algún tipo de poder sobrenatural o divino o porque fueran efectivas, en sí mismas, cuando se les pidiera algún favor, como lo hacían los gentiles “que colocaban su esperanza en los ídolos”, sino simplemente porque se conciben como un *medio* por el cual adorar a Cristo, a la Virgen, y a los Santos:²⁶ “porque el honor que se da a las imágenes, se *refiere* a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo *por medio* de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y

²⁵ *Ibidem*, p. 12. La traducción es nuestra. Se respetó la puntuación del original salvo para los puntos de exclamación que son nuestros.

²⁶ “Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen: todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios, y en especial en los del segundo Niceno contra los impugnadores de las imágenes.” Concilio de Trento, Sesión 25. Texto tomado de VE Multimedios; Biblioteca Electrónica Cristiana:< <http://multimedios.org/docs/d000436/p000005.htm#4-p0.14.1>>.

arrodillamos” (Concilio de Trento, sesión 25). Como podemos fácilmente constatar, de ninguna manera la actitud del joven enfermo, o del supuesto amigo de Dellon, son consecuentes con las exhortaciones del Concilio de Trento puesto que ambos se comportan frente a las imágenes como si éstas tuvieran un poder “efectivo y sobrenatural” que les permitiera conceder los favores pedidos o bien observar la habitación en la que se encuentran como si estuviesen vivas.

En el texto de Dellon, parece que la actitud que el autor descubriría a su pesar en algunos individuos aislados, estaba en realidad generalizada a toda la sociedad de la colonia portuguesa. Esto se infiere de otra anécdota que nos relata Dellon. Éste nos cuenta, en efecto, como, al enterarse por otros conocidos de qué manera sus pretendidos amigos lo habían delatado frente a la Inquisición, prefiere adelantarse a la orden de aprensión pues sabía que tenía más posibilidades de obtener el perdón si él mismo iba a confesar sus supuestas ofensas. El dominico, comisario de la Inquisición, que lo recibe, le confirma que, en efecto, ya se había recibido una queja contra él, pues sus propósitos habían escandalizado a muchos, pero que él creía que su intención no había sido mala y que en realidad no había nada verdaderamente criminal en lo que había dicho, pero que, por favor, se abstuviera ya de “hablar de tales temas frente al pueblo, en particular en lo que se refería a la adoración de las imágenes, pues era necesario tolerar esos ligeros errores que cometía la gente por devoción”²⁷, errores, por lo demás que no le correspondía a nuestro francés corregir o reformar.

A partir de los testimonios de Dellon, podemos constatar que, lejos de haber “evolucionado”, - diría Hegel -, la actitud de los portugueses frente al icono religioso, se

²⁷ Charles Dellon, *op. cit.*, p. 52.

había mantenido igual que en los tiempos de Vasco de Gama, sino es que había “retrocedido” -insistimos en las comillas - a una fase más cercana aún de la idolatría de lo que estaba originalmente. Si esto es realmente así, este “retroceso” o simplemente esta transformación (o, por qué no, esta evolución, según se vea) probablemente se deba atribuir a la influencia de la Contrarreforma y a la oposición que esto fomentó entre católicos y protestantes. No deja de ser significativo el reproche que el joven enfermo le dirige a Dellon según el cual “los franceses eran unos heréticos [...] que no adoraban las imágenes”.²⁸ Como podemos verlo en el texto de Dellon, la Inquisición portuguesa estaba dispuesta a dejar que la balanza se inclinara del lado de la idolatría, aunque esto no correspondiera del todo al espíritu del Concilio de Trento, con tal de que esto fortaleciera la devoción de los fieles.

Ahora bien, para finales del siglo XVII hacía ya tiempo que los portugueses habían caído en cuenta que los indios de religión hinduista con los que se habían encontrado en un primer momento no tenían nada de católicos o de cristianos. Hacía ya mucho que las fortalezas y las ciudades no aceptaban como ciudadanos más que a los católicos por nacimiento o por conversión. Por tanto la afinidad que existía entre la “idolatría” de los hinduistas y la *quasi* idolatría no asumida de los católicos, de ninguna manera había permitido que se confundieran los conceptos religiosos que vehiculaban los iconos de una y otra religión. Estaban, por un lado, las imágenes que representaban a Cristo, a la Virgen y a los Santos que los católicos honraban en sus casas e iglesias y, por otro lado, los ídolos de los hinduistas, condenados por la Inquisición porque representaban a las divinidades de una religión inspirada por el mismísimo demonio, con la cual había que convivir mal que bien

²⁸ *Ibidem*, pp. 10-11.

debido a la insignificante extensión de los territorios portugueses frente al territorio ocupado por los hinduistas. Es casi inútil decir que a nivel conceptual jamás se produjo un sincretismo religioso que permitiera la fusión de aquello que las imágenes católicas e hinduistas representaban cada una por su lado. ¿Cómo es, entonces, que en el seno mismo de las iglesias indo-portuguesas puedan existir unos púlpitos - los mismos que estudiaremos aquí - cuyas cazoletas estén adornadas con ménsulas esculpidas que, al parecer, representan a *nagas* y *naginis*, divinidades ofídicas cuya pertenencia al hinduismo no deja lugar a dudas? Es al pequeño misterio de esta presencia inesperada, cuya realidad ha sido avalada por todos los especialistas que se han ocupado o por lo menos han mencionado estos púlpitos, que pensamos dedicar nuestro estudio.

CUESTIONES DE METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO

Por su esfuerzo vulgarizador, en México como en Francia y en otros países, Serge Gruzinski, nos ha acostumbrado a considerar la historia del arte de la modernidad temprana desde un punto de vista global, por lo cual es probable que el nombre de una localidad como Goa tenga ya cierta resonancia entre el público en general, y no sólo entre los especialistas de los virreinos. Asimismo, se conoce de sobra la importancia que tuvo el Galeón de Manila en lo que concierne a las relaciones comerciales del virreinato de la Nueva España con el Oriente, aunque, al respecto, se tenga en general mucho más presente a Japón y a China que a la India, lo cual es normal pues la principal mercancía que cargaba la Nao en las Filipinas era la seda, la cual era vendida en el Parían de la ciudad de México, donde la aristocracia de antaño, así como los comerciantes enriquecidos, no dudaban en

gastar fortunas para adquirirla;²⁹ se sabe también perfectamente que junto a la seda llegaban con la Nao las famosas porcelanas chinas, aunque también japonesas, que formaban parte obligada del ornamento interior de las casas de alta y, después de un tiempo, de no tan alta alcurnia de la sociedad virreinal.³⁰ Junto con la porcelana llegaban además toda clase de objetos suntuarios desde la China y el Japón, entre los cuales se cuentan biombos, enconchados, escribanías, escritorios, baúles, cajas, según lo han hecho evidente Gustavo Curiel³¹, Virginia Armella de Aspe³² o Marita Martínez del Río de Redo³³.

Con las Vírgenes y los Cristos indo-portugueses (figs. 4 y 5) que junto a los marfiles chino-hispánicos e hispano-filipinos, formaban parte de los “marfiles cristianos del oriente” que llegaban a México, para retomar la tipología así como el título del estudio que Beatriz Sánchez Navarro consagrara a este tema³⁴ después del magnífico trabajo de investigación sobre la escultura barroca de marfil que publicara en España Margarita Estella,³⁵ es posible formarse, si acaso, una idea más precisa de la cercanía que la India pudo haber tenido con

²⁹ William Little Shurtz, *El Galeón de Manila*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992; Carmen López Yuste, *El comercio de la Nueva España con Filipinas*, México, INAH, Departamento de Investigaciones Históricas, 1984 y “El galeón en la economía colonial”, en *El Galeón del Pacífico, Acapulco-Manila, 1565-1815*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1992, pp. 91-111; Gonzálo Obregón, “El aspecto artístico del comercio con Filipinas”, en *Artes de México*, 1971, núm. 143.

³⁰ Ver, en particular, el libro de María Bonta de la Pezuela, *Porcelana china de exportación para el mercado novohispano: la colección del Museo Nacional del Virreinato*, México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

³¹ Gustavo Curiel, “Consideraciones sobre el comercio de obras suntuarias en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII”, *Regionalización en el arte, teoría y praxis, Coloquio internacional de historia del arte*, México, Gobierno del Estado de Sinaloa, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, pp. 127-160.

³² Virginia Armella de Aspe, “Artes asiáticas y novohispanas”, *El Galeón del Pacífico...*, *op. cit.*, pp. 203-239.

³³ Marita Martínez del Río de Redo, “El comercio con Asia”, *El galeón de Acapulco*, México, INAH, Museo Nacional de Historia, 1988, pp.77-92.

³⁴ Beatriz Sánchez Navarro de Pintado, *Marfiles cristianos del Oriente en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1986.

³⁵ Margarita M. Estella Marcos, *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas europeas y las coloniales*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1984. Ver igualmente la exposición virtual de Martine Amyot-Guigaz sobre los marfiles indo-portugueses: Martine Amyot-Guigaz, « Un panthéon métais en Inde portugaise », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Optika - Exposiciones virtuales, 2007, [Online], subido en línea el 28 de enero 2007. URL : <http://nuevomundo.revues.org/3503>. Consultado el 07 de noviembre 2011.

los virreinos españoles, aunque, se insista más, en general, en la procedencia filipina de estos marfiles, pues ahí es donde se adquirirían, así viniesen de Goa y de la costa de Malabar.

Sin embargo, resulta un tanto sorprendente que hasta ahora no se haya hecho mayor tentativa por establecer un paralelo entre el arte barroco de las colonias portuguesas en la India con el de los virreinos de América, sobre todo cuando se piensa en las similitudes formales que, aunque muy tímidamente, algunos autores han intentado señalar, entre el barroco indo-portugués, el arte medieval hinduista y el barroco “mestizo” del virreinato del Perú.³⁶ Quizás se deba esta actitud al hecho de que en México como en España se ha tendido a ignorar la importancia de Portugal en lo que concierne al desarrollo del barroco ibérico, actitud, por otro lado, que Portugal ha mostrado también hacia España en una rivalidad un tanto incomprensible para nuestros días y que la expresión que define a estos dos países como “hermanos siameses que se dan la espalda” ha convertido ya en un lugar común. No obstante, Portugal jugó un papel fundamental en lo que respecta a la circulación de la plata entre América y Asia, debido a sus propios intereses comerciales. Como se sabe el “real de a ocho” era moneda corriente en todo Asia, incluyendo la India, y los portugueses no dudaron en procurársela intercambiándola por seda en Potosí, o recurriendo llanamente al contrabando, a pesar de todas los peligros a los que se tuvieron que enfrentar para lograrlo.

Sea como sea, lo cierto es que la talla indo-portuguesa ofrece interesantes paralelos susceptibles de brindarnos algunos esclarecimientos con respecto a lo sucedido con el arte de los virreinos, en particular en lo que concierne a la permanencia de la iconografía fantástica del manierismo nórdico a lo largo del periodo barroco, - fenómeno que

³⁶ Ver *infra*, pp. 305 y ss.

identificaron tanto Ilmar Luks como Fabienne Hellendorn en la década de los setenta -. Se trata aquí de un interesantísimo problema que, al parecer, quedó en suspenso después de los trabajos de Luks y de Hellendorn y esto a pesar de que Kubler denunciara desde los años sesenta la reticencia inexplicable que existía entre los estudiosos iberoamericanos en aceptar las influencias no ibéricas en el arte virreinal. Cabe decir que en realidad Kubler hubiese debido hablar de las influencias no hispánicas, pues, como lo acabamos de decir, Portugal tampoco contó para mucho en aquellas épocas.

Resulta interesante constatar que estas reticencias se encuentren en realidad ligadas a la postura intelectual que, desde finales de la Revolución Mexicana, se dio como obligación exaltar los valores indígenas sobre los peninsulares. Sin embargo, esta exaltación de lo indígena, por loable que haya sido, porque en verdad lo fue, por desgracia se hizo a veces con tal precipitación que se llegó a olvidar, o en todo caso a minimizar, el hecho de que muchas de las figuras que en el arte barroco parecían inspirarse del paganismo prehispánico venían en realidad de los grutescos europeos, cuya llegada hasta América se debió a la fácil difusión del grabado. Tanto Ilmar Luks como Graziano Gasparini denunciaron estos excesos en la exaltación del paganismo indígena en lo concerniente al arte de todas aquellas regiones que pertenecieron alguna vez al virreinato del Perú.

No obstante, si bien la presencia del grutesco en la escultura virreinal es innegable, en particular tal como lo reinterpretó el manierismo nórdico, no por ello queda cerrado el problema de su significado. Una de las explicaciones posibles para la predilección del grutesco en la escultura virreinal de los siglos dieciséis nos la ha dado Gruzinski al considerarlo como un conector entre la particular visión de los pueblos indígenas y el tipo

de sensibilidad europea³⁷ que cultivó este género artístico cuyas perturbadores connotaciones eróticas, anti-rationales y a veces anti-clericales, lo llevan en realidad mucho más allá de la mera función ornamental a la que en general se le confina. Cabe decir que la interpretación de Gruzinski no deja de tener sentido para los siglos subsecuentes; como trataremos de demostrarlo, los púlpitos indo-portugueses ofrecen, paradójicamente, pues se trata de muebles eclesiásticos, un paralelo interesante con el cual comparar lo que sucedió en América en materia de fusión entre el grutesco y las iconografías del paganismo durante los siglos XVII y XVIII.

Por último, aprovecharemos el habernos referido ya al extraordinario auge de la corriente ornamentista del grutesco por encima de todas las fronteras políticas y culturales de la época, para recordar la observación de Kubler según la cual “una de las debilidades del historiador es la de considerar que la geografía política determina a la geografía artística” y a no olvidar que “la realidad es bastante diferente: la geografía artística sigue reglas de asociación diferentes. El efecto de un diseño que ha tenido éxito en Bruselas repercutía en Lima antes que en Madrid o en Roma. [...]”³⁸ Esta referencia a Kubler no es gratuita en este lugar pues, como se podrá constatar, las ideas que expusiera el gran estudioso tanto en su libro *La configuración del tiempo*³⁹ como en *Los aportes europeos no-ibéricos en la arquitectura colonial latinoamericana*, artículo que acabamos de citar,⁴⁰ permearán el contenido de este estudio a lo largo de su desarrollo, aunque serán escasas las referencias concretas a los dos textos citados. Que se sepa que esto no se debe tanto al

³⁷ Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, pp. 153-199.

³⁸ George Kubler, “El problema de los aportes europeos no ibéricos en la arquitectura colonial latinoamericana”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, núm. 9, abril de 1968, pp. 104-116, p. 115.

³⁹ George Kubler, *La configuración del tiempo*, Madrid, Nerea, 1988.

⁴⁰ George Kubler, “El problema de los aportes...”, *op.cit.*

hecho de que hayamos decidido seguir a la letra, consciente y laboriosamente, los principios expuestos por Kubler, sino a que la realidad en lo que concierne al arte indoportugués con su relación a Europa y América, tal como pudimos observarla con nuestros limitados medios, parece corresponder bastante bien a lo que dijo alguna vez este autor en sus escritos. Por lo visto, en materia intelectual, no siempre lo más reciente resulta lo mejor para resolver determinados problemas históricos, y hay momentos en que los maestros de antaño demuestran contundentemente que su clarividencia no estaba destinada a agotarse con el pasar del tiempo.

Se recordará que para Kubler existen *corrientes* o, dicho en sus propios términos, *secuencias* artísticas en la que determinados motivos, como por ejemplo los grutescos, llegan a perpetrarse en el tiempo mucho más allá del momento en que fueron creados, por razones ciertamente complejas mas no desentrañables. Cada una de estas secuencias se puede prolongar durante largos periodos -décadas o siglos-, durante los cuales artistas y artesanos de sucesivas generaciones modifican sus contenidos de manera significativa, aunque éstos nunca dejen de ser reconocibles. Los motivos artísticos que constituyen una secuencia se perfeccionan a veces de manera notable con respecto a los modelos iniciales, dependiendo del artista o del artesano que se los apropie; otras veces parecen adoptar modalidades menos refinadas con respecto a estos mismos modelos, lo cual no siempre permite detectar en ello un empobrecimiento ya que muchas veces esta ausencia de “refinamiento” produce resultados extraordinarios, que hubiesen sido imposibles de otra manera. De esto último, la historia del arte nos ha brindado elocuentes ejemplos entre los cuales no dudaríamos en incluir la iglesia de Tonantzintla, así como los propios púlpitos que pretendemos estudiar aquí.

Por otro lado, estas secuencias no respetan fronteras políticas por la sencilla razón que los artistas viajan, y que viajan en general hacia donde sus intereses los llaman, a veces impulsados por sus deseos de conocer y aprehender formas y técnicas nuevas, es cierto, como es el caso de los innumerables viajes que pintores, escultores y arquitectos de todos los países emprendieron en el Renacimiento hacia Italia, pero a veces simplemente buscando oportunidades para ejercer su oficio, o para salir de la pobreza.

Asimismo una de las características de estas secuencias es que tienden a pasar de un medio artístico al otro sin mayor dificultad.⁴¹ Pero más importante aún para nosotros, es que tienden a pasar del dominio de las artes mayores al de las llamadas artes decorativas : los grutescos que Rafael incluirá en sus frescos inspirándose en los de la Domus Aurea, serán retomados por algún joyero para uno de sus diseños; más adelante un ebanista transferirá este mismo diseño a alguno de sus muebles tratándolo ya sea en bajo, en medio, o en alto relieve; por fin, dos siglos después, un arquitecto decidirá integrar los motivos del mueble al programa ornamental de un edificio en particular, ya sea civil o religioso, mandándolos esculpir en piedra.

No hace falta insistir en la facilidad con que un motivo en particular se puede difundir gracias a este fenómeno. Si los muebles, con sus motivos ornamentales, se desplazan a través de los países en tanto objetos de consumo susceptibles de ser vendidos y adquiridos en cualquier lugar de la orbe, cuanto más los objetos de menor peso o dimensiones como son los tapices, las piezas de orfebrería y por supuesto los libros y los

⁴¹ Hay que guardar en mente la gran movilidad de los artistas en general y en el periodo manierista en particular (viajes de Durer, viajes de Francisco de Holanda, Viajes de Jacques Androuet du Cerceau, viajes de Diego de Siloe, viajes de Cornelis Bos, viajes de Simón Pereyng y un casi infinito etcétera).

grabados.⁴² La gran colección dirigida por Alain Gruber, *L'art décoratif en Europe*,⁴³ que nos servirá aquí como una verdadera guía, nos da una excelente idea de la fluidez con la que ciertos motivos fueron transferidos de un medio a otro, viajando así por toda Europa, al poner en paralelo visualmente ejemplos tomados de la pintura, de la arquitectura, de la escultura y de las artes suntuarias.

Es evidente que, más allá de lo propuesto por Kubler, un tema mucho más complejo de tratar es aquel que tiene que ver con las razones por las cuales tales secuencias formales predominan sobre otras en un momento determinado de la historia. Algunas veces esto se puede explicar por motivos meramente económicos y políticos como es el caso de las *clases detenidas de las configuraciones del tiempo* según la terminología de Kubler⁴⁴ en momentos de cambios radicales y traumáticos como son la conquista de un pueblo sobre otro. En otros casos las causas de la predominancia de una secuencia sobre otra probablemente se expliquen mucho mejor por medio de la psicología de las profundidades que por un análisis exclusivamente económico y político, como es el caso, por ejemplo, de la dialéctica que parece oponer a lo largo de la historia, a veces en un mismo artista, categorías como lo racional y lo fantástico, lo humano y lo divino, lo lógico y lo mágico, etc. En lo que concierne específicamente a nuestro tema, a demás de señalar la manera en que determinados motivos fueron transferidos hacia nuestros púlpitos a través del tiempo y

⁴² Con respecto a la importancia de la difusión de los medios impresos, es de esperarse que el uso de Internet provoque cambios de importancia capital en el campo de la historia del arte y de la historia en general, en particular para los países, como el nuestro, que tienen un acceso limitado a las fuentes europeas o de otras regiones del mundo, puesto que éstas no se encuentran en las bibliotecas. Hemos podido constatar a lo largo de nuestras investigaciones la gran ayuda que implica tener acceso a compendios y libros de grabados digitalizados que en otras circunstancias hubiese sido muy difícil, muy caro y muy tardado conseguir, imposibilitando así ciertas líneas de investigación.

⁴³ Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1993 y Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art décoratif en Europe, Classique et Baroque*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1992.

⁴⁴ Georges Kubler, *La configuración...*, *op. cit.*, p. 173.

de las fronteras, tanto físicas como culturales, intentaremos dar una explicación de este fenómeno que vaya más allá de la mera constatación de los hechos.

PRESENTACIÓN GENERAL DE LOS PÚLPITOS

Si bien, como su título lo indica, esta investigación estará consagrada principalmente a estudiar el significado histórico y simbólico de la iconografía fantástica de los púlpitos indo-portugueses, conviene, sin embargo, situar al lector de manera preliminar en cuanto a la ubicación geográfica, la datación y las características generales de estos muebles eclesiásticos.

Existe, en nuestro conocimiento, una sola monografía dedicada a los púlpitos indo-portugueses; se trata del libro *Goa - A Arte dos Púlpitos* de Hilda Moreira de Frias, publicado por la editorial portuguesa *Livros Horizonte*, en el año 2006.⁴⁵ En este libro la autora establece un catálogo fotográfico de los púlpitos del estado de Goa que le parecen relevantes e incluye, además, dos púlpitos de la localidad de Daman (los de las iglesias del Bom Jesus y de Nuestra Señora del Rosario) y uno de la localidad de Diu (el de la iglesia de San Pablo) en el Territorio de la Unión de Daman & Diu, pequeña entidad administrativa, cortada en dos por el golfo de Khambhat (antes conocido como el golfo de Cambaya) y rodeada por el estado de Gujarat. De entre este catálogo fotográfico, la autora escoge sólo unos cuantos púlpitos para dar de ellos una breve descripción formal. Los púlpitos escogidos por la autora pertenecen a periodos distintos de la historia del arte indo-portugués: la selección incluye púlpitos del siglo XVII, del siglo XVIII e inclusive púlpitos

⁴⁵ Hilda Moreira de Frias, *Goa – A Arte dos Púlpitos*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006.

del siglo XIX y de factura más reciente, aunque la autora no especifica con precisión la época a la que estos últimos puedan pertenecer. El libro de Hilda Moreira de Frias tiene el inmenso mérito de haber hecho accesible un aspecto del arte indo-portugués mal conocido hasta entonces en el universo académico al brindar una muestra importante de los púlpitos existentes en Goa y en el territorio de Daman y Diu. No obstante, como ella misma lo subraya, su análisis deja todavía el campo abierto por lo que respecta a una investigación tanto formal como iconológica de estos muebles eclesiásticos, profundización a la cual, en la medida en que nuestros propios medios nos lo permitan, deseáramos dedicarnos aquí.

Del catálogo proporcionado por Hilda Moreira de Frias hemos escogido una serie de púlpitos, a los que hemos agregado algunos de nuestra propia cosecha, sobre cuya fecha de ejecución no podríamos todavía pronunciarnos con precisión, pero que, debido a sus características ornamentales, sólo pueden pertenecer a los siglos XVII y XVIII, puesto que comparten rasgos típicos de los periodos manierista y barroco, lo cual excluye, en principio, su pertenencia al siglo XIX, momento en que estos muebles eclesiásticos adoptan formas que se asimilan al neo-clásico y al neogótico y en que su calidad, desde un punto de vista artístico, empieza a desmerecer de manera evidente. Por otro lado, los púlpitos que hemos escogido analizar difícilmente podrían pertenecer al siglo XVI, pues la mayoría de las iglesias levantadas a lo largo de ese siglo fueron reconstruidas en su totalidad, lo cual nos permite inferir que, si se echaron abajo muros y bóvedas únicamente para adecuar la formas al espíritu del tiempo, con cuanta más facilidad se destruirían retablos, púlpitos y demás elementos de talla, sin que esto constituya, claro está, ninguna prueba científica del hecho.

Por otro lado, también es posible argüir que los púlpitos del siglo XVI bien pudieron haber sido reutilizados en iglesias de los siglos XVII y XVIII, debido a la facilidad con que

este tipo de mueble puede ser desplazado de un sitio a otro; de hecho, tal como se verá en la relación de obras, algunos de los púlpitos de los que nos ocupamos aquí fueron en efecto reubicados en iglesias para las cuales no fueron diseñados. Sin embargo, la gran mayoría de estos púlpitos hacen gran uso de la columna salomónica lo cual nos sitúa forzosamente, si nos remitimos a la evolución de la arquitectura ibérica, en algún momento entre el segundo tercio del siglo XVII y la segunda mitad del siglo XVIII, además de hacer evidente la filiación de estos muebles con los retablos de madera de España y Portugal, por lo menos en lo que a este elemento concierne. Cabe decir que en lo que toca a los retablos de la India portuguesa, la columna salomónica nunca sería remplazada por el estípite sino que permanecería como “arbitro de la moda” a lo largo del siglo XVIII, según la expresión utilizada por Baird para calificar el mismo fenómeno tal como se observa en Portugal (ver descripción general de los púlpitos en la relación de obras).

Esto nos coloca en un periodo en que los portugueses habían ya perdido la mayoría de sus colonias en Asia a manos de sus principales rivales, los holandeses. Como se sabe el siglo XVI sería el siglo de la expansión portuguesa en India, mas en el siglo XVII, Portugal perdería la mayoría de sus posesiones a manos de holandeses, franceses e ingleses, quedándole, entre otras pocas posesiones, el territorio de Goa, así como las ciudades fortificadas de Daman y Diu, lugares donde se encuentran los púlpitos que ahora pretendemos estudiar. Remitimos al lector a los mapas que proporcionamos aquí, al final del trabajo, para que pueda localizar estos objetos dentro del estado de Goa y del territorio de Daman y Diu con toda la precisión requerida.

Para la descripción formal de los púlpitos, remitiremos de nueva cuenta al lector a la relación de obras. Es evidente que cada uno de los elementos de esto muebles sacros

(cazoleta, antepecho, respaldar, tornavoz, guardapolvo) con sus características formales podría convertirse en el objeto de un detallado estudio aunque, a lo largo de esta investigación, nosotros nos dedicaremos particularmente a uno solo de estos elementos. Como ya lo hemos señalado, todos los púlpitos que hemos escogido para nuestro estudio comparten entre sí una característica fundamental: ostentan figuras antropomorfas, ya sea femeninas o masculinas que fungen como ménsulas a nivel de las cazoletas (ver relación de obras) y que, por tanto, parecen estar cargando con el peso del mueble. Estos flexibles atlantes y cariátides tienen además la peculiaridad de presentar forma humana sólo en la parte superior del cuerpo mientras que sus extremidades inferiores han sido remplazadas por colas de serpiente, de pescado, o bien simplemente vegetales, lo que las convierte en nereidas, sirenas y tritones.

Son definitivamente estas figuras híbridas de medio bulto o de medio relieve las que confieren a nuestros púlpitos un magnetismo superior para el estudioso, como probablemente lo tuvieron para los fieles de reciente conversión al catolicismo en tiempos en que la prédica era fundamental para el proceso de evangelización, proceso que en la India se extendió mucho más allá del siglo XVI. En efecto, estas esculturas son particularmente interesantes pues parecen corresponder, aunque se alojen en las cazoletas de púlpitos de clara filiación barroca (siglos XVII y XVIII), al periodo manierista (siglo XVI), en el cual abundaban las figuras de índole fantástica que ya hemos mencionado; no obstante, estas figuras no sólo se vinculan con el universo manierista, de fondo grecolatino, sino que, al mismo tiempo, presentan características formales e iconográficas que las ligan de manera irrefutable a la mitología hinduista, como lo veremos más detalladamente. Esto último no deja de ser sorprendente si se toma en consideración la época en que los púlpitos

fueron concebidos, momento en que los mandatos tridentinos acerca de la iconografía religiosa estaban ya más que establecidos.

Ahora bien, si la relación que existe entre estas figuras y las divinidades hinduistas conocidas como *nagas* y *naginis* ha sido ya repetidamente señalada por los autores que se han ocupado de la arquitectura y de la escultura indo-portuguesa, y en particular de los púlpitos, como es el caso de Hilda Moreira de Frias, poco se ha hablado de la filiación que se puede establecer entre estas figuras y el manierismo europeo, ya sea éste meridional o septentrional, aunque el parentesco resulte evidente. Es nuestra intención ocuparnos, a lo largo de este trabajo, de ambos aspectos por igual.

Así, en un mismo objeto se conjugarían lo barroco y lo manierista, lo católico y lo pagano, lo indio y lo europeo; apetitoso programa iconológico y formal cuyo significado en la historia de los mestizajes culturales presenta importantes paralelos con lo sucedido en México y en el resto de Iberoamérica durante la época virreinal, paralelos en los que también repararemos con mayor detenimiento a lo largo de esta investigación.

ILUSTRACIONES DE LA INTRODUCCIÓN



1. Templo de Thaliyai, cercano al antiguo palacio del Zamorin.

Calicut, Kerala, India. Siglos XV-XVI (con renovaciones posteriores).

Foto: Archaeological Survey of India, 1901. Reproducida con permiso de la British Library.

© The British Library Board : Photo 1008 / 4 (428).



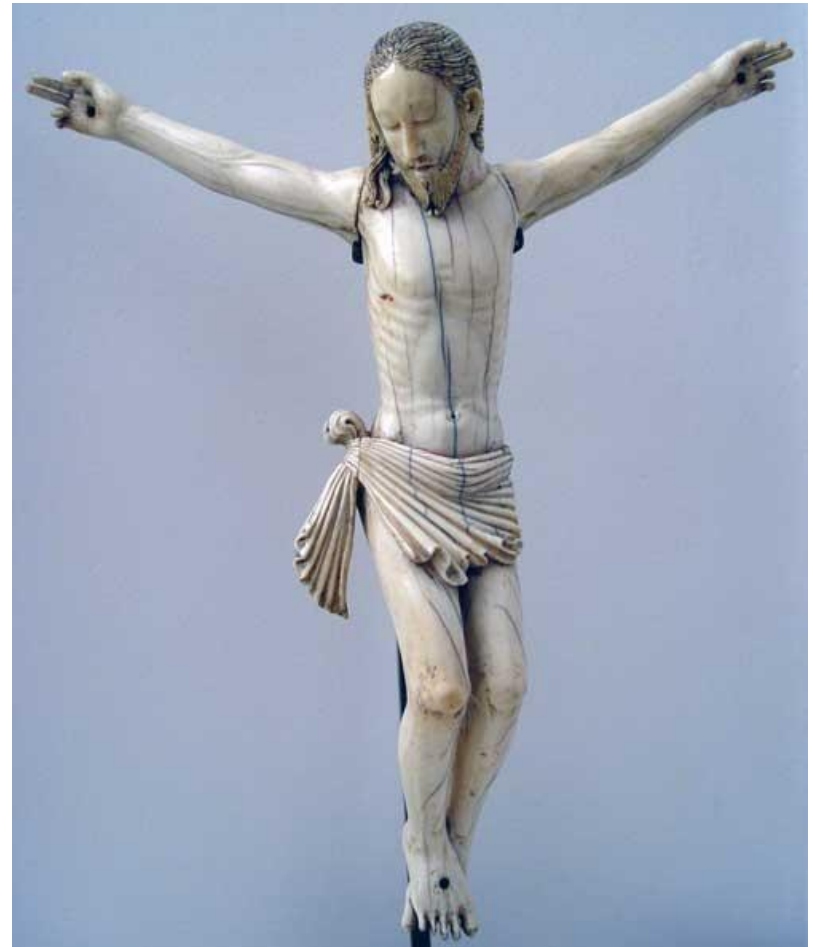
2. Remate de la puerta sur del fuerte de Daman.
Foto: Esteban García Brosseau.



3. Ruinas del convento dominico en la zona oeste del fuerte de Daman.
Foto: Esteban García Brosseau.



4. Virgen indo-portuguesa. Marfil. Siglo XVIII. Fotografía tomada de Beatriz Sánchez Navarro de Pintado, *Marfiles cristianos del Oriente en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1986, il. 6.



5. Cristo indo-portugués. Marfil. Siglo XVII. Fotografía tomada de la exposición virtual de Martine Amyot-Guigaz, « Un panthéon métis en Inde portugaise », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Optika - Exposiciones virtuales, 2007, [Online], Subido en línea el 28 de enero 2007. URL : <http://nuevomundo.revues.org/3503>. Consultado el 07 de noviembre 2011.

1. LOS PÚLPITOS INDO-PORTUGUESES Y LA ICONOGRAFÍA HINDUISTA: *NAGAS* Y *NAGINIS*

LA DENOMINACIÓN USUAL DE *NAGAS* Y *NAGINIS*

Se acepta generalmente que las figuras fantásticas que adornan la cazoleta de los púlpitos indo-portugueses provienen directamente de la mitología hinduista pues representan a *nagas* y *naginis*,¹ criaturas serpentina que habitan las profundidades acuáticas y terrestres en palacios y ciudades escondidos donde abundan joyas y otras maravillas. Ya desde su prefacio al libro de Hilda Moreira de Frias, *Goa - A Arte dos Púlpitos*, Vitor Serrão destaca la presencia de estas criaturas fantásticas en “los sorprendentes púlpitos de las iglesias de Goa, donde las exóticas figuras de *naginis* como sirenas-atlantes, mezcladas a figuras de tritones (referencias a los *nagas* del culto de Vishnu), aparecen junto a *putti*, aves fénix, flores de delicados pétalos (flores de loto),² roleos de hoja de acanto, y uvas eucarísticas, en una memoria difusa de la tradición religiosa autóctona y de la iconografía y de la simbología católicas”.³

Esta opinión refleja, claro está, la de la propia autora del libro,⁴ quien nos dice, por ejemplo, que las criaturas fantásticas que parecen sustentar el púlpito de la iglesia de Santa

¹ Para las palabras en sánscrito emplearemos aquí el sistema de notación sin signos diacríticos utilizado por David N. Lorenzen y Benjamín Preciado Solís en su libro conjunto *Atadura y liberación: Las religiones de la India*, México, El Colegio de México, 1996. Los nombres comunes siempre irán en cursivas, sin mayúsculas (*naga*, *nagini*); los títulos de tratado o de textos sagrados, literarios, etc., irán en cursivas y con mayúscula inicial (*Rig Veda*, *Bhagavad-gita*); los nombres propios de los dioses irán en caracteres normales, con mayúscula inicial (Shiva, Vishnu).

² Tradujimos aquí la expresión “rosas do Irão” (rosas de Irán), por flores de loto.

³ Vitor Serrão en Hilda Moreira de Frias, *op. cit.*, p. 6. Los paréntesis y las ideas que contienen son del autor: emplearemos corchetes cuando queramos añadir un comentario dentro de una cita.

⁴ Hay que saber que si bien Hilda Moreira de Frias, estableció en su libro el catálogo fotográfico de un gran número de púlpitos de distintas épocas, sólo realizó la descripción formal de un número reducido de entre ellos, en particular en lo que atañe a la época que nos concierne. Así, si bien en este catálogo fotográfico se encuentra incluida una parte importante de los púlpitos escogidos para formar parte del presente estudio, cuyo

Ana, en Talaulim son “cinco *naginis*, de brazos erguidos, coronadas y embellecidas con joyas”.⁵ Moreira de Frias interpreta de igual manera las figuras principales que articulan la cazoleta del púlpito de la iglesia de Santa María en el convento de Santa Mónica cuando las describe como “cuatro figuras femeninas (*naginis*) de senos desnudos y cola de serpiente”;⁶ de los pequeños hombrecillos fantásticos que se encuentran debajo de estas *naginis*, nos dice, en cambio, que son “hombres vegetales o de floresta”.⁷ En cuanto a las criaturas que hacen las veces de ménsulas en la cazoleta del púlpito de la iglesia del Espíritu Santo en Margao, la autora considera que son *nagas*,⁸ es decir representantes masculinos del mismo pueblo mitológico que las *naginis*. Por fin, entre los híbridos de la cazoleta del púlpito de la iglesia de San Jerónimo en Mapussa, sólo los seres barbados de cola de pescado reciben la denominación de “*nagas-atlantes*”,⁹ mientras que las demás criaturas, que no tienen barba, son llamadas por la autora “ángeles semi-humanos / semi-peces”,¹⁰ puesto que, además de cola de pescado, tienen alas.

Como Vítor Serrão e Hilda Moreira de Frias, otros autores se refieren a estas criaturas llamándolas *nagas* o *naginis*. Fátima Eusébio, por ejemplo, en un artículo dedicado a los intercambios formales entre la India y Portugal con respecto a la talla,¹¹ considera que en el púlpito de Nuestra Señora del Rosario en Daman “las *naginis* alternan con atlantes [...]”

alcance, se recordará, no pretende extenderse más allá de los siglos XVII y XVIII, sólo cinco de los que aquí escogemos fueron descritos puntualmente por la autora: se trata de los púlpitos de la iglesia de Nuestra Señora de la Providencia en el convento de San Cayetano en Vieja Goa (*op. cit.*, pp.65-66), de la iglesia de Santa María en el convento de Santa Mónica en Vieja Goa (*ibidem*, pp.67-68), de la iglesia del Espíritu Santo en Margao (*ibidem*, pp. 68-69), de la iglesia de Santa Ana en Talaulim (*ibidem*, p. 69) y de la iglesia de San Jerónimo en Mapussa (*ibidem*, p. 70). Ver relación de obras.

⁵ *Ibidem*, p. 69.

⁶ *Ibidem*, p. 68.

⁷ “Homens ervados ou da floresta”. *Ibidem*, p. 67.

⁸ *Ibidem*, p. 68.

⁹ *Ibidem*, p. 70.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Fatima Eusebio, “O intercambio de formas na arte indo-portuguesa: o caso específico da arte de talha”, *Mathesis*, 12, 2003, pp. 57-71.

mientras que en las iglesias del Espíritu Santo de Margao, de la catedral [*igreja matriz*] de Margao y de la colección de la fundación Medeiros e Almeida, de Lisboa (proveniente de Goa) son estas divinidades paganas las que dominan por completo”.¹² También nos habla de las “grandes *naginis*, cuyas colas se bifurcan y entrelazan entre sí”¹³ del púlpito de la iglesia de Varca. Por otro lado, esta autora considera que las criaturas que se alojan en las esquinas de la escalinata lateral por la cual se ingresa al púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia en el convento de San Cayetano son *nagas*,¹⁴ mientras que para Hilda Moreira de Frias éstas son únicamente “figuras humanas, especies de cariátides”¹⁵, lo cual, en realidad, parece ser una denominación más adecuada, pues estos personajes no presentan cola alguna.

De igual manera, T.P. Issar en un volumen abundantemente ilustrado y cuyo principal mérito consiste en ofrecer una visión panorámica del arte indo-portugués en Goa ¹⁶ tiende a considerar que todas las criaturas híbridas que se alojan en la cazoleta de los púlpitos son *naginis* o, en todo caso, que se inspiran directamente en esta figura mitológica, aun cuando presentan colas que no son propiamente de serpiente, como ocurre con los siete niños-atlantes del púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Vieja Goa cuyas extremidades inferiores están formadas por hojas de acanto.¹⁷

Por otro lado, si bien Maria Madalena de Cagigal e Silva omite mencionar a *nagas* y *naginis* en la pequeña sección que dedica a los púlpitos en su importantísimo estudio sobre

¹² *Ibidem*, p. 69.

¹³ *Idem*. Cómo lo indica la autora, este púlpito, en vez de encontrarse suspendido contra uno de los paramentos de la iglesia como los púlpitos que ya hemos presentado, se encuentra apoyado desde el piso por una columna medular donde se encuentran tallado los *nagas* o *naginis* que se entrelazan entre sí.

¹⁴ *Ibidem*, p. 70.

¹⁵ Hilda Moreira de Frias, *op. cit.*, p. 66.

¹⁶ T.P. Issar, *Goa Dourada, The Indo-Portuguese Bouquet*, Bangalore, Publicación de autor, 1997.

¹⁷ *Ibidem*, p. 140.

el arte indo-portugués refiriéndose a éstos únicamente como cariátides,¹⁸ esto se debe, en realidad, a la particular manera en que divide su investigación pues, en otras secciones de su libro habla abundantemente de la integración de *nagas* y *naginis* a diversos objetos artísticos de la India portuguesa, entre los cuales están los púlpitos, sin olvidar ocuparse con profundidad del significado religioso que tienen estas criaturas en el hinduismo. Así, nos dice, en particular, que “llamamos *nagas* o *naginis* a las esculturas de los púlpitos y de los muebles, y no sirenas, porque terminan en cola de serpiente y no de pescado”¹⁹ aunque, “a veces, al igual que la sirena, el *naga* indio podrá ser representado con cola de pescado, pero en una forma menos común de lo habitual”.²⁰ En términos generales la autora considera que, tanto simbólica como estilísticamente, las criaturas que se alojan en las cazoletas de los púlpitos como en los pies de los famosos “contadores” indo-portugueses, nacen de la fusión de dos corrientes, una india y otra portuguesa.²¹

De todo esto resulta claro que la denominación de *naga* o *nagini* no se puede aplicar con absoluta certidumbre a todas estas criaturas, aunque resulte cómodo utilizar este apelativo de manera general: si bien la presencia de *nagas* o *naginis* en los púlpitos indo-portugueses se reveló a todos estos autores con la suficiente claridad como para que no dudaran en afirmar el hecho, existen, sin embargo, elementos formales en la manera de representar a estas criaturas fantásticas cuyas particularidades no concuerdan del todo con la iconografía hinduista, jainísta o budista, lo cual obliga a matizar tal constatación, como lo hace ya Maria Madalena de Cagigal e Silva al hablar de una fusión entre una corriente india y otra europea. Mientras Issar no parece dudar en dar el nombre de *naginis* aun a los

¹⁸ María Madalena de Cagigal e Silva, *A arte indo-portuguesa*, Lisboa, Excelsior, 1966, pp. 216-219.

¹⁹ *Ibidem*, p. 342.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Ibidem*, pp. 340-344.

niños de cola de hojas de acanto del púlpito del Bom Jesus en Vieja Goa, los demás autores concuerdan automáticamente con Maria Madalena de Cagigal e Silva al recurrir al vocabulario del arte clásico y de la mitología grecolatina para definir a algunas de estas criaturas: siempre que los elementos iconográficos son demasiado ambiguos para que se pueda emitir un juicio contundente al respecto, como sucede cuando se constatan colas de pescado o de hojas de acanto en vez de colas de serpiente, o bien cuando las criaturas llevan barbas, prefieren hablar de tritones o simplemente de cariátides y atlantes, en vez de emplear llanamente los términos de *nagas* y *naginis*.

Nos parece que la única manera de remediar a la indeterminación que hemos constatado hasta ahora en cuanto al significado iconográfico de las criaturas fantásticas que se alojan en la cazoleta de nuestros púlpitos, es darnos a la tarea de confrontarlas con suficiente detenimiento, por un lado, con los *nagas* y *naginis* de la mitología y de la iconografía hinduista, y por otro, con todos los seres híbridos de naturaleza a mitad humana y a mitad serpentina, marina o vegetal, aunque siempre ondulatoria, que habitan el universo de la mitología clásica, tal como fueran representados por los escultores de Grecia y Roma, cuando estas figuras estaban en plena vigencia, o bien en tiempos de su renacimiento en la Italia del Quattrocento y del Cinquecento, particularmente después del descubrimiento de los grutescos de la Domus Aurea y de su posterior difusión por el resto de Europa cuando esta iconografía fantástica fue integrada por el lenguaje plástico del manierismo.

Puesto que los objetos que estudiaremos aquí se encuentran en la India, lo cual es suficiente para explicar influencias de tipo meramente formal provenientes del hinduismo, y puesto que el principal enigma por resolver aquí es que se hayan podido integrar criaturas de la mitología hinduista, budista y jainista a muebles sacros como los púlpitos barrocos de las iglesias católicas indo-portuguesas, no de una manera escondida, sutil o a penas

sugerida, sino con toda claridad, como lo podemos constatar al sólo pasar los ojos por cualquiera de las cazoletas de los púlpitos de Goa, Daman y Diu, empezaremos por dedicarnos a confrontar estas figuras fantásticas con las de la iconografía tradicional de las tres principales religiones pre-islámicas de la India que acabamos de nombrar.

RASGOS GENERALES DE LOS *NAGAS* EN LA MITOLOGÍA DE LA INDIA

Acabamos de ver que se tiende a identificar las cariátides y atlantes fantásticos que se alojan en los muebles eclesiásticos estudiados aquí con *nagas* y *naginis*. En algunos casos, la identidad de estos seres mitológicos con las figuras que hacen las veces de ménsulas en la base de los púlpitos es evidente, aunque en otros no lo sea tanto: se trata aquí de un problema del cual seguiremos ocupándonos más adelante con mayor atención. Sin embargo, antes de adentrarnos en tal discusión, resulta primordial conocer la naturaleza de estos seres, -los *nagas* y las *naginis*-, tal como se nos revela en la mitología de la India a lo largo de los varios siglos de su desarrollo, en textos como los *Vedas* (1500-800 a.C.), las grandes épicas como el *Mahabharata* (400 a. C - 400 d.C.) y el *Ramayana* (400 a.C.-400 d.C.), los *Puranas* (primer milenio d.C.) y los *Jatakas* (300 a.C-30 d.C.).²²

²² Los *Vedas* son textos religiosos de naturaleza oral, pero fijados por escrito en el periodo comprendido entre las fechas que acabamos de dar. Son el testimonio del pensamiento religioso de los indo-arios, a partir del momento de su entrada en el sub-continente indio alrededor del 2000 a.C. Los *Vedas* se componen del *Rig Veda*, del *Yayur Veda*, del *Sama Veda* y del *Atharva Veda*. Mientras los tres primeros se consideran como la verdadera esencia de los *Samhitas* (recopilaciones), el *Atharva Veda*, compendio de encantamientos y de rituales mágicos fue asimilado de manera tardía a este primer núcleo. A cada uno de estos textos se apegan los *Brahmanas*, los *Aranyakas* y los *Upanishads* correspondientes. Los *Brahmanas* son comentarios eruditos sobre las relaciones de los *Samhitas* con el ritual y el sacrificio brahmánicos. Los *Aranyaka* (libros del bosque) se adentran cada vez más en las interpretaciones simbólicas del ritual mientras que los *Upanishads* son ya las especulaciones metafísicas cuya resonancia universal es conocida por todos. El *Mahabharata*, el famoso poema épico de la India, considerado el más largo del mundo, relata la gran guerra entre los *Kauravas* y los cinco *Pandavas*. El *Bhagavad Gita* (*El canto del Señor*) forma parte de esta enorme colección de poemas épicos, aunque muy probablemente haya sido agregado al conjunto de manera apócrifa; en ella Krishna expone a Arjuna, uno de los cinco *Pandavas*, la necesidad de encontrar la liberación espiritual sin

Afortunadamente para nosotros la inmensa tarea de recolectar en todos estos textos los diversos mitos y leyendas en los que se desenvuelven *nagas* y *naginis* ya ha sido llevada a cabo por J. Ph. Vogel en un libro clásico editado en 1926: *Indian Serpent-Lore or Naga in Hindu Legend and Art*.²³

Como todos aquellos que han escrito sobre el tema, recurriremos, a lo largo de nuestra investigación, a este trabajo exhaustivo, testimonio de las mejores producciones de aquella “indología” del siglo XIX y principios del XX, cuyos esfuerzos se orientaron principalmente hacia el conocimiento de la religión y de la mitología de la India. Con ello pretendemos ofrecer una visión sintética por medio de la cual asir la naturaleza de estos seres cuya presencia constante en los principales textos religiosos de la India, indica el papel esencialmente religioso, y no únicamente literario, que desempeñan y desempeñaron a lo largo de los siglos, en el ámbito de la sacralidad hinduista. La enorme extensión de tiempo que separa los primeros *Vedas* de los siglos XVII y XVIII, no invalida nuestro

dejar de lado la acción, aunque sí renunciando a sus frutos: por ello encomienda a Arjuna a iniciar la lucha armada contra sus familiares, dejando a un lado sus escrúpulos, porque así lo ha querido el orden universal, y porque, en la unidad de la divinidad, todos los opuestos desaparecen, para quien sabe elevarse a la conciencia de esta verdad metafísica. El *Ramayana*, atribuida al sabio Valmiki, es el relato de la vida del héroe divino Rama; de su exilio injusto; de su lucha para recuperar a su esposa Sita, raptada por el demonio Ravana; del subsecuente abandono por parte de Rama de su esposa Sita por sospechas injustificadas, en cuanto a su pureza, después de su estancia en Sri Lanka bajo el poder de Ravana; y del regreso triunfante a su reino y la recuperación de su legítimo trono. Los *Puranas*, son textos mitológicos que continúan dentro de la línea del *Mahabharata* y cuya redacción se extiende a lo largo del primer milenio del cristianismo; en ellos está contenida en lo esencial la mitología de las dos principales divinidades del hinduismo tal como resurgió después de un periodo de universal influencia budista; estas divinidades son Shiva y Vishnu. En estos textos se desarrolla también la mitología de la Diosa, conocida bajo diversos nombres (Parvati, Durga, Kali etc...); contienen además cantidad de datos “profanos” entre los cuales muchos referentes al arte. Los *Jatakas* son relatos budistas de carácter legendario, muy cercanos a lo que consideraríamos cuentos de hadas, donde están contenidos episodios que se presentan como si se tratase de las vidas anteriores del Buda antes de su encarnación como Siddharta Gautama, aunque actualmente sepamos que estos relatos presentan sustratos procedentes de diversas tradiciones literarias.

Para un mayor acercamiento a estos textos, así como al universo religioso de la India hinduista, consultar, en particular, Benjamín Preciado Solís y David Lorenzen, *Atadura y Liberación. Las religiones de la India*, México, El Colegio de México, 1996; Theodore de Bary, *Sources of Indian Tradition*, Nueva York, Columbia University Press, 1959; A.L. Basham, *The Wonder that was India*, Londres, Sidwick and Jackson, 1956; y, aunque en francés, la excelente síntesis sobre la literatura de la India por el gran especialista Louis Renou: *Les littératures de l'Inde*, Paris, PUF, colección *Que Sais-Je?*, 1966.

²³ J. Ph. Vogel, *Indian Serpent Lore or the Nāgas in Hindu Legends and Art*, Londres, Arthur Probsthain, 1926.

procedimiento, pues existe una evidente continuidad, a pesar de todas las transformaciones, entre las creencias de los primeros tiempos y las de la época moderna, tal como se puede verificar en las prácticas culturales que todavía hoy en día se realizan alrededor de la figura de los *nagas* en toda la India, aunque con mayor intensidad en el sur, en la costa oeste, así como en Bengala y Orissa, al este del país.²⁴ Es importante tener claro de antemano que *nagas* y *naginis* son divinidades, las cuales reciben un culto y por tanto son veneradas como tal, por lo cual están lejos de ser únicamente personajes de “cuentos de hadas”, tal como los concebimos en nuestra modernidad.²⁵

Antes que nada, tal como lo indica la primera acepción del vocablo sánscrito, los *nagas* son serpientes divinizadas y más particularmente cobras de la especie conocida como cobra india o cobra de anteojos (*naja naja*), la cual tiene como característica principal el poder dotarse de una suerte de capucha con la cual rodea su cabeza a la manera de un halo cuando se siente amenazada, aplastando, para ello, las vertebras en esta área de su cuerpo (fig. 1¹).²⁶ Este tipo de cobras es muy peligroso y en la India, a lo largo de los siglos y hasta la época actual, se han registrado incontables muertes debido a su mordedura, en particular durante la época del monzón cuando, huyendo de las aguas, las serpientes se refugian en las

²⁴ P. Thomas, *Festivals and Holidays of India*, Bombay, D. B. Taraporevala Sons & Co., p. 15.

²⁵ Ver en particular el libro de A. M. Abraham Ayrookuzhiel: *The Sacred in Popular Hinduism*, Madras, The Christian Literature Society, 1983, pp. 54-58. El autor conduce una encuesta de orden antropológico en un poblado del sur de la India, en la costa del Malabar, llamado Chirakkal. De 187 entrevistados 108 dijeron estar convencidos del poder sagrado (*shakti*) de la serpiente y compartir la idea según la cual cualquier daño infligido a este animal podía traer mágicamente graves consecuencias a la salud, como contraer la lepra. Dentro de estos daños infligidos a las serpientes se cuentan en particular, el matar a una serpiente, invadir y destruir los jardines y los sitios que les son consagrados (*sarpakavu*), o inclusive simplemente contaminar estos sitios al orinar dentro de ellos, por ejemplo. Este tipo de daños constituyen un verdadero pecado, conocido como *sarpadosham*. De las 187 personas entrevistadas otras 52, dijeron que, si bien ponían en duda el poder sagrado de las serpientes, no se arriesgarían a hacer nada que se pudiese considerar como *sarpadosham*. Sólo 27 de los 187 dijeron no creer en el carácter sagrado de las serpientes considerándolas como meros animales.

²⁶ J. Ph. Vogel, *op. cit.*, pp. 26-27.

casas de las poblaciones rurales.²⁷ Por ello, los *Grihyasutras*, textos dedicados al ritual doméstico dentro de la tradición védica, recomendaban ya, en el primer milenio antes de Cristo, levantar las camas para poder dormir sin riesgos. Esta acción precautoria forma parte del *sarpabali* (ofrenda a las serpientes), elaborado ritual codificado en estos textos, cuya intención primera es la de propiciar a estas serpientes y cuya realización se extiende desde las primeras lluvias, en la noche de la luna llena del mes de *shravana* del calendario hindú (aprox. 20 de julio al 20 de agosto) hasta el primer mes de invierno, en la luna llena del mes de *margashirsha* (22 de noviembre al 21 de diciembre), es decir durante un periodo de aproximadamente cuatro meses.²⁸ Actualmente se sigue celebrando el *nagapanchami*, un festival religioso que mantiene lazos estrechos con el *sarpabali*; el *nagapanchami* se celebra en el quinto día de la quincena del cuarto creciente de la luna, en el mes de *shravana*, es decir en los primeros días de agosto. Más adelante tendremos la oportunidad de regresar a este festival religioso para analizar su significado con respecto a la iconografía de los púlpitos indo-portugueses.²⁹

Como lo hace notar Vogel,³⁰ tanto el hecho de que las cobras desciendan a las moradas de los hombres durante la estación de las lluvias, aumentando así las muertes por mordedura de serpiente cuando el agua abunda, como la similitud observable entre el movimiento de los ofidios y las ondulaciones de los riachuelos huidizos causados por las ráfagas, pueden encontrarse a la base de la asociación permanente que existe, en la

²⁷ Ya en 1888, Moriz Winternitz hablaba de 21, 000 muertes al año en las posesiones inglesas por mordedura de serpiente, en su artículo “Der Sarpabali, ein altindischer Schlagencult”, *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, Vol. XVIII, 1988, p. 34.

²⁸ J. Ph. Vogel, *op. cit.*, p. 11.

²⁹ P. Thomas, *op. cit.*, p. 15. En lo que concierne a este festival a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, ver J. Ph. Vogel, *op. cit.*, pp. 275-276; Balaji Sitaram Kothare, *Hindu Holidays*, Bombay, The Times Press, 1904, pp. 24-27, Rao Sahib Vishwanath Narayan Mandlik, “Serpent Worship in Western India, The Naga Panchami Holidays as it is Now Observed” en *Writings and Speeches*, Government Steam Press, 1896, pp. 235-267.

³⁰ J. Ph. Vogel, *op. cit.*, pp. 11-12.

mitología de la India, entre los *nagas* y el elemento acuático. Como para apoyar esta aseveración, Gaston Bachelard nos dice, citando después a Víctor Hugo: “...El río que serpentea no es una simple figura geométrica: en la noche más oscura, quedan suficientes luces para que el río se deslice en la hierba con la movilidad y la destreza de una larga culebra: ‘pues el agua tiene ese poder, en la noche más completa, de tomar la luz de quién sabe dónde y de cambiarla en culebra’”.³¹ No deja de ser interesante, cuando se medita en esta última imagen, que en los textos védicos las serpientes se encuentren igualmente ligadas a elementos atmosféricos relacionados con la lluvia, como son las nubes y los relámpagos. El relámpago, en efecto, es fácilmente asimilable a una serpiente como la cobra, cuyo ataque es a la vez repentino y devastador, y cuya potencia es capaz de paralizar, antes siquiera de la mordedura – la cual correspondería al trueno-, a cualquiera que tenga la aterradora experiencia de encontrársela en su camino. Esta asociación de la serpiente con el relámpago que desciende del cielo en un movimiento veloz, contundente y zigzagueante, es probablemente universal y en todo caso uno no puede dejar de establecer un paralelo con la experiencia de Aby Warburg entre los indios “Pueblo” tal como la relatara en su famosa conferencia de abril de 1923, *El ritual de la serpiente*,³² pronunciada en el sanatorio de Bellevue en Kreuzlingen, donde investiga el papel religioso que tiene entre estas comunidades indígenas la serpiente de cascabel.

Los *nagas*, por otro lado, se encuentran también ligados al mundo subterráneo ya sea terrestre, lacustre o, inclusive, marino. No es ya, para seguir apoyándonos en las categorías de Bachelard, el dominio de las aguas que corren, sino el dominio de las cuevas

³¹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948. La cita corresponde a *Los Miserables* de Víctor Hugo.

³² Sobre esta relación entre el rayo y la serpiente ver Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, México, Sexto Piso, 2004, p. 21. En alemán la conferencia llevaba el título de *Shlangenritual: Ein Reisebericht* (El ritual de la serpiente: un reporte de viaje).

de las maravillas, las cuales, según las expresiones forjadas por el filósofo de la imaginación material, no dejan de pertenecer a las *ensoñaciones de la tierra y del reposo*, aun cuando muchas veces se encuentran como suspendidas en un irreal espacio subacuático donde los *nagas*, y sus poco frecuentes invitados de la superficie, pueden respirar. Existe un gran número de leyendas donde la morada de los *nagas* se sitúa al fondo de un río, de un lago, del mar o de la tierra. En estos espacios los *nagas* viven en reinos cuya principal característica es la cantidad de tesoros que encierran: plata, oro, perlas, además de joyas con poderes mágicos abundan en estos territorios gobernados, en la mejor tradición monárquica, por un rey *naga*, pues, como ya lo hacía notar Vogel, los seres fantásticos viven según las mismas jerarquías sociales que los seres humanos.³³ En lo que concierne al universo terrestre, o ctónico para emplear la terminología de la historia de las religiones, la entrada a estos dominios deslumbrantes se encuentra por lo general en una cueva, al pie de un árbol o en un “hormiguero”, el cual, como lo ha demostrado John C. Irwin³⁴, sería más bien una termitera. Además, los *nagas* son los guardianes de aquellos tesoros de los que son depositarios y no dudarán en atacar a todo aquel que, con el propósito de apropiárselos, intente penetrar en sus territorios acuáticos o subterráneos sin su consentimiento.³⁵ En cambio, son igualmente capaces de recompensar con estos tesoros a quienes se ganan su reconocimiento y su gratitud. Se dice además que los *nagas* llevan joyas en sus capuchas,³⁶

³³ J. Ph. Vogel, *op. cit.*, p. 4.

³⁴ John C. Irwin, “The Sacred Anthill and the Cult of the Primordial Mound”, *History of Religion*, vol. 21, núm. 4, Chicago, University of Chicago Press, Mayo 1982, pp. 339-360.

³⁵ Irwin habla de un relato folklórico recurrente en el cual se dice que dentro de estas termiteras, u hormigueros, se pueden encontrar tesoros. Se dice que para desenterrarlos basta correr hacia el final del arcoíris y escavar dentro del hormiguero más cercano a éste. Pero hay que tener cuidado pues estos tesoros están custodiados por una serpiente, la cual muchas veces escupe fuego, y cuya frente contiene la joya de la cual nace la luz del arcoíris. Sólo quien sobreviva a la ira de la serpiente podrá pretender hacerse con el tesoro. John C. Irwin, *op. cit.*, p. 343.

³⁶ J. Ph. Vogel, *op. cit.*, p. 25, J. N. Banerjea, *The Development of Hindu Iconography*, Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal, 1974, p. 346.

lo cual acentúa su relación con el universo subterráneo de los metales y de las piedras preciosas, o con el mundo submarino, cuando se trata de perlas.

Es fácil encontrar el fundamento natural de los motivos mitológicos que acabamos de describir: las serpientes, en general, se escabullen y se esconden en lugares de difícil acceso como las raíces del Pippal (*ficus religiosa*), un árbol ritualmente ligado a los *nagas*; es común, al parecer, que habiten dentro de las termiteras abandonadas;³⁷ las cobras suelen entrar a los estanques para cazar;³⁸ por fin, cuando se sienten acorraladas, o cuando se les sorprende al tratar de penetrar en algún sitio escondido, atacan sorpresivamente a sus víctimas quienes pagan así su excesiva curiosidad.

No es lugar aquí de tratar de definir las razones por las cuales las serpientes, de un peligro natural perteneciente al reino animal, se fueron convirtiendo en divinidades con una mitología y un culto propios, entre cuyas características más notables se encuentra la facultad de pasar de su forma original a la forma humana, además de pensar, de hablar e inclusive de meditar como los seres humanos. Probablemente haya que ver en ello una consecuencia de las características propias de este reptil, las cuales lo convierten en un candidato perfecto para recibir los atributos de lo sagrado tal como lo definió Rudolf Otto, en tanto sentimiento de lo *numinoso* en su triple aspecto de *mysterium*, *tremendum* y *fascinans*.³⁹ Entre estas características se pueden contar: la sensación de misterio que provoca su capacidad de escabullirse rápidamente en los lugares más recónditos, con un rápido movimiento zigzagueante que los distingue de los demás seres vivos (*mysterium*); su repentino y potentísimo ataque, seguido por la muerte rápida y casi siempre inevitable de la

³⁷ John C. Irwin, *op. cit.*, p. 352.

³⁸ Indian National Snake Bite Protocols 2007; Consultado en Scribd: <<http://www.scribd.com/doc/13591739/Snake-Bite-Protocol-2007-India>>

³⁹ Ver Rudolf Otto, *Lo Santo: lo racional y lo irracional en la idea de dios*, Madrid, Alianza, 1980.

víctima (*tremens*); la apariencia de clemencia y misericordia con que se puede confundir su aptitud a retirarse frente a aquel que, por fortuna, lograrse ser lo suficientemente cauteloso en sus movimientos para no despertar sus reflejos de defensa (*tremens*); su poder de fascinación (se habla mucho de la habilidad de estos ofidios para hipnotizar y paralizar a sus víctimas por medio de la mirada) (*fascinans*).

Cualesquiera que sean estas razones, el hecho es que alrededor de la cobra se fue tejiendo una importante mitología. Si al principio, en los *Vedas*, o bien posteriormente, en la mitología del *Mahabharata*, los *nagas* tienden a ser tratados como peligrosos enemigos a los que se tiene que eliminar, en general por medio del fuego, o en todo caso a los que se tiene que propiciar a falta de un mejor remedio, la relación con respecto a ellos se suaviza durante el apogeo del budismo. Si bien los *nagas*, en la concepción védica, podían ya convertirse a voluntad de ofidios a seres humanos y vice-versa -probablemente como un efecto del proceso por el cual pasaron de meras serpientes a personajes divinos y mitológicos-, en el budismo esta cualidad se encuentra acentuada, como lo demuestra la iconografía propia de esta doctrina filosófico-religiosa cuyas raíces pertenecen igualmente a la tradición védica, aunque sus enseñanzas se aparten de ella, en particular en lo que se refiere a la observancia del sistema de castas.

Si bien, en un relato como el combate del Buda contra el *naga* Uruvila, este *naga* todavía no se desprende de sus características animales, orgullosas y violentas, las cuales serán combatidas por el Buda con éxito rotundo, esta situación es en realidad excepcional⁴⁰

⁴⁰ J. Ph. Vogel, *op. cit.*, p. 93. La historia, contenida en el *Vinaya Pitaka (Mahavagga, I, 15)*, cuenta como el Buda vence al *naga* Uruvila, para convencer a tres ascetas brahmánicos, los Kasyapas (Kassapa en Pali) quienes no estaban dispuestos a aceptar que el Buda hubiese realmente conquistado la meta suprema del Nirvana. Para ello, el Buda pide entrar al cuarto donde estos tres ascetas, quienes son también hermanos, veneran al fuego sagrado según la tradición védica. Pero estos le advierten que en este cuarto hay un *naga* con poderes mágicos que no lo dejará entrar y podrá hacerle daño. El Buda insiste. Cuando entra, el *naga* enfurecido produce una espesa nube de humo, la cual contrarresta el Buda con otra más espesa. Pero el *naga*

y ya en el episodio ampliamente conocido del *naga* Muchilinda protegiendo al Buda mientras medita bajo un árbol, las cualidades humanas y compasivas de estos seres empiezan a aflorar de manera evidente.⁴¹ En efecto, en los relatos posteriores del budismo los *nagas* parecen más príncipes poderosos, deseosos de conocimiento y de redención espiritual, que verdaderas serpientes, aunque nunca se desprendan por completo de sus cualidades ofídicas. Si bien, por naturaleza, no han perdido nada de su aptitud a infligir dolor o la muerte a quienes los atacan, han ya decidido renunciar a su poder y su orgullo, al haberse rendido frente al poder superior que emana del Buda en su condición de iluminado. El Buda, por medio de sus discursos y de sus hechos milagrosos, los ha convencido de luchar contra su propio carácter y de abandonar la violencia para cambiarla por una actitud humilde y compasiva, con lo cual practican la doctrina que han recibido de él. Gracias a

“incapaz de controlar su enojo” produce entonces flamas que dirige en contra del Buda. Sin embargo, el Buda hace lo mismo, sólo que el fuego producido por él es más poderoso que el del *naga* y de esta manera vence a la serpiente. El Buda pone entonces al *naga* derrotado en su plato de limosnas (el Buda y sus discípulos mendigaban su comida) y, saliendo de la pieza donde se encontraba encerrado, lo muestra entonces a los hermanos Kasyapa que se convencen de la valía del Buda, aunque este tendrá que producir más milagros para convencerlos de manera definitiva del valor de su doctrina. Consultar la versión inglesa de T.W. Rhys Davis y Hermann Oldenberg en *The sacred books of the East*, Vol. XIII, Max Müller (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1881, pp. 118-122).

⁴¹ Según el *Vinaya Pitaka* (*Mahavagga*, I, 3) no se trata del árbol *bodhi*, árbol debajo del cual el Buda llegó a la iluminación, sino de otro árbol bajo el cual se mantuvo en meditación, después de haber logrado la liberación del Nirvana. Este árbol se conoce como el árbol de Muchilinda. La historia de la serpiente Muchilinda que protege al Buda del frío y de la lluvia se encuentra en varios textos, además del *Vinaya Pitaka*, como el *Lalitavistara* y el *Mahavastu* y el *Nidanakatha* (texto introductorio a los Jatakas escrito por su compilador ceilanés), tal como lo señala Vogel (*op. cit.*, pp. 102-103). La versión del *Vinaya Pitaka*, por ejemplo, cuenta la historia en esta forma: después de siete días de haber meditado bajo el árbol Agapala, el Buda se traslada hacia el árbol Muchalinda (Muchalinda es la forma Pali del nombre sánscrito Muchilinda) y se sienta con las piernas cruzadas a meditar. Una nube negra empieza a formarse fuera de estación y se desata una tormenta que durará siete días; el ambiente se oscurece, el clima se hace frío y la lluvia no deja de caer. Entonces “el rey *naga* Muchalinda sale de su morada y rodea siete veces el cuerpo del Bienaventurado enroscándose a su alrededor mientras extendía su amplia capucha sobre la cabeza del Bienaventurado, pensando para sí mismo: ‘¡Qué el frío no toque al Bienaventurado! ¡Qué el calor no toque al Bienaventurado! ¡Qué ninguna molestia proveniente de tábanos y de mosquitos, de tormentas, del calor, o de reptiles, afecte al Bienaventurado’. Una vez que se disipa la tormenta el *naga* Muchilinda hace que su “propia apariencia desaparezca” y toma la forma de un joven quien junta las manos y las levanta hacia el buda en señal de veneración. (tradujimos los pasajes citados a partir de la versión inglesa del original en Pali de T.W. Rhys Davids y Hermann Oldenberg, *op. cit.*, p. 80).

esta renuncia a su propio poderío, podrán por fin reencarnar como humanos y, por tanto, aspirar a la liberación definitiva.⁴²

Como se sabe, para el budismo, si bien dioses y demonios existen efectivamente, éstos, a pesar de ser mucho más poderosos que los demás seres, no poseen el privilegio de aspirar directamente a la liberación del *nirvana*, sino que les es forzoso reencarnar primero como seres humanos; esto les es posible porque, a pesar de ser divinidades, tampoco poseen la eternidad.⁴³ Los *nagas*, al ser a la vez serpientes y divinidades, a pesar de su capacidad por adoptar temporalmente la forma humana, no pueden, en efecto, aspirar al *nirvana*, sin antes haber muerto y reencarnado en nuestro reino; sin embargo, sí pueden acumular el mérito necesario para nacer como seres humanos gracias a sus acciones positivas, entre las cuales el abandono de la violencia y el ejercicio de la compasión. Es con la esperanza de renacer como humanos y de lograr un día la liberación del ciclo doloroso del *samsara*, el interminable flujo de los renacimientos, que los *nagas* veneran al Buda y abandonan su violencia congénita, acercándose así un poco más a nuestra naturaleza.⁴⁴

⁴² La leyenda del *naga* Elapattra por ejemplo, cuenta como este rey *naga* se pone en búsqueda del Buda cuando lee dos versos enigmáticos pronunciados por el Iluminado, los cuales desea resolver. Cuando se acerca al Buda, en la ciudad de Varanasi (Benarés), el *naga* toma la forma de un monarca universal (*chakravartin*) por miedo a ser reconocido por los demás *nagas* y tener que aguantar su oprobio. Sin embargo el Buda le ordena retomar su forma de serpiente y promete protegerlo contra la ira de sus congéneres. En su forma de serpiente el *naga* Elapattra tiene dimensiones enormes. En la versión tibetana de la leyenda, una vez bajo forma de serpiente, el Buda le dice que tendrá que esperar a la llegada de Maitreya, Buda del futuro, para poder obtener respuesta a su interrogación, mientras que en la versión china, el *naga* Elapattra le pregunta al Buda de que manera puede obtener méritos para poder reencarnar como *deva* (los *devas* son dioses) o como humano, por lo que el Buda le expone su doctrina. El *naga* se pone entonces a llorar y explica al Buda que esto se debe a que recuerda que en una vida anterior había sido discípulo del Buda Kasyapa; sin embargo, por haber cortado un árbol inútilmente, había reencarnado en esta vida bajo la forma de un *naga*. El Buda Kasyapa, le había dicho entonces que renacería de nuevo bajo forma humana cuando llegaría el Buda Shakyamuni, y que sólo entonces obtendría la liberación, lo cual estaba ya cumpliéndose en ese momento. Hemos escrito esta versión abreviada a partir del texto de J. Ph. Vogel, (*op. cit.*, pp. 105-106), quien, a su vez, se refiere a la versión china y tibetana de la vida del Buda a las cuales hemos aludido. El texto indio donde se encuentra consignada esta leyenda es el *Mahavastu*.

⁴³ Ver Mrs. Rhys Davids, *Buddhism*, Londres, Williams & Norgate, s.f., pp. 52 y ss.

⁴⁴ Es famosa, al respecto, la historia del *naga* que quería liberarse de su existencia como serpiente y obtener la naturaleza humana para lograr la liberación definitiva. Para llegar a esta meta el *naga* decidiría tomar forma (que no naturaleza) humana para ser aceptado en un monasterio de monjes budistas, lo cual así sucedería. Sin

Se sabe que el culto a las serpientes fue extremadamente popular en la India, tanto durante el periodo védico y en la época del budismo, como en los siglos ulteriores y hasta nuestros días.⁴⁵ Algunos de los autores que se han ocupado del tema, en particular durante el siglo XIX y principios del XX, llegaron a pensar que este culto existía en la India antes de la llegada de los indo-europeos y que sólo con el tiempo llegó a ser asimilado por la religión brahmánica.⁴⁶ No obstante el tema de las invasiones “indo-europeas” y su papel en la conformación de la cultura de la India ha hecho correr mucha tinta entre los historiadores de ese país, en una polémica de índole sobre todo ideológica, en la que ciertamente preferimos adentrarnos lo menos posible, puesto que va mucho más allá de nuestro tema.

embargo, una vez aceptado en el monasterio, mientras estaba sólo en una celda que compartía con otro monje y pensaba que nadie lo veía, el *naga* retomaría su forma verdadera y, sin querer, se quedaría dormido con esta forma. Pero el monje regresaría antes de lo previsto y descubriría a la serpiente, quien llenaba ya al monasterio entero con su cola enroscada. El monje, gritando a todo pulmón alertaría a sus compañeros quienes acudirían corriendo. El *naga*, despertando, volvería a tomar forma humana y explicaría a los demás monjes lo que había sucedido y cuál era su verdadera naturaleza. Los monjes, al no saber qué hacer, acudirían al Buda quien mandaría reunir a todos los monjes en gran asamblea. Ahí, estando el *naga* presente, explicaría que en tanto *naga* no podía aspirar al crecimiento espiritual en esta vida, pero le encomendaría ayunar en forma regular y en fechas determinadas, para que así pudiese reencarnar como humano en una vida ulterior, después de lo cual lo expulsaría del monasterio. Esta historia, mencionada por J. Ph. Vogel, (*op. cit.*, pp. 110-111), se encuentra en el *Vinaya Pitaka (Mahavagga, I, 63)*. Ver T.W. Rhys Davis y Hermann Oldenberg, *op. cit.*, pp. 217-219.

⁴⁵ Ver nota 25. En 1825 Jean Antoine Dubois, también conocido como el *Abbé Dubois*, en su famoso relato sobre las costumbres y ceremonias de la India (*Moeurs, institutions et cérémonies des peuples de l'Inde*, Tomo II, Paris, J. S. Merlin, 1825, p. 436) nos dice: “Como si la presencia real de este peligroso reptil (la serpiente) no fuese suficiente para infundir el terror en el espíritu de los indios (hinduistas), sus libros están llenos de fábulas en torno a éste y por doquier la mirada se encuentra con su imagen.” Como se sabe una primera versión de este relato antropológico se publicó en inglés a partir del manuscrito original del autor. El autor mejoró luego su manuscrito, el cual se publicó por primera vez en Francia en 1825. El texto, aunque todavía lleno de prejuicios “eurocentristas”, es considerado, con razón, como uno de los más importantes trabajos publicados sobre las costumbres y ceremonias hinduistas.

⁴⁶ Sobre esta cuestión ver Pradyot Kumar Maity, *Historical Studies in the Cult of Goddess Manasa (a socio-cultural study)*, Calcutta, Punthi Pustak, 1966, pp. 13-22. También J. Ph. Vogel, *op. cit.*, pp. 2 y ss. En el siglo XIX, James Fergusson (*Tree and Serpent Worship*, Nueva Delhi, Asian Educational Services, 2004, pp. 60 y ss.) pensaba, por ejemplo, que el culto a las serpientes no era ni indo-europeo ni drávida, sino que era propio de una “raza” hipotética, cercana a los tibetanos y a los “indo-chinos” (p. 61). Tanto Fergusson, como Oldham, (*The Sun and the Serpent, A contribution to the History of Serpent Worship*, Londres, Archibald Constable & Co., 1905) pensaban que los *nagas* habían sido en realidad pueblos anteriores a los indo-europeos quienes veneraban a la serpiente y que por ello habían recibido este nombre por parte de los invasores. A. P. Karmarkar (*The Religion of India*, vol. I, Lonavla, 1950) pensaba, tal como lo reporta Pradyot Kumar Maity, (*op. cit.*, pp. 16-17) que el culto a la serpiente fue primero rechazado y luego integrado por las poblaciones indo-europeas a medida que se establecían con mayor firmeza dentro del sub-continente indio.

Sea como sea, es interesante constatar que en el *Rig Veda* las alusiones al culto a la serpiente se reducen esencialmente al mito del combate de Indra contra la “serpiente” Vritra⁴⁷ mientras que en el *Atharva Veda*, texto tardío dentro del conjunto de los *Vedas* consagrado principalmente a las encantaciones mágicas y los actos propiciatorios, se encuentran mucho más alusiones a las serpientes y a la manera de propiciárselas o de defenderse de sus ataques. Así la actitud de abierta enemistad hacia las serpientes, propia del *Rig Veda*, fue paulatinamente transformándose para dar cabida a una actitud más propiciatoria que destructora con respecto a estos animales, última, por lo demás, que es la que prevalece hoy en día.

Dentro de las creencias del hinduismo, tal como resurgieron después de siglos de influencia budista, los *nagas* forman parte de las divinidades menores, los *vyantara devatas* según la clasificación del jainismo,⁴⁸ al igual que *yakshas*, *apsaras* y *gandharvas*.⁴⁹ En efecto, hay en la India divinidades mayores, entre las cuales se encuentran Shiva, Vishnu, así como las diversas manifestaciones de la Devi (la diosa, la gran diosa), mientras que existe un gran número de divinidades cuyo culto es considerado menor, aunque no por ello sean de menor importancia en lo que concierne al fervor religioso; de hecho, estas divinidades menores gozan por lo general de grandes testimonios de afecto y veneración por parte de la población en general, aunque, al parecer, las castas más altas, en particular la

⁴⁷ El mito del dios Indra contra la serpiente Vritra, es uno de los más importantes en el *Rig Veda*. Indra es un dios guerrero, celebrado por sus proezas contra los enemigos del pueblo védico. Su epíteto más común es *vritrahan* (el destructor de Vritra). Vritra en cambio es un ser en forma de serpiente. Vritra en general oculta y encierra elementos preciosos como el agua, las vacas, el sol, la luz e Indra, al matar a Vritra, libera a estos elementos, por lo cual es celebrado. Ver A. A. Macdonell, *Vedic Mythology*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1995, §12 y §68.

⁴⁸ Nombre que Jitendra Nath Banerjea (*op. cit.*, pp. 335 y ss.), adopta para describir la iconografía de estos seres divinos característicos tanto del brahmanismo, del budismo como del jainismo.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 335.

casta de los brahmanes, pueden o no incluirlas en sus propios rituales,⁵⁰ dependiendo de su importancia y de un sinnúmero de factores socio-religiosos cuyo análisis no podríamos pretender analizar aquí.

Por otro lado *nagas* y *naginis*, además de recibir un culto propio, se encuentran ligados de diferentes maneras a las divinidades mayores. Mientras son más afines al shivaísmo y al shaktismo, donde aparecen como acompañantes tanto de Shiva como de la Devi, en el vishnuísmo, la relación con los *nagas* recuerda en muchos aspectos la posición subordinada que asumen en el budismo.

Kumar Maity Pradyot, en su libro sobre la diosa-serpiente Manasa, nos señala una serie de hechos que marcan la particular afinidad entre Shiva y las serpientes. Los siguientes son algunos de los ejemplos que nos da este autor:⁵¹ uno de los epítetos de Shiva es *nagabushana*, es decir “ el que está adornado con serpientes”; en ciertos lugares como en Nageshvar o en Varanasi esta divinidad se venera bajo la forma de una cobra; muchos templos dedicados a Shiva poseen “pozos de serpientes”; otros templos, ubicados en Gujarat y del Konkan tienen en su interior figuras de *nagas*, (lo cual es particularmente significativo para nosotros pues se trata de dos regiones limítrofes a los sitios donde se encuentran los púlpitos); en el noreste del Himalaya se rinde culto a Shiva con el nombre de Nageshvar, el Señor de las serpientes; a veces, dentro de los templos dedicados a Shiva, se venera, no a simples representaciones de los *nagas*, sino a cobras vivientes que moran en

⁵⁰ En lo que concierne al culto contemporáneo a los *nagas* ver Asutosh Bhattacharya, “The Serpent as a Folk-Deity in Bengal”, *Asian Folklore Studies*, vol. 24, núm. 1, 1965, pp. 1-10. Como el título del artículo lo señala, el autor nos habla del culto a la serpiente en Bengala, así como de la diosa serpiente Manasa. Algunas de las manifestaciones de este culto son más bien populares y las castas altas tienden a disociarse de ellas. En el primero de estos casos el autor da como ejemplo los numerosos altares cerrados que proliferan en la región de Birbhum en el oeste de Bengala, los cuales son atendidos por sacerdotes “aborígenes hinduizados” llamados Deyasi (palabra de origen no indo-europea según el autor) y no reciben la veneración de las castas altas. En el otro extremo se encuentra la celebración del *nagapanchami*, en la cual participan todas las castas, incluida la de los brahmanes, quienes en esta ocasión offician en las ceremonias dedicadas a las serpientes.

⁵¹ Kumar Maity Pradyot, *op. cit.*, pp. 22-25.

el recinto, como sucede en Bengala.⁵² Además, según nos recuerda el autor, en el *Mahabharata*, Shiva aparece con numerosos adornos formados por serpientes como son su cinturón, sus aretes, su ropa, y su cordón de iniciación o *upavita*. Shiva lleva también colgado de su cuello a Vasuki, uno de los más importantes reyes *nagas* de la mitología hinduista.

Con respecto a este rey *naga*, existe un famosísimo episodio dentro de la mitología hinduista conocido como el *amritamanthana*, o el batido de la mar de leche.⁵³ Los dioses deciden en un momento determinado, que batirán la mar de leche con el fin de sacar de éste, como si fuese mantequilla, el *amrita* (el elixir de inmortalidad). Para ello usarán la montaña Mandara, pero como les es imposible moverla acuden a Brahma y Vishnu, quienes, a su vez, ordenan a Shesha, la serpiente primordial, de rango similar al de la serpiente Vasuki, que asista a los dioses en esta tarea. Shesha carga entonces la montaña sin ninguna dificultad. Pero, si bien Shesha desplaza la montaña, los dioses recurren después a Vasuki, quien fungirá como cuerda para batir la mar de leche. Como la acción de batir la mar de leche implica que las cabezas de Vasuki se agiten en todos los sentidos, en cierto momento el rey *naga* suelta su veneno dentro del mar,⁵⁴ lo cual obliga a los dioses a purificar el *amrita*. Los dioses piden entonces ayuda a Shiva quien se traga el veneno. Después de esta acción el cuello de Shiva quedará por siempre azul, por lo cual uno de los epítetos del dios es *nilakantha*, el de cuello azul.

Vishnu, en su forma de Narayana se suele representar bajo forma humana recostado sobre la serpiente primordial Shesha o Ananta, de mil cabezas, quien lo sostiene de esta

⁵² *Idem.* Kumar Maity Pradyot cita aquí a A. Battacharya, “Serpent lore of Bengal”, *Folklore*, 1960, vol. I, núm. 2, pp. 105-112.

⁵³ *Mahabharata*, Adi Parvan, Astika Parvan, XVIII; *Bhagavata Purana*, VIII, 6-7; *Ramayana*, Bala Khanda, 45.

⁵⁴ *Ramayana*, Bala Khanda, 45.

forma sobre las aguas primordiales.⁵⁵ Como se sabe una de las características del culto a Vishnu es la doctrina de los *avataras*. Según esta doctrina la divinidad se manifiesta bajo diferentes formas en el mundo, a lo largo de las cuatro edades del universo. Dos de los más populares de estos *avataras* son Rama, héroe del Ramayana, y Krishna, cuyo culto ha conocido una enorme popularidad. Se considera que mientras Vishnu se manifiesta bajo la forma de Rama, su hermano Lakshmana, subordinado frente a él en cuanto a jerarquía, es la manifestación de Shesha. Lo mismo sucede con Krishna y su hermano Balarama.⁵⁶ Tanto Lakshmana como Balarama muestran, respectivamente, una actitud devota frente a Vishnu en sus avatares de Rama y Krishna. Es común que tanto Lakshmana como Balarama asuman una actitud protectora frente a sus hermanos divinos, aunque sin abandonar nunca su posición subalterna.

Estas formas de concebir a Shesha como el apoyo sobre el cual puede descansar Vishnu tanto en sentido literal, cuando le sirve de lecho, como en sentido figurado, cuando se manifiesta como Lakshmana o Balarama, está en cercana relación con la actitud protectora asumida por el naga Muchilinda durante la meditación del Buda. La cercanía se hace mucho más evidente cuando se sabe que, si bien en general se representa a Vishnu recostado sobre Shesha, algunas veces también se le representa sentado sobre su cuerpo enroscado (fig. 2¹). En este último caso las cabezas de la serpiente forman una capucha que protege a Vishnu así como las cabezas de Muchilinda protegen al Buda de la lluvia.⁵⁷ Estos paralelos no son casuales: el vishnuísmo comparte muchos puntos en común con el budismo e incluso integró a esta religión al presentar al Buda como a uno de los *avataras*

⁵⁵ Paradójicamente para nosotros, Shesha también se concibe como una de las manifestaciones del propio Vishnu, a pesar de estarle subordinada a Narayana. Ver Kumar Maity Pradyot, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁶ J. Ph. Vogel, *op. cit.*, p. 196.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 104.

de Vishnu, sin embargo no es lugar aquí de ahondar sobre los motivos por los cuales se dieron tales acercamientos.

Por otro lado, si bien la relación de *Shesha* con respecto a Vishnu, como la de Muchilinda con respecto al Buda, es aquella que acabamos de describir, no por ello los demás *nagas* dejan de mostrar la actitud soberbia y violenta que los caracteriza generalmente; por tanto, así como el Buda parece haber convencido a los *nagas* de abandonar estos defectos para abrirles el camino de la liberación, Krishna, en tanto *avatara* de Vishnu, también debe de persuadir, aunque de manera un tanto más agresiva, al rey *naga* Kaliya que deje de molestar a los humanos pues éste, como se sabe, había envenenado al río Yamuna con su aliento venenoso y no dejaba que nadie se beneficiara con sus aguas. Esto es así a pesar de que Shesha sea el ancestro de todos los *nagas*, así como su rey. No ahondaremos más, por el momento en este episodio de la mitología krishnaíta, pero regresaremos a él más adelante y veremos lo relevante que resulta para la interpretación de nuestros púlpitos.

Que baste saber por el momento que el episodio de Krishna contra la serpiente Kaliya, no es el único, dentro de la mitología vishnuíta, en la que Vishnu se enfrenta con los *nagas*. En efecto, en su *avatara* del jabalí o Varaha (el tercero), la divinidad salva a la tierra recién creada, cuando ésta iba a ser arrastrada al fondo del Abismo por la serpiente que habita en su fondo. Cuando esto sucede, Vishnu, en su forma de Jabalí, se precipita al fondo del Abismo, somete a la serpiente que se inclina entonces frente a él en actitud de devoción, y eleva de nuevo a la tierra hasta la superficie (fig. 3¹). Existe también otro relato en el que Vishnu salva a un elefante cuando éste iba a acabar ahogado en un lago dentro del cual se había adentrado por equivocación; al entrar en el lago, un grupo de serpientes reacciona frente a esta intrusión a sus dominios acuáticos, intentando arrastrarlo hacia el

fondo. Vishnu se traslada entonces al lugar y su mera aparición hace que los *nagas* se rindan frente a éste en actitud de adoración. Existe un famoso relieve del periodo Gupta que se encuentra esculpido en Deogarh, en el templo de Dasavatara, comentado tanto por Vogel como por Zimmer,⁵⁸ donde se puede admirar esta escena conocida como *gajendramoksha* o liberación del rey elefante (fig. 6¹).

Por otro lado, es muy común que se represente al ave de presa Garuda venciendo a *nagas* y *naginis*. Garuda es una divinidad estrechamente ligada a Vishnu; en efecto cada dios posee un vehículo animal llamado *vahana* que le es particular y Garuda es el de Vishnu. A pesar de que en la mitología se le conciba como un ave parecida al águila, en el arte de la India Garuda aparece frecuentemente en forma humana, tal como sucede en la pieza del museo Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya (antes Prince of Wales Museum of Western India) en Mumbai, donde se le ve venciendo a un *naga* y una *nagini* que tiene bajo el pie (figs. 4¹ y 5¹). Se notará el parecido que existe entre la posición de Garuda (Gujarat, siglo XI d.C.) y la de Vishnu (fig. 3¹) en su avatar de Varaha (Badami, siglo VI d.C.). En el relieve de Deogarh (fig. 6¹), podemos ver a Vishnu montado sobre Garuda, con forma humana, pero también con alas, como sucede con extrema frecuencia; desde su montura celeste y alada el dios sobrevuela a una pareja de *nagas*; éstos, del lado derecho del elefante y emergiendo desde las aguas pantanosas donde nacen las flores de loto, hacen reverencia a la divinidad que los ha vencido.

⁵⁸ Heinrich Zimmer, *Mitos y símbolos de la India*, Madrid, Siruela, 1995, p. 81.

LA ICONOGRAFÍA TRADICIONAL DE LOS *NAGAS*,
EN RELACIÓN CON LOS PÚLPITOS INDO-PORTUGUESES

Características generales

Por lo que respecta a la iconografía tradicional del hinduismo, así como a la de las dos principales doctrinas y prácticas filosófico-religiosas derivadas de este tronco común, el budismo y el jainismo, es necesario saber que *nagas* y *naginis* se representan de tres maneras distintas:⁵⁹

- Como cobras erguidas en posición de ataque, la mayor parte del tiempo con varias cabezas, en vez de una. Las cobras, como hemos visto, inflan la parte trasera de su cabeza al momento de atacar, de manera a crear una suerte de capucha de forma vagamente ovoidea cuya superficie prolonga a la vez que enmarca su rostro, lo cual se debe a un mecanismo fisiológico que les permite aplastar a voluntad un cierto número de vertebras superiores: en este primer tipo de representación, esta capucha es imitada por las múltiples cabezas del *naga*, las cuales se despliegan en abanico a partir del punto desde donde nacen.⁶⁰
- Como un ser humano, pues los *nagas*, como también hemos visto, son seres cuya naturaleza ambigua les permite pasar de una forma a otra, muy particularmente del estado de ofidio al de humano y vice-versa. Sin embargo, aun en su forma humana, *nagas* y *naginis* preservarán un elemento esencial que delatará su naturaleza primordial serpentina: una capucha detrás de la cabeza, formada a su vez por un abanico de cabezas de serpientes cuyo número siempre será impar, pues éstas serán

⁵⁹ J. Ph. Vogel, *op. cit.*, p. 37. Jitendra Nath Banerjea, *op. cit.*, pp. 344-351.

⁶⁰ *Phana, phata, sphata, phuta* y *darvi*, son los nombres en sánscrito para estas capuchas; vocablos que se traducen todos por las palabras “cuchara” o “cucharón”: J. Ph. Vogel, *op. cit.* p. 26.

cinco, siete o nueve para los *nagas*, es decir para los representantes de género masculino de esta especie, y una o tres para las *naginis*, de género femenino. Sin duda, la explicación para esta disparidad se encuentra en la voluntad de marcar una diferencia jerárquica entre los dos géneros. Es frecuente, además, encontrar ejemplares en los cuales la capucha se prolonga imitando una cola de serpiente que corre por la espalda del *naga* de forma humana.

- Como un ser híbrido a mitad serpiente, a mitad ser humano, cuya parte inferior es una cola de serpiente mientras que la parte superior es un medio-cuerpo -ya sea de género femenino o masculino-, donde la cabeza, además, se encuentra generalmente enmarcada por una capucha formada por cabezas de cobra, como sucede con los *nagas* de forma humana; se observa aquí la misma relación numérica entre las capuchas de los *nagas* y de las *naginis*: cinco, siete o nueve para los machos, una o tres para las hembras. Sin embargo, como veremos, en las esculturas medievales de los templos de la región de Orissa, esta relación se pierde, y tanto *nagas* como *naginis* muestran capuchas compuestas de cinco o siete cabezas de serpientes.

Puesto que las criaturas de nuestros púlpitos se acercan más a la tercera de estas categorías, al tratarse de híbridos a mitad serpiente, a mitad humano, intentaremos encontrar los paralelos iconográficos que les sean más afines en la iconografía hinduista, budista y jainista por lo cual pondremos mayor atención en las representaciones híbridas de *nagas* y *naginis* que en sus dos otras manifestaciones. En lo que concierne a las esculturas con las cuales confrontaremos tanto los principios iconográficos de estas tres religiones, como las figuras mismas de los púlpitos, limitaremos casi exclusivamente nuestro catálogo al ámbito del budismo y del hinduismo, lo cual se debe principalmente a la

necesidad de ajustar el espectro de esta investigación a las dimensiones y al tiempo otorgado para la redacción de una tesis de la naturaleza de la que presentamos aquí.

Budismo

Los *nagas* que se representan como serpientes de una o varias cabezas aparecen tanto en la iconografía del budismo como en la del hinduismo; no obstante, entre las dos otras formas de representación de estos seres fantásticos, es decir la humana y la híbrida, el budismo prefiere ampliamente la primera, mientras que el hinduismo adopta con mucho más frecuencia la segunda. En todos los grandes sitios del budismo, de Bharhut a Ajanta, de Sanchi a Amaravati, y en el conjunto del arte Kushana, existen en efecto muy pocas representaciones de *nagas* híbridos, mientras que proliferan los *nagas* en forma de serpiente policefálica y de forma humana. Sin embargo, como lo indica Vogel, se pueden encontrar algunos ejemplares de formas híbridas, como es el caso de las *naginis* que flanquean a un rey *naga* en uno de los medallones de Bharhut (Siglos III a II a.C.) o como el *naga* y la *nagini* de las pinturas murales de la Cueva II de Ajanta (Siglo II a.C.)⁶¹ (fig. 7¹).

Resulta interesante constatar que en muchos de los relieves del budismo, si bien *nagas* y *naginis* no se representan como seres propiamente híbridos, muchas veces, sin embargo, estos aparecen emergiendo del agua, lo cual impide que se aprecie la parte inferior de sus cuerpos y permite, en cambio, que la imaginación les atribuya una cola de serpiente.⁶² Es significativo que mientras *nagas* y *naginis* pueden aparecer representados de esta manera, irguiéndose en medio de las aguas, por lo general sólo sean los *nagas* los que salen de este elemento para presentarse al espectador bajo forma de serpiente o bajo forma

⁶¹J. Ph. Vogel, *op. cit.*, p. 44.

⁶² Ver D. N. Shukla, *Vastu-Sastra*, vol. II: *Hindu Canons of Iconography and Painting*, Nueva Delhi, Munshiran Manoharlal, 1993, pp. 349-350.

humana. Un buen ejemplo de este fenómeno se encuentra ilustrado en las tres escenas del relieve de Bharhut dedicadas a representar la adoración al Buda por el *naga* Elapattra:⁶³ mientras este rey *naga* aparece en tres estados diferentes, como serpiente policefálica, como híbrido (así fuese sugerido) emergiendo de las aguas y como ser humano prostrado frente al Buda, el cual ha sido significado por el vacío típico de la fase anicónica,⁶⁴ las *naginis*, en cambio, sólo aparecen dentro del agua, como si les fuese más difícil que a sus congéneres masculinos desprenderse del elemento acuático o abandonar por completo su forma primordial, la serpiente (fig. 8¹).

El hecho de que en el budismo los *nagas* se representen en forma humana o de serpiente y rara vez en forma híbrida, nos señala que, por lo menos desde un punto de vista iconográfico, hay poca influencia de esta religión en nuestros púlpitos, lo cual es por completo explicable a nivel histórico, pues ya para el siglo X d.C. el budismo estaba casi completamente extinto en la India. Sin embargo, veremos más adelante que en un análisis ya no sólo iconográfico, sino también mitológico y religioso, los *nagas*, tal como los concibe esta religión, es decir como seres violentos por naturaleza, pero susceptibles de ser apaciguados por medio de la doctrina del Buda frente a la cual se rinden, quizá tengan mucho más que ver con nuestros púlpitos de lo que hasta ahora hemos podido afirmar.

⁶³ *Ibidem*, p. 39; Jitendra Nath Banerjea, *op. cit.*, p. 348.

⁶⁴ Como se sabe, antes del arte greco-budista de Gandhara, es decir antes del 1^{er} siglo a.C., el Buda no se solía representar en forma humana, aun en los relieves cuyo tema estaba tomado de episodios de su vida, sino que se le representaba por medio de símbolos cuya presencia, por lo demás, hacía resaltar su ausencia, en tanto figura humana. Acerca de este tema ver Ananda Coomaraswamy, *The origin of the Buddha image*, Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal, 1980, pp. 4-11.

Tratados “medievales”

Dejando el budismo para examinar la iconografía del hinduismo del periodo medieval ⁶⁵ (entiéndase del periodo medieval tal como lo concibe la historiografía de la India, el cual se extiende del siglo VII a mediados del XVIII), recurriremos de primer momento a la descripción prescriptiva de los *nagas* que contiene un tratado más o menos contemporáneo de nuestros púlpitos, el *Shilparatna* (la joya del arte de la edificación) escrito en el siglo XVII, tal como la cita Jitendra Nath Banerjea en su trabajo sobre el desarrollo de la iconografía hinduista: “Los *nagas*, en cuanto a forma, son humanos del ombligo hacia arriba, mientras que sus partes inferiores son de forma serpentina, tienen capuchas sobre sus cabezas; las capuchas pueden ser una, tres cinco, siete o nueve; tienen que tener dos lenguas, y deben de cargar espada y escudo en sus manos.” ⁶⁶ Otro tratado, también citado por Banerjea, nos revela que “los *nagas* tienen dos lenguas y brazos, y siete capuchas con joyas en ellas, llevan rosarios de cuentas (*akshasutras*) en sus manos y están dotadas de colas onduladas; sus esposas e hijos, llevan ya sea una o tres capuchas”. ⁶⁷ Si bien este texto pertenece al siglo XVII, podemos ver una excelente aplicación de estos principios iconográficos en una escultura muy anterior a este tratado perteneciente al templo de Siddheshvara en Haveri, del siglo XII (fig. 9¹). Como veremos de inmediato, para nosotros son particularmente interesantes los collares de perlas de este *naga* y de esta *nagini* de colas

⁶⁵ En lo que concierne a la historia del arte, el periodo medieval en la India, empieza con el final del periodo Gupta considerado como el periodo clásico de la arquitectura y de la escultura en la India. Sin embargo, Benjamin Rowland, protesta contra esta clasificación y propone que, si es absolutamente necesario recurrir a la terminología de los estilos tal como se desarrolló en Europa, se considere el término de “barroco”, el cual se adapta mucho mejor al “tremendo poder y dinámica riqueza de expresión” del arte hinduista y jainista de este periodo. Ver Benjamin Rowland, *The Art and Architecture of India: Buddhist, Hindu and Jain*, Baltimore, Penguin, 1959, p. 153.

⁶⁶ Jitendra Nath Banerjea, *op. cit.*, pp. 347-348.

⁶⁷ *Idem*. Se trata de un texto que Hemadri, autor del siglo XIII, tomó del *Mayasamgraha* para citarlo en su *Caturvargacintamani*.

entrelazadas, así como el faldón que oculta la transición entre la parte serpentina y la parte humana del cuerpo de estas dos criaturas.

Se ha debatido el papel de los textos normativos en la creación artística de la India. Algunos autores sostienen que estos textos, donde se especifican las proporciones, los atributos y las expresiones de los dioses por representar eran seguidos a la letra por los escultores y los pintores.⁶⁸ Otros han puesto el acento sobre la libertad de los artistas con respecto a estos cánones y han defendido una idea de la creación menos rígida donde el estilo proviene de la libertad inventiva.⁶⁹ En realidad, como en muchos de estos casos, la verdad parece situarse en algún sitio entre estas dos afirmaciones: si bien es cierto que existen cánones definidos que los escultores y pintores adoptaron a lo largo del tiempo en forma casi religiosa, esto no impide que cada artista haya imprimido características individuales a sus obras, lo cual resultó en una transformación progresiva de los modelos iniciales. La explicación que da al respecto G. Jouveau-Dureuil, refiriéndose a la iconografía del sur de la India resulta lo suficientemente clara y concisa para que la citemos *in extenso*: “Aun un examen superficial de estas imágenes demostrará que las más antiguas difieren considerablemente de aquellas de los tiempos modernos, pero las imágenes de un periodo no difieren mucho de las épocas que preceden o suceden inmediatamente a este periodo: de esta manera queda establecido que la iconografía se ha modificado a lo largo de los siglos y que la transformación ha sido lentamente progresiva”.⁷⁰

En lo que concierne a nuestros púlpitos indo-portugueses, podemos ver que entre las criaturas que se alojan en sus cazoletas, las que mejor soportan la comparación, tanto con

⁶⁸ Ésta, por ejemplo, es la opinión de Ananda Coomaraswamy.

⁶⁹ Charles Fabri, en su obra *Discovering Indian Sculpture: a brief history* (Nueva Delhi, Affiliated East-West, 1970) insiste, por ejemplo, en el papel de la creatividad en la escultura de la India.

⁷⁰ G. Jouveau-Dureuil, *Iconography of Southern India*, París, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1937, p. 7. La traducción del texto inglés es nuestra. El texto original fue escrito en francés y traducido al inglés por A. C. Martin.

las descripciones prescriptivas que acabamos de leer, como con las esculturas en piedra que acabamos de señalar, son las de los púlpitos de la Fundación Medeiros e Almeida en Lisboa (fig. 10¹), las de la iglesia de Santa Ana en Talaulim (fig. 11¹), las de la iglesia de San Cayetano en Assagao (fig. 12¹) y las del púlpito de la iglesia de Varca en Salcette (fig. 13¹), último que, por desgracia, no se encuentra ya en su sitio, aunque, por suerte, dispongamos de la fotografía que Maria Madalena de Cagigal e Silva incluyó en su libro, la cual utilizamos aquí para nuestra ilustración; en estos púlpitos las *naginis*, pues se trata aquí de la vertiente femenina de los *nagas*, tienen en efecto cuerpo “humano del ombligo hacia arriba, mientras que sus partes inferiores son de forma serpentina” pues están “dotadas de colas onduladas”. Además tienen los pechos desnudos o muy ligeramente cubiertos.

Hay que notar que si bien las *naginis* de los púlpitos no llevan rosarios de perlas en las manos, no dejan por ello de lucir joyas y particularmente unos pectorales o collares de perlas en alguna forma reminiscente de los que llevan puestos el *naga* y la *nagini* de Haveri : como hemos visto, los *nagas* y las *naginis* han estado tradicionalmente ligados a joyas y tesoros escondidos y parece que los entalladores de los muebles eclesiásticos no quisieron que se olvidara esta característica fundamental de estos seres mitológicos cuando los pusieron a cargar las plataformas desde donde se proferiría la palabra de Cristo.⁷¹ Además, como sucede con el *naga* y la *nagini* de Haveri, las figuras fantásticas de nuestros púlpitos llevan también un faldón que oculta la transición entre la parte serpentina y la parte humana de su cuerpo, aunque en este caso el faldón de hojas de acanto, esté más cercano al vocabulario del manierismo europeo que al de la tradición escultórica hinduista, fenómeno del que hablaremos más adelante.

⁷¹ Ver Maria Madalena de Cagigal e Silva, *op. cit.*, p. 342.

Sin embargo, estas criaturas difieren en varios puntos de lo recomendado por los tratados normativos: por un lado, en vez de llevar escudo y espada o rosarios en las manos, las manos de nuestras *naginis* están ocupadas en cargar la plataforma de los púlpitos; por otro lado tampoco llevan las tradicionales capuchas de serpiente; no obstante, esto último no debe hacernos desistir de comparar las criaturas de los púlpitos con *nagas* y *naginis* hinduistas puesto que en las famosas miniaturas de la pintura Rajput, como las de Basholi o de Kangra (figs. 14¹-15¹), también se suele representar a las *naginis* sin capuchas.

En las miniaturas que mostramos aquí, estas *naginis*, son las esposas del gran *naga* Kaliya quien fuera vencido por Krishna en un combate mitológico, pues este envenenaba con su aliento una poza del río Yamuna, causando gran perjuicio a los habitantes de las aldeas aledañas quienes no podían nadar ni beber de la poza envenenada. Las *naginis* ruegan a Krishna, quien efectúa una danza mortífera sobre las varias cabezas del *naga* Kaliya, que se apiade de éste y no lo mate. Krishna, convencido por la devoción que las *naginis* muestran hacia él, devoción que se significa iconográficamente por la posición de las manos en actitud de rezo o *anjali* de estas criaturas femeninas, accede a su petición y deja vivir al *naga* Kaliya, aunque lo obliga a exiliarse junto con sus esposas en las profundidades del mar. La leyenda se encuentra en el *Baghavata Purana*, entre otros textos sagrados del hinduismo.

Nagakals

Los ejemplos concretos más inmediatos con los que podemos comparar las *naginis* de los púlpitos que acabamos de mencionar (figs. 10¹ a 13¹) son las piedras votivas conocidas como *nagakals* (figs. 16¹ a 21¹), las cuales se encuentran muy comúnmente en la entrada de los pueblos o de las ciudades. Como sucede todavía hoy en día, estas lajas se utilizaban en

la época en que se labraron las figuras serpentinas de los púlpitos indo-portugueses para rendir culto a las cobras divinizadas, culto que, si bien es importante en toda la India, lo es todavía más en el sur, en el Deccan y en la costa oeste del sub-continente.⁷² La arqueología, en efecto, nos demuestra que estas lajas, y por tanto el culto a las serpientes, fueron comunes en los tiempos del imperio de Vijayanagara⁷³ con el cual los portugueses tuvieron numerosos contactos, políticos y comerciales, a lo largo del siglo XVI. Si bien este gran imperio se desmembró después de la batalla de Tolikota (1565) el hecho de que esta tradición haya permanecido viva y se practique con especial tenacidad hasta nuestros días nos permite inferir que ha sido continua a lo largo de los siglos y que permanecía vigente en la época durante la cual fueron labrados los púlpitos que nos ocupan aquí.

Los *nagakals* son en general de forma rectangular, con las esquinas superiores achaflanadas, y de dimensiones relativamente modestas pues pueden sujetarse con ambas manos, aunque lleguen a tener alrededor de 1.20m de altura. Llevan a *nagas* y *naginis* esculpidos en medio relieve, ya sea en la primera de las modalidades descritas más arriba - es decir como cobras de una o de varias cabezas (fig. 17¹) -, ya sea en la tercera de estas modalidades, - es decir como seres híbridos, a mitad humanos del ombligo hacia arriba y a mitad ofidios del ombligo hacia abajo (fig. 18¹) - .⁷⁴ Cuando los *nagas* se representan como simples serpientes, de una o de varias cabezas es frecuente que aparezcan por parejas, entrelazadas a la manera de las serpientes que se enroscan alrededor del caduceo de la Antigüedad clásica (fig. 17¹). Existen sin embargo otras temáticas: Anila Verghese nos habla por ejemplo de un *nagakal* del periodo de Vijayanagara en el que dos cobras se

⁷² Anila Verghese, *Religious Traditions at Vijayanagara, as Revealed Through its Monuments*, 1995, Manohar, American Institute of Indian Studies, Nueva Delhi, p. 92.

⁷³ *Ibidem*, p. 92.

⁷⁴ J. Ph. Vogel, *op. cit.*, p. 270; Heinrich Zimmer, *The Art of Indian Asia, Its Mythology and Transformation*, New York, Bollingen Foundation, 1960; Anila Verghese, *op. cit.*, pp. 92-93.

yerguen la una junto a la otra, la primera con tres capuchas, la segunda con una sola de ellas, mientras una pequeña cuna se encuentra representada al lado de la segunda de estas serpientes.⁷⁵

La presencia de una cuna al lado de las dos serpientes entra perfectamente dentro de la lógica ritual de estas lajas, pues su propósito es precisamente conceder la fertilidad a las mujeres que así lo desean. En efecto, tal como se practica hoy en día, las mujeres cuya voluntad es tener hijos formulan el voto de consagrar una de estas lajas. Si su voluntad se hace realidad mandan entonces tallar un *nagakal*, para luego dejarlo bajo el agua durante un periodo determinado. Mientras el *nagakal* permanece sumergido recitan mantras y llevan a cabo ciertos rituales con el fin de conferirle vida a la piedra. Después de este período, se saca la piedra para instalarla debajo de un árbol *Pippal* (*ficus religiosa*), un árbol *Nim* (*melia azadirachta*), o bien de un “matrimonio” de ambos árboles, “matrimonio” que se ha logrado haciéndolos crecer desde el momento en que fueron plantados. Sin embargo es común encontrar también estas lajas votivas en los patios de los templos y cerca de los estanques (figs. 19¹ a 21¹).⁷⁶

Esta forma de venerar a las serpientes a través de los *nagakals* está profundamente ligada al ámbito de lo femenino, no solamente porque se trata de objetos votivos dedicados para obtener fertilidad sino también porque son las mujeres las que, una vez talladas las piedras, son las principales responsables de llevar a cabo el ritual. Además durante el *nagapanchami* son generalmente las mujeres quienes cumplen con la obligación religiosa de adornar con flores y de verter leche sobre los *nagakals* así como sobre los “hormigueros” de los cuales hemos hablado anteriormente; también pueden encargarse de

⁷⁵ Anila Verghese, *op. cit.*, pp. 92-93.

⁷⁶ J. Ph. Vogel, *op. cit.*, p. 270, Heinrich Zimmer, *The Art...*, *op. cit.*, p. 49, Anila Verghese, *op. cit.*, pp. 92-93.

presentar ante los *nagas* otro tipo de ofrendas comestibles. Para poder realizar este ritual las mujeres deben ayunar durante todo ese día.⁷⁷

Pero sobre todo, es de lo más interesante constatar que cuando se trata de la forma híbrida, por lo menos en la época de Vijayanagara, el ser con cola de serpiente que se representa en estas piedras es siempre una *nagini* y no un *naga*. Este ser femenino, según lo creen tanto Vogel, como Heinrich Zimmer y Anila Verghese, quienes parecen adoptar su opinión, no es sino la diosa-serpiente Mudama.⁷⁸ La diosa así representada puede llevar una capucha de tres, cinco o siete cabezas; tiene las manos juntas como si rezara en el gesto conocido como *anjanimudra* en la terminología de la iconografía hinduista, mientras que aparecen a sus costados, una de cada lado, dos serpientes erguidas de menores dimensiones como si se escabullasen por sus codos doblados (fig. 22¹). Según Vogel se trataría de dos bebés serpiente, opinión a la cual adhieren igualmente Heinrich Zimmer y Anila Verghese.⁷⁹

Existe en Belur, capital temprana del imperio Hoysala un magnífico ejemplar del siglo XII de la diosa Mudama, si es que aceptamos la identificación de esta diosa con las figuras híbridas de los *nagakals*.⁸⁰ Ésta divinidad posee los mismos atributos que las *naginis* híbridas de estas piedras votivas, es decir: el medio cuerpo superior de mujer con cola de serpiente; las manos en *anjanimudra*; dos cobras erguidas que se escabullen en el hueco de sus codos plegados; una capucha formada por siete cabezas de cobras. Además está adornada con joyas y lleva la corona típica de los dioses de menor dignidad, la

⁷⁷ Anila Verghese, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁸ J. Ph. Vogel, *op. cit.*, p. 272, Heinrich Zimmer, *The Art...*, *op. cit.*, p. 49, Anila Verghese, *op. cit.*, pp. 92-93.

⁷⁹ J. Ph. Vogel, *op. cit.*, p. 272.

⁸⁰ Es Heinrich Zimmer quien da esta escultura como ejemplo de la diosa Mudama, “madre de las serpientes”, según la interpretación del autor, *The Art...*, *op. cit.*, p. 49 y lámina 436.

karanda-makuta,⁸¹ en forma de mitra o de “canasta cónica con la parte estrecha dispuesta hacia arriba” para emplear la expresión de J.N. Banerjea.⁸² Adicionalmente a las dos cobras que lleva abrazadas entre sus codos, hay otras dos serpientes flanqueando a la divinidad, últimas que imitan la posición de la diosa, la cual se yergue apoyándose con la punta de su cola desde una plataforma cuya presencia acentúa el carácter hierático de la escena (fig. 22¹).

Se observará que esta composición escultórica se desprende en medio relieve a partir de la superficie plana de una laja cuyas proporciones son iguales a la de los *nagakals*, aunque su tamaño haya sido triplicado con respecto a éstas. Además, uno se puede dar cuenta que esta laja se encuentra rodeada de numerosos *nagakals* de las dimensiones habituales, los cuales han sido incrustados junto a ella, en la pared sobre la cual ha sido fijada. En las figuras que se encuentran esculpidas en estos *nagakals* podemos reconocer a varios *nagas* en las diferentes modalidades iconográficas que ya hemos descrito: cobras de una sola cabeza, de múltiples cabezas, entrelazadas como en un caduceo. Por otro lado, entre las figuras de estos *nagakals* hay una que llamará inmediatamente la atención pues repite las mismas características que la composición central que acabamos de describir; en un *nagakal* que se encuentra incrustado del lado inferior derecho de la escultura principal,

⁸¹ Los tipos de tocados que llevan los dioses de la India, están estrictamente codificados y su descripción se encuentra principalmente en el texto conocido como el *Manasara*. Por un lado encontramos cuatro tipos de coronas (*makutas* o *maulis*): de estas cuatro, solo la *kirita-makuta* y la *karanda-makuta*, son realmente coronas, mientras que la *jata-makuta* es en realidad un peinado de mechones enmarañados subidos sobre la cabeza a la manera de una corona y la *shirashtraka* es un turbante. La *kirita-makuta* es llevada por Narayana-Visnu, pero también por Surya y Kubera; el peinado conocido como *jata-makuta*, que puede estar adornado con joyas o no, es propio de Rudra-Shiva quien lo lleva con un cráneo y una luna creciente; también llevan este peinado, sin la luna y el cráneo, Brahma y Manonmani. La *karanda-makuta*, es propia de las divinidades menores, es de forma cónica, con la parte más estrecha hacia arriba. Además el *Manasara* consigna cuatro tipos de peinados: *kuntala*, *keshabandha*, *dhammilla* y *alaka-cudaka*. Los dos primeros peinados son propios de algunas diosas como Lakshmi (*kuntala*), Sarasvati (*kuntala* y *keshabandha*) y Savitri (*kuntala* y *keshabandha*), mientras que los segundos son llevados por las esposas de personajes que ocupan ciertas dignidades en la corte del rey. Existen otros peinados, además de aquellos codificados por el *Manasara*. Hemos tomado estas descripciones del texto de J. N. Banerjea, *op. cit.*, pp. 286-287.

⁸² *Ibidem*, p. 287.

volvemos a encontrar a la diosa Mudama con dos serpientes entre los codos mientras otras dos serpientes se yerguen desde la base de una plataforma: es la escena central repetida, sólo que en dimensiones más pequeñas (fig. 22¹).

Cuando se conocen las características de la diosa Mudama tales como las acabamos de enumerar, es permisible inferir que la divinidad más importante del altar de los *nagas* de Badami, con su capucha de cabezas de *nagas* y las dos cobras que la flanquean escabulléndosele de entre los brazos, no sea otra que esta misma diosa (fig. 21¹); para llegar a esta conclusión no es necesario cometer el sacrilegio de retirar el sari rosa con que ha sido cubierta su cola, probablemente por las mismas mujeres de la fotografía que, a la orilla del agua, lavan *saris* en todo similares al que lleva puesto esta divinidad (figs. 19¹ a 21¹). Cuando visitamos el sitio, poco antes de tomar la fotografía que aquí proporcionamos, pudimos ver a una de estas mujeres, una anciana, que se prosternaba de forma prolongada con las manos en *anjali* frente al ara que antecede el edículo donde están posados los *nagakals* y la escultura de la divinidad; al parecer esta mujer acababa de terminar su faena.

Si después de estas descripciones, regresamos a nuestras iglesias indo-portuguesas, notaremos que varios puntos de comparación se pueden establecer entre la diosa Mudama tal como aparece en Belur (fig. 22¹), y las *naginis* de nuestros púlpitos (figs. 10¹ a 13¹). Tanto la diosa de Belur como las *naginis* de las iglesias de San Cayetano y de Santa Ana Talaulim, están desnudas del ombligo hacia arriba, aunque estén adornadas con collares. Mientras las *naginis* del púlpito de San Cayetano llevan la *karanda-makuta* como la diosa Mudama, las *naginis* de Santa Ana Talaulim llevan un peinado elaborado realzado con joyas que recuerda de cerca a esta corona. Además tanto las *naginis* como la diosa llevan un faldón que marca la transición entre la cola de serpiente y el torso desnudo. Sin embargo, hay también diferencias notables: mientras la diosa lleva los brazos plegados para

juntar las manos en *anjanimudra*, las *naginis* de las iglesias han sido apostadas con las manos levantadas para cargar la plataforma desde donde el predicador daría su sermón, por lo tanto, como es natural, las dos serpientes que flanqueaban a las diosa, han tenido que huir al perder su apoyo; además las *naginis* de nuestros púlpitos no llevan la famosa capucha de serpientes.

La escultura de Belur dista mucho de ser la única representación de *nagas* y *naginis* que tengamos del mismo periodo y de la misma región pues también son famosas las parejas de *nagas* y *naginis* entrelazadas de los templos de Halebid y Belur en particular, aunque también se pueden admirar en otros sitios del actual estado de Karnataka, donde antes se extendía el famoso reino de Mysore. Este es el caso de la bellísima escultura de Haveri presentada por M.S Nagaraja Rao,⁸³ la cual, según el autor, pertenece probablemente al siglo XII d.C; hemos mencionado ya esta escultura más arriba (fig. 9¹). La escultura es de estilo Chalukya tardío o Chalukya del oeste, el cual se considera como un estilo de transición hacia el estilo Hoysala. Como el autor lo subraya, es aquí evidente la obediencia a los cánones iconográficos dictados por el *Shilparatna*.⁸⁴ En efecto además de todas las características que ya hemos podido observar en la representación de la diosa Mudama (como la hemos llamado para seguir en la línea de Vogel y de Heinrich Zimmer), tanto el *naga* como la *nagini* llevan las armas típicas prescritas por este texto del siglo XVII: mientras el *naga* lleva en la mano derecha una espada y en la izquierda un escudo, la *nagini* lleva en las manos correspondientes un *shriphala* (¿la flor del índigo?) y una flor de loto de ornamento.⁸⁵

⁸³ M.S. Nagaraja Rao, "Sculptures from the Later Chalukyan Temple at Haveri", *Artibus Asiae*, vol. 31, núm. 2/3, 1969, pp. 167-178.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 177.

⁸⁵ *Idem*.

Se observará que así como la diosa serpiente del templo de Belur es en realidad una versión más elaborada de las imágenes híbridas de los *nagakals*, se puede decir lo mismo de las figuras abrazadas que acabamos de examinar con respecto a las cobras entrelazadas como en un caduceo de estas piedras votivas. En este caso, además de haber agrandado las figuras ofídicas de las lajas, se les dio también la forma híbrida que hemos constatado, en vez de representarlas como simples serpientes. Estas figuras híbridas, además, fueron tratadas con la pericia artística característica de los escultores de las escuelas Chalukya y Hoysala. Es evidente, sin embargo, que la idea es la misma: una pareja de serpientes, hembra y macho, entrelazadas en un acto de indiscutible cercanía erótica. Uno de los resultados de este aproximamiento ciertamente puede ser el nacimiento de un bebé, como atestigua simbólicamente la cuna con un niño del *nagakal* señalado por Anila Verghese; por ello la figura de las serpientes entrelazadas es idónea para un ritual religioso donde se pide la fertilidad. Sin embargo, es también evidente que la dimensión erótica de esta escena, donde un *naga* y una *nagini* de forma híbrida entrelazan sus colas de serpiente, va mucho más allá de una pura preocupación reproductiva. Si las cualidades eróticas del encuentro entre *naga* y *nagini*, quizás no sea del todo perceptible en las esculturas Hoysala y Chalukya del Oeste que acabamos de examinar, esculturas similares, pero de la costa oeste, en la región de Orissa, nos terminarán de desengañar al respecto.

Orissa

Si salimos del estado de Karnataka, -estado cuyo territorio fue parte del reino de Mysore antes de que este desapareciera en 1947-, así como de la región de Goa (donde todavía hoy en día se celebra la tradición religiosa de esculpir y de consagrar *nagakals* para asegurar la fertilidad de las mujeres), y nos trasladamos hacia otras regiones de la India con el objetivo

de encontrar modelos escultóricos con los cuales comparar las *naginis* de nuestros dos púlpitos indo-portugueses (figs. 10¹ a 13¹), es hacia la región de Orissa que nuestras miradas se dirigirán naturalmente. Vogel ya señalaba que “el tipo del *naga* de cola de serpiente es uno de los temas favoritos del arte medieval⁸⁶ y es particularmente representativo de los templos de Orissa”.⁸⁷ El mismo autor nos habla además en el mismo contexto del “motivo, maravillosamente decorativo, de los *nagas* enamorados cuyos cuerpos serpentinos enroscados se entrelazan en un modo particularmente elegante” (fig. 23¹).⁸⁸

Salvo con lo que respecta al acento que pone sobre el carácter “decorativo” de este motivo, lo que dice Vogel es cierto, como lo podemos constatar al mirar la evocativa pareja de *nagas* abrazados y de colas entrelazadas del siglo XIII de la figura 23¹,⁸⁹ la cual hace mucho más que “adornar” el muro sur del templo del Sol en Konarak (Surya deul), en Orissa. En esta escena nos podemos deleitar con la imagen de una joven *nagini*, de senos desnudos, que recibe la tierna caricia de su consorte masculino. Tanto su posición reclinada entre los brazos de su amante, como la expresión de su rostro, donde se dibuja una sutil y gozosa sonrisa, denotan una actitud de total abandono a los placeres del amor. Esta actitud de lánguida entrega se encuentra acentuada por el brazo adornado con joyas que deja caer a lo largo de su cuerpo, mientras levanta ligeramente el dedo índice de la mano izquierda, la cual no cae, sino que se mantiene doblada hacia arriba en una tensión propia a evocar los sutiles estremecimientos del amor.

⁸⁶ En la periodización de la India (siglo VII a mediados del XVIII).

⁸⁷ J. Ph. Vogel, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Tomamos la imagen de Heinrich Zimmer, *The Art...*, *op. cit.*, fig. 368.

La expresión de placer también ilumina el rostro del *naga*, aunque no se trate ya de la felicidad del que goza, sino del que hace gozar. Es interesante, sin embargo, que su capucha, aunque más grande que la de su consorte femenina, tenga sólo tres cabezas de cobra, mientras que la de su amada tenga por lo menos cinco, si contamos aquellas cabezas de serpiente ocultas bajo la capucha del *naga*, la cual ocupa el primer plano. Se trata aquí de una estricta inversión de las recomendaciones de los tratados iconográficos, pues normalmente son las *naginis* las que llevan una o tres cabezas de serpiente en su capucha mientras los *nagas* llevan cinco o siete, o en todo caso, siempre más que sus consortes femeninas. Esta regla se puede constatar a lo largo del periodo budista (aunque entonces no se soliese representar a *nagas* y *naginis* en la forma híbrida), de las épocas Gupta y Pallava e inclusive en los estilos Chalukya tardío y Hoysala como lo pudimos constatar anteriormente. Además de los ejemplos ya analizados, podemos dar como ejemplo de ello, para el periodo Pallava, el *naga* y la *nagini* de la piedra monolítica de Mamallapuram (fig. 24¹), cuyo tema es la penitencia de Arjuna o el descenso de la diosa Ganges, según las interpretaciones⁹⁰ y para el periodo budista, la adoración del Buda por el *naga* Elapattra, relieve del que ya hemos hablado anteriormente (fig. 8¹).

La cualidad erótica de la escena de la pareja de *nagas* abrazados, así como el número superior de cabezas de serpiente en la capucha de la *nagini* que le otorga una cierta preeminencia sobre su consorte masculino, a pesar del papel pasivo que asume ésta en las caricias amorosas, no es una mera coincidencia o un elemento aislado al que no se deba dar

⁹⁰ En realidad es ya excepcional que la *nagini* tenga aquí tres y no una cabeza de serpiente en la capucha como lo hace notar Michael D. Rabe, "The Mamallapuram Prasasti: A Panageryc in Figures", *Artibus Asiae*, Vol. 57, Núm. 3-4, 1997, pp. 189-241; para este autor este caso es el primero en suceder en lo que concierne al arte hinduista (p. 235). Para una síntesis exhaustiva del debate acerca de la temática de este relieve consultar el mismo artículo. Es interesante que los *nagas* hayan sido aquí utilizados para señalar la presencia de agua (independientemente de que estas aguas fueran las del Ganges o no) y que en el canal tallado en la roca donde se observan el *naga* y la *nagini* más importantes de la escena, corriera agua en un origen.

importancia. Para asegurarse de ello bastará referirse al estupendo trabajo de Thomas E. Donaldson sobre el arte de los templos hinduistas de Orissa.⁹¹ Según se desprende del estudio de este autor, quien se apoya en una exhaustiva catalogación fotográfica llevada a cabo por él mismo, las *nagas* y *naginis* pueblan por decenas los muros externos de los templos de diferentes épocas de esta región (siglos VII a XIV), tanto en Bhubaneshvar, en Puri o en Konarak, como en las demás localidades de Orissa hacia las cuales dirigió su esfuerzo. La mayoría de estos *nagas* y *naginis* llevan cinco o siete cabezas de serpientes en sus capuchas, indiferentemente del sexo al que pertenezcan, lo cual indica un cambio evidente en la posición jerárquica de las *naginis* con respecto a sus consortes masculinos (figs. 25¹ a 27¹).

Este cambio se debe muy probablemente a la importancia que adquirió el tantrismo a partir del siglo VI d.C, introduciéndose y transfigurando las doctrinas religiosas existentes como el budismo, el hinduismo y el jainismo, tanto en Bengala, de donde provino, como en Orissa. Es de sobra sabido que el tantrismo, esta doctrina mágico-religiosa un tanto oculta, considera la sexualidad como una vía privilegiada hacia la liberación espiritual; esta escuela religiosa no sólo privilegia el erotismo, sino que tiende a considerar que el principio supremo de la realidad es femenino; por ello, es a través de la mujer, cuyo poder de atracción y de seducción es exaltado, que sus adeptos veneran, no sólo el Absoluto que esta

⁹¹ Thomas E. Donaldson, *Hindu Temple Art of Orissa*, Leiden, E. J. Brill, 1987. La obra, en tres volúmenes, es un verdadero monumento de paciente y esmerada labor dedicado a los templos de Orissa del siglo VIII al XIV con algunos ejemplos de fechas posteriores. Por medio de esta invaluable investigación y gracias al impresionante catálogo fotográfico que contiene, se ha hecho accesible al público el exuberante universo ornamental que floreció en estos templos. Además, gracias a la enorme cantidad de edificios que quedan de pie en la región y particularmente de la ciudad de Bhubaneshvar, lo cual asegura una continuidad que se extiende sobre cerca de mil años, el autor, como él mismo lo señala en su introducción, ha podido llevar a cabo un análisis riguroso de la evolución iconográfica y estilística de la escultura ornamental de estos templos, la cual muchísimo más que “engalanarlos”, les da todo su sentido religioso. No es gratuitamente que C. L. Fabri quiso establecer un paralelo entre el espíritu barroco y el de estos templos, donde la “ornamentación”, llena de significados místicos, es la esencia misma del edificio. Véase: C. L. Fabri, *op. cit.*, pp. 51-67.

feminidad representa, sino a su creación entera: el mundo tal como lo conocemos, con sus formas múltiples y cambiantes, las cuales son dignas de ser contempladas y adoradas. Esta postura se manifiesta particularmente a través del shaktismo, el cual poco a poco se fue sustituyendo al shivaísmo en la región, a pesar de permanecer intrínsecamente ligado a éste. La *shakti*, el poder de Shiva, concebido como femenino, fue en efecto desplazando en importancia a esta divinidad para derivar en una corriente religiosa para la cual la Diosa se convirtió en el principal objeto de devoción.⁹²

Ahora bien en los templos de Orissa, no sólo se multiplican las *naginis*, elevadas a mayor dignidad por el número de cobras de sus capuchas al lado de sus consortes masculinos, sino también el género femenino en general, a través de las voluptuosas *alasya-kanyas* o “doncellas lascivas” (fig. 28¹) y las diversas manifestaciones de la Devi. También se multiplican escenas eróticas cuyo atrevimiento y honestidad (en el sentido moderno) hizo volver la mirada con verdadera repulsión a un gran número de académicos de la era victoriana, quienes, a lo menos, las calificaron de monstruosidades obscenas: reacción natural si se considera la enorme resistencia que supone no dejarse conmover por el poder evocativo de estas esculturas (figs. 29¹ y 30¹). Si tal fue la reacción de los universitarios del siglo XIX uno se puede preguntar cuales fueron las impresiones y la influencia que estas escenas eróticas ejercieron sobre los europeos, entre los cuales los portugueses, quienes no sólo visitaron estos parajes a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, sino que se establecieron en ellos; a esta temática volveremos más adelante.⁹³

⁹² Ver Thomas Donaldson, *op. cit.*, pp. 1068 y ss.

⁹³ Como se sabe es a estos europeos y en particular a los portugueses, a quienes debemos que el templo del Sol de Konarak se conozca como la Pagoda Negra, denominación tan propia a encender las imaginaciones afines al universo de la transgresión, aun si esto se deba, al hecho de que al navegar en sus galeones por las orillas del golfo de Bengala los tripulantes percibían a lo lejos la enorme estructura del templo cuya piedra ferruginosa, al oxidarse, había provocado esta coloración.

Es, pues, en medio de una profusión de esculturas que exaltan la sexualidad y la feminidad, que debemos figurarnos la pareja de *nagas* que hemos analizado previamente, por lo cual no nos parece existir duda alguna en cuanto a la intención erótica de la escena de la figura 23¹. Sin expresarse directamente sobre las parejas de *nagas* y *naginis*, sino sobre el motivo conocido como *mithuna* / *maithuna* (fig. 29¹), en el cual una pareja de dioses o de seres humanos es representada realizando el acto del amor, de maneras más o menos explícitas según el caso, Thomas Donaldson recuerda que este tipo de composiciones tiene un carácter auspicioso, según se desprende de los tratados y textos religiosos donde se encuentran recomendaciones de tipo iconográfico, esencialmente por razones ligadas a la fertilidad y a la procreación,⁹⁴ lo cual nos trae de vuelta a la memoria el propósito principal de los *nagakals* de Goa y de Karnataka. Este motivo donde se abrazan un *naga* y una *nagini* se repite varias veces en el templo del Sol en Konarak, esculpido sobre algunos de los soportes aparentes que articulan los muros exteriores de los templos. Tales soportes, cuyo propósito no es estructural sino meramente ornamental, llevan en sánscrito el nombre de *stambhas*, vocablo al cual se agrega las palabras *naga* o *nagini* para formar la expresión *naga/nagi stambha* que se lee como “columna con *naga* o *nagini*” (fig. 31¹).⁹⁵

Sin embargo dentro del enorme número de templos de Orissa, esta disposición de los *nagas* en pareja parece ser una excepción. En efecto en otros templos, tanto contemporáneos al Templo de Sol, como de épocas anteriores, la mayoría de los *nagas* y de las *naginis* no se encuentran en pareja sino aislados. Éstos también se encuentran

⁹⁴ *Ibidem*, p. 1164. El autor da como ejemplo de estos textos el Brihat Samhita (LVI, 15), el Agni Purana (CIV, 29-30), el Saurakanda del *Hayashirshapancaratna*, el *Samaranganasutradhara* y el *Shilpa Prakasha*.

⁹⁵ El femenino de *naga*, se puede formar agregando simplemente una *-i* al radical *nag-*, para obtener *nagi* o bien la terminación *-ini*, para obtener *nagini*. Nosotros hemos preferido la segunda opción.

esculpidos sobre los *stambhas*, alrededor de cuyo fuste se enroscan alternativamente para formar con sus colas de serpiente unas hélices, las cuales, para un ojo acostumbrado al barroco ibérico, recordarán inmediatamente las espiras de una columna salomónica (figs. 32¹ y 33¹). Al enroscarse de esta manera, los *nagas* y *naginis* pueden seguir un sentido ascendente (figs. 32¹ y 33¹), o descendiente (figs. 25¹ a 27¹), quedando sus cabezas en las extremidades superiores de las columnas o, al contrario, cerca de su base, según los templos en que se encuentren esculpidos. Ahora bien, en los templos de Orissa, según la opinión plenamente autorizada de Thomas Donaldson, cuando las columnas no representan a un *naga* y una *nagini* abrazados, lo cual, como vimos ya, sucede principalmente en el templo del Sol de Konarak,⁹⁶ se puede observar una tendencia a disponer estas columnas por “pares”, lo cual quiere decir que en los muros exteriores de los templos alternan una columna ornamentada con un *naga* con otra ornamentada con una *nagini*, en un ritmo masculino-femenino (fig. 27¹).⁹⁷

Se recordará que en la mayoría de nuestros pulpitos no sólo hay *naginis*, sino también *nagas* y que estos alternan en un ritmo masculino-femenino comparable al que se observa en los templos de Orissa. Esto sucede, en particular, en los pulpitos de las iglesias de San Pablo en Diu (fig. 34¹), de nuestra Señora de los Remedios, en Moti Daman (fig. 35¹) y de Nuestra Señora del Rosario, en Daman (fig. 36¹). El acercamiento resulta todavía más interesante si se considera que los *nagas* y *naginis* de los pulpitos también funcionan como elementos estructurales. Sin embargo, también existen diferencias notables entre los “pares” de Orissa y los “pares” de los pulpitos que acabamos de nombrar: los *nagas* de los muebles eclesiásticos no tienen cola de serpiente sino de hojas de acanto o de pescado,

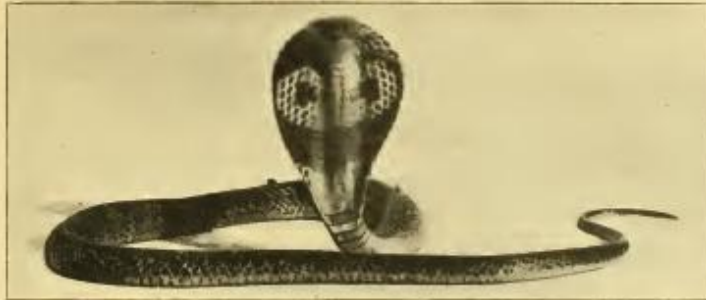
⁹⁶ Thomas Donaldson, *op. cit.*, p. 833.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 830.

como es el caso, por lo demás, de la mayoría de los *nagas* que no sean los de púlpitos de la Fundación Medeiros e Almeida, en Lisboa, de la iglesia de Santa Ana, en Talaulim, de la iglesia San Cayetano en Assagao, o de la iglesia de Varca (figs. 10¹ a 13¹), aunque en los pupitos de Daman y Diu, si bien las colas de *nagas* y *naginis* están formadas por hojas de acanto, tienen una forma alargada que puede recordar la cola de un ofidio. Además, los *nagas* de los púlpitos tienen barba, lo cual nunca sucede en las esculturas hinduistas (ni budistas o jainistas). En nuestro conocimiento, hay un sólo ejemplo, en la iconografía hinduista (como budista y jainista) de una figura cercana a un *naga* que lleva barba: se trata la representación del yogui Patanjali (fig. 37¹), cuya historia, por lo demás, está efectivamente ligada a los *nagas*.

Es quizás en el púlpito de la iglesia del *Bom Jesus*, en Daman, donde podamos observar unos seres cuyas características se parezcan más a las de los *nagas* hinduistas pues, debido a que se les ha querido representar como a jóvenes adolescentes, sus rostros todavía están imberbes (fig. 6²); por lo demás, sí tienen colas de serpientes y estas se encuentran entrelazadas, aunque no se trate aquí de las colas de un ser femenino y de otro masculino, sino de las suyas propias: como si éstas primero hubiesen sido dos piernas para luego transformase en colas de serpiente enroscándose al mismo tiempo sobre sí mismas. Sin embargo, estas figuras no cumplen con la función de ménsulas en la base del púlpito sino que forman parte de una composición tallada en relieve en el antepecho del mueble eclesiástico, composición de la cual tendremos la ocasión de hablar a detalle más adelante pues veremos que, en realidad, se encuentra muy claramente inspirada de los grabados de la escuela de Fontainebleau.

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO I



COBRAS (*Naja tripudians*).
Photographs from life by Major F. D. S. Fayerer I.M.S.

1¹.Cobra india. Fotografia tomada de F. Wall, "A Popular Treatise on the Common Indian Snakes", parte XX, *Journal of the Bombay Natural History Society*, vol. XXII, 1905-1919, pp. 550-568, lám. B, entre pp. 556 y 557.



2¹. Vishnu sobre Ananta. Cuevas de Badami, Karnataka, India. Siglo VI d.C.
Foto: Esteban García Brosseau.



3¹. Vishnu en el avatar del Jabalí o Varaha. Cuevas de Badami, Karnataka, India. Siglo VI d.C. Foto: Esteban García Brosseau.



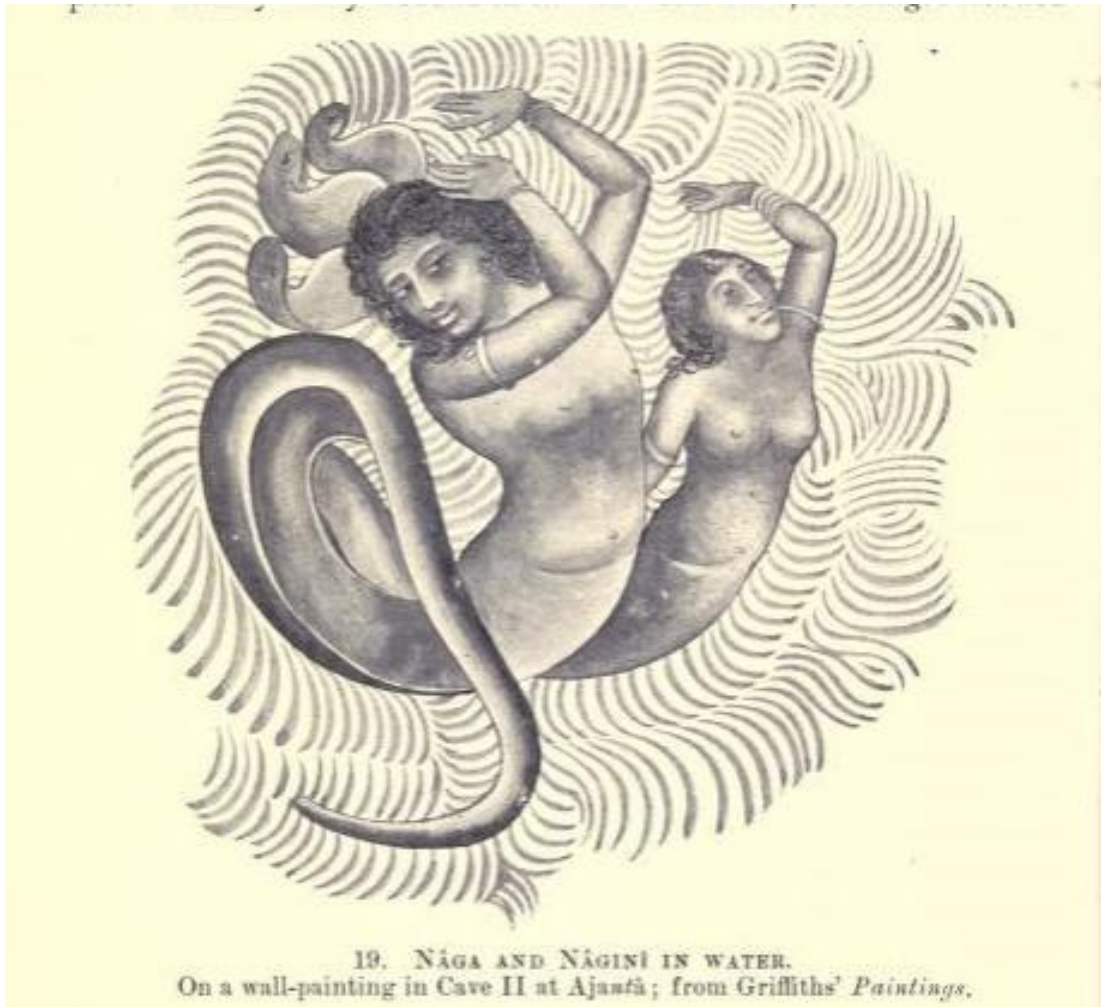
4¹ Garuda en forma humana. Proveniente del templo de Gogga Narayana, Dohad, Distrito de Panchmahal, Gujarat, India. Siglo XI d.C. Museo Chhatrapati Shivaji Maharaj Sastu Shangralaya (antes conocido como: The Prince of Wales Museum of Western India). Foto: Esteban García Brosseau.



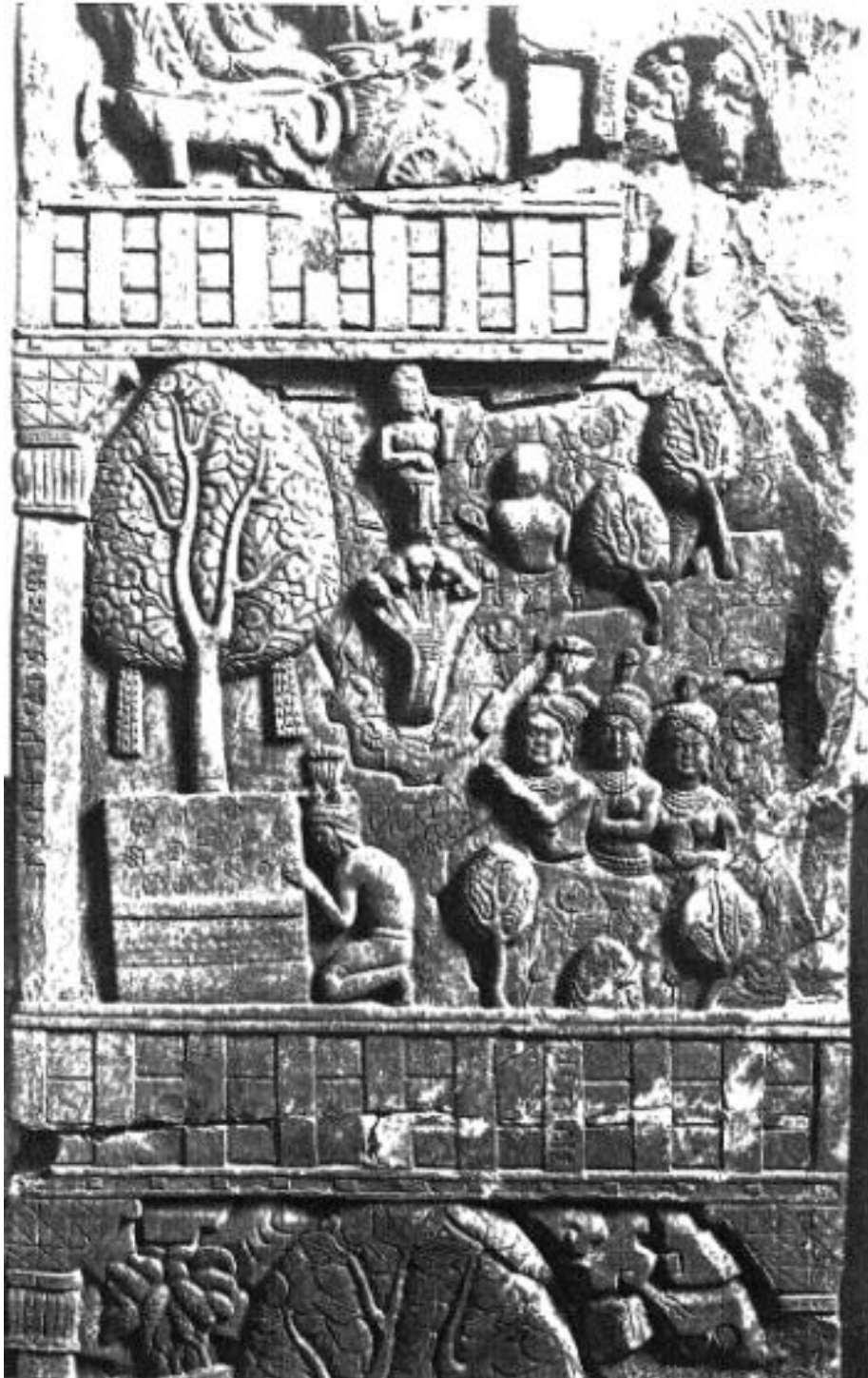
5¹. *Naga y nagini* bajo el pie de Garuda. Detalle de la fotografía anterior. Proveniente del templo de Gogga Narayana, Dohad, Distrito de Panchmahal, Gujarat, India. Siglo XI d.C. Museo Chhatrapati Shivaji Maharaj Sastu Shangralaya (antes conocido como: The Prince of Wales Museum of Western India). Foto: Esteban García Brosseau.



6¹. *Gajendramoksha*: Vishnu sobre Garuda liberando al rey elefante de los *nagas*, los cuales se someten frente a él. Templo de Dasavatara, Deogarh, India. Siglo V d.C. Fotografía tomada de Heinrich Zimmer, *The Art of Indian Asia*, Nueva York, Pantheon Books, Bollingen Series 39, 1960, p. 110.



7¹. *Naga y nagini* en el agua. Pintura mural de la Cueva II de Ajanta, Maharashtra, India. Siglo II a.C. Imagen tomada de Albert Grünwedel, *Buddhist Art in India*, Londres, Bernard Quaritch, 1901, p. 44.



8¹. El *naga* Elapattra venera al Buda. Bharhut, Madhya Pradesh, India. Siglo II a.C. Fotografía tomada de J. Ph. Vogel, *Indian Serpent-Lore*, Londres, Arthur Probstain, 1926, lám. III.



9¹. Pareja de *naga* y *nagini*. Templo de Siddheshvara. Haveri, Karnataka, India. Siglos XI-XII. Fotografía tomada de M.S. Nagaraja Rao, "Sculptures from the Later Chalukya Temple at Haveri", *Artibus Asiae*, Vol. 31, No 2/3 (1969), pp. 167-178, fig. 6.



10¹. Cazoleta del púlpito de la Fundación Medeiros e Almeida en Lisboa. Siglo XVIII. Fotografía tomada de Gauvin A. Bailey, *Art of Colonial Latin America*, Londres, Phaidon, 2005, fig. 211.



11¹. Cazoleta del púlpito de la iglesia de Santa Ana. Talaulim, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Fotografía tomada de Hilda Moreira de Frias, *Goa: A Arte dos Púlpitos*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006, s.p.



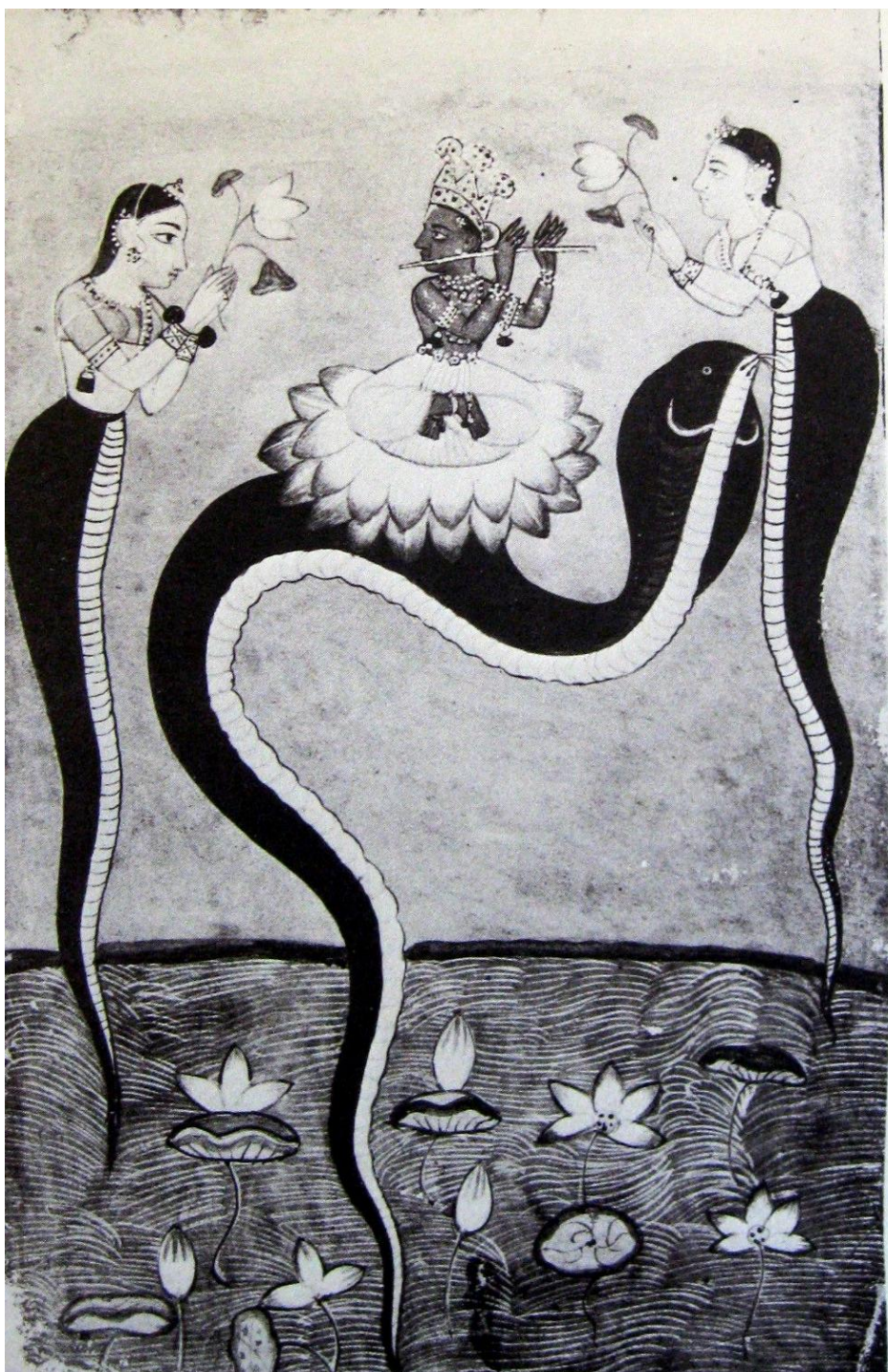
12¹. Cazoleta del púlpito de la iglesia de San Cayetano. Assagao, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.



13¹. Base del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de la Gloria. Varca, Salcette, Goa, India (actualmente desaparecido de este sitio). Siglos XVII-XVIII. Fotografía tomada de Maria Madalena de Cagial e Silva, *A arte Indo-Portuguesa*, Lisboa, Excelsior, 1966, p. 203, fig. 115.



14¹. Krishna vence a Kaliya. Pintura Rajput, Escuela de Kangra. Siglo XVIII. National Museum, Nueva Delhi, núm. 58.18/10. Imagen tomada de B. N. Goswamy, *Essence of Indian Art*, San Francisco, Cal., Asian Art Museum of San Francisco, 1986, p. 177, il. 135. Foto: Jean-Louis Nou.



15¹. Después de haber vencido a Kaliya, Krishna reposa sobre éste y toca la flauta mientras las *naginis* lo veneran ofreciéndole flores de loto. Pintura Rajput, Escuela Pahari. Siglo XVIII. Colección de Ananda Coomaraswamy. Imagen tomada de Ananda Coomaraswamy, *Rajput Painting*, Nueva York, Hacker Art Books, 1975, lám. XLIX.



16¹. *Nagakals* y otras imágenes sacras en una calle de Mysore, Karnataka, India. Diciembre 2010. Foto: Esteban García Brosseau.



17¹. *Naga* policefálico y *nagas* entrelazados. Vijayanagara (Hampi), Karnataka, India. Época desconocida. Foto: Esteban García Brosseau.



18¹. *Nagakal*: *nagini* híbrida. Vijayanagara (Hampi), Karnataka, India. Museo del sitio arqueológico de Hampi. Siglo XV. Foto: Esteban García Brosseau.



19¹. Altar a los *nagas*, al lado de un lavadero, con mujeres lavando. Badami, Karnataka, India. Diciembre 2010. Foto: Esteban García Brosseau.



20¹. *Nagakals* en el altar a los *nagas* (acercamiento con respecto a la vista de la fotografía anterior). Diciembre 2010. Foto: Esteban García Brosseau.



21¹. *Nagakals* en el altar a los *nagas* (acercamiento con respecto a la vista de la fotografía anterior). Diciembre 2010. Foto: Esteban García Brosseau.



22¹. La diosa serpiente Mudama. Templo de Chennakeshava. Belur, Karnataka, India. Siglo XII. Foto: Esteban García Brosseau.



23¹. Pareja de *nagas*. Templo del Sol (Surya Deul).
Konarak, Orissa, India. Siglos XII-XIII. Fotografía
tomada de Heinrich Zimmer, *The Art of Indian Asia*, Nueva
York, Pantheon Books, Bollingen Series 39, 1960, il. 368.



24¹. *La penitencia de Arjuna o El descenso del Ganges.*
Mamallapuram o Mahabalipuram, Tamil Nadu, India. Arte de los
Pallava. Siglo VII. Fotografía tomada de Heinrich Zimmer, *The Art of Indian
Asia*, Nueva York, Pantheon Books, Bollingen Series 39, 1960, il. 276.



25¹. *Nagi stambha*. Templo de Mukteshvara. Bhubaneswar, Orissa, India. Siglos X-XI. Foto: Esteban García Brosseau.



26¹. Nagini de un *nagi stambha*. Templo de Muktesvhara. Bhubaneshvar, Orissa, India. Siglos X-XI. Foto: Esteban García Brosseau.



27¹. *Naga stambha* y *nagi stambha*. Templo de Mukteshvara. Bhubanesvar, Orissa, India. Siglos X-XI. Foto: Esteban García Brosseau.



28¹. *Alasya kanya*. Templo de Rajarani. Bhubaneswar, Orissa, India. Siglo X. Foto: Esteban García Brosseau.



29¹. *Maithuna*. Templo del Sol (Surya Deul). Konarak, Orissa, India. Siglo XIII. Foto: Esteban García Brosseau.



Fig. 4053. Rājārāṇī: *rajaṭpāna* ritual. Fig. 4054. Kiseṃpur; *rajaṭpāna* ritual. Fig. 4055. Kḥilor; *rajaṭpāna* ritual.

30¹. *Rajapana*. templos de Rajarani (siglo X), de Kiseṃpur (siglo XIII), de Kḥilor (siglos XI-XII). Orissa, India. Fotografías tomada de Thomas E. Donaldson, *Hindu Temple Art of Orissa*, Leiden, E.J. Brill, 1986, figs. 4053 a 4055.



31¹. *Naga-nagi stambha*, Templo del Sol (Surya Deul). Konarak, Orissa, India. Siglo XIII. Foto: Esteban García Brosseau.



32¹. Naga o nagini, escena erótica (*maithuna*), pareja de *naga* y *nagini*, *alasya kanyas*. Templo del Sol (Surya Deul). Konarak, Orissa, India. Siglo XIII. Foto: Esteban García Brosseau.



33¹. Nagas junto a escenas de *maithuna*. Templo del Sol (Surya Deul). Konarak, Orissa, India. Siglo XIII. Foto: Esteban García Brosseau.



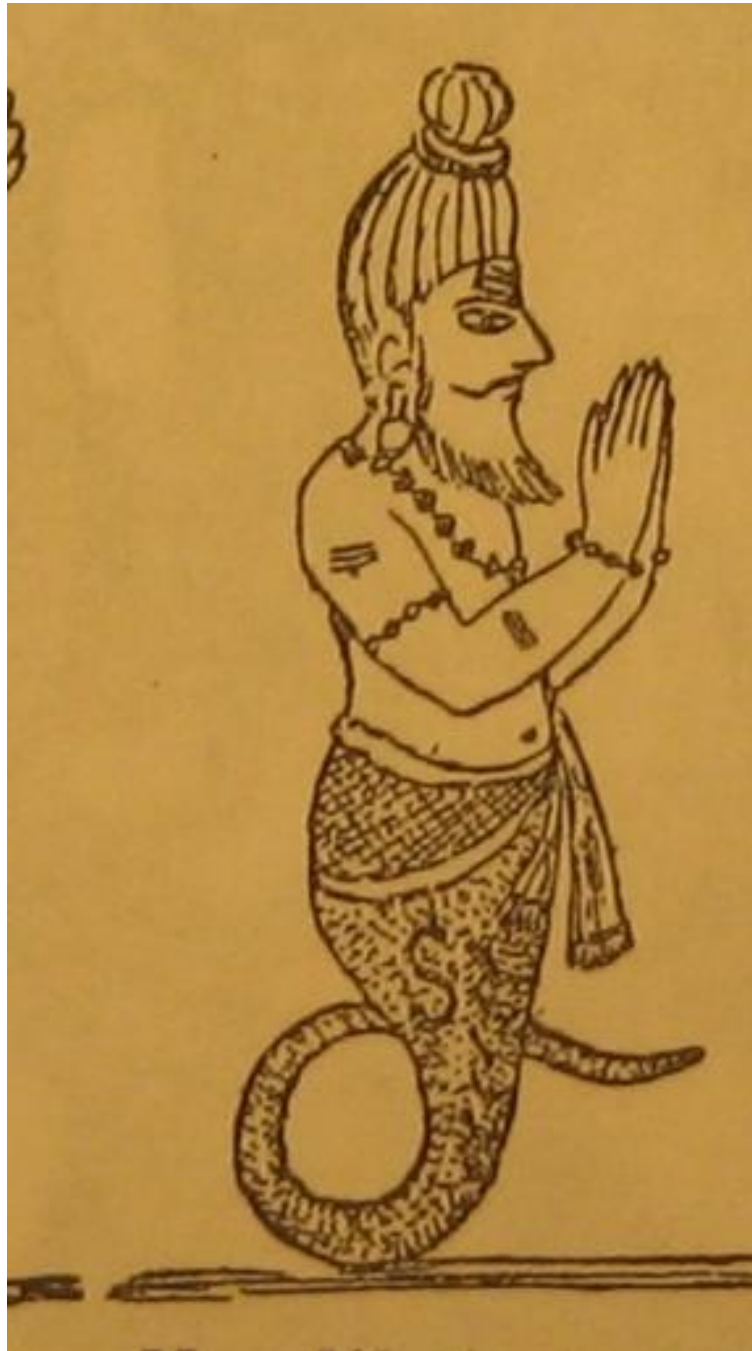
34¹. Cazoleta del púlpito de la iglesia de San Pablo. Diu, Daman y Diu (Gujarat), India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.



35¹. Cazoleta del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios. Daman, Daman y Diu (Gujarat), India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.



36¹. Cazoleta del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario. Daman, Daman y Diu (Gujarat), India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.



37¹. Patañjali. Imagen tomada de Gabriel Jouveau-Dureuil, *Iconography of southern India*, París, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1937, p. 52.

II. LOS PÚLPITOS INDO-PORTUGUESES Y LA ICONOGRAFÍA FANTÁSTICA DEL MANIERISMO EUROPEO

LOS PÚLPITOS INDO-PORTUGUESES Y LA HISTORIA DE LA DIFUSIÓN DE LOS GRUTESCOS EN EUROPA

Hemos visto que algunas de las figuras de los púlpitos indo-portugueses analizados hasta ahora pertenecen, sin duda alguna, a una categoría claramente inspirada en los *nagas* y *naginis* de la religión, de la mitología y de la iconografía de la India hinduista. Sin embargo, desde el punto de vista del desarrollo de las artes decorativas europeas, es igualmente incuestionable que la mayoría de las figuras ornamentales que caracterizan a estos púlpitos, ya sea en Goa o en Daman y Diu, forman parte de aquella corriente ornamentista que volvió a ver la luz en Occidente cuando, alrededor de 1480, se descubrió en Roma la Domus Aurea, -el megalómano palacio de Nerón- momento a partir del cual esta corriente ornamentista adquiriría casi inmediatamente el nombre de *grutesco*, denominación con la cual se le ha conocido hasta nuestros días.

Los eventos que hay detrás de tal descubrimiento son más que conocidos pero, al igual que Alain Gruber en la monumental obra colectiva *L'art décoratif en Europe*,¹ a quien seguiremos de cerca en nuestro propio resumen, consideramos necesario volver a repetir la historia, -casi un cuento-, de este “otro Renacimiento” que se contrapuso, a lo largo de todo el periodo manierista en Europa, a aquellas tendencias clasicistas sostenidas por tratados como el de Vitruvio, las cuales bien hubiesen podido acabar con toda huella de magia y de fantasía de la arquitectura de los inicios de la era moderna, después del extraordinario auge que tuviera, durante todo el periodo medieval, “lo Maravilloso”, para

¹ Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art...Renaissance et Maniérisme*, *op. cit.*

hacer alusión aquí al título evocador del libro de Pierre Mabilie,² el buen amigo de André Breton.

La historia del descubrimiento de la Domus Aurea se repite, en la mayoría de los textos que tratan de los grutescos, llegando a provocar en el lector un efecto similar al que pudieron haber tenido, en el albor de los tiempos históricos, aquellos mitos de reactualización que se contaban periódicamente en las sociedades arcaicas bien conocidos de antropólogos e historiadores de las religiones. Y es que, en verdad, los frescos descubiertos en el palacio de Nerón parecen ejercer, a más de cuatrocientos años de distancia, la misma misteriosa atracción que tuvieron sobre Rafael y Giovanni da Udine, Ghirlandaio y Pinturicchio, Morto da Feltro y Luca Signorelli en la época de su descubrimiento, cuando todavía se llevaba a cabo el desescombros de la masa de tierra y de cascajo que obturaba el espacio de lo que entonces se interpretó como unas grutas de presencia un tanto inexplicable y misteriosa bajo las termas públicas del emperador Trajano.

Resulta divertido constatar que al mismo momento en que las puras -y, en vista de sus defensores, muy romanas y muy clásicas- concepciones de Vitruvio hubiesen podido asentar un golpe definitivo al espíritu mágico del gótico, se hayan manifestado aquellas mismas figuras híbridas y sin sentido que el propio Vitruvio había condenado en su tratado, surgiendo de aquella gruta formada por las ruinas del palacio de un emperador que, según la leyenda, había incendiado Roma por placer,³ al igual que, durante la noche, surgen del Inconsciente las figuras imposibles de los sueños para compensar el orden y la medida de la vida diurna del equilibrado “hombre de bien”. Como se sabe de sobra, no sería ésta, ni la

² Pierre Mabilie, *Le Merveilleux*, París, Les éditions des quatre vents, 1946.

³ Ver Suetonio, *Vida de Nerón*, 38 y Dion Cassio, *Historia Romana*, LXII, 16.

primera, ni la última vez, en que se observaría en la historia de las corrientes y de los movimientos artísticos esta suerte de dialéctica en que una tesis apolínea parece provocar automáticamente el nacimiento de una antítesis dionisiaca, y vice-versa.

Vale la pena repetir aquí, una vez más, las palabras de condena que pronunció Vitruvio en las primeras décadas del siglo I a.C, en contra de aquellas figuras híbridas pintadas en las paredes de las villas romanas que tanto lo irritaban, ante todo por chocar con una característica que todo arquitecto busca garantizar de primera instancia en cualquiera de sus obras: la estabilidad concreta de sus elementos.⁴

Todo esto que los antiguos copiaban de cosas realmente existentes, lo reprueba el depravado gusto de estos tiempos: pues hoy se pintan en los enlucidos, antes monstruosidades, que representaciones de cosas verdaderas. Ponense juncos por columnas, por frontispicios garavatos estriados con hojas crespas y con roleos. Hacense candeleros que sostienen templitos, sobre cuyos frontispicios se ven nacer de ciertos troncos muchos vástagos tiernos con volutas, sobre los cuales hay, sin alguna verisimilitud, varias figurillas sentadas. Brotan así mismo de los vástagos ciertas flores, que producen en su centro ciertas figurillas, ya con cabeza humana, ya de brutos.

Estas cosas ni existen, ni existieron, ni menos pueden existir. Sin embargo han prevalecido tanto semejantes novedades, por la estupidez de los censores, que van haciendo desconocer la verdadera belleza de las Artes. En efecto, ¿cómo puede un junco sostener realmente un techo? ¿Cómo sostendrá un candelero templitos, cornisones y frontispicios? ¿Cómo tallos tan sutiles y tiernos sostener figuras sentadas? Y finalmente ¿cómo los troncos y vástagos pueden producir flores que se vayan transformando en medias figuras? Y los hombres, viendo estos absurdos, no los condenan, antes gustan de ellos, sin ponerse á averiguar si ello puede ser ó no; porque teniendo ya obtuso el conocimiento, envejecido en su estragado gusto, no saben elegir lo que se funda en autoridad y reglas de Decoró. No deben aprobarse las pinturas que no sean imitación de lo verdadero; ni por mucho dibuxo que tengan deben de alabarse antes de examinar si son o no correspondientes a la verdad y razón, sin contradicción alguna. [...]⁵

Vitruvio condenaba ya, por su afrenta al equilibrio estructural, una moda ornamental, el 3^{er} estilo de Pompeya, que Nerón adoptaría sin ningún freno un siglo después en la Domus Aurea.⁶ La leyenda, retrataría al emperador como un ser afectado por un desequilibrio, ya no físico sino mental, que atentaría contra la grandeza de Roma al

⁴ Sobre las dos cualidades del *grutesco* que se oponen esencialmente al sentido clásico, la hibridez y la ligereza, ver André Chastel, *La grottesque*, Paris, Le Pomeneur / Quai Voltaire, 1988, p. 25.

⁵ Vitruvio, *De Architectura*, VII, V, en la traducción de Joseph Ortiz y Sanz (1739-1822), *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, Akal, 1992.

⁶ Ver André Chastel, *op. cit.*, p. 32.

intentar destruirla, únicamente para disponer de espacio para construir su grandiosa morada, asentada a partir del 64 d.C. en un terreno que se extendería sobre más de cincuenta hectáreas,⁷ entre el Palatino y el Esquilino.⁸ Los grutescos socavaban el concepto mismo de estructura arquitectónica, mientras la supuesta *hybris* de Nerón, cuya vista prefería dirigirse hacia Grecia y Oriente, amenazaba las estructuras que habían hecho la grandeza de Roma. Por ello Trajano, después de la muerte del emperador matricida, decidiría echar abajo tal monumento a la locura del hombre y construir sobre éste sus termas, dedicadas al pueblo entero de Roma, como un pago hacía el agravio que había padecido durante el reinado del emperador-poeta, para seguir con la imagen que de él nos dejaría la leyenda.⁹ Paradójicamente, es precisamente la voluntad de tapar las huellas del palacio de Nerón, convirtiendo sus ruinas en los fundamentos de las termas,¹⁰ lo que salvaría las pinturas imposibles de sus paramentos¹¹ y lo que permitiría que sus figuras fantásticas resurgieran a finales del siglo XV, en pleno Renacimiento, así como el consciente reprime hacia el inconsciente los contenidos que le son demasiado desagradables, sin por ello lograr librarse de ellos, ni impedir que broten a la luz en los momentos menos esperados, y a veces los más comprometedores.

⁷ La morada, en sí misma, medía aproximadamente 300 m x 90 m. Ver Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, Universidad de Londres / Leiden, E. J. Brill, 1969, p. 6.

⁸ Sobre la topografía de la Domus Aurea los textos clásicos, son C. CL. Van Essen, “La topographie de la Domus Aurea Neronis”, *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afdeling Letterkunde*, N. R., 17, 12, 1954, pp. 371-398, y 18, 12, 1955, pp. 306-308, así como J. B. Ward-Perkins, “Nero’s Golden House”, *Antiquity*, 30, 1956, pp. 209-219 (ver Nicole Dacos, *op. cit.*, nota núm. 5, p. 5) y, más recientemente, P. Gregory Warden, “The Domus Aurea Reconsidered”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 40, núm. 4, diciembre 1981, pp. 271-278.

⁹ Es sabido que las salas del palacio de Nerón quedarían erróneamente ligadas a las termas de Tito, situadas cerca de las de Trajano, por lo que hasta el siglo XVII se conocería generalmente a la Domus Aurea como *las termas de Tito* (Nicole Dacos, *op. cit.*, p. 9).

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Se rellenaron las piezas de la Domus Aurea con el cascajo que había permanecido en las calles de Roma después del incendio del 64 d.C. Nicole Dacos, *op. cit.*, p. 9.

El hecho es que el descubrimiento de los frescos y finas yeserías que cubrían las bóvedas del Palacio de Nerón, marcaron un punto culminante en la historia del arte y de las “artes decorativas”, constituyéndose como uno de estos momentos de los que habla George Kubler en *La configuración del tiempo*¹² en que una *secuencia* artística, aparentemente extinta, vuelve a renacer después de años o inclusive siglos de olvido, como fue el caso aquí. ¡Y vaya renacimiento!, pues las figuras fantásticas que empezaron a inquietar a pintores y grabadores desde que volvieron a ver la luz en los finales del Quattrocento, como para sacarle la lengua, en una mueca inolvidable, a los severos adeptos de los ordenes clásicos, se expandieron a lo largo y ancho de Europa, para llegar hasta las costas de Asia y adentrarse profundamente en el continente americano, cuyo descubrimiento, por parte de los europeos, fue casi simultáneo al de la Domus Aurea.¹³ La provocadora irracionalidad de estas figuras permanecería vigente en estas dos tierras lejanas, -lejanas para el imaginario europeo, claro está-, hasta que el Neoclásico las eliminara de los monumentos sacros donde se habían anidado cómodamente a lo largo del periodo barroco.¹⁴

A la permanencia tenaz de estas figuras irracionales en las producciones coloniales de los siglos XVII y XVIII estará consagrada gran parte de la presente sección de nuestra investigación, por lo que, para no perder el hilo, será menester por el momento no salir de la Europa renacentista, donde las figuras que ornamentaban las bóvedas y paramentos de la

¹² George Kubler, *La configuración...*, *op. cit.*, Madrid, Nerea, 1962.

¹³ Sobre la importancia del grutesco en la Nueva España durante el siglo XVI ver, por ejemplo, Gustavo Curiel, *Tlalmanalco, historia e iconología del conjunto conventual*, México, UNAM, 1988 y Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Apuntes sobre el origen y la fortuna del grutesco en el arte novohispano de evangelización”, *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargas Lugo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, pp. 155-182.

¹⁴ Aunque el hecho pueda no tener más que un significado subjetivo y simbólico, no deja de ser interesante la cercanía de fechas que existe entre el descubrimiento de la Domus Aurea, en los años 80 del siglo XV, y el descubrimiento de América por Colón y el desembarco de Vasco de Gama en la última década del mismo siglo. Por doquier los monstruos y los híbridos amenazaban con invadir y destruir la recta pureza recomendada por Vitruvio: serpientes emplumadas e “ídolos sangrientos” del mundo prehispánico, grutescos neronianos, divinidades de brazos y cabezas múltiples de la India.

Domus Aurea se hicieron cada vez más populares después de su descubrimiento, al ser retomadas por una serie de los más grandes pintores italianos, quienes las integrarían poco a poco como sistema decorativo en la pintura mural. Según André Chastel, en esta invasión progresiva de los grutescos en la ornamentación pictórica de la arquitectura de finales del Quattrocento y principios del Cinquecento se pueden distinguir por lo menos tres etapas fundamentales. La primera, en que poco después del descubrimiento de la Domus Aurea, pintores como Filippino Lippi, Pinturiccio y Signorelli, empiezan a emplear estos ornamentos fantásticos respectivamente en la capilla Caraffa de la iglesia de la Minerva en Roma, en la Aracoeli de los apartamentos Borgia y en la capilla San Brice de Orvieto, mientras que empieza igualmente la difusión de estas figuras por medio de los grabados de Nicoletto da Modena, de Giovantino da Brescia y Zoan Andrea. La segunda, quizá la más prestigiosa y la más conocida, en la cual Rafael y su discípulo Giovanni da Udine, quien tenía una particular afinidad por este tipo de ornamentación, según el testimonio de Vasari, decoran la *stufetta* y la *loggetta* del cardenal Bibbiena y luego las *loggias* del Vaticano, para el papa Leon X. La tercera en la que, a raíz de las guerras de Italia, el rey Francisco I^{er}, invita a la corte de Fontainebleau primero a Rosso, en 1531, y a Primaticcio, un año después;¹⁵ dos pintores con los cuales se iniciaría el periodo del manierismo francés y por ende el manierismo nórdico.¹⁶

Esta última etapa, como lo veremos más a fondo, resulta capital para nosotros debido a las innovadoras yeserías de Rosso destinadas a enmarcar las pinturas de las galerías del palacio de Fontainebleau y en las cuales es probable también que la mano de

¹⁵ Henri Zerner, *École de Fontainebleau, gravures*, París, Arts et métiers graphiques, 1969, p. VII.

¹⁶ Ver André Chastel, *op. cit.*, p. 19.

Primaticcio haya tenido que ver.¹⁷ Digamos de una vez que es por completo permisible pensar que sea gracias a estas yeserías que se enriquecieron las figuras del grutesco con los famosos cueros recortados que tanta fortuna tendrían en el manierismo nórdico, tal como irradiaría con particular fuerza a partir de Amberes. Como es sabido, existía en Fontainebleau un grupo de excelsos grabadores entre cuyas actividades principales se encontraba la de consignar los diseños de los dos grandes pintores, empleando tanto la técnica del buril como la del agua fuerte, pero sobre todo esta última.¹⁸ Ahora bien, estos grabadores también gozaban de una gran inventiva y no hay duda que es gracias a ella que los cueros en tres dimensiones de las galerías de Fontainebleau se integraron en un primer momento a diversas figuras del grutesco, transformándolas radicalmente al agregarles un elemento que acentuaba por su extrañez su carácter fantástico inicial, lo cual es mucho decir. Entre estos grabadores se cuentan Fantuzzi, Mignon, René Boyvin y también Leonard Thiry, pintor y grabador flamenco que bien pudo ser uno de los eslabones fundamentales en la difusión de este motivo por los países del norte de Europa. Se sabe además que Fantuzzi sería el encargado del programa de grutescos destinado a completar la serie de pinturas murales y de yeserías del Primaticcio en la Galería de Ulises en Fontainebleau, la cual, por desgracia, se demolería en el siglo XVIII, debido al deplorable estado de abandono en el que se encontraba entonces.

¹⁷ Ver Henri Zerner, *op. cit.*, p. IX.

¹⁸ Henri Zerner, *op. cit.*, pp. XIV-XV. Para Henri Zerner son sobre todo las aguas fuertes que “constituyen a propiamente hablar, la Escuela de Fontainebleau en lo que concierne a los grabados”. Sin embargo, el autor también hace notar que los grabados al buril, realizados en su gran mayoría en París y no en el sitio mismo de Fontainebleau, es más exclusivamente decorativa, por lo cual podríamos ver en esta serie de grabados unos de los inicios de la difusión del manierismo por toda Europa después de Fontainebleau (*op. cit.*, p. 16). Por otro lado Zerner también piensa que los grabados no se inspiraron directamente en las pinturas de los grandes maestros de Fontainebleau sino de sus dibujos preliminares. Un argumento que utiliza para defender su punto de vista es que no existe ningún grabado que haya tomado por punto de partida alguna de las grandes obras de Leonardo Da Vinci, de Rafael o de Andrea del Sarto que el rey francisco I^{ero} tenía en su colección. Hay que saber que los pintores en los cuales se inspiraron los grabadores son cinco únicamente, a saber Rosso, Primaticcio, Giulio Romano, Francesco Parmigianino y Luca Penni.

Pero, además de los grabadores, hay algunos nombres ligados igualmente a la escuela de Fontainebleau que serían fundamentales para el porvenir de los grutescos en Europa y en el mundo; éstos son Jacques Androuet du Cerceau, Philibert Delorme, y Etienne Delaune. La particularidad de estos tres artistas es que, además de franceses, y ya no italianos, no fueron principalmente grabadores, ni mucho menos pintores, sino arquitectos, para los dos primeros, y orfebre para el último. Si bien los tres recurrieron abundantemente al dibujo y al grabado para fijar sus ideas, lo cual ayudó a su amplia difusión, estas ideas estaban sobre todo destinadas a cobrar volumen y no a permanecer en el plano. Por ello se puede considerar que estos tres artistas son un eslabón fundamental en lo que respecta al pasaje de las figuras del grutesco de la pintura mural realizada por los grandes artistas, como lo fueron Rosso y Primaticcio, hacia las llamadas “artes aplicadas” o “decorativas”.

Como se sabe, las figuras del grutesco serían las predilectas de los orfebres, como de ello testimonia la gran cantidad de colecciones de grabados, posteriores a la escuela de Fontainebleau, que los reproducen; con frecuencia, estas colecciones se encuentran explícitamente dirigidas a los integrantes de este gremio.

Los orfebres y joyeros parecen haber permanecido fieles a los sistemas de grutescos pintados al fresco, destinados a decorar los paramentos y bóvedas de los palacios de la aristocracia, entre los cuales uno de los principales es evidentemente la galería de Ulises de Fontainebleau. Y es que la extensión en el plano de este tipo de figuras, aliada a su inherente simetría, las convertiría en modelos ideales a seguir para decorar superficies de platos, jarras de pico, fuentes, armaduras, escudos y pomos de espadas, a las que era fácil transferirlos por repujado.

En cambio, en lo que concierne a la arquitectura, es sobre todo en las pilastras hermes, destinadas a fungir como soportes estructurales, tales como jambas de chimeneas, montantes de marcos y puertas, que veremos cobrar una nueva vida a los seres híbridos y fantásticos del grutesco. Estos soportes estructurales, tal como los podemos admirar en la obra grabada de Jacques Androuet du Cerceau y de Philibert Delorme, quienes los emplean principalmente como jambas de chimeneas, serían luego naturalmente integrados en el trabajo de los ebanistas, tal como lo podemos apreciar en la serie de armarios, mesas y bufetes atribuidos con más o menos certidumbre al famoso Hugues Sambin de quien, además, nos ha quedado la serie de diseños de pilastras hermes fantásticas que se publicó en 1572 bajo el título *L'oeuvre de la diversité des Termes*. Hay que ver en las pilastras hermes de yesería empleadas por Rosso para enmarcar sus pinturas,- además de los ya mencionados cueros recortados-, tal como todavía las podemos admirar en la Galería “François I^{er}”, un primer modelo para esta vertiente estructural del grutesco, vertiente a la cual regresaremos más adelante. Además de las pilastras hermes, también se pueden considerar como característicos de los diseños de Jacques Androuet du Cerceau y de los muebles de Hugues Sambin las ménsulas y los soportes laterales para mesas labrados a manera de criaturas híbridas, los cuales, por su curvatura como por su fantasía, mucho tienen que ver con las ménsulas de nuestros púlpitos.

Ahora bien, lo que acabamos de decir no significa que los arquitectos o ebanistas nunca recurrieran a las composiciones bidimensionales típicas de la pintura mural, convirtiéndolas, por ejemplo, en bajo relieves con los cuales ornamentaban frisos y pilastras o bien los paneles de sus muebles, ya fuesen éstos de uso cotidiano o destinados a la

iglesia;¹⁹ tampoco quiere decir que los orfebres nunca recurrieran a las pilastras hermes fantásticas, como lo podemos constatar en el dibujo para una copa cubierta del propio Etienne Delaune, reproducido en la obra dirigida por Alain Gruber.²⁰ Por lo que respecta a nuestros púlpitos, veremos, en esta parte de nuestra investigación, cuán ligado parece haber estado el oficio de la orfebrería con el de la ebanistería.

Después de Fontainebleau, uno de los más importantes centros a partir de los cuales se difundiría el grutesco por Europa, y luego por el mundo, es sin lugar a dudas Amberes. Si bien el grutesco, claro está, ya era conocido en el norte antes del episodio belifontano, como de ello atestiguan un primer grabado del Maestro JG o GJ de 1522 y uno posterior, del propio Lucas de Leyde, de 1527 o 1528, inspirado a su vez de Agostino Musi, lo cierto es que la experiencia artística que tuvo lugar al alrededor del Rey Francisco I^{ero}, haría que la moda del grutesco, si así se puede llamar, se expandiría con una fuerza aumentada a partir de entonces. Es interesante escuchar las razones que Alain Gruber da para ello: “Gracias a la red comercial particularmente desarrollada de Flandes, las estampas salidas de los talleres antuerpienses, fueron rápidamente conocidas en Francia, en Alemania, en Escandinavia, en España y en Portugal. Este talento comunicativo propio de los flamencos explicará, hacia mediados del siglo XVI su extraordinaria receptividad con respecto de los modelos de Fontainebleau. Alimentados por los prototipos italianos y franceses los ornamentistas flamencos desarrollaron en el siglo XVI y todavía en el XVII un estilo de grutescos muy original, despojado de toda limitación clacisante.”²¹

¹⁹ Ver, por ejemplo, el panel de la sillería de la iglesia colegial de Berna (1522-1525), de Jacob Ruess, quien trabajaba bajo la dirección del pintor Niklaus Manuel Deutsch, cuyo diseño está muy estrechamente inspirado de un grabado de Agostino Veneziano, contenido en una colección de grutescos. Tanto el grabado como el panel están reproducidos en Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art... Renaissance et Maniérisme*, *op. cit.*, p. 242. Se encontrarán reproducidos aquí en las figs. 1³ y 2³.

²⁰ *Ibidem*, p. 68.

²¹ *Ibidem*, p. 216.

Así, es sobre todo la vocación comercial de Amberes, ciudad portuaria, la que aseguraría el éxito de más de tres siglos que conocerían los grutescos, antes que la helada anti-furia del Neoclásico, movimiento tan bien adaptado a los ideales racionalistas e higienistas del siglo XIX, acabara con ellos, así fuese de forma momentánea, antes de que resurgieran, ya no tanto en forma sino en espíritu, en la pintura simbolista primero y luego en la surrealista, dos movimientos que, como se sabe, toman ambos sus raíces en la reacción del romanticismo alemán contra el *Aufklärung*, vertiente germánica de la Ilustración francesa. Pero esto ya es dejarse ir muy lejos a la deriva y es menester por ahora no salir de esta ciudad donde trabajarían a lo largo del siglo XVI grabadores de la importancia de Pieter Coecke (1502-1550), Cornelis Bos (c.1506-1555), Cornelis Floris (1514-1575) y Vredeman de Vries (1526-1604), último quien contribuiría a enriquecer en forma significativa el repertorio de las pilastras hermes fantásticas a las que nos hemos referido en lo concerniente a Philibert Delorme y Jacques Androuet du Cerceau.

Como lo ha señalado ya Alain Gruber,²² los motivos por los cuales Amberes sería designada para ser el centro desde el cual irradiaría el grutesco, después de Fontainebleau, a parte de su vocación comercial de alcance internacional, son varias. Una de las más importantes es la represión contra los protestantes conducida por la Corona española en sus territorios de Flandes. En efecto, todos los artistas antuerpienses que hemos mencionado eran protestantes de convicción, y tuvieron que huir después de la caída de Amberes en 1585, en una de las consecuencias de la Guerra de los Ochenta años. Éste fue el caso de Hans Vredeman de Vries quien al salir de Amberes, se desplazaría a lo largo de Europa, visitando numerosas ciudades entre las cuales se cuentan Hamburgo, Praga y Ámsterdam. El efecto de tales movimientos fue tal que Alain Gruber no duda en declarar que es a sus

²² *Ibidem*, pp. 215-218.

peregrinaciones, así como a aquellas de todos los artistas que tuvieron que dejar Amberes, que se debió la influencia determinante de los grutescos de estilo flamenco en los países del Norte de Europa,²³ y particularmente en Alemania, si bien éstos ya habían llegado al sur de esta entidad, inclusive antes del episodio belifontano, principalmente gracias a la influencia del norte de Italia en esta región.²⁴ Cabe destacar que, entre los franceses, tanto Etienne Delaune (ca. 1518-1583), como Jacques Androuet du Cerceau (c.1510-1586) eran protestantes y también tuvieron que vagar por Europa en búsqueda de un refugio, debido a las guerras de religión que marcaron el siglo XVI. Jacques Androuet du Cerceau lo encontraría en Montargis donde quedaría bajo la protección de Renée de Francia, hermana de Francisco I^{ero}, mientras que Etienne Delaune se refugiaría en Estrasburgo, y luego en Augsburgo, desde donde su obra repercutiría en toda la Alemania meridional.²⁵

UN GRABADO FRANCÉS DE 1624,
EN UN PÚLPITO BARROCO DE LA INDIA PORTUGUESA

Agostino Veneziano, Nicoletto Rossetti da Modenna, Giovanni Antonio da Brescia, Zoan Andrea, entre los italianos, Jacques Androuet du Cerceau, Philibert Delorme, Etienne Delaune, entre los franceses, o bien Cornelis Floris, Cornelis Bos, Hans Vredeman de Vries e inclusive Wendel Dietterlin entre los artistas de ascendencias más nórdicas o germanas, son algunos de los autores cuyos grabados han sido utilizados profusamente como modelos para diversos objetos pertenecientes a las “artes decorativas”, particularmente en lo relativo a los grutescos. Esta influencia se puede reconocer a lo largo de los siglos, en muy distintos lugares, ya sea fuera de Europa, o dentro de ésta, como lo han demostrado Alain Gruber y

²³ *Ibidem*, p. 218.

²⁴ *Ibidem*, p. 213.

²⁵ *Ibidem*, pp. 218-219.

los demás autores que han colaborado en *L' Art décoratif en Europe* al confrontar algunos de estos grabados con producciones europeas de platería y orfebrería, de ebanistería, de mayólica y de tapicería, tales como jarras de pico, fuentes, relojes de mesa, armaduras, vainas de espadas, pendientes, armarios, mesas, gabinetes, paneles de sillerías, tribunas de órganos, jarrones, cantimploras, candelabros y toda clase de tapices.

Entre estos grabados, los que nacieron de la mano de Etienne Delaune parecen haber gozado de una muy amplia difusión, particularmente entre los joyeros, mientras que los de Jacques Androuet du Cerceau fueron tan apreciados entre los ebanistas que falsificadores del siglo XIX seguían utilizando sus diseños, para hacer pasar creaciones contemporáneas por muebles del Renacimiento.²⁶ En estas circunstancias, se comprenderá que resulte casi imposible pronunciarse sobre la fecha de fabricación de un mueble únicamente a partir de la presencia de estos diseños, ya sean tallados en bajo o medio relieve o bien esculpidos en medio bulto, en algunos de sus elementos. Como se sabe, para conocer la fecha de un mueble se puede recurrir a un análisis estilístico y formal que abarque la totalidad del mueble y no sólo un aspecto aislado de éste como lo sería la presencia de motivos grotescos. Sin embargo lo mejor es apoyar este análisis con documentos originales que atestigüen de la fecha de fabricación del mueble y, mejor aún, con un análisis bioquímico de los materiales con que fue fabricado. Las peripecias que tuvieron lugar alrededor del famoso “gabinete” del Renacimiento perteneciente al museo Getty, cuyo estilo se relaciona con el ebanista Hugues Sambin, principalmente por el uso que se hace en él de pilastras hermes y de ménsulas fantásticas tales como aparecen en la *Diversité des termes* es muy ilustrador al respecto. El mueble fue comprado primero como una pieza auténtica del

²⁶ Sobre las imitaciones a partir de Jacques-Androuet du Cerceau, ver Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art...Renaissance et Maniérisme*, *op. cit.*, p. 247.

Renacimiento, después se dijo que se trataba de un falso del siglo XIX, opinión que prevaleció durante muchos años y por fin, en el 2001, se determinó por una serie de análisis que se trataba en efecto de un original, aunque con adiciones del siglo XIX.

No obstante, una vez al tanto de tales peligros, no dejaremos de dirigir la mirada hacia los registros que componen la cazoleta del púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Daman (figs. 1²-3²), donde podremos reconocer con bastante precisión el grabado que sirvió de modelo para las escenas en medio relieve que los adornan. No dejaremos de hacerlo, por un lado, porque existen elementos formales que indican la pertenencia de este púlpito a la segunda mitad del siglo XVII o a principios del XVIII, como lo son en particular las columnas salomónicas. Es por ello que autores como Carlos de Azevedo²⁷ y Maria Madalena de Cagigal e Silva²⁸, quienes han hablado de este púlpito en particular, no han dudado en clasificarlo dentro de este periodo. Pero además, persistiremos en nuestra intención porque tanto la estructura de este púlpito como su programa iconográfico, corresponden con bastante fidelidad a los de los púlpitos de la región andina de los siglos XVII y XVIII, para los cuales sí conocemos con seguridad la fecha de ejecución. Con esta inusual comparación continuaremos, sin embargo, más adelante. Es pues, en un análisis formal que nos basamos para fechar al púlpito que nos ocupará a lo largo de este capítulo; sobra decir que sería deseable complementar esta información con algún documento que atestiguara de la fecha de su fabricación, documento claro está del cual nosotros no tenemos conocimiento, así como con un estudio bioquímico que esperemos se realice algún día, si las circunstancias tanto legales como financieras así lo permiten.

²⁷ Carlos de Azevedo, *A arte de Goa, Damão e Diu*, Lisboa, Pedro de Azevedo, 1992, p. 16.

²⁸ Maria Madalena de Cagigal e Silva, *op. cit.*, p. 218.

Antes de proceder a la descripción y a la identificación del grabado que acabamos de mencionar quizá resulte necesario dar una explicación en lo que concierne a tantas precauciones preliminares. Si bien podrá parecer extraño que insistamos de entrada en establecer el carácter original del púlpito del que pensamos hablar aquí, a pesar de disponer, según decimos, de tantos elementos para no equivocarnos en cuanto al periodo aproximado de su realización, es simplemente porque, si bien su estructura no nos parece dar lugar a hesitaciones, si lo hace, en cambio, la policromía que nosotros juzgamos a simple vista demasiado tosca para ser de la misma época que la talla, como se podrá observar con facilidad si se compara, por ejemplo, con el del púlpito del museo Medeiros e Almeida, tal como aparece reproducido en el libro de Gauvin Alexander Bailey (fig. 10¹).

Es en realidad bastante común que este tipo de muebles se pinte y se repinte sucesivas veces a lo largo de los siglos, por desgracia con cada vez menos pericia artística o simplemente artesanal. Para dar un buen ejemplo de ello, que se nos permita trasladarnos un momento al continente americano y más particularmente a los antiguos territorios del virreinato del Perú, donde, como se sabe, existen unos púlpitos excepcionales que corresponden a la misma época que nuestros púlpitos indo-portugueses. Ahora bien, a pesar de la excelencia de la talla de los púlpitos del virreinato del Perú, Harold E. Wethey ha podido testificar, y ello en 1949, de las múltiples capas de pintura con que se han recubierto estos muebles eclesiásticos, lo cual lo ha llevado a hablar, por ejemplo, cuando describe el púlpito franciscano de la iglesia de Nuestra Señora en Copacabana, “de la horrible pintura azul que hace mucho para desfigurar esta obra de la segunda mitad del siglo XVII”²⁹, o bien de “la horrible pintura moderna que le dio un aspecto chillón a las estatuillas de los

²⁹ Harold E. Wethey, *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Cambridge, Harvard University Press, 1949, p. 199.

nichos”³⁰ del púlpito de la iglesia de San Francisco en Cuzco (de 1650, aproximadamente), “de la madera de cedro del púlpito [de Santa Clara en Ayacucho de 1637] que fue teñida de café oscuro y de [sus] estatuillas que fueron repintadas con horribles colores por un carpintero local en 1941”³¹ de la madera de cedro del púlpito de Almudena, atribuido por el autor a Juan Tomás Tuyru Tupac y que pertenece por tanto a finales del siglo XVII, “que se había dejado sin pintar intencionalmente, [y que] tiene una capa de horrible pintura verde para casas”,³² o, por fin, de la pintura blanca con que se “embadurnó” la mayor parte del púlpito de la iglesia de Lampa, en el sur de Perú, “un crimen de mal gusto, que se repite con demasiada frecuencia.”³³

Quepa decir que se ha solido proceder así no sólo con la policromía, sino también con el dorado tal como lo señala también Wethey,³⁴ quien en el púlpito de la capilla del colegio de Educandas, pudo constatar, en su momento, que se había “untado” con dorado recientemente. Por ello, aunque la abundancia del dorado sea una de las características de la retablistica portuguesa, tendencia que tuviera particular éxito en Goa como de ello testimonia la expresión “Goa dourada”, habrá que ser prudentes cada vez que se vea un púlpito dorado en las iglesias de la India, pues muchos de ellos están, en efecto, dorados, aunque esto se haya logrado con pintura moderna y ya no con hoja de oro, como se podrá constatar en los púlpitos de la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad y de la iglesia de Nuestra Señora de Esperanza en Candolim.

Igualmente, no habrá que olvidar que no necesariamente todos los púlpitos de una misma época y de una misma región recibieron el mismo tratamiento en lo que concierne a

³⁰ *Ibidem*, p. 197.

³¹ *Ibidem*, pp. 197-198.

³² *Ibidem*, p. 202.

³³ *Ibidem*, p. 205.

³⁴ *Ibidem*, p. 198.

su superficie. Por lo menos es lo que sobresale del estudio de Wethey en que, a la par de los púlpitos que fueron dorados o repintados en el siglo XX, también menciona algunos púlpitos que nunca recibieron tratamiento alguno y cuya madera fue dejada al natural, o bien algunos otros, de cuyo dorado o cuya policromía no pone en duda ni la calidad, ni el carácter original, lo cual querría decir que estos muebles eclesiásticos, a pesar de pertenecer a la misma época y estilo, recibieron en efecto, diversos tratamientos, como lo acabamos de sugerir. Otra precaución sin embargo se impone a partir de este último comentario: la calidad de la policromía o del dorado, por sí misma, tampoco tiene por qué ser una indicación certera de la época en que estos revestimientos fueron aplicados. Después de todo nada impide que un buen artesano haya reproducido fielmente en siglos posteriores una técnica característica de un época anterior a la suya, aunque, en realidad, esto no parezca probable, pues la experiencia enseña que, en general, cada época a querido transformar sus monumentos y objetos de arte según las tendencias de la época.

Así habrá que ser prudentes al constatar que el púlpito de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario en Daman (fig. 36¹ y rel. obr.) ha sido dorado y, por lo tanto, precipitarse a querer ver en éste un modelo fidedigno para reconstruir el aspecto original de nuestro púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Daman, si es que en realidad éste último fue repintado; no obstante, parece probable, a simple vista, que tanto el dorado, como la policromía y los encarnados del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario sean, en efecto, los originales, por lo cual convendría compararlo con el de la iglesia del Bom Jesus para darnos una idea de la forma en que pudo haber lucido este púlpito en la época en que fue tallado; otro púlpito que parece haber conservado su policromía original es el de la iglesia de San Pedro (fig. 3⁶ y rel. obr.), aunque se encuentra cerca de Vieja Goa y no en Daman; éste, al parecer, nunca fue dorado. Todo esto, claro está, lo señalamos a sabiendas

de que lo único que nos podría desengañar con respecto al aspecto original de todos estos púlpitos, sería llevar a cabo los estudios científicos pertinentes.

Dicho sea de paso, sería injusto que el lector pensara que pretendemos extender aquí los calificativos con que Wethey castiga la pintura de los púlpitos del virreinato del Perú al caso preciso del púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Daman, el cual, haya sido repintado o no, no deja por ello de tener un innegable encanto, como lo tienen los retablos a los que acompaña.

Pero dejemos ya, por lo menos en lo que concierne a este capítulo, los púlpitos barrocos de la región andina para regresar a los registros de la cazoleta del púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Daman. (figs. 2² y 3²) Después de haber disipado todas nuestras dudas, veremos que, en efecto, en estos registros, los cuales parecen escudos por la forma en que las ménsulas los encierran, se encuentra tallada, en medio relieve, la imagen de un pequeño personaje de cabellera rizada³⁵ que parece montar a caballo aunque haya desaparecido su montura. El fondo del registro se encuentra ornamentado por medio de grandes flores de lis representadas con intención naturalista que nacen de un tallo común para luego desarrollarse simétricamente a los lados del pequeño personaje (fig. 3²).

Ahora bien, existe, en la recopilación ya clásica de Guilnard, *Les maîtres ornemanistes*, un grabado fechado por este autor de alrededor de 1624 y clasificado de la siguiente manera: “Escuela francesa, siglo XVII (1600), estilo Luís XIII.”³⁶ Se trata de la

³⁵ Tal como se encuentra actualmente, la cabellera es rubia pero, como hemos dicho, parece dudoso que se trate de la policromía original.

³⁶ D. Guilnard, *Les maîtres ornemanistes*, Paris, Plon, 1881, volumen de láminas, lámina no 14. La traducción es nuestra. La obra de Guilnard cuenta con dos volúmenes, el primero contiene el repertorio general de los ornamentistas y la localización de las piezas en las colecciones públicas y privadas de Francia, Bélgica y demás países, mientras que el segundo contiene únicamente las láminas.

representación de una empuñadura de espada y de dos conteras³⁷ ornamentadas con grutescos que presenta un profundo parentesco formal con algunos de los grabados de Etienne Delaune (figs. 4² y 5²).

Este grabado lleva en la parte superior la mención “A. Jacquard. In. Fecit.”³⁸, útil información que Guilmard hace más extensa por medio de una frase al pie de la lámina en la que se lee: “Antoine Jacquard, grabador y arcabucero en Poitiers”.³⁹ En la primera parte de la obra, Guilmard nos indica además en donde se localiza el grabado: está, nos dice, en un volumen de la Biblioteca Nacional de Francia intitolado *Arquebuserie par Jacquard* resguardado en la sección de la biblioteca que corresponde a la clasificación “Le. 23”. El libro sigue actualmente en la misma sección aunque la clasificación haya sufrido algunos cambios.⁴⁰ En este volumen, nos sigue diciendo Guilmard:

Nos encontramos cuarenta y seis piezas del maestro, diez copias y otras veintitrés piezas marcadas con un punto de interrogación (?) que se supone, son de él. Estas piezas representan dibujos de arcabucería, de cerrajería, de orfebrería y de joyería. Se trata de guardas de espada, de pomos, de conteras; -de entradas de serraduras, de cabezas de llave; etc; - de cubiertas de cajas, de medallones, de cajas de reloj etc.

Muchas de estas piezas tienen fondo negro.

Este volumen concluye con las dos series siguientes:

Una, de seis piezas, incluyendo el título, *LES CINQ SENS DE LA NATURE: la Vuvë, L'Ouye, l'Odorer, le Toucher, le Govster. A. Jacquard fecit 1624.*⁴¹ Cada sentido está representado por figuras de niños que acompañan a un escudo que encierra al sujeto.

La otra, de trece piezas numeradas, incluyendo el título: *Les divers Povrtraicts et figures faites sur les moeurs des habitants du nouveau monde, dédié à Jean Le Roy, escuyer, sieur de la Boissière, gentilhomme poitevin, chérisseur des Muses.*⁴² Doce de estas piezas no llevan marcas. Una sola, la núm. 9, lleva la del maestro; tienen forma de frisos y representan cada una

³⁷ Las conteras son piezas de metal que protegen el extremo inferior de la vaina de la espada. También se usan en bastones, sombrillas, etc.

³⁸ *A. Jacquard Inventor Fecit*: lo hizo el creador A. Jacquard.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ La clasificación y la localización actuales dentro de la Biblioteca Nacional de Francia son las siguientes: “RESERVE 4-LE-23 Richelieu-Estampes et photographie”. El volumen de la Biblioteca Nacional de Francia no cuenta con lugar o fecha de publicación.

⁴¹ En español: *Los cinco sentidos de la Naturaleza, la vista, el oído, el olfato, el tacto, el gusto. A. Jacquard fecit 1624.*

⁴² En español: *Los diversos Retratos y figuras hechos acerca de las costumbres de los habitantes del nuevo mundo, dedicado a Jean Le Roy, escudero, señor de la Boissière, gentilhomme natural del Poitou, amante de las Musas.* (Respetamos la ortografía del texto original).

cuatro pequeños personajes dentro de arquerías.-El retrato de Jacquard se encuentra en cabeza de volumen que contiene en total noventa y ocho piezas.⁴³

Sabemos además por Henri Clouzot, estudioso francés quien dedicara en 1906 un sustancioso artículo a la vida de Antoine Jacquard, que son seis en total los grabados dedicados a guardas, pomos y conteras de los que habla Guilmard de manera general en *Les maîtres ornemanistes*.⁴⁴

Ahora bien resulta que volvemos a encontrar nuestro pequeño personaje del púlpito de Daman, en la representación de la empuñadura de una espada que forma parte de una serie de otros seis grabados dedicados a la ornamentación de armas blancas. El pequeño personaje luce idéntico en el grabado y en el púlpito. Se encuentra rodeado de las mismas flores de lis que forman su entorno en el registro de madera, sólo que en el grabado todavía no ha desaparecido su montura y tampoco está sólo, como sucede en el mueble eclesiástico, sino que se encuentra acompañado por dos fantásticos y sinuosos personajes. Por otro lado, el pequeño del grabado se encuentra bajo un dosel con colgaduras, remplazado en el púlpito por una suerte de yelmo, de donde surgen, aprisionados como por un anillo, las extremidades superiores de los tallos de las flores, en roleos que repiten la forma de las colgaduras del dosel original (figs. 3²-5²).

⁴³ *Ibidem*, volumen de texto, p. 41. La traducción es nuestra.

⁴⁴ Henri Clouzot, "Antoine Jacquard et les graveurs poitevins au XVIIe siècle", *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, París, Librairie Henri Leclerc, 1906, pp. 210-221 y pp. 270-280, p. 278. Henri Clouzot clasifica estos grabados de la siguiente manera: "Serie de 6 piezas que representan empuñaduras y guardas de espadas, pomos, conteras, decoradas de hojarasca en las que se mezclan pequeñas figuras y grabadas con buril sobre fondo negro. Están numeradas del 2 al 7 y llevan las iniciales A. J. Fe, A. J. Fecit, A. J. I. F., A. J. F., A. J. En la núm. 4 se lee: A. Jacquard In. Fecit. H. O. (altura) 172 X L. O. (ancho) 128." (la traducción es nuestra). Nos da igualmente cuatro localizaciones:

Biblioteca Nacional de Francia, Gabinete de las estampas, Le. 23

Biblioteca Real de Bruselas

Catálogo de la venta Reynard n° 358

Catálogo de la venta de Destailleurs n° 421, VII-5.

Si los elementos de la base del púlpito de Daman no son mucho más complejos de lo señalado -un niño representado de frente con las piernas abiertas y rodeado de flores de lis-, la escena del grabado de Jacquard, en cambio, merece una descripción más amplia (figs. 4² y 5²). En el grabado de Jacquard, el niño, sentado sobre un tonel de vino, lleva además un tocado de hojas de parra y racimos de uva: mientras que las parras ciñen su frente a la manera de los dioses y héroes de la Antigüedad clásica, los racimos de uvas semejan, por medio de la forma esférica de los frutos, los rizos de una larga cabellera, la cual, subida primero en chongo sobre la cabeza, cae después con toda libertad a los lados del rostro. La composición es simétrica y se articula a partir del eje natural que divide el cuerpo del personaje. De cada lado de la composición dos extrañas criaturas cuyo medio-cuerpo inferior pierde su forma humana para confundirse con dos brotes vegetales manifiestamente inspirados en hojas de acanto, parecieran tender, en una armoniosa y dinámica inflexión, sendas copas a nuestro personaje central que las acepta de sus manos diestra y siniestra extendidas, mientras su rostro permanece inmóvil hacia el frente, en una actitud un tanto hierática, la cual contrasta con su cuerpo infantil y desnudo. A pesar de encontrarse de cada lado de nuestro personaje, los seres fantásticos que, en apariencia, le sirven así, le tienden ambos la copa con la mano izquierda, lo cual solamente es posible porque, mientras el personaje de la izquierda se encuentra de frente con respecto al espectador, el personaje de la derecha, al contrario, le presenta la espalda. Gracias a la postura frontal del personaje de la izquierda, sabemos que se trata de un ente femenino, pues a pesar de su rostro poco caracterizado en lo que concierne al género, los senos que exhibe con la absoluta naturalidad y desenfado, nos libran de toda duda al respecto. De su compañero en cambio, no sabemos nada y tanto se podría tratar de un hombre como de una mujer, de un macho como de una hembra.

Una segunda mirada nos revela que los personajes no *tienden* en realidad las copas hacia el reyezuelo del tonel sino que la *reciben* de éste y que se inclinan no tanto en un ademán servicial sino con el propósito de mojar sus labios en los cálices ofrecidos. Sin embargo, aunque para algunos, quizá, sea esta segunda interpretación la que naturalmente se imponga a la mente, no deja de ser notable que sea por completo posible recibir la primera impresión. Esto hace que la escena presente una ambigüedad en cuanto al papel de los personajes que, según creemos, es voluntaria y no circunstancial: los personajes que flanquean al pequeño niño en los que todos ya han reconocido a Baco, dios del vino y del éxtasis orgiástico, son a la vez sus servidores así como los agradecidos beneficiarios de sus dones. Esta actitud servicial se encuentra acentuada de varias maneras. Una de ellas, quizá la principal, es que los dos personajes ocupan el lugar normalmente asignado a los famosos esclavos de las composiciones grutescas, composiciones a las cuales, sin duda alguna, pertenece nuestro grabado.

Quizá haya que interpretar esta ambigüedad como una forma de ambivalencia en la que dos momentos de un mismo relato mitológico se encuentran reunidos en una sola imagen. En efecto, si bien sabemos que nuestro niño, que tan inocentemente se exhibe en el púlpito de Daman, esconde bajo esta apariencia al poderosísimo Dioniso, ¿quiénes son entonces las dos figuras que lo rodean? Si nos limitamos a la segunda interpretación, en la que los personajes reciben de Dioniso las copas de vino en las que mojan sus labios, y aceptando que ambos personajes sean femeninos, podremos pensar que se trata de las famosas Ménades. Se recordará que estas mujeres, embriagadas por la presencia del dios, se veían privilegiadas por el furor divino y profético que éste les enviaba: la inquietante *mania*, término del cual deriva el nombre de estas figuras femeninas y sobre cuya naturaleza se extendió Platón en el *Banquete* y en el *Fedro* en profundas reflexiones que

mucho más tarde retomaría Marsilio Ficino en sus escritos, bajo la protección de los Medici.⁴⁵

Si, en cambio, aceptamos la primera de las interpretaciones y consideramos que las figuras fantásticas que rodean al pequeño Dioniso no toman de él las copas de vino, sino que se las entregan, podremos ver en esta escena una alusión a la infancia del dios, cuando después de haber nacido por segunda vez de la pierna de Zeus, o de Júpiter para los romanos, fue entregado por el rey del Olimpo, a Ino, hermana de Sémele, quien a su vez lo daría a cuidar a las ninfas de Nysa, sus nuevas nodrizas. Ovidio, entre muchos otros autores, relata este mito en sus *Metamorfosis*.⁴⁶ Se recordará que Sémele, madre natural de Dioniso, había muerto fulgurada ante el poder de Zeus después de haberlo obligado, por medio de un artilugio, a manifestarse frente a ella en toda su potencia: había caído en la trampa tendida por Hera quien, presentándose previamente ante ella bajo la forma de su vieja nodriza, había logrado hacerle dudar de la divinidad de su seductor. Todos saben que Hera actuaba a consecuencia de los celos provocados por las constantes infidelidades de su marido celeste.

Algunos elementos para la Interpretación histórica

Después de haber reflexionado sobre la extraña presencia de *nagas* y *naginis* en los púlpitos indo-portugueses, el lector se podrá preguntar ahora, qué es lo que un relato mitológico sobre la infancia de Dioniso, las Ménades y las ninfas nodrizas de la mítica y silvestre localidad de Nysa, la *mania* divina y su interpretación por Platón y el círculo neoplatónico

⁴⁵ Sobre las ménades y la manía divina ver, en particular, Henri Jeanmaire, *Dionysos*, París, Payot, 1951, pp.105-219 y Walter Otto, *Dionisio, Mito y culto*, Madrid, Siruela, 1997, pp. 99-113 y pp. 126-132. Los escritos de Marsilio Ficino que hemos consultado son *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona, Anthropos, 1993 y *Sobre el Amor, Comentarios al Banquete de Platón*, México, UNAM, 1994.

⁴⁶ Ovidio, *Las Metamorfosis*, III.

de Florencia, tienen que ver con estos muebles eclesiásticos, católicos, barrocos y por tanto postridentinos. ¿Cómo es que una temática tan evidentemente pagana, o por lo menos paganizante, destinada a ornamentar la empuñadura de una espada, se encuentra relacionada, a pesar de haber sido censurada, con un mueble eclesiástico desde el cual se pronunciaba la homilía, acto de oratoria por medio del cual se pretendía exhortar a los fieles a imitar las Santas Escrituras y en ocasiones convencerlos de la necesidad de combatir la herejía y la apostasía.⁴⁷ ¿Es necesario darle importancia a este hecho o sería mejor descartarlo invocando motivaciones mucho más pragmáticas de las que supondría, por ejemplo, una intención anti-clerical? ¿Cómo interpretar la transferencia de un ornamento pensado para un objeto como una espada, y cuya ejecución, por tanto, dependería del oficio del orfebre, a otro tan disímil como un púlpito de iglesia, tallado en madera? ¿Y qué decir de la desenfadada hibridación que este púlpito ostenta como una mueca frente a todo aquel que todavía hoy, estuviera en demasía obsesionado por un concepto como el de pureza en materia de estilos?

En realidad, los elementos históricos de los que disponemos para interpretar la presencia de elementos iconográficos tomados de un grabado con temática dionisiaca de procedencia francesa en un mueble eclesiástico de la India portuguesa, son todavía pocos. No disponemos de un documento que nos pueda aclarar las condiciones en las que se encargó la realización del púlpito, ni por tanto, la condición social, la religión o la procedencia del entallador que lo realizó. Lo único que podemos avanzar por el momento es una red de conjeturas fundamentadas en los elementos de los que disponemos, lo cual, aunque se trate de una solución insatisfactoria desde un punto de vista científico, nos

⁴⁷ Sobre la historia de la Homilía véase José Aldazabal: *El ministerio de la Homilía*, Barcelona, col. Biblioteca Litúrgica, Centre de Pastoral Litúrgica, 2006, pp. 56 y ss. Disponible en Web: <<http://books.google.com.mx/>> (Versión digital incompleta).

permite sin embargo empezar a despejar el camino que en algún momento nos podrá conducir a una verdad objetiva, si es que tal verdad puede ser por completo alcanzable.

Para empezar con algún punto: ¿Más allá de su pertenencia al repertorio formal del manierismo francés, cómo explicar, por ejemplo, la elección de este grabado con motivos dionisiacos como fuente de inspiración para los paneles de la base del púlpito aquí estudiado? ¿Es posible que esta elección no tuviera en realidad nada que ver con algún tipo de intención que fuese más allá de una preocupación meramente decorativa?

Responderemos de la siguiente manera: es posible, aunque poco convincente. En efecto si el entallador del púlpito hubiera sido católico y de educación portuguesa se hubiera dado cuenta de inmediato de lo moralmente inadecuado que resultaba transferir, a los paneles de un mueble eclesiástico de tal importancia simbólica, una imagen que representaba a un niño montado sobre un tonel de vino, aun si por ignorancia no hubiera reconocido a Baco. Si a pesar de ello hubiera decidido adaptar semejante temática profana a un objeto religioso, habrá que conceder, por lo menos, que había en él un dejo de incredulidad y de insolencia con respecto a las autoridades eclesiásticas suficientemente significativo para que ya no podamos considerar su elección como completamente limpia de sentimientos anticlericales.

Si se hubiese tratado, en cambio, de un artesano de confesión hinduista el problema sería por completo diferente, aunque no menos difícil de resolver. En primer lugar, el hecho de que un artesano hinduista tallara el púlpito de la iglesia más importante del fuerte de Daman hubiese constituido una flagrante violación a las leyes que prohibían terminantemente a un “gentil” realizar cualquier tipo de representación religiosa ya fuese como entallador, como pintor o como orfebre o platero. En efecto, existen una serie de prohibiciones al respecto, emanadas desde la sede del gobierno virreinal y de la diócesis en

Goa, entre las cuales se puede citar el decreto XXVII de la II Acción del I^{er} Concilio de Goa señalado por Pedro Dias en su artículo sobre los retablos indo-portugueses renacentistas y del inicio del Barroco.⁴⁸

Sabemos sin embargo, que esta práctica se realizó a lo largo de la presencia de los portugueses en la India, como, según creemos, lo demuestra a suficiencia la presencia de *nagas* y *naginis* en los púlpitos. Sin embargo, por si todavía existiese alguna duda al respecto, diremos que, si bien no disponemos de documentos que prueben esto a lo largo del siglo XVII,⁴⁹ para el siglo XVI existe un texto consignado en los *Documenta Indica*, también citado por Pedro Dias,⁵⁰ que nos revela que en 1591 los jesuitas del Colegio de la Compañía de Jesus en Cochin encargaron un púlpito para un entallador de religión hinduista, infringiéndose así las leyes que prohibían expresamente que un “gentil” tallase objetos eclesiásticos o confeccionara objetos de culto. Se le dio el contrato al artista a condición de que se convirtiera después al catolicismo, cosa que prometió alentado por el resultado que le dio rezarle a Santa Lucia para curarse de una enfermedad de la que padecía

⁴⁸ Pedro Dias “Retábulos Indo-Portugueses de Renascença, ao Início do Barroco”, *El Retablo, Tipología, Iconografía y Restauración; Actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte; Ourense, 29-30 de septiembre, 1-2 de octubre de 1999*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, pp. 99-111, p.101.

⁴⁹ Hay sin embargo esperanza de que exista una mayor cantidad de archivos que documenten la relación entre contratantes y artistas de lo que se pensaba hasta ahora. El profesor Vitor Serrão, de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, declaró a los medios portugueses que después de un periodo de investigación patrocinado por la *Fundação Oriente* que realizó en Goa con su asistente entre enero y febrero de 2008 regresó muy esperanzado pues el patrimonio, tanto documental, como artístico y arquitectónico, era enorme y había sobrepasado todas sus expectativas al respecto. RTP: “Vitor Serrão defende preservação do património artístico português ‘riquíssimo’ em Goa”, *noticias.RTP.pt* <<http://tv1.rtp.pt/noticias/index.php?t>>, comunicado del 24 de marzo de 2009. El profesor Teotonio R. de Souza, haciendo un recuento de la investigación de su colega Vitor Serrão en Goa, declaró por su parte que pudo encontrar un documento en el que se lee que, en 1614, se le pagaron 9 serafines a un entallador en Goa para realizar un retablo, mientras que a un pintor y dorador se le pagaron 530 serafines por pintar y dorar un retablo de Santa Ana. Declaró que había visto numerosas entradas de este tipo aunque no había podido encontrar hasta ese momento el nombre de ningún artista. Teotonio R. de Souza: “Myth and Art in Santa Mónica”, *Goa, Herald*, 28-03-2009. p.8. El documento en formato digital se puede encontrar en *Scribd* donde se puede consultar en la siguiente liga: <www.scribd.com/doc/13728341/Myth-and-Art-at-Santa-Monica-in-Goa>.

⁵⁰ *Documenta Indica*, vol. XV, p. 665, citado por Pedro Dias, “Retábulos...”, *op. cit.*, p. 101.

en los ojos, aunque no se sabe si cumplió su promesa.⁵¹ Sin embargo, este dato nos sirve para complementar la discusión que hemos tenido más arriba acerca de la presencia de elementos de procedencia hinduista en el púlpito, como lo son claramente los *nagas* y las *naginis*, pero, ¿qué se puede decir de los elementos dionisiacos que provienen del paganismo clásico?

Imaginando una circunstancia paralela en el caso que nos ocupa, es difícil concebir que los sacerdotes que encargaran el púlpito a un artesano hinduista, contraviniendo así a lo dispuesto en las leyes eclesiásticas, no establecieran ningún tipo de censura frente a la integración de una referencia pagana, por tenue que fuese, después de la eliminación del tonel y de las ninfas o ménades, en un púlpito de iglesia. Por otro lado, no hay aquí una reutilización evidente de los elementos paganos como sucede con *nagas* y *naginis*, donde su sometimiento simbólico puede justificar, como ya lo veremos, su presencia en la cazoleta del púlpito. La presencia de hojas de parra y racimos de uvas, indica que, a pesar de haber sido modificada, la temática dionisiaca no fue completamente olvidada: ¿Accederían nuestros hipotéticos padres a mantener estos elementos por la evidente relación que existe entre la simbología dionisiaca y la cristiana en lo que concierne, por lo menos, al fruto de la vid? ¿Permitirían esta integración a pesar de la evidente relación que podía llegar algún día a la luz, - tal como está sucediendo en este momento-, entre estos frutos y la temática original del grabado que se había tomado como inspiración directa para la ornamentación del púlpito?

Si nos tornamos de nuevo hacia la Nueva España para abordar nuestro tema, recordaremos que sus artistas recurrían frecuentemente a los temas de la mitología clásica y en particular a aquellos que formaban parte de las *Metamorfosis* de Ovidio. Las relaciones

⁵¹ *Idem.*

entre las temáticas paganas del universo clásico en la pintura novohispana y la reacción de la iglesia frente a ellas, fueron analizadas con detenimiento por Gustavo Curiel en un artículo intitulado *Ovidio censurado: Los lienzos de pintura lasciva del marqués de Celada (Historia de un proceso inquisitorial, 1692)*.⁵² En este artículo Gustavo Curiel reconstruye históricamente la manera en que un conjunto de lienzos de temática mitológica, encargados por el marqués de Celada a dos modestos pintores, uno mestizo y el otro indígena, llamó la atención de la Inquisición después de la denuncia realizada por otro pintor contra sus colegas. Es notable que no sea la presencia de escenas paganas lo que indignó a los inquisidores y los llevó a abrir un proceso, sino los elementos que en estos lienzos podían, a su juicio, despertar la “lascividad”: a saber, los cuerpos desnudos de hombres, mujeres y divinidades que en éstos se encontraban representados. Por lo demás el escándalo no tuvo mayores consecuencias para el marqués, quien declaraba ser amigo de los inquisidores, más allá de la frustración que debió sentir cuando tuvo que aceptar la sentencia de la Inquisición a consecuencia de la cual se obligó a los pintores de tan impúdicas escenas a ocultar entonces “todo aquello que en dichos lienzos causa indecencia y deshonestidad” sobreponiéndole velos o ramos de flores.

Podemos imaginar, estableciendo un paralelo con lo sucedido en el caso de los lienzos del marqués de Celada, que la temática evidentemente pagana del grabado de donde provenían los ornamentos de nuestro púlpito de Daman no hubiese despertado la mayor turbación en los eclesiásticos interesados en su fabricación, pues las escenas de la mitología clásica, como lo acabamos de ver, ya habían sido tan profundamente asimiladas por las mentalidades europeas que, aun para la Inquisición, carecían ya de todo poder subversivo.

⁵² Gustavo Curiel, “Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del marqués de Celada (historia de un proceso inquisitorial, 1692)”, *La abolición del arte / XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, pp. 275-315.

Para ello, por supuesto, habría que aceptar que quienes encargaron el púlpito llegaron a tener conocimiento de aquel grabado. Por otro lado, es de considerar que los eclesiásticos de Daman, al enterarse de la temática dionisiaca del grabado, simplemente hubiesen decidido censurar la escena mandando retirar el tonel sobre el cual monta el niño Baco, como sucede en el púlpito, al igual que los eclesiásticos novohispanos quienes, como también lo dio a conocer Gustavo Curiel en su artículo, simplemente censuraban –aunque de la manera más burda–, los elementos indecentes que encontraban en las múltiples ediciones de las *Metamorfosis* de Ovidio, sin que por ello considerasen necesario retirar de la circulación los libros donde estaban reproducidos.⁵³ Hay sin embargo un problema que no resuelve esta hipótesis, y es que el mueble sobre el cual fue transferido el grabado de Jacquard no es un objeto profano, como los lienzos del marqués o los libros de las *Metamorfosis*, sino un púlpito, colocado en un sitio de primera importancia dentro de una iglesia y destinado a convertirse durante cada prédica en el centro mismo de la celebración cristiana, con lo que, si bien la comparación con lo sucedido en Nueva España nos brinda elementos importantes para la resolución de nuestro problema, no lo agota del todo.⁵⁴

Abordemos nuestra segunda interrogación. Uno de los postulados defendidos por Kubler es que los elementos formales propios al universo de las artes decorativas tienden a saltar de un oficio a otro, lo cual queda suficientemente ilustrado aquí por la forma en que el grabado de Antoine Jacquard, cuya temática dionisiaca estaba destinada en un principio a ornamentar la guarda de una espada, fue transferido a un púlpito tallado en madera. Desde luego, podemos imaginar que el artista a quien se concedió el encargo del púlpito simplemente extendió la mano y escogió, sin pensarlo más de lo debido, uno de los

⁵³Gustavo Curiel, “Ovidio censurado...”, *op. cit.*, pp. 284-303.

⁵⁴ Agradezco al doctor Curiel el haberme señalado otra posibilidad: el grabado del que se inspiró el entallador podría haber sido modificado antes de que llegara a sus manos...

grabados de su colección para luego transferirlo, sin preocuparse por su época y estilo, al púlpito de estructura claramente barroca que estaba por proyectar. Sin embargo, uno se puede preguntar si realmente las cosas sucedían con tal desenfado, y si es prudente atribuir al azar decisiones que, quizá, respondían a una intención estética más definida. ¿Por qué, por ejemplo, esta mezcla de elementos pertenecientes al manierismo francés, muy cercana al manierismo nórdico tal como se manifestó con particular fuerza en Amberes y en Alemania, con elementos propios del barroco ibérico, como las columnas salomónicas del antepecho?

Hay que notar, que nuestro grabado no es el único elemento del púlpito que pertenece al manierismo nórdico y francés. Podemos identificar fácilmente estos otros elementos en las representaciones de portadas arquitectónicas talladas en medio relieve en los registros del antepecho (fig. 6²). Estas portadas están formadas por un podio sobre el cual se desplantan las dos pilastras hermes que soportan el entablamento. El podio se encuentra a su vez sostenido por dos niños en cuclillas cuya posición permite confundirlos, hasta cierto punto, con dos esfinges. Las pilastras hermes se componen de tres partes: la parte inferior, donde el prisma trapezoidal característico de estos elementos arquitectónicos ha sido sustituido por dos colas de serpiente enroscadas en trenza; la parte superior, formada por el medio cuerpo de un joven canéforo que sostiene, con la mano del brazo externo con respecto al interior del marco, la canasta que recibe el entablamento, mientras deja caer la mano y el brazo internos a lo largo del costado; la parte media: un simple faldón de hojas cuya presencia oculta la transición entre el bajo vientre del joven y las colas de serpiente que han sustituido a sus piernas (fig. 6²). Ahora bien, estos marcos inspirados en portadas arquitectónicas, donde las columnas o las pilastras son remplazadas por pilastras hermes que representan seres fantásticos de fisionomía serpentina son, en

efecto, típicos de la escuela de Fontainebleau y por tanto del manierismo francés. Los encontramos en los grabados de Fantuzzi y de Mignon⁵⁵ así como en los tratados arquitectónicos de Jacques Androuet du Cerceau⁵⁶ y de Philibert Delorme (figs. 7² y 8²), donde ambos arquitectos los utilizan como ornamento para sus chimeneas.

Podemos atribuir igualmente una filiación manierista a las figuras de medio bulto talladas en las ménsulas de la base del púlpito donde unos niños desnudos, de tez blanca, cabellera rizada y rubia se yerguen sobre unos hombres vegetales también rubios y de tez blanca, aunque de cabellera lacia, que además tienen cola de serpiente, lo cual los convierte en unas criaturas entre *naga* y hombre vegetal (fig. 3²).⁵⁷ Esta sucesión de seres fantásticos que se apilan el uno sobre el otro siguiendo un eje central, muestra suficiente familiaridad con las composiciones del grutesco para merecer una indagación más profunda en lo que respecta a su origen, lo cual, sin embargo, dejaremos por el momento de lado.

Es menester regresar aquí a las opiniones que Ilmar Luks⁵⁸ y Fabienne Émilie Hellendorn⁵⁹ avanzaron en su tiempo en lo que respecta a la presencia de elementos del manierismo nórdico en la escultura ornamental de la arquitectura novohispana. Como lo veremos más detenidamente, dentro de este repertorio se encuentran sirenas, hombres

⁵⁵ Véase, en particular: Henri Zerner, *op. cit.*, lámina A.F. 60 (Fantuzzi) y lámina J.M. 48 (Mignon).

⁵⁶ Véase : Jacques Androuet du Cerceau, *Second livre de l'architecture*, París, André Wechel, 1561, lámina núm. 5. (libro digitalizado por Gallica <gallica.bnf.fr>).

⁵⁷ Como ya dijimos, es probable que el púlpito no luzca ya su policromía original. En la fotografía publicada por Carlos de Azevedo, *op. cit.*, lámina 26, tomada en 1951, los niños de la cazoleta parecen tener el pelo oscuro y no rubio, aunque es posible que esto se deba al hecho de que se trate de una fotografía en blanco y negro. Sin embargo existe una foto de Emile Marini, a colores, tomada en 1957 en la que la cabellera de estos niños ya es rubia. La fotografía se encuentra en el Instituto de Investigação Científica Tropical, Arquivo Histórico Ultramarino, Calçada da Boa-Hora, núm. 30. 1300-095, Lisboa, Portugal y se puede consultar en internet en la siguiente liga: <<http://actd.iict.pt/view/actd:AHUD0409>>.

⁵⁸ Ilmar Luks, *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura mexicana del siglo XVIII*, Caracas, Universidad Central de Venezuela / Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1980 e Ilmar Luks, "Tipología de la escultura decorativa en la arquitectura andina del siglo XVIII", *Boletín del centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, núm. 17, Caracas, Universidad Central de Venezuela / Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1973.

⁵⁹ Fabienne Emilie Hellendorn, *La influencia del manierismo nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México*, Delft, UNAM, 1980.

vegetales, mascarones y demás seres fantásticos, cuya filiación con el manierismo italiano, pero sobre todo nórdico y francés, parecen estar fuera de duda cuando se confrontan con los diversos grabados que, con este propósito, aportan los autores a manera de prueba. ¿Qué significa entonces que la hibridez del púlpito de Daman no esté, en realidad, ajena a toda regla, sino que presente características similares a lo documentado por estos dos autores en el ámbito de la escultura ornamental de los edificios religiosos de la virreinos, casi como si estuviésemos frente a un subconjunto estilístico donde se conjuntaran siempre elementos manieristas y elementos barrocos? ¿Por qué, tanto en las hibridaciones de estilos señaladas por estos dos autores para la escultura religiosa novohispana, como en la que tiene lugar en nuestro púlpito indo-portugués, se dibuja, como constante, la predilección de los artistas por emplear los elementos fantásticos, profanos y en muchos aspectos paganos del grutesco para el ornamento de edificios y muebles eclesiásticos?

En lo que respecta a la persistente negativa a morir de las producciones del Renacimiento nórdico y francés, negativa fácilmente constatable en el auge que tuvieron hasta muy tarde los grutescos en las artes decorativas europeas⁶⁰, es interesante referir las palabras que Henri Clouzot dedicara a la obra de Antoine Jacquard:

El brillo del Renacimiento no se apagó con el siglo que acababa. Había iluminado Francia con un resplandor demasiado magnífico para que no dejara después de él, aun en las provincias refractarias al arte, pequeñas hogueras todavía encendidas: el Poitou, en particular, guardó durante todo el reino de Luis XIII un reflejo de ese pasado prestigioso.

Es la época en que vivió Antoine Jacquard, grabador ornamentista original y espontáneo, quien dibujó sobre el cobre motivos de una fantasía encantadora a la manera de Étienne Delaulne y de Théodore de Bry.⁶¹

Más adelante el autor nos dice: “Jacquard era un rezagado del Renacimiento.”⁶²

⁶⁰ Véase, por ejemplo, Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art...Renaissance et Maniérisme, op. cit.*, y Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art...Classique et Baroque*, Citadelles et Mazenod, 1992.

⁶¹ Henri Clouzot, *op. cit.*, p. 210.

Uno sonrío al imaginar lo que Henri Clouzot hubiese pensado de un objeto tan periférico y anacrónico como nuestro púlpito de Daman, al constatar que, para él, Jacquard era ya un “rezagado del Renacimiento” por seguir apegado, en 1624, a formas que, a su juicio, ya habían periclitado para entonces. Y qué decir de la pureza estilística que este autor no deja de admirar en Jacquard, a pesar de considerarla anacrónica, exaltándose frente a la calidad de sus grabados de ornamento, después de haber criticado la pobreza de sus retratos: “Es el gusto francés en su más gran pureza, y no se sabe a quién debe admirarse más, si al artista que inventaba tan encantadores ornamentos o al artesano que las tallaba en el oro, la plata o el hierro.”⁶³ Sonreímos de nuevo al imaginar la reacción de Henri Clouzot frente a un objeto como el púlpito indo-portugués de Daman y, aunque comprendamos lo que quiere decir, nos extrañamos de que utilice un término como “pureza” para definir grabados cuya temática son los grutescos, los cuales, si bien fueron representados con diversos grados de fineza desde su nacimiento en Pompeya y en la Domus Aurea de Nerón, fueron criticados, también desde entonces, precisamente por alejarse persistentemente de la pureza clásica, con su fantástica hibridez, como lo demuestran los comentarios adversos de Vitruvio quien desaconsejaba vehementemente su integración a toda arquitectura que se preciase verdaderamente de ese nombre.

Al advertir cómo Clouzot se expresa sobre la obra de Jacquard, podemos medir la distancia salvada entre las concepciones del arte propias de algunos historiadores de principios del siglo XX y los instrumentos teóricos de los que disponemos hoy en día, desde que un Kubler, por ejemplo, pusiera en cuestión la excesiva severidad y rigidez con que se comprendían los estilos, todavía en su época. Gracias a este esfuerzo podemos

⁶² *Ibidem.*, p. 213.

⁶³ *Ibidem.*, pp. 218-219.

abordar un objeto tan inclasificable en términos tradicionales como nuestro púlpito, en donde se conjuntan por lo menos dos épocas y dos “estilos”, para dar nacimiento a un objeto único cuya validez estética sería difícil no atesorar hoy en día. A esto hay que agregarle las tensiones que existen entre tradiciones artísticas europeas y tradiciones propiamente locales como la hinduista, tensiones observables, sin embargo, en un gran número de nuestros púlpitos, como lo hemos visto ya abundantemente, lo cual significa que además de diferentes épocas y estilos, se conjuntan en nuestro púlpito por lo menos dos religiones, o por lo menos dos mitologías, y dos continentes. Señalaremos que el concepto de “condensación estética” propuesto por Alessandra Russo en su artículo “A tale of two bodies, on aesthetic condensation in the Mexican colonial graffiti of Actopan, 1629”⁶⁴ nos parece adecuarse a la perfección con el fenómeno que acabamos de describir, por lo que no dudaremos en citarla:

Es únicamente cuando se reconocerá la complejidad de este objeto y cuando se tomarán en consideración sus múltiples voces que nos podremos acercarnos a su individualidad, la cual consiste en el poder que tiene de integrar un número potencialmente infinito de lecturas. Una de las características más sobresalientes de un gran número de imágenes posteriores a la Conquista se encuentra en lo que podemos llamar el poder de la “condensación estética”. Aunque esta cualidad pueda considerarse como intrínseca a todas las imágenes artísticas, las producciones mestizas llevan esta tendencia todavía más lejos. En este sentido, el ciclo de los *graffiti* de Actopan cuenta “un cuento de dos (o más) cuerpos.” Lejos de tratarse, como se piensa frecuentemente, de una mera yuxtaposición de dos tradiciones artísticas- un corpus indígena y otro europeo- el trabajo artístico posterior a la Conquista es el lugar de una tensión interna que crea transformaciones mutuas entre una multiplicidad de procedimientos, técnicas, estilos, decisiones, y resultados, a la cual siempre es posible agregar otro elemento de complejidad sin crear una contradicción.⁶⁵

Para terminar, resulta interesante constatar, que entre los grabados de Jacquard hay una serie dedicada a representar a los habitantes de América. Esta serie lleva el título que ya hemos traducido pues forma parte de los grabados identificados por Guilmard en la

⁶⁴ Alessandra Russo, “A tale of two bodies, on Aesthetic Condensation in the Mexican Colonial Graffiti of Actopan, 1629”, *RES-Anthropology and Aesthetics*, 49 y 50, Harvard University Press, Cambridge, Ma., Harvard University, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, primavera / otoño 2006, pp. 59-79.

⁶⁵ Alessandra Russo, “A tale of two bodies...”, p. 77. La traducción es nuestra.

Biblioteca Nacional de París: *Los diversos Retratos y figuras hechos acerca de las costumbres de los habitantes del Nuevo mundo, dedicado a Jean Le Roy, escudero, señor de la Boissière, gentilhombre natural del Poitou, amante de las Musas.*

Repetimos aquí la descripción que nos da Guilmard de esta serie de grabados: “Doce de estas piezas no llevan marcas. Una sola, la núm. 9, lleva la del maestro; tienen forma de frisos y representan cada una cuatro pequeños personajes dentro de arquerías.-El retrato de Jacquard se encuentra a la cabeza de volumen, el cual contiene en total noventa y ocho piezas.”⁶⁶

Aunque estos datos no nos permitan afirmar nada preciso acerca de nuestra problemática, abren, sin embargo, un horizonte prometedor: de una forma u otra nuestro grabador estuvo interesado en lo que sucedía lejos de Europa, en las Indias Occidentales, lo cual, de alguna manera, lo acerca un poco más al fenómeno que, años más tarde, ligaría sus creaciones de manera decisiva, probablemente sin que lo supiera, a las Indias Orientales.

La relación que se puede establecer entre Jacquard y las, para él, lejanas tierras de Oriente y Occidente, se acentúa después de haber leído los comentarios que dedicó a esta serie de grabados el Dr. E.T. Hamy en un artículo intitulado “El álbum de los habitantes del Nuevo Mundo de Antoine Jacquard, grabador oriundo del Poitou de principios del siglo XVII”⁶⁷ publicado en 1907, en el prestigioso “Journal des Américanistes de Paris.”⁶⁸ En este artículo, en efecto, el Dr. Hamy nos señala que el Señor de la Boissière, también Oriundo del Poitou, a quien Jacquard dedicara la serie de grabados, era amigo de un tal Contant, poeta y apotecario que poseía, además, un gabinete de curiosidades en el cual se

⁶⁶ Véase nota núm. 43.

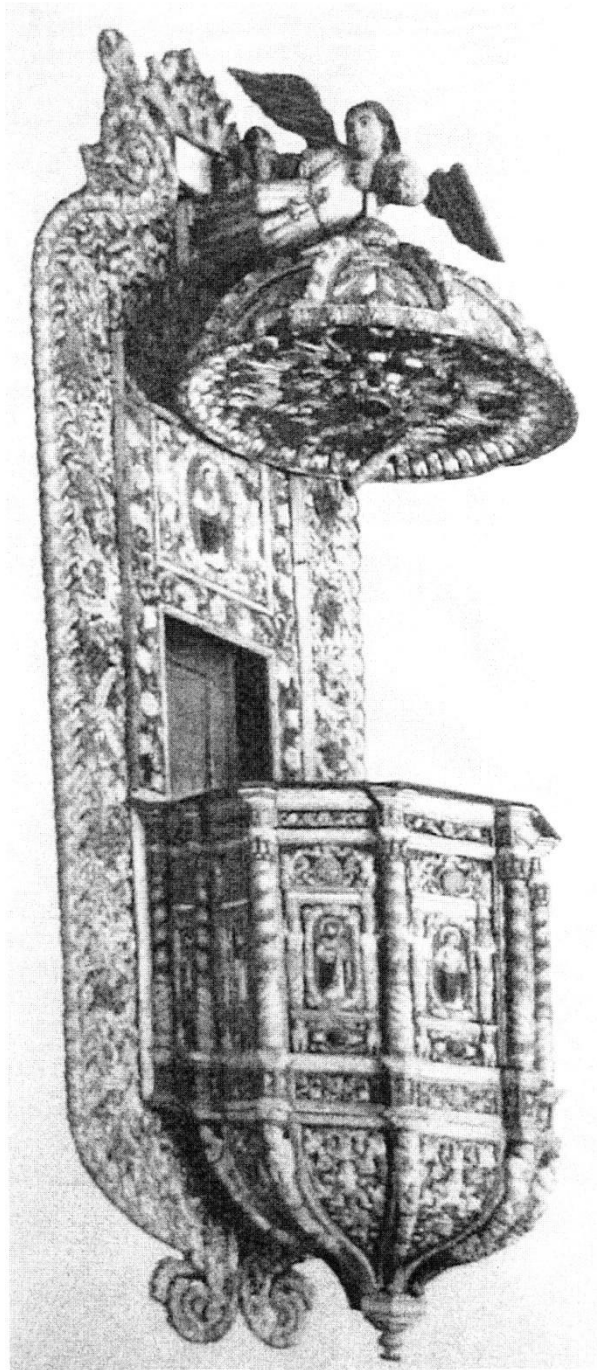
⁶⁷ La traducción es nuestra.

⁶⁸ E. T. Hamy, “L’album des habitants du nouveau monde d’Antoine Jacquard, graveur poitevin du commencement du XVIIe siècle”, *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, IV, 1907 (Reimpresión: Johnson Reprint Corporation, Nueva York y Johnson Reprint Company, Londres).

podía ver, según nos cuenta él mismo en uno de sus poemas, una gran cantidad de cosas nuevas venidas de la India, del Perú, del Nilo y del Norte. Si decidimos creer al pie de la letra lo que el señor Contant nos dice en sus poemas, llegaban de visita a este gabinete incluso príncipes de las tierras germánicas. El Dr. Hamy, nos informa, además, que existía un señor Moriceau, mencionado por Contant en el mismo poema en que nos habla de su colección. Este Moriceau era amigo de La Boissière y formaba parte de una familia de navieros de La Rochelle, que llevaba años enviando barcos hacia el Nuevo Mundo.

Como ya lo dijimos, estos datos no resuelven el problema que nos ocupa, pero ciertamente indican una de las posibles orientaciones por seguir en nuestra investigación sobre el púlpito de Daman, además de tener el mérito de ligar directamente a Antoine Jacquard con la historia de nuestro continente y de abrir una nueva problemática : si bien hemos visto que los grabados europeos tuvieron una influencia notable en la iconografía utilizada en la producciones artísticas de las colonias ibéricas, no sólo de América, sino de la India, ¿cuál fue la extensión de la influencia que la India, además de América, tuvo sobre los grabadores europeos de los siglos XVI y XVII, en particular a través de los gabinetes de curiosidades como el del apotecario Contant?

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO II



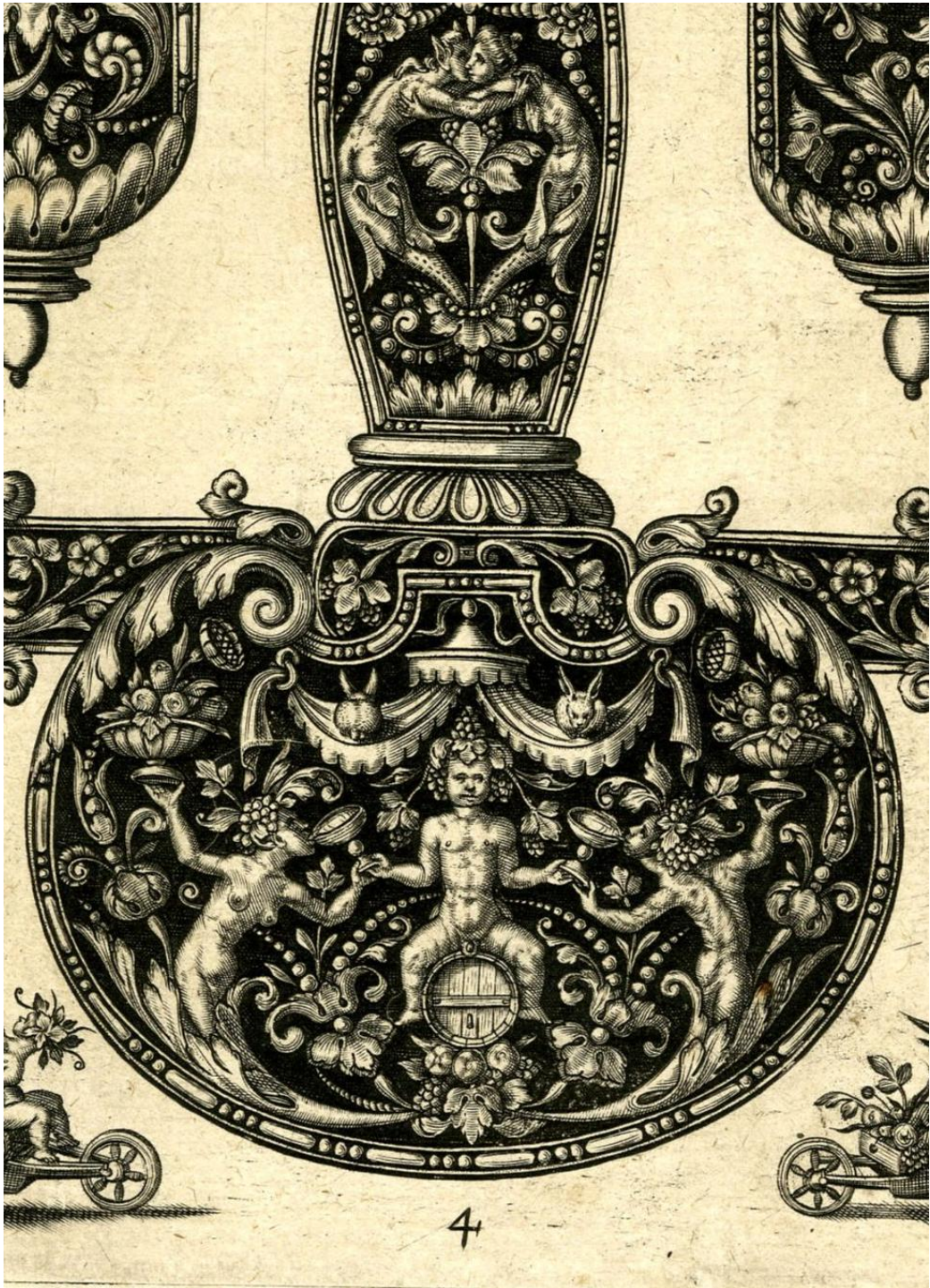
12. Púlpito de la iglesia del Bom Jesus. Moti Daman, Daman y Diu (Gujarat), India. Siglos XVII-XVIII. Fotografía tomada de Carlos de Azevedo, *A arte de Goa, Damão e Diu*, Lisboa, Pedro de Azevedo, 1992, lám. 26.



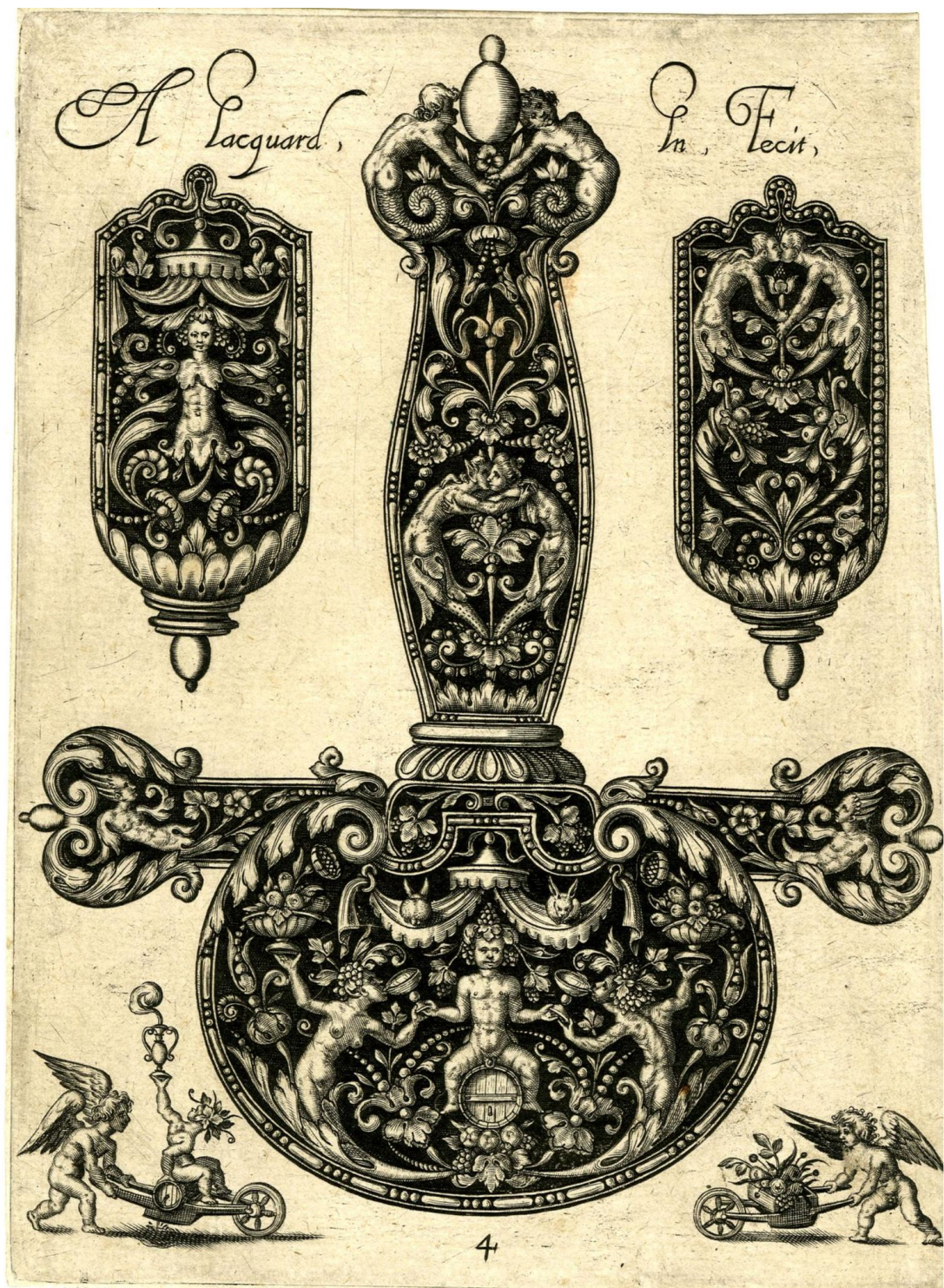
22. Cazoleta y tornavoz del púlpito de la iglesia del Bom Jesus. Moti Daman, Daman y Diu (Gujarat), India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.



32. Paneles de la cazoleta del púlpito de la iglesia del Bom Jesus. Moti Daman, Daman y Diu (Gujarat), India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.



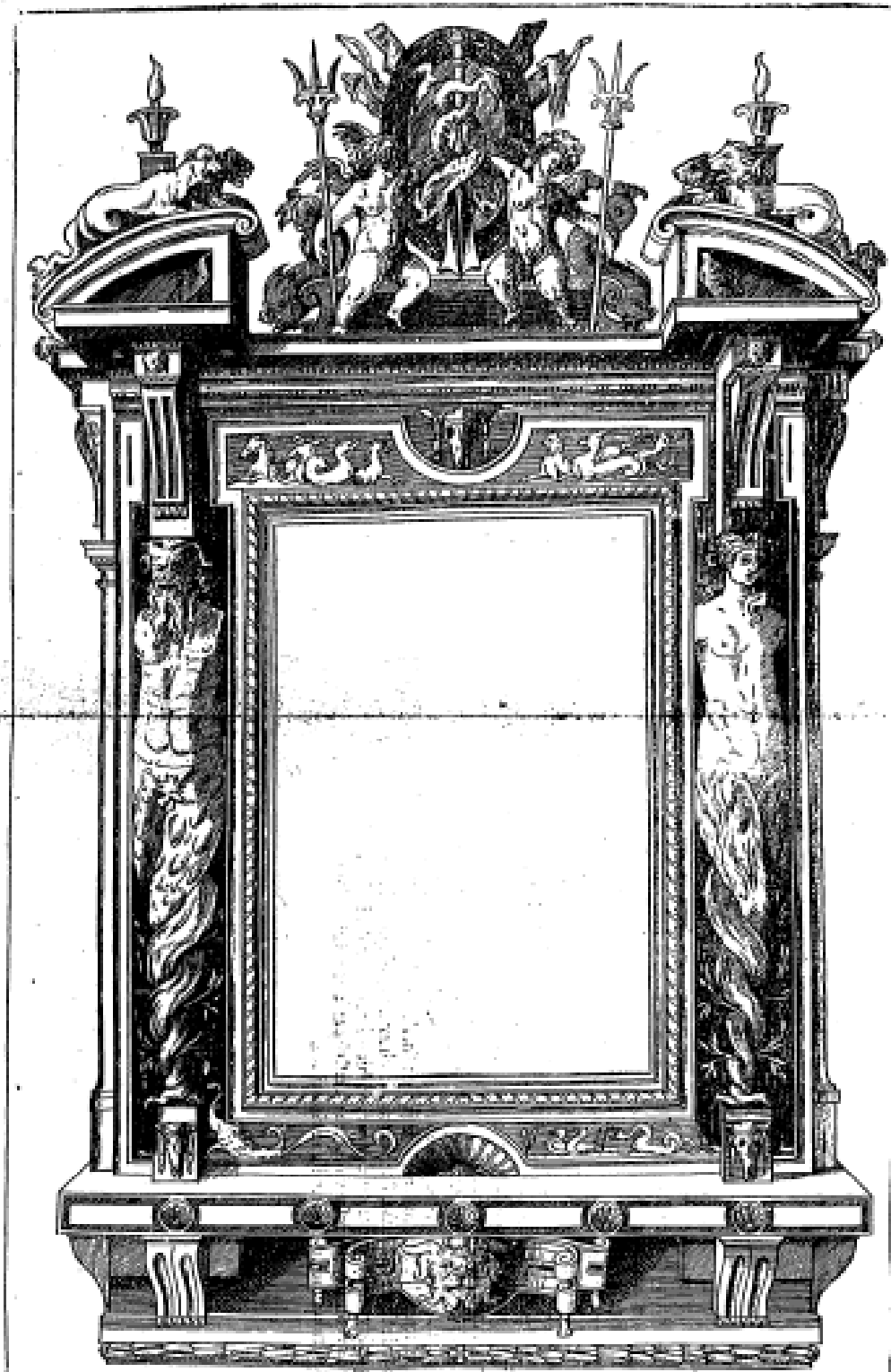
4². A. Jacquard. Empuñadura de espada. Grabado. Fecha estimada según D. Guilmar: alrededor de 1624. Ver D. Guilmar, *Les maîtres ornemanistes*, volumen de láminas, París, Plon, 1881, lám. 14. Imagen reproducida con el permiso del British Museum. Foto: © Trustees of the British Museum (AN96580001).



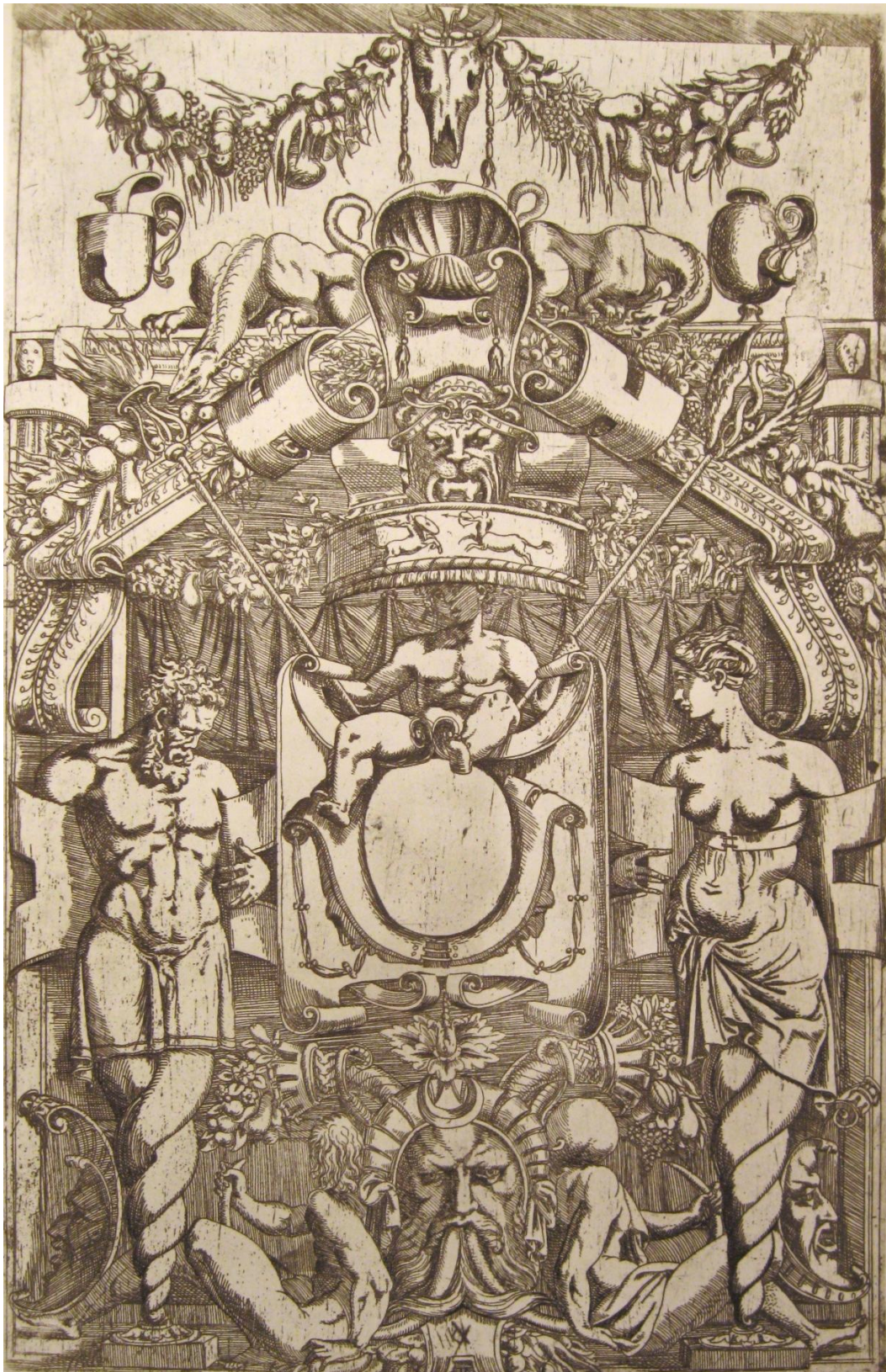
5². A. Jacquard. Empuñadura de espada. Grabado. Fecha estimada según D. Guilmar: alrededor de 1624. Ver D. Guilmar, *Les maitres ornemanistes*, volumen de láminas, París, Plon, 1881, lám. 14. Imagen reproducida con el permiso del British Museum. Fotografía: © Trustees of the British Museum (AN96580001).



6². Panel del antepecho del púlpito de la iglesia del Bom Jesus. Daman, Daman y Diu (Gujarat), India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.



72. Philibert Delorme, *Livre de l'architecture*, T. I, Lib. IX, Cap. V, Paris, chez Fédéric Morel, 1567, ilustración insertada entre las pp. 264 y 265. Imagen tomada de la reproducción digital del libro, disponible en la biblioteca digital Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia.
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85636g.image.r=philibert+delorme.f534>>.



82. Fantuzzi. Escuela de Fontainebleau. Grabado. Alrededor de 1543, según datación de Zerner. Imagen tomada de Henri Zerner, *École de Fontainebleau, gravures*, París, Arts et métiers graphiques, 1969, A.F. 60.

III. EL PÚLPITO DE DAMAN Y LA PRESENCIA NÓRDICA Y FRANCESA EN LA INDIA PORTUGUESA

LA PRESENCIA NÓRDICA Y FRANCESA EN LA INDIA PORTUGUESA

Si nos seguimos interrogando acerca de la procedencia nórdica, y más particularmente francesa, del grabado y de los elementos manieristas que han sido integrados a nuestro púlpito indo-portugués, quizá lo más natural sería indagar hasta qué punto la presencia concreta de los franceses en los alrededores de Daman pudo influir en la talla del mueble sacro. En lo que concierne a la India, es necesario señalar que, entre las fuentes de primera mano para la época que nos interesa, hay una gran cantidad de relatos escritos por franceses: Pyrard de Laval, Thevenot, Tavernier, Dellon, lo cual, evidentemente, nos habla de la significativa presencia de Francia en el lugar, conclusión, por lo demás, a la que se podría llegar sin que existiera uno solo de estos textos pues el golfo de Cambaya, y particularmente la ciudad de Surat, que se encuentra a unos cuantos kilómetros de Daman, era uno de los principales centros comerciales de la India. Ingleses, holandeses y portugueses competían entre sí para comprar los bienes locales y vender a la vez sus productos, tanto de origen europeo como asiático. Como es sabido, la factoría francesa en Surat fue fundada en diciembre de 1667 por François Caron, hugonote originario de Bélgica, quien asumiera la dirección general de la Compañía francesa de las Indias Orientales cuya creación se debe a Colbert.¹

¹ Acerca del comercio europeo y francés en Surat véase: B. G. Gokhale, *Surat in the Seventeenth Century*, Bombay, 1979, pp. 147-171.

Este último dato quizá podría pasar desapercibido si no conociéramos la importancia que tuvieron las Guerras de Religión y en particular los inicios de la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648) para la difusión del gresco por Europa a finales del siglo XVI. Hemos visto que tanto Etienne Delaune, como Jacques Androuet du Cerceau, tuvieron que sufrir de las consecuencias de las persecuciones contra los protestantes, al igual, por lo demás, que sus colegas de Flandes. Ahora bien, hay que recordar que, para tranquilidad de los protestantes franceses, se había firmado, en 1598, el Edicto de Nantes mientras que en 1667, todavía no había tenido lugar su revocación; hasta entonces Francia había sido una tierra relativamente tolerante para los protestantes como lo señala el nombramiento de Caron de manera emblemática.

No obstante, a pesar de este nombramiento representativo, tampoco se puede olvidar que entre 1681 y la Revocación del Edicto de Nantes (1685) tuvo lugar el oscuro episodio de las *dragonnades* durante el cual los arcabuceros del Rey, conocidos como dragones, fueron enviados al Poitou con la intención de convertir al catolicismo a punta de arcabuz a todas las familias protestantes, quienes tenían una importante comunidad en esta región y particularmente en La Rochelle, lo cual les permitía tener la mirada puesta hacia las colonias de América, sobre todo las inglesas, claro está, en caso de una necesaria huida, al mismo tiempo que les mantenía en contacto con el comercio internacional que se daba entonces entre Europa, América y Asia. Es evidente que en tanto comunidad tolerada, más no bien vista, los protestantes de Francia, como los de toda Europa, probablemente tenían, además del interés que podían suscitar en ellos las posibles ganancias monetarias, la preocupación constante de encontrar un horizonte lejano hacia adonde huir en caso de que las cosas cambiasen y se volviesen en contra de ellos una vez más. En ello tendrían razón como lo evidencia la fatal Revocación del Edicto de Nantes el 18 de octubre de 1685. Sin

embargo antes de tan fatídica revocación y del Edicto de Fontainebleau, podemos ver, no sólo en Caron, sino en otros protestantes franceses como Jean-Baptiste Tavernier, quien al escribir sus relatos de viajero nos dejaría una de las principales fuentes para conocer la India portuguesa de la época, una prueba de la presencia protestante gala en la India. Tavernier, aunque francés, se mantendría en estrecha relación con Amberes principalmente debido a su comercio de diamantes.

Sin embargo, entre los datos que nos dejaron los viajeros franceses, más allá de las sucintas descripciones de Daman, de sus calles, de sus iglesias, de sus conventos y de su gente no hay ningún elemento que nos pueda servir para encontrar el significado de la presencia de nuestro grabado en el púlpito de la iglesia del Bom Jesus. En otros relatos de viajeros, ya fuesen estos franceses o de otras procedencias como Mendelslo o Linschoten, tampoco hemos encontrado nada, hasta ahora, que nos pueda servir a esclarecer nuestro pequeño misterio. Quizá lo que más se acerque a lo que buscamos, sea una anécdota comunicada por Tavernier² quien relata cómo, durante el ataque de Daman por Aurangzeb, el comandante que tendría que defender la fortaleza, había “servido” en Francia con tres de sus hijos, sin que se nos precise exactamente en qué ocasión y bajo qué condiciones este militar había combatido en aquel país; este comandante, habría conseguido ahuyentar al ejército del gran Mogol infundiendo el pánico en sus elefantes de guerra por medio de fuegos artificiales disparados en la noche, logrando así que estos animales se voltearan contra sus dueños. Por otro lado, Tavernier también nos dice que en uno de sus traslados

² Jean-Baptiste Tavernier, *Voyages de Jean Baptiste Tavernier...*, París, Gervais Clouzier et Claude Barbin, 1676, p. 112. Disponible en Web: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85326b.r>> (Edición digital: Gallica, Biblioteca Nacional de Francia).

por el Gujarat, conoció a un inglés que poseía un excelente y curioso arcabuz, y tendremos que insistir en la palabra *curioso*, que le había regalado el gobernador de Daman.³

Existe una hipótesis formulada por Henri Clouzot en lo que concierne a la vida de Antoine Jacquard que nos parece interesante mencionar aquí.⁴ Desafortunadamente esta hipótesis nunca fue más allá de una simple conjetura que nació en el espíritu de Clouzot frente a la constatación de que no existía corporación de grabadores en la región del Poitou. La idea de Clouzot era la siguiente: si el oficio de grabador no estaba establecido en el Poitou, lo más lógico, considerando la temática de algunos de sus grabados y su habilidad en el manejo del Butil, es que Jacquard hubiese sido orfebre. En cuanto al desempeño de Jacquard como arcabucero, es decir como fabricante de arcabuces, la única prueba que Clouzot ofrece es un grabado del propio artista, el cual encabeza la serie de grabados que ya hemos descrito, en la que aparecen retratados dos arcabuceros. Para Clouzot, habría que reconocer a Jacquard en el arcabucero que está representado de frente con respecto al observador, aunque no haya más pruebas para afirmar tal cosa que las que ya hemos relatado aquí.

Esto último, muy evidentemente, está a leguas de distancia de permitirnos afirmar que el arcabuz del que habla Tavernier estuviese decorado con grutescos - finalmente los grutescos eran cosa común para los europeos - y mucho más lejos todavía de permitirnos imaginar que, si así fuera, tales grutescos pudieran ser los que inspiraron la talla de los paneles de la base del púlpito de Daman. Sí nos permite, en cambio, atraer la atención del lector sobre un hecho importante: si bien en Europa, los entalladores debían de pertenecer a algún gremio para ejercer su oficio, nada impedía a estos entalladores enrolarse en los

³ Jean-Baptiste Tavernier, *op. cit.*, p. 49

⁴ Henri Clouzot, *op. cit.*, pp. 211-212.

ejércitos. Así, por ejemplo, se documenta en *L'art décoratif en Europe*, el caso de uno de los paneles laterales de las sillería de la iglesia colegial de Berna, cuya escultura en bajo relieve fue tomada casi literalmente de un grabado de Agostino Veneziano. Esta talla de los alrededores de 1522 a 1525 se debe al escultor Jacob Ruess, cuyo trabajo se encontraba entonces bajo la dirección del pintor y ornamentista Niklaus Manuel Deutsch. Ahora bien, ambos artistas, según nos dice Alain Gruber, participaron en la campaña de Milán de 1522, reclutados en el ejército de Berna, por lo que supone que “la estampa de Veneziano, probablemente fue traída de su expedición militar (figs. 1³ y 2³).”⁵

Este hecho, a pesar de haber ocurrido cien años antes de la fecha en que se realizara el grabado de Antoine Jacquard y, más o menos, ciento cincuenta a doscientos años antes de la talla de nuestro púlpito, nos habla de la movilidad de la que podían gozar los artistas al enrolarse en los ejércitos, y por tanto, también, de la movilidad que tenían sus diseños. Se conoce la estrecha relación que existía entre orfebres, armas, armaduras y grabados, tal como lo podemos constatar, por supuesto, en la obra de Etienne Delaune, así como en la de Antoine Jacquard, quien, de alguna manera, sería uno de sus herederos espirituales; si nos remontamos al Renacimiento italiano, disponemos también del relato de la vida de Benvenuto Cellini, quien, como se recordará, se presentaba a sí mismo como un as disparando los arcabuces que él mismo fabricaba.⁶

Esta relación es natural, pues los joyeros, por la fineza de su trabajo, eran los indicados para fabricar los delicados mecanismos que implicaba el disparo de estas armas de fuego. Se recordará, por otro lado, que el arcabuz fue un arma cuya utilización empezó a

⁵ Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art...Renaissance et Maniérisme*, *op. cit.*, p. 242.

⁶ Benvenuto Cellini, *Vida de Benvenuto Cellini, florentino, escrita por él mismo*, México, UNAM, col. Nuestros Clásicos, 1995, Libro I, capítulo XXXIV y ss., pp. 99 y ss. No nos dice acaso, “Yo, que tal vez mayor inclinación tenía hacia la carrera de las armas que a la propia orfebrería, llevé a cabo mi tarea de artillero con tanto gusto y tan buen resultado, que no eché de menos mi trabajo en el arte” (p. 102).

principios del siglo XVI y cuya fabricación sólo se interrumpió a principios del siglo XVIII. Además del arcabuz mismo, el arcabucero llevaba consigo recipientes para guardar la pólvora -las polvoreras-, así como unos cartuchos que contenían la carga de pólvora necesaria para un tiro.⁷ Existen polvoreras abundantemente adornadas con todo tipo de motivos, entre los cuales los grutescos, tal como lo podemos apreciar en dos de estos objetos pertenecientes al Museo Lázaro Galdiano, en Madrid: una de las polvoreras ahí exhibidas está, en efecto, decorada con grutescos, ninfas y sátiros (fig. 3³),⁸ mientras que otra de ellas, la cual también está decorada con grutescos, más que una polvorera pareciera una cantimplora de peregrino (fig. 4³),⁹ objeto de suma importancia para el asunto que nos ocupa, al que regresaremos más adelante.

Ahora bien, eran varios los incentivos que podían hacer que un orfebre o un entallador se enrolaran en los ejércitos coloniales portugueses. Uno de ellos, el principal seguramente, era la esperanza de obtener mayores ganancias, en particular en lo que concierne a los entalladores, quienes ganaban muy poco, sobre todo cuando no gozaban de un gran renombre.¹⁰ No hay que olvidar que detrás de los grandes nombres como Balbás, o los Churriguera, había talleres llenos de pequeños escultores que, si bien ejercían bien su oficio, podían sin embargo desear mejorar sus condiciones económicas, o inclusive soñar

⁷ Se sabe que entre los tercios de Flandes se conoció estos cartuchos como “los doce apóstoles”, porque en general eran doce; estos pendían del cinturón a partir de unas medallas decoradas como también lo estaba la hebilla. El cinturón también podía recibir complejos adornos. Todo este trabajo era evidentemente el trabajo de los plateros.

⁸ Polvorera de hierro, repujado, Italia, siglo XVII. (Según nos dice también la ficha-catálogo esta polvorera fue clasificada anteriormente como pieza italiana del siglo XVI, en Emilio Camps Cazorla, *Inventario del Museo Lázaro Galdiano*, sin publicar) número de inventario: 188; localización: Gabinete, vitrina 20.3; colección: Armas y armaduras; < <http://www.flg.es/ficha.asp?ID=188>>.

⁹ Polvorera de acero y plata, damasquinado, Italia, siglo XVII. (Según nos dice la ficha-catálogo esta polvorera fue clasificada anteriormente como pieza alemana del siglo XVI, en Emilio Camps Cazorla, *Inventario del Museo Lázaro Galdiano*, sin publicar); número de inventario: 2619; localización: Gabinete, vitrina 20.1; colección: armas y armaduras, < <http://www.flg.es/ficha.asp?ID=2619>>.

¹⁰ Ver, por ejemplo, el apartado que Francisco Javier Herrera García consagra al nivel de vida de los arquitectos de retablos en su libro, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII, evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, pp. 165-173.

con hacerse ricos, posibilidades que sólo ofrecían las lejanas colonias europeas, en Asia y en América. Para los orfebres y joyeros, uno de los principales incentivos para trasladarse a la India era la posibilidad de comerciar con piedras preciosas, y particularmente con los diamantes de Golkonda, única mina de diamantes en la época; tal sería el caso del propio Jean-Baptiste Tavernier, aunque éste no fuese en pos de un sueño, sino que tenía muy bien armado su comercio, tanto como joyero como mercader de piedras preciosas.

Es fácil imaginar que estas ansias por hacerse ricos hayan cobrado más fuerza entre los joyeros protestantes que podían viajar más fácilmente, por encontrarse en regiones como La Rochelle donde salían los barcos para América y Asia, cuando se diera el episodio de las *dragonnades*, sobre todo cuando se sabe que uno de los oficios más comunes en esta época en Poitiers, capital del Poitou, era precisamente el de orfebre.

Si nuestro púlpito hubiese pertenecido al siglo XVI o a principios del siglo XVII, hubiese sido fácil sugerir que el grabado había llegado a Daman directamente de manos de un francés alistado como soldado en la India Portuguesa en pos de hacer fortuna con el comercio de las piedras preciosas. El caso de los hermanos flamencos Jacques y Joseph de Coutre (o van de Coutere), originarios de Brujas, quienes así llegaron a Goa, como nos dice Sanjay Subrahmanyam,¹¹ nos hubiese proporcionado un excelente ejemplo de la presencia de individuos de procedencia nórdica en los ejércitos portugueses en la India, así fuese como pretexto para luego establecerse como comerciantes. A lo largo del siglo XVI fue fácil para miembros de otras naciones integrarse al mundo de los *casados* portugueses, como lo demuestra la vida de estos dos hermanos quienes ambos se casaron con dos portuguesas de la India, las cuales también eran hermanas y llevaban el apellido Gomes.

¹¹ Sanjay Subrahmanyam, *L'Empire portuguais d'Asie 1500-1700, histoire politique et économique*, París, Maisonneuve et Larose, 1999, p. 297.

Mientras Joseph, decidiría llevar una vida estable en Goa, Jacques, después de haber viajado por toda Asia, se dedicaría, a partir de 1603, al comercio del diamante con Bijapur, lo cual lo llevaría hasta la corte mogol en Agra. Jacques, a lo largo de su estancia en la India, realizaría por lo menos dos viajes de vuelta a Europa por la vía terrestre, aunque sin éxito, pues no llegaría hasta su meta.¹²

Durante esta misma época, otro famoso habitante de origen nórdico sería el alemán Ferdinand Cron, de Augsburg, quien llegaría a Goa como representante de los Welser y de los Fugger en 1587 para dejarla en 1624. Cron había sido encomendado por la Reina Margarita de España para reunir fondos que se destinarían a construir el monasterio de la Encarnación en Madrid.¹³ Al igual que Jacques de Coutre (o Jacques van de Coutere), Cron también dedicaría una parte sus actividades comerciales al comercio de las piedras preciosas;¹⁴ se casaría en Goa, en 1592, con la portuguesa Maria Leitão.¹⁵

Ahora bien, tanto los hermanos de Coutre como Ferdinand Cron contribuyeron con fondos para la construcción de iglesias en Goa. Joseph o José de Coutre proporcionaría los fondos para la construcción de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Bardez al igual que para un retablo dorado para la iglesia de Nuestra Señora de la Merced, de la que era mayordomo perpetuo; además ayudaría con limosnas a diferentes conventos de Goa.¹⁶ Ferdinand Cron había contribuido a erigir la capilla de San Francisco Xavier, un poco antes de la canonización del santo. Incidentemente, Antoine Jacquard, en Francia, sería el

¹² Ver el relato autobiográfico de Jacques de Coutre (1640): Jacques de Coutre, *Andanzas asiáticas*, Eddy Stols, B. Teensma y J. Werberckmoes ed., Madrid, Historia 16, col. Crónicas de América núm. 61, 1991.

¹³ *Ibidem*, p. 296.

¹⁴ *Ibidem*, p. 296, Hermann Kellenbenz, "From Melchior Manlich to Ferdinand Cron : German Levantine and Oriental Trade Relations (Second Half of XVIth and Beginning of XVIIth countries (sic))", *The journal of European Economic History*, vol. 19, 1990, Roma, Banco di Roma (Bad Feilnbach / Alemania, Reprint Schmidt Periodicals GMBH, 1993).

¹⁵ *Ibidem*, pp. 618-619.

¹⁶ Eddy Stols en la introducción a Jacques de Coutre, *op. cit.*, p. 30.

encargado de grabar la placa que los jesuitas mandaran hacer en memoria de la gran fiesta que organizarían en la ciudad de Poitiers para celebrar la canonización de San Ignacio de Loyola y de San Francisco Javier el 12 de marzo de 1622.¹⁷ Así, se antoja naturalmente que el grabado de Jacquard, a pesar de su temática profana y paganizante, haya podido llegar a la India por medio de los jesuitas franceses, posibilidad, que por fascinante e importante que sea, dejaremos aquí de lado.

Sin embargo, esta situación privilegiada para los miembros de naciones distintas a la portuguesa, pronto se acabaría, pues, a lo largo del siglo XVII, tendría lugar lo que Sanjay Subrahmanyam llama una “curiosa corriente de xenofobia [...] en Asia portuguesa donde tentativas se llevaron a cabo para buscar a los ‘extranjeros’ (*estrangeiros*) y librarse de ellos”¹⁸, y esto, como lo señala este mismo autor, a pesar de la ironía que constituía el hecho de que se buscara a expulsar de la sociedad portuguesa en Asia a miembros del imperio de los Austrias, como Cron o los de Coutre, cuando Portugal se encontraba bajo el dominio de la corona Española. Subrahmanyam sugiere, con Hermann Kellenbenz,¹⁹ que esta medida se debió en parte a la creciente presencia de los holandeses en la región, quienes habían obtenido su principal fuente de información de Jan Huyghen van Linschoten, el cual había escrito sus memorias de viaje precisamente cuando se encontraba en funciones en Goa, dándoles así importantes claves de navegación a los holandeses. Hay que notar que a pesar de la ordenanza de 1605 que hacía patente esas expulsiones, se produjeron excepciones, entre las cuales se encuentra la del propio Cron a quien sería

¹⁷ Henri Clouzot, *op. cit.*, p. 214.

¹⁸ Sanjay Subrahmanyam, *L'Empire portugais...*, *op. cit.*, p. 297.

¹⁹ Hermann Kellenbenz, *From Mechior Manlich...*, p. 619, y “Le front hispano-portugais contre l’Inde et le rôle d’une agence de renseignements au service de marchands allemands et flamands”, *Océan Indien et Méditerranée, Travaux du Sixième Colloque International d’Histoire Maritime et du Deuxième Congrès de l’Association Historique Internationale de l’Océan Indien*, (Session de Lourenço Marques : 13-18 août 1962) Paris, Bibliothèque Générale de l’École Pratique des Hautes Études-VI^e Section, S.V.E.P.E.N., 1964, (*Centro de Estudos Históricos Ultramarinos*, Studia 11, Lisboa 1963) pp. 263-290.

permitido permanecer en Goa hasta su muerte en 1624, mientras que los hermanos de Coutre, tuvieron que salir de la India portuguesa en 1623.

Ahora bien, esta creciente animadversión contra los extranjeros y en particular contra los flamencos y los alemanes, ligada con toda claridad a las Guerras de Religión así como a las humillantes derrotas que los holandeses infligieron a los portugueses a lo largo del siglo XVII en sus territorios asiáticos, en vez de esclarecer los hechos con respecto a la presencia de un grabado francés en un púlpito de origen portugués, en realidad parece hacer más distante una posible solución. Si bien se sabe, como lo recalcaremos más adelante, que la talla portuguesa permaneció mucho más allá del Renacimiento bajo la influencia no sólo de la escuela de Fontainebleau, con la cual los grabados de Antoine Jacquard tienen una clara afinidad, sino de las producciones fantásticas del manierismo nórdico, tal como salieran en particular del buril de Cornelis Bos, uno se puede preguntar por qué no se abandonaron tales influencias en Goa cuando los ánimos estaban tan caldeados hacia los representantes de las naciones extranjeras, y hacia los heréticos en general.

En lo que respecta a los holandeses, estos habían arrebatado la mayoría de sus antiguas posesiones asiáticas a los portugueses y éstos últimos, quienes pertenecían a “la única nación que había aceptado inmediatamente y sin hesitaciones todas las resoluciones finales del Concilio de Trento”,²⁰ tendían a pensar” que “[eran] únicamente buenos artilleros (léase arcabuceros) y que, por lo demás, sólo [servían] para ser quemados como heréticos desesperados”, como nos lo hiciera saber aquel cronista del que nos dice Boxer que “expresó las convicciones de muchos de sus compatriotas en 1624”.²¹

²⁰ Charles Boxer, *The Portuguese Seaborne Empire 1415-1825*, Londres, Hutchinson & Co LTD, 1969, p. 349.

²¹ *Ibidem*, p. 107

Es cierto que Antoine Jacquard, no era flamenco sino francés, nación católica en principio y que, además, nuestro presunto orfebre o arcabucero sería el encargado de concebir la placa conmemorativa de la canonización de Francisco Xavier y de San Ignacio de Loyola, por lo que podemos presumir que no era ningún herético. No obstante, también es cierto que la presencia de los franceses en India era susceptible de estar asociada con la herejía por el simple hecho de que fuese un hugonote el director de la Compañía francesa de las Indias Orientales, o bien por el hecho de que existiera un comercio de diamantes de suma importancia entre la India y Amberes del cual un francés como Tavernier, protestante, era un importantísimo representante. Además, como hemos visto el grabado de Jacquard muestra una gran cercanía con los grutescos de Etienne Delaune, quien había huido de Francia precisamente por sus convicciones religiosas en el siglo XVI. Puede ser que, en realidad, nadie en la India hubiese reparado en tales implicaciones, aunque, de nuevo, por encontrarse el grabado en un púlpito y no en un mueble cualquiera, esto parece menos probable, sobre todo cuando se sabe que después del Concilio de Trento, el grutesco no gozaba ya de la aprobación de la iglesia, como lo demuestran tratados como los de Gabriele Paleotti, donde se ataca directamente a este género.

Además, no hay que olvidar que Damán era una ciudad fortificada, donde la presencia militar era muy importante, y que, por tanto, las animadversiones contra los extranjeros de procedencia nórdica, los cuales, por tanto, eran susceptibles de ser protestantes, así como contra todas aquellas imágenes o actitudes que fuesen susceptibles de recordarlos, se encontraban probablemente exacerbadas. Que se recuerde al pobre Dellon, quien fuera acusado de ser un iconoclasta por aquel joven al que pretendía convencer de dejar por un momento la imagen de la Virgen que abrazaba desesperadamente antes de su operación; ¿no le gritaría acaso que “todos los franceses eran herejes”? Por si

fuera poco, las ordenanzas contra los extranjeros no se limitaban únicamente a los protestantes; como nos lo hace saber Hermann Kellenbenz, “las expediciones de los holandeses en las regiones de la India y su correspondencia con los mercaderes de su nación, o de otra nación otra que la portuguesa o la española, dio lugar a que el gobierno español prohibiera la residencia en India a los extranjeros al igual que el comercio con ellos, es decir con franceses, italianos, alemanes y flamencos llegados desde Persia o de Turquía.”²²

El propósito de esta prohibición que, como acabamos de ver, “no se limitaba a los holandeses de las partes rebeldes del norte de los Países Bajos sino a franceses, italianos, alemanes y holandeses [...]”²³ era sobre todo evitar que los extranjeros pudieran hacer circular información sobre las fortalezas militares a los enemigos de Portugal y España, como los podemos leer en la ordenanza del 28 de noviembre de 1606, también citada por Kellenbenz, donde se recomienda desde Lisboa al virrey D. Martín Affonso de Castro “que use la prudencia y habilidad necesaria para que los extranjeros expulsados no vayan a brindar informaciones sobre nuestras fortalezas a los países donde encuentren refugio”.²⁴ Ahora bien, el grabado de Jacquard, si es que en verdad fue éste el que inspiró directamente el motivo de los paneles del púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Damán, llevaba explícitamente la leyenda “A. Jacquard, In. fecit”, por lo que no podía haber duda acerca del origen francés de su creador, aunque, lo concederemos, cabe la posibilidad de que la copia de la que dispusiera el entallador, hubiese podido llegar hasta él modificado en alguna u otra forma.

²² Hermann Kellenbenz, “Le front hispano-portugais contre l’Inde...”, p. 268. Ver también Hermann Kellenbenz, *From Mechlhor Manlich...*, p. 619.

²³ Hermann Kellenbenz, *From Mechlhor Manlich...*, p. 619.

²⁴ *Idem.* Kellenbenz cita directamente en portugués del Archivo Ultramarino, Lisboa, “Documentação recentemente adquirida ou ofrecida”, en : *Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira I*, Lisboa, 1960, p. 64.

No obstante, también es cierto que, a pesar de estas prohibiciones, sucedían hechos paradójicos como el que Tavernier pudiera conversar tranquilamente, en enero de 1648, con el virrey en Goa, Don Felipe de Macaregnas, antiguo gobernador de Ceylán, donde Tavernier lo había conocido por vez primera; una conversación, por cierto, en la que se habló de arcabuces- el virrey le mostraría su colección a nuestro viajero francés para pedirle su opinión- y durante la cual Tavernier le regalaría al virrey una pistola, arma que, al igual que el arcabuz del que ya hemos hablado, estaba “muy curiosamente y ricamente trabajad[a]”. Un día después, Tavernier visitaría al arzobispo y, al día siguiente, a nadie menos que al Inquisidor en persona, quien lo recibiría amablemente y esto a pesar de saber que era protestante. En efecto, el Inquisidor le preguntaría a que religión pertenecía, a lo que Tavernier respondería llanamente que a la protestante al igual que sus padres.²⁵

Tavernier, quien no había sido inquietado en lo más mínimo durante su estancia en Goa, nos cuenta, sin embargo, la curiosa aventura de un compatriota francés llamado du Belloy, aventura que en algo se parece a la de Dellon. Al despedirse del virrey después de su estancia de algunos meses en Goa, Tavernier le pediría a éste que le permitiera llevarse con él a du Belloy; no sabía, sin embargo, que este compatriota había tenido severos problemas con la Inquisición. Éste había primero salido de Francia para visitar Holanda donde se había gastado todo su dinero; como se encontraba quebrado, se decidiría a partir a la India en un navío holandés. Se enrolaría entonces en la Compañía holandesa en tanto simple soldado y, llegado a Ceylan, participaría con un grupo de refuerzo comandado por un capitán francés de nombre S. Amant en el ataque que las tropas holandesas llevaban en contra de una de las plazas fuertes de los portugueses. Se atacaría la plaza durante tres ocasiones durante las cuales “todos nuestros franceses se comportaron valientemente y

²⁵ Jean Baptiste Tavernier, *op. cit.*, Tomo II, pp. 124-125.

sobre todo S. Amant y Jean de Rosse quien acabarían ambos heridos”. Como el general holandés le había prometido a S. Amant que lo convertiría en gobernador de la plaza por su conducta heroica, cosa que no había podido cumplir después, S. Amant se decidiría a pasarse del lado de los portugueses junto con “quince o veinte soldados, la mayoría franceses, entre los cuales estaban los Señores du Belloy, des Marets y Jean de Rosse” quienes atacarían de vuelta la fortaleza, ahora en manos de los holandeses, logrando echarlos definitivamente del lugar.²⁶

El virrey Mascaregnas, entonces gobernador en Ceylan, se los llevaría después a Goa como agradecimiento y con la intención de ponerlos a su servicio. En la ruta, sin embargo, los viajeros por poco naufragan, y es gracias a los franceses que el futuro virrey se salvaría, por lo que, poco después, nombraría a S. Amant “Gran Maestro de la Artillería e Intendente General de todas las fortalezas que pertenecían a los portugueses en las Indias”, después de lo cual le daría en matrimonio a una “joven señorita de la cual obtuvo veinte-mil escudos, y cuyo padre era un inglés que había dejado el servicio de la Compañía y se había casado con la hija bastarda de un virrey de Goa”. Gracias al favor del virrey, Des Marets sería ascendido a capitán de los guardias, mientras que Jean de Rosse se casaría con una mestiza en Colombo, de vuelta a Ceylan.

En cuanto a du Belloy le sería permitido irse a Macao donde pensaba, a demás de hacer fortuna, entregarse con libertad al vicio del juego. No alargaremos más este relato sino para decir que du Belloy conocería un final desafortunado después de haber caído en manos de la Inquisición, simplemente porque se le había ocurrido imputarle a una imagen santa la razón de su infortunio en el juego. De este episodio sería salvado por S. Amant una vez llegado a Goa, donde eran enviados todos los condenados de la Inquisición, como

²⁶ *Ibidem*, pp. 127-128.

también le ocurriría a Dellon. Du Belloy hubiese podido salir definitivamente de esta ciudad gracias a Tavernier si no se le hubiese ocurrido regresar a ella poco después, por consejo de un religioso al cual había sido encomendado por el propio Tavernier; este religioso le había aconsejado ir a pedir perdón por sus pecados a la Inquisición; el perdón, según nos dice Tavernier, lo obtendría, sólo que después de dos años de estar encarcelado y después de haber tenido que pasar por la terrorífica humillación de desfilar por las calles de Goa “con la camisa sulfurada donde hay una gran cruz de San Andrés que se pone frente al estomago”. Después de esta tremenda aventura, du Belloy acabaría sus días en manos de los holandeses, los cuales, al enterarse de su desertión de las tropas holandesas durante el episodio de Ceylan, lo apresarían, para luego echarlo por la borda desde un barco.²⁷

Si hemos decidido reportar aquí las palabras de Tavernier es para dar una idea de lo intrincado que puede resultar la problemática de la presencia francesa en la India portuguesa, y, por consecuencia, aquella que tiene que ver con el significado de la presencia de un grabado como el de Jacquard en el púlpito de Daman; todo ello nos remite, a su vez, a realidades que no sólo tienen que ver con la Iglesia, la Inquisición y el estatuto de la imagen, sino también con la oposición que existía entre holandeses y portugueses en el Asia de los siglos XVII y XVIII y, por tanto, con la importancia del papel desempeñado por los militares, no sólo en Daman, sino en el conjunto del Asia portuguesa. Esta problemática es susceptible de complicarse todavía más cuando se sabe que “a partir del siglo XVII hubo portugueses que se trasladaron a Asia y a Europa probablemente a bordo, no de embarcaciones portuguesas, sino de embarcaciones extranjeras”.²⁸ Por otro lado, una cosa nos lleva a otra, y hay que admitir que la temática dionisiaca del grabado tiene mucha

²⁷ *Ibidem*, pp. 128-131.

²⁸ Sanjay Subrahmanyam, *L'Empire portugais...*, *op. cit.*, p. 271.

relación con aquella presencia militar, en particular en lo que concierne a los *soldados* portugueses, así como a todos aquellos *solteiros* que no formaban parte todavía de la sociedad de los *casados*. En efecto, como nos dice Boxer:

Una de las diferencias más evidentes entre el imperio oriental de Portugal y el imperio occidental de España, era que el primero comprendía un notable elemento militar, mientras que el segundo, después de la conquista de México y del Perú, era esencialmente un imperio de civiles. En un grado mucho menor, existía tal diferencia entre los imperios portugués y español en América; pero era en la Goa “dorada” que el peculiar sistema social portugués de los *soldados* y de los *casados*, soldados solteros y colonos casados, fue llevado a su mayor extremo y donde más duró. Virtualmente todos los varones portugueses que navegaron de Lisboa a Goa durante tres siglos partieron hacia el oriente rindiendo servicio a la corona-los misionarios en tanto que soldados de la Cruz bajo el *Padroado*, y la gran mayoría de los laicos como soldados del Rey. A Los *fidalgos* y los soldados que se casaban después de haber llegado a la India, les era permitido, si así lo deseaban, dejar el servicio real e instalarse como ciudadanos o comerciantes, siendo llamados a partir de entonces, *casados*. Los que quedaban eran clasificados como *soldados* y estaban sujetos al servicio militar hasta que muriesen, se casasen, desertasen o se encontrasen incapacitados debido a las heridas o a la enfermedad.²⁹

Así, la mayoría de los laicos que llegaban a Goa lo hacían como soldados del rey. Estos hombres eran solteros, hasta que se casaban y entraban en la sociedad de los *casados*. Mientras tanto, cualquiera que fuera la actividad a la que se consagraran, estos hombres eran conocidos como *solteiros*, y, como ya lo hemos leído, permanecían sujetos al servicio militar, por lo que también eran *soldados*, así estuviesen en servicio o no. En oposición a los *casados*, considerados en general como “hombres de bien”,³⁰ los soldados, sobre todo cuando eran asignados a territorios lejanos de goa como la *Provincia do norte*, donde se encontraba el fuerte de Daman, así como los *solteiros* en general, se percibían como hombres un tanto salvajes y adictos al vino. Entre los soldados, muchos se hacían mercenarios, lo cual, según una hipótesis señalada por Subrahmanyam, se debió entre otras

²⁹ Charles Boxer, *The Portuguese Seaborne Empire...*, *op. cit.*, p. 296.

³⁰ Ver Subrahmanyam, *op. cit.*, p. 279: Los *casados* se consideraban como hombres de bien “homens bons” y “cidadãos honrados”. Éstos, según nos dice Subrahmanyam correspondían, en su mayor parte, a los “burgueses de espíritu mercantil de Portugal”. En esta clase se encontraban también algunos *fidalgos* pero también *gente miuda* de las clases bajas. Vivían en barrios apartados de las poblaciones asiáticas, como en México. Es entre los casados que se eligen los representantes de la cámara municipal. En Goa: diez miembros, entre los cuales 3 *fidalgos* y 4 representantes de los gremios (*procuradores de mesteres*). En teoría se trata de la sociedad establecida, aunque también había conflictos entre ellos, sobre todo fuera de Goa.

causas a “la difusión de las armas de fuego durante esos años”.³¹ En el *Sahityaratnaka*, texto del sur de la India, se puede leer, según cita Subrahmanyam, que estos mercenarios “se distinguían por su ‘mirada embebida de alcohol’ [mientras] que el viento ‘que se adentraba ruidosamente en el cañón de sus *agniyatra* (arma de fuego) , llenando el espacio entero, parecía proclamar su misión de matar sin demora a los enemigos del rey””.³²

Por otro lado, en todas las posesiones portuguesas en la India, estos militares y solteros llevaban una vida sexual bastante desenfadada, denunciada en múltiples ocasiones por los eclesiásticos de todas las órdenes.³³ Para saciar sus deseos recurrían a las mujeres del lugar, así como a las esclavas que podían adquirir fácilmente de manera lícita.³⁴ “Un artesano europeo o eurasiático común -nos dice Charles Boxer, podía llegar a tener de quince a veinte esclavas de sexo femenino; y se hablaba de un herrero mulato del siglo XVII en Goa que poseía veintiséis mujeres y doncellas, además de los esclavos masculinos de su hogar.”³⁵ Desde el siglo XVI era usual que estas mujeres se convirtieran en concubinas. Existe una carta dirigida por un misionero jesuita a Ignacio de Loyola en 1550 en la cual podemos leer que “[...] el pecado de libertinaje está tan extendido en estas regiones [se refiere tanto a la India desde donde escribe la carta, como a Malaca], que no hay vigilancia sobre ella, lo que lleva a actitudes inoportunas y a una gran desobediencia de los sacramentos. Esto lo digo con respecto a los portugueses, quienes han adoptado los vicios y costumbres de la tierra sin reserva alguna [...], y] compran tropeles de jovencitas, se acuestan con todas ellas, y luego las venden.”³⁶

³¹ Sanjay Subrahmanyam, *L'Empire portugais...*, *op. cit.*, p. 317.

³² *Idem.*

³³ Charles Boxer, *op. cit.*, pp. 305-306.

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Ibidem*, p. 306.

³⁶ Carta citada por Charles Boxer, *op. cit.*, p. 305.

Los militares y los artesanos no eran los únicos que recurrían a las mujeres del lugar con el fin de saciar su libido; esto también sucedía entre los *fidalgos*, es decir entre los aristócratas de aquella sociedad. Charles Boxer nos dice lo siguiente al respecto: “Además de las seducciones de las esclavas femeninas de todos los colores, como la morena ‘barbara escrava’ a la cual Camões dedicó uno de sus más encantadores poemas, las bailarinas hindúes y las prostitutas de los templos ejercieron un fatal fascinación sobre muchos *fidalgos*, como de ello testimonia una continua corriente de denuncias oficiales y de legislaciones contra estas ‘harpías’, promulgadas por sucesivos virreyes y arzobispos entre 1598 y 1734.”³⁷ Es esta licencia sexual la que provocaría en contrapartida “la fascinación llena de horror de Jan Huygen Van Linschoten, Pyrard de Laval, Nicolao Manucci y otros observadores forasteros, para no hablar de la repugnancia escandalizada exhibida por los misionarios jesuitas y los prelados de la Iglesia.”³⁸ Pero los portugueses no eran los únicos en caer en este tipo de pecados como de ello atestigua la cita de Scammel en que los ingleses nos describen a un holandés vecino en la Molucas “con tantas mujeres como quería [...] que cantaba y bailaba todo el día prácticamente desnudo [...] y permanecía borracho durante dos días seguidos.”³⁹

Si bien las mujeres portuguesas o indo-portuguesas, sobre todo las casadas, tenían más que arriesgar al dejarse llevar por el deseo sexual pues sus maridos las podían matar sin mayores consecuencias,⁴⁰ al parecer no por ello dejaban de hacerlo y Pyrard de Laval nos habla de una gran cantidad de estas mujeres que “entoloachaban” con datura a sus maridos para poder encontrarse con sus amantes, a veces frente al propio marido quien

³⁷ *Ibidem*, p. 306.

³⁸ *Idem*.

³⁹ G. V. Scammel, “European Exiles, Renegades and Outlaws and the Maritime Economy of Asia c.1500-1750”, *Modern Asian Studies*, vol. 26, núm. 4, p. 644.

⁴⁰ Charles Boxer, *The Portuguese Seaborne Empire...*, *op. cit.*, p. 306.

había perdido por completo la conciencia debido al efecto de esta famosa planta tradicionalmente asociada con las brujas.⁴¹ Es probablemente por ello que Tavernier diría de los portugueses de la India que son “los más vindicativos y celosos de sus mujeres de todos los pueblos del mundo”.⁴² Tavernier atribuye este carácter al hecho de que, al parecer, a penas pasaban el cabo de Buena Esperanza todos los portugueses, por humildes que fueran, empezaban a considerarse a sí mismos como *fidalgos*, agregando a su nombre el *Dom*, lo cual les hacía por la misma ocasión cambiar de carácter. Así subidos en orgullo, no dudaban en apuñalar o a envenenar a sus mujeres, cuando surgía la más mínima sospecha en cuanto a su fidelidad.⁴³

Por otro lado, no olvidaban nunca a un enemigo y lo buscaban sin receso para matarlo ya sea ellos mismos o ayudados por sus esclavos negros. El crimen en general sucedía por medio de puñales o de mosquetones. La obsesión por matar a sus enemigos era tal que “sin ningún respeto por las cosas santas lo[s] llegan a matar hasta en el altar”⁴⁴ y Tavernier nos dice que vio dos ejemplos de esto “uno en Damán y el otro en Goa”⁴⁵. En Damán “tres o cuatro de esos esclavos negros que habían visto a algunas personas a las cuales querían arrebatar la vida y que escuchaban la misa dentro de una iglesia, dispararon sobre ellos con sus mosquetones a través de las ventanas, sin considerar si podían matar o herir o otros que no tenían nada que ver con la querrela.”⁴⁶ En Goa, la cosa iría tan lejos que “hubo siete hombres muertos cerca del altar, mientras que el Sacerdote que decía la misa quedó

⁴¹ Pyrard de Laval, *The Voyage of François Pyrard of Laval to the East Indies, the Maldives, the Moluccas and Brazil*, Nueva York, Burt Franklin (reimpresión a partir de la edición de The Hakluyt Society, 1888), vol. II, parte II, pp. 113-114.

⁴² Jean-Baptiste Tavernier, *op. cit.*, pp. 116-117.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Ibidem*, p.117.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Idem.*

gravemente herido.”⁴⁷ Ahora bien, ¿el trágico y estruendoso evento de Daman, habrá tenido lugar en la misma iglesia donde se encuentra ahora nuestro púlpito?

EL PÚLPITO DE DAMAN Y FRANCOIS RABELAIS

A medida que hacemos el recuento de los datos expuestos hasta aquí, resulta difícil resistir al magnetismo que pareciera conducir la mente sin remedio hacia la obra de uno de los más atrevidos, irreverentes y poderosos escritores del Renacimiento, François Rabelais. Varios elementos, en apariencia anodinos, podrían imprimir tal dirección al pensamiento: simplemente el carácter francés del grabado que adorna el púlpito de Daman, por ejemplo, o bien el hecho de que Antoine Jacquard viniera del Poitou, región en la que Rabelais pasara un momento importante de su vida y de la que mostrara un gran conocimiento, o bien la coincidencia de intereses que Henri Clouzot-también originario del Poitou-, manifestara por ambos personajes pues, además de ser uno de los únicos autores en ocuparse seriamente de la actividad artística de nuestro grabador, Clouzot también dedicaría la mayor parte de sus energías a estudiar la vida y obra del “abstractor de quinta esencia” quien, como todos saben, se daría a conocer en un inicio, con el anagrama de Alcofibras Nasier, antes de que el contundente éxito de Gargantua y Pantagruel hiciera que se descubriera de forma natural su verdadera identidad.

Pero es, sobre todo, por tres razones fundamentales que este acercamiento nos parece imponerse naturalmente. La primera es evidentemente el hecho de que el Cuarto y el Quinto libro de la gran obra de Rabelais estén dedicados a un viaje fantástico en barco que parte de las costas de Francia para llegar a la India pasando por América, más

⁴⁷ *Idem.*

particularmente por Nueva Francia, gracias a un pasaje ficticio al norte de este continente, el cual, según nos dice el narrador, permite llegar más rápido a la “tierra de las maravillas y de las especias”. Todos saben que a partir del Tercer Libro de la vida de Pantagruel, Panurgo, el amigo inseparable de este personaje, se obsesiona con la idea de casarse, aunque quiere saber, antes de hacerlo, si esto sería en realidad bueno para él. Como todas las opiniones que va progresivamente recogiendo al respecto le señalan que así cometería un gran error, pues correría el riesgo de ser engañado por su futura mujer desde la primera semana de su matrimonio, Panurgo, en vez de desistir a su proyecto, se obsesionaría cada vez más con él, buscando desesperadamente una autoridad que le diera una opinión contraria a la recibida hasta entonces. Pero, a pesar de que Panurgo acuda a todas clases de sabios, brujas y videntes, no hay manera de que se le anuncie otro destino. En su última visita a estos expertos de las artes oscuras, sin embargo, una vidente le aconseja que emprenda un viaje en búsqueda del oráculo de la *Dive Bouteille* (¿La divina botella?-¿La adivina botella?) donde, por fin, podrá encontrar una respuesta definitiva a su dilema. A partir de ahí comienza un viaje por mar hacia la India. El relato de este periplo marino ocupa todo el Cuarto y el Quinto Libro.

Es interesante recordar que, antes de emprender el viaje, el piloto Jamet Brayer, nombre de consonancia eminentemente nórdica que se encuentra en relación con Lyon Jamet⁴⁸, y Xenomanes, amigo de Pantagruel, emiten su opinión sobre el trayecto a tomar y deciden que, “puesto que el oráculo de la diosa Bacbuc estaba junto a Catay en la India Superior no se tomaría la ruta de los portugueses, quienes pasando por la Zona Tórrida y el Cabo de Buena Esperanza, bajo el extremo meridional de África, hacen una navegación

⁴⁸ Ver Marie-Luce Demonet (ed.), *Les Grands Jours de Rabelais en Poitou: Actes du colloque international de Poitiers (30 août–1er septembre 2001)*. Travaux d’Humanisme et Renaissance 408, Études Rabelaisiennes 43, Ginebra, Librairie Droz S. A., 2006.

enorme.”⁴⁹ Gracias a ello, nuestros viajeros pueden ahorrarse un tiempo fenomenal y logran realizar el viaje a la “India superior en menos de cuatro meses, cuando los portugueses apenas lo hacían en tres años con mil contratiempos y peligros innumerables”.⁵⁰ A pesar de tratarse de un camino tan inventado como el tiempo que le atribuye al viaje en barco de Portugal a la India, Rabelais, nos dice además que “este camino afortunado fue el que siguieron los indios que navegaron a Germania y fueron honorablemente tratados por el rey de Suedes en tiempo de L. Metellus Celer, procónsul de la Galia como describen Corn. Nepos. Pomp. Mela y Plinio entre otros.”⁵¹

Puesto que Jacquard se encontraba de tal manera relacionado con América y Asia tanto por sus grabados sobre los habitantes de América como por su relación con el Señor de la Boissière y sus amigos –y por tanto con el universo de las cámaras de las maravillas y de los viajes a través del mundo- resulta casi natural que este “atrasado del Renacimiento”, con su predilección por los grotescos, hubiese por lo menos oído hablar de Rabelais y mostrase algún interés por su obra. Habrá que recordar, como lo señala Mikhaïl Bakhtin, que la obra de Rabelais era inmensamente popular, y que sus reediciones fueron muy frecuentes a lo largo del siglo XVI y en el primer tercio del XVII, mientras que “no era sólo apreciado por los humanistas, en la corte y las capas superiores de la burguesía urbana, sino también entre las grandes masas populares”.⁵²

La segunda de las razones que nos llevan a intentar un acercamiento entre Rabelais y el grabado de Jacquard es el paralelo que se puede establecer entre el Quinto libro de la vida de Pantagruel y la temática dionisiaca del grabado que luego inspiraría la talla de los

⁴⁹ François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, México, Porrúa, 2003, p. 334.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Idem.*

⁵² Mijail Bajtin (Mikhaïl Bakhtin), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987, p. 59.

paneles del púlpito de Daman. Se recordará que en el Quinto libro, Pantagruel, Panurgo y sus demás compañeros llegan por fin a la India, donde logran la meta esencial de su viaje: conocer lo que el oráculo de la Dive Bouteille tiene que decirle a Panurgo acerca de sus dudas sobre el valor del matrimonio. Ahora bien, como lo veremos en lo sucesivo, esta visita da pretexto a una verdadera explosión de eventos y de impresiones que se encuentran todas bajo el signo de lo dionisiaco y de lo neo-platónico, así fuese transfigurado por la pantagruélica risa rabelesiana. Se admitirá que el hecho de encontrar a la India asociada con los dionisiaco y lo neoplatónico en un relato del Renacimiento todavía inmensamente popular en la Francia de principios del siglo XVII, pero también en los años sucesivos, es un motivo suficiente para intentar trazar un lazo entre esta obra, el grabado de Jacquard y el púlpito de Daman.

Digamos de inmediato que no es nuestro propósito entrar en el debate literario que sigue existiendo alrededor de la cuestión de la autenticidad del Quinto Libro,⁵³ debido a la duda que levanta naturalmente su publicación a título póstumo. Si bien el tema es importante, no nos atañe tanto aquí, pues, más que saber si tal o tal parte de este libro es de Rabelais o no (generalmente se acepta que es imposible que no sean de su mano por lo menos grandes partes)⁵⁴ lo verdaderamente esencial para nosotros es saber de qué manera fue recibido por el público, no sólo en su época, sino a principios y a finales del siglo XVII cuando, por un lado, Jacquard realizaba su grabado, y, por otro lado, cuando estaba en

⁵³ Sobre este debate ver Richard Cooper, “L’authenticité du Cinquiesme Livre : état présent de la question”, *Études Rabelaisiennes*, tome XL, Ginebra, Droz, 2001, pp. 9-22. (*Le Cinquiesme Livre: actes du colloque international de Rome (16-19 octobre 1998)*). Études réunies et publiées par Franco Giacone). Para otra buena síntesis de las fases principales de este debate ver el apéndice consagrado a esta cuestión en G. Mallery Masters, *Rabelaisian dialectic and the platonic-hermetic tradition*, Albany- New York, State University of New York Press, 1969, pp. 101-107.

⁵⁴ Al respecto, ver la introducción de Jacques Boulanger a las obras completas de Rabelais en François Rabelais, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de La Pléiade, 1939, pp.19-21.

proceso la talla del púlpito de Daman.⁵⁵ Vimos ya, con Mikhaïl Bakhtin, que las reediciones de Rabelais fueron numerosas a lo largo del siglo XVI y principios del XVII. Cabe decir igualmente que en esas ediciones el Quinto libro figuraba como parte integral de la obra de Rabelais y que si bien, como nos lo hace saber Mallery Masters, las primeras dudas acerca de su autenticidad parecen darse a principios del siglo XVII, “los lectores de Rabelais de los siglos XVII y XVIII no cuestionaron la autenticidad del libro V”.⁵⁶

Sin embargo, el lector podrá preguntarse, a pesar de lo que ya hemos avanzado, si no es un poco gratuito el acercamiento que pretendemos efectuar entre la obra de Rabelais, autor del Renacimiento francés, y el púlpito de Daman, en la India portuguesa. Por ello habrá que dar de inmediato los motivos de índole meramente formal que nos decidieron a manifestar tal acercamiento convirtiéndose así en nuestra tercera razón para ello. Deberá pues saber el lector que si no hemos dudado en hablar de Rabelais, cuando bien hubiésemos podido pasar de largo, es sobre todo porque existe, en nuestro parecer, un inquietante paralelo entre tres objetos que en un primer momento nada llamaría a encontrarse asociados. Estos tres objetos son el caligrama de la *Dive Bouteille* de Rabelais, el cual reproducimos más abajo, el grabado de Antoine Jacquard, que ya conocemos bien y las cantimploras de peregrino de la Edad-Media y el Renacimiento, de las cuales hablaremos en las siguientes líneas.

Se recordará que una vez en la India, después de haber descendido al templo subterráneo donde se encuentra la *Dive Bouteille*, la sacerdotisa Bacbuc (lleva el mismo nombre que la divina botella, el cual, según lo inventa Rabelais, significa “botella” en hebreo) anuncia que Panurgo está listo ya para recibir la palabra del oráculo. Después de

⁵⁵ Jacques Boulanger, *Rabelais à travers les âges*, Paris, Le divan, 1923.

⁵⁶ G. Mallery Masters, *op. cit.*, p. 100.

complicadas y preciosísimas ceremonias que incluyen sentones sobre su trasero, le hace entrar en el *sanctum sanctorum* : una capilla redonda donde hay una fuente de alabastro de forma heptagonal, llena de agua clarísima, en medio de la cual se encuentra sumergida hasta la mitad, la botella sagrada. Después de haberle mandado realizar tres danzas en honor de Baco, la pontífice le pide a Panurgo que cante el poema siguiente, el cual, desde las primeras ediciones, se representa en forma de un caligrama relacionado con la forma de una botella:

O
 Bouteille
 Pleine toute
 De mystère,
 D'une oreille
 Je t'escoute:
 Ne différez
 Et le mot profères
 Auquel pend mon cœur!
 En la tant divine liqueur,
 Qui est dedans tes flancs reclose,
 Bacchus, que fut d'Inde vainqueur,
 Tient toute vérité enclose.
 Vin tant divin, loing de toy est forclose
 Toute mensonge et toute tromperye,
 En Joye soit l'âme de Noé close,
 Lequel de toy nous fist la tempérye.
 Sonne le beau mot, je t'en pry,
 Qui me doibt oster de misère.
 Ainsi ne se perde une goutte
 De toy, soit blanche, ou soit vermeille,
 O Bouteille
 Pleine toute
 de mystère !

O
 Botella
 llena toda
 de misterio,
 de una oreja
 te escucho:
 ¡No difieras
 y la palabra profiere
 de la cual pende mi corazón!
 En el tan divino licor,
 que está entre tus flancos recluido,
 Baco, que fue de India el vencedor,
 mantiene toda la verdad resguardada .
 vino tan divino, lejos de ti está excluida
 toda mentira como toda artimaña,
 alegre se mantenga el alma de Noé,
 quien de ti nos aseguró la templanza.
 Suene la bella palabra, te lo ruego,
 que me debe sacar de miseria.
 Así, que no se pierda una gota
 de ti, ya sea blanca, ya sea carmesí,
 ¡O Botella
 llena toda
 de misterio!⁵⁷

Antes de seguir más adelante, habrá que recordar algunos hechos acerca del caligrama de la *Dive Bouteille*, pues éste tiene una historia complicada. Hay que decir de

⁵⁷ Damos aquí nuestra propia versión en español del poema, un tanto literal, con el fin de guardar la forma de la botella.

inmediato que no sabemos si el caligrama fue pensado como tal por Rabelais, pero, de nuevo, esto aquí no nos importa tanto como el hecho de que, desde muy pronto, se intentó dar forma de botella al poema,⁵⁸ así fuese con variantes importantes y torpezas tipográficas del tipo de las que podemos constatar en la ilustración de la edición de 1565 de la Biblioteca Nacional de Francia,⁵⁹ torpeza que, por lo visto, se encuentra relacionada con la necesidad de enmarcar el texto con un dibujo en forma de botella como el que podemos apreciar en nuestra imagen (fig. 5³). Sin embargo, se notará que si se organiza el texto de la edición de 1565 a partir de un eje de simetría, éste, en efecto, adquiere la forma de una botella. Afortunadamente los programas de tratamiento de texto por computadora permiten, hoy en día, realizar tales proezas sin la menor dificultad. Es lo que hicimos aquí, si bien nosotros nos hemos basado para la formación del caligrama en la edición moderna de La Pléiade⁶⁰ que reproducimos también aquí, en donde la O inicial hace las veces de la agarradera del tapón de la botella (fig. 6³).

Una vez establecidos estos hechos, podremos notar el parentesco que existe entre el anagrama de la *Dive Bouteille*, tal como lo presentamos aquí, y las cantimploras de peregrinos medievales, las cuales, a su vez, inspirarían replicas en cerámica u otros materiales, las cuales fueron populares durante el Renacimiento. Muchos de estos modelos de cerámica estaban adornados con grutescos, como lo podemos confirmar observando el jarrón en forma de cantimplora de los alrededores de 1570 que nos presenta Alain Gruber en *L'art décoratif en Europe*, cuyas figuras han sido tomados de los grabados de Nicoletto

⁵⁸ Ver al respecto G. Mallery Masters, "Rabelais and Renaissance Figure Poems", *Études Rabelaisiennes*, Tomo VII, Ginebra, Librairie Droz, 1969, pp. 53-54.

⁵⁹ Se trata de una hoja desplegable de 17 cm x 12 cm que formaba parte de la edición de 1565 (la ficha bibliográfica de la BNF no da más datos acerca de esta edición) la cual se puede consultar en la Biblioteca Nacional de Francia como microfilm [cota: R 19461]. La imagen digitalizada a partir de este microfilm se puede consultar en Gallica en la siguiente dirección <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b22000611>>

⁶⁰ François Rabelais, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 903.

Rosex da Modena (fig. 7³).⁶¹ Nótese que el dibujo que rodea el caligrama en la edición de 1565 de la Biblioteca Nacional de Francia también se inspira en una cantimplora de cuatro asas de la cual podemos ver un modelo de cerámica en el Museo de Sèvres, el cual, incidentemente, también presenta un adorno de grutescos (fig. 8³).

Pero el entusiasmo por tales recipientes, ya fuesen reales o como modelos de cerámica, no parece haberse limitado al Renacimiento, como lo prueba el par de cantimploras en cobre dorado y calado pertenecientes al lote 502 /venta 1209 (Lot 502 /Sell 1209) de la colección Yves Saint-Laurent y Pierre Bergé que fueron puestas en venta entre el 23 y el 25 de febrero de 2009 en Christie's de París (fig. 9³). Se estima que estas cantimploras fueron hechas en Venecia y que pertenecen al siglo XVII. La descripción dada por Christie's en su ficha es la siguiente:

Descripción del lote :

PAR DE CANTIMPLORAS DE PEREGRINO EN COBRE DORADO Y VIDRIO
ITALIA DEL NORTE, PROBABLEMENTE VENECIA, SIGLO XVII

Cada una con un tapón coronado con una agarradera que representa a Cupido sentado sobre un tonel; la panza en forma de calabaza se encuentra ornamentada con una decoración calada en cobre dorado que representa a Baco rodeado de racimos de uva; cada cantimplora está ornamentada con dos mascarones de grutescos y de cadenillas de eslabones; reposa sobre un pie ensanchado y grabado; ligero desgaste del dorado, reparaciones.

Altura: 47 cm. (18½ in.) (2)

Proveniencia

Castillo de Warwick, en el Salón Cedar, 1858, Gran Bretaña.
Galería J. Kugel, París.

Notas sobre el lote

La forma dicha 'cantimplora de peregrino' encuentra sus orígenes en la cantimplora para agua de cuero que el peregrino o el viajero de la Edad Media transportaba con él. T. Schroder explica en *The Gilbert Collection of Silver and Gold* (Los Angeles, 1988, p. 455) como esta forma se desarrolló hasta los ejemplares de plata utilizados en Francia al final del siglo XVI. Aunque estas se describan como 'cruches' (cántaros), tienen la misma forma de pera, el mismo cuello alargado, y la misma sección oval que los ejemplares posteriores. Un modelo precioso y raro que proviene del

⁶¹ Alain Gruber (dir.) et al., *L'art...Renaissance et Maniérisme*, op. cit. p. 253.

Renacimiento francés, provisto de cadenillas en forma de dragón, y grabado con las armas del rey Enrique III^{er} [de Francia] está conservado en la capilla de la Orden del Espíritu Santo en París (Carl Hernmarck, *The Art of European Silversmith, 1430-1830*, Londres, II, p. 97, pl. 292). Muy apreciadas hasta el final del siglo XVI, su fabricación conoció un repunte de interés en los años 1660. Grabados de la época, como aquellas que representan el gran bufete (buffet) de plata de la Rittersaal del Berlin Schloss por Martin Engelbrecht, *circa* 1708, sugieren que estas cantimploras eran dispuestas sobre bufetes (buffets) laterales durante los grandes banquetes. Insertadas en *cuves à vin*, servían igualmente para decantar el vino.⁶²

Es imposible ignorar la continuidad que existe entre los recipientes de cerámica del siglo XVI, en las cuales se inspiraron casi sin lugar a dudas tanto el caligrama de la *Dive Bouteille* como el dibujo que lo rodea en la edición de 1565 de la Biblioteca Nacional de Francia, con las cantimploras para vino del siglo XVII. Pero, para nosotros, lo verdaderamente fascinante es el parentesco morfológico que se puede establecer entre estas cantimploras de cristal y cobre dorado y calado con la empuñadura de espada del grabado de Jacquard, parentesco que aparece a primera vista poniendo ambas producciones lado a lado: cantimploras y empuñadura de espada comparten “la misma forma de pera, el mismo cuello alargado, y la misma sección oval “ que a su vez mostraban las “cantimploras de peregrino”, sólo que en el grabado de Jacquard el cuello alargado es en realidad el puño de la espada, mientras que la forma de pera la tiene la guarda sobre la cual se encuentra grabada la escena del pequeño Baco sobre su tonel que ya conocemos bien (figs. 10³ y 11³).

Se hace completa la comparación al constatar la manera en que los gavilanes de la espada parecieran hacer eco a las asas sobre las cuales se fijan las cadenillas de eslabones de las cantimploras. Tanto gavilanes como asas crean una interrupción horizontal en el punto de transición en que termina la “forma de pera” de la guarda de la espada y de la

⁶² Reproducimos aquí, traducida por nosotros, la ficha de Christie’s tal como la publicó en su sitio de internet < http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5171521> consultado el 30 de marzo 2010. Sólo eliminamos datos poco pertinentes en el marco de este estudio como el tipo de impuestos por pagar a la compra del lote.

panza de la cantimplora para dar lugar a la forma alargada del puño y del cuello. Recordemos que, a su vez, las asas de la cantimplora parten cada una de un mascarón grotesco sobre el cual están fijadas, lo cual nos permite hablar de una afinidad por este género, patente en ambas producciones, en pleno siglo XVII. Se podrá notar, además, que el ligero abultamiento que producen estos mascarones al observarse de perfil en las cantimploras parece encontrar una réplica en los delicados roleos fitomorfos que aseguran la transición entre el marco ovalado y abierto que abraza nuestra conocida escena de la guarda y los gavilanes de la espada. Pero, si bien se constata así un parentesco casi meramente morfológico entre las cantimploras del siglo XVII puestas en venta en Christie's de París y la guarda de la espada de Jacquard, la cercanía formal se acentúa de manera determinante, claro está, cuando se comparan los contenidos iconográficos, los cuales, ambos, muestran a un joven Baco sobre un tonel rodeado de parras que domina el conjunto de la composición ornamental (figs. 12³ y 13³).

No deja de ser interesante, por otro lado, la similitud que se puede constatar entre la forma de estas cantimploras de peregrino y la polvorera del Museo Lázaro Galdiano, en Madrid, de la que ya hemos hablado (fig. 4³). Es tan cercana la forma de este objeto a la de las cantimploras de peregrino que uno se puede preguntar si se trata realmente de una polvorera, aunque la dimensión reducida de este objeto (19 cm. comparados a los 47 cm. de las cantimploras) hace que se acepte el hecho con más facilidad: se trataría de una polvorera que imita a una cantimplora de peregrino. Aquí el tema no es Baco, aunque la dicha polvorera, además de estar decorada con motivos grotescos, como hemos dicho, presenta a Marte por un lado, y a Venus, por el otro, en un recordatorio de un episodio de la mitología griega, la unión de Venus con Marte, a espaldas del dios herrero Hefestos, que ciertamente está a tono con todo lo que hemos dicho acerca de los soldados, de los

solteiros, de los casados y de las venganzas por celos, donde morían hombres enfrente de los altares de las iglesias de la India portuguesa por medio de estruendosos disparos de mosquetones, que debían dejar un espantoso olor a pólvora y azufre después de haber sido disparados; en estas iglesias, recordémoslo, había púlpitos como el de la iglesia del Bom Jesus, en Daman.

Es también digno de interés recordar que la segunda polvorera de la que hemos hablado más arriba presenta “escenas de ninfas y sátiros en sus dos caras, entre cartelas y grutescos”:⁶³ por lo que vemos, el erotismo y las escenas báquicas con ninfas y sátiros, podían resultar temáticas compatibles con una actividad tan ligada a los soldados y a la guerra como rellenar de pólvora un arcabuz; el principal interés que tiene esto para nosotros es que hace todavía más factible la relación que pudimos observar entre la temática de las cantimploras de peregrino que acabamos de presentar y el grabado de Jacquard, cuya temática báquica, no lo olvidemos, estaba destinada originalmente a decorar una guarda de espada. Dicho sea de paso, es significativo que se haya creído que las dos polvoreras en cuestión pertenecieran al siglo XVI, probablemente debido a su decoración de grutescos y cartelas, así como por sus temáticas sacadas del universo clásico, cuando, actualmente, se considera que son del siglo XVII.

⁶³ Ficha del catálogo-inventario del Museo Lázaro Galdiano, pieza de inventario núm.: 188 <<http://www.flg.es/ficha.asp?ID=188>>. Ver nota núm. 8.

EL PARENTESCO TEMÁTICO ENTRE EL CALIGRAMA DE LA DIVE BOUTEILLE,
LAS CANTIMPLORAS DE PEREGRINO, EL GRABADO DE JACQUARD
Y EL PÚLPITO DE DAMAN, EN LA INDIA.

Aunque la cercanía entre los contenidos iconográficos entre la guarda de la espada del grabado de Jacquard y las cantimploras venecianas del siglo XVII, en sí ya nos daría mucho que decir, esta cercanía se vuelve todavía más digna de interés para nosotros cuando recordamos la relación que guarda el grabado de Jacquard con los paneles del púlpito de Daman, pues entonces nos viene de inmediato a la mente el poema de Rabelais, el cual, además de inspirarse en su morfología en las cantimploras de peregrinos renacentistas o medievales, nos habla, en su parte medular, del vino que encierra la divina botella en estos términos: “En el tan divino licor, que está dentro de tus flancos confinado, Baco, quien fue de India el vencedor, mantiene toda la verdad resguardada.”

Cuando se acepta la relación entre el grabado de Jacquard, las cantimploras de peregrinos y los paneles del púlpito de Daman, resulta que el poema de la Dive Bouteille bien podría funcionar como *écfrasis* para estos tres elementos a la vez, siempre y cuando se consideren como un conjunto. Se trataría vaya, de un *écfrasis*, en que el elemento principal a describir, los paneles del púlpito de Daman, comportaría igualmente elementos ocultos y superpuestos a la manera de los dibujos preliminares que salen a la superficie con la reflectografía infrarroja en el análisis de las pinturas, sólo que, en este caso, la base preliminar no se encontraría presente a nivel material sino únicamente en el plano ideal.

Pero no es sólo en el caligrama que encontramos elementos cuya afinidad con el grabado de Jacquard y los paneles del púlpito de Daman resulta evidente. Esto sucede, por ejemplo, en aquel otro *écfrasis*, esta vez voluntario, donde Rabelais nos narra el contenido de las pinturas murales del templo de la *Dive Bouteille*, inspirándose en realidad en los

escritos de Luciano de Samosata sobre Dioniso. Estas pinturas representan el triunfo de Baco en la India y en ellas, gracias a la muy animada descripción de Rabelais, podemos ver vivir a ménades, sátiros y demás seres divinos que se pueden esperar en una escena como ésta, en la cual no faltan, claro, ni Pan ni Sileno.

Tal como se encuentran representadas en los paramentos del templo, ménades, sátiros, y demás integrantes del séquito dionisiaco se manifiestan llenos de vida y exultantes en su victoria sobre los indios, lo cual no deja de contrastar, para el lector moderno, con el ambiente verdaderamente bélico de las escenas. En estas pinturas murales, nos dice Rabelais, “en un principio se figuraban diferentes villas, ciudades, castillos, fortalezas, campos y bosques todos devorados por el fuego. Se figuraban también varias mujeres como locas y disolutas que descuartizaban vacas, ovejas y carneros vivos y se repartían la carne. Esto significaba cómo Baco, al entrar en la India, lo arrolló todo a sangre y a fuego”.⁶⁴ Había también “un hombrecillo bonachón, viejo, afeminado y siempre borracho, acompañado de jóvenes rústicos desnudos del todo, siempre danzando y saltando, que tenían cola y cuernos como los cabritos, y un gran número de mujeres borrachas”.⁶⁵ Éste era el ejército de Baco, al cual los indios no habían querido hacer caso pues pensaban que era indigno combatir contra tales tropas, de lo cual luego se arrepentirían pues acabarían vencidos y humillados por éstas. Más adelante Rabelais nos sigue contando acerca de Baco que:

Ni un solo hombre había en su séquito; todas sus guardias y todas sus fuerzas estaban compuestas de Basaridas, Evantes, Euniades, Edónides, Trietperides, Orgías, Mimallones, Ménadas, Tiadas y Bacantes, hembras enloquecidas, furiosas, rabiosas, que tenían dragones y serpientes vivas arrolladas a la cintura, con los cabellos al viento, coronadas de pámpanos, vestidas de pieles de ciervo y de jabalí, que llevaban en sus manos hachas pequeñas, tirsos, hoces y alabardas en forma

⁶⁴ François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, op. cit., p. 525.

⁶⁵ *Idem*.

de piñas y algunos broqueles pequeños y ligeros que hacían mucho ruido por poco que se les tocara, y de ellos se servían como tamboriles.

El número de estas mujeres era de sesenta y nueve mil doscientas veintisiete.⁶⁶

Sin embargo, aunque no hubiese hombres, sí estaba también Sileno, montado en su asno. Su compañía la formaban “campesinos cornudos y danzando y saltando siempre las *cordaces*. Se les llamaba Titiros y Sátiros. Su número era de ochenta mil seiscientos trece”.⁶⁷ Por otro lado también estaba Pan “hombre horrible y monstruoso”⁶⁸ quien conducía la retaguarda.

Por las partes inferiores de su cuerpo parecía un macho cabrío; sus muslos eran peludos y llevaba cuernos derechos hacia el cielo. Su cara era roja e inflamada y su barba muy larga; ofrecía el aspecto de un hombre astuto, valeroso, propicio a enardecerse; tenía en su mano izquierda una flauta y en la derecha un bastón retorcido; sus soldados se componían igualmente de Sátiros, Hemipeos, Egipanos, Arjipanos, Silvanos, Faunos, Fatuos, Lémures, Lares, Farfadetos y Duendes en número de setenta y ocho mil ciento catorce. La contraseña común para todos era esta palabra: EVOHÉ.⁶⁹

En el capítulo XL intitulado “Cómo se representaba en los emblemas el asalto que el buen Baco dio contra los indios”⁷⁰ Rabelais nos continúa diciendo en una descripción que también vale la pena citar ampliamente:

Observé que Sileno, jefe de la vanguardia, sudaba a chorros y que a su asno atormentaba agudamente; este abría horriblemente la boca, se desmoscaba, se desmandaba y caracoleaba de modo espantoso como si tuviera un moscardón en el culo.

Los sátiros capitanes, sargentos de la banda, jefes de escuadra y cabos, con sus cometas tocaban los cantos de guerra, corriendo furiosamente alrededor del ejército, y con saltos de cabra, con botes y pedos, cabriolas y piafadas, encorajinaban a los compañeros para que se batieran valerosamente. Todos gritaban Evohé. Las Ménades fueron las primeras que hicieron una incursión entre los indios con gritos horribles, al son espantoso de sus tamboriles y de sus broqueles; todo el cielo retemblaba, como decía el emblema, a fin de que no admiréis ya en adelante el arte de Apeles, de Aristides el Tebano y de otros que han pintado los relámpagos, el rayo, la tormenta, los vientos, las palabras, las costumbres y los espíritus.⁷¹

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 525-526.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 526.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ *Idem*.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 526-527.

Luego nos cuenta Rabelais como los ejércitos de la India, con sus elefantes cargados de torres, retroceden frente a tal ofensiva llenos de terror y de pánico, lo cual, dicho sea de paso, no puede más que recordarnos la táctica del comandante de Daman, aquel que había servido en Francia, contra los elefantes de Aurangzeb.⁷² Asistimos a escenas como aquella en las que el asno de Sileno rebuzna mientras caracolea al lado de los elefantes con tal ímpetu que “parece la ninfa Lopis [la cual] despertó en plenas bacanales cuando Priapo, lleno de priapismo, quiso, mientras ella dormía, priapizarla sin rogar, y tocó el asalto”⁷³; o bien como a aquella otra en la que se puede ver a “Pan saltar con sus piernas torcidas alrededor de las Ménades y excitarlas con su flauta rústica a combatir valerosamente”⁷⁴; también vemos como “un joven sátiro [hace] prisionero a diecisiete reyes”⁷⁵, o como “una Bacante derriba con sus serpientes cuarenta y dos capitanes enemigos”⁷⁶ mientras Baco va paseando montado en su carro, “riendo, divirtiéndose y bebiendo por todos”.⁷⁷

Más adelante vemos de nuevo a Baco, como joven imberbe, montado en su carro triunfal, el cual iba completamente cubierto de hiedra, mientras que al lado de éste iban sujetos los prisioneros indios con “gruesas cadenas de oro”⁷⁸ – escena que no puede más que remitirnos a los “esclavos” del grotesco, como lo hicieran las ménades del grabado de Jacquard-. Acompañando a Baco en su triunfo iban todos los integrantes de la tropa descrita anteriormente, con cada uno sobre la cabeza, sin excepción, una corona de hiedra, incluido el asno de Sileno.⁷⁹

⁷². Ver *supra*, p.111.

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Idem.*

Es ciertamente significativo para nosotros que la descripción que nos da Rabelais de Baco, tal como lo podemos ver en su carro triunfal, sea la siguiente: “su rostro era el de un niño, para demostrar que los buenos bebedores jamás envejecen, rojo como un querubín y sin un pelo de barba en el mentón. Su cabeza llevaba cuernos agudos y sobre ellos una bella corona de pámpanos y racimos y una mitra roja carmesí. Estaba calzado con dorados brodequines.”

¿Cómo no pensar en el pequeño personaje del grabado de jacquard, con su corona de pámpanos y racimos, y con su discretos zapatillos. Solo le faltan los cuernos agudos, aunque, por efecto del relato de Rabelais, casi los vemos aparecer a lado de aquella protuberancia de uvas que lleva sobre la cabeza, la cual bien podría hacer las veces de mitra, “roja carmesí”; por otro lado, estos cuernos sí parecen brotar de forma evidente del pequeño Baco de la cantimplora de Venecia de la figura 13³.

El emblema “La estatua de Baco”, de Alciati, parece darnos la explicación de todos los elementos que caracterizan al joven Baco, tal como aparece en las cantimploras, en el grabado de Jacquard, así como en la propia descripción de Rabelais:

L[ector]. ¿Cómo eres mozo, siendo tan madura tu edad
 B[aco]. Porque quien moderarse sabe
 En mocedad perpetuamente dura
 L. ¿Qué dize el son del tamborín suave y los cuernos que traes en la cabeza?
 B. Dizen que soy de la locura llave.
 L. ¿Y ese color teñido en tal rubeza,
 Qué muestra?
 B. Muestra el calor encendido
 Que causo a la niñez y a la ternesa.
 Quando mi padre me sacó teñido
 Del vientre de mi madre, en agua fría
 Me lavó como estaba empolvorido.
 De allí fue cuerdo quien la fuerza mía
 Mezcló con agua, y quien me beve puro
 Abrasa sus entrañas a porfía.⁸⁰

⁸⁰ Alciato, *Emblemas*, Madrid, Editorial Nacional, 1975, pp.124-125. (Facsimile de la edición de Lyon de 1549).

Además de este vibrante cuadro animado, donde el joven Baco vence con su séquito fantástico a los ejércitos de la India, existen, a lo largo de los tres últimos libros de la vida de Pantagruel, varios elementos que se pueden relacionar con el grabado de Jacquard y por ende con el púlpito de Daman. Por ejemplo, como es debido, en todo el relato del descenso al templo subterráneo de la Dive-Bouteille el narrador hace constantemente alusión a las hojas de parra que proliferan por doquier tal como sucede, tanto en el grabado de Jacquard, como en el guardapolvo del púlpito de Daman. Así, leemos en Rabelais que a la mañana siguiente de su estancia en el país de los linternenses, país donde las linternas son seres vivos, nuestros viajeros se dirigen hacia el oráculo de la botella Bacbuc, el cual se encuentra en una isla, guiados por una de estas linternas; se trata de la linterna de Pierre Lamy quien fuera un gran amigo de Francois Rabelais; con éste compartiría en Fontenay-le-Compte su interés por la filosofía platónica en los tiempos de sus primeros esfuerzos por dominar la lengua griega.

En esta isla, los viajeros atraviesan primero un gran viñedo, compuesto de todas las especies de viñas, que “fuera antiguamente plantado por Baco con tal bendición que en todo tiempo tenía hoja, flor y fruto, como los naranjos de San Remo”.⁸¹ Llegan después bajo un arco que “terminaba en un bello y vasto tonel hecho de cien cepas de viña, adornadas de racimos de quinientos colores diversos y de quinientas formas, no naturales, sino compuestas por el arte de la Agricultura...”.⁸² La boca de este tonel estaba ocluida por medio de tres hiedras antiguas, bien verdeantes y cargadas de bayas. “Allí, nos dice el narrador, nuestra ilustrísima Linterna rogó a cada unos de nosotros que se hiciera, de cada

⁸¹ François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, op. cit., p. 518.

⁸² *Ibidem*, p. 519.

hiedra, un sombrero albanés que le cubriese toda la cabeza”⁸³, lo cual los viajeros hacen inmediatamente, como para imitar, diríamos nosotros, al pequeño Baco del grabado de Jacquard.

No es este el único episodio del viaje de Pantagruel, Panurgo y sus amigos hacia la India donde aparece la vid y su néctar embriagante, ni sobre todo la figura del tonel que encontramos tanto en el grabado de Jacquard como en las cantimploras venecianas, aunque haya sido eliminado de los paneles del púlpito de Daman. Por ejemplo, la nave almirante sobre la cual emprenderían en un principio el viaje hacia el oráculo de la botella Bacbuc, “en la popa tenía por insignia una amplia botella, la mitad de plata bien lisa y pulimentada y la otra mitad de oro esmaltado de un color rojo, en lo cual se veía que el blanco y el encarnado eran los colores de los nobles viajeros, y que iban a escuchar la palabra de la Botella.”⁸⁴ Cada una de las once naves que así zarparían hacia la India llevaría en su proa su propio emblema ligado, de una manera u otra, a la bebida o a la actividad de banquetear. La undécima, por ejemplo, llevaría por figura “un tonel de oro, incrustado de grandes perlas índicas”⁸⁵-, mientras que la octava llevaría un cubilete de hiedra, precioso, adornado con oro a la damasquina”. Y es que, como nos dice el propio Rabelais “*no se podía dudar que los viajeros eran todos bebedores*”⁸⁶.

Ahora bien, la figura del tonel parece cobrar una importancia mucho más que incidental en el relato del Quinto libro pues, después de haber recibido la respuesta que esperaba de la entrañas de la *Dive Bouteille*, la cual emite únicamente el sonido “Trinch”, sonoridad agradable para cualquier bebedor y respuesta suficiente a cualquiera de sus

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Ibidem*, p. 333.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ *Ibidem*, p. 334. En cursivas en el texto.

dudas, y después, también, de haber rimado por “furor poético” en un verdadero frenesí que incluye la emisión de espuma por la boca de Panurgo quien profetisa los encuentros sexuales que tendrá con su futura esposa, los viajeros, en el momento de la despedida final, reciben de la mano de la pontífice Bacbuc tres botellas de cuero llenas⁸⁷ de” agua fantástica”⁸⁸ en los cuales quisiéramos reconocer nuestras “cantimploras de peregrinos”. De estos tres recipientes “dos están llenos del agua ya mencionada; la tercera está sacada del pozo de los sabios indios, el cual es llamado, el tonel de los brahmanes”.⁸⁹

El tonel de los brahmanes se puede considerar como una referencia directa de Rabelais a la estancia legendaria de Apolonio de Tyana en la India, tal como lo indica Jacques Boulanger por medio de una sucinta nota a pie de página en la edición de La Pléiade.⁹⁰ Cabe decir que Rabelais dirige él mismo la atención de sus lectores hacia la vida fantástica de este filósofo taumaturgo que compitiera con Cristo en popularidad, al hacer una discreta referencia al Pantarbo de Iarchas, “mágico indio”, en el capítulo XLII del Quinto Libro.⁹¹ El Pantarbo de Iarchas es un extraño tipo de Imán que en vez de atraer metales, atrae piedras preciosas. Pero, por el momento, no es tanto esto lo que nos interesa sino el hecho de que Iarchas fuera un sabio, y más concretamente un brahmán, frente al cual se presenta Apolonio de Tyana en la búsqueda de conocimiento; es esta búsqueda lo que, según el relato de Filostrato (160-249 d.C.), lo llevaría de su Anatolia natal hasta la India, aproximadamente en la misma época en que reinara Nerón en Roma. Se recordará

⁸⁷ El texto francés dice *trois oyres*; en la edición de La Pléiade una nota de Jacques Boulanger explica que la palabra *oyres* significa *botellas de cuero*: en François Rabelais, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, nota núm. 3, p. 910.

⁸⁸ François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, *op. cit.*, p. 540.

⁸⁹ François Rabelais, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 912. En la versión en español de Porrúa que utilizamos aquí para las demás citas en español, se omite este pasaje.

⁹⁰ En la nota núm. 8 de la edición de La Pléiade (François Rabelais, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 912) para explicar la expresión *le tonneau de brahmanes*, Jacques Boulanger nos refiere a la *vida de Apolonio* de Filostrato III, 25 y 32 al igual que al prólogo del Tercer libro, escrito por el propio Rabelais.

⁹¹ François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, *op. cit.*, p. 531.

que al regresar de la India, Apolonio visitaría la ciudad eterna y que ahí tendría un encuentro personal un tanto desafortunado con el emperador que mandara construir la Domus Aurea pero quien también prohibiría a los filósofos la entrada a Roma.

Hay que recordar igualmente que Apolonio de Tyana era un neo-pitagórico y que a pesar de encontrarse su tierra bajo el dominio del Imperio romano, nunca dejaría de considerarse a sí mismo como un puro heredero del espíritu helénico, por lo menos si creemos lo que su propio personaje declara al respecto en múltiples ocasiones a lo largo del relato fantástico de Filostrato. Todo esto, claro, no nos lo dice Rabelais, si no que su alusión se limita al nombre de Iarchas, “mágico indio” alusión cuyas implicaciones podrían pescar los humanistas renacentistas formado a las letras griegas con toda facilidad, pero que para el común de los lectores de la época, así poseyesen una sólida formación en letras latinas, hubiesen sido por lo menos difíciles de entender.

Pero, para que nosotros podamos comprender el paralelo que existe entre el tonel de los brahmanes y la vida de Apolonio de Tyana, hay que regresar al prólogo del Tercer Libro de la vida de Pantagruel, donde Rabelais designando así, es evidente, el contenido de sus propios escritos, nos ofrece beber del tonel que pone a nuestra disposición, siempre y cuando nos plazca pues “no [es] de esos importunos *lifrelofres*, quienes por fuerza, por ultraje y violencia, constriñen a los *lans*⁹² y compañeros a brindar [...]”. Nos dice además que no temamos que el vino se acabe pues el tonel que pone a nuestra disposición es

⁹² Con *lifrelofres* Rabelais designa a los grandes bebedores que se parecen a los lansquenetes, mercenarios alemanes de la época de Rabelais mientras que los *lans* era la palabra usada por los lansquenetes, para nombrar a sus compañeros. Ver las notas 12 y 13 de Jacques Boulanger en François Rabelais, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 349.

inextinguible, “tal [como] era el brebaje contenido en la copa de Tántalo, representado por medio de una figura, entre los sabios brahmanes”.⁹³

Ahora, si bien en el relato de la vida de Apolonio de Tyana, no aparece ningún “tonel de los brahmanes”, sí encontramos, en el tercer libro, a aquel Tántalo, “representado por los brahmanes por medio de una figura”⁹⁴, es decir por medio de una escultura, llevando en la mano la copa inextinguible que Rabelais quiso asociar con su propio tonel (como no recordar aquí el Baco de Miguel Ángel). Es con pretexto de una discusión acerca de la ineficacia de los poetas griegos para enseñar lo que es la virtud que Iarchas, “mágico indio”, según la expresión de Rabelais,⁹⁵ señala la escultura a Apolonio, explicándole que entre los brahmanes y los indios se venera y se honra a este héroe desafortunado en vez de condenarlo como hicieran los griegos por haber compartido con la humanidad la ambrosía de los dioses. De esta forma, Iarchas pretende demostrarle a Apolonio que los poetas griegos sólo generan confusión en las mentes pues ensalzan a un hombre cruel como Minos, convirtiéndolo en árbitro de los espíritus en el Hades, mientras hacen sufrir a Tántalo el suplicio de nunca poder saciar ni su hambre, ni su sed.⁹⁶ Más adelante en el relato de Filostrato, vuelve a aparecer la copa o el gobelete de Tántalo en un banquete ofrecido por Iarchas a un rey vecino que no tiene aprecio alguno por la filosofía y al cual Apolonio tiene que convencer, esta vez, del valor de los griegos como pueblo. Al final de la discusión, todos los presentes en el banquete de los brahmanes toman del líquido sagrado

⁹³ François Rabelais, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 349.

⁹⁴ Filostrato, *Vida de Apolonio de Tyana*, III, 25.

⁹⁵ François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel, op. cit.*, p. 531.

⁹⁶ Filostrato, *op. cit.*, III, 25.

de este gobelete que se llena continuamente a medida que se bebe de él, como si en su fondo brotara un manantial eterno.⁹⁷

Nos parece evidente que la divina ambrosia del gobelete de Tántalo no sólo representa aquí la inmortalidad, sino también el conocimiento, como a ello apunta otra de las versiones del mito de Tántalo en la que ya no se le considera culpable de robar esta preciosa bebida sino de haber transmitido a los mortales los secretos divinos de los cuales se habían entretenido los dioses durante uno de sus banquetes. Al respecto es interesante la ambivalencia que Rabelais hace reinar en el Quinto libro alrededor del vino. Por un lado, nadie dudaría que la apología que hace de la bebida se tenga que tomar en un primer nivel y que, cuando habla de banquetes y de borracheras, de eso se trate y no de otra cosa. Sin embargo, en una alusión a la moderación que el poeta debe de mostrar al entregarse al vino para que este surta el efecto deseado, a saber el *furor divino*, Rabelais nos explica que los viajeros, para pasar debajo del arco en forma de tonel, habían tenido previamente que llenar sus zapatos de pámpano, pues si no lo hubiesen hecho hubiesen demostrado que estaban sojuzgados por el vino al quedarle los pámpanos por encima de la cabeza, mientras que al llevar pámpanos en los pies demuestran que son ellos los que sojuzgan al vino, lo cual es la única manera en que la diosa Bacbus los recibiera, pues es menester “que los pontífices y todos los personajes que se dedican a la contemplación de las cosas divinas mantengan sus espíritus en tranquilidad, fuera de toda perturbación de los sentidos, perturbación que se manifiesta más en la embriaguez que en toda otra pasión, sea la que fuere”.⁹⁸

El hermano Juan, al que desplace esta explicación, la entiende, sin embargo, como lo demuestra estableciendo un vínculo entre el hecho de tener que llevar los pámpanos en los

⁹⁷ *Ibidem*, III, 32.

⁹⁸ François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, *op. cit.*, p. 519.

pies y la Virgen del Apocalipsis, pues esta Virgen, nos dice, al mantener la luna a sus pies, se diferencia de esta manera de todas las demás mujeres quienes “tienen todas la luna en la cabeza, y por consecuencia el cerebro siempre lunático”⁹⁹ mientras que sólo ella es capaz de sojuzgar el influjo lunar. Como no pensar aquí en el emblema de Alciati y, más allá, en las recomendaciones del Banquete de Platón.

En el mismo tenor, también es interesante constatar que en su entrada a la India, antes de cruzar el Indo, Apolonio de Tyana había hecho una visita al santuario silvestre de Dioniso en Nysa, donde se podía ver una escultura del dios entre laureles bordeados de hiedra y parra, que formaban un techo vegetal para protegerla de la intemperie. Según nos dice Filostrato es el propio dios quien había instalado la escultura en honor a sí mismo y había plantado los laureles así como la hiedra y la vid para que un día cubrieran su imagen tal como lucía cuando Apolonio la visitara. Ahora bien esta imagen representaba a Dioniso como “un joven indio” y había sido tallada en piedra blanca y pulida. A su alrededor se podían ver hoces para la vid y prensas para vino de oro y plata.¹⁰⁰

Uno podría pensar que la aparición de Dioniso al principio del episodio de la visita de Apolonio a la India pondría al resto del relato bajo su dominio absoluto, de la misma manera en que, según el mito, la India misma había caído en la batalla que el dios había llevado contra ella. Pero, cuando Apolonio visita a los brahmanes en su fortaleza sobre una colina “de aproximadamente la misma altura que la Acrópolis de Atenas”¹⁰¹ la cual se elevaba abruptamente en medio de una planicie, asistimos a una curiosa escena en la que, a medida en que Apolonio va escalando el altozano, puede ver, en las rocas que la conforman, “huellas de pezuñas hendidas y perfiles de barbas y rostros, y aquí y allá impresiones de

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ Filostrato, *op. cit.*, II, 8.

¹⁰¹ *Ibidem*, III, 13.

espaldas como si perteneciesen a personas que se hubieran resbalado y hubieran rodado cuesta abajo, puesto que, según dicen, Dioniso, cuando estaba tratando de tomar el lugar junto con Heracles, ordenó a los Panes¹⁰² que lo atacaran, pensando que serían lo suficientemente fuertes para aguantar el choque; pero fueron atacados con rayos por los sabios y cayeron uno por un lado y el otro por el otro mientras que las rocas tomarían la huella de las varias posturas en las que cayeron y fracasaron.”¹⁰³

Veremos más adelante la pertinencia que tiene ésta victoria de los brahmanes sobre las fuerzas dionisacas, para comprender como es que un grabado como el de Jacquard pudo haber sido transferido a un púlpito en el interior de una iglesia, desde cuya plataforma son los predicadores, y ya no los brahmanes del relato fantástico de Filostrato, los que parecieran haber vencido al gran Baco. No obstante, a pesar de estas episódicas sublimaciones neo-platónicas de la sed rabelesiana las referencias al triunfo de Baco en la India, tales como aparecen en el Quinto libro, no dejan de presentar, con todo y sus connotaciones bélicas, todos los aspectos de lo popular y de lo carnavalesco tal como Michael Bakhtin lo identificara en la obra de Rabelais en su conjunto. Basta volver a leer algunos de los episodios del *écfrasis* de Rabelais sobre las pinturas murales del templo subterráneo de la *Dive Bouteille*, para darnos una idea de la clase de sequito a la que tendrían que enfrentarse los brahmanes desde su impoluto baluarte.

¹⁰² Plural del dios Pan.

¹⁰³ *Idem.*

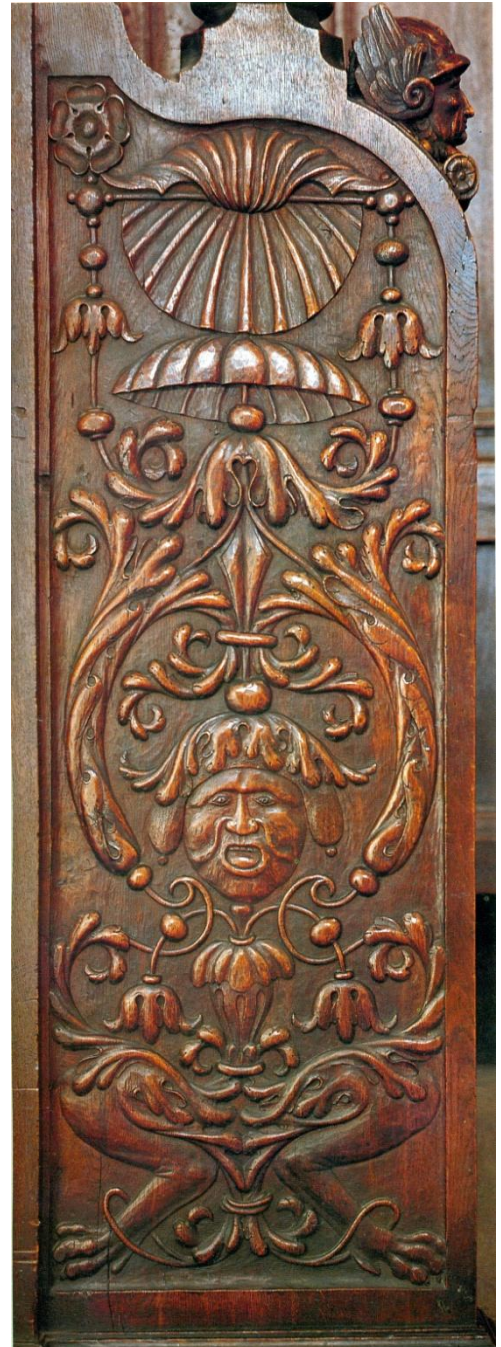
ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO III



1³. Grabado de Agostino Musi dicho Agostino Veneziano perteneciente a un álbum de grutescos. C. 1520. Colección particular. Imagen tomada de Alain Gruber (dir.) et al., *L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles et Mazenod, 1993, p. 242.

Comparación realizada por Alain Gruber (*L'art décoratif en Europe, Maniérisme et Renaissance*, París, Citadelles & Mazenod, 1993, p. 242) entre un grabado de Agostino Musi y un panel de las sillerías de la iglesia colegial de Berna, en Suiza. Según este autor es probable que el grabado haya sido traído a Berna por Jacob Ruess y Manuel Deutsch desde el norte de Italia, después de que ambos artistas participaran en la batalla de Bicocca de 1522, muy cerca de Milán, durante la Guerra de los Cuatro Años.

2³. Panel lateral de las sillerías de la iglesia colegial de Berna. C. 1522-1525. Bajo relieve en madera de Jacob Ruess bajo la dirección del pintor y ornamentista Niklaus Manuel Deutsch. Fotografía tomada de Alain Gruber (dir.) et al., *L'art décoratif en Europe, Maniérisme et Renaissance*, París, Citadelles & Mazenod, 1993, p. 242.



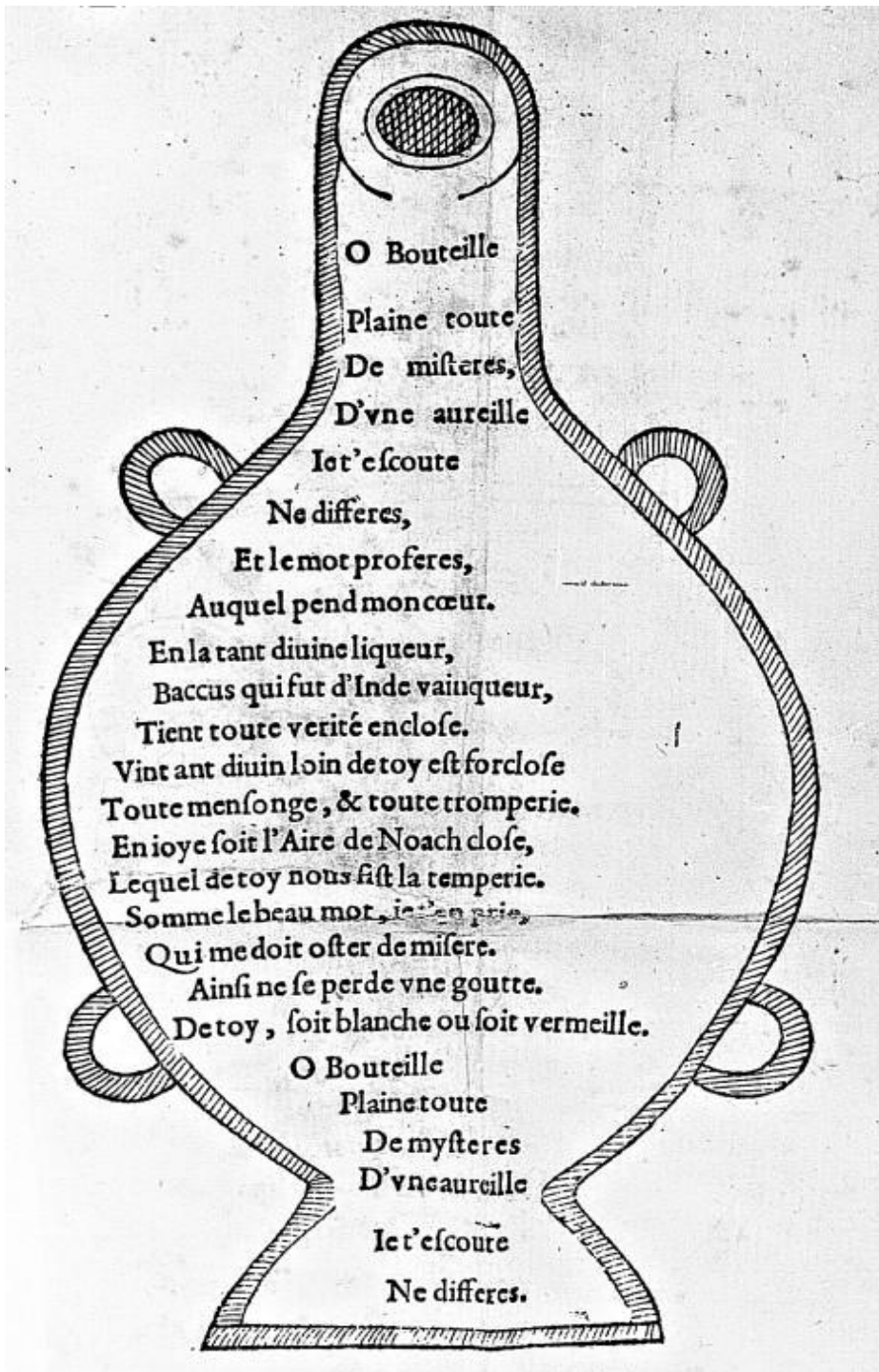


3³. Polvorera. Metal repujado. 9 cm.
Italia. Siglo XVII.
Museo Lázaro Galdiano;
Núm. de inventario: 188;
Colección de armas y armaduras; Gabinete,
Vitrina 20.3.
Foto: (R.006-29 / 30); disponible en Web:
<<http://www.flg.es/ficha.asp?ID=188>>.



4³. Polvorera de acero en forma de
cantimplora.
Acero y plata damasquinados. 19 cm.
Museo Lázaro Galdiano;
Núm. de inventario: 2619;
Colección de armas y armaduras; Gabinete,
Vitrina 20.1.
Italia. ¿Siglo XVII?
Foto: (R.081-09); disponible en Web:
<<http://www.flg.es/ficha.asp?ID=2619>>.





5³. El caligrama de la Dive Bouteille. Hoja desplegable de 17 x 12 cm. que formaba parte de la edición de las obras de Rabelais de 1565. La ficha bibliográfica de la BNF no da más datos acerca de esta edición. Ésta se puede consultar en la Biblioteca Nacional de Francia como microfilm [cota: R 19461]. La imagen digitalizada a partir de este microfilm se puede consultar en la biblioteca digital Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia, en la siguiente dirección:
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b22000611>>.

O
Bouteille
Pleine toute
De mistères,
D'une oreille
Je t'escoute :
Ne différez
Et le mot profères
Auquel pend mon cueur !
En la tant divine licqueur,
Qui est dedans tes flans reclose,
Bachus, que fut d'Inde vaincqueur,
Tient toute vérité enclose.
Vin tant divin, loing de toy est forclose
Toute mensonge et toute tromperye,
En joye soit l'âme de Noé close,
Lequel de toy nous fist la tempérye.
Sonne le beau mot, je t'en pryé,
Qui me doibt oster de misère.
Ainsi ne se perde une goutte
De toy, soit blanche, ou soit vermeille,
O Bouteille
Pleine toute
De mistères² !

6³. Caligrama de la Dive Bouteille en la edición moderna de las obras de Rabelais en la colección de la Pléiade. Imagen tomada de François Rabelais, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, col. La Pléiade, 1938, p. 903.



7³. Jarrón en forma de cantimplora. Alrededor de 1570. Fotografía tomada de Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art décoratif en Europe, Renaissance et maniérisme*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1993, p. 253.



8³. Masséot Abaquesne. Jarrón en forma de cantimplora. 35 cm. Medios del siglo XVI. Musée National de Céramique, Sèvres, Francia.

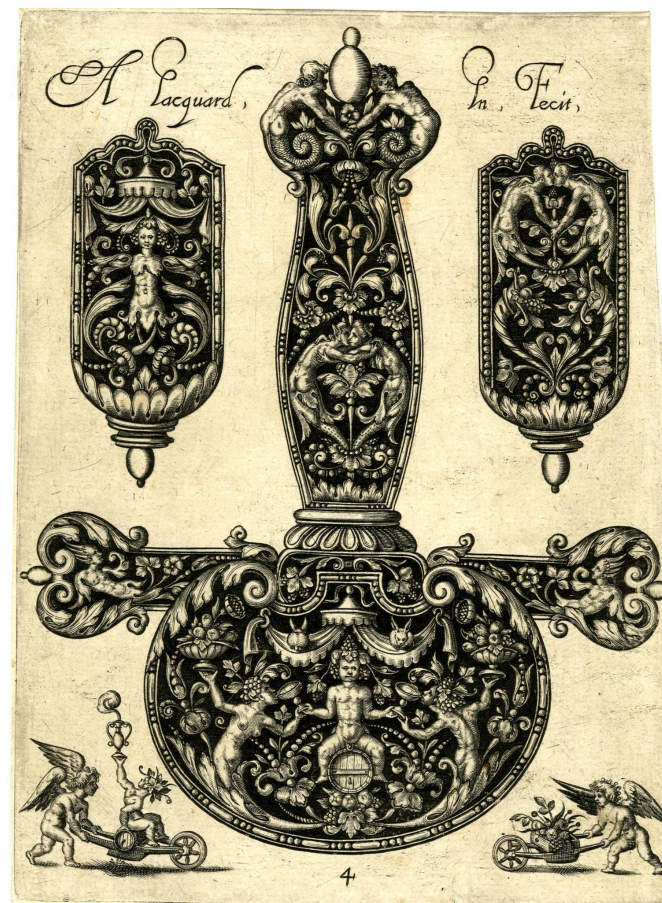
Fotografía © RMN - Jean-Claude Routhier :

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CPicZ.aspx?E=I_2C6NU0HL4M90&o=THT>



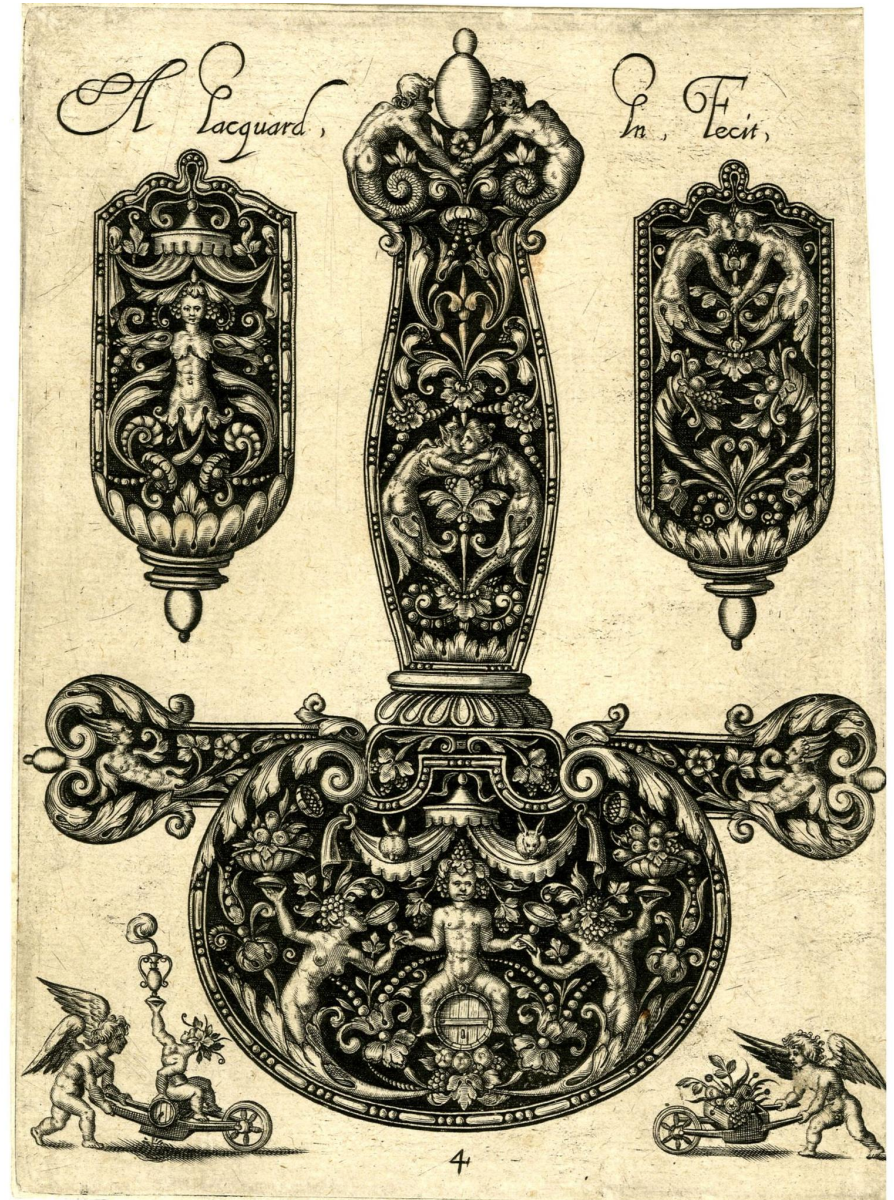
9³. Par de cantimploras de peregrino. Vidrio y cobre dorado. Italia del norte, probablemente Venecia. Siglo XVII. Colección Yves Saint-Laurent y Pierre Bergé (puestas en venta entre el 23 y el 25 de febrero de 2009 en Christie's de París). Fotografía tomada del sitio de Christie's: <http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5171521> consultado el 30 de marzo 2010.

O
 Bouteille
 Pleine toute
 De mistères,
 D'une oreille
 Je t'escoute :
 Ne différez
 Et le mot proféres
 Auquel pend mon cueur !
 En la tant divine licqueur,
 Qui est dedans tes flans reclose,
 Bachus, que fut d'Inde vainqueur,
 Tient toute vérité enclose.
 Vin tant divin, loing de toy est forclose
 Toute mensonge et toute tromperye,
 En joye soit l'âme de Noé close,
 Lequel de toy nous fist la tempérye.
 Sonne le beau mot, je t'en pry,
 Qui me doibt oster de misère.
 Ainsi ne se perde une goutte
 De toy, soit blanche, ou soit vermeille,
 O Bouteille
 Pleine toute
 De mistères² !



10³. Caligrama, cantimplora y grabado: comparación.
 Foto e imágenes ver figs. 6³, 9³ y 5².

O
 Bouteille
 Pleine toute
 De mistères,
 D'une oreille
 Je t'escoute :
 Ne différez
 Et le mot profères
 Auquel pend mon cueur !
 En la tant divine licqueur,
 Qui est dedans tes flans reclose,
 Bacchus, que fut d'Inde vainqueur,
 Tient toute vérité enclose.
 Vin tant divin, loing de toy est forclose
 Toute mensonge et toute tromperye,
 En joye soit l'âme de Noé close,
 Lequel de toy nous fist la tempérye.
 Sonne le beau mot, je t'en pryé,
 Qui me doibt oster de misère.
 Ainsi ne se perde une goutte
 De toy, soit blanche, ou soit vermeille,
 O Bouteille
 Pleine toute
 De mistères² !



11³. Caligrama y grabado: comparación.

Imágenes : ver figs. 6³ y 5².



12³. Cantimplora 1. Detalle.

Detalle a partir de la fotografía tomada del sitio de Christie's:

<http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5171521> consultado el 30 de marzo 2010. Ver fig. 9³.



13³. Cantimplora 2. Detalle.

Detalle a partir de la fotografía tomada del sitio de Christie's:

<http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5171521> consultado el 30 de marzo 2010.
Ver fig. 9³.

IV. EL PÚLPITO DE DAMAN Y FONTAINEBLEAU

LA FILIACIÓN FRANCO-PORTUGUESA DEL PÚLPITO DE DAMAN

Si bien está claro, más allá de toda duda, que los elementos labrados en los paneles de la cazoleta de nuestro púlpito de Daman provienen del grutesco, así fuese éste un grutesco rezagado para las maneras de ver de un Henri Clouzot, habrá que recordar igualmente que en el antepecho de este mueble pudimos observar unos “pares” de seres híbridos con torso y figura de adolescente, pero cuyo medio cuerpo inferior se compone de dos colas de serpiente enroscadas (fig. 6²); como ya lo hemos señalado sucintamente,¹ si bien hubiésemos podido pensar que se trataba de *nagas* y de *naginis*, en realidad, este tipo de composición en la que dos figuras serpentinadas asumen el papel de soportes en templete, marcos o portadas arquitectónicas, se inspira en grabados de autores pertenecientes a la escuela de Fontainebleau como Fantuzzi (fig. 8²) y Mignon, o muy estrechamente ligados a ella como Jacques Androuet du Cerceau y Philibert Delorme (fig. 7²). Por otro lado, este motivo gozó de un gran éxito en Europa a lo largo del tiempo y, más allá de estos autores, lo encontramos igualmente en grabados de Cristophe Plantin (1520-1589) o de Jean Berain (1640-1711)² así como en diversos objetos de arte suntuario como en tapicerías de Bélgica³ o en la cerámica de Limoges, para dar algunos ejemplos.⁴

Si bien, en los capítulos anteriores, nos hemos dejado derivar, quizá demasiado lejos, del lado de Francia y del norte de Europa, sin siquiera voltear hacia Portugal, para

¹ Ver *supra*, capítulo I, p. 72 y capítulo II, pp. 102 y ss.

² Ilmar Luks, *Tipología...mexicana del siglo XVIII*, *op. cit.*, ilustraciones 116 b, 116 c y 116 d.

³ Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art...Renaissance et Maniérisme*, *op.cit.*, ilustración p. 321.

⁴ André Chastel, *op. cit.*, ilustración p. 14.

encontrar las razones por las cuales se había utilizado el grabado de Antoine Jacquard en nuestro púlpito indo-portugués, habrá que saber que, en realidad, la relación entre la talla y la escultura de Francia y Flandes con las del país lusitano fue muy estrecha a partir del siglo XVI y que, además, esta relación persistiría en Portugal a lo largo de todo el siglo XVII.

Se sabe muy bien, gracias en particular a Robert Smith, uno de los primeros autores en haberse ocupado con la extensión y la seriedad que demandaba el tema, que la talla sacra en Portugal empieza en el siglo XVI, durante el gótico manuelino, con la llegada a la nación lusitana “de entalladores venidos de Flandes, en contraste con escultores en piedra, en general oriundos de Francia.”⁵ Desde aquella época en que el entallador Olivier de Gand y su ayudante Jean d’ Ypres, pintor y dorador, realizaran el retablo de la capilla mayor de la Catedral Vieja de Coímbra, el arte de la talla portuguesa mostraría una característica afinidad con el universo de lo fantástico. Así, desde las primeras líneas de su libro, Robert Smith nos dice, acerca de este retablo de principios del siglo XVI, “[...] significativos y hasta proféticos de la futura talla nacional son los elementos fantásticos de los frisos que encuadran el retablo y constituyen un verdadero tratado de iconografía medieval. En ellos aparecen niñitos y pájaros junto a un mono y una cabra, brincando entre parras y uvas; hombres salvajes y centauros en escenas de cacería, sirenas de cola brillante y- el elemento predilecto de la talla gótica de Coímbra-un puerco tocando la gaita.”⁶ Además de Olivier de Gand y Jean d’ Ypres, Arnao de Carvalho y João Alemão son otros de los grandes nombres que caracterizarían la “brillante intervención en la vida portuguesa de maestros flamencos o alemanes, algunos venidos de España” a principios del siglo XVI.⁷

⁵ Robert Smith, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, p. 19.

⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁷ *Ibidem*, p. 25.

Los grutescos llegarían a Portugal debido, en gran medida, a la intervención de “Nicolas Chanterene y otros escultores franceses”⁸ quienes llenarían con ellos las pilastras de Belem y de Coímbra, desde la segunda década del siglo XVI, junto con otros elementos *del romano* como medallones y candelabros, elementos que se integrarían a la talla en madera poco después.⁹ A mediados del mismo siglo, la sillerías del Monasterio de Santa María de Belem, atribuida por lo general a Diogo de Sarça, hijo supuesto del escultor español Vasco de la Zarza, muestra paneles esculpidos “donde pares de sátiros u hombres desnudos enmarcan *carrancas*, candelabros, escudos, y cestos de frutas, entre espirituosos hermas o estípites con cuerpos humanos de fuerte sabor francés”.¹⁰ Notables, al respecto, son los sátiros que cargan una canasta de frutos en una suerte de angarillas compuestas por aquellos cueros recortados que tanta fortuna conocerían después del episodio de Fontainebleau (fig. 5⁴), mismos que envuelven a los dos sátiros en forma idéntica a lo que ocurre con los personajes fantásticos de los famosos carros de Cornelis Bos, por lo que se puede decir, con Robert Smith, que se trata de una composición directamente influenciada por el manierismo nórdico de Amberes.¹¹ Sin embargo, el relieve, a pesar de su cercanía con los grabados de Cornelis Bos, no deja de remitirnos a los sátiros de la escuela de Fontainebleau tal como aparecen, por ejemplo, en los grabados de Leon Daven¹² (fig. 12⁴) Fantuzzi¹³ y Jean Mignon¹⁴ (figs. 13⁴ y 14⁴).

La influencia tanto de Fontainebleau como de Amberes es evidente en los paneles de las sillerías de la Catedral de Evora, las cuales fueran atribuidas por Martín Soria a un

⁸ *Ibidem*, p. 29.

⁹ *Idem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 31. Ver Georges Kubler y Martin Soria, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800*, Harmondsworth, Penguin Books, 1959, p. 188.

¹¹ Robert Smith, *op. cit.*, p. 29.

¹² Henri Zerner, *op. cit.*, ilustraciones L.D. 81 y L.D. 82.

¹³ *Ibidem*, ilustración A.F. 76 a.

¹⁴ *Ibidem*, ilustración J.M. 10.

entallador flamenco,¹⁵ atribución que haría decir a su vez a Robert Smith que “en cualquier caso abundan en ellas influencias de la escuela franco-flamenca. Estas se manifiestan sobre todo en un panel oval que representa a un dios fluvial reclinado, donde máscaras y paneles con *Rollwerk* acusan contactos con el manierismo del Fontainebleau.”¹⁶

En la figura inferior de la lámina 14 del libro de Robert Smith (fig. 1⁴) reconocemos, en efecto, con toda facilidad, la influencia de las pinturas y yeserías de Rosso y Primaticcio de la Galería “Francois I^{er}” en Fontainebleau tal como fueran grabadas por Pierre Milan¹⁷ quien reprodujera así las yeserías y el marco ovalado dentro del cual el Primaticcio pintara su famosísima Danae. El tema que escogió Milan sin embargo es la no menos famosa “ninfa de Fontainebleau”¹⁸ la cual fuera esculpida también por Benvenuto Cellini y fundida en bronce entre 1542-1543 para coronar la *Porte Dorée* del emblemático palacio sobre la cual, sin embargo, nunca fue colocada. Se cree, según lo relata Henri Zerner, que la ninfa habría sido un proyecto original de Rosso, luego modificado por Primaticcio; por lo demás sería René Boyvin quien acabaría el grabado de Pierre Milan (fig. 2⁴).¹⁹ El tema de la Danae y de la Ninfa serían modelos comunes para las artes decorativas del siglo XVI al pasar primero a las tapicerías que el rey Francisco I^{er}o mandaría realizar a partir de los frescos y yeserías del Rosso (fig. 3⁴), para luego ser transferidos, más o menos modificado, a otros medios, como el de la madera, tal como lo podemos constatar aquí, pero también, por ejemplo, en un cofre como el del Museo de Ecoen presentado por Margherita Azzi-Visentini en su capítulo sobre los cueros recortados y los

¹⁵ Martin Soria, *op. cit.*, p. 188.

¹⁶ Robert Smith, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷ Henri Zerner, *op. cit.*, ilustración P.M. 7.

¹⁸ *Ibidem*, catálogo de Pierre Milan, s.p.

¹⁹ *Ibidem*. Actualmente se puede ver en la Galería “Francois I^{er}” una pintura muy similar al tema del grabado de Milan pero ésta es en realidad del siglo XIX y se debe a Alaux quien a su vez la pintaría a partir del grabado.

cartuchos en *L'art décoratif en Europe*, donde podemos ver al dios Neptuno en un cartucho muy cercano a aquéllos de la Ninfa y de Danae, recostado en la misma posición que estas dos figuras femeninas de la mitología griega (fig. 4⁴).²⁰

Por otro lado, como lo señalaría Martín Soria y luego lo reportaría Robert Smith, encontramos, en las mismas sillerías (fig. 6⁴), un motivo evidentemente inspirado de los carruajes y procesiones fantásticos de Cornelis Bos (figs. 7⁴ a 11⁴) cuyos grabados, publicados en Amberes en 1552, se conocerían en Portugal, siempre según Soria, a través de libros y azulejos importados, así como por la acción de artistas extranjeros tales como Jacques Boucher, escultor venido probablemente de Bruselas, quien introduciría la peculiar iconografía del manierismo nórdico en Coímbra donde trabajaría entre 1559 y 1582.²¹

Cabe decir que Sylvie Deswarte, en su tesis doctoral sobre las miniaturas de la *Leitura Nova* durante el periodo 1504-1552, señaló la importante influencia de Cornelis Bos y en general del manierismo nórdico sobre éstas, la cual resulta evidente, por ejemplo, en los detalles del frontispicio 42 de la *Leitura Nova* proporcionados por esta autora en las ilustraciones B y C de la lámina Ov de su tesis. Pero además, gracias a esta autora, sabemos que el grabado que sirvió de modelo para este frontispicio es el mismo que luego inspiraría los motivos de los paneles de la sillería de la Catedral de Évora; como nos lo explica Deswarte: “encontramos exactamente el motivo del *Carro fantástico* copiado de los grabados de Cornelis Bos en el frontispicio 42 de la *Leitura Nova* en 1552, en las esculturas

²⁰ Margherita Azzi-Visentini, en Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art... Renaissance et Maniérisme*, *op. cit.*, p. 388.

²¹ Robert Smith, *op. cit.*, p. 32.

en madera de las sillerías de la catedral de Évora, aunque diez años más tarde puesto que estas sillerías están fechadas de 1562”.²²

También es necesario recalcar, de nuevo con Robert Smith, que la influencia del manierismo nórdico y francés que se observa en los retablos portugueses del siglo XVI se dio también, en gran parte, por medio de los tratados de Philibert Delorme y de Jacques Androuet du Cerceau, los cuales competían con el de Serlio.²³ Así, en el sagrario del retablo de Nuestra Señora de la Luz, de Carnide, en Lisboa (probablemente terminado antes de 1591)²⁴ este autor identifica la influencia de un diseño para chimenea proveniente del *Premier Tome de l'Architecture* (1568) de Philibert Delorme, diseño cuyos “perfiles serpentinos”, fueron reproducidos en el remate del retablo en cuestión, mientras que en las guirnaldas y frutas que lo decoran reconoce motivos que provienen del *Second Livre d'Architecture* (1561) de Jacques Androuet du Cerceau²⁵; los “perfiles serpentinos” a los que se refiere Robert Smith, dándonos inclusive la página donde se encuentran en el tratado de Philibert Delorme (p. 264), son precisamente unos de los que nosotros vemos como una posible fuente de inspiración para los paneles del antepecho del púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Daman²⁶ (fig. 7²); es interesante que el diseño de este retablo se haya atribuido a Francisco Venegas, quien, además de español y pintor, era orfebre,²⁷ por lo que se anuncia ya aquí la relación entre orfebrería y talla en madera que podremos observar, más de un siglo después, en el púlpito de Daman.

²² Sylvie Deswarte, *Les enluminures de la Leitura Nova, 1504-1552 : étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'humanisme*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro cultural português, 1977, p. 128.

²³ *Ibidem*, p. 36.

²⁴ *Idem*, Robert Smith da la fecha propuesta por Adriano de Gusmão refiriéndonos, en la nota 42, al libro de este autor: *Diogo Teixeira e seus colaboradores*, Lisboa, s.f.

²⁵ *Ibidem*, p. 37.

²⁶ Ver *supra*, capítulo 2, pp. 102-103.

²⁷ *Ibidem*, p. 36.

Resulta importante saber que, en lo concerniente a la talla, el manierismo del siglo XVI se prolongó en Portugal hasta el último cuarto del siglo XVII, como también lo señala Robert Smith. Al parecer, en la época de la dominación española (1580-1640) la inventiva artística se estancó repitiéndose temas y motivos de los años anteriores, estancamiento que se prolongó después de la independencia de 1640 debido, según opina Martín Soria, a las malas condiciones que conoció entonces la nación lusitana, tanto a nivel político como económico. La forma en que se expresa Robert Smith al respecto es interesante, pues nos recuerda un tanto lo que decía Henri Clouzot acerca de Antoine Jacquard: “Durante esos años, nos dice este autor, la talla portuguesa se volvió en tal modo retardataria, que los retablos evocan constantemente imágenes del siglo anterior y muchas veces de obras españolas de la misma época”.²⁸ Pero, al igual que Clouzot con Jacquard, nos dice también que “con todo, a pesar de su carácter poco original y repetido, la talla del periodo de 1600-1675 contiene elementos de gran interés, sobre todo en los ornamentos, donde a veces se encuentra el génesis de fórmulas destinadas a desarrollarse ampliamente en el estilo nacional del último cuarto del siglo XVII, y donde corre casi siempre una ingenua y acogedora vitalidad”.²⁹ Además, en el siglo XVII, “se hacen frecuentes en los retablos los frontones curvos, a veces abiertos, que establecen lazos con la nueva arquitectura jesuita, acompañados de volutas de perfil extravagante, inspiradas en obras de Wendel Dietterlin y Hans Vredeman de Vries”³⁰ mientras que los grutescos “por ventura sobrevivientes del siglo anterior”,³¹ como no los dice Robert Smith al mismo tiempo que subraya la fineza de su ejecución, permanecen como un elemento importante en el conjunto de los retablos.

²⁸ *Ibidem*, p. 49.

²⁹ *Ibidem*, p. 49.

³⁰ *Ibidem*, p. 50.

³¹ *Ibidem*, p. 51.

Así habría que inscribir el aparente “retraso” de nuestro púlpito de Daman dentro de un fenómeno más amplio, ligado a la Metrópoli lusitana, donde las formas del siglo XVI, inspiradas en gran parte en el manierismo nórdico y francés, permanecieron vigentes a lo largo del siglo XVII, independientemente de las razones por las cuales esto haya sucedido.³² En este contexto, aparece del todo natural que un entallador de origen portugués, con la misma nostalgia por el periodo renacentista en la que parecía entonces inmerso todo el arte de la talla en Portugal, haya adoptado un grabado francés que remitía a la misma época pretérita (aunque hubiese sido realizado a principios del siglo XVII), para decorar un púlpito de finales del siglo XVII o inclusive del siglo siguiente, sobre todo si este grabado se vinculaba a su vez a las cantimploras de peregrino que se habían puesto de moda, también a finales del siglo XVII, como lo hemos visto en el capítulo anterior. Por otro lado, resulta igualmente interesante constatar que en los entalladores de Portugal existe una cierta predilección por inspirarse en tratados de orfebrería para los elementos de sus retablos. Así, por ejemplo, Robert Smith relaciona el gran sagrario ochavado del retablo de S. Domingos de Benfica, característico de la época, con las custodias de oro y plata contemporáneas, viendo el origen de ambos elementos- de las custodias como del sagrario- en los grabados del libro del orfebre español Juan de Arfe y Villafañe, *De varia commensuración*.³³ Es evidente la relación que se puede establecer con lo que sucede en el púlpito de Daman.

Por fin, habrá que notar que existen, en Portugal, púlpitos que tienen una innegable afinidad con aquéllos de la India portuguesa como lo demuestra el que incluye Robert

³²Como acabamos de ver, según opina Robert Smith, siguiendo en esto a Martín Soria, esto se debe a razones de orden político y económico vinculadas a la anexión de la Corona portuguesa a la española. Ver Martín Soria, *op. cit.*, pp. 188 y ss. Georges Kubler emitió una opinión afín en su libro: *Portuguese Plain Architecture; Between Spices and Diamonds, 1521-1706*, Middletown, Wesleyan University, 1972.

³³ *Ibidem*, p. 55.

Smith en su libro, el cual pertenece al convento do Salvador, en Braga, de principios del siglo XVIII; éste mueble, además de presentar un antepecho cuadrangular y dos angelillos en el respaldar, los cuales flanquean el panel que corona el vano de ingreso a la plataforma, como sucede en muchos de los púlpitos de Goa y Daman, aloja en las ménsulas de la cazoleta figuras fantásticas muy afines a las de nuestros púlpitos, puesto que se trata de cuatro seres híbridos, de cola de hojarascas y rostro humano, aunque no tengan un busto claramente definido, como en general sucede en la India (fig. 21⁶). Además, sería imperdonable no hablar de las figuras serpentinas de las sillerías del coro de la iglesia del monasterio de San Martinho en Tibães, a las afueras de Braga, las cuales mucho tienen que ver con nuestros *nagas* y *naginis* de la India, puesto que se abrazan por pares, sólo que aquí, las parejas no son mixtas sino que se conforman por dos entes femeninos o por dos entes masculinos. Según Robert Smith, éstas sillerías fueron talladas en 1667 y doradas en 1706 (figs. 15⁴ y 16⁴).³⁴

EL SIGNIFICADO DE SÁTIROS, NINFAS, Y SIRENAS EN EL UNIVERSO BELIFONTANO

En el contexto que nos interesa, es ciertamente significativo que los grabados de Cornelis Bos hayan tenido tanta influencia sobre el arte portugués pues, dentro del enorme conjunto de los grutescos, en sus múltiples variantes y evoluciones, los carruajes de Cornelis Bos, así como los de Cornelis Floris, son quizá los que más fácilmente nos permitan trazar un paralelo con la burlesca procesión dionisiaca de Rabelais, y con sus representantes principales al lado de Baco: los faunos, los sátiros, los panes y las ninfas y demás criaturas

³⁴ *Ibidem.* p. 163.

ligadas a la naturaleza libre de las ataduras morales que caracterizan la vida civilizada. Aunque tratada en la peculiar manera de estos dos artistas, es clara la temática del carnaval dionisiaco y pastoral en estos carros inmóviles donde son comunes aquellos mismos seres mitológicos de los cuales Nietzsche declararía, en *El nacimiento de la Tragedia*, que en ellos el griego veía “la naturaleza todavía virgen de conocimiento, ignorante de los cerrojos de la civilización”,³⁵ cerrojos de los cuales, como ya vimos, muchos *soldados* y *solteiros* portugueses buscaron liberarse una vez en la India (figs. 7⁴ a 11⁴).

Por un lado, estos carros nos remiten muy probablemente a los carnavales de ascendencia medieval del norte de Europa por lo que, después de Bakhtine, no es necesario insistir sobre la relación que se puede establecer entre éstos y el universo de Rabelais. En efecto, en la evolución nórdica del grotesco, tan ligada al grabado, de mediados del siglo XVI, “se ven, según nos dice André Chastel, aparecer especies de desfiles, de procesiones extravagantes, de una falsa solemnidad, fijas en un absurdo ensamblaje de cartuchos y de ‘cueros’. Cornelis Bos había inaugurado desde 1550 el tema del cortejo de parodia. A la vez turbulento e impotente para progresar, irrisión bastante evidente de las fiestas habituales de la calle. El grabado, jugando el papel de caricatura, sugiere al grotesco una forma eficaz de divertimento y de sátira”.³⁶

En estos carros, por otro lado, se pueden encontrar reminiscencias de los famosos *trionfi* florentinos e italianos: Sune Schele nos dice, por ejemplo, que en los carros de Cornelis Bos “los bueyes [...] son esencialmente un elemento de los ‘trionfi’ italianos y no se tiene registro de que hayan sido utilizados en las procesiones transalpinas, [pues] habrían

³⁵ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Ginebra, Gonthier, 1964, p. 53.

³⁶ André Chastel, *op. cit.*, pp. 49-50.

sido bastante incongruentes en los ‘Ommegang’ de Amberes.”³⁷ Pero es sobre todo, a nuestro buen entender, por la presencia de elementos de la mitología clásica como los sátiros que se puede establecer tal relación, y en particular con aquellos *trionfi* que tenían en Italia una temática dionisiaca, como aquél que está dedicado a Baco en la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna.

Como se sabe, estos *trionfi* tenían por lo general un carácter netamente erótico por lo que Philippe Morel puede decir que:

El carnaval adquiere en el siglo XV, en Italia, pero sobre todo en Florencia, una cualidad cultural evidente bajo la forma de los *trionfi* y de los *canti carniascialeschi* codificados por Lorenzo el Magnífico y sus contemporáneos. Estos cantos de carnaval se caracterizan por un arte consumado del equívoco obsceno, una explotación sistemática de la metáfora erótico-pornográfica en el seno de un perímetro muy restringido donde el autor describe generalmente una actividad artesanal o agrícola, sus instrumentos, sus gestos y sus productos.³⁸

Es cierto que en las procesiones de Cornelis Bos, si bien hay muchas alusiones al universo agreste como los bueyes que los halan, los follajes de laurel y las guirnaldas con que están decorados e, inclusive, la línea de tierra de la que emergen algunas hierbas salvajes sobre la cual parecen avanzar, (aunque también sucede que esta línea de tierra sea remplazada por las olas del mar), lo cierto es que no aparecen en ellas escenas eróticas de manera explícita. Por ello, en un primer momento, tendríamos que aceptar, con Philippe Morel, que para esta peculiar manifestación del grotesco, así como para todos aquellos de la Italia del siglo XVI que estudió este autor, si bien “los sátiros en erección, los sexos femeninos representados con complacencia, los coitos más o menos manifiestos y las alusiones transparentes a la sodomía, florecen por aquí y por allá, sería inexacto pretender

³⁷ Sune Schele, *Cornelis Bos, a study of the origins of the Netherland Grottesque*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1965, p. 35. El autor se refiere en particular al carro núm. 115, dentro de su clasificación. Ver ilustración 3⁴.

³⁸ Philippe Morel, *Les grotesques, les figures de l’imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, París, Flammarion, 2001, p. 92.

que el erotismo o la pornografía constituyan un aspecto predominante. No más que en ellos interviene un arte del equívoco sostenido y de la descripción temática y detallada. El ‘doble entendido’ y la continuidad discursiva están en ellos ausente”³⁹ y esto, nótese, a pesar de muchas otras manifestaciones de este arte del ornamento que le permitirían decir a Chastel que el grutesco era “un producto puro del imaginario donde se condensan las fantasías, de una vitalidad a la vez inquietante y huidiza, claramente erotizada en el detalle.”⁴⁰

Sin embargo, aunque no haya aquí ni “dobles entendidos” ni “metáforas “erótico-pornográficas” propiamente dichas, la insistente presencia de sátiros y faunos en estas procesiones no puede más que remitirnos al universo dionisiaco, así fuese como mera referencia. Como se sabe, los faunos y los sátiros fueron considerados, en el Renacimiento, como símbolo mismo de la lascivia, por lo menos si hay que creer a Alciati quien nos dice en su emblema dedicado a la lujuria: “El fauno con la oruga coronado / Da señal de luxuria y de su llama, / Que en el cabrón y oruga esto es notado, / Y el Sátiro a las Ninfas sigue y ama”.⁴¹ Por ello, sin duda, no es coincidencia alguna que en los ejemplos que Morel nos da de los pocos momentos en que sí se puede hablar de claras alusiones eróticas-pornográficas en la serie de pinturas murales que él estudió en Italia, sean sátiros los principales protagonistas.

Si bien las procesiones con sátiros de Cornelis Bos, así como los demás motivos provenientes de Fontainebleau, se hicieron a tal grado repetitivos en la talla portuguesa que poco a poco se fueron convirtiendo en un motivo “meramente decorativo”, según se interpretaría comúnmente, esto no nos exime de indagar en el sentido primordial que pudieron tener éstas escenas en el momento en que fueron creadas. Se recordará, por

³⁹ *Ibidem*, p. 92.

⁴⁰ André Chastel, *op. cit.*, p. 25.

⁴¹ Alciato, *op. cit.*, p. 251.

ejemplo, que, en su conjunto, los grabados de la escuela de Fontainebleau se caracterizan por un marcado erotismo, el cual, aunque es evidente, se esconde un tanto entre la riqueza de los ornamentos y el tratamiento de las formas, tal como lo ha sugerido Henri Zerner. “Así, nos dice este autor, hay pocas artes que hayan conocido un erotismo tan rico; las extravagancias libertinas de la representación están por así decirlo, protegidas por la significación decorativa siempre ricamente cargadas de motivos. La atención quedando primero captivada por el dinamismo de las formas, no es más que después de examen que el espíritu las descifra.”⁴²

Ahora bien, algunos de los grabados donde se manifiesta con menos recato este erotismo del que habla Zerner es en aquellos donde aparecen sátiros y ninfas, como sucede con los de Leon Daven (fig. 12⁴)⁴³ y Fantuzzi⁴⁴ en particular. En estos grabados, tanto sátiros como ninfas adquieren vida frente a nuestros ojos, como si los autores los hubiesen retratado de forma realista. En esto nos recuerdan más la vitalidad que Rabelais imprimió al écfrasis imaginario de la procesión báquica representada en los murales del templo de la *Dive Bouteille*, que a la desabrida incidencia que poco a poco terminan teniendo estos seres, es verdad, en algunas composiciones decorativas en las cuales la vida se ha retirado por completo debido al evidente procedimiento “mecánico” de la ejecución. Sin embargo, habrá que notar de inmediato, que la vitalidad de las escenas de Fontainebleau, al remitirnos a un inquietante y poético universo donde lo mágico y lo onírico prevalecen sobre cualquier referencia a la realidad, poco tienen que ver con la bonhomía y el espíritu burlesco de la procesión descrita por Rabelais. Ambos, sin embargo, poseen la misma virtud de resucitar ante nuestros ojos, aunque en un registro totalmente distinto el uno del

⁴² Henri Zerner, *op. cit.*, p. XII.

⁴³ Ver también *ibidem*, (L.D. 95).

⁴⁴ Ver *ibidem*, (A.F. 19; A.F. 71).

otro, las alarmantes criaturas de la mitología griega, y más particularmente de la religiosidad dionisiaca.

Aunque no haga falta probar la relación que sátiros y ninfas tienen con la religión dionisiaca y con la Grecia antigua no resistiremos a citar un pasaje de Nonno de Panopolis (Siglos IV-V) simplemente por el placer de poner a consideración del lector lo que podría acercarse a un écfrasis de los grabados de Fontainebleau:

La multitud de los sátiros de bellos cuernos se reúne en coro y se abandona a locas orgías; uno de ellos, todo acalorado debido al licor nuevo anunciador de los amores, echa sus brazos erizados de vellos alrededor de una bacante. Otro, en los transportes de su embriaguez, se atreve a tocar la púdica cintura de una virgen modesta que no conoce el matrimonio; y mientras esta se arranca a sus abrazos, él la retiene por sus velos, y lleva una mano temeraria sobre los encantos que éste le esconde. Un sátiro ni siquiera teme atacarse a la sacerdotisa Mystis mientras que prende las antorchas de las danzas nocturnas de Baco; y, a pesar de su resistencia, pasea dedos acariciantes sobre el pecho de la ninfa y oprime los contornos de su joven seno.⁴⁵

Quizá resulte un tanto simplista afirmarlo, pero nos parece que, tanto esta escena, como los grabados de Fontainebleau, nos dan probablemente una buena idea del estado de espíritu en que podía encontrarse la corte del Rey Francisco I^{ero} cuando se trasladaba a este palacio. Si bien sería interesante aquí profundizar en cuanto a los paralelos que se pueden establecer entre tales grabados y las fiestas que se celebraban en el palacio rodeado por bosques donde Francisco I^{ero} amaba cazar, renunciaremos a ello no sin decir, sin embargo, que en estos grabados se revela en general una preferencia, como lo dice Zerner “para las temáticas griegas sobre las temáticas romanas”, lo cual, continúa este autor,

[..] tiene una doble justificación. La una es estilística, pues el arte elegante de Fontainebleau concuerda mejor con las leyendas griegas que con los rudos episodios de la romanidad. Pero seguramente también entra en ello un aspecto político, puesto que los temas romanos se identifican casi inevitablemente con los temas de Imperio, mientras que los temas griegos, aquel que tiene que ver con Alejandro en particular, son temas ligados a la realeza y bienvenidos en la corte. Se siente

⁴⁵ Nonno de Panopolis, *las Dionisiacas*, XIII, 382-393. Hemos traducido la versión francesa de Le Comte De Marcellus, *Les Dionysiaques ou Bacchus, poème en XLVIII chants, grecs en français*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1856.

constantemente detrás de esta selección la sombra del conflicto con Carlos V, que preocupó todo el reino de Francisco.⁴⁶

Independientemente de esta rivalidad entre Francisco I^{ero} y Carlos V, habrá que notar que esta anhelada soberanía de lo griego sobre lo romano parece haber sido una característica de las grandes mentes del Renacimiento francés, pues, como se sabe, Rabelais también mostró una preferencia marcada por el griego sobre el latín, lo cual lo llevaría a tener serios problemas con el cabildo del monasterio franciscano de Fontenay-le-Compte, el cual decidiría confiscar todos sus libros griegos, puesto que, nos dice Anatole France, se creía en los conventos “que el griego creaba heréticos”⁴⁷; tan desagradable pero significativo episodio es el que provocaría que Rabelais se decidiera a dejar este monasterio, del cual huiría junto con su amigo y compañero de erudición, Pierre Lamy, aquél mismo que luego se convertiría en “la linterna” que guiaría a Pantagruel y sus amigos hacia la *Dive Bouteille*.

Sin embargo, en nuestro púlpito de Daman no son los sátiros y los faunos de Fontainebleau los que fueron tomados como modelo para los paneles de la talla, sino los seres serpentinos que ya hemos descrito. ¿Por qué, entonces, extenderse tanto sobre los sátiros? Por varias razones: en primer lugar porque los medios cuerpos superiores de las figuras masculinas que luego servirían de modelo para nuestros marcos del púlpito de Daman, son de sátiros y no de humanos. Si bien esto no es quizá del todo evidente en el grabado de Fantuzzi (fig. 8²) que ya hemos señalado, lo es más en el de Philibert Delorme (fig. 7²) y todavía más en los de Jean Mignon (figs. 13⁴ y 14⁴): en estos dos grabados, las figuras barbadas no sólo tienen una expresión donde se mezcla el deseo con aquella sonrisa

⁴⁶ Henri Zerner, *op. cit.*, p. XII.

⁴⁷ Anatole France, *Rabelais*, Paris, Calmann-Lévy, 1928, p.19. Versión digital de Gallica: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202368z.r>>. Ver también la versión en español en Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, *op. cit.*, pp. IX-LVIII, p. XVIII.

característica de los sátiros con la cual parecen burlarse de todo posible intento de resistencia por parte de las ninfas, sino que además llevan sobre la cabeza un par de cuernos, atributo canónico de este tipo de criaturas; esto, que hay que hacer un esfuerzo para percibir en el caso del grabado de Philibert Delorme, se ve con toda claridad en el caso de los grabados de Mignon. En el grabado de Jean Mignon que corresponde a la figura 13⁴, no nos parece que exista ninguna duda en cuanto a la intención de hacer corresponder una cola serpentina con el medio cuerpo superior de un sátiro. Además, podemos ver en este grabado uno de los modelos en los cuales bien se pudo haber inspirado Cornelis Bos para los sátiros de sus carros, pues la figura se encuentra constreñida por estos peculiares cueros, que luego proliferarían en el repertorio de grutescos del manierismo nórdico, para ser retomados en las yeserías de Tonantzintla y la capilla del Rosario en Puebla, cerca de dos siglos después.

Ahora bien, la fusión entre un sátiro y una serpiente resulta particularmente interesante para nosotros porque, al lado de los sátiros, una de las figuras que se asocian con la lascivia es la sirena. Como se sabe, a partir de la Edad Media, la sirena clásica fue poco a poco substituida por la sirena de cola de pescado con la que en general asociamos ese nombre. Alciati, en el Renacimiento, parece luchar en su definición para conciliar las dos imágenes canónicas de la sirena, aquella heredada de la Antigüedad y aquella que nos viene de la Edad Media: así, nos dice de ellas, que aunque no tengan plumas son aves, que aunque no tengan piernas son doncellas y que aunque no tengan hocico (entiéndase cabeza del pescado) son peces.⁴⁸ Con esta suerte de descripción negativa Alciati permite que el

⁴⁸ “Sin plumas aves, sin piernas doncellas, / Y sin hocico peces y sonoras [...]”. Alciato, *op. cit.*, p.188, (Emblema de *Las Sirenas*).

lector imagine a las sirenas como mejor le plazca, pues en verdad sólo nos dice que no tienen alas, que no tienen piernas y que no tienen cabeza de pescado.

Así, en el comentario al emblema y su explicación por Alciati de la edición de Lyon de 1549 podemos leer: “las sirenas descritas por Homero, monstruos de la mar a mitad mujer a mitad pescado por voz e instrumentos armónicos, parando y poniendo en peligro a los navegantes, son las voluptuosidades de este mundo (que es el mar) y principalmente las mujeres atractivas tanto por su mirada como por su blancura, su belleza y su suave forma de hablar. Contra ellas el verdadero remedio es el estudio de las artes, de las ciencias, así como las peregrinaciones”. No obstante, el grabado que acompaña la explicación de Alciati, tal como se encuentra reproducido en esta misma edición, nos muestra unas sirenas que más parecen *naginis*, pues sus colas enroscadas y sin escamas sugieren mucho más evidentemente colas de serpiente que colas de pescado.⁴⁹

Por otro lado, las sirenas no son los únicos seres con cola de serpiente, o de pescado, susceptibles de estar asociadas con la lascivia; Philippe Morel señala, por ejemplo, el tratado de emblemática de Pierio Valeriano donde se recoge la leyenda de la Araxa, “famosa mujer libidinosa” [...] que se representaba como una media serpiente, humana hasta el ombligo pero con cola viperina”.⁵⁰

Es interesante notar igualmente que otro de los emblemas de Alciati está dedicado a un ser híbrido de cola de serpiente pero de medio cuerpo superior masculino cuya figura es barbada. Esta criatura representa para Alciati el conocimiento mundano en oposición al

⁴⁹ Alciato, *op.cit.*, p.188, (emblema de *Las Sirenas*).

⁵⁰ “Neque quidem dissimulandum, quod Scythe huius falacitatis ergo, que per Serpentem symbolice fingitur, Araxam famosae libidinis foeminam, cuius Diodorus tertio meminit, semiuiperam figurabant, humana quippe forma umbilico tenus, reliqua viperina. Ferunt hanc cum Hercule copulatam filios tres genuisse, Agathyrsum, Gelonum, & Aythiam iuniorem, qui totidem gentium mox autores fuisse perhibentur.” Pierio Valeriano, *Hieroglyphica seu de sacris aegyptorum, aliarumque gentium literis comentarii...*, Londres, Thomas Soubbron, 1594, p.138. <<http://www.archive.org/stream/hieroglyphicaseu00vale#page/n4/mode/1up>>

conocimiento sagrado, por lo que el emblema se intitula *Que el saber de los hombres es necesidad acerca de Dios*. Así, nos dice Alciati de esta criatura que “llamarse ha sierpe con cabeza de hombre. / Y también hombre con pies de serpiente. [...] muestra al hombre astuto/ Sin religión, que sólo al mundo cura”.⁵¹

Si bien hemos visto que en el púlpito de Daman, las criaturas adolescentes de los paneles del antepecho se inspiraron muy probablemente en los grabados de Fontainebleau, esta pequeña incursión en el imaginario belifontano, nos permite igualmente arrojar cierta luz sobre el posible significado de aquellas figuras fantásticas que se alojan en las cazoletas de los púlpitos de la iglesias de Nuestra Señora del Rosario y de Nuestra Señora de los Remedios, en Daman, (figs. 35¹ y 36¹) de la iglesia de San Pablo en Diu (fig. 34¹) e inclusive de la iglesia de San Jerónimo en Mapussa (figs. 7⁶-8⁶ y rel. obr.), donde alternan híbridos barbados con híbridos femeninos, aunque aquí nuestros “pares”, se hayan convertido en ménsulas recurvadas. Digamos de una vez que, si bien existe un paralelo entre las criaturas belifontanas y aquellas de nuestros púlpitos, es muy probable que su significado haya sufrido, en el corazón de estos santuarios católicos, una notable inversión.

LOS NAGAS Y LA CÁMARA DE MARAVILLAS DE FRANCISCO I^{RO}

Si bien en Alciati podemos constatar una clara intención moralizante, puesto que el objetivo de este autor parece ser condenar la lascivia por medio del emblema de las sirenas, en lo que respecta a la escuela de Fontainebleau, -si es que podemos establecer efectivamente una relación entre las sirenas y los híbridos de cola de serpiente que se repiten con tanta insistencia en los grabados de esta escuela -, debemos de admitir que es probablemente por

⁵¹ Alciato, *op. cit.*, p. 214, (emblema: *Que el saber de los hombres es necesidad acerca de Dios*).

afinidad con el significado erótico que esta figura mitológica conlleva, que conocería tal predilección entre sus grabadores. En el contexto tan erotizado del arte de Fontainebleau, sería absurdo sugerir que cualquiera de estos artistas hubiera podido tener en mente hacer uso de estas criaturas para condenar cualquier actitud que tuviera que ver con el abandono al deseo. Esto vendría más tarde. En efecto, como ya lo hemos visto, los grabados de Fontainebleau tienden mucho más a exaltar el deseo que a combatirlo, y la mujer, que en general tiende a ser culpabilizada por haberse convertido en el símbolo mismo del deseo sexual, en muchos de estos grabados parece jugar un inusual papel activo, donde la culpa está muy lejos de estar presente (fig. 12⁴).

Ahora bien, el lector recordará que, desde el primer capítulo,⁵² nos hemos interrogado sobre la posibilidad de que estas figuras híbridas, que volvemos a encontrar dos siglos después en el púlpito de Daman, hayan surgido, de alguna manera, de un contacto previo con los pares de *stambhas* con *nagas* y *naginis* característicos de los templos de Orissa, lo cual nos permitiría afirmar que estamos frente a un motivo que habría primero inspirado a los artistas renacentistas europeos, para luego regresar, dos siglos después, a su lugar de origen, bajo la forma un tanto estereotipada con que fue tallado en el antepecho de nuestro mueble eclesiástico.

Habría que aclarar que no somos los primeros en hablar de este tipo de sucesos. En lo que concierne a América, Hiroshige Okada señala, - en un artículo cuyo título *Inverted Exoticism? Monkeys, Mermaids, and Parrots in Andean Colonial Art*⁵³ es suficientemente revelador de la intención del autor -, que muchas de las figuras que son consideradas

⁵² Ver *supra*, pp. 69 y ss.

⁵³ Hiroshige Okada, "Inverted Exoticism? Monkeys, Mermaids, and Parrots in Andean Colonial Art", *The Virgin, Saints and Angels, South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*, Stanford, Skira, pp. 67-80.

tradicionalmente como típicas del arte “mestizo” del virreinato del Perú, como son precisamente las sirenas o bien los monos y los loros, parecen surgir en realidad de las “imágenes estereotipadas de América que se desarrollaron poco después de la Conquista”⁵⁴ y que inspirarían a grabadores tan importantes como Theodore de Bry, el cual, como ya lo hemos visto, tiene una particular relación con Antoine Jacquard y sus *Habitantes de América*. Estos motivos fueron luego integrados a manifestaciones artísticas como los arcos de triunfos efímeros. Okada señala, por ejemplo, el Arco de la Casa de Moneda (Arch of the Mint) de 1635 realizado por Rubens y Johann Garpard Gavaert en los Países Bajos cuya inspiración iconográfica, nos dice este autor, fue precisamente los *Grands Voyages* de Theodore de Bry. En este arco se podía admirar el Cerro Rico de Potosí, enmarcado por loros y monos, además de la figura de Felicitas, con un barco, el argonauta Jasón así como los pilares de Hércules que simbolizaban la monarquía española.⁵⁵

Ahora bien, para Okada este tipo de iconografía fue luego utilizado en las iglesias del virreinato del Perú por rebote, y para él, ahí donde muchos interpretaron una supervivencia del espíritu prehispánico, en realidad no habría que ver más que la clara intención de la Iglesia de significar su victoria sobre la “idolatría” simbolizada por las representaciones estereotipadas que se tenía entonces de América a través de estos grabados donde abundaban monos, loros y sirenas.

Entre los ejemplos que nos da para ello, están las sirenas de la portada de la iglesia jesuita de Arequipa, cuya decoración fue encargada por el padre Jerónimo Martel a Simón Barrientos en 1654. De estas sirenas, Okada nos dice que, “representadas [en la portada de la iglesia] como lo pudiesen haber estado en un escudo, manifestaron para los jesuitas de

⁵⁴ *Ibidem*, p. 71.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 71-74.

Arequipa la presencia y la victoria de la Iglesia católica en el Nuevo Mundo”,⁵⁶ simbolismo que fuera luego acentuado por la colocación de una “inmensa imagen de Santiago Matamoros, el símbolo de la victoria española sobre la herejía”.⁵⁷ Para Okada, las sirenas del mundo andino son, pues, otra de las imágenes estereotipadas que los europeos se hicieron de América, lo cual se hace evidente porque “aun la típica sirena indianizada con el tocado de plumas puede encontrarse en los *Grand Voyages* de Theodore de Bry”.⁵⁸ Para Okada, lo interesante de este fenómeno es que los artistas nativos del virreinato del Perú llegaron a aceptar la manera estereotipada que Europa se había formado de sus propias tierras, para luego utilizarla en sus propias creaciones.

Quizá no haya mejor momento que éste para pedirle al lector que dirija su atención hacia las figuras híbridas del púlpito de la iglesia del Espíritu Santo en Margao (ver relación de obras y fig. 15⁶), cuyos medios cuerpos superiores podrían fácilmente evocar a aquellos hombres salvajes y, en particular, a los caníbales Tupinimbá del Brasil, que Theodore de Bry retrataría de manera un tanto fantástica en sus *Grands Voyages*, lo cual no deja de ser sorprendente si se considera que el mueble se encuentra en la India: ¿se podrá extender a este objeto la interpretación de Okada? A ello regresaremos más adelante. Sea, como sea, más allá de la interpretación política ligada a los problemas de la “dominancia” que Okada nos da del fenómeno que acabamos de señalar, resulta particularmente interesante para nosotros la reflexión que formula según la cual esta forma de representar al Nuevo Mundo probablemente esté ligada al redescubrimiento de los grutescos en la Domus Aurea, coincidencia histórica que, según nos señala igualmente este autor, fue puesta

⁵⁶ *Ibidem*, p. 74.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ *Idem*.

anteriormente en relieve por Claudia Lazzaro.⁵⁹ Para Okada, hay que considerar que el grutesco renacentista fue muy importante para la introducción de “varias criaturas exóticas en la cultura visual europea”.⁶⁰ Como un ejemplo de ello, nos habla, en particular, de los animales y pájaros del Brasil que el papa León X mandaría integrar por Giovanni da Udine en las *Loggias* del Vaticano.”⁶¹

Ahora bien, Okada tampoco ha sido el único en señalar el hecho; Philippe Morel, por ejemplo, nos habla igualmente de la importancia que tuvieron las *Wunderkammern*, o cámaras de las maravillas, para la integración al grutesco de nuevas figuras fantásticas llegadas desde otras latitudes, fuesen estas nuevas como las de América, o marcadas por la leyenda como las de Asia. Así, por ejemplo, Morel nos habla de “dos guerreros mexicanos, un jenízaro armado de un fusil y un soldado persa con turbante y llevando una alabarda [que] habitan la red de los grutescos”⁶² que complementan las cuatro escenas principales pintadas en una de las bóvedas del corredor oriental de los Uffizi en Florencia. Cabe resaltar que en estas escenas principales se pueden ver “soldados europeos combatiendo contra mexicanos, turcos y monjes-soldados orientales, mientras que el cuarto campo de batalla, muy mal conservado parece oponer dos ejércitos de las Indias orientales (¿Musulmanes contra Sikhs o Hindúes?).”⁶³ Asimismo “el *tondo* central nos muestra un príncipe azteca cuyo trono es llevado por un grupo de servidores y de guardias”.⁶⁴ Morel señala además, con Detlef Heikamp en su libro *Mexico and the Medici*, que muchos de los motivos etnológicos de estas bóvedas pudieron haber provenido del manuscrito de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún conservado

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 74-75.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ *Idem*.

⁶² Philippe Morel, *op. cit.*, p. 71.

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ *Idem*.

actualmente en la Biblioteca laurenciana y que fuera antiguamente de la propiedad de los Medici.⁶⁵ En lo que concierne específicamente a la integración de los monstruos imaginarios venidos de Asia a las redes de grutescos, André Chastel nos dice igualmente lo siguiente: “en una pilastra adornada con un andamiaje de follajería habitada, Sodoma simplemente animó las escenas (saynètes) por medio de grabados de la *Weltchronik* de Herman Schedel (Nuremberg, 1493), quien había expuesto en una página los habitantes monstruosos de Asia.”⁶⁶

Las precedentes constataciones nos permiten regresar a aquella problemática que ya habíamos anunciado en el primer capítulo, cuando nos preguntábamos sucintamente cuál había podido ser el impacto de las esculturas eróticas de Orissa sobre las mentes europeas (figs. 29¹ a 30¹).⁶⁷ Hemos visto anteriormente que los templos de esta región, además de las esculturas abiertamente eróticas que las caracterizan, abundan con representaciones de *nagas* y *naginis* cuyos cuerpos serpentinos se enroscan alrededor de columnas a la manera de los senos de las columnas salomónicas (figs. 31¹ a 33¹).

Como se sabe, es muy probable que los portugueses hayan llegado a las costas de Orissa alrededor de 1514⁶⁸ aunque el documento más reciente del que disponemos para testificar de un viaje a comercial a Orissa sea de 1564.⁶⁹ Según Sanjay Subrahmanyam, es seguro, no obstante, que la actividad comercial portuguesa en la región, se consolidó alrededor de la segunda fecha, cuando entró en vigor un sistema de concesiones para los comerciantes portugueses por parte de la Corona que incluía las localidades de Chittagong

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ André Chastel, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁷ Ver *supra*, pp. 69 y ss.

⁶⁸ Sanjay Subrahmanyam, *Improvising Empire, Portuguese Trade and Settlement in the Bay of Bengal, 1500-1700*, Delhi, Oxford University Press, 1990, p. 108.

⁶⁹ Sanjay Subrahmanyam, *Improvising Empire...*, *op. cit.*, p. 36, nota núm. 46.

y Satgaon, en Bengala, así como Pipli, en Orissa⁷⁰ (Hay que tener cuidado, sin embargo, de no confundir este Pipli, que se encontraba al norte de Balasore, casi llegando a las actuales fronteras de Bengala, con el famoso poblado de mismo nombre cercano a Puri y Bhubaneshvar que lleva por nombre Pipili). En las primeras décadas del siglo XVII, cuando empieza a decaer la importancia del Puerto de Chittagong, el comercio privado de los portugueses en el golfo de Bengala se concentra sobre todo en Pipli, en Orissa y en Hughli en Bengala, -última que remplazaría a Satgaong -, como lo sabemos principalmente por los testimonios de ingleses y holandeses.⁷¹ Cerca de Pipli existieron además otros centros portugueses como Hijili y Balasore.

Si bien es cierto que en el siglo XVII, los representantes de las demás naciones europeas, particularmente holandeses, franceses e ingleses, en pugna por el control comercial de la zona, despojarían gradualmente a los portugueses de sus principales posesiones,⁷² - Chittagong, por ejemplo caería a manos de los ingleses en 1636- éstos nunca dejarían de estar presentes en el golfo de Bengala⁷³, precisamente por tratarse de uno de los centros neurálgicos del comercio internacional: mercancías provenientes y con destino a China, Japón, Malacca, Sri Lanka y las Filipinas se intercambiaban ahí en enormes volúmenes. Pipli, donde existía una iglesia dedicada a Nuestra Señora del Rosario, seguiría habitada por los portugueses a lo largo del siglo XVII.⁷⁴ De igual manera, nos dice Sanjay

⁷⁰ *Ibidem*, p.110.

⁷¹ *Ibidem*, p.117.

⁷² Ver Sanjay Subrahmanyam, *Improvising Empire...*, *op. cit.*, pp. 96-12.

⁷³ En Hughli, por ejemplo, los portugueses todavía tenían iglesias a las que asistían en el siglo XVIII (J. J. A. Campos, *History of the Portuguese in Bengal*, Calcutta, Butterworth & co., 1919, p. 97; según Velentyn); No lejos de Hijili, por ejemplo, donde fueron los mogoles quienes suplantaron a los portugueses en 1636, la misión de S. P. C. se encontró a unos católicos descendientes de portugueses quienes tenían en pleno siglo XIX memoria de que esas tierras les habían sido cedidas por el Raja de Mysadal por algunos servicios de los que desconocemos la naturaleza. Sobre este tema ver, además, Sanjay Subrahmanyam, *Improvising Empire...*, *op. cit.*, pp. 251-258.

⁷⁴ J. J. A. Campos, *op.cit.*, p. 98.

Subrahmanyam, “Según el testimonio de viajeros tales como Francois Bernier y Niccoló Manucci, Hughli alberga todavía en los años 1660 y 1670 numerosos y prósperos comerciantes portugueses, hecho que corroboran muchas otras fuentes.”⁷⁵

Por otro lado, hay que saber que en las costas de Orissa y de Bengala algunos portugueses vivían, al parecer, con un grado importante de relajamiento con respecto a las leyes coloniales, al igual que sucedía en otras partes de India y de Asia, como ya lo hemos señalado, lo cual haría decir a Linschoten, a finales del siglo XVI, que éstos vivían “como hombres salvajes, y caballos indomados, puesto que cada hombre hacía lo que quisiera, y cada hombre era amo y señor”.⁷⁶ Es conocida la opinión afín de Pyrard de Laval quien nos dice, con respecto al mismo fenómeno: “un gran número de portugueses vive en libertad en los puertos de esta costa de Bengala; también son muy libres en su forma de vida y son como exiliados. Sólo trafican, sin que tengan ningún tipo de fuerte, orden o policía, y viven como nativos del lugar; no se atreven a regresar a India [se entiende que a Goa], debido a ciertas fechorías que han cometido y entre ellos no existe el clero.”⁷⁷

Además, en el golfo de Bengala, eran numerosos los mercenarios y los soldados independientes;⁷⁸ también lo eran los piratas, tanto locales como europeos, que navegaban en la zona, y se instalaban en las costas donde nadie les llamaba al orden. Estos solían

⁷⁵ Sanjay Subrahmanyam, *L'Empire portuguais...*, *op. cit.*, p. 252.

⁷⁶ John (Jan) Huyghen Van Linschoten, *Voyage of Linschoten to the East Indies*, Londres, Hakluyt Society, 1885, vol. 1, p. 95.

⁷⁷ Pyrard de Laval, *The voyage of Pyrard of Laval, to the East Indies, the Maldives, the Moluccas, and Brazil*, Londres, Hakluyt Society, s.f., vol. I, p. 334. No obstante, a pesar de estas observaciones, hay que saber que en Hughli, por ejemplo, sí existían iglesias, tanto de los Jesuitas como de los Agustinos, como lo hace notar Campos, *op. cit.*, p. 62. Hay que saber también que en Hughli, principal centro comercial en el golfo de Bengala, el gobierno, aunque existiera, nunca respondió directamente a los virreyes de Goa, sino que dependía del gobierno portugués de Ceylan (Sri Lanka), los virreyes de Goa limitándose a registrar anualmente el volumen de las transacciones para reportárselas al Rey.

⁷⁸ Sanjay Subrahmanyam, *L'Empire portuguais...*, *op. cit.*, p. 316.

vender esclavos tanto en Pipli, como en Hijili y Tamluk⁷⁹. Uno puede imaginar la impresión que pudo haber dejado la “Pagoda Negra”,- el Templo del Sol (Surya), en Konarak-, en estas mentes alejadas ya de toda “moral cristiana”; después de todo, ésta guardaba integras la mayoría de sus esculturas eróticas, así como todos sus *nagas* y *naginis* a pesar de yacer abandonada, pues había sido destruida por la pasión iconoclasta de los musulmanes invasores, lo cual, por lo demás, permitía que estuviese disponible para cualquier hipotética congregación de piratas o renegados.

La mayoría de los templos de Orissa, sin embargo, no fueron abandonados como el templo del Sol en Konarak y si bien los portugueses llegaron a la región más de dos siglos después de que fueran construidos los últimos templos del lugar, éstos, así como las figuras de los dioses que en ellos moran, nunca dejaron de ser venerados por la población hinduista. Aún hoy en día, el templo de Jagannath en Puri sigue siendo testigo del fervor religioso de los hinduistas (prohibido a los extranjeros, debido precisamente al carácter erótico de sus esculturas) y es famoso por su gran festival de *rathas*, o carros para la divinidad. Mahmud Balkhi⁸⁰ un viajero afgano de religión musulmana, quien estuvo en la India entre 1624 y 1631, visitó el templo en 1626 y relató el extremo fervor religioso de los hinduistas quienes, por millares, acudían a este festival de todas partes de la India, pues se creía que era una obligación visitar el templo por lo menos una vez en la vida para limpiar las faltas religiosas de sus ancestros. Una práctica particularmente impresionante durante este festival eran los suicidios rituales que algunos devotos practicaban tirándose desde una torre alta, para luego caer bajo las ruedas de estos carros de imponente estructura cuando

⁷⁹ J. J. A. Campos, *op. cit.*, pp. 96-97. Campos nos dice que Gemelli Careri, - quien, como se sabe, luego llegaría a la Nueva España embarcándose en la Nao de China -, habla todavía de la existencia de una iglesia portuguesa en 1695.

⁸⁰ Iqbal Husain, “Hindu Shrines and Practices as Described by a Central Asian Traveller in the First Half of the Seventeenth Century”, en *Medieval India 1, Researches in the History of India* (Irfan Habib ed.), Delhi, Oxford University Press, 1992, pp. 141-153.

pasaban, aparentemente con el deseo de lavar sus pecados de forma permanente. Mahmud Balkhi cuenta que el día en que estuvo en el festival, dos mil hinduistas murieron de esta manera. Según Iqbal Hussain⁸¹ se puede confirmar esta práctica por la cantidad de testimonios históricos que existen al respecto.

Como lo veremos más adelante, para nosotros serán de particular importancia para la comprensión del significado y el proceso de elaboración de nuestros púlpitos, esto *rathas* o carros de madera tallada, que servían para pasear el ídolo de la divinidad, no sólo en el templo de Jagannath, en Puri, donde llegaban a tener dimensiones verdaderamente gigantescas, sino también en la región de Goa así como en Karnataka y en el sur de India en general, donde, de misma manera, se utilizaban, y siguen utilizando, para pasear a las diferentes divinidades en procesión, aunque, en general sean de dimensiones mucho menores que los de Puri (figs. 41⁶, 42⁶ y 47⁶). Sin embargo, vale la pena mencionar desde ahora que según el *Abbé Dubois*, cuyo testimonio se refiere a finales del siglo XVIII y principios del XIX, estos carros llevaban talladas figuras eróticas de la misma índole de la que ya hemos mencionado:

No existe un templo un tanto importante que no tenga una o dos [procesiones] al año. En estas marchas religiosas, se pasea a los ídolos sobre grandes carros masivos, sostenidos por cuatro ruedas de madera maciza, y no de llanta y radios como las nuestras; una gran viga sirve de eje, y soporta una edificación que a veces puede llegar hasta los cincuenta pies de altura. En las tablas de ensamblaje que forman su base, se encuentran esculpidas figuras de hombres y de mujeres, en las actitudes más obscenas. Varios pisos construidos con armazones de madera dispuestos en claraboya, se elevan sobre esta especie de basamento y van disminuyendo progresivamente en anchura, de tal manera que el conjunto del edificio tiene la forma de una pirámide.⁸²

Al parecer, no sólo las esculturas de las tablas de ensamblaje de estos carros eran licenciosas, sino la actitud misma de la gente que acompañaba a estas procesiones. Según

⁸¹ *Ibidem*, p. 151.

⁸² Jean Antoine Dubois, *Moeurs, institutions et cérémonies des peuples de l'Inde*, Tomo II, Paris, J. S. Merlin, 1825, p. 381. Disponible en Web:

<<http://www.archive.org/stream/moeursinstituti00dubogoog#page/n385/mode/2up>> (Internet Archive)

nos dice el *Abbé* Dubois, el carro, adornado con flores, hojarascas naturales, pinturas y telas preciosas era halado por una gran multitud (a veces miles de personas). Arriba del carro, por medio de abanicos de plumas de pavorreal, algunas danzarinas refrescaban la representación de la divinidad, la cual iba cubierta son “sus más ricos ropajes”⁸³, mientras que algunas otras alejaban de ella los insectos, agitando espantamoscas de pelo de Yak. Alrededor del carro y formando cola iba marchando una multitud cuyos “aullidos terroríficos, [...] chiflidos agudos, [...] gritos agrios y penetrantes”⁸⁴ se podían escuchar cada vez que el carro paraba, lo cual según el *Abbé* Dubois, correspondía a una expresión de admiración. Estos gritos no hacían sino puntuar el gran estruendo de “tambores, trompetas e instrumentos de música de toda especie, que hacían retumbar el aire con sus sonidos discordantes”.⁸⁵ Además “las cortesanas, que siempre se presentan en gran número a estas solemnidades, ejecutan danzas lascivas”.⁸⁶ Por si fuera poco, hombres y mujeres se permiten “las privacidades que le plazcan, sin que esto tenga consecuencia alguna: la decencia y el pudor no son de la fiesta”.⁸⁷ Aunque él no lo pueda comprobar, el *Abbé* Dubois, para completar su descripción, no duda en señalar que según le han dicho “es bastante común ver a amantes, sometidos en otros lados a una vigilancia inoportuna, citarse en estas bacanales”.⁸⁸ Es el barullo extremo de estas procesiones, en efecto bastante cercanas a una bacanal tal como nos la pinta la mitología clásica, lo que lleva al indignado religioso francés a decirnos “para formarse una justa idea del escándalo y de la horrible

⁸³ *Ibidem*, p. 381.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 382.

⁸⁵ *Idem*.

⁸⁶ *Idem*.

⁸⁷ *Idem*.

⁸⁸ *Idem*.

confusión que reina entre estos energúmenos, hay que haber sido testigo de ello. Jamás he visto una procesión india sin que me haya recordado la imagen del infierno.”⁸⁹

Par tomar la total medida de la indignación del *Abbé Dubois* hay que comprender que las famosas cortesanas y danzarinas, no son sino la famosas *devadasis*, prostitutas sagradas cuyo deber era permanecer en los templos y entregarse a quienes les pagaran por ello, lo cual hacían inclusive dentro del recinto sagrado. Según el religioso, había siempre en los templos grupos de ocho, doce o más de estas mujeres consagradas a la divinidad como su nombre en sánscrito lo indica (*deva-dasis*, quiere decir sirvientas de la divinidad) las cuales habían sido reclutadas entre todas las castas. Al parecer entonaban dos veces al día cánticos de naturaleza “obscena” ya sea en el interior del templo, en todos los eventos públicos e inclusive en los eventos de la vida familiar como las bodas; estos cánticos relataban, en modo poético, los encuentros eróticos de las divinidades. La formación de las *devadasis* empezaba desde la infancia y algunas mujeres casadas hacían el voto de entregar de esta manera a sus hijas al momento de su nacimiento, si la divinidad les cumplía su deseo de volverse fértiles. Se trataba de una formación excepcional con respecto a las demás mujeres pues eran las únicas que eran capaces, y tenían el derecho, de leer, además de bailar y cantar.⁹⁰

Después de la escena que acabamos de describir, no es necesario hacer mucho esfuerzo para recordar, -como quizás lo hiciera Dubois aunque sin admitírnoslo-, los famosos triunfos, del discurso del sueño de Polifilo, y en particular el carro de Baco con su cortejo de ninfas, ménades, faunos y sátiros gritando *evohe, evuhe, bacche* mientras tamborines y caramillos “mezclaban sus sonidos a estos gritos confusos, y se agregaban al

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 353-355.

desorden picante de esta orgia o fiesta báquica”. Ya vemos frente a nosotros a las “bacantes rodeadas y coronadas con ramas de pino y otros árboles verdes, llevando tirsos, ramilletes, y otros estandartes, que agitaban mientras bailaban” También vemos “el harnero místico de Baco, llevado por una sacerdotisa más agitada todavía que las demás, cerrando a esta procesión vagabunda, cuyos gritos, cantos, e inclusive los aullidos, retumbaban y se oían lejos en los campos” , gritos y cantos que “atraían a todos los habitantes a su paso, y le comunicaban su loca alegría o más bien su delirio y su embriaguez”.⁹¹ Claro la escena que Polifilo tiene frente a sus ojos y que comparte con nosotros es mucho más idílica e ideal que aquella que horrorizó a Dubois, en su moralidad cristiana. Sin embargo frente al sueño de Francesco Colonna, evocativo de un mundo clásico donde lo dionisiaco y lo apolíneo parecen nunca haberse desunido, la versión india, que parece encarnarlo en un contexto un tanto menos apolíneo, tiene la ventaja de haber sido real.

Por otro lado, frente a aquellas escenas de las procesiones indias que hicieran palidecer y enfurecer al pobre *Abbé Dubois*, como no pensar de nuevo, en aquel écfasis de Rabelais, dedicado a describir la victoria de Dioniso sobre los indios así como en aquella contraposición que veía Michael Bakhtin entre la seriedad de las instituciones religiosas y la “lógica del crecimiento, de la fecundidad y de la superabundancia”⁹² de la gran fiesta popular ligada a la “sucesión de las estaciones, las fases solares y lunares, la muerte y la renovación de la vegetación y la sucesión de los ciclos agrícolas” en donde “se le otorga singular importancia, en sentido positivo, a lo nuevo y a punto de llegar”.⁹³

⁹¹ Tradujimos los pasajes citados a partir de la traducción francesa de 1546 reproducida en facsímile por la colección de *Les Fermiers Généraux: Le discours du songe de Poliphile, de Franciscus Colonna, orné de bois gravés de Jean Cousin et Jean Goujon*, Monte-Carlo, Éditions du Cap, 1955-1956, pp. 109-111.

⁹² Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 63.

⁹³ *Ibidem*, p. 77.

Es ciertamente interesante constatar, en este contexto, que la actitud de rechazo de Dubois con respecto a estas procesiones fuera el mismo que prevaleciera a lo largo de los siglos XVIII y XIX, con respecto a la obra de Rabelais, cuya expurgación y aclimatación a la moral dominante de la época se consideró necesaria, a fin de “salvar” la obra del gran escritor y poder acercarla a los lectores de aquel entonces. Al respecto, no dejan de sorprendernos las omisiones sistemáticas que un autor como Anatole France ejerciera sobre estos temas. Las razones para ello nos las da él mismo cuando, frente al auditorio español al que estaba originalmente dirigido el curso que luego se transformaría en su “Vida de Rabelais”, pronunciaría las palabras siguientes: “Hacerles conocer a Rabelais, al verdadero Rabelais, sin herir, sin chocar, sin alarmar a nadie, sin ofender un momento a las más castas orejas, la empresa parece arriesgada. Tengo la entera certidumbre de poder cumplirla felizmente hasta el final. Estoy seguro que no pronunciaré una sola palabra que pudiese alarmar al pudor más delicado.”⁹⁴ Afortunadamente para nosotros, lo tiempos han cambiado y ya no es necesario andarse con tales miramientos hacia la pudorosas y castas mentes de los lectores. Y si bien nadie se atrevería a ponerle peros a la labia de un autor del tamaño de Anatole France, a menos de llamarse André Breton, podemos ver en este de tipo de reticencias a expresar libremente la naturaleza del deseo una de las razones por las cuales el Surrealismo condenaría tan violentamente al ilustre representante de *l' Académie française (Un cadavre)*.

Pero, si bien, a caballo entre el siglo XVIII y el XIX, el *Abbé* francés no supo más que condenar la escena que tenía ante sus ojos, así como Anatole France a finales del XIX y principios del XX todavía consideraba necesario expurgar a Rabelais para no ofender a nadie, uno se puede preguntar qué tipo de impresión pudieron provocar las procesiones de

⁹⁴ Anatole France, *op. cit.*, p. III. La traducción es nuestra.

la India en espíritus más cercanos al Renacimiento italiano o francés, ya sea que hubiesen llegado al subcontinente viajando por la ruta de la seda o bien por la vía marítima, en los galeones portugueses.

Tal sería el caso de Andrea Corsali, quien fuera mandado por Giuliano de Medici, hijo de Lorenzo el magnífico, para observar las acciones comerciales de los lusitanos, frente a la amenaza que esto significaba para sus propios intereses. Como se sabe, Corsali comunicaría a su príncipe los resultados de esta labor de reconocimiento por medio de su famosa carta de 1516. Resulta bastante acorde con la temática de nuestro estudio el hecho de que este florentino escribiera en su comunicado que, después del largo viaje por barco alrededor del continente africano, uno sabía que había llegado a las costas de la India, porque, al acercarse a tierra firme, se veía un número infinito de serpientes, las cuales eran transportadas hacía la orilla del mar por los riachuelos que se formaban en la época de lluvias.⁹⁵ Visto el interés que se tenía ya en Florencia por las manifestaciones dionisiacas a las cuales se encontraban ligados tanto los *trionfi* como los *canti carnaschialeschi*, es probable que manifestaciones tales como las que acabamos de describir, sólo hubiesen podido despertar un poderoso interés en viajeros de la índole de Andrea Corsali. Es igualmente probable que la relación entre *nagas* y *naginis* y tales manifestaciones tampoco haya pasado desapercibida para ellos, sobre todo cuando se conoce la fácil asociación que se puede establecer entre estos seres mitológicos y las sirenas de la mitología clásica, cuya característica principal para el espíritu renacentista, como lo hemos visto ya, es de encontrarse ligadas a la lascivia.

⁹⁵“Vederi ancora infiniti serpi: et per questi dui segni conoscemo esser nella costa de India: lequali serpi per la pioggia in tempo di verno dalla terra ferma per le fiumare sono trasportate.” Corsali, Andrea, fl. 1517. Copy of “Lettera di Andrea Corsali allo illustrissimo Principe Duca Juliano de Medici, venuta Dellindia del mese si Ottobre nel XDXVI, (20 parts), Letter of Andrea Corsali 1516-1989 [electronic resource]: with additional material., National Library of Australia, MS 7860, p. 4. El otro signo para saber que uno ha llegado a la India es el color del mar que refleja el cielo, las nubes, o bien que toma un color verde cuando no es tan profundo.

¿NAGAS Y NAGINIS EN FONTAINEBLEAU?

Todavía sería muy arriesgado hablar de una influencia directa de la India sobre los grabadores del manierismo francés- o bien sobre los *trionfi* italianos- pues no disponemos todavía de un documento escrito que lo confirme. Sin embargo, entre otras pistas a seguir, se encuentra la carta de Andrea Corsali que acabamos de mencionar. En esta carta, el viajero italiano describe a Giuliano de Medici la destrucción por los portugueses del templo de Divar, en las cercanías de Goa, y le dice que si puede conseguir una escultura de aquel templo verá la manera de hacérsela llegar:

En esta tierra de Goa y en toda la India hay una infinidad de edificios antiguos de los gentiles. En un pequeña isla vecina llamada Divari, los portugueses destruyeron un templo antiguo, llamado pagoda, para edificar la tierra de Goa; este había sido edificado con arte admirable, con figuras antiguas de cierta piedra negra trabajada con grandísima perfección, de las cuales quedan algunas en pie, dañadas y desgastadas: porque estos portugueses no las tienen en estima. Si puedo conseguir una, así sea dañada, se la mandaré a V. S., porque así (¿podrá ver?) lo mucho que fue apreciada antiguamente la escultura en todas partes.⁹⁶

Después de leer este pasaje, habrá que recordar que Giuliano de Medici estaba casado con Filiberta de Saboya, tía de Francisco I^{ero} y que el rey había otorgado a Giuliano el título de Duque de Nemours, cuatro meses antes de su muerte, el 17 de marzo de 1516.⁹⁷ El sepulcro de Giuliano de Medici, como todos saben, se debe al cincel de Miguel-Ángel. Así, si bien veremos más adelante que en nuestros púlpitos existe una innegable influencia de las figuras del grutesco, tales como fueron interpretadas en el manierismo francés, resulta interesante que entre estas figuras surgidas en su gran mayoría del redescubrimiento de la Domus Aurea en Roma, quizá se haya colado hasta Fontainebleau alguna imagen venida directamente de la India, lo cual significaría que habría que ver en nuestros púlpitos la

⁹⁶ Traducción a partir del original en italiano: *ibidem*, p. 6.

⁹⁷ Ver John M. Mac Mannamon, S. J. "Marketing a Medici Regime: The funeral oration of Marcello Virgilio Adriani for Guiliano de' Medici (1516)", *Renaissance Quaterly*, vol. 44, núm. 1, primavera, 1991, pp.1-41.

acción de un verdadero rebote de influencias: de la India a Italia, vía Portugal, y de la Italia a Francia, a principios del siglo XVI; de Francia a Flandes, y luego de Francia y Flandes a Portugal a mediados del siglo XVI; de vuelta de Francia, Flandes y Portugal hasta la India, a finales del siglo XVII o a principios del XVIII.

Hay que mencionar que los datos históricos de los que disponemos para establecer las relaciones entre Florencia, Francia y la India durante el Renacimiento no se limitan a las que tuvo Andrea Corsali con Guliano de Medici. Sanjay Subrahmanyam, basándose a su vez en Gustavo Uzielli, por ejemplo, reconstruye la historia de Piero Strozzi, florentino quien viajaría a la India portuguesa entre los años 1510-1522 y quien mantendría una correspondencia con Andrea Corsali durante su estancia en el subcontinente, como el propio Corsali lo deja saber en su carta de 1516.⁹⁸ Este comerciante, perteneciente a una de las ramas menos adineradas y influyentes de los famosos Strozzi, empezaría su vida como viajero muy temprano en su vida, por lo menos para nuestros modelos contemporáneos, cuando, después de la emancipación otorgada por su padre al cumplir los catorce años, en 1497, decidiría trasladarse a Lyon o a Avignon, en Francia, muy probablemente persiguiendo objetivos comerciales.⁹⁹

Piero Strozzi habría llegado a la India atraído por el comercio de las especias, comercio, como se sabe muy bien, que se había abierto a los florentinos con el descubrimiento de la ruta marítima a la India por parte de los portugueses, después de haber sido la prerrogativa de los venecianos en siglos anteriores. Sin embargo, al conocer la India, parece haber cambiado de objetivos e interesarse casi exclusivamente por el comercio de piedras preciosas, de cuyas cualidades discutiría con Corsali por vía epistolaria. En su carta

⁹⁸ Sanjay Subrahmanyam, “ Piero Strozzi, a Florentine in Portuguese Asia, 1510-1522 “, en *Improvising Empire...*, *op. cit.*, pp. 1-15.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 4.

a Giuliano de Medici, Andrea Corsali, le hace saber a su Señor lo que a su vez había leído en las cartas de Piero Strozzi. Por él sabemos que Strozzi había estado en Pulicat, epicentro del comercio en la costa de Coromandel y lugar donde “se encuentra una grandísima cantidad de joyas de todo tipo.” Vale la pena citar *in extenso*, lo que dice Corsali acerca de este lugar que pertenecería bajo el dominio portugués hasta principios del siglo XVII:

Vecina a Coromandel, (llamada Messoli antiguamente), hay otra tierra llamada Palliacati¹⁰⁰ [Pulicat] (antiguamente dectacia Salaceni), donde se encuentra una grandísima cantidad de joyas de todo tipo que vienen en parte del Pegu [Birmania o Myanmar], donde nacen los rubíes, en parte de una isla que se encuentra frente al cabo de Commeri [Comorin] que se llama Seylon [Ceylan: Sri Lanka] [...] Ahí nace una mayor cantidad de piedras preciosas que en todo el resto de la India, y de más variadas especies. Hay zafiros perfectos, rubíes, espinelas, balajes, topacios, jacintos (circonios), crisolitos, ojos de gato (crisoberilos), que los moros tienen en gran estima, y granates. Se dice que el rey de aquella tierra tiene dos rubíes de tal color y viveza que se asemejan a las flamas del fuego: y puesto que ellos les dan otro nombre, estimo que serán carbúnculos y son pocos los que se encuentra de este tipo. [...] En Palliacati [Pulicat] también nace el ambar (ambravan) y diamantes pero no son tan perfectos como los que nacen en Narsinga [Vijayanagar], puesto que son muy amarillos.¹⁰¹

Aunque no se trate más que de un acercamiento un tanto forzado, será necesario recordar que Pulicat, aunque en la costa de Coromandel, forma parte del sur de la India, y que en la época de Corsali y Strozzi, estaba incluida dentro del imperio de Vijayanagara, donde tanto el culto a la serpiente, como la correspondiente consagración de *nagakals* eran

¹⁰⁰ Pulicat era famoso por sus pañuelos de exportación, como nos lo dice la cédula del Victoria and Albert Museum correspondiente a uno de estos pañuelos (IS.166-1950): “Handkerchiefs were an important export item from India in the 18th and early 19th centuries, but very few survive as they were inexpensive and generally used to destruction. Silk and cotton tie-dyed bandannas (from Hindi bandhna, to tie), printed silk and cotton types and woven cotton and silk examples were all popular. Pulicat on the Coromandel Coast was known for its woven handkerchiefs, and it is quite likely that chintz examples like this one were also made there. This type of sprigged floral pattern was particularly popular in France, where imitations called paillaca were made in the mid-18th century” por lo que a la explicación de la palabra “paliacate” por el nahuatl *pal*, color y *yacatl*, nariz, aceptada por el diccionario de la Real Academia, debería por lo menos añadirse una mención a Pulicat en la India; puede ser que al corresponder la sonoridad de Pulicat, *Palliacati* en el italiano de Andrea Corsali y *Paleacate* en portugués, con estas dos palabras del náhuatl se haya dado una feliz correspondencia que haya llevado más tarde a otorgarle un origen náhuatl a la palabra, pero ello no impide que se haga mención a lo que con mucha más probabilidad parece ser su origen primero. Ver la colección digitalizada del Victoria & Albert Museum <<http://collections.vam.ac.uk/item/O16047/handkerchief-rewrvsible-hankerchief/>>; Para la palabra *Paleacate* en portugués ver Sanjay Subrahmanyam, “The ‘Pulicat Enterprise’: Luso-Dutch Conflict in South-Eastern India, 1610-1640”, *Improvising Empire... op.cit.*, pp. 188-215, en la nota núm. 3, donde el autor hace referencia a una carta del virrey de Goa a Felipe II de 1619, la cual contiene una mención a Ruy Dias de Sampayo en tanto “Capitão da cidade de Meliapur e empresa de Paleacate” (Capitán de la ciudad de Meliapur y de la “empresa” de Pulicat).

¹⁰¹ Andrea Corsali, *op. cit.*, pp. 10-11.

muy comunes. En Ceylan se creía que las piedras preciosas se formaban en la garganta de los *nagas* y emitían una luz fantástica “más brillante que los más puros diamantes”, la cual se usaba para descubrir todo tipo de cosas en la oscuridad. Se recordará que en la mitología los *nagas* llevan una o varias piedras preciosas en sus capuchas. Pero sobre todo, los *nagas* son los guardianes tutelares de los tesoros escondidos y viven en moradas subterráneas o acuáticas donde abundan joyas y piedras preciosas que en ocasiones regalan a los seres humanos.

En este contexto, es más que probable que los mineros y aquellos cuyo trabajo consistía en encontrar las piedras preciosas en los ríos, conocieran muy bien esas leyendas e inclusive las contarán. Si bien, en lo que concierne a la modernidad occidental, resultaría francamente absurdo buscar a establecer una relación entre trabajadores de las minas y cuentos de hadas,- con sus dragones guardianes de tesoros y sus sapos que llevaban joyas en la cabeza -, no es así para la India de los siglos XVI, XVII y XVIII, donde, como vimos, los *nagas* y sus historias formaban parte, como forman parte todavía, de una práctica religiosa viviente y ampliamente apoyada por medio de rituales específicos y concretos.

Aunque para ello nos desplazemos libremente en la geografía de la India, vale la pena recurrir de nuevo a Jean-Baptiste Tavernier, quien nos cuenta, en 1642, como los comerciantes, - los *banyas* en el sistema de castas y *jatis* de la India -, cuando deseaban adquirir diamantes para luego venderlos, ponían a buscar a una cierta cantidad de gente de casta baja a buscarlos. En la mina de Gani, cerca de la famosa mina de Golkonda, trabajaban, según testimonio de Tavernier, más de 60,000 personas entre la cuales se contaban tanto hombres como mujeres y niños; la forma en que se buscan los diamantes era un asunto muy cercano a la tierra y al agua. Mientras los hombres araban la tierra, las mujeres y los niños la cargaban. Esto era necesario por el modo particular que se tenía en

esta mina para encontrar los diamantes: los mineros escogían un área de trabajo alrededor de la cual construían un pequeño muro de dos pies de altura, dejando en su base aperturas destinadas a dejar pasar el agua que luego se vertería sobre esta suerte de pozo. El trabajo consistía en escarbar la tierra en otra área predeterminada; se podía llegar hasta 14 pies de profundidad y se paraba en cuanto se encontraba el manto acuífero. Mientras los hombres escarbaban, las mujeres y los niños trasladaban la tierra y la tiraban dentro del pozo. A esta tierra se le echaba agua del manto acuífero de tal manera a crear una pasta de lodo. Mientras se hacía esto se mantenían obturados los orificios de la base del muro circular para que no se escapara el lodo. Cuando esta pasta había llegado a la consistencia deseada se abrían los orificios para dejarla pasar por ellos y se vertía más agua hasta que se escapara todo el limo y quedara solo la arena. Se dejaba secar esta masa extendida, y ya seca se cribaba la tierra una y otra vez como si se tratase de limpiar el grano por medio de cribos tejidos como canastas. Después se extendía la tierra con un especie de rastrillo para que la tierra quedase extendida en una capa fina y uniforme; se batía varias veces esta tierra por medio de tarugos de madera, y se volvía a pasar por el cribo, se volvía a extender por medio del rastrillo para empezar a buscar los diamantes con las manos partiendo de los bordes hacia el centro de la extensión de tierra así trabajada.¹⁰²

Antes de empezar este trabajo se realizaba una ceremonia religiosa:

El lugar estando así preparado, los que deben de trabajar en esta búsqueda se juntan todos, hombres, mujeres y niños, con el maestro que los pone a trabajar acompañado por una parte de su familia y amigos. Éste trae con él una figura de piedra del dios que adoran, la cual habiéndose hincado en la tierra, cada uno se postra tres veces frente a ella, mientras que su sacerdote, sin embargo, se encarga de llevar a cabo los rezos. Una vez acabados estos rezos, les hace a todos una cierta marca en la frente, con un pegamento compuesto de azafrán y de goma con el fin de mantener fijos siete u ocho granos de arroz que le pone encima. Después, una vez que se lavaron el cuerpo con agua que traen cada uno en un recipiente, se ponen todos en línea para comer lo que les es presentado en el festín que el Maestro que los pone a trabajar les ofrece al principio del trabajo para alentarlos y incitarlos a llevarlo a cabo

¹⁰² Jean-Baptiste Tavernier, *op. cit.*, vol. 2, pp. 304-306.

con fidelidad. Este festín no consiste en otra cosa más que en un plato de arroz que el Brahman les distribuye, puesto que cada idólatra puede comer todo lo que viene de la mano de su sacerdote, mientras que entre estos hay algunos que son tan supersticiosos que no quieren comer lo que sus mujeres les han preparado y que prefieren ellos mismo hacerse de comer. El plato donde se pone el arroz que se les sirve está hecho de hojas pegadas la una con la otra y que se parecen a nuestras hojas de nogal. Además se les da aproximadamente un cuarterón de mantequilla fundida en una pequeña taza de cobre con un poco de azúcar.¹⁰³

Cómo quisiéramos saber cuál era la divinidad que los trabajadores de la mina de diamantes veneraban en esta forma, pero Tavernier no se preocupó por indagar en la naturaleza de esta imagen, la cual no podía considerar más que como un ídolo inútil si en verdad era fiel a su fe protestante; probablemente habría pensado lo mismo frente a los excesos barrocos de los templos católicos de los portugueses. En realidad, conociendo la vastedad del panteón hindú, es poco probable que esta divinidad haya sido un *naga*, sin embargo la anécdota nos sirve para recordar la omnipresencia de los rituales religiosos en la vida cotidiana de los hinduistas tanto de la época de Tavernier como de la de Piero Strozzi.

Ahora bien, resulta necesario recalcar aquí la cercanía que Piero Strozzi tuvo con los Medici, no sólo porque a su retorno de Francia se asociaría con familias cercanas a ésta como los Prinzivalle della Stuffa o los Benedetto Buondelmonti, sino también porque al partir a la India en 1509, por razones que no podrían ser de otra índole más que comerciales, recurriría a su tío Lorenzo Strozzi, hermano de su padre Andrea, quien vivía en Avignon, como intermediario para recibir el monto de cincuenta ducados de oro que éste le había avanzado. Más adelante este tío de Piero, llegaría a ser el tesorero del papa León X, en Avignon.¹⁰⁴ Se recordará que el papa León X, Giovanni di Lorenzo di Medici, era el hermano de Giuliano di Lorenzo di Medici, con quien Corsali correspondía desde la India. Por otro lado Piero Strozzi, en la India, sería uno de los socios del propio Andrea Corsali y

¹⁰³ *Ibidem*, p. 306.

¹⁰⁴ Sanjay Subrahmanyam, *Improvising Empire...*, *op. cit.*, p. 4.

es a él a quien éste último recurriría para obtener algunas de las informaciones acerca de la costa de Coromandel y del Golfo de Bengala, que enviaría después a Giuliano di Lorenzo di Medici.

La familia de nuestro Piero Strozzi, su padre Andrea y su tío Lorenzo, sólo eran parientes lejanos del famoso y poderoso Filippo Strozzi a quien debemos el palacio Strozzi, en Florencia. Sin embargo, existen numerosas correspondencias entre esta familia con nuestro viajero que debemos mencionar, pues de una forma u otra, nos señalan pistas a seguir para saber si nuestro “pares” de *nagas* pudieron, en efecto, llegar a ser del conocimiento de los artistas de la escuela de Fontainebleau. Por ejemplo, es importante recordar que el hijo de Filippo de Strozzi se casaría con Clarissa de Medici, sobrina del papa León X, quien haría tesorero en Avignon al tío de nuestro Piero Strozzi; por tanto, Clarissa de Medici también era sobrina de Giuliano di Lorenzo di Medici, hermano del Papa, a quien Corsali enviaría su carta de 1516. Asimismo, Clarissa de Medici era la tía de Catalina de Medici y sería ella quien se encargaría de educarla cuando morirían sus dos padres, Lorenzo II di Medici y Madeleine de la Tour d’Auvergne, condesa de Boulogne. Como se sabe Catalina de Medici se casaría en 1533 con el hijo de Francisco I^{ero}, Enrique, gracias a lo cual se convertiría en reina de Francia cuando, después de la muerte de su padre, éste heredaría la corona convirtiéndose en Enrique II; a partir de entonces el destino de Catalina quedaría ligado tanto a Fontainebleau,- con la célebre rivalidad con Diane de Poitiers, amante de Enrique II-, así como a la propia historia de Francia sobre la cual tendría una creciente influencia después de la muerte del rey.

Por otro lado, se recordará igualmente que el primo de Catalina de Medici, el hijo de Clarissa de Medici, también llamado Piero Strozzi como nuestro viajero, se pondría bajo las ordenes del rey Francisco I^{ero}, luchando contra Italia entre 1542. De este último nos habla

Benvenuto Cellini en sus memorias cuando nos relata su estancia de cinco años en Fontainebleau (1540-1545). Ya puestos a recordar la vida del entrañable orfebre recordaremos también el episodio en que, en su primer viaje a Francia, éste se topa en su camino hacia París con un correo llamado Busbacca el cual, según le contara a Cellini, llevaba, en una alforja de cuero, una copa con joyas valiosísimas así como unas cartas pertenecientes a Filippo Strozzi. Por desgracia para nosotros, cuando Busbacca pierde su alforja, en uno de los muchos rocambolescos eventos que se suceden uno tras otro en el relato de Cellini, nos enteramos que la copa no llevaba joyas ni ningún tipo de objeto producto del arte. En efecto, la alforja se encontraba atada al arzón de un caballo que se deslizaría por accidente en los flancos mojados por la lluvia de un monte; éste monte se encontraba sobre una isla en medio de un lago que Cellini y sus compañeros habían querido cruzar sobre unas frágiles barcas, mas en el cual habían casi naufragado con todo y sus monturas, debido a la lluvia, por lo que no habían tenido otro remedio que refugiarse en la isla. Como se lamentaban Cellini y sus compañeros de la pérdida del preciado bien de Busbacca, éste, frente a la realidad de los hechos y las pérdidas mucho mayores que había significado el mismo accidente para el orfebre, confesaría que la copa sólo llevaba caviar, lo cual provocaría las carcajadas de toda la compañía.¹⁰⁵

Que se entienda que al dejar caer tal avalancha de nombres ilustres, nuestro propósito no era aturdir inútilmente al lector, sino simplemente marcar las posibles vías por medio de las cuales pudo haber llegado hasta el gabinete de curiosidades del rey Francisco I^{ero}, sino una escultura entera como las de Belur, como las de los templos de Orissa, o como las del templo de Divar (recordando aquí la promesa de Andrea Corsali a Giuliano di Lorenzo de Medici), sí, por lo menos, un *nagakal* ,o por lo menos, algún apunte que

¹⁰⁵ Benvenuto Cellini, *op. cit.*, libro primero, capítulos 45 y 46, pp. 234-239.

reprodujera una de estas esculturas; ¿Acaso no existe ya el precedente de Alvaro de Castro, quien por petición de su padre, el propio Dom Juan de Castro, transportaría consigo de la India a Portugal, aquellas estelas que habían tomado después de su victoria sobre Diu en 1546 y que luego instalaría en su villa de Penha Verde en Sintra, donde todavía se pueden admirar?¹⁰⁶

Se sabe que en el gabinete de curiosidades en Fontainebleau:

Francisco I^{er}, [quien] estableció y empezó este gabinete, había reunido en él todo lo que había podido encontrar en cuanto a pequeñas piezas curiosas, medallas antiguas, platería, jarrones, figuras, animales, ropas, y trabajos de las Indias y de los países extranjeros, y una infinidad de pequeñas monerías, con el fin de que en esta Casa Real, hubiese de todo aquello que se puede desear en materia de curiosidades.¹⁰⁷

Por desgracia, como nos lo cuenta en su libro sobre la “Casa Real” de Fontainebleau, publicado en 1642, el Reverendo Padre Pierre Dan, a quien debemos las líneas que acaba de leer el lector, cuando él visitó este gabinete de curiosidades, ya se habían esfumado mucho de los objetos que contenía originalmente, lo cual le hace decir que : “viendo los restos de este lugar, en comparación de lo que fue antaño, hay que acusar de ello en parte a las guerras civiles, las cuales al traer el desorden por doquier, fueron la causa de que haya desaparecido todo lo que [en éste gabinete] había de más raro y de más curioso.”¹⁰⁸ Lo cual no impide que, todavía en su época, se pudiesen admirar en él “algunos jarrones, de porcelana

¹⁰⁶ Sobre tales estelas, y sobre la problemática de la influencia de los grandes descubrimientos en Francisco de Holanda, ver Silvie Deswarte-Rosa, “Antiquité et nouveaux mondes. À propos de Francisco de Holanda”, *Revue de l'Art*, 1985, núm. 1, pp. 55-72. Por supuesto, las dos estelas que se pueden admirar en Sintra, las cuales provienen probablemente del templo de Somnath, en Gujarat, no son *nagakals* ; en ellas sólo se pueden leer inscripciones en sánscrito, aunque una de ellas presenta también un sol y una luna labrados en bajo relieve así como un caballo y una mujer evocativos del *ashvamedha*, célebre ritual védico por medio del cual los reyes establecían su dominio sobre un territorio al dejar vagar un caballo libremente por éste cuidando que ningún otro rey matara al animal (*ibidem*, p. 65).

¹⁰⁷ R. P. F. Pierre Dan, *Le trésor des merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau, contenant...*, Paris, Chez Sebastien Cramoisy, Imprimeur ordinaire du Roy, rue Saint Iacques, aux Cicognes, 1642, p. 84. <<http://www.archive.org/details/letresordesmerue00danp>>.

¹⁰⁸ *Idem*.

y de cristal, muy curiosamente trabajados, con una infinidad de pequeñas monerías, de las cuales se había hecho presente a este Rey, así como a Enrique II, con algunos trabajos de las Indias, de China y de Turquía, así como otras curiosidades de este gabinete, que no se pueden describir.”¹⁰⁹

Si bien nos hubiese gustado que el padre Dan nos hablara de alguna escultura venida de la India con criaturas híbridas a mitad humanas a mitad serpientes, y que, mejor aún, nos hubiese proporcionado un grabado de tal (hipotética) pieza de colección, podremos por lo menos consolarnos con la descripción que nos deja de un curioso animal que todavía pudo admirar en el gabinete de las curiosidades de Fontainebleau, a pesar de su deplorable estado:

Entre otras cosas notables, hay una hidra o serpiente de siete cabezas que vi y manipulé varias veces, la cual tiene más o menos un pie y medio de largo: es aquella de la que habla Conradus Lycostenes en su tratado de los prodigios, tal como lo relata Pierre Boistuan (sic) dicho Launay, en sus *Historias Prodigiosas* Capítulo trigésimo-tercero; donde el dicho Lycostenes escribe, que este animal monstruoso fue traído de Turquía embalsamado a los venecianos, y apreciado en diez mil ducados; el cual, por su rareza, fue dado en presente al gran rey Francisco de Valois: pero la desgracia del tiempo, o la poca curiosidad que se le tuvo después, es causa de que las ratas se hayan comido las cabezas, no quedando ya más que el cuerpo y los pedazos de cuello que se reconocen todavía muy bien, y que he considerado con curiosidad; porque muchos creen que eran fábulas aquellas cosas que los antiguos escribieron sobre las hidras, a razón de lo que los poetas han inventado en lo que concierne a aquella [hidra], o serpiente de siete cabezas, que dicen haber sido derribada y amaestrada por Hércules, y de la cual renacía una nueva cabeza cada vez que este Héroe de la antigüedad cortaba una de ellas.¹¹⁰

Hasta que un zoólogo nos demuestre que tal prodigio de la naturaleza pueda en efecto existir, a la manera de los animales de dos caras o dos cabezas que se exhibían en las ferias,

¹⁰⁹ *Ibidem*, pp. 84-85.

¹¹⁰ R. P. F. Pierre Dan, *op. cit.*, p. 85. Hemos conservado en nuestra traducción la extraña sintaxis del original en francés, pues nos parece que se entiende suficientemente bien. A pesar de ello la última frase quizá merezca un comentario: lo que, en nuestra opinión, quiere decir el padre Dan es que a pesar de que, según él, existieran en verdad las serpientes de siete cabezas como lo pudo constatar al manipular la que se preservaba embalsamada en Fontainebleau, ya nadie creía en ellas debido a aquel conocido episodio mitológico en que Hércules lucha con una hidra, pues los creadores de tal episodio habían magnificado la verdadera naturaleza del animal, atribuyéndole el poder de regenerar las cabezas que le cortaban. Con respecto a los paralelos que se pueden establecer entre la lucha de Hércules contra la Hidra y aquella de Krishna contra el *naga* Kaliya, ver Benjamín Preciado Solís, *The Krisna cycle in the Puranas: Themes ad Motifs in a Heroic Saga*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1984.

quizá resulte más prudente creer que la hidra del gabinete de curiosidades de Fontainebleau era en realidad la obra maestra de algún disecador suficientemente experimentado para lograr confundir al padre Dan, tal como aquellas que, según Vasari, Leonardo Da Vinci fabricaría para confundir a los ricos coleccionistas. Sin embargo no por ello dejaremos de interrogarnos sobre la proveniencia oriental de tal serpiente de siete cabezas, pues hemos visto la importancia que las representaciones de estos animales mitológicos tienen en la escultura de la India, ya sea en los templos o en las figuras de los *nagakals*. El padre Dan nos dice que Boistauau afirma a su vez, en el trigésimo-tercer capítulo de sus *Histoires Prodigieuses*, que la serpiente de siete cabezas provino de Turquía de donde llegó embalsamada hasta Venecia, por lo que inmediatamente, si es que pesamos atribuir un origen indio a esta bestia, pensaremos en la ruta de la seda, y no en la ruta marítima inaugurada por los portugueses en 1498 con la llegada de Vasco de Gama a Calicut.

Sin embargo, antes de seguirle la huella a nuestra serpiente policefálica por este camino, resulta interesante constatar que, desde el primer capítulo de su libro, Pierre Boistauau, nos hace una revelación de lo más extraordinaria, al explicarnos *De como Satan se ha hecho adorar en muchos lugares y señaladamente en dos, y con qué ceremonias*, según reza la versión española de este libro, hecha por Andrea Pescioni, “vezino de Sevilla”, en 1585. Para Pierre Boistauau hay dos lugares en que esto sucedió a lo largo de la historia humana pues:

Aunque desde la creación del mundo en todas sus tierras, y provincias, el demonio ha siempre mostrado su furor, y ejercitado su tiranía atrayendo a muchas naciones y pueblos a que le adorasen como a Dios: así con el medio de los ídolos, como debajo de formas de varios animales: no se sabe, ni ningunas historias, sacras, ni profanas, haberle Dios dado tanta permisión, ni con mas largura soltádole el freno, para que pudiese afligir y atormentar a sus criaturas, como hizo en dos particulares lugares: de los cuales el uno fue en aquel oráculo de Apolo tan celebrado de los escritores, en el cual por más de mil y doscientos años tuvo escuela pública, y absoluto imperio de tiranía [...] La parte donde aquel enemigo residía era en Grecia [...]. El otro lugar donde Satán ha tenido su trono y se ha hecho reverenciar con grande majestad, y respetar como si fuera Dios, ha sido en Calicut, que es una de la

mayores y más famosas ciudades de la India y aun todavía hay casi rastro de ello, y fue con término, más extraño, admirable y espantoso que no el que usaba en el oráculo de Apolo: porque allí se encubría y no quería ser visto, mas aquí se mostraba atrevido y desvergonzado y se hacía adorar, y respetar, debajo de la más horrible y temerosa figura que jamás ha sido imaginada por hombres, cuando lo han querido figurar y pintar[...].¹¹¹

Así, para Boistuau, hay dos lugares donde el demonio se manifestó con más fuerza: en Grecia, más precisamente en el oráculo de Delfos y en la India, en Calicut, donde, sin embargo, su dominio estaba ya a punto de ser eliminado gracias a los portugueses –y a Dios-, pues a ellos se debió que “dicha ciudad de Calicut esté casi limpia de idolatría, mediante la diligencia y solicitud de los Cristianísimos reyes de Portugal, y de sus súbditos, y vasallos, que han descubierto, y conquistado aquellas Provincias, y tierras, en las que han mostrado el esfuerzo de su valor, para gloria de Dios, al cual sean dadas infinitas gracias, Amen.”¹¹²

En las siguientes líneas Boistuau nos ofrece un cuadro que parece haberse inspirado en gran medida en los primeros relatos de la llegada de Vasco de Gama a Calicut, tal como nos los dejaron Damião de Goes, Barros y Castanheda y aunque en forma un tanto más dramática, propia a hacer nacer un verdadero sentimiento de horror, nos habla igualmente de una divinidad de dientes largos -bajo cuya forma se esconde Satan- y de los “Bramines” que la sirven. Aparentemente estamos ya bastante lejos de aquella relativa cercanía que mostraron los portugueses por error, cuando accedieron a postrarse frente a las imágenes sacras que les presentaron los Brahmanes y entre las cuales creyeron reconocer nada menos que a la virgen María. Ahora bien, en el tono de indignación religiosa y de horror

¹¹¹ Pierre Boistuau, *Historias Prodigiosas de diversos sucesos acaecidos en el mundo, escritos en lengua francesa por Pedro Bouistau, Claudio Tesserant, y Francisco Bellefores, Traduzido en romance castellano, por Andrea Pescioni, vezino de Sevilla*. Madrid, por Luiz Sánchez, 1603, Capítulo I^{ero}, pp. 1-3.

<http://books.google.com.mx/books?id=0sU5AAAAcAAJ&dq=pierre+boistuau&source=gbs_navlinks_s>
Si bien hemos respetado la sintaxis del texto original, hemos adoptado la ortografía actual al transcribirlo.

¹¹² *Ibidem*, capítulo I, p. 5.

manifestado hacia Satán que despliega Boistuau frente a nosotros hay algo que, aunque de manera extremadamente sutil, inmediatamente suena falso a los lectores modernos, como si el autor hubiese querido hacer uso de una figura de estilo para conceder a la Iglesia aquello que deseaba oír, y poder seguir con sus relatos prodigiosos sin que se le acusara de mostrar alguna afinidad con aquellas divinidades demoniacas que pretendía aborrecer. Esta impresión quizá se deba al hecho de que sabemos que Boistuau, además de escritor, fue el primer editor, aunque de forma muy incompleta del *Heptameron* de Marguerite de Navarre, la hermana del Rey Francisco I^{ero}, a quien Rabelais, dicho sea de paso, dedicara el Tercer libro de la vida de Pantagruel.

Pero, si bien la relaciones que se pueden establecer entre los primeros relatos de los portugueses de su llegada a la India con un escritor francés, primer editor de Margarita de Navarra, y con un editor y traductor de origen italiano en Sevilla,-ciudad española tan importante con respecto al universo novohispano- serían suficientes para permitirnos explayarnos a lo largo de muchas páginas más, interrumpiremos tal *élan* desde su nacimiento para simplemente señalar que aunque el libro de Boistuau se haya publicado en Francia en 1566, es decir diecinueve años después de la muerte del rey Francisco I^{ero}, podemos leer en él, precisamente en su trigésimo-tercer capítulo, intitulado en español *De un serpiente monstruoso que se dice haber presentado Venecianos a Francisco I^{ero} Rey de Francia*, una descripción bastante fiel del culto a las serpientes en la India, tal como nosotros ya lo conocemos:

Ludovico Bartomano, en su itinerario del viaje de la India dice, que en Calicut, ciudad famosa de aquella tierra, hay serpientes de cuatro pies (de largo), y que son altos como un grande ceuon, y que tienen grande cabeza, y se crían en la marisma. Y de otros dicen que también ahí se crían, que son tan venenosos, que por poco que sea la mordedura que hagan, como saque sangre, luego se muere de ella, y que con ser tan nocivos, es tanta su superstición, que los tienen por cosa divina: y así dicen que si no lo fueran, no pudieran matar tan en breve como matan: y quien matase a alguno de ellos tiene pena capital, como por haber cometido un grave delito, y así andan libremente por todo. Y aun cuando el rey

sabe que en alguna parte está alguno, les hace hacer una choza, o cabaña, en que se recoja del frío y lluvias. Hacen tanto daño que una noche uno de ellos entro en una casa y mató nueve personas: las cuales amanecieron todas hinchadas, y con ser tan dañosos como son, si alguien yendo camino, se encuentra con alguno de ellos, lo tiene por buen agüero, y cree que aquel viaje le será feliz.¹¹³

A la luz de lo que ya ha leído hasta aquí, el lector nos concederá que esta descripción no tiene nada de fantástico pues en efecto en la India, las cobras siempre fueron un gran peligro y siempre se les ha rendido culto; es en efecto considerado un pecado el matarlas (*sarpadosham*) y por tanto se les deja libres en vez de anihilarlas. Muchos de sus santuarios parecen cabañas y, particularmente en Kerala, se reserva una porción de los jardines para ellas, *sarpakavvu*, el cual se deja en estado salvaje.¹¹⁴

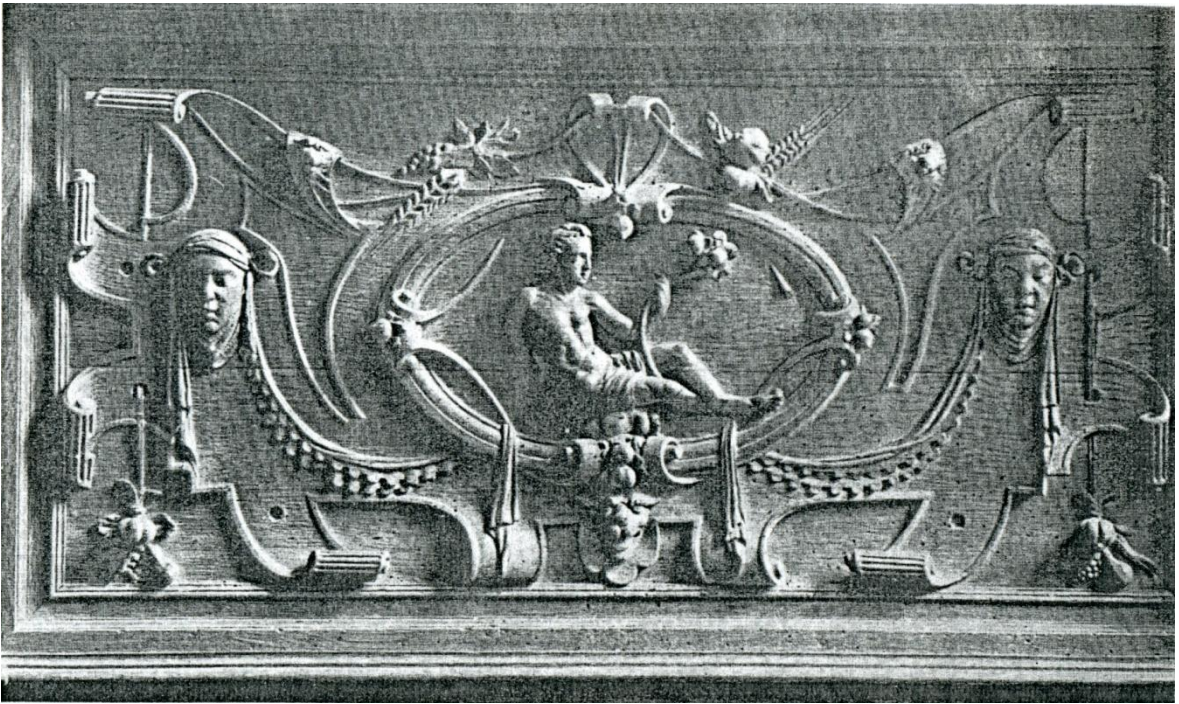
Para terminar, que se nos permita apuntar que resulta sumamente interesante que la actitud de la Iglesia en contra de la idolatría que se empezara a dibujar muy pronto en el siglo XVI en comentarios como el de Boituau, -fueran estos comentarios sinceros o no-, y que podemos ver claramente en marcha durante el siglo XVII en manifestaciones como los carros alegóricos del virreinato del Perú, como ahondaremos más adelante, no sólo se atacan a las religiones de las Indias occidentales u orientales sino que toman como blanco a Grecia misma, la cual, manifiestamente, se empezaba a percibir ya como una cultura ajena a la cultura latina, igualmente capaz de despertar las energías demoniacas, a pesar de haber sido la cuna de Platón y Aristóteles y por tanto de todo lo que conocemos como el universo “occidental”. Si bien los hombres doctos de facultad de teología de la Sorbonne no podían negar la influencia de los dos filósofos, no estaban dispuestos a ver resurgir los dioses que habían sido los de los contemporáneos de estos dos gigantes. Resulta interesante que esta condena se extienda a los dos universos culturales que estén más claramente presentes en la

¹¹³ Pierre Boistuau, *op.cit.*, primera parte, capítulo 33, pp. 131-132.

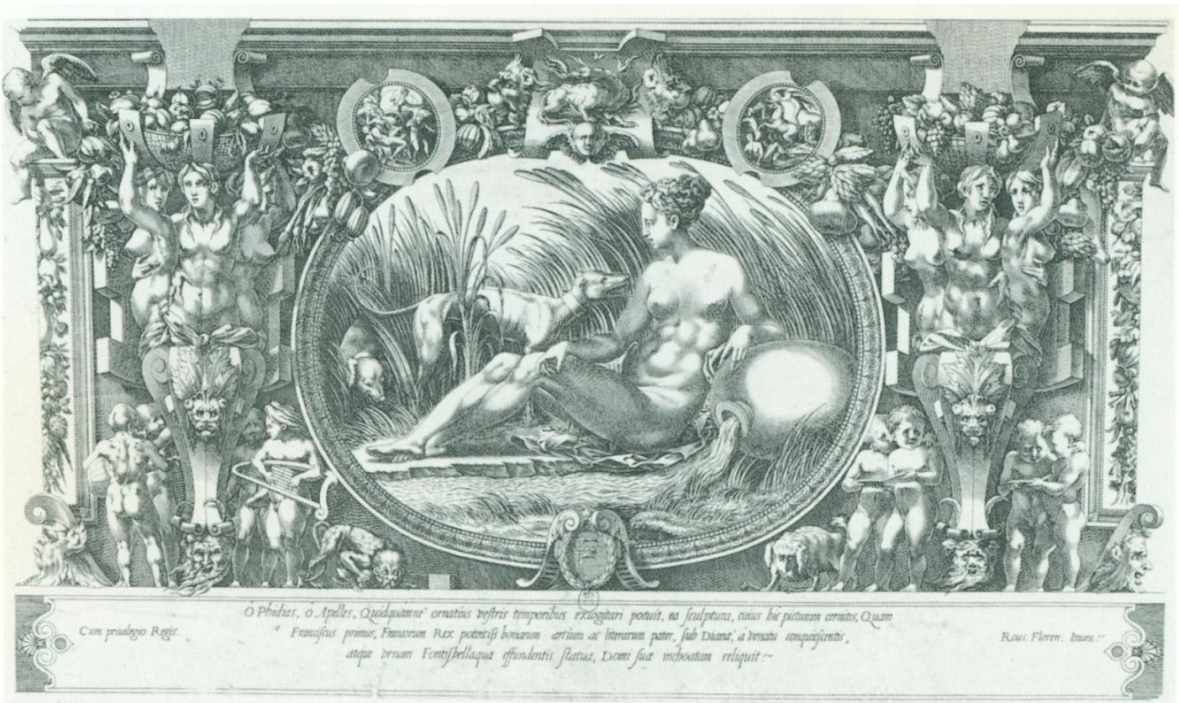
¹¹⁴ Ver *supra*, cap. I, p. 36, nota 25, donde resumimos lo dicho sobre esta cuestión por A. M. Abraham Ayrookuzhiel, *op.cit.*

obra de Rabelais. Por lo visto el renacimiento de la cultura griega, que no romana, tal como se manifestó en la corte de Fontainebleau, al igual que en los círculos neopláticos del entorno de los Medici, empezó a tomar tal poder en Europa que se temió verdaderamente un regreso del paganismo antiguo. Así la lucha de aquellos eclesiásticos de los que habla Okada en contra de la idolatría, no sólo se debe de percibir como una lucha de una cultura dominante sobre otra dominada, de Europa contra el resto del mundo, sino de una fracción de esta cultura dominante representada en aquel entonces mayoritariamente por la Iglesia católica, sobre la otra fracción, igualmente europea. En esta fracción contra la cual luchaba la Iglesia se encontraban, claro, los protestantes, pero también todos aquellos que pudieron volver a sentir algún tipo de simpatía por las doctrinas paganas de la Antigüedad.

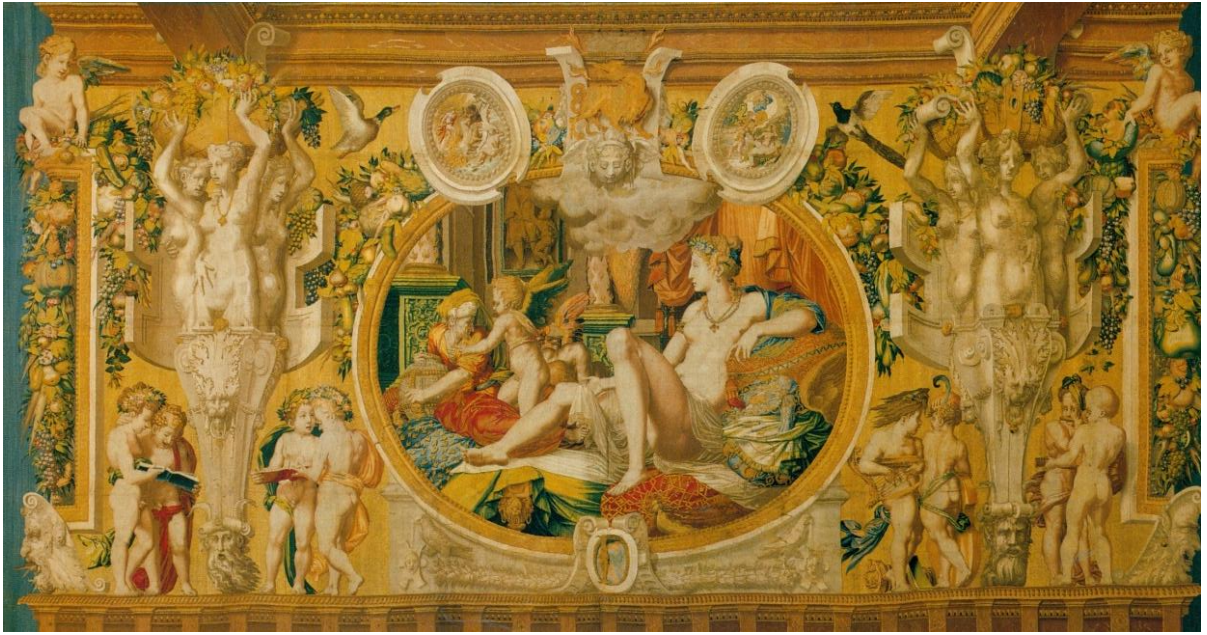
ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO IV



14. “Divinidad fluvial” en un marco ovalado. Sillerías de la catedral de Évora. Portugal. 1562. Fotografía tomada de Robert C. Smith, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, lám. 14.



24. *La ninfa de Fontainebleau*. Pierre Milan y René Boyvin. Escuela de Fontainebleau. Terminado por Boyvin en 1554. Imagen tomada de Alain Gruber (dir.) et al., *L'art décoratif en Europe, Renaissance et maniérisme*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1993, p. 388.

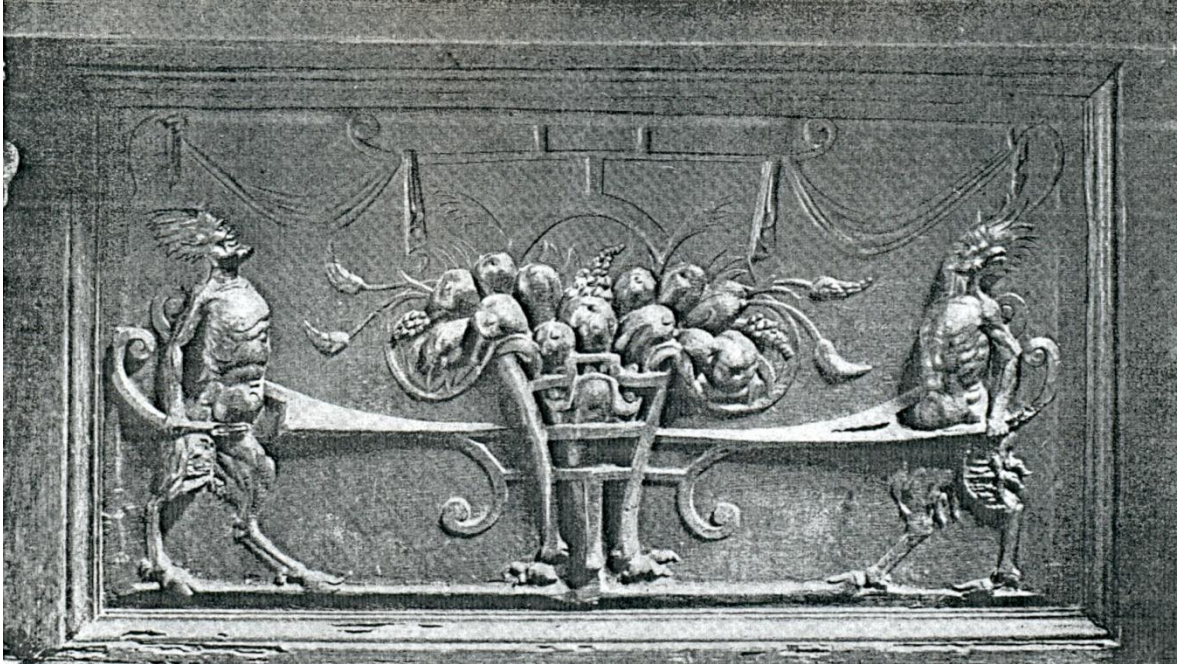


3^a. Danaé. Tapicería de Fontainebleau. Entre 1540 y 1550. Fotografía tomada de Alain Gruber (dir.) et al., *L'art décoratif en Europe, Renaissance et maniérisme*, París, Citadelles et Mazenod, 1993, p. 388.



4^a. Cofre esculpido con la imagen de Neptuno en un marco ovalado como el de la ninfa de Fontainebleau. Procedencia desconocida. Finales del siglo XVI. Fotografía tomada de Alain Gruber (dir.) et al., *L'art décoratif en Europe, Renaissance et maniérisme*, París, Citadelles et Mazenod, 1993, p. 388.

Comparación entre ambos objetos efectuada por Margherita Azzi-Visentini, "Cuir", en Alain Gruber (dir.) et al., *L'art décoratif en Europe, Renaissance et maniérisme*, París, Citadelles et Mazenod, 1993, p. 388.



54. Panel con sátiros cargando frutas en una angarilla de “cueros”. Sillería de la iglesia de Santa María de Belem. Lisboa, Portugal. 1551. Fotografía tomada de Robert C. Smith, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, lám. 12.



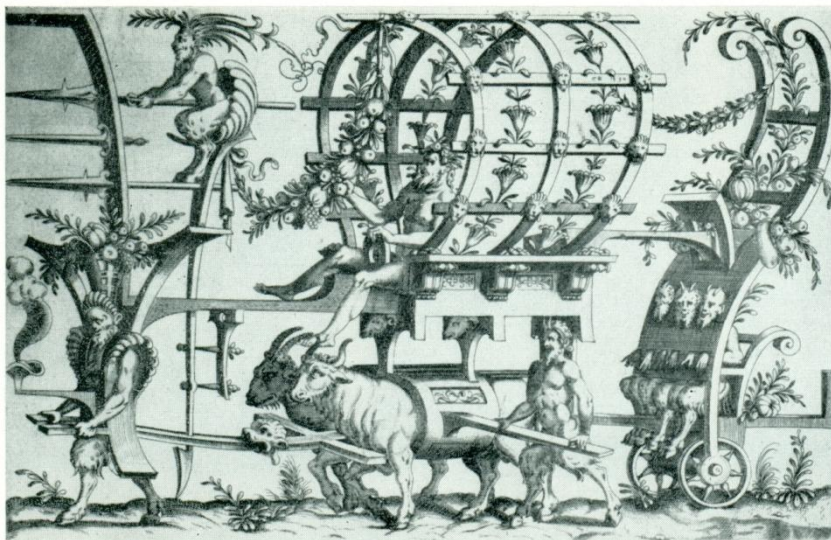
64. Carro fantástico. Sillería de la catedral de Évora. Portugal. 1562. Fotografía tomada de Robert C. Smith, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, lám. 14.



121 74. Cornelis Bos. Carro fantástico. Alrededor de 1550. 162 x 261



84. Cornelis Bos. Sátiros. 1548.



94. Cornelis Bos. Carro fantástico. 1550.

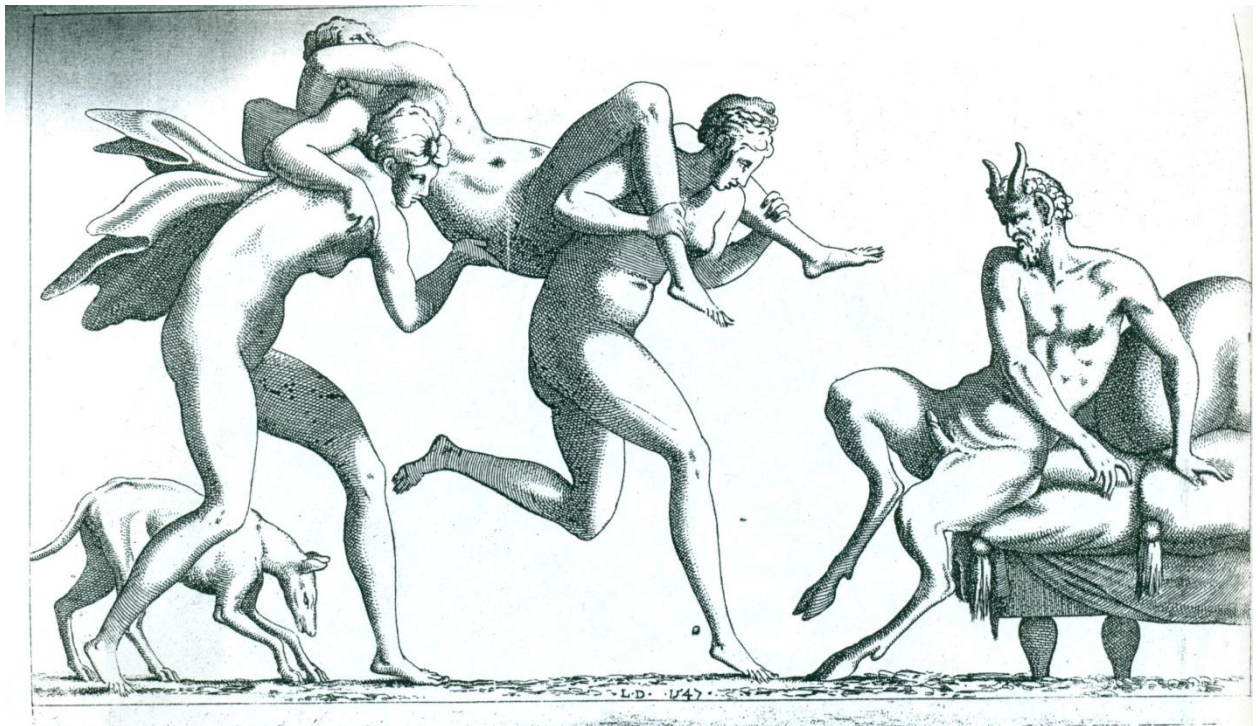


10⁴. Cornelis Bos. Carro fantástico. Alrededor de 1550.

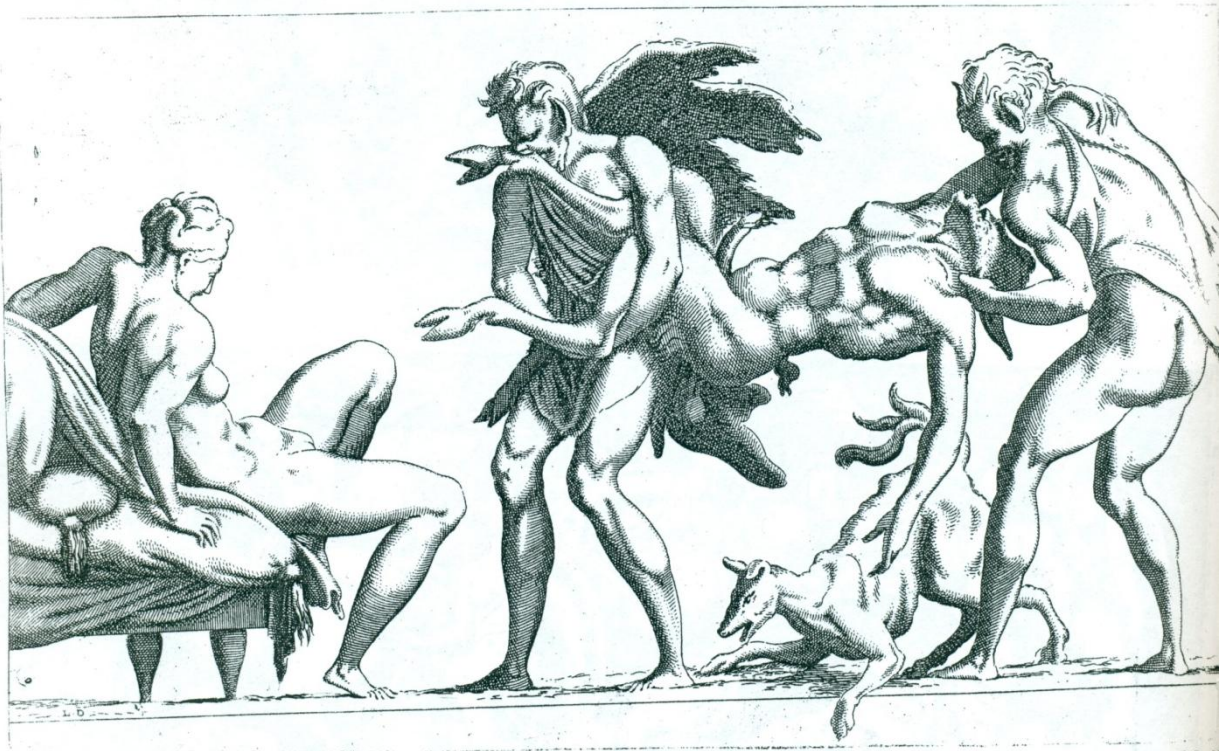


11⁴. Cornelis Bos. Carro fantástico. Alrededor de 1550.

Imágenes 7⁴ a 11⁴ tomadas de Sune Schele, *Cornelis Bos, a Study of the Origins of the Netherlands Grotesque*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1965.

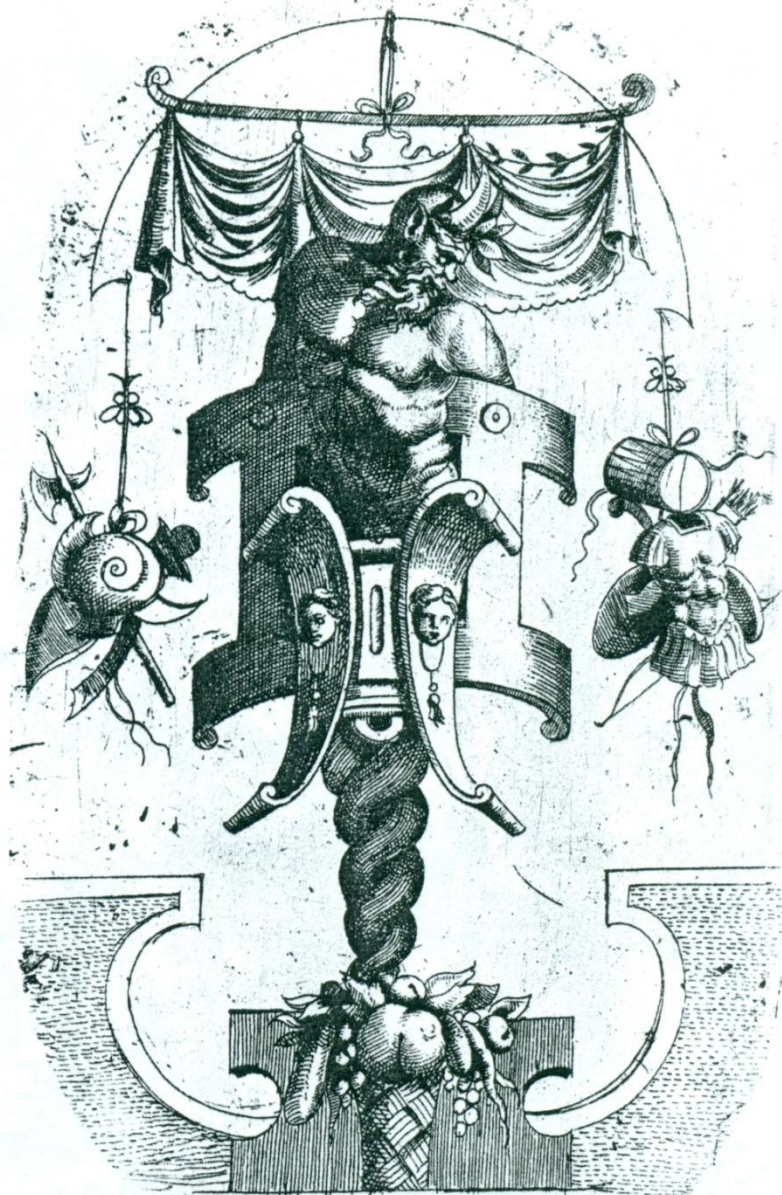


L.D. 81



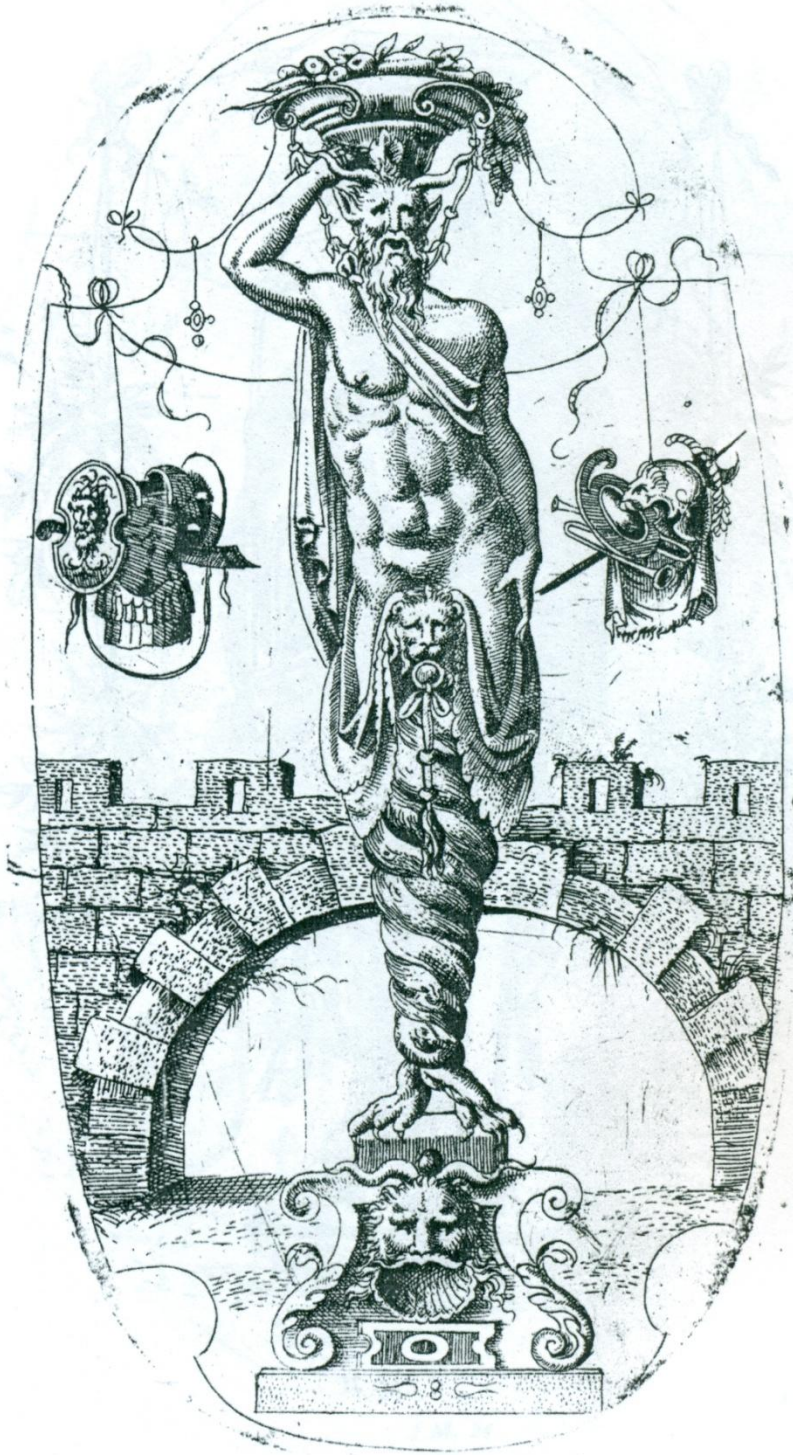
L.D. 82

124. Léon Daven. Ninfas y Sátiros. Escuela de Fontainebleau. 1547. Imágenes tomadas de Henri Zerner, *Ecole de fontainebleau, gravures*, París, Arts et métiers graphiques, 1969. L.D. 81 y 82.



J.M. 10

13⁴. Jean Mignon. Pilastra hermes. Escuela de Fontainebleau. Alrededor de 1545. Imagen tomada de Henri Zerner, *École de Fontainebleau, gravures*, París, Arts et métiers graphiques, 1969, J.M. 10.

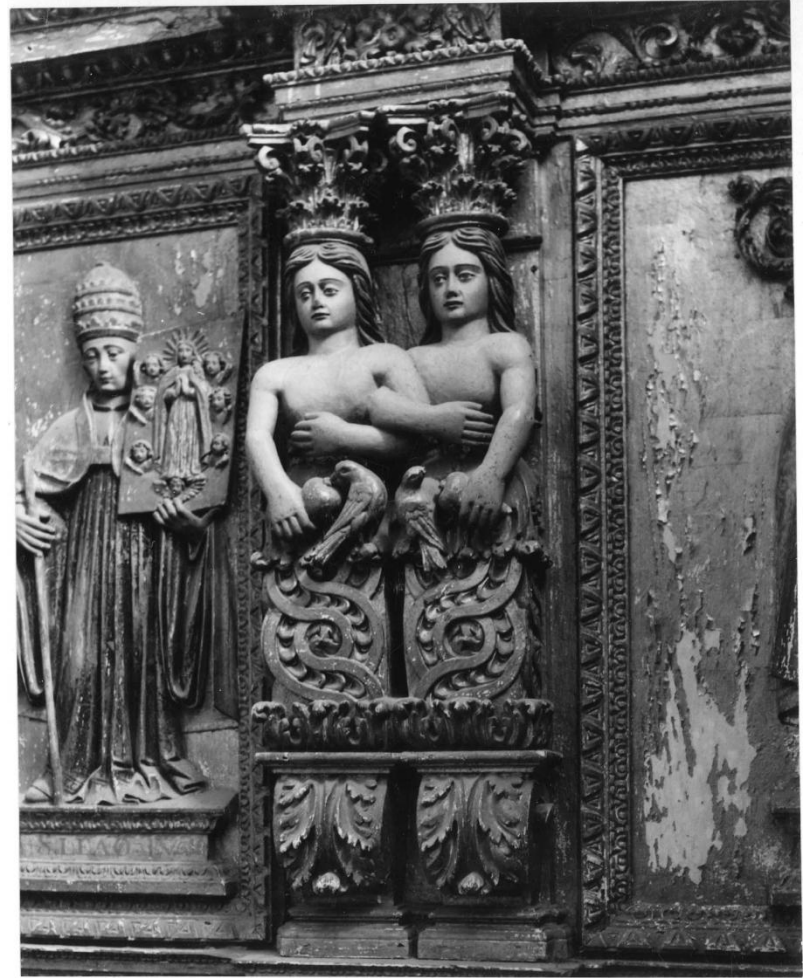


J.M. 20

14⁴. Jean Mignon. Pilastra hermes. Escuela de Fontainebleau. Alrededor de 1545. Imagen tomada de Henri Zerner, *École de Fontainebleau, gravures*, París, Arts et métiers graphiques, 1969, J.M. 20.



15⁴. Figuras serpentinas masculinas de las sillerías del coro de la iglesia del monasterio de San Martinho, en Tibães, Portugal. 1667 (doradas en 1706).



16⁴. Figuras serpentinas femeninas de las sillerías del coro de la iglesia del monasterio de San Martinho, en Tibães, Portugal. 1667 (doradas en 1706).

V. NAGAS, NAGINIS Y GRUTESCOS

EL PROBLEMA DE LA SUMISIÓN DE LOS NAGAS EN LOS PÚLPITOS INDO-PORTUGUESES.

Cuando, en el primer capítulo, advertimos la presencia de *nagas* y *naginis* en los púlpitos de las iglesias indo-portuguesas, nos movimos entre el universo del hinduismo -con sus templos y sus divinidades múltiples- y del catolicismo -con sus iglesias, sus retablos y sus púlpitos- como si una transferencia de formas entre una y otra religión en los siglos XVII y XVIII hubiese podido suceder de manera natural, a partir únicamente del contacto y la convivencia entre las dos culturas que estas dos religiones representaban entonces. Todos sabemos que esto es absolutamente imposible, pues la Inquisición se estableció en Goa en 1560 para no desaparecer hasta el siglo XIX, en 1812. Si bien, en la primera mitad del siglo XVI, las relaciones que se podían trazar entre *nagas* y *naginis*, el erotismo de las esculturas de templos como los de Orissa y las procesiones que se desarrollaban alrededor de los *rathas*, bien pudieron haber estimulado las mentes ávidas de conocimiento pagano derivadas de la Antigüedad clásica u oriental que gravitaban alrededor de figuras como los Medici o Francisco I^{ero},¹ en lo que concierne a los integrantes de la Iglesia católica del siglo XVII y XVIII, estas mismas asociaciones sólo podían despertar reacciones similares, o inclusive más violentas, que las que provocaron en el Abbé Dubois a principios del siglo XIX.

Fuera de Portugal la jurisdicción de la Inquisición portuguesa se extendía, a partir de Goa, a la totalidad de las posesiones lusitanas en la India y del continente africano. En

¹ Que se piense por ejemplo, más allá de Ficino y Pico della Mirandola, en los grabados eróticos de Giulio Romano, o bien las declaradas simpatías de Lomazzo y de Rosso por el universo dionisiaco.

realidad, sabemos relativamente poco de esta institución religiosa pues sus archivos fueron destruidos durante su traslado a Portugal debido a un incendio, en el siglo XIX; el siniestro, según algunos autores, puede haber ocurrido de manera intencional.² Sin embargo, a partir de lo que se ha podido reconstituir a través de las cartas de los jesuitas, los documentos de las demás órdenes religiosas y los testimonios de los viajeros, entre los cuales uno de los más importante es el del francés Dellon, conocemos algunos de los agravios que tuvieron que padecer los hinduistas cuya mala fortuna convirtió a su territorio ancestral, la isla de Goa, en el centro desde donde tan intolerante y violenta institución religiosa trataría de combatir la apostasía y la herejía.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII la Inquisición emitió todo tipo de prohibiciones en contra de lo que hoy llamaríamos la libertad de culto de los hinduistas. Un grupo de estas prohibiciones nos atañe en forma particular. Se trata de una sucesión de leyes y recomendaciones cuyo propósito era impedir que los practicantes del hinduismo siguieran celebrando matrimonios según sus rituales propios. La Inquisición, en efecto, abogó siempre ante el poder temporal de los virreyes por que se dejaran de realizar en la ciudad portuguesa tanto los matrimonios, como los demás rituales ligados a la vida doméstica y social, pertenecientes a esta religión. Los virreyes en Goa, e inclusive los reyes de Portugal, trataron de temperar tales exigencias de la Iglesia, pues las pérdidas económicas que la huida de los súbditos de religión hinduista implicaba cuando entraban en vigor estas leyes, eran demasiado cuantiosas para poder tolerarse con facilidad por la Corona portuguesa, cuyos principales intereses en India eran de índole económica. Sin embargo, la Inquisición logró imponerse la mayoría de las veces, en detrimento de la voluntad del poder temporal.

² Anant Kakba Priolkar, *The Goa Inquisition*, Bombay, publicado por el autor, 1961, pp. 31-34.

Según el relato que nos da Anant Kakba Priolkar en su libro sobre la Inquisición en Goa,³ la historia de tal conjunto de prohibiciones contra los matrimonios hinduistas se desarrolla como sigue:

En 1620 se emite una orden según la cual nadie tiene derecho a casarse en la isla de Goa si no es por el rito católico;⁴ esto obligaba a los hinduistas a desplazarse a territorios aledaños para poder casarse según sus normas religiosas. Un poco después, frente a las consecuencias de esta prohibición, el conde de Linhares⁵, virrey en Goa de 1629 a 1635, sugería al rey que se permitiera a los brahmanes celebrar matrimonios hinduistas en las islas vecinas, pues, como éstas no tenían iglesias, no podía resultar de ello ofensa alguna para la religión católica. En cambio, se hubiera podido imponer el pago de un derecho para la celebración de este sacramento hinduista, lo cual hubiera permitido recaudar fondos útiles para la Corona. La propuesta del conde de Linhares, sin embargo, nunca se convertiría en algo más que una mera sugerencia.⁶

A partir de 1679, época aproximada de la talla de nuestros púlpitos, se permite a los hinduistas en Goa casarse dentro de sus moradas, siempre y cuando no entrara a ellas ningún brahmán a realizar rituales paganos; esto, evidentemente, era una ley absurda, muy en el gusto de los procedimientos ultrajosamente ilógicos de la Inquisición, pues para celebrar el matrimonio hinduista se necesitaba un brahmán, como en el católico un cura.

³ *Idem*. El autor toma sus datos del *Archivo Portuguez Oriental*, de Cunha Rivara. Se trata de una recopilación de archivos que fue publicada originalmente a finales del siglo XIX. Anant Kakba Priolkar cita a partir de la edición original: J. H. da Cunha Rivara, *Archivo Portuguez Oriental*, vols. IV-VI, Nova Goa, 1862-75. Existe, sin embargo, una publicación reciente: J. H. da Cunha Rivara, *Archivo Portuguez Oriental*, Nueva Delhi, Asian educational services, 1992, a la cual se puede acceder en parte en la versión digital de la Digital Library of India: <<http://www.new.dli.ernet.in/index.html.en>>.

⁴ *Ibidem*, pp. 118-119 (Cunha Rivara, *op. cit.*, p. 1201, doc. 511).

⁵ El conde de Linhares no parece haber tenido nunca mucha simpatía hacia las órdenes religiosas. Sanjay Subrahmanyam (*L'empire portuguais...*, *op. cit.*, p. 322) nos dice que este virrey no soportaba ver como los soldados se hacían religiosos en cuanto llegaban a Goa para escapar de sus deberes marciales, lo cual debilitaba profundamente al Estado. Nos hemos ya dado una idea de la gran importancia que puede tener este hecho para la interpretación de nuestros púlpitos.

⁶ Anant Kakba Priolkar, *op. cit.*, pp. 118-119.

Las autoridades portuguesas se darían cuenta por sí mismas de lo absurdo de tal ordenanza abrogándola el mismo año y permitirían entonces a los hinduistas que se siguiesen casando según sus costumbres, pero solamente mientras la ceremonia se realizara flotando en embarcaciones dentro de los ríos cuyas aguas estuviesen fuera del territorio portugués. Una de las condiciones para poder celebrar este tipo de matrimonios era que los católicos no estuvieran presentes durante la ceremonia.⁷

Más tarde, en 1701, por orden del rey de Portugal, se permitiría de nueva cuenta a los hinduistas casarse dentro de sus casas, en la presencia de un brahmán; sin embargo, se advertía que los católicos que llegaran a presenciar estas bodas, así como los hindúes que lo permitieran, serían castigados.⁸ La Inquisición, sin embargo, se inconformaría y el poder temporal daría marcha atrás a la iniciativa en 1705.⁹ Esta ley es particularmente interesante pues demuestra –de lo contrario no hubiese sido necesario prohibirlo–, que en la vida cotidiana, existía mucha mayor convivencia entre católicos e hinduistas de lo que se puede imaginar; por lo visto tales acercamientos fueron además amistosos: ¿por qué, si no, los católicos habrían sido invitados a presenciar tales ceremonias?

Las razones que daría la Inquisición para inconformarse sería que “los matrimonios de los que hacen la petición [de poder casarse según sus costumbres] constituyen actos o funciones supersticiosos, en las que hay ritos y ceremonias de “gentiles” [*cerimonias gentilicas*], culto, adoración y deprecación de pagodas”¹⁰, hecho que la Inquisición no

⁷ *Ibidem*, pp. 119-120: (Cunha Rivara, *op.cit*, fasc. VI, pp. 1286-9, doc. 595).

⁸ *Ibidem*, p. 120.

⁹ *Idem*. (Cunha Rivara, *op. cit*, fasc. VI, suplemento II, p. 131, doc. 42).

¹⁰ *Idem*. (Cunha Rivara, *op. cit*, Fasc. VI, suplemento II, p. 505, doc. 185). Traducimos a partir de la versión original aunque el texto esté traducido al inglés por Anant Kakba Priolkar. Este autor traduce “cerimonias gentilicas” por “Hindu rites” y “Pagodas” por “Hindu temples”, lo cual, si bien puede facilitar la comprensión de los hechos para un lector moderno, también se puede considerar como un anacronismo. El fragmento del texto original es el siguiente: “[...] os casamentos dos Supplicantes são huns actos, ou funções supersticiosas, em que ha ritos, e cerimonias gentilicas, culto, adoração, e deprecação de Pagodas[...]”.

estaba dispuesta a permitir: sólo daría su consentimiento para este tipo de ceremonias si se llegaba a garantizar la presencia de un custodio autorizado por ella mientras se realizaban, el cual debería vigilar que no se recurriera a ningún ritual dirigido a divinidades hinduistas durante los cinco días enteros, con sus noches, en los que se extendía la ceremonia.¹¹

Como, después de esta prohibición, los hinduistas empezarían de nuevo a huir de Goa, el rey João V haría saber a su virrey, por medio de una carta fechada del 3 de marzo de 1713, que la prohibición era inconveniente, pues de esta manera se estaban mermando de nuevo los ingresos provenientes de los súbditos hinduistas; argüiría el rey que, al celebrar sus matrimonios dentro de sus casas, los hinduistas no ofendían a los católicos, pues estos ni siquiera se enteraban de ello. El virrey sin embargo se pondría en esta ocasión del lado del Santo Oficio.¹²

En este relato de los sucesivos relajamientos y endurecimientos que tuvieron lugar alrededor de los matrimonios hinduistas nos interesa particularmente un aspecto: una de las principales causas por las cuales se consideraba necesario prohibir los matrimonios era la posibilidad de que los católicos asistieran, o simplemente viesen de lejos, estas ceremonias, como si el simple contacto con ellas pudiesen apartarlos de su fe. La orden del Rey de 1701 que permitió que los hinduistas se casaran según sus costumbres siempre y cuando no estuviesen presente ningún católico, demuestra que las autoridades mostraban preocupación por que los hinduistas nuevamente conversos al catolicismo, al ver estos matrimonios,

¹¹ *Idem.* (Cunha Rivara, *op. cit.*, Fasc. VI, suplemento II, p. 505, doc. 185).

¹² *Ibidem*, p. 121: (*Archivo Portugués Oriental*, Fasc. VI, suplemento II, pp.18-19, doc. 11).

sintieran nostalgia por los ritos según los cuales habían sido educados y terminaran alejándose de la fe católica.¹³

¿En estas circunstancias, cómo entender la presencia en los púlpitos, el lugar más visible e importante de la iglesia después de la Contrarreforma y la plataforma desde la cual se combatía a herejes y apóstatas, de un elemento tan evidentemente hinduista como los *nagas* y las *naginis*, cuyo culto, a través de los *nagakals*, seguía en plena vigencia en la región durante la época en que tuvieron lugar estas prohibiciones? La perplejidad aumenta cuando conocemos los aspectos rituales que implicaba el levantamiento de estas piedras votivas cuyo propósito mágico-religioso se encontraba ligado a la fertilidad de las mujeres y por tanto al matrimonio, al nacimiento de los niños, e inclusive al deseo sexual.

Se conocen las grandes resistencias a las que se tuvo que enfrentar el jesuita Roberto de Nobili cuando intentó acoplarse a las tradiciones hinduistas para lograr así ganar adeptos al catolicismo. Su compañero de misión, Gonçalo Fernandes, y luego el clero

¹³ Un ejemplo de este tipo de preocupaciones nos la da la prohibición, en 1681, de la “vigilia” tradicional que observaban los habitantes de Goa cada vez que nacía un niño; una de las razones que se dio en aquel entonces para llevar a cabo esta prohibición fue precisamente que se había observado que: “[...] los moradores del Estado de India, abusaban grandemente cuando les nacían los hijos, imitando en esto a los gentiles, entre los cuales se acostumbraba hacer unas grandes fiestas que duraban ocho días cuando nacían los niños, en las cuales se ofrecían banquetes a todos los asistentes y aunque esta gentilidad se haya reducido mucho al recibir el agua del bautismo, con todo, a pesar de ser cristianos continuaban a hacer lo mismo que cuando eran gentiles, y el mal ejemplo era tan poderoso que se contagiaria aun a los portugueses en tal manera que no hay ni rico ni pobre, que no celebrara las mismas fiestas, a las que llaman vigilia.” (Carta del rey de Portugal al virrey de India, Francisco de Tavora, 1681: Cunha Rivara, *Archivo Portuguez Oriental*, Nueva Delhi, Asian educational services, 1992, Fasc. VI, p. 1290, doc. 596). Anant Kakba Priolkar traduce al inglés el mismo pasaje (*op. cit.*, p. 122); no obstante hemos preferido dar nuestra propia versión a partir del original portugués. El *Conselho Ultramarino* que reportaría estos hechos al rey de Portugal también se mostraba preocupado porque, a partir del sexto día de estas festividades, la gente se quedaba a dormir en las casas de los que daban el festejo, por lo cual éstas quedaban “deshonestadas”, puesto que en ellas “se hacían muchas ofensas a Dios, que los mismos dueños de éstas confesaban”. no es necesario explicar más a fondo que, al usar la palabra “deshonestadas”, los que se quejaban así, entendían que en estas festividades se pecaba de lascivia, fuese esto cierto o no. Es interesante que en esta petición al rey de Portugal para que se prohibieran estas fiestas dedicadas al nacimiento de los niños, se dijera igualmente que si no se abandonaban era por culpa de las mujeres, “pues conociendo éstos [los dueños de las casas] que estas vigiliass no servían más que para su destrucción, ninguno quería ser el primero que abandonase esta costumbre, por no ser considerado como un miserable [puesto que los gastos eran muchos], y que la principal causa de no haberla abandonado, procedía de las mujeres, que, llevadas por la vanidad y la emulación, obligaban a los maridos a cometer estos excesos.”

de Goa con el Primado Dom Cristovão de Sá a su cabeza, nunca vieron con buenos ojos la decisión de de Nobili de adaptarse a las costumbres de los brahmanes renunciando adoptando su tipo de vestimenta y de alimentación: mientras que de Nobili argumentaba que estos eran signos que conllevaban únicamente un significado “civil”, sus oponentes consideraban que tenían para los brahmanes un significado religioso, fruto de las “supersticiones” de los hinduistas y que por tanto no podían ser adoptados por un verdadero cristiano. Así, a pesar de los logros que obtuvo el jesuita¹⁴, sus oponentes nunca dejaron de considerar sus métodos como una claudicación del catolicismo frente al espíritu del hinduismo, acusándole de haberse convertido literalmente en un brahmán.¹⁵ Por tanto, en Goa, se condenaron sus métodos en 1619, aunque luego el Papa Gregorio XV los aprobara en 1623.¹⁶ Volvemos a preguntar: ¿en estas circunstancias, cómo entender la integración a la cazoleta de los púlpitos de criaturas tan fácilmente asociables a los *nagas* y *naginis* de la tradición hinduista?

Dadas las similitudes que se pueden establecer entre esta problemática y aquella que tiene que ver con la integración de elementos de origen indígena en el arte barroco de los

¹⁴ Lo cierto es que sólo es cuando adoptó sus costumbres, que los brahmanes de la misión de la misión de Madurai, a la que llegó en 1606, se acercaron a él y se mostraron dispuestos a escuchar su doctrina, lo cual tuvo como efecto que algunos de éstos se convirtieran al cristianismo, después de apretados debates teológicos en sánscrito con el jesuita, quien, además de haber adoptado la vestimenta y las costumbres alimentarias de estos sacerdotes por nacimiento, también había aprendido la lengua de sus textos sagrados, los cuales, por supuesto, había leído y entendido.

¹⁵ También se le reprochó a de Nobili el elitismo que suponía predicar para los brahmanes con respecto a las demás castas, pues al hacerlo, adoptando para ello el tipo de alimentación y vestimenta de los primeros, se alejaba tanto de las segundas como los hacían los propios brahmanes; Por otro lado, de esta forma también parecía renegar de su propia condición de europeo (o de “portugués”, así fuese italiano), al mostrarse así superior y diferente a aquellos que los brahmanes consideraban como *paranguis*, indignos de ser frecuentados por ellos.

¹⁶ Para una biografía de Roberto de Nobili ver Vincent Cronin, *A Pearl to India: the Life of Roberto de Nobili*. Londres, Libra, 1959. Para un estudio académico más profundo ver Ines Županov, *Disputed Mission, Jesuit Experiments and Brahmanical Knowledge in Seventeenth-century India*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 1999. Para algunas de las cartas de Roberto de Nobili, ver la recopilación de Joseph Bertrand, *La mission du Maduré d'après des documents inédits*, tomo II, Paris, Librairie de Poussielgue-Rusand, 1848; digitalizado por Internet Archive:

<<http://www.archive.org/stream/lamissiondumadu03jesuogoo#page/n6/mode/2up>>

virreinos de la Nueva España y del Perú, no resulta del todo imposible que, en búsqueda de una solución a este problema, alguno de nuestros lectores se haya acordado del debate poético-académico que tuvo lugar en México alrededor de la integración del espíritu indígena y de sus creencias religiosas de origen pagano en la ornamentación eclesiástica. Habrá recordado, por ejemplo, el acento puesto por Pedro Rojas en la facultad inventiva del indígena en detrimento de cualquier otra intención de tipo europeo que se pudiese identificar en la realización de las yeserías de la cúpula de Tonantzintla.¹⁷ También se habrá recordado la exaltación de los valores de espontaneidad y de cooperación popular y colectiva que parece defender el autor en su libro, aunque refiriéndose para ello a otros estudiosos de la pequeña iglesia, en particular al Doctor Atl. Quizá, entonces, tampoco habrá resistido a interpretar las figuras fantásticas de nuestros púlpitos indo-portugueses como una manifestación natural, gozosa y solidaria de un inmaterial espíritu hinduista, expresándose en el seno de la Iglesia bajo la mirada un tanto complaciente de las

¹⁷Como lo señala Antonio Rubial García (*Santa María Tonantzintla. Un pueblo, un templo*, México, Universidad Iberoamericana, 1991, p. 39), debido a la falta de documentos, es poco lo que se sabe de la datación de la iglesia de Tonantzintla más allá de la propuesta que hiciera Pedro Rojas (*Tonantzintla*, México, UNAM, 1956). Al respecto, siguiendo el resumen que dio el propio Rubial (*ibidem*, pp. 39-42) así como el plano que incluye en su libro (*ibidem*, p. 30), damos aquí las grandes pautas de esta propuesta: 1) Primera etapa (segunda mitad del siglo XVII): primera estructura arquitectónica (nave rectangular y una fachada muy sencilla). 2) Segunda etapa (finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII): torre, cúpula, brazos del crucero, sacristía pequeña, retablo principal y estucos del ábside y del crucero; columnas salomónicas de las esquinas de la torre, del retablo y de las pilastras del crucero; Rubial considera que esta segunda etapa constructiva debe insertarse entre los años 1714-1724, un poco más tarde de lo que propone Rojas (*op. cit.*, p. 40). 3) Tercera etapa (Segunda mitad del siglo XVIII): coro alto; pequeñas salas contiguas al coro; nueva portada, casa parroquial, sacristía grande, patio, atrio; los estucos que quedaban por hacer en los brazos del crucero, en la nave y en el coro; retablos salomónicos y churriguerescos, telas del bautisterio; Rubial piensa que esta etapa se puede insertar entre los años 1750-1759 y que los retablos salomónicos del crucero pertenecen a la segunda etapa, al igual que el retablo mayor. 4) Cuarta etapa (siglo XIX): dos retablos neoclásicos de la nave; cimborrio neogótico; arreglos de la bóveda del coro (12 de diciembre de 1897). Hay que saber además que, según Rubial, la policromía de los estucos de la nave es del siglo XX. Si bien los estucos que faltaban por modelar en la nave, en los brazos del crucero y del coro pertenecen, según esta datación, a la tercera etapa constructiva (1750-1759), los de la cúpula, que son a los que nos referimos principalmente aquí, pertenecen, por tanto, a la segunda etapa constructiva (1714- 1724). “La cúpula y el crucero, nos dice Rubial, [...] es lo primero que se decoró.” (Rubial, *op. cit.*, p. 49).

autoridades eclesiásticas, autoridades muy poco atentas, por lo demás, a las posibles implicaciones paganas de tales actividades tan subversivas como artísticas.

A riesgo de decepcionar a este lector, por lo menos por el momento, pues regresaremos a este tema, debemos hacer notar que este tipo de interpretación no resulta tan natural en el contexto de los púlpitos indo-portugueses pues existen diferencias demasiado importantes entre el tipo de figuras que representan *nagas* y *naginis* y aquellas que, en el templo de Tonantzintla, tupen su cúpula y sus paramentos para crear aquella maravillosa cueva, fértil en impresiones oníricas y religiosas, que todos admiramos. En efecto, como el mismo Rojas lo indica de manera discreta, quizá para no opacar el prestigio y el misterio que representa la intervención de la mano indígena: “La decoración de esta gruta es el extremo difícilmente imaginable del clásico grutesco”,¹⁸ por lo que, según las palabras del mismo autor, un poco más adelante en su texto:

Decimos que este florido desorden de juguetería encantada salió de la inquietud decorativa del grutesco y de las profundidades coloridas de los libros flamencos que el poblano tiene la osadía de poner en relieve mural, y decimos bien. Es el paso de dos hermosas sugerencias artísticas a un estilo decorativo regional delicioso y nuevo en el mundo. Aprovecha la libertad de dibujo de las cartelas y la combina con las finuras del grotesco. Si al hacerlo pierde algo de su pureza, en cambio gana el caudal de las dos corrientes.¹⁹

Cabe decir que la reflexión de Rojas acerca de un caudal indígena que se mezcla con el caudal específico del grutesco se adapta bastante bien a las figuras de nuestros púlpitos y valdrá la pena retenerla en lo sucesivo. No obstante, las figuras del grutesco, por más inquietante que pudiese resultar su fantástica puesta en escena, con todo su contenido mágico y erótico (sátiros y doncellas, esclavos, bucráneos, mascarones reminiscentes de la máscara de Baco, etc.) si bien no habían sido por completo neutralizadas en lo que respecta

¹⁸ Pedro Rojas, *op. cit.*, p. 39.

¹⁹ *Idem.*

a su carácter propiamente pagano, como lo veremos más adelante, no constituían una amenaza de la magnitud que supondría la presencia de símbolos cuya procedencia se pudiese fácilmente identificar con la antigua religión de los nahuas, simplemente porque, desde su redescubrimiento en la Italia renacentista, el estilo al que pertenecían, -estilo que estuviera primero en boga durante la Roma de Nerón-, había logrado pasar, a la larga, por un género ornamental relativamente inocuo en comparación con las producciones de las religiones paganas que la Iglesia católica pretendía derrotar.

Si es verdad que en Tonantzintla se puede interpretar la profusa decoración de la gruta eclesiástica como una manifestación de “la Flor y el Canto” de los antiguos nahuas que se materializa en la “la flor que sale de los labios de los mascarones, más por indicar la palabra florida que por recordar los grutescos clásicos”²⁰ (figs. 1⁵ a-d a 3⁵), también es cierto que esta interpretación sólo pudo ser accesible a un grupo de personas, de procedencia indígena claro está, quienes hubiesen mantenido viva la tradición de sus ancestros y hubiesen sido capaces a la vez de plasmar, y luego de traducir, esta tradición a partir de los elementos del grutesco que se encuentran a la base de esta decoración. Junto a tales individuos, a quienes únicamente nos podemos imaginar de manera hipotética, sólo los estudiosos modernos podían reconstruir la intención simultánea de ocultación y revelación de los valores propios de la religiosidad prehispánica que algunos afirman leer en Tonantzintla, ayudados, eso sí, ya no con la herencia de la tradición, sino con los instrumentos de la historia. Sin embargo, lo más probable es que para la mayoría de los fieles (y representantes de la Iglesia) tales ornamentos no hubiesen despertado una inquietud excesiva pues, a final de cuentas, simplemente se trataba de una interpretación popular y espontánea de motivos tomados en grabados, por medio de los cuales, además,

²⁰ *Ibidem*, p. 40.

sólo se pretendía ilustrar la vida de los santos, los ángeles del paraíso, y uno de los cultos más característicos de la iglesia católica, el culto a María. En “la flor que sale de los labios de los mascarones”, es probable que lejos de ver el canto de los nahuas, la gente más educada en materia de arte, simplemente hubiese reconocido las características de una de las posibles fuentes europeas del motivo, como lo podrían ser los paneles de madera de Scibec de Carpi que ornán la galería “Francisco I^{ero}”, en Fontainebleau (figs. 1⁵ a-d - 3⁵). Así pues, si el grutesco era en efecto la manifestación de algún espíritu pagano, este, al pertenecer al lenguaje clásico, era lo suficientemente cercano al universo católico para que la Iglesia se sintiera capaz de controlar los posibles efectos perniciosos que pudieran tener en el alma de sus fieles.

Los *nagas* y las *naginis*, en cambio, en particular aquellos que se pueden identificar iconográficamente como tal de manera certera, como es el caso de las *naginis* de los púlpitos del Museo Medeiros e Almeida, en Lisboa, de la iglesia de Santa Ana, en Talaulim, de la iglesia de San Cayetano, en Assagao o de la iglesia de Varca (figs. 10¹ a 13¹) no ocultan nada de su procedencia pagana. Son las mismas cobras divinizadas frente a las cuales a unos kilómetros apenas, fuera de la jurisdicción portuguesa, los hinduistas, y en particular las mujeres, seguían rindiendo culto para asegurarse fertilidad y descendencia, así como para alejar la posibilidad de las mordeduras venenosas con sus consecuencias funestas. Debemos de estar conscientes que las colonias portuguesas en la India eran en realidad uno enclaves minúsculos en relación con el inmenso territorio que representaba tanto la India hinduista como la musulmana. Nada tenían que ver en importancia estas ciudades y pequeñas extensiones territoriales con los virreinos de la Nueva España o del Perú, donde la Corona española reinaba sobre la totalidad de las almas indígenas que habían habitado libremente el continente americano antes de su llegada. Las religiones

prehispánicas habían sido acorraladas por todos los flancos por la religión apostólica y romana, mientras que, en la India, es el catolicismo el que se veía rodeado por doquier por las religiones de “infieles” e “idólatras”. Dadas estas circunstancias nos parece imposible que las *naginis* talladas en los púlpitos no remitieran de inmediato a su modelo original y que, quien las observara, no reconociera en ellas a las divinidades frente a cuyas imágenes talladas en los *nagakals*, los paganos dedicaban sus plegarias, en particular durante el *nagapanchami*. ¿En cuán mayor medida podrían haber reconocido a estas figuras los conversos, de cuya vista la Inquisición se preocupaba tan ansiosamente de apartar los matrimonios, por miedo a que esta ceremonia despertara en ellos la nostalgia de sus antiguas tradiciones?

Creemos que, tanto este problema, como su solución, son en parte de índole iconográfica. En efecto, una de las diferencias más marcadas a nivel iconográfico entre los *nagas* y las *naginis* de los púlpitos y aquellos que pertenecen a los templos hinduistas es que estos últimos nunca son empleados como cariatídes. Dentro de la iconografía tradicional del hinduismo la actitud “cargante” de los *nagas* resulta ser una novedad, pues este papel corresponde más exclusivamente a los *ganas* o a los *bhararaksasas*, los cuales, al igual que los *nagas* y *naginis*, son considerados como *vyantara devatas*, es decir como divinidades de segundo orden, aunque no por ello sean menos respetadas. En los templos de Orissa, sin embargo, estos *ganas* atlántides, cuya popularidad aumenta en los siglos X y XI, se encuentran en los capiteles de los *stambhas* y en particular de los *stambhas* con *nagas* y *naginis*, por lo que, de alguna manera, el amalgama entre ambas figuras se antoja natural (fig. 4⁵).²¹

²¹ Thomas E. Donaldson, *op. cit.*, p. 1174.

Esta diferencia iconográfica, por poco importante que pudiese parecer, es en realidad central para la interpretación del significado que pudo tener, desde el punto de vista de la Iglesia, la presencia de *nagas* y *naginis* en los púlpitos. Nos parece evidente que el hecho de representar a *nagas* y *naginis* cargando la plataforma desde la cual el predicador pronunciaría sus sermones, responde a la intención de convertir a estas criaturas peligrosas y poderosas en seres sumisos y obedientes frente a la palabra de Cristo. Hemos visto anteriormente que en el budismo se encuentra una visión de los *nagas* muy diferente de las concepciones védicas para las cuales estos seres sólo se podían vencer o propiciar por medio de sacrificios, encantaciones y rituales. En el budismo, los *nagas*, por primera vez, aprenden a doblegarse y a renunciar a su violencia natural frente al poder de convencimiento de la palabra del Buda. Ahora bien, en los púlpitos indo-portugueses esta es precisamente la actitud que asumen *nagas* y *naginis* pues soportan la plataforma desde la cual el cura pronunciaba sus sermones, con una actitud humilde y sumisa, a la vez que gozosa, con lo cual se puede establecer un paralelo entre la simbólica budista y aquella que se pretendía adoptar dentro de las iglesias portuguesas de la India: así como los *nagas* se rindieron frente a la palabra del Buda, los *nagas* y *naginis* parecen someterse a la palabra del orador quien, con sus sermones, transmite la palabra de Cristo.

En este contexto, vale la pena recordar la historia del *naga* Muchilinda tal como se encuentra consignada en el *Lalitavistara*. En esta versión, una multitud de reyes *nagas*, venidos desde los cuatro puntos cardinales, se unen a Muchilinda para proteger al Buda de las intemperies. Cuando, por fin, el frío, la lluvia y la tormenta se disipan, los reyes *nagas* se desenroscan del cuerpo del Buda y lo saludan tocando sus pies con sus cabezas antes de

regresar a sus moradas. Inmediatamente después, lo mismo hace el *naga* Muchilinda.²² Iconográficamente no deja de ser interesante el paralelo que se puede establecer con los *nagas* que cargan la plataforma del púlpito, donde el predicador, quien representa a Cristo, pondrá sus pies durante cada homilía. Sin embargo, no hay que olvidar que entre la desaparición del budismo y la talla de los púlpitos pasaron de siete a ocho siglos, por lo cual una filiación directa resulta sino imposible, por lo menos cuestionable, aunque quepa la posibilidad de que los eclesiásticos que hayan encargado la talla de estos púlpitos estuvieran al tanto de la tradición Budista.

En realidad, el paralelo más cercano con el cual comparar tanto iconográfica como simbólicamente la actitud sumisa de los *nagas* y *naginis* en los púlpitos con elementos del arte y de la religión hinduista es con la figura de Krishna venciendo al rey *naga* Kaliya. En la época que nos ocupa, el *Baghavata Purana*, donde se relata este episodio (que también figura en el *Mahabharata*), era extremadamente popular, como lo es hoy en día, por lo que es más fácil establecer una relación directa entre la sumisión de los *nagas* de los púlpitos y este motivo mitológico perteneciente al hinduismo que lo sería hacerlo con las leyendas del budismo. Además, durante el reino de Vijayanagara fueron comunes unas magnificas esculturas de bronce cuya temática se inspira frecuentemente en este episodio de la vida de Krishna (figs. 5⁵ y 6⁵).

En estas esculturas, podemos observar a Krishna de pie sobre las múltiples cabezas de serpiente de la capucha del rey *naga* Kaliya; la importancia de las serpientes de la capucha es tal que se podría creer que se trata de la representación de una serpiente

²² El *Lalitavistara*, redactado según Ph. Éd. Foucaux (*Histoire du Bouddha Sakya Mouni traduite du tibétain*, Paris, Benjamin Duprat, 1860, p. XVI) alrededor del Siglo I a.C fue traducido del sánscrito al tibetano en el siglo VI d.C (*Idem*). Ph. Éd. Foucaux realizó la traducción al francés a partir de la versión tibetana. Es esta la versión que consultamos aquí (*Ibidem*, capítulo XXIV, pp. 354-355).

policefálica en medio de cuyas cabezas se anida un personaje independiente, cuando en realidad se trata del medio-cuerpo superior del rey *naga* Kaliya quien aparece en medio de estas cabezas como una pequeña figurina con las manos en *anjali* en la típica actitud de plegaria, la cual indica su sumisión frente a la divinidad. Krishna, quien danza sobre la cabeza del *naga*, presenta la mano derecha en *abhayamudra* mientras con la mano izquierda sostiene la cola de la serpiente. Cuando adopta el gesto de *abhayamudra*, la divinidad, cualquiera que sea, presenta la mano derecha hacia al frente para infundir seguridad y tranquilidad a los devotos, con lo cual se significa aquí que Krishna encomienda a sus fieles a sentirse tranquilos puesto que él ha vencido al *naga* Kaliya y éstos se encuentran bajo su protección. Es interesante constatar aquí la permanencia de los tipos iconográficos tal como se ha dado en la India hinduista a lo largo de los siglos cuando se compara la estatuilla de la figura 5⁵, la cual es del siglo XVI, con aquella del siglo IX (fig. 6⁵), que presenta Kramrisch en su libro sobre la pintura, la escultura y la arquitectura de la India.²³

Por otro lado, hemos visto, en el primer capítulo,²⁴ que las *naginis* de los pulpitos del Museo Medeiros e Almeida, de la iglesia de Santa Ana en Talaulim, de la iglesia de San Cayetano en Assagao y de la iglesia de Varca, (figs. 10¹ a 13¹) se parecen mucho a las miniaturas de la pintura Rajput en las que se representa la leyenda de la lucha de Krishna con el *naga* Kaliya (figs. 14¹ y 15¹), en particular porque estas *naginis* no tienen capuchas, lo cual puede ser un argumento más, a favor de la interpretación que proponemos. El relato que desarrollaremos a continuación es precisamente el que ilustran aquellas miniaturas.

²³ Stella Kramrisch, *Tradition of Indian Painting, Sculpture and Architecture*, Londres, Phaidon Press, 1955, fig. 110.

²⁴ Ver *supra*, pp. 56-58.

Según el *Bhagavata Purana*, también conocido como el *Shrimad Bhagavatam*, Krishna, encarnación de Vishnu, era todavía un niño cuando sucedería este episodio de su vida. Se dice que el *naga* Kaliya mantenía entonces envenenada una poza del río Yamuna, a la cual nadie podía acercarse pues la fuerza de su veneno hacía que inclusive los pájaros cayeran muertos cuando sobrevolaban sus aguas; si alguna gota proveniente de la poza venía a caer en la orilla del río, las plantas se secaban inmediatamente. Un día en que Krishna se divertía cerca del lugar, al ver tan desalentadora escena, se treparía decidido a un árbol *kadamba* de gran altura, cuyas ramas se inclinaban sobre la poza y, colmado de valentía y heroísmo, se dejaría caer dentro de las aguas envenenadas. Una vez dentro de la poza, empezaría a dar palmadas para atraer al *naga* Kaliya fuera de su reino subacuático. Kaliya, quien no podía tolerar que nadie invadiera sus dominios, surgiría entonces lleno de furia y, después de haberlo mordido en el pecho, se enrollaría alrededor del cuerpo del dios encarnado con la intención de matarlo. Los pequeños pastores que acompañaban a Krishna se asustarían entonces, mientras que malos presagios se leerían en toda la atmósfera.

Debido a estas señales sobrenaturales, los vaqueros y las vaqueras que habían compartido con la madre de Krishna la tarea de educarlo, en Vrindavan, se enterarían de que la joven divinidad estaba en peligro y acudirían corriendo al lugar. Cuando verían a Krishna casi muerto entre las espiras del cuerpo enroscado de Kaliya, querrían entrar a la poza a ayudarlo, pues no se daban cuenta del poder que implicaba la naturaleza divina de Krishna, quien no es sino el avatar de Vishnu. Sin embargo, Balarama, el hermano de Krishna, conocía su verdadera naturaleza por lo cual les impediría entrar en las aguas para rescatarlo; paradójicamente, Balarama, además del hermano de Krishna es también el avatar de Shesha, la serpiente primordial. Krishna, quien hasta ahora simplemente había

imitado el comportamiento de un humano ordinario, se manifestaría en todo su poder y se liberaría del cuerpo enroscado del *naga* Kaliya.

Entonces, Krishna empezaría a asechar al *naga* Kaliya caminando alrededor de él como Garuda cuando vuela alrededor de los *nagas*, evitando las mordidas que éste trataba de asentarle; el movimiento circular terminaría por agotar a Kaliya y en un momento de debilidad, Krishna se treparía sobre sus múltiples cabezas; Krishna bailaba sobre las cabezas enjoyadas de Kaliya y sus pies se enrojecían, heridos por las múltiples joyas que llevaba el rey *naga*. Mientras tanto, una multitud de seres divinos como los *gandharvas*, los *siddhas*, los sabios, los *charanas* y las esposas de los semidioses, acudían a acompañarlo con la música de sus tambores y demás instrumentos, al tiempo que le ofrecían flores, canciones y rezos.

Al danzar, cada vez que el *naga* Kaliya levantaba una de sus 101 cabezas, Krishna se la aplastaba con la planta del pie, de tal manera que la gran serpiente estaba ya a punto de morir y escupía sangre por cada una de sus bocas. Es entonces cuando el *naga* Kaliya reconocería que Krishna no era otro sino el propio Vishnu Narayana, el Señor de todos los seres, y, mentalmente, tomaría refugio en la divinidad. En ese momento, una multitud de *naginis*, esposas del Rey Kaliya, viendo de esta manera vencido a su Señor, saldrían del agua y se inclinarían arrastrándose frente a Krishna mientras le tendían entre brazos a sus pequeños *nagas*, pidiéndole clemencia. Primero, le darían la razón a Krishna, pues admitían que su deber como avatar de la divinidad era castigar a los que hacían el mal y eran envidiosos como su marido; después admirarían el hecho de que el *naga* Kaliya había tenido la suerte de ser tocado y vencido por la planta de los pies de Krishna; tal privilegio se debía probablemente a los actos loables y los meritos espirituales que éste acumularía en otras vidas (esta loa de las plantas de los pies de Krishna bajo las cuales había sido vencido

su marido se prolonga durante varias estrofas). Después las *naginis*, asegurarían su eterna obediencia al señor Krishna haciendo la alabanza de todas sus cualidades divinas, en tanto principio absoluto de todas las cosas existentes (lo cual también dura varias estrofas). Por fin, le rogarían a Krishna que no dejara morir a su marido y que supiera perdonarlo por su inconsciencia.

Krishna accedería al ruego de las *naginis* y dejaría entonces a Kaliya quien ya se había desmayado y estaba a punto de la muerte, debido a las heridas y el dolor causado por la danza que el dios encarnado había llevado a cabo sobre sus múltiples cabezas. Pero pronto se recuperaría y entonces, en una actitud de humilde sumisión, le rogaría a Krishna que entendiera que era su renacimiento como *naga* lo que había hecho que perteneciera a una especie envidiosa, ignorante así como constantemente enojada, y que no era fácil liberarse de su naturaleza por sus propios medios. Le pediría entonces a Krishna que dispusiera de él como quisiera. Krishna le daría entonces la orden de abandonar el río Yamuna y de irse con sus esposas y súbditos a vivir al océano, dejando en paz a la comunidad de Vrindavan, con sus vaqueros y vaqueras; le diría además, como prueba de su magnanimidad, que debido a las huellas divinas de sus pies, las cuales serían ya indelebles, el ave Garuda, el principal enemigo de los *nagas*, no podría ya hacerle nada. El *naga* Kaliya se sumaría entonces a las *naginis* para adorar a Krishna y le rendiría culto regalándole collares, joyas y demás ornamentos, junto con incienso, ungüentos y flores de loto. Por fin se marcharía con todo su séquito al océano. Krishna declarararía entonces que quienquiera que repitiera la historia no tendrá que temer nunca más al *naga* Kaliya.

Después de haber leído el relato de este mito heroico de la victoria de Krishna sobre el *naga* Kaliya resulta interesante constatar que, en la religiosidad misma del hinduismo, han convivido, desde épocas muy tempranas, dos concepciones tan distintas sobre las

serpientes o los *nagas*: por un lado se les teme, se les venera y se les ofrece plegarias para obtener la fertilidad e inclusive se tapiza con sus figuras los muros de los templos y por el otro se les somete, ya sea con la suavidad característica del Buda, ya sea con mayor violencia, como sucede con Krishna y el *naga* Kaliya.

Resulta necesario resaltar que cuando los *nagas* se representan en cualidad de seres que se someten, ya sea por voluntad propia, como sucede con el budismo, o con más violencia como sucede con el vishnuismo, podemos reconocer una clara oposición entre lo solar y lo ctónico, según un simbolismo por lo demás tan universal,²⁵ que se puede encontrar en la propia bandera mexicana. Hemos visto que el episodio de Krishna con Kaliya no es el único en que Vishnu se opone a las serpientes, pues esto también sucede durante su encarnación como el *avatara* del jabalí (Varaha) y en el episodio donde Vishnu salva al elefante. Además en el vishnuismo, es muy importante la oposición entre Garuda y los *nagas*, como ya lo hemos visto, siendo Garuda la manifestación de Vishnu además de su vehículo (*vahana*). Se recordará que Garuda es una especie de ave rapaz muchas veces figurada como un ser híbrido entre hombre y ave, pero que, en la región de Karnataka, se ha identificado con un águila pues ésta, como el águila real de nuestro país, tiende a levantar las serpientes al vuelo; es frecuente que, en su forma híbrida, se represente a Garuda sosteniendo firmemente a las serpientes que guarda presas entre sus garras, o bien, precisamente, sometidas debajo de la planta de sus pies (figs. 4¹ y 5¹). Simplemente por su capacidad de vuelo y su aparente cercanía con el sol y en general con todo lo que tiene altitud, como los picos de las montañas, las cualidades solares de Garuda son evidentes.

²⁵ Sobre este tema ver Rudolf Wittkower, "Eagle and Serpent, a Study in the Migration of Symbols", *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2; Núm. 4, Abril 1939, pp. 293-325. <<http://www.jstor.org/stable/750041>>.

Además, se puede decir que tanto el Buda como Vishnu vencen a las serpientes gracias a la luminosidad de su espíritu.

Frente a esta concepción donde lo luminoso, lo celeste, lo espiritual y la claridad de miras son las cualidades con las cuales se vence a las pasiones más subterráneas, se yergue otro tipo de religiosidad, ligado a un mundo más cercano a la tierra y al mundo de la fertilidad y de la sexualidad. Es el caso de una corriente religiosa como el tantrismo donde, en vez de rechazar las pulsiones más profundas y más escondidas del ser humano, se les utiliza, al contrario, como el vehículo idóneo para llegar al *summum bonum*. El vino, el sexo y la transgresión de todas aquellas leyes que sostienen a la sociedad en su rígida moralidad, han llegado incluso en estas religiones a ser presentados como los medios con los cuales se traspasan los límites de lo condicionado para lograr la fusión con el absoluto, el cual se encuentra más allá de todos los límites. Es interesante que ahí donde más se exalta a los *nagas*, como en los templos de Orissa o en el arte Chalkukya y Hoysala, se puede encontrar una fuerte influencia del tantrismo y del shaktismo, religiones a su vez más cercanas al shivaísmo;²⁶ como se sabe el dios Shiva encarna sobretodo el aspecto destructor de la divinidad, oponiéndose en esto al aspecto conservador de Vishnu. De igual manera, en los *nagakals* se reconoce en toda su expresión la religiosidad popular de las aldeas. Frente a la figura equilibrada del Buda o la figura llena de heroísmo y de fuerza viril que representa Krishna, este tipo de religiosidad opondrá divinidades de un género totalmente distinto como la Mudama de los *nagakals*, o la diosa Manasa de Bengala.²⁷

Es evidente que la iglesia católica, al ser una religión esencialmente dualista que antepone la luminosidad celeste de lo divino a la oscuridad subterránea de las pasiones

²⁶ Ver Thomas Donaldson, *op. cit.*, pp. 1068-1070.

²⁷ Ver Pradyot Kumar Maity, *op. cit.*

bajas, habría preferido, si se trataba de integrar elementos paganos a sus púlpitos, recurrir al vishnuismo que al shivaismo o al shaktismo. Los múltiples paralelos que existen entre la vida de Cristo y la de Krishna, en particular en lo que concierne a la encarnación de la divinidad bajo forma humana, así como el discurso de las *naginis* frente a la divinidad, hacen de este episodio y de la devoción que despertaba en el pueblo un elemento fácilmente explotable por la Iglesia como símbolo de la victoria del cristianismo sobre las creencias paganas, a la vez que sustituía el poder de Krishna por el de Cristo en lo que se refería al miedo de la gente común por las serpientes y su mordedura. Hemos vistos, sin embargo, que la Inquisición se mostró reticente con la experiencia de Roberto de Nobili y no veía con buenos ojos la integración de símbolos hinduistas a la prédica cristiana. Sin embargo, junto a la experiencia de Roberto de Nobili coexiste aquella de Thomas Stephens²⁸ (jesuita superior en Salcette de 1590-1596) quien, un poco antes que de Nobili, se había inspirado en los *Puranas*, para componer su propia *Krista Purana* (publicada alrededor de 1616), un *Purana* cristiano destinado a ayudar a los hinduistas a convertirse al catolicismo.

Paradójicamente, si se piensa en los reproches que se hicieron a de Nobili, hay que saber que los únicos indios admitidos a formar parte del clero eran aquéllos que pertenecían a las castas consideradas “nobles”, principalmente la de los brahmanes.²⁹ Si bien estos

²⁸ Ver James Southwood, “Thomas Stephens, the First English Man in India”, *Bulletin of the School of Oriental Studies, University of London*, vol. 3, núm. 2 (1924), pp. 231-240. Disponible en Web: <<http://www.jstor.org/stable/607122>> (JSTOR; Cambridge University Press ; School of Oriental and African Studies).

²⁹ Sobre el tema del reclutamiento de los miembros del clero entre la población local ver: Carlos Mercês de Melo, S. J., *The Recruitment and Formation of the Native Clergy in India (16th-19th Century). An Historico-Canonical Study*, n.p., 1955; Ines G. Županov, “Goan Brahmans in the Land of Promise: Missionaries, Spies and Gentiles in Seventeenth and Eighteenth Century Sri Lanka”, *Portugal – Sri Lanka: 500 Years*, South China and Maritime Asia Series, 2006, pp. 171-210; esta autora nos dice (p.4): “Abiertamente discriminados en el escenario eclesiástico local debido a su herencia ‘pagana’ y su constitución psicológica ‘tropical’ los sacerdotes se reclutaban de hecho entre las castas ‘nobles’ del lugar, especialmente los brahmanes”. Por lo que respecta al caso particular de los teatinos, ver Andrés del Castillo, “los misioneros teatinos en Asia durante los siglos XVII y XVIII”, en *Órdenes religiosas entre América y Asia*, México, El Colegio de México, 2008, p.200; este autor nos dice: “Desde 1721, los teatinos, por conducto del padre Carlos Fedele,

brahmanes se habían convertido al cristianismo, defendían con ahínco, tanto el valor de su casta, como su pertenencia a ella, como lo demuestra una serie de textos escritos en portugués, en los cuales defienden su valía tanto frente a los mestizos portugueses como frente a los *chardos* o *charodós*.³⁰ Cuando se conoce el papel de los brahmanes en la preservación de los textos sagrados, pues son ellos que transcribían y volvían a transcribir en sánscrito, sobre hojas de palma, las leyendas y los mitos que han llegado hasta nosotros, uno no puede más que preguntarse cuál pudo haber sido su papel, junto al de eclesiásticos portugueses o europeos como el padre Stephens, - frente a los cuales, no obstante, nunca dejaron de estar subordinados debido a su “herencia pagana”-,³¹ en el tipo de decisiones estéticas que caracterizan los púlpitos indo-portugueses.³²

Quizá, si bien la iglesia no aprobaba que los suyos adoptaran costumbres y vestimentas paganas, por miedo a que esto se interpretara como lo contrario de lo que quería lograr, es decir como una claudicación del cristianismo frente a la religiones “idolátricas”, no veía con tan malos ojos el apropiarse del simbolismo de estas religiones

habían abierto una casa de formación para los indígenas, que en ese momento (1760) tenía 20 seminaristas. Para garantizar su permanencia en la región asiática sin recibir refuerzos de Italia, la política teatina en Goa fue aceptar indios en la Compañía, pero ‘sólo de casta brahmana’”.

³⁰ Probablemente los Kshatriyas, la “casta” de los guerreros, aunque no hay consenso sobre el significado de la palabra portuguesa. Sobre la peculiar polémica que oponía a brahmanes y *charodós*, ver Ines Županov, “Goan Brahmins...”, pp. 4-5. Nos dice Županov: “Otro punto de fricción social entre los actores eclesiásticos locales, la cual aumentó significativamente en el siglo XVIII, fue la rivalidad que existía entre los brahmanes católicos y otras castas aspirantes, tales como los Charodós, porque los primeros clamaban, no sólo que tenían el estatus más alto entre todos los indios, sino también que tenían un derecho especial para ejercer el oficio del sacerdocio” (“Another point of social friction among the local ecclesiastical actors, which escalated in the 18th century, was the rivalry between the Catholic Brahmins and other aspiring castes, such as Charodós, because the former claimed not only the noblest status among all indians, but also a special right to the office of priesthood”).

³¹ Ver nota 29.

³² En este contexto es ciertamente interesante la hipótesis según la cual el padre Francisco do Rego (c. 1635-1686), de casta brahmánica, fuera el arquitecto bajo cuya dirección artística se empezara a construir la iglesia de Santa Ana, en Talaulim (1681-1695), de la cual sería párroco a partir de 1681 sobre todo porque en esta iglesia pervive, como los hemos visto, uno de los púlpitos cuyas ménsulas fantásticas guardan mayor relación con las *naginis* del hinduismo (ver, José Pereira, *Churches of Goa*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 2002, pp. 81-83). Al parecer, el padre Francisco do Rego tuvo su lugar en la polémica entre brahmanes y *charodós*, pues habría escrito un panfleto defendiendo a su casta frente a éstos así como frente a los *mestiços* (*Idem*).

para servir a su propia causa, siempre y cuando fuera éste el que se integrara al contexto de la Iglesia y no lo contrario. Existe una diferencia entre aceptar la integración de nuevos símbolos visuales tratados artísticamente, así fuesen de origen pagano, a aquellos que existían ya en el interior de la Iglesia y el hecho de cambiar radicalmente los rituales, las vestimentas, e inclusive las costumbres católicas de los religiosos que estaban encargados de difundir la fe cristiana.

En estas circunstancias, podemos conjeturar que al presentar a los *nagas* en actitud de sometimiento, pero sin anihilarlos por completo, la Iglesia se dirigía a la población de conversos que, por diversas razones, habían decidido abrazar el cristianismo; sabemos que la mayoría de estos conversos no lo hicieron por voluntad propia, sino porque se vieron forzados a ello por diversas circunstancias impuestas desde la autoridad, fuese ésta la de los virreyes o la de la Inquisición.³³ Es ciertamente notable que entre esta población de conversos por la fuerza, hubiese una gran cantidad de niños. Desde muy temprano en el siglo XVI, se había decidido que los niños huérfanos de padre y madre, de religión hinduista, fuesen, dentro de las localidades portuguesas, bautizados, y educados según la religión católica.³⁴ Al parecer, al principio, esta orden incluía únicamente a los huérfanos verdaderos; sin embargo, conforme avanzó el siglo, la medida se extendió inclusive a los niños que sólo habían perdido al padre, por lo que se hizo costumbre que los infantes fuesen arrebatados a sus madres.³⁵ Después ya ni siquiera se respetaba la condición de orfandad de estos niños y simplemente se secuestraba a los niños de esta manera, declarándolos huérfanos.³⁶

³³ Anant Kakba Priolkar, *op. cit.*, pp. 50-59.

³⁴ *Ibidem*, p. 127.

³⁵ *Ibidem*, p. 127-130.

³⁶ *Ibidem*, p. 130.

En estas infracciones a un decreto real promulgado por el Rey Don Sebastián en 1559, podemos reconocer que, además del deseo de los eclesiásticos de bautizar a estos niños, también se encontraba el de anexar las propiedades de los finados padres al patrimonio de la Iglesia.³⁷ Es notable constatar, tal como lo indican las fuentes, que muchos de estos abusos se seguían produciendo con particular insistencia a final del siglo XVII y principios del XVIII. Además de obtener bienes terrenales, la Iglesia obtenía así varias almas suplementarias: los padres, cuyos niños habían sido automáticamente expulsados de su casta,³⁸ y por tanto de la comunidad hinduista al ser bautizados como cristianos, optaban algunas veces por el cristianismo para no verse alejados de sus hijos.³⁹ Se puede imaginar que en estas circunstancias fuesen las madres viudas las más afectadas y quienes con más facilidad optaran por la conversión a la religión cristiana.

Es ciertamente un tanto cruel que los padres y sobre todo las madres hinduistas, quienes, después de haber sufrido el secuestro de sus hijos, habían tenido que abandonar su forma de vida ancestral para encontrarse sentados por la fuerza en un templo cuya religión les era completamente ajena, tuviesen ahora que encontrar sometidos debajo de los púlpitos, desde los cuales se hacía el elogio de las virtudes cristianas en detrimento de los valores hinduistas, a aquellos *nagas* y *naginis* quienes les habían otorgado la dicha de obtener descendencia. Podemos estar seguros que, debido a la gran cercanía de los territorios donde los hinduistas no eran perseguidos, el culto a los *nagas* no había sido olvidado en lo más mínimo por quienes todavía practicaban esta religión, aún si les hubiese estado prohibido tallar concretamente un *nagakal* y aportarle ofrendas según todas las

³⁷ *Ibidem*, p. 128.

³⁸ *Ibidem*, p. 136: Los *padres de los cristianos*, tenían la costumbre de cortar la *sendi*, mechón de cabellos que indicaba la pertenencia al sistema de castas, en cuanto un niño les caía bajo la mano, por lo que, según el sistema hinduista, dejaban de pertenecer inmediatamente a la comunidad.

³⁹ *Ibidem*, pp. 133-135.

reglas en el día de *nagapanchami*. Los *padres de los cristianos*, además de mostrar por tal artilugio iconográfico la superioridad de su religión frente al poder de *nagas* y *naginis*, probablemente deseaban también convencer a los nuevos conversos de que, bajo el cobijo de la iglesia, seguía habiendo espacio para desear descendencia, siempre y cuando esta fuese educada según los principios del catolicismo.

Así la Iglesia parece haberse aprovechado de una debilidad que el Abbé Dubois había notado en todos los hinduistas y en particular en las mujeres pertenecientes a esta religión: el deseo de tener descendencia. Según nos dice el eclesiástico:

Los milagros son para los brahmanes, una excelente rama industrial [...] pero el milagro que tiene más popularidad es el que tiende a procurar a las mujeres la fecundidad [...] No se oye más que del gran número de aquellas a quienes su devoción hizo que los dioses les otorgaran el insigne favor de tener hijos pues, como lo hemos dicho ya, la esterilidad de una mujer, en India, es uno de los más grandes oprobios, la más temida de todas las maldiciones que puedan caer sobre una familia. [...] Por ello se puede ver a las mujeres cuya fecundidad se manifiesta con demasiada lentitud conforme a sus deseos, correr de templo en templo y arruinarse a veces debido a las ofrendas que aportan con tal de obtener de los dioses el favor inefable de convertirse en madres. Hábiles a sacar partido de las virtudes como de los vicios de sus crédulas compatriotas, los brahmanes no vieron en esas enternecedoras impulsiones de la naturaleza, más que una industria para ellos, así como ocasiones de satisfacer impunemente su lubricidad. Hay pocos templos donde la divinidad que reside en su interior no se atribuya el poder de hacer que cese la infertilidad de las mujeres: pero se cuentan algunos cuyo renombre, en lo que respecta a esto, no sufre ninguna comparación; tal es por ejemplo, el de Tiroupatty en el Carnático, donde las mujeres acuden en masa para pedir hijos al dios Vengatta-Souara (Venkateswara).⁴⁰

El Abbé Dubois continúa describiendo la manera en que, al parecer, ciertos brahmanes se aprovechaban de la ingenuidad de estas mujeres para invitarlas a dormir en el templo haciéndoles creer que, durante la noche, se les aparecería la divinidad para darles un hijo, tarea de la que ellos mismos se ocupaban teniendo cuidado de no dejarse reconocer. Independientemente de la frecuencia con que estos hechos pudieron haber sucedido, lo cierto es que los eclesiásticos del siglo XVII y XVIII bien pudieron haber decidido aprovecharse, a su manera, de tal propensión religiosa de las mujeres para lograr sus

⁴⁰ Jean-Antoine Dubois, *op. cit.*, pp. 364-366.

propios fines, es decir la conversión forzada al catolicismo, método que el Abbé Dubois probablemente no hubiese criticado con la misma facilidad con la que condena a los brahmanes, aunque ambas estrategias nos parezcan indefendibles actualmente. Por otro lado, lo que Dubois considera un engaño, quizá no lo fuera tanto pues, como el mismo lo relata, existían otros templos en los que se celebraban verdaderas orgías a las cuales acudían las mujeres estériles “después de haber hecho el voto de abandonarse a un número determinado de libertinos”⁴¹ mientras que otras se apuraban en llegar para “dar a la diosa del lugar testimonio de su veneración, prostituyéndose, en público y sin vergüenza, en la puerta misma de su templo”.⁴² Quizá, las mujeres que el Abbé Dubois considera ingenuas, no lo eran tanto y sabían que en realidad no eran ellas la que sufrían de infertilidad.

EL PÚLPITO DE DAMAN: ¿BACO, GARUDA O “MOTIVO ORNAMENTAL”?

De Baco a Garuda

Imaginemos que, después de una estancia en Damán (fig. 8⁵), donde hubiéramos contemplado a suficiencia los paneles del púlpito de la iglesia del Bom Jesus, nos trasladásemos entonces de nuevo hacia al sur, por las costas del Golfo de Cambaya y del Mar arábigo, para llegar hasta Goa prosiguiendo a partir de ahí, tierra adentro, hacia el este, en dirección de Vijayanagara, pero no sin antes parar en el pequeño y polvoriento poblado de Badami, desde donde visitaríamos las cuevas que llevan el mismo nombre que esta localidad, así como los famosos sitios de Aihole y Pattadakal, que se encuentran a proximidad. Vaya sorpresa nos llevaríamos, al encontrar, en el templo del siglo VIII de

⁴¹ *Ibidem*, p. 370.

⁴² *Idem*.

Kashi Vishveshvara en Pattadakal (fig. 7⁵), una representación de Garuda, sujetando entre sus garras a un *naga* y una *nagini*, que en mucho recuerda, habría que admitirlo, al pequeño personaje del púlpito que hemos puesto en paralelo anteriormente con el Baco del grabado de Jacquard (figs. 9⁵ y 10⁵). Hay que decirlo, la impresión es todavía más fuerte cuando, en vez de bajar del norte hacia el sur, seguimos el trayecto inverso y, entrando en la iglesia del Bom Jesus en Daman, reconocemos de inmediato en el pequeño personaje de los paneles del púlpito, que sin embargo creíamos conocer tan bien, a nadie menos que al Garuda que ya habíamos visto en Pattadakal.

Es cierto, el pequeño personaje de los paneles del púlpito del Bom Jesus no sostiene entre sus manos las colas de un *naga* y una *nagini*, como sucede con el Garuda tallado en piedra en el lintel del *garbagriha* del templo de Kashi Vishveshvara (fig. 9⁵). No obstante, el ademán con que sujeta las dos ramificaciones a manera de pistilos que surgen de las flores de lis que lo flanquean es, sin embargo, tan similar al de este último personaje mitológico, que es casi imposible rechazar el paralelo, sobre todo porque las ménsulas del púlpito, como ya hemos visto, alojan, en su parte inferior, a unos seres con cola de serpiente que en todo recordarían a *nagas* o *naginis* si no fuera porque, en vez de faz humana, exhiben el rostro híbrido que caracteriza a los hombres vegetales (fig. 10⁵). El paralelo se hace todavía más patente cuando recordamos que los cuerpos del *naga* y la *nagini* que sufren a manos de Garuda en Pattadakal se extienden a lo largo de las jambas del marco de la puerta por el cual se accede al *garbagriha*, el *sanctum sanctorum* de los templos hinduistas, es decir, en términos arquitectónicos, a lo largo de un elemento estructural de primera importancia para la estabilidad del edificio sagrado, al igual que lo son las ménsulas del púlpito (figs. 11⁵ a 13⁵). Cabe recordar aquí, una vez más, a las criaturas

serpentinas que pueblan las jambas de marcos y chimeneas en los grabados de Philibert Delorme y de Jacques Androuet du Cerceau.

Ahora bien, si el ejemplo del templo de Kashi Vishveshvara fuese el único en exhibir tal figura de Garuda en su forma humana aprisionando a *nagas* y *naginis* entre sus garras, quizá estaríamos autorizados a pasar de largo; pero sucede que no es únicamente en el lintel y las jambas de este templo de Pattadakal que encontramos tal escena, sino que ésta se repite en los marcos de muchos otros templos de la región, en Pattadakal pero sobre todo en Aihole (figs. 14⁵ - 16⁵). De ello podemos ofrecer testimonio con el Garuda que se exhibe en el marco, ya no del *garbagriha*, sino del *mandapa*, del templo de Durga en Aihole, de los siglos VII a VIII (fig. 14⁵). Aquí, no son un solo *naga* y una sola *nagini* los que Garuda sujeta con firmeza entre sus garras, sino una multitud de estos seres serpentinos cuyas cabezas, en vez de encontrarse en los pies de las jambas del marco del *garbagriha* como sucede en Pattadakal, se expanden en el lintel del marco de la puerta del *mandapa* (fig. 14⁵), aunque son tantos los *nagas* y *naginis* que el Garuda de Aihole sujeta así, que algunas cabezas se reparten igualmente a lo largo de las jambas: pareciera como si Garuda hubiese anudado la cola de unos *nagas* con las cabezas de otros de tal manera a crear una suerte de cuerda serpentina que bajara a lo largo de estos elementos estructurales.

A partir de ese momento es permisible dudar: si es tal la similitud entre el personaje del púlpito de Daman y el Garuda de Pattadakal, ¿será posible que nos hayamos equivocado y que el personaje de los paneles del púlpito de Daman no tenga nada que ver con el Baco de Jacquard? No existe una oposición demasiado categórica entre el carácter dionisiaco, valga la redundancia, del Dioniso del Poitou, y el carácter, diríamos, apolinio, del Garuda de Pattadakal y Aihole que creemos reconocer ahora en el púlpito de la iglesia del Bom Jesus. A decir verdad, es tan diametral esta oposición que se convierte de

inmediato en sospechosa. Sin embargo, antes de emitir cualquier hipótesis al respecto, volveremos a tomar nuestro grabado para confrontarlo, de nueva cuenta, con los paneles del púlpito, con el afán de verificar, en efecto, que la pista que hemos seguido en un primer momento, sea en verdad la correcta.

Y sin embargo, Baco también: procedimiento de verificación por medio de photoshop

Gracias a los instrumentos de los que disponemos actualmente como es el sencillo, pero eficaz, programa de *photoshop*, tomamos, con el fin de disipar nuestras dudas, la fotografía a colores que tenemos del púlpito de Daman y la convertimos en una imagen en blanco y negro, para luego colocarla junto a la reproducción que tenemos del grabado de Jacquard (fig. 17⁵). Primera constatación: en el panel del púlpito del Bom Jesus, las zonas en relieve, en tonos claros, contrastan contra un fondo oscuro al igual que, en el grabado de Jacquard, el personaje y los ornamentos, también en tonos claros, se destacan sobre un fondo negro tal como sucede, por lo demás, en la mayoría de grabados con grutescos, no sólo de Antoine Jacquard, sino del propio Etienne Delaune.

Hemos visto, sin embargo, que el púlpito de Daman probablemente haya sido repintado. Por fortuna, disponemos del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, también en Daman (rel. obr. y fig. 36¹), iglesia a la que podemos acceder con sólo cruzar el primoroso y frondoso parquécito que la separa de la iglesia del Bom Jesus, y cuya disposición, con su pequeña biblioteca que recuerda un kiosco central, nos hace pensar por un momento que estamos en Michoacán, aunque, no hay duda, estemos en la India (cabe decir que también las portadas de la iglesia del Bom Jesus así como los paramentos de la iglesia, pintados en el exterior de blanco con un rodapié rojo indio, contribuyen a afianzar esta impresión) (fig. 8⁵). En efecto, el púlpito de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario,

que se desplanta del lado del evangelio como en la iglesia del Bom Jesus, aunque el altar se encuentre orientado hacia al sur y no hacia el norte (notables orientaciones para estas dos iglesias), nos deleita por su dorado y policromía, los cuales son muy probablemente coetáneos, o por lo menos de una época muy cercana, a la de la fabricación del púlpito.

Ahora bien, notamos que en la policromía del púlpito de la iglesia del Rosario (rel. obr. y fig. 36¹), alternan el rojo con el azul, aunque de una forma mucho más fina y sutil de lo que sucede con el púlpito de la iglesia del Bom Jesus (rel obr. y figs. 2², 3², 6², 10⁵, 15⁵). Esto nos permite plantearnos la posibilidad de que el púlpito de la iglesia del Bom Jesus haya estado policromado en un principio de una forma similar al púlpito de la iglesia del Rosario, es decir con azules, rojos y encarnados, y que luego haya sido repintado siguiendo los colores originales, aunque de una forma mucho más burda y con una pintura de mucho menor calidad. Aunque esto último sólo se pueda probar mediante un análisis material, la eventualidad nos permite, por lo menos, plantearnos que los colores, que no la pintura misma, del púlpito de la iglesia del Bom Jesus quizá sean los originales y que, por tanto, obtendríamos el mismo efecto, si no es que un efecto todavía más convincente, al confrontar una fotografía en blanco y negro de los paneles del púlpito, con la escena del grabado de Jacquard, sobre todo si se considera que un encarnador como el que fuera responsable de aplicar las carnaciones en el púlpito de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, probablemente hubiese sabido dar una expresión al rostro del personaje de la iglesia del Bom Jesus mucho más cercana a la del grabado de Jacquard. Por supuesto, todo esto es hipotético, pero no está de más señalarlo, a demás de que nos permite contrastar la calidad de la policromía del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario con respecto al pobre, en comparación, repintado del púlpito de la iglesia del Bom Jesus, aunque también atinado, si es que en verdad se mantuvo fiel al original.

El segundo paso en nuestro afán por verificar la identidad del grabado de Jacquard con los paneles del púlpito de la iglesia del Bom Jesus, será retirar, gracias a *photoshop*, así como, suponemos, lo hiciera el entallador con sus propios medios, aquellos elementos del grabado demasiado susceptibles de recordar el carácter dionisiaco de la composición original, es decir aquellos dos personajes híbridos que hemos querido identificar más arriba con dos ménades, así como, por supuesto, el tonel sobre el que está sentado Baco. Una vez retirados estos elementos, resulta más fácil constatar que tanto el grabado como los paneles del púlpito exhiben, en la parte inferior del conjunto, una composición floral cuyo centro es un arreglo donde destacan tres botones de alguna flor, como pudiera ser la rosa, y a partir del cual se distribuyen simétricamente lo que parecieran ser dos flores de lis que se yerguen a los flancos al pequeño personaje (fig. 18⁵).

Por otro lado, al retirar el tonel, los dos híbridos, así como las copas que a éstos les tendía el pequeño Baco en el grabado de Jacquard, nos damos cuenta que el entallador, al momento de realizar la traza del púlpito, parece haber condensado los elementos vegetales del grabado, y deslizado el arreglo floral del que acabamos de hablar, hacia arriba, de tal manera que las manos del pequeño Baco parecieran sostener los pistilos de las flores de lis de la misma manera en que, en el púlpito, el pequeño personaje sostiene entre sus manos las dos extensiones vegetales de las que ya hemos hablado. Por lo tanto, realizamos nosotros la misma operación con *photoshop*, y resulta que, en efecto, sólo basta con deslizar el motivo floral hacia arriba para obtener una imagen muy similar a la que exhiben los paneles del púlpito, sin modificar de alguna otra manera la disposición de las dos flores de lis. Hay que constatar, sin embargo, que hubo más trabajo de adaptación en lo que concierne los elementos vegetales superiores, quizá porque se tuvo que eliminar, también aquí, las uvas y las hojas de parra (fig. 19⁵).

Es evidente, existen diferencias entre la composición floral del grabado de Jacquard y la de los paneles del púlpito: en el grabado de Jacquard, por ejemplo, los tres botones se ven acompañados de hojas de parra y uvas, mientras que estos han sido eliminados en los paneles del púlpito, quizá con la misma intención de hacer desaparecer los elementos dionisiacos que ya señalamos; también se puede constatar que las flores de lis de los paneles son más sencillas que aquellas del grabado: no cuentan ya con las flores nacientes, que pudieran parecer hojas, que en el grabado de Jacquard surgen del tallo mismo de las dos flores principales en las que nosotros reconocemos dos flores de lis, aunque pudiera tratarse de alguna otra flor de la familia de las iridáceas.⁴³ No obstante las similitudes, se concederá, son mucho mayores que las diferencias.

No nos detendremos a tratar de establecer si las flores así representadas, tanto por Jacquard como por el tallista del púlpito, reproducen tales iridáceas con el realismo de un tratado de botánica, o si sólo se trata de una variación un tanto fantástica de éstas a partir, por ejemplo, del mueble heráldico conocido como la flor de lis florenzada, con sus característicos pistilos, a pesar de la intención naturalista que se puede constatar en ambos casos. Lo importante aquí es que la similitud entre ambos arreglos florales es tal, no obstante las diferencias que se puedan establecer entre una y otra, que sería difícil atribuir al azar el hecho de que se repitan en dos composiciones que, por lo demás, tienen tantos otros puntos en común. Puesto que de heráldica se trata, habrá que señalar de nueva cuenta, el hecho de que el dosel que corona al Baco del grabado recuerda al ornamento exterior conocido como pabellón, mientras que en el púlpito, el ornamento que corona al pequeño personaje sólo recuerda de manera lejana al yelmo y los lambrequines, otro ornamento

⁴³ Como se sabe la emblemática “flor de lis” utilizada en heráldica es en realidad un iris amarillo. Existen sin embargo muchas otras variedades de iris.

exterior. Quizás haya que ver en este cambio un simbolismo particular aunque por el momento no nos atreveremos a emitir ninguna teoría al respecto (fig. 20⁵).

Además, si todavía dudásemos que las extensiones vegetales que sostiene entre las manos el personaje de los paneles del púlpito se hayan inspirado en el grabado de Jacquard, donde los pistilos de las flores de lis se presentan en forma granulada, podríamos recurrir a otro grabado del arcabucero del Poitou, como gustaba a identificarlo Clouzot, donde otro pequeño personaje, que también tiene las piernas abiertas, aunque éstas se hayan convertido en elementos vegetales en sus extremidades, sostiene entre sus manos los tallos de dos flores invertidas que terminan en roleos (fig. 21⁵). Éstos, hay que admitirlo, se parecen mucho a los roleos con que también terminan las dos extensiones vegetales que prende entre sus manos el personaje del púlpito, lo cual, a final de cuentas, tampoco es un hallazgo de primera importancia, pues es común ver en diversas escenas de grutescos personajes de piernas abiertas que sostienen roleos vegetales de esta manera.

Pero, cuando ya creíamos poder cerrar la cuestión y atribuir de manera definitiva los paneles del púlpito de Daman a la influencia, ya no de uno, sino de dos grabados de Jacquard, nos damos cuenta que el nuevo personaje que acabamos de presentar ha sido dibujado en el pomo de una empuñadura de espada cuyo puño presenta a su vez dos seres serpentinos espejados: mientras que la actitud cargante de estos dos seres serpentinos no puede más que recordarnos los *nagas* y *naginis* de los púlpitos indo-portugueses, la disposición general de la composición nos remite a la vez al Garuda de pattadakal, con su *naga* y su *nagini* entre las garras, así como al propio púlpito del Bom Jesus en Daman, con su pequeño personaje y sus *nagas* con rostros de hombres vegetales (fig. 22⁵). Es evidente que dejaremos aquí de lado cualquier tipo de investigación adicional en lo que respecta a esta nueva posibilidad de un rebote de influencias entre India y Francia y entre Francia e

India, porque esto probablemente nos llevaría, de verdad, demasiado lejos. No obstante, recordaremos simplemente el famoso gabinete de curiosidades donde se acumulaban objetos de la India, del Perú, del Nilo y del Norte cuyo propietario, el señor Contant, poeta y apotecario, como ya sabemos, tenía como amigo al Señor de la Boissière, quien tuviera, a su vez, el honor de ver dedicada a su nombre la serie de grabados de Jacquard intitulada *Los diversos Retratos y figuras hechos acerca de las costumbres de los habitantes del Nuevo mundo, dedicado a Jean Le Roy, escudero, señor de la Boissière, gentilhomme natural del Poitou, amante de las Musas.*⁴⁴

Las múltiples voces del púlpito de Daman.

Una vez que nos hemos cerciorado que los paneles del púlpito de la iglesia del Bom Jesus, en Daman, presentan demasiados puntos en común con el grabado de Jacquard para que resulte, por lo menos, difícil pensar que el entallador no haya partido para su traza del grabado original, nos confrontamos con otra problemática. Frente a la multiplicidad de sentidos, “las múltiples voces”, tomando prestada la expresión de Alessandra Russo,⁴⁵ que se ofrecen a nosotros, tenemos tres opciones: la primera es simplemente ignorar todo lo que se ha dicho hasta ahora y decidir no atribuir ningún sentido a la escena de los paneles del púlpito de la iglesia del Bom Jesus, considerándola como un conjunto de elementos “simplemente decorativos”; la segunda es escoger arbitrariamente entre una posibilidad o la otra: o bien hay que ver una simbólica dionisiaca, así fuese velada, en el pequeño personaje de los paneles, o bien una simbólica, digamos “apolínea”, ligada a la sumisión de los *nagas*

⁴⁴ Ver *supra* capítulo II, pp.107-108. De esta serie, como hemos visto más arriba, nos hablaría el Dr. Hamy en 1907 en su artículo del *Journal des Américanistes de Paris*: “L’album des habitants du nouveau monde d’Antoine Jacquard, graveur poitevin du commencement du XVIIe siècle”, *op. cit.* Ver *supra*, capítulo II, pp.107-108.

⁴⁵ Alessandra Russo, “A tale of two bodies...”, *op. cit.*, p. 77. Ver *supra*, capítulo II, p. 106

por parte del principio uranio y luminoso que representa Garuda; la tercera, por fin, consiste en tratar de comprender por qué estas tres interpretaciones se ofrecen simultáneamente a nosotros, para determinar si es posible que éstas se integren en realidad en un conjunto global donde se encuentren ligados, a la vez, significados opuestos y ausencia misma de significado.

Así, como primera opción, podríamos negar que todo lo que hemos dicho hasta ahora tenga algún tipo de relevancia para la interpretación de un hecho como éste. En lo que concierne al grabado de Jacquard, acostumbrados a ver repetirse decenas, sino es que centenares de veces, este tipo de transferencias en las que un motivo representado en un grabado se utiliza para ornamentar un objeto tridimensional, nos mantendremos en la idea de que no puede tratarse aquí de otra cosa más que de un acto mecánico dictado únicamente por las necesidades, ya no estéticas, si no meramente “decorativas” que imponía la talla del púlpito en su momento. Por tanto, consideraremos que no existen, en última instancia, otras causas detrás de la presencia de nuestro pequeño personaje en la iglesia del Bom Jesus, en el fuerte de Moti Daman, que las que pudiesen dictar motivaciones bastante nimias, como el “gusto” del tallista, al momento de proyectar el púlpito, o la adecuación circunstancial de un grabado cualquiera, entre los muchos que se encontraran en su colección, al programa “ornamental” del mueble eclesiástico.

En cuanto a las diversas relaciones que existen entre este grabado y el universo dionisiaco y neoplatónico del Quinto libro de Rabelais, con sus particulares referencias a la India, diremos que se trata de meras coincidencias, debidas al “azar” (no el “azar objetivo” de los surrealistas, claro está, sino uno por completo desprovisto de sentido). Si acaso podremos conceder razones de orden “inconsciente” para tales decisiones por parte del entallador, entendiendo, por supuesto, la palabra inconsciente, en su acepción menos

inquietante, es decir como una especie de cajón de reserva de la mente donde se acumularían impresiones diversas olvidadas un momento para luego ser recordadas por efecto de las “circunstancias” del entorno, sin que haya para ello necesidad de buscar algún tipo de “sentido”, más allá de éste. Nuestro tallista se hubiese “acordado”, quizá sin siquiera darse cuenta claramente de ello, de alguna lectura de Rabelais o de algún relato que le hubiesen hecho al respecto, mientras que, al encontrarse en la India, teniendo a la mano el grabado de Jacquard y después de haber visto por ahí, o en uno de sus viajes, alguna de esas cantimploras de peregrino que se estaban poniendo de nuevo de moda, la decisión de usar este grabado se habría impuesta casi por sí misma. Lo mismo hubiese podido ocurrir, argumentaríamos, con alguna escena de Garuda con los *nagas* que hubiese visto en Pattadakal o Aihole, o inclusive en alguna representación gráfica o pictórica que hubiera llegado hasta él.

Cabe decir que en ese “por si misma”, se pudiera abrir, para un exegeta menos llanamente positivista, un universo de posibilidades que renunciaremos a explorar aquí, pero que tienen que ver, nada menos, con el significado de las decisiones que provienen del inconsciente, entendido en una forma más profunda: de pronto caemos en cuenta que ni Freud, ni Adler, ni Jung, para nombrar a los más grandes, suelen invocarse cuando se trata del arte virreinal, cuando es relativamente frecuente ver sus nombres - sobre todo el de Freud - asociados a la teoría del arte moderno y contemporáneo.

Si bien, con todo lo que hemos dicho hasta ahora, resulta fácil entender las razones por las cuales el tipo de interpretación que acabamos de invocar nos parece incompleta, agregaremos sin embargo a su favor, convirtiéndonos en abogado del diablo, que la necesidad de encontrar un significado en los motivos ornamentales del púlpito de Daman, salta en efecto con mucho menos evidencia para una mirada acostumbrada a los motivos

“ornamentales” europeos de lo que sucede con representaciones tan netamente paganas como son *nagas* y *naginis*, los cuales se yerguen frente a nosotros en las bases de los pulpitos indo-portugueses con la insistencia hipnótica y amenazante de las cobras que les dieran nacimiento, constriñéndonos a atribuirles un sentido que se distinga de una motivación “meramente decorativa”; esto se debe principalmente a la extrañeza que provoca en nosotros encontrar a este tipo de criaturas en el seno mismo de la iglesia, es decir donde menos las esperaríamos.

Hay que notar que, con este último apartado, se abre frente a nosotros la misma problemática a la que hemos aludido ya en capítulos anteriores: ¿hasta qué punto un motivo ornamental es en verdad tal cosa, es decir, un motivo desprovisto de todo tipo de sabia vivificante, de aquella *substantifique moëlle* de la cual hablaba Rabelais? ¿Cuándo empieza y cuando cesa la pertinencia de atribuirle a estos “motivos ornamentales” un significado más profundo que simplemente “embellecer” o “decorar” a un mueble, fuese este el mueble más importante de una iglesia, después, o quizás a la par, del altar? ¿Cuándo es que podemos justificar plenamente, en términos históricos y racionales, la obsesión por encontrar sentido detrás de las formas y cuándo es que debemos de empezar a interrogarnos sobre el carácter patológico de tal *mania* interpretativa?

Sea como sea, habrá que señalar, en contra de la opción que consiste en convertir la composición del pulpito de Daman en un motivo “meramente ornamental”, que, desde el punto de vista de la Iglesia católica en los siglos XVII y XVIII, resultaba, en realidad, tan poco justificable utilizar gratuitamente motivos derivados de la religiones “idolátricas” que lo era inspirarse sin propósito en motivos derivados del grutesco, como el Garuda y los *nagas* o el Baco de Jacquard; aquí, el recurso a los grabados no lo explica todo, pues, si bien resulta natural encontrar grutescos en las edificaciones novohispanas del siglo XVI,

como sucede, por ejemplo, en los murales de la casa del Deán,⁴⁶ o bien en el conjunto conventual de Tlalmanalco,⁴⁷ pues estos formaban parte del vocabulario ornamental del Renacimiento europeo, lo es mucho menos para las producciones de los siglos ulteriores, como es el caso de Tonantzintla, aunque esto último haya sucedido con mucha frecuencia en los virreinos.

En efecto, hay que tener en cuenta que en la segunda mitad del siglo XVI, se atacaría explícitamente al grutesco en tratados como el *Dialogo nel qual si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, de Gilio da Fabriano, de 1564 y, sobre todo, el *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* del cardenal Gabriele Paleotti, de 1582.⁴⁸ Se recordará que este eclesiástico, después de haber participado activamente en el Concilio de Trento, condenaría las figuras del grutesco obstinándose en encontrar su origen, nos dice Morel, en “la decoración de los sitios subterráneos destinados al culto de las divinidades infernales”⁴⁹ a la vez que forjaría de esta manera un “razonamiento que conducía a una condenación radical de un genero de pintura tan profundamente ligado a los aspectos los más inaceptables del paganismo”.⁵⁰ Este razonamiento en contra de los grutescos se desarrollaría en el tratado de Paleotti de tal manera que éstos resultarían “violentamente condenados y prohibidos para las iglesias, desterrados de los lugares públicos, fuertemente desaconsejados para las habitaciones privadas.”⁵¹ Por tanto, al igual que sucedió con *nagas*

⁴⁶ Ver Helga von Kügegelin, “Los murales de la Casa del Deán, fuentes y contextos”, en *El Arte Cristiano-Indígena del Siglo XVI Novohispano y sus Modelos Europeos*, Pablo Escalante Gonzalbo, Coord., Cuernavaca, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2008. Erwin Walter Palm, “El sincretismo emblemático de los Triunfos de la Casa del Deán en Puebla”, en *Retablo Barroco a la memoria de Francisco de la Maza*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, pp.11-18. Sobre los grutescos en la pintura mural novohispana del siglo XVI, ver Elena Isabel Estrada de Gerlero, *op. cit.*

⁴⁷ Ver Gustavo Curiel, *Tlalmanalco...*, *op. cit.*

⁴⁸ Sobre este tema ver Philippe Morel, *op. cit.*, pp. 115-122.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 120.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ *Ibidem*, p. 121.

y *naginis*, la mera presencia de grutescos en muebles eclesiásticos como el púlpito de Daman, durante los siglos XVII o XVIII, en reinos católicos, como España y Portugal, constituye un problema que se tiene que resolver de distinta manera a lo sucedido en el siglo XVI, debido principalmente, a la condenación de este género a consecuencia del Concilio de Trento.

No hay que creer que esta actitud en contra del grutesco y de la Antigüedad clásica, ligada a las recomendaciones iconográficas del Concilio de Trento, permaneciera sin efecto: en lo que concierne a la Nueva España, por ejemplo, Francisco de la Maza nos habla del nombramiento de los pintores Pedro Rodríguez y Pedro de Robles en 1585, por parte del virrey Don Luis de Velasco, para que estos “visitar[an] las pinturas e imágenes, hechas y que se hicieren, para que no se permita el uso de las indecentes y ridículas, y que en las camas no se pinten ángeles ni en los retablos sátiros y animales”.⁵² Hemos visto ya lo cercano que están los sátiros del universo del grutesco. Por otro lado es posible que en estos ataques haya que ver la causa de la decadencia que conocería este género ornamental en la Europa católica de finales del siglo XVI, a pesar de que la veamos resurgir en el siglo XVII en objetos como las cantimploras de peregrinos; Philippe Morel nos describe, por ejemplo, la forma en que el pintor Bernardino Poccetti tuvo que dejar de representar estas criaturas, a pesar de ser un gran especialista en la materia, debido al drástico descenso de popularidad de este género de pintura mural entre muchos aristócratas italianos después del Concilio.⁵³

⁵² Citado a partir del *Compendio histórico del Tercer Concilio Mexicano*, por Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México, UNAM, 1968, p. 34.

⁵³ Philippe Morel, *op. cit.*, pp. 101-102. Poccetti tendría que dejar el género de los grutescos: “[...]para el florentino, esta actividad cesaría o casi a finales del siglo [XVI], suplantada, como fue, por los encargos religiosos [...]” (*Ibidem*, p. 101) En cuanto a Cesare Baglione quien contrariamente a Poccetti seguiría apegado al género a finales del siglo XVI “fue, nos dice Morel, uno de los últimos especialistas italianos de grutescos y, por ello, tuvo el doloroso privilegio de ver el género en el que destacaba dejar de estar de moda y convertirse progresivamente en algo repetitivo y aburrido, quizá aún, insoportable y odioso, para la mirada de las generaciones siguientes” (*Ibidem*, p. 102). En general, nos sigue diciendo Morel, “el arte de los grutescos

Dejando, pues, esta primera tentativa de ver en el hombrecillo del púlpito de Daman, un motivo “meramente ornamental”- camino ampliamente recorrido frente a este tipo de manifestaciones artísticas, como se admitirá-, la segunda opción que tendríamos, al tratar de descifrar esta escena, sería afirmar intempestivamente que en la talla que reproduce el grabado de Jacquard es sus paneles, habría que ver, sin lugar a dudas, una intención anticlerical: el artista, muy a pesar de los eclesiásticos que le encargaran el púlpito, se divirtió de lo grande poniendo bajo las narices mismas de la Inquisición un recordatorio de que ni Baco, ni el Gran Pan, ni Rabelais estaban muertos. ¿Qué censuraran el grabado mandando retirar el tonel? Qué más le daba, pues su intención era ante todo reír, y él solo, con otros cuantos quizá, conocía todas las implicaciones que se podían sacar del grabado, incluido las referentes a Rabelais, autor popular cuyas obras habían condenado explícitamente los teólogos de la Sorbonne, precisamente por su veta anticlerical, tan fácil de confundir con el espíritu de la Reforma. Hay, en esta interpretación, un paralelo que trazar con aquellas teorías que quisieran ver en las yeserías de Tonanzintla, o bien en ciertas producciones del arte mestizo del virreinato del Perú, una resistencia autóctona frente a la religión impuesta por los españoles, teorías que, si se aplicaran en el contexto de la India, nos llevarían a ver una sobrevivencia pagana velada en el Garuda venciendo a los *nagas* que hemos reconocido en la cazoleta del púlpito de Daman.

Aceptando tal hipótesis, se podría argüir que el artista que imaginamos así gastándole una buena broma a la Inquisición, arriesgando su libertad y su vida, supo muy bien escoger, además de la temática, la forma adecuada para ello pues, como todos saben, durante el Renacimiento, las figuras híbridas nacidas del grutesco habían sido el vehículo idóneo en

conocería una rápida decadencia en Roma y en el Latium a partir de la segunda mitad de los años 1570”, (*Ibidem*, p. 122).

los países nórdicos para atacar a la Iglesia católica, no en la manera llena de gravedad de Lutero o de Calvino sino recurriendo a la risa, aquella poderosa arma de la que disponen contra el poder oficial todos aquellos que han sido aculados por éste a vivir al margen de una sociedad a la que sin embargo no dejan de pertenecer. Es cierto que las figuras que así se utilizaban para caricaturizar a la Iglesia, se habían alejado ya bastante de los grutescos de la Domus Aurea o de las *loggias* rafaelitas, al independizarse por completo del sistema ornamental en el que se encontraban insertas originalmente, como, de hecho, sucede tanto en los púlpitos indo-portugueses como en los del virreinato del Perú. No obstante, el carácter híbrido de estas figuras, tal como se puede constatar con facilidad en el famoso grabado del “Papa de Melanchton”, o bien en los personajes de los *songes drolatiques*, atribuidos alguna vez al propio Rabelais, nos permite ver en estas manifestaciones críticas de la sociedad europea del siglo XVI, un descendiente directo de las figuras del grutesco, como ya lo ha hecho notar André Chastel en el libro al que hemos recurrido tan constantemente a lo largo de esta investigación.⁵⁴

⁵⁴ Al respecto, es interesante la relación que tanto André Chastel, como Philippe Morel han establecido entre los roleos habitados (los *peopled scrolls*) de los *marginalia* medievales y el espíritu del grutesco, pues, en ambos casos, probablemente debido al carácter en apariencia insubstancialmente ornamental de ambas manifestaciones artísticas, se dio libre curso, en tono humorístico y fantástico, a todo aquello que la seriedad y la solemnidad oficial de la Iglesia condenaba en forma categórica. Así, tanto en el grutesco como en las *marginalia*, podemos ver todo tipo de escenas cuyas implicaciones eróticas o satíricas, a pesar de ser evidentes, parecen adquirir la facultad de esconderse frente al ojo inquisidor de la “moral oficial”, al integrarse dentro de un sistema ornamental, en los que la profusión de follajes y otros elementos vegetales, en el caso de las *marginalia*, o la disposición simétrica, repetitiva y contraria a las leyes de la gravedad de seres híbridos inexistentes en el mundo real, en el caso del grutesco, les retira de inmediato la seriedad necesaria para que se perciban como una “verdadera” amenaza para el poder. No hace falta indicar aquí lo cerca que están ambas manifestaciones artísticas de aquel espíritu carnalesco, que tan bien supo definir Michail Bakhtin con respecto a la obra de Rabelais, donde toda crítica social se esconde bajo una marea incontenible de eventos burlescos, eróticos y escatológicos, sin por ello perder nada de su substancia, pues la risa, como lo hacía igualmente notar Bakhtin, si bien logra velar hasta cierto punto el verdadero tenor de las críticas puntuales dirigidas hacia el mundo oficial, cualesquiera que sean estas, constituye en realidad por sí-misma la verdadera contra-postura del espíritu popular frente al espíritu dominante. Sin embargo, agregaremos que aquí, no sólo es el espíritu popular el que se erige contra la Iglesia y sus dogmas en materia de sexualidad o de espiritualidad, sino también la aristocracia misma, pues, antes de haber sido popularizado por medio de los grabados, el grutesco fue antes que nada un sistema ornamental pensado para los palacios.

Ahora bien, si el púlpito de Daman hubiese pertenecido al Renacimiento, momento en el que estaban toleradas por la Iglesia las fiestas populares destinadas a poner el “mundo al revés” como la fiesta de los locos, del asno etc., quizá hubiésemos pensado, con razón, que la integración en la cazoleta de este púlpito, así fuese de manera velada, de un grabado como el de Jacquard, cuya temática original es evidentemente dionisiaca, manifestaba simplemente tal permisividad eclesiástica con respecto a la risa popular y que, a pesar de contener una posible intención satírica por parte del artista, los eclesiásticos responsables de encargar la talla del púlpito, más que haber sido engañados, hubiesen en realidad cerrado los ojos voluntariamente frente a tal intención humorística. Así, para apoyar nuestra teoría, hubiésemos dicho con Bakhtin que “dentro de las formas del culto religioso mismo [católico], heredadas de la Antigüedad, penetradas por la influencia oriental, y los ritos locales paganos (sobre todo el rito de la fecundidad), encontra[ba]mos embriones de alegría y de risa disimulados en la liturgia, en los funerales, en el bautismo, o el matrimonio y en varias ceremonias.”⁵⁵ Cabe decir que hubiésemos podido dar la misma interpretación para explicar la presencia, en estos púlpitos, tanto de *nagas* y *naginis*, como del propio Garuda, aunque nos hubiese costado un poco más explicar la presencia de este último.

Sentimos decir que, por desgracia para el pueblo desordenado, propenso al vino y a los amoríos extra-maritales que nos describen, por ejemplo, los viajeros extranjeros a la India portuguesa de finales del siglo XVI y principios del XVII como Linschoten y Pyrard de Laval, la terrible sombra del Concilio de Trento ya pesaba sobre esa libertad y lo que en un primer impulso hubiésemos querido ver como una concesión hacia el espíritu carnavalesco de muchos de los habitantes de Goa, o a los excesos alcohólicos de los militares de las fronteras, casi sin lugar a dudas simbolizaba precisamente lo opuesto, a

⁵⁵ Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 71.

saber la victoria de la Iglesia católica, con su hierática seriedad espiritual, sobre la risa, tan carnal como carnavalesca, de la soldadesca y del pueblo llano.

Así, el hecho de haber utilizado un grabado de Antoine Jacquard cuya forma y temática dionisiaca se encontraba tan claramente en relación con las cantimploras de peregrino, probablemente no respondiera a ninguna travesura burlesca de algún tallista aislado que hubiera querido hacerle una mueca a la iglesia por detrás de la espalda, sino a una voluntad consciente por parte de los eclesiásticos de poner a los pies de los predicadores el emblema de una actitud que condenaban, como sucedería con *nagas* y *naginis*; no podemos olvidar, por otro lado, que aquellas cantimploras se habían vuelto a poner de moda en los bufetes de la aristocracia de finales del siglo XVII y que, por tanto, eran absolutamente contemporáneas de nuestros púlpitos. En lo que concierne a Europa, estos objetos, podemos imaginar en toda lógica, no sólo eran visibles para los miembros de la Iglesia que hubiesen tenido tratos con los miembros de la alta sociedad, sino que sus modelos también circulaban entre orfebres y demás artesanos susceptibles de fabricarlas, sin hablar siquiera de las polvoreras que pudieron llegar a inspirar.

Por tanto, en nuestra opinión, lo más probable es que, quien aceptara o recomendara utilizar el grabado de Jacquard para ornamentar la base del púlpito de Daman haya tenido, en realidad, la intención muy clara de simbolizar de esta manera la victoria de la Iglesia sobre toda actitud mundana ligada con el vino, la lascivia, el viaje, e inclusive el deseo de enriquecerse, viniese ésta de la aristocracia o del pueblo. De igual manera, al permitir una ambigüedad, como la que hemos visto entre la temática del grabado de Jacquard y aquella de la lucha de Garuda contra los *nagas*, la Iglesia probablemente quería significar su victoria sobre los aspectos vinculados al erotismo y a la fertilidad que caracterizan a *nagas* y *naginis* aunque aquí, a diferencia de lo que pasa con los demás púlpitos, se integraba al

propio Garuda en la escena, asimilándolo, por tanto, hasta cierto grado, con el papel de los sacerdotes católicos que predicaban sobre la plataforma de los púlpitos.

Podemos llegar a una conclusión: que nos decidamos a considerar que los motivos que nos ocupan se hayan inspirado en el grabado de grutescos de Jacquard, o bien en las representaciones de Garuda venciendo a *nagas* y *naginis*, las cuales abundan en los templos de Aihole y de Pattadakal, tendremos que aceptar que esta decisión no pudo ser gratuita, sino que emanó de una decisión consciente por parte de la Iglesia de significar su dominio sobre las tendencias “deshonestas” de los fieles a los que pretendía adoctrinar. Ahora bien, una vez aceptando que la integración de cualquiera de estos dos motivos en el púlpito de Daman no responde a ninguna intención anticlerical, ni a ningún intento por mantener viva la flama del paganismo en el corazón de la Iglesia católica, sino a todo lo contrario, lo que retendrá nuestra atención aquí, no es tanto la decisión de simbolizar la victoria de la Iglesia postridentina sobre las tendencias dionisiacas que tomaron fuerza en el Renacimiento, o sobre los aspectos ctónicos ligados a la fertilidad de *nagas* y *naginis*, sino en la manera en que esto se logró en el púlpito de Daman, pues creemos que en ello hay una clave para entender la presencia del grutesco, no sólo aquí, si no en todas las regiones del mundo dominadas por España o Portugal durante los siglos XVII y XVIII, donde la Iglesia sentía la necesidad de contrarrestar la influencia sobre los fieles de las religiones “idolátricas”. En efecto si bien hemos llegado a la conclusión que tanto las referencias al grabado de Jacquard como al Garuda con los *nagas* responden a la misma intención de la Iglesia, no hemos explicado porque se pueden leer *simultáneamente* dos cuerpos de significados-olvemos a recurrir a Russo-, en apariencia tan distintos.

Antes que nada, tenemos que estar bien conscientes que las figuras talladas en los púlpitos de las iglesias indo-portuguesas se dirigían, a dos, o más bien tres, públicos

bastante distintos: por un lado, los portugueses, católicos por nacimiento, así como los *casados* quienes, a pesar de haber vivido por generaciones en la India, habían siempre recibido una educación católica, por otro lado a los *soldados* y *solteiros*, que ya conocemos bien, y por otro lado todavía, a los hinduistas conversos, puesto que seguía habiendo conversiones en plenos siglo XVII y XVIII. Ahora bien, creemos que es precisamente debido a esta multiplicidad de públicos, que podemos ver, en los paneles de la cazoleta del púlpito de la iglesia del Bom Jesus, en Daman, a la vez, a Baco embriagando a unas ménades híbridas, a Garuda venciendo a los *nagas* y a una vaga escena de grutescos cuyo significado no parece ir más allá de un vago propósito decorativo.

Creemos que el genio de los eclesiásticos que encargaron la talla del púlpito, consistió precisamente en haber logrado dirigirse simultáneamente a estos tres públicos tan diferentes para lograr transmitirles su mensaje, - como quizá lo lograron en Tonantzintla e inclusive en la Capilla del Rosario, en Puebla, aunque, al parecer, ya no dispongamos de las claves para entender el proceso-. Mientras que los hinduistas de reciente conversión, y en particular las mujeres y los niños, podían reconocer de inmediato a Garuda con los *nagas*, y por tanto entender, desde el momento en que entraban en la iglesia, la actitud que su nueva religión exigía frente a *nagas* y *naginis*, los demás fieles, es decir los católicos por educación, sólo verían en el motivo del pequeño personaje un “mero motivo ornamental”, como nos sucede a muchos de nosotros actualmente, puesto que éste ya había sido expurgado de todos sus atributos báquicos, como el tonel, las copas, las ménades y las uvas con hojas de parra. No obstante si alguien hubiese reconocido el grabado de Jacquard en los paneles del púlpito, sin reconocer a Garuda, la intención se entendería de inmediato: Baco,

despojado de su dignidad, pues ya no se encontraba debajo de un pabellón,⁵⁶ sino simplemente coronado con un remedo de yelmo y lambrequines, se encontraba vencido a los pies de los sacerdotes católicos cada vez que estos pronunciaban la homilía.

Por otro lado, en el remoto caso de que algún erudito hubiese llegado a reconocer, a la vez, tanto la temática dionisiaca del grabado original, como la temática pagana del Garuda venciendo a los *nagas*, la intención también hubiese sido evidente: al transformar una temática en la que Baco nutría de vino a unas ménades cuya representación híbrida no podía más que recordar a *nagas* y *naginis*, en una en la que Garuda, animal celeste, vencía a estos mismos seres como lo hiciera Krishna con el naga Kaliya, los eclesiásticos habían literalmente invertido el significado original del grabado original. Por si fuera poco, esta escena que representaba a Garuda y los *nagas*, en una forma que invertía diametralmente el sentido original de la escena de grutescos de Jacquard, se encontraba en la parte baja del púlpito, para significar que tanto Baco, como los grutescos, e inclusive el propio Garuda, a pesar de servir el propósito de los eclesiásticos, se encontraban sometidos bajo los pies del predicador, y esto de manera cotidiana, cada vez que se celebraba la misa.

Sacerdotes católicos, brahmanes, nagas y grutescos

Habrá que admitir que, si tenemos razón en nuestra interpretación, fue, por parte de los eclesiásticos, una decisión francamente sofisticada la de maridar, para lograr su propósito, una escena báquica proveniente del grutesco con un motivo mitológico de connotaciones tan apolíneas, como el Garuda venciendo a *nagas* y *naginis*. En esta misma lógica, en la

⁵⁶ “En heráldica se denomina pabellón el ornamento exterior de las armerías que cubre el escudo de los Emperadores, Reyes y Príncipes soberanos que no dependen sino de Dios y de su espada. Sólo a ellos corresponde el derecho de traer y poner pabellón en sus armas no pudiendo usarlo ningún otro”, nos dicen Alberto y Arturo García Carraffa, *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*, Tomo I, *Ciencia heráldica o del blasón*, Madrid, Emprenta de Antonio Marzo, 1919, p. 175. Disponible en Web: <<http://www.archive.org/stream/enciclopediaher01garc#page/328/mode/2up>>.

que un motivo hinduista y otro de inspiración renacentista, se encuentran puestos al servicio de la *propaganda fide*, resulta un tanto apabullante que podamos, sin demasiada dificultad, encontrar un punto de contacto tan evidente entre el simbolismo del sometimiento de *nagas* y *naginis* en los púlpitos indo-portugueses de los siglos XVII y XVIII y el simbolismo que se encuentra patente en el relato de la fortaleza de los brahmanes en el relato de la *Vida de Apolonio de Tyana* de Filostrato al que nos remite Rabelais (ver *supra*, pp. 150 y ss).

Se recordará que cuando Apolonio visita a los brahmanes en su fortaleza, la cual se encuentra en una colina “de aproximadamente la misma altura que la Acrópolis de Atenas”⁵⁷ éste puede ver impresas en las rocas de las pendientes, “ huellas de pezuñas hendidas y perfiles de barbas y rostros, y aquí y allá impresiones de espaldas como si perteneciesen a personas que se hubieran resbalado y hubieran rodado cuesta abajo, puesto que, según dicen, Dioniso, cuando estaba tratando de tomar el lugar junto con Heracles, ordenó a los Panes⁵⁸ que lo atacaran, pensando que serían lo suficientemente fuertes para aguantar el choque; pero fueron atacados con rayos por los sabios [es decir los brahmanes] y cayeron uno por un lado y el otro por el otro mientras que las rocas tomarían la huella de las varias posturas en las que cayeron y fracasaron.”⁵⁹

Extrañamente ya no son aquí los oradores católicos los que vencen, desde la plataforma de sus púlpitos, a Baco, o bien a *nagas* y *naginis* hinduistas, símbolo de la fertilidad y por tanto del deseo sexual, sino los brahmanes incólumes en lo alto de su colina, la cual extrañamente recuerda la Acrópolis de Atenas, los que derrotan - ya no al *naga* Kaliya como lo hiciera Krishna, lo cual sería lógico dentro de la tradición hinduista - sino al mismísimo ejército de Dioniso, festivo, desordenado e indecente a la manera de un

⁵⁷ Filostrato, *op.cit.*, III, 13.

⁵⁸ Plural del dios Pan, como ya hemos señalado.

⁵⁹ *Idem.*

gigantesco carnaval, como es natural, por lo que quizá haya que ver en este relato otra de las posibles fuentes de inspiración para el simbolismo de nuestros púlpitos y en particular para el púlpito de Daman.

Cabe decir que no es en nada descabellado sugerir que Apolonio de Tyana estuviese de actualidad entre los eclesiásticos de la India, a lo largo del siglo XVII, puesto que el Inquisidor General de Portugal, Fernão Martins de Macarenha, se referiría explícitamente a este personaje, precisamente en el escrito por medio del cual defendería a Roberto de Nobili y sus métodos de adaptación a las costumbres brahmánicas. En este documento oficial, fechado del 18 de abril de 1621, en Lisboa, y que lleva por título, según nos informa Inés Županov,⁶⁰ *Solución al problema que implica saber si se debe permitir a los brahmanes de las Indias Orientales que conserven el cordón sagrado, la mecha de cabello, y otras ceremonias que usaban antes de su conversión*, (entre cuyos signatarios, nótese, se encuentra el obispo de Brasil)⁶¹, el Inquisidor General de Portugal argumenta que los Antiguos hablaban de los brahmanes “en la misma forma en la que hablaban de los sabios de Egipto y de Persia, como lo podemos entender a partir de lo que San Jerónimo reporta cuando alaba la diligencia de Apolonio de Tyana en su búsqueda de los hombres sabios del mundo”.⁶²

Así el Inquisidor General de Portugal no encuentra mejor fuente para defender el procedimiento de Roberto de Nobili, en un documento oficial, que la vida fantástica de

⁶⁰ Inés Županov, *Disputed Mission...*, p. 96. La autora da la versión inglesa del original en Latín: *Resolutio questionis de permittendo Brachmanibus Indiae Orientalis lineas, coromineum, et caeteras ceremonias quibus ante suam ipsorum conversionem utuntur*. Nosotros seguimos su versión para la nuestra en español. Según nos informa Županov, el documento se encuentra en el *Archivio Storico della Congregazione 'de propaganda fide'*, Roma, *Miscellanea varie* (1631-54), ff. 107-53.

⁶¹ Firman el documento, según nos informa Županov: “Episcopus Inquisitor Generalis, D. Ferdinandus Martins Mascarenhas (Obispo de Algarve); Dominus Marcus Texera (Obispo de Brasil); Antonius Dias Cardoso; Franciscus de Gouvea (Obispo de Larga); Dom Frey Thomas de Faria; Dom Hieronimus (Obispo de Funchal); Simon Barreto de Meneses (Inquisidor en Lisboa)” (*ibidem*, p. 96, nota núm. 51).

⁶² *Idem*. traducimos aquí al español a partir de la cita de Županov en inglés.

Apolonio de Tyana: es porque este personaje a mitad mitológico describe a los brahmanes como hombres sabios que el Inquisidor pondera a su vez, “que el cordón y otras insignias en las Indias Orientales se originaron en tanto emblemas de nobleza y de saber”;⁶³ probablemente haya sido sólo después de varias generaciones, sigue argumentando el Inquisidor, que el cordón sagrado “se contaminara con algunas supersticiones paganas y fuera usado para distinguir a los adoradores de ídolos.”⁶⁴ Independientemente del significado que tengan en realidad los brahmanes dentro de la religión hinduista, está claro que, en la recepción del Inquisidor, influenciada por la lectura de Filostrato, estos fueron, en algún momento del pasado remoto, “hombres sabios” y, por tanto, merecedores del respeto de la Iglesia. En estas circunstancias, quizá habría que analizar más a fondo la influencia que tuvo Apolonio de Tyana, por extraño que pueda parecernos actualmente, en la decisión de la Iglesia de sólo aceptar brahmanes, o casi, en el clero de la India Portuguesa, por considerarlos de “casta noble”.

Por supuesto, para nosotros, lo más apto a despertar nuestro interés en el relato de Apolonio de Tyana, y particularmente en el episodio de “la fortaleza de los brahmanes” no son tanto los brahmanes, sino las huellas de aquellos “Panés” y otros sátiros, que tanta afinidad tienen con las figuras del grutesco, sobre todo tal como se desarrollaron éstas en el norte, a partir del episodio de Fontainebleau. Después de lo dicho acerca del Inquisidor de Portugal, casi podríamos afirmar que los eclesiásticos que ordenaron la talla del púlpito de Daman en algún momento de los siglos XVII y XVIII se inspiraron en este episodio, no sólo para someter a *nagas* y *naginis*- para eso ya tenían de sobra con la leyenda de Krishna y el *naga* Kaliya - sino al sistema mismo de los grutescos, del cual el grabado de Jacquard

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

formaba parte; en efecto, aquella “moda ornamental” probablemente tenía para ellos las mismas connotaciones demoniacas ligadas a la voluptuosidad que los *nagas* y *naginis*, pues había sido el “ornamento” privilegiado de las moradas aristocráticas a lo largo del siglo XVI, moradas donde, por lo general, por lo menos en la Francia de Francisco I^{ero} y de su hermana Margarita de Valois, el erotismo y el arte del banquete, en sentido natural como platónico, ocupaban un mucho mejor lugar en el orden de prelación que las preocupaciones propiamente religiosas (si a cristianismo nos referimos); de esto último nos da una clara imagen la alta concentración de grabados dedicados por la escuela de Fontainebleau precisamente al tema del erotismo, un erotismo envuelto en un ambiente profundamente mágico, en comparación con el volumen mucho menor de los grabados que fueran dedicados por los artistas de esta misma escuela a los temas piadosos.

Cuando se toma en cuenta el contraste que existe entre la versión que nos da Rabelais de la guerra de Baco contra la India y aquella que podemos leer en el relato fantástico de la vida de Apolonio de Tyana - a la que el propio Rabelais nos remite⁶⁵ - no se puede más que establecer el paralelo con la temática mitológica de la victoria de Krishna sobre el *naga* Kaliya, o de Garuda sobre los *nagas*, tal como la utilizaran para sus propios fines, según creemos, los eclesiásticos en los púlpitos indo-portugueses. En efecto, aquí, las fuerzas apolíneas de los brahmanes, seres espirituales que, según el relato helénico, se dedican a la contemplación y no beben vino, o por lo menos controlan sus efectos (como, paradójicamente, lo recomienda tanto el ritual al que deben de someterse los compañeros de Panurgo al entrar al templo de la Dive Bouteille, como la leyenda del emblema de Alciati dedicado al joven Baco, en una alusión, agregaremos, al Banquete de Platón⁶⁶), acaban con

⁶⁵ Ver *supra*, capítulo III, pp. 139 y ss.

⁶⁶ Ver *supra*, capítulo III, pp. 143 y ss.

las fuerzas dionisiacas, aunque éstas hayan invadido el resto de la India; las huellas de la derrota de las fuerzas de Dioniso se imprimen sobre la roca como si fueran tantos grutescos que quedarían para siempre impresos a los pies de los sacerdotes en su bastión.

Así como los brahmanes de Filostrato tornaron en piedra los sátiros y demás criaturas fantásticas del ejercito de Baco, que guerreaban sin embargo con tanto ímpetu en el Quinto Libro de la vida de Pantagruel, los eclesiásticos parecen haber neutralizado el contenido original del grabado de Jacquard convirtiéndolo, para ciertas miradas, en un motivo ornamental inerte y sin vida, a los pies del púlpito de la iglesia del Bom Jesus, en el corazón mismo del fuerte de Daman, el cual, quizá, concebían tan inexpugnable como la fortaleza que visitara el legendario Apolonio de Tyana. Desde la plataforma de sus púlpitos, en los siglos XVII y XVIII, los sacerdotes católicos de la India portuguesa, después de haber tergiversado la mitología hinduista a su favor, inspirándose, quizá, en un relato helénico del siglo III, habían logrado vencer la amenaza que veían en el grutesco europeo del siglo XVI, al retirarle la *substantifique moëlle*, la savia misma que le daba vida cuando reinaba el espíritu de Rabelais, al igual que habían cancelado todo el fértil poder erótico de *nagas* y *naginis* en las cazoletas de los muebles eclesiásticos.

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO V



1⁵ a. Scibec de Carpi. Panel de la Galería François I^{er}. Debajo de la “Ninfa de Fontainebleau”. Fontainebleau, Francia. Alrededor de 1540.
Foto: Etienne Hellman y Richard Clarke.

Se considera que el panel (1⁵ a) es el original debido a la existencia del grabado (1⁵ b). Ver Sylvie Pressouyre, “Les boiseries”, en Sylvie Béguin *et al.*, “La Galerie François I^{er} au Château de Fontainebleau”, *Revue de l'Art*, numéro spécial 16-17, Flammarion, 1972, p. 20.



1⁵ b. Grabado de Antoine Pierretz (el joven) a partir del panel de Scibec de Carpi (1⁵ a). Último tercio del Siglo XVII. Museo de Nancy. Foto: (Francisque Scibec de Carpi, dessinateur, d'après Antoine Pierretz le jeune, dessinateur. *Montant d'arabesques orné d'une salamandre.*) INV.TH.99.15.2676. Nancy, Musée des beaux-arts, Lorraine, France. Cliché Ville de Nancy, P. Buren.



1⁵ c. Scibec de Carpi. Panel de la Galería François I^{er}. Detalle. Debajo de la “Ninfa de Fontainebleau”. Fontainebleau, Francia. Alrededor de 1540. fotografía: Etienne Hellman y Richard Clarke.



1⁵ d. Grabado de Antoine Pierretz (el joven) a partir del panel de Scibec de Carpi (1⁵ a y c). Detalle. Último tercio del Siglo XVII. Foto: Museo de Nancy. INV.TH.99.15.2676. Nancy, Musée des beaux-arts, Lorraine, France. Cliché Ville de Nancy, P. Buren. Ver: 1⁵ b.



2⁵. “Flor y Canto”, Tonantzintla, Puebla. Siglo XVIII. Fotografía tomada de Pedro Rojas, *Tonantzintla*. UNAM, 1956, p. 76.



3⁵. “Flor y Canto”. Capilla del Rosario, Puebla. Finales del siglo XVII. Fotografía: Esteban García Brosseau.



Fig. 4277. Svarnajāleśvara: *bhārarakṣaka* on the *barṇanda*.



Fig. 4278. Paraśurāmeśvara: *bhārarakṣaka* on architrave.



Fig. 4279. Jāipur: *bhārarakṣaka* on the Āthāranālā bridge.



Fig. 4280. Gaṇeśwarpur: architectural fragment with *bhārarakṣakas* and squatting lion.

4⁵. *Bhararakshasas*, Templos de Svarnajaleshvara (antes del siglo VIII), Parashurameshvara (antes del siglo VIII), Jaipur (siglos VII-IX), Ganeshwarpur (siglos X-XI). Orissa, India. Fotografía tomada de Thomas E. Donaldson, *Hindu Temple Art of Orissa*, Leiden, E.J. Brill, 1986, figs. 4277 a 4280.



55. Krishna danzando sobre Kaliya. Escultura en bronce. Vijayanagara, India. Siglo XVI. Fotografía tomada de George Michell, *Architecture and art of Southern India: Vijayanagara and the Succesor States*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, fig. 147.



65. Krishna danzando sobre Kaliya. Escultura en bronce. Sur de la India. Siglo X. Fotografía tomada de Stella Kramrisch, *Tradition of Indian Sculpture, Painting and Architecture*, Londres, Phaidon Press, 1955, fig. 110



75. Templo de Kashi Vishveshvara. Pattadakal, Karnataka, India. Siglo VIII d.C.
Foto: Esteban García Brosseau.



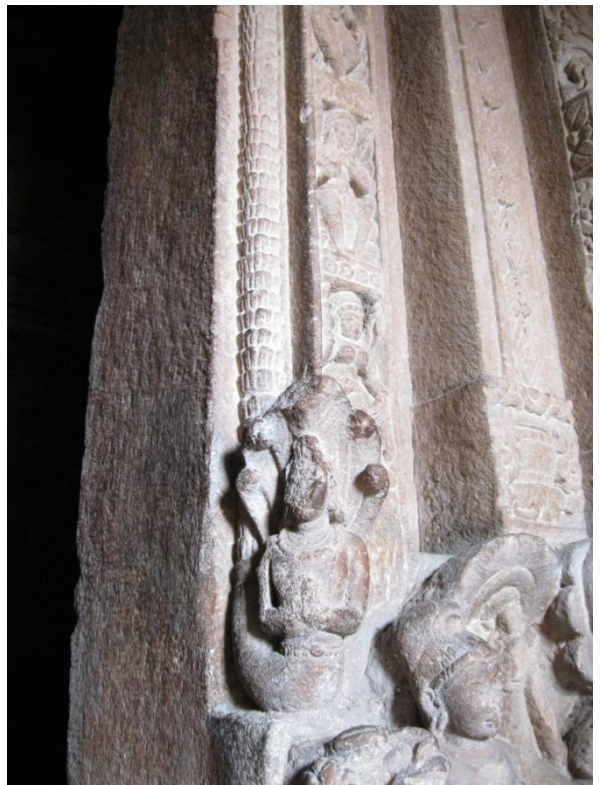
85. Portada lateral de la iglesia del Bom Jesus. Moti Daman, Daman y Diu
(Gujarat), India. Siglo XVII. Foto: Esteban García Brosseau.



9⁵. Garuda con dos colas de serpiente entre las manos. Dintel del *garbagriha* del templo de Kashi Vishveshvara, Pattadakal, Karnataka, India. Siglo VIII d.C. Foto: Esteban García Brosseau.



10⁵. Cazoleta del púlpito de la iglesia del Bom Jesus. Moti Daman, Daman y Diu (Gujarat), India. Detalle. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.



11⁵. Garuda apresando a dos *nagas* por la cola. Jambas y dintel del *garbagriha* del templo de Kashi Vishveshvara. Pattadakal, Karnataka, India. Siglo VIII d.C. Fotos: Esteban García Brosseau.



12⁵. Garuda con *naga* y *nagini*. Pórtico del *garbagriha* del templo de Kashi Vishveshvara. Pattadakal, Karnataka, India. Siglo VIII d.C.
Foto: Esteban García Brosseau



13⁵. *Naga* en la parte inferior de la jamba del pórtico del templo de Galaganath. Pattadakal, Karnataka, India. Siglo VIII d. C. *Naga* en todo similar a los *nagas* del templo de Kashi Vishveshvara sólo que en mucho mejor estado de conservación; en este templo, en cambio, es Garuda que ya no se aprecia bien.
Foto: Esteban García Brosseau.



14⁵. Garuda con *nagas*. Pórtico del templo de Durga. Aihole, Karnataka, India. Siglos VII a VIII d.C.

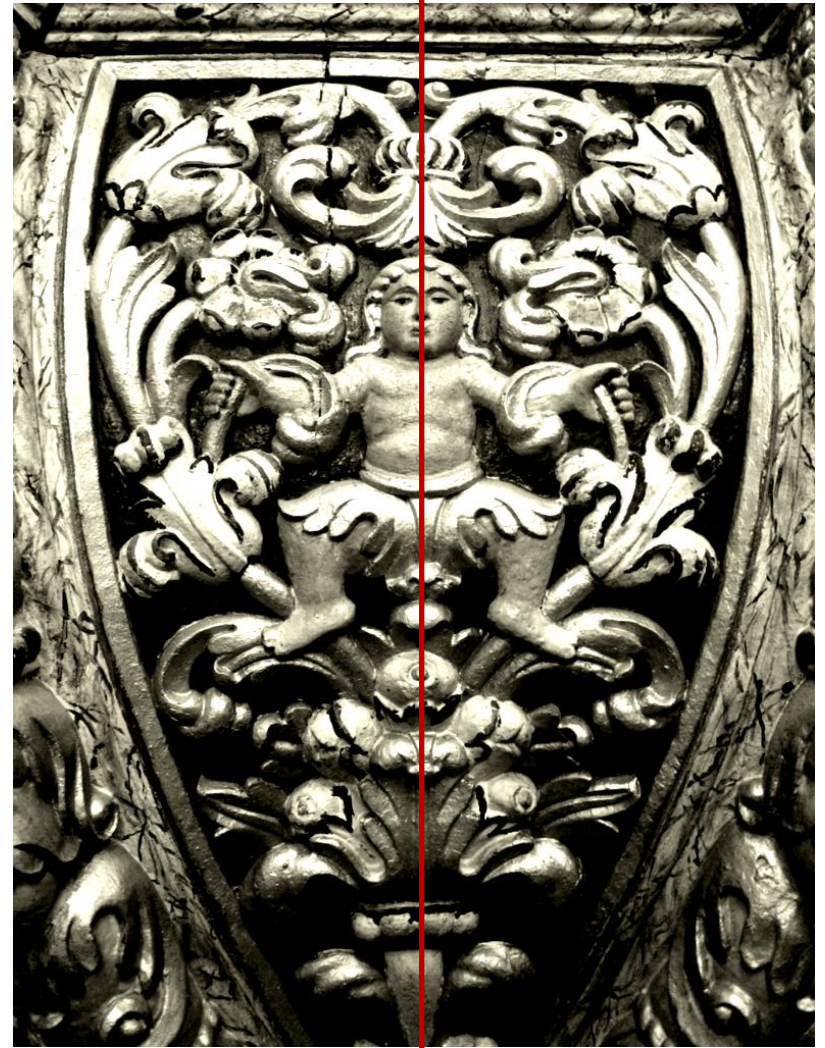
Foto: Esteban García Brosseau.



15^o. Personaje de la cazoleta del púlpito de la iglesia del Bom Jesus. Moti Daman, Daman y Diu (Gujarat), India. Detalle. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau



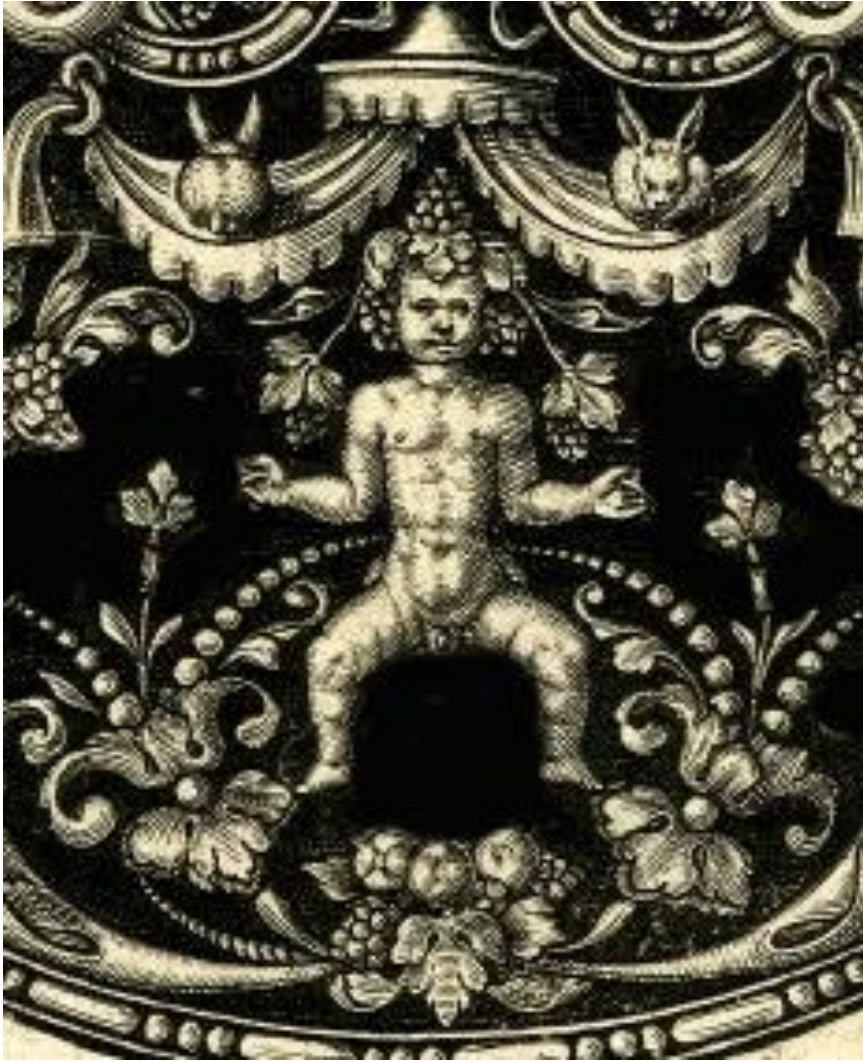
16^o. Garuda con colas de *nagas* en las manos. Aihole, Karnataka, India. Siglos VII a VIII d.C. Foto: Esteban García Brosseau.



17⁵. Comparación en blanco y negro entre la escena de grutescos del grabado de A. Jacquard y el panel del púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Daman, dividiendo ambas composiciones siguiendo un eje de simetría.

Imagen izquierda (grabado) reproducida y modificada con permiso del British Museum: © Trustees of the British Museum (AN96580001).

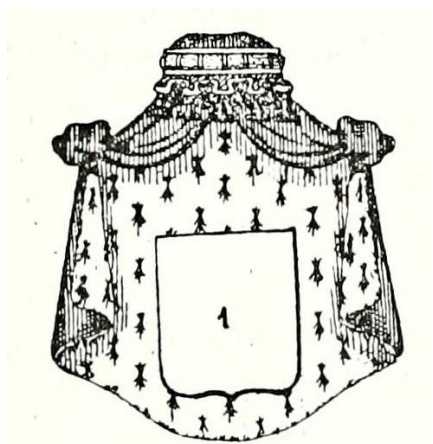
Foto derecha (púlpito): Esteban García Brosseau.



18⁵. Eliminación por medio de *photoshop* de los elementos dionisiacos (tonel y ménades) de la escena de grutescos del grabado de A. Jacquard (izquierda) y comparación con la escena del púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Daman (derecha). Imagen izquierda (grabado) reproducida y modificada con permiso del British Museum: © Trustees of the British Museum (AN96580001). Foto derecha (púlpito): Esteban García Brosseau.



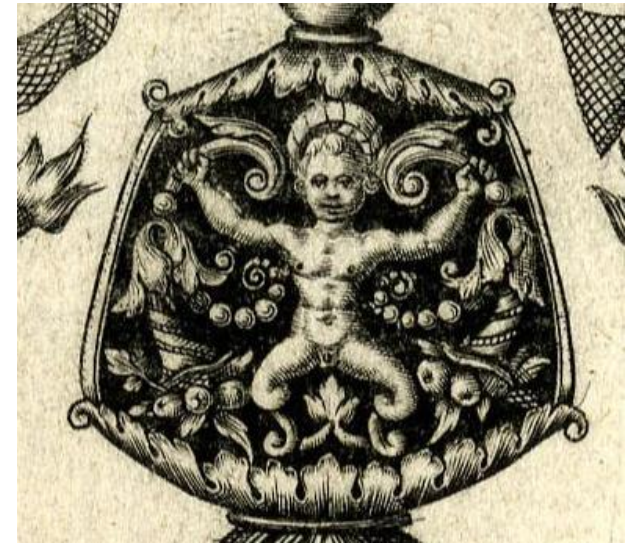
19⁵. Condensación de los elementos vegetales alrededor del personaje de la escena de grutescos del grabado de A. Jacquard haciendo deslizar hacia arriba el arreglo floral de la parte inferior de la composición y hacia el interior los elementos vegetales laterales. Se notará la similitud que existe entre la composición simétrica de flores de lis y botones de rosa del grabado A. Jacquard (izquierda) y la composición floral de la parte inferior del panel del púlpito (derecha). Imagen izquierda (grabado) reproducida y modificada con permiso del British Museum: © Trustees of the British Museum (AN96580001). Foto derecha (púlpito): Esteban García Brosseau.



20⁵. En el grabado de Jacquard, la adaptación de un pabellón, ornamento exterior de las armas, que, según las reglas de la heráldica, sólo puede ser utilizado por los soberanos, confiere suprema nobleza a la figura de Dioniso; en el púlpito de Daman, en cambio, este remedo de pabellón ha sido remplazado por un anillo que aprisiona unas hojarascas y que semeja otro ornamento exterior, el yelmo con lambrequines. Quizás haya que ver en este cambio la intención de restar dignidad al pequeño personaje del púlpito sin por ello negarle nobleza. Imagen superior izquierda: grabado de A. Jacquard; imagen reproducida y modificada con permiso del British Museum: © Trustees of the British Museum (AN96580001). Imagen inferior izquierda: manto tomado de Alberto y Arturo García Carraffa, *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*, Tomo I, *Ciencia heráldica o del blasón*, Madrid, Emprenta de Antonio Marzo, 1919, p. 175. Imagen superior derecha: púlpito de Daman; foto: Esteban García Brosseau. Imagen inferior derecha: yelmo tomado de Frederick Knight, *Knight's Heraldic Illustrations Designed for the Use of Herald Painters and Engravers*, Londres, T. Griffiths, 1843, p. 9.



21⁵. Detalle de un grabado de Antoine Jacquard que representa un pomo de espada y panel del púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Daman. Imagen izquierda (grabado) reproducida y modificada con permiso del British Museum: © Trustees of the British Museum (AN969180001). Foto derecha (púlpito): Esteban García Brosseau.



22⁵. Empuñadura de espada. Grabado de Antoine Jacquard. C. 1620.
Imagen reproducida (izquierda) y modificada (derecha) con permiso del British Museum:© Trustees of the British Museum (AN969180001).

VI. SIRENAS Y TRITONES

El GRUTESCO AL ATAQUE DE LAS ESTRUCTURAS

En líneas anteriores, en medio de nuestra discusión sobre el significado de *nagas* y *naginis* en los púlpitos indo-portugueses hemos hecho una breve alusión a las figuras derivadas del grutesco que caracterizan la pequeña iglesia de Tonantzintla en Puebla. Resulta ciertamente interesante que el grutesco aparezca en dos contextos que, si bien están tan alejados geográficamente, comparten, en la época que nos concierne, muchos puntos en común, pues se trata de dos regiones dominadas por naciones ibéricas, donde, con diferentes alcances, la iglesia católica intentó extirpar activamente las religiones politeístas que le precedieron. Si bien hemos intentado temperar la exaltación que produjo el descubrimiento de la iglesia de Tonantzintla en el periodo de fuerte nacionalismo que siguió a la Revolución Mexicana, lo cierto es que la asociación que parece existir entre elementos paganos y elementos del grutesco tanto en América como en la India ciertamente merece mayor atención.

En lo que concierne a nuestros púlpitos indo-portugueses, hemos podido ver de qué manera las figuras del grutesco, así como las composiciones fantásticas derivadas de este fenómeno artístico, persistieron en el púlpito de Daman, más de dos siglos después del poético evento que representó el descubrimiento de la Domus Aurea. Vimos igualmente cómo estas composiciones llegaron hasta nuestro púlpito después del Concilio de Trento y de la condena de inspiración tridentina del cardenal Paleotti, muy probablemente por medio de grabados pertenecientes al manierismo nórdico, tal como se desarrolló a partir del episodio de Fontainebleau, fenómeno que no se encuentra aislado si no que debe ligarse a la

peculiar evolución del conjunto de la talla religiosa portuguesa. Ahora bien, hay que recordar que este mismo fenómeno había sido ya señalado por Ilmar Luks en lo que concierne a los virreinos de la Nueva España y del Perú, como lo acabamos de constatar al mencionar lo sucedido en la iglesia de Tonantzintla. Así, según nos dice este autor, seguiríamos encontrando en ambos virreinos, aquellos “vástagos tiernos con volutas, sobre los cuales hay, sin alguna verisimilitud, varias figurillas sentadas”¹ y de los cuales brotan “ciertas flores, que producen en su centro ciertas figurillas, ya con cabeza humana, ya de brutos”² contra los cuales se enseñaría Vitruvio en el siglo I a.C. y que volverían a ver la luz durante el Renacimiento. Y es que, como lo explicaba ya Ilmar Luks, a quien citamos aquí: “En el análisis tipológico de la escultura novohispana del siglo XVIII son varias las características que llaman poderosamente la atención. Primeramente, la supervivencia de motivos renacentistas y manieristas, sobre todo en forma grutesca, dentro de las formas dieciochescas. Estos motivos esculturales extemporáneos constituyen el grupo más importante dentro de la decoración arquitectónica novohispana”.³

Como sucede con Portugal, la explicación a la que se ha recurrido habitualmente para entender este fenómeno en lo que concierne a los virreinos de la Nueva España y del Perú es precisamente la gran propagación que conocieron los grabados italianos y del norte de Europa, incluyéndose en estos últimos, los de la escuela de Fontainebleau, en Francia, cuando empezaron a circular primero en Europa misma, y luego por el mundo entero, en un fenómeno íntimamente ligado a “la difusión del manierismo” para retomar aquí el título de un famoso congreso del Instituto de Investigaciones Estéticas celebrado en 1976, en

¹ Vitruvio, *op. cit.*, VII, V.

² *Idem.*

³ Ilmar Luks, *Tipología...mexicana del siglo XVIII*, *op. cit.* pp. 15-16.

Oaxtepec, y cuyas ponencias fueron publicadas en 1980.⁴ Es por ello que una autora como F.E. Hellendorn, pudo escribir un libro, cuyo título, *la Influencia del Manierismo nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México*,⁵ explica con suficiente claridad su propósito, y donde, precisamente, expone la forma en que es posible reconocer, en las figuras fantásticas que ornamentan las iglesias barrocas del país, motivos que muestran un paralelismo que va mucho más allá que una mera afinidad con los grabados de artistas como Cornelis Bos o Vredeman de Vries.

Es ésta, hay que decirlo, una opinión que ya había formulado Ilmar Luks, en su tesis de doctorado presentada en Heidelberg y luego publicada en Venezuela en un número especial del *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*,⁶ opinión que luego repetiría en el libro dedicado a la escultura virreinal en México que acabamos de citar. Tanto este último autor como Hellendorn, pudieron constatar que la ornamentación de la escultura ornamental religiosa de los virreinos se encuentra mucho más ligada a la influencia de los grabados del manierismo nórdico que a aquellas interpretaciones del grutesco que se dieron directamente en Italia,⁷ aunque, claro está, existan excepciones a esta regla. Sin embargo, queda claro que tanto para Hellendorn como para Ilmar Luks “[...] no es tanto el grutesco italiano, sino sus derivaciones posteriores manieristas, que más

⁴ *La dispersión del Manierismo (documentos de un coloquio)*, México, UNAM, 1980.

⁵ F.E. Hellendoorn, *op. cit.*

⁶ Ilmar Luks, *Tipología ... andina del siglo XVIII*, *op. cit.*

⁷ Acerca de la diferencia entre grutesco italiano y grutesco del norte de Europa, Nicole Dacos, por ejemplo nos dice: “El gusto de la armonía, inherente a los italianos, hace que sus ornamentos se diferencien de los del norte, donde la relación con las extravagancias humorísticas de los márgenes de las miniaturas sigue siendo más estrecho y donde lo insólito se impone con mucho más fuerza” (*op. cit.*, p. XVII). Acerca de la diferencia entre el grutesco flamenco y el italiano Alain Gruber nos dice a su vez: “El gusto flamenco, tan determinante para la evolución del estilo de los grutescos (*style à grottesques*), se caracterizaba por tener menos elegancia, por ser más tosco, por la preocupación de llenar los espacios vacíos; estaba muy lejos de la claridad mental meridional, al otorgarle mucho lugar a lo burlesco y al dejar que las estructuras tectónicas fueran invadidas por extraños seres híbridos” (*L’art... Renaissance et Maniérisme*, *op. cit.*, p. 218).

aceptación tuvieron por parte de los artistas novohispanos”.⁸ Es necesario recordar que, como sucedió en el caso de Portugal y luego de la India portuguesa, los grabados en los que se inspiraron tales artistas novohispanos pudieron haber llegado tanto en hojas sueltas, como parte de las colecciones individuales de los artistas llegados en un primer momento de Europa, así como impresos en libros, pues, como se sabe, son innumerables los frontispicios del siglo XVI que se inspiraron en los grabados fantásticos del manierismo nórdico. En lo que concierne a este doble soporte material remitiremos al lector al artículo de Jorge-Alberto Manrique, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, publicado en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, en 1982.⁹ Agregaremos sin embargo, que es posible, como creemos haberlo sugerido ya en los capítulos anteriores, que tales transferencias se hayan podido dar directamente de un objeto a otro, y en particular de un objeto de orfebrería a otro tallado en madera.

Ahora bien, como lo ha señalado ya Ilmar Luks, al hablar de la decoración escultórica de la arquitectura de los virreinos, existe una diferencia fundamental entre las sirenas de colas vegetales, tritones, mascarones, “esclavos”, híbridos fitozoomórficos, bucráneos y demás criaturas fantásticas que surgieron de la Domus Aurea y fueron luego difundidas en los grabados en la manera que ya vimos, con aquellas que ornamentan los paramentos de las iglesias, conventos y colegios de la Nueva-España y del virreinato del Perú. En efecto, mientras que las primeras se representan esencialmente en dos dimensiones, en el barroco novohispano han logrado ya romper tal limitación para adquirir toda la corporeidad tridimensional de la escultura arquitectónica.

⁸ Ilmar Luks, *Tipología...mexicana del siglo XVIII*, op. cit., pp. 66-67.

⁹ Jorge Alberto Manrique, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, tomo 1, núm. 50, México, UNAM, 1982, pp. 55-60.

Asimismo, las figuras del grutesco, en la arquitectura novohispana, se han independizado en gran medida del sistema de ornamentación que constituyen *los grutescos* propiamente dichos. En efecto, como se sabe, las figuras fantásticas de la Domus Aurea, así como de la pintura mural y los grabados que la imitan, no lucen aisladas sino que se integran por lo general a una red pictórica, un verdadero sistema, en que se suceden estas figuras encimándose la una a la otra en series verticales que obedecen al principio de simetría pues se organizan siempre siguiendo un eje, muchas veces uniéndoseles una serie de objetos ornamentales u arquitectónicos heteróclitos como jarrones, escaleras o templete. Estas series, a su vez, se repiten desdoblándose simétricamente con más o menos fidelidad, a partir de una serie principal y única, que forma el eje central de la composición y que está compuesta igualmente, tanto con figuras fantásticas, como con elementos ornamentales y arquitectónicos. Ahora bien, en la escultura ornamental novohispana estos seres que se asociaban en redes colectivas aparecen aislados el uno con respecto al otro. En efecto, en su estudio sobre la escultura ornamental de la arquitectura novohispana, Ilmar Luks pudo observar lo siguiente:

[...] en la fachada novohispana el grutesco fue empleado como motivo independiente o en contextos ornamentales completamente nuevos. Debido a la estructura particular y muchas veces improvisada de la fachada-retablo, la colocación de los grutescos no obedece a reglas establecidas, aunque se pueden delimitar en líneas generales los lugares preferidos para los decoradores:

bases y capiteles de columnas y pilastras;
 tercio inferior (a veces superior) de la columna;
 parte alta de las pilastras;
 frisos y arquitrabes entre cuerpos de fachadas y torres;
 enjutas del arco de la entrada;
 entrecalles o intercolumnios;
 encuadramiento de nichos y ventanas;
 estípites;
 consolas debajo de nichos y ventanas.¹⁰

¹⁰ Ilmar Luks, *Tipología...mexicana del siglo XVIII*, op. cit. p. 67.

Así además de independizarse de las redes en las que se mantenían en la pintura mural, en los grabados, así como en todo sistema decorativo que privilegie las dos dimensiones o el bajo relieve, como la joyería o la tapicería, cuando se transfieren a un volumen escultórico, como sucede en los virreinos, las figuras fantásticas del grutesco parecen preferir anidarse precisamente ahí donde Vitruvio hubiese menos querido verlas: en los elementos estructurales, de los cuales corren, si pensamos en términos clásicos, toda la pureza de línea, para sustituirle siluetas de lo más irregulares e inquietantes por su constante evocación al universo volátil e inestable de los sueños. Que se piense en particular en las pilastras de Tonantzintla.

Conviene igualmente hacer un recuento de las figuras del grutesco que, según la catalogación de Ilmar Luks, se independizaron de esta forma para poblar el universo de la escultura ornamental de los virreinos de la Nueva España y del Perú:

1. Combinación hombre-peze: sirena;
2. Combinación hombre-león: esfinge;
3. Combinación hombre-ornamento inorgánico (cariátide-herma);
4. Mascarones grutescos;
5. Animales grutescos fantásticos;¹¹

Por otro lado dentro del grupo de las sirenas reconoce cuatro tipos diferentes:

1. sirena de una cola,
2. de dos colas,
3. sirena de cola vegetal
4. sirena de libre interpretación.¹²

Para tratar de entender la forma en que se operó la transformación que hizo pasar las figuras del grutesco de un universo bidimensional a uno tridimensional a lo largo de los más de dos siglos que separan el descubrimiento de la Domus Aurea del barroco

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibidem*, pp. 69 y ss.

novohispano e indo-portugués es necesario remontarnos de nuevo a la época en que nuestras figuras fantásticas volvieron a ver el día, después de su largo encierro en el palacio de Nerón. Después de su liberación, las figuras fantásticas invadieron el universo de la pintura mural italiana en un modo progresivo. Así, después de haber flotado ingravidas sobre los fondos lisos de la Domus Aurea, empezaron por integrarse a los *candelieri*, tipo de composición ornamental ya ampliamente empleada, no sólo por Mantegna sino también, como lo resume Alain Gruber, por pintores como “Masaccio, Uccello, Domenico Veneziano, Antonello da Messina, Fra Angelico, Piero della Francesca, Crivelli, Signorelli, Melozzo da Forli, Ghirlandaio, Filipino Lippi, Benozzo Gozzoli”.¹³ En estos *candelieri*, o candelabros según la voz castellana, en los que se ordenan verticalmente series enteras de objetos heteróclitos como jarrones, armaduras e inclusive instrumentos musicales alrededor de un eje central, se fueron injertando poco a poco las figuras fantásticas de la Domus Aurea: sirenas de colas vegetales, tritones, mascarones, “esclavos”, híbridos fitozoomórficos, bucráneos, fueron poblando poco a poco estos objetos, así como los follajes que se desprendían comúnmente a partir del eje central en una composición simétrica.

Estos candelabros se encontraban frecuentemente confinados dentro de los paneles de las pilastras y frisos de la arquitectura antigua que los grandes maestros representaban en sus frescos. Así, por ejemplo, uno de los primeros pintores en aunar de forma más decisiva los grutescos a las estructuras de los *candelieri* fue Pinturicchio (1454-1513) tanto en los encargos que obtuvo para el palacio romano de los Della Rovere, como en el del cardenal Piccolomini, en 1502, para su biblioteca en Siena, y en el de Pandolfo Petrucci, de 1509, para el techo de su palacio, también en Siena, donde Pinturicchio imitó la bóveda dorada de

¹³ Alain Gruber (dir.) et al., *L'art...Renaissance et Maniérisme*, op. cit., p. 202.

la Domus Aurea.¹⁴ En estas composiciones todavía podemos reconocer claramente el candelabro, las figuras fantásticas como sirenas aladas, mascarones, niñitos alados y “esclavos” sustituyéndose sencillamente a los objetos habituales en estas composiciones y obedeciendo a una estricta composición simétrica: aún cuando hay dos personajes como los niñitos o los esclavos estos están dispuestos en ambos lados del eje central del candelabro como si estuviesen sencillamente espejados (fig.1⁶).

Toda pareciera como si en un primer tiempo, se hubiese sentido la necesidad de dar mayor peso a las figuras ingravidas de la Domus Aurea obligándoles a asumir un papel decorativo en elementos frente a los cuales se mostraban rebeldes por naturaleza: las estructuras. Ahora bien hay que estar conscientes que las pilastras y frisos que se decoraban de esta manera con las figuras del grutesco, estaban a su vez representadas de manera pictórica con una intensión ilusionista y que ocupaban, a final de cuentas, un lugar marginal en las composiciones pictóricas.

Con Rafael y Giovanni da Udine, en las *stanze* y las *loggie* del Vaticano, los grutescos que se destacan sobre el fondo uniforme de las bóvedas, recuperan la ligereza de los grutescos originales de la Domus Aurea.¹⁵ La composición de estos elementos sigue siendo simétrica, organizándose las diversas figuras fantásticas al filo de un eje central, ya sea que sus propios ejes de simetría correspondan con éste, ya sea que se desdoblen espejeándose colocándose en ambos lados del eje de composición. Pero cuando el rey Francisco I^{ero} llamaría a su corte al Rosso y después al Primaticcio el destino de estas figuras empezaría a cambiar radicalmente, pues los elementos del grutesco se integrarían muy pronto a elementos estructurales arquitectónicos como las jambas de chimenea de

¹⁴ *Ibidem*, p. 204.

¹⁵ *Idem*.

Jacques Androuet du Cerceau, de Philibert Delorme según una idea que encontramos ya en los grabados de Fantuzzi y Mignon. Esto probablemente se deba a la impresión que produjo en los artistas franceses las pilastras fantásticas de yeserías con las cuales Rosso enmarcó su obra pictórica.

Es notable que, acompañando estas hermas de yesería, se puedan ver desarrollados sin timidez alguna aquellos cueros que tendrían luego tanta fortuna en las figuras fantásticas del manierismo nórdico, y particularmente en las de Cornelis Bos. Es igualmente interesante que dos siglos después podamos encontrar en un sitio en apariencia tan alejado del emblemático palacio francés, tanto en el tiempo como en el espacio, como son las yeserías del siglo XVIII de la iglesia de Santa María Tonantzintla estos mismos cueros rodeando las fantásticas cariátides de la pequeña iglesia, aunque estos motivos hayan sido tratados con la originalidad que conocemos todos. Así los cueros que rodean los niños y angelitos de Tonantzintla conocieron una extraña trayectoria en la cual, después de haber sido representados en estuco por dos artistas pertenecientes al manierismo italiano instalados en Francia, fueron luego interpretados por los grabadores de Fontainebleau para pasar a Amberes y luego a América en forma bidimensional, recobrando dos siglos después su original tridimensionalidad en las pilastras y en la cúpula¹⁶ de una de las más emblemáticas producciones de lo que todavía algunos no dudarían en llamar, el barroco popular.

Ahora bien, todo aquello que hemos descrito hasta aquí en lo que concierne a la ornamentación de procedencia europea con respecto al conjunto de la escultura pétreo y las yeserías novohispanas, lo podemos observar puntualmente en lo que concierne a la talla en los púlpitos indo-portugueses donde, por un lado, la sirena y el tritón, -al igual que *nagas* y

¹⁶ Sobre la datación de la cúpula de Tonantzintla ver *supra*, capítulo V, p. 208, nota núm. 17.

naginis-, pero también las criaturas conocidas como hombres vegetales, *green-man* o simplemente bichas, se han independizado del sistema ornamental al que permanecían ligados originalmente, cobrando en este proceso volumen en vez de permanecer en un universo bidimensional; además, podemos observar igualmente que estas criaturas se han fundido con los elementos estructurales al asumir el papel de las ménsulas en la base de estos muebles eclesiásticos, un papel primordial pues es sobre estas ménsulas que reposa todo el conjunto del mueble, tanto física como simbólicamente.

Se recordará, en efecto, que paralelamente a la peculiar presencia de *nagas* y *naginis* en los púlpitos indo-portugueses se registra la existencia de otro tipo de figuras híbridas, a mitad humanas, a mitad vegetales o animales, que, al igual que *nagas* y *naginis*, parecen sostener la plataforma de estos elocuentes muebles eclesiásticos a la manera de flexibles y animados atlantes y cariátides. Cuando no se trata de *nagas* y *naginis*, estas figuras recuerdan por su dinamismo, a la vez acuático y vegetal, aquellas criaturas fantásticas que a lo largo de los periodos renacentista y manierista empiezan a poblar con cada vez más frecuencia el follaje, sempiterno elemento de la gramática ornamental, para dar nacimiento a un género híbrido entre el grotesco y las hojarascas que la lengua inglesa designa por medio de la colorida expresión “peopled scrolls” y que generalmente se conoce como follagería¹⁷.

Al respecto, hablando de esta tendencia de las figuras fantásticas o naturales a asomarse con cada vez menos timidez entre las hojas de acanto, en el mundo mediterráneo, o de coles y tulipanes en las regiones más septentrionales de Europa, Michèle Bimbenet-

¹⁷ por lo menos según el *Vocabulario arquitectónico ilustrado* publicado en México por la extinta Secretaría del Patrimonio Nacional. Este diccionario registra en la entrada *follagería* la definición siguiente: s.f. “Conjunto de cogollos y hojas, bichas y otras sabandijas que sirve de adorno a alguna obra. Llámense también grotescos”. Esto en oposición a la entrada *follaje* que registra sencillamente: “s.m. Ornamentación a base de hojas y cogollos”.

Privat, en la sección *Rinceaux* de la obra colectiva que ya conocemos bien, señala al delfín como uno de los primeros de estos seres que pueblan, o mejor dicho, que se funden literalmente con los follajes. Este animal acuático, representado en general de manera más agresiva que amigable, prolonga naturalmente los roleos de las hojarascas: “Estilizado, flexible, el animal es tratado como follaje, al prolongarse su cola en roleo vegetal. [...] ¿Cómo explicar el éxito de esta asociación entre delfín y follaje? Esencialmente por su analogía de forma que permite a los artistas pasar insensiblemente del registro vegetal al registro animal.”¹⁸

Es, al parecer, la misma lógica que recomienda el uso, en la cazoleta de los púlpitos indo-portugueses, de figuras similares a las sirenas o a los tritones, cuyas colas pueden a veces pertenecer a la anatomía del pescado o de la serpiente,- y recordar por tanto muy de cerca a *nagas* y *naginis*-, o bien confundirse por completo con el elemento vegetal del cual adoptan la natural sinuosidad. En lo que concierne a Europa, podemos admirar un excelente ejemplar de este tipo de criaturas de cola vegetal en el conocido grabado atribuido a Perino del Vaga que André Chastel reproduce en la página 33 de su libro sobre los grutescos (fig. 2⁶).¹⁹ El vínculo que existe entre la sirena de cola de hoja de acanto de este grabado y las criaturas de la cazoleta de la iglesia de San Pedro cerca de Vieja Goa, es particularmente evidente, aunque, en el púlpito, sólo el faldón de las criaturas es de hoja de acanto, mientras que el resto de la cola es de serpiente, la cual además se divide en dos en la punta, como si se tratase de una cola de pescado (fig. 3⁶). En la cazoleta del púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Vieja Goa, encontramos, en cambio, criaturas cuyas colas son enteramente de acanto, pero cuyos medios cuerpos superiores son de niños y no de mujeres (fig. 4⁶).

¹⁸ Michèle Bimbenet-Privat, “Rinceaux” en Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L’art...Renaissance et Maniérisme*, *op. cit.*, pp. 113-189, pp. 129-131. La traducción es nuestra.

¹⁹ André Chastel, *op. cit.*, p. 33.

Partiendo de esta última iglesia hacia la capital del estado, Panjim, se encuentra, pasando la iglesia de San Pedro, la iglesia del poblado de Ribandar, donde podemos admirar unos seres híbridos con cola de acanto, de rostros femeninos, pero de torso masculino, cuyos brazos han sido simplemente señalados por medio de unas hojas plegadas de manera a sugerir brazos y manos (fig. 5⁶).

En la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad, en la isla de Divar, (fig. 6⁶) son los brazos de los personajes masculinos y lampiños que cargan la plataforma del púlpito los que se funden por completo con los elementos vegetales de los paneles, mientras que las colas, aquí, no son de acanto sino que se encuentran entre la cola de serpiente y la de pescado, pues, si bien son alargadas y tienen escamas, terminan en doble punta, como las colas de las criaturas del púlpito de la iglesia de San Pedro. Colas hasta cierto punto comparables se pueden ver en los híbridos barbados del púlpito de la iglesia de San Jerónimo en Mapussa así como en sus compañeros, de rostro femenino, pero de pecho plano, que además tienen alas en lugar de brazos (figs. 7⁶ a y 8⁶); es cierto que estas colas son mucho más burdas que las de los otros púlpitos, pero esto se debe, muy probablemente, a las capas de pintura y yeso que fueron agregadas a lo largo del tiempo sobre la talla original, lo cual modificó el aspecto de estas criaturas, como resulta evidente en la fotografía que proporcionamos aquí (fig. 8⁶). Cabe decir que, cuando se constata la apariencia original del pecho masculino de la criatura andrógina de la fotografía, el cual se asoma detrás de una importante hendidura en las capas de yeso y pintura, se podría pensar que las alas de estos personajes también fueron agregadas posteriormente.

En cuanto a las figuras de las bases del museo Medeiros e Almeida en Lisboa, de la iglesia de Santa Ana en Talaulim, de la iglesia de San Cayetano en Assagao y de la iglesia de Varca, (figs. 10¹ a 13¹) hemos determinado ya que se acercan más a las figuras de *nagas*

y *naginis* que aquellas que parecen derivarse más directamente del grutesco como las que acabamos de señalar. Se tiene que hacer mención especial de las figuras femeninas, de pechos desnudos, de la capilla del convento de Santa Mónica, cuyas colas empiezan en densa hojarasca de acanto, mas terminan en cola de serpiente, lo cual hace de ellas un híbrido perfecto entre grutesco y *nagini* (fig. 9⁶). Asimismo hay que clasificar a parte las criaturas femeninas del púlpito del Palacio Maquinez en Panjim; las colas de serpiente de estas criaturas se dividen en dos en la punta como si fuesen de pescado, y son por tanto muy parecidas a las colas de las criaturas de los púlpitos de las iglesias de San Pedro y de Nuestra Señora de la Piedad; no obstante, exhiben además un mascarón grutesco en vez de faldón (fig. 10⁶). Regresaremos a estas últimas criaturas más adelante.

Por otro lado, en otros púlpitos, es difícil decidir si hay que clasificar los seres fantásticos que les adornan entre las sirenas o los “hombres-ornamento inorgánico”, según la terminología de Ilmar Luks,- antropofitos, *green-man*, bichas, o simplemente hombres vegetales, según otros sistemas de denominación (figs. 11⁶ y 12⁶) Esto sucede de manera notable con el púlpito de la iglesia del Bom Jesus, en Daman, en cuyas ménsulas labradas tenderíamos más fácilmente a ver hombres vegetales que sirenas o tritones propiamente dichos, aunque, no hay duda, estos tienen, además, cola de serpiente (fig. 13⁶). Si hacemos abstracción de la forma un tanto violenta en que fueron repintados, podemos admirar este particular tipo de híbridos, pero con cola de acanto, en el púlpito de la iglesia de nuestra Señora de la Esperanza en Candolim (fig. 14⁶), cuyos rostros presentan una clarísima afinidad con los mascarones fantásticos de Aloisio Giovannoli (figs. 11⁶ y 12⁶), los cuales, como se sabe, se encuentran a su vez estrechamente vinculados con los mascarones

grutescos de Cornelis Floris.²⁰ Por último, ya sin cola de serpiente o de acanto, podemos reconocer unos hombres vegetales al pie, es decir debajo de la extremidad de la cola, mitad acanto, mitad serpiente, de las *naginis* grutescas, digámoslo así, del púlpito de la iglesia de Santa-María en el convento de Santa Mónica en Velha Goa (fig. 16⁶)

Se tienen que mencionar aparte los extraños personajes híbridos de la iglesia del Espíritu Santo en Margao (fig. 15⁶), pues aunque tengan cierta afinidad con los hombres vegetales híbridos del púlpito de las iglesias de Candolim en Goa (fig. 14⁶), y del Bom Jesus en Daman (fig. 13⁶), su rostro aquí no es vegetal sino que recuerda el de aquellos antropófagos (los Tupinambá del Brasil) que dibujara Theodore de Bry en sus en su *Americae Tertia Pars* de *Los Grandes Viajes* (ver relación de obras: púlpito del Espíritu Santo en Margao). No obstante, debido a la forma en que fueron repintados muy recientemente, es ya casi imposible percibir la expresión que les había querido dar el tallista en un primer momento.

Además de señalar la relación que nunca dejan de tener con los *nagas* y las *naginis* de la mitología de la India, lo más natural para explicar la presencia de estos seres híbridos evocativos de las sirenas y los tritones en la cazoletas de nuestros púlpitos sería considerarlas como el resultado lógico del desarrollo que conocieron las pilastras fantásticas de du Cerceau y de Philibert Delorme, cuando, saliendo de la bidimensionalidad de los grabados, fueron integradas casi simultáneamente a piezas arquitectónicas y a muebles como mesas y gabinetes, dando nacimiento a escuelas de ebanistería como la del famoso Hugues Sambin.

²⁰ Ver los mascarones de Cornelis Floris en Ilmar Luks, *Tipología...Mexicana del siglo XVIII*, op. cit., p.162, il. C.

Al respecto, es interesante constatar como los cuerpos de las criaturas del púlpito de la iglesia del Espíritu Santo en Margao, cuyos rostros acabamos de comparar con los de los Tupinambá tal como los retrataba Theodore de Bry, se asemejan al de las no menos extrañas criaturas serpentiformes que se contorsionan formando una “s” que fungen como ménsulas en el segundo cuerpo del aparador (sideboard) perteneciente a la época de Francisco I^{ero}, según lo clasificaba André Saglio a principios de siglo, en su libro sobre el mueble francés (figs. 17⁶ a 21⁶).²¹ Es necesario además señalar la similitud que existe entre las figuras serpentiformes de estos muebles franceses, las del púlpito del Espíritu Santo en Margao y las criaturas fantásticas de la cazoleta del púlpito del convento do Salvador, en Braga, Portugal (figs. 17⁶ a 21⁶). Por otro lado es notable que también se pueda establecer un vínculo, así fuese un poco más lejano, entre las ménsulas de todos estos muebles y las de los balcones de las casas típicas de Daman, de las que ya hablaba María Madalena de Cagigal e Silva y de las cuales, por desgracia, quedan pocas actualmente (figs. 22⁶ a 24⁶).

Sea cual sea el sentido de las influencias mutuas en lo que respecta a estos muebles y ménsulas, recordaremos que, tal como esperamos haberlo sugerido de manera suficientemente convincente, se puede considerar que algunos de los grabados de Jacques Androuet du Cerceau, de Philbert Delorme, de Fantuzzi y de Mignon bien pudieron haberse inspirado de los *nagas* y *nagi stambhas* de la India, a través de los testimonios de los viajeros renacentistas y de los objetos que trajeron de vuelta a Europa. Y es que, en realidad, es necesario admitir que existe tal afinidad entre *nagas* y *naginis*, y las sirenas y tritones de cola de acanto del manierismo europeo que es difícil determinar a ciencia cierta el límite a partir del cual se puede dejar de hablar de *nagas* y *naginis* para empezar a hablar

²¹ André Saglio, *French Furniture*, Londres, B.T. Batsford, 1913, lámina XV. El mueble, según este autor, se encuentra en el museo de Cluny, en París.

de sirenas y tritones o vice versa. El hecho se complica cuando descubrimos en la escultura de la India figuras híbridas como la de los templos Chalukya de los siglos VII y VIII que presentan colas vegetales y faldones semejantes a los de las figuras del grutesco (figs. 25⁶ y 26⁶), tal como sucede con la pareja de híbridos del medallón del pórtico de entrada al templo de Virupaksha (figs. 26⁶ y 27⁶), y en el *naga* y la *nagini*, diremos por el momento, que custodian a un *shiva lingam*, en el templo de Kashi Vishveshvara en Pattadakal (fig. 28⁶). En lo que concierne a esto último, está claro que sería conveniente estudiar más a fondo las influencias que tuvieron sobre la escultura de la India el tercero y cuarto estilos de Pompeya, tal como fuera utilizado en la Domus Aurea por el pintor Fabullus.²²

Al respecto, resulta interesante recordar que si bien sirenas y tritones de nuestros púlpitos derivan del grutesco, en realidad, las sirenas de cola de hoja de acanto ya habían sido utilizadas por los pintores del Renacimiento italiano antes del descubrimiento de la Domus Aurea,²³ como ocurrió, según lo reporta Nicole Dacos, con la sirena con hojarasca que orna un friso de la tumba de Malipiero realizada por Pietro Lombardo hacia 1462.²⁴ Como se sabe, antes del descubrimiento de la Domus Aurea, muchos pintores se inspiraron en los ornamentos de los sarcófagos romanos para hacer renacer toda una fauna fantástica entre la cual se encontraban sirenas aladas y con cola de pescado, por lo cual también resulta natural que estas figuras hayan vuelto a cobrar volumen.²⁵ Incidentemente resulta interesante constatar que también los artistas de la India antigua, particularmente los escultores, llegaron a inspirarse de tales sarcófagos, al tomar como modelo las nereidas que

²² Sobre las relaciones comerciales entre Roma y la India en la Antigüedad, ver E.H. Warmington, *The Commerce Between the Roman Empire and India*, Londres, Curzon Press, 1974.

²³ Mantegna, por ejemplo, había empezado a incluir figuras fantásticas en sus *composiciones* antes del descubrimiento de la Domus Aurea, probablemente como resultado de sus propias investigaciones en algunas villas romanas de la antigüedad.

²⁴ Nicole Dacos, *op. cit.*, p. 58.

²⁵ *Ibidem*.

los ornamentaban para representar las acompañantes femeninas de los gandharvas, como lo demuestra Kenneth Clark,²⁶ al contraponer el panel de uno de estos sarcófagos del siglo II d.C. (el sarcófago de las nereidas del Museo del Vaticano), una pintura mural de Stabia, en Italia, del siglo I d.C., y un relieve de Gwalior, en la India, del siglo VI d. C (figs. 29⁶-31⁶).²⁷ Estas nereidas no tienen colas de pescado, pero sí los tritones y centauros marinos que las acompañan, aunque más que de pescado se trate más bien de una cola de serpiente, lo cual no podrá más que despertar nuestra curiosidad, como es evidente pues, podríamos encontrar en estos sarcófagos una posible fuente de inspiración formal para las propios *nagas* de la India, en su modalidad híbrida, en particular porque los ejemplares del sarcófago romano del Vaticano, presentan también el típico faldón que oculta la transición entre la cola de serpiente y el medio cuerpo superior de naturaleza humana, pertenezca este a un tritón a un *naga*. Habrá que notar igualmente el evidente parentesco que existe entre todas estas nereidas de la Antigüedad, clásica e india, con el grabado renacentista de Agostino Veneziano que presentamos aquí (fig. 32⁶); es en Rafael que Agostino Veneziano se inspiraría para realizar este grabado.

Es importante señalar aquí que, aunque los *nagas* de la India presenten con el tritón del sarcófago del Vaticano suficientes elementos en común como para que sea por completo permisible hablar de una transferencia formal, es más difícil hablar de equivalencias a nivel de su significado original. Mientras que hemos visto la carga mágico-religiosa que tienen *nagas* y *naginis* en la India, es evidente que los tritones y nereidas del sarcófago del Vaticano pertenecían a otro cuerpo de significados religiosos que quizá nos resulte imposible ya comprender: en efecto, si en la India disponemos de un conjunto de

²⁶ Kenneth Clark, "Transformation of Nereids in the Renaissance", *The Burlington Magazine*, vol. 97, núm. 626, Julio 1955, pp. 214-219.

²⁷ *Ibidem*, p. 217, nota núm. 3.

creencias y de rituales vivos que nos ayudan a interpretar el sentido que tienen los *nagas* para quienes les rinden culto, esto no ocurre para la Roma antigua, lo cual nos hace tender a interpretar estas figuras como elementos más cercanos a la ornamentación que al ámbito del arte sacro. Kenneth Clark, nos dice por ejemplo: “Del primer siglo a.C al cuarto siglo d.C la nereida formaba simplemente parte de la circulación universal de la decoración. No hay duda que su intención original en tanto símbolo del alma que flotaba de la vida hacia la muerte nunca se olvidó del todo ni más ni menos que el hombre educado no ignora el significado de Britannia en un *penny*. Pero en los bordados coptos o en los cofres de marfil de Alexandria la Nereida es principalmente ornamental.”²⁸ A la luz del análisis que hemos realizado ya anteriormente, volvemos a interrogarnos: ¿hasta qué punto podemos estar seguros de ello?

EL SIGNIFICADO GENERAL DE SIRENAS Y TRITONES

Al igual que nos sucedió con los *nagas* y las *naginis* uno se puede preguntar cuál es el sentido que tienen sirenas y tritones en la cazoleta de los púlpitos indo-portugueses, sobre todo cuando se conoce la actitud negativa que ya pesaba sobre las figuras del grutesco, de las cuales estas ménsulas esculpidas se derivan. En realidad, cuando se recurre a la interpretación que la sirena mantuvo a lo largo del Renacimiento como símbolo de la lascivia, como de ello testifica un tratado como el de Alciati, resulta evidente la razón por lo cual fueron escogidas estas criaturas. En efecto, si es posible que tanto sirenas como tritones hubiesen perdido ya todo su carga religiosa original, no por ello se tenía que renunciar a su contenido simbólico, una vez que se estaba seguro que ningún buen católico,

²⁸ *Ibidem*, p. 214.

por lo menos en el pueblo llano, llegaría a tener la ocurrencia de rendir un culto religioso a estas figuras de la mitología greco-latina. Las figuras de tritones y de sirenas de nuestros púlpitos, adquirirían un significado simbólico paralelo, a final de cuentas, al que tenían *nagas* y *naginis*. Se trataría de la representación de las pasiones bajas, de todo aquello que en el ser humano la religión católica considera indigno de ser presentado ante Dios, de todo aquello que considera susceptible de hacer caer en el pecado al buen cristiano.

Conociendo la cercanía que en las creencias y en el arte de la India tienen *nagas* y *naginis* con la sexualidad y la fertilidad, además de la tendencia que tenían los *soldados* y los *solteiros* a dejarse llevar por su pasiones, en particular en lo que concierne a las pulsiones eróticas, no había mejor criatura mitológica del universo greco-latino para acompañar debajo de los púlpitos a nuestras divinidades locales que las sirenas y los tritones. Esto es particularmente cierto, cuando se piensa que estos *soldados* y *solteiros*, llegaban en barcos, los cuales, incidentemente, podían llevar en la proa figuras muy similares a las sirenas de nuestros púlpitos, por lo cual estas criaturas se encontraban ligadas casi por naturaleza a su condición de viajeros marítimos, así fuese ésta momentánea.²⁹ Había pues que recordarles a estos marinos, una vez llegados a tierra, así como lo hiciera Alciati en su tratado, que debían tomar ejemplo en Ulises y no dejarse llevar por los deseos que los tentarían a partir de entonces. Es probable, en efecto, que muchos de estos soldados, lejos de escandalizarse frente a las procesiones de las que nos habló Dubois, o bien frente a las esculturas eróticas de los templos, hubiesen pensado en

²⁹ Al respecto es interesante saber que en Goa y en Daman, además de en Cochín, había importantes astilleros cuyos barcos era muy apreciados tanto porque se hacían de madera de teka, como por la técnica que se utilizaba, en la cual entraban influencias locales, según nos dice Rego A. da Silva, “Quelques problèmes de l’Histoire Maritime de l’Océan Indien”, en *Océan Indien et Méditerranée, Travaux du Sixième Colloque International d’Histoire Maritime et du Deuxième Congrès de l’Association Historique Internationale de l’Océan Indien*, (Session de Lourenço Marques : 13-18 août 1962) París, Bibliothèque Générale de l’École Pratique des Hautes Études-VI^e Section, S.V.E.P.E.N., 1964, (*Centro de Estudios Históricos Ultramarinos, Studia* 11, Lisboa 1963), pp. 37-48, p. 42.

efecto, no sólo que habían llegado al mítico mundo de las sirenas, sino que era mucho mejor dejarse llevar por su canto que resistirles absurdamente. Sea dicho de paso, en los templos de la India, y en particular en los de Orissa, existen *nagas* y *naginis* que llevan instrumentos musicales entre las manos, lo cual no puede más que acrecentar el paralelo que se puede establecer entre estas criaturas y la sirena clásica.

Al igual que sucede con *nagas* y *naginis*, el lugar que ocupan sirenas y tritones en la cazoleta de los púlpitos significa que, para la Iglesia, las pasiones suscitadas por la sensualidad se deben vencer, lo cual realiza simbólicamente el predicador al poner la planta de los pies sobre su representación alegórica en un signo evidente de dominio. Sin embargo el predicador sólo es un intermediario, y ocupa, como el ser humano en la tierra, una posición media entre lo divino y lo terrestre, por lo cual también se significa que, por encima del predicador, se encuentra Dios mismo, que bajo la forma del Espíritu Santo, una de las tres manifestaciones de la Santísima Trinidad, es quien en realidad inspira al orador y quien le da la fuerza para vencer sus pasiones bajas por medio de la fe.³⁰

En lo que concierne a la lucha contra las pasiones en el cristianismo no nos faltarían las citas, pero, en el contexto que nos ocupa, quizá sería adecuado aportar como pieza a convicción una de las cartas del propio Francisco Xavier, expresándose sobre su principal misión así como la de todos los jesuitas en Goa, a saber convertir la mayor cantidad de “idólatras” a la religión católica:

Los sufrimientos de una larga navegación, la carga de los pecados de los demás, cuando se lleva el peso de los suyos propios, una estancia prolongada entre los infieles, en un clima devorado por el sol: todas estas pruebas, soportadas en vista de Dios, como es nuestro deber, se convierten en una fuente de consolaciones y de alegrías espirituales, sin medida y sin fin. Estoy lleno de este pensamiento: que los amigos de la cruz de nuestro Señor Jesucristo, encuentran su felicidad en esta vida de pruebas y de dolores; y que a sus ojos, huir de la cruz o encontrarse privado de ella, es una muerte verdadera. Puede haber en efecto, una muerte más cruel que la de vivir sin Jesucristo después de haber probado su amor,

³⁰ Ver *supra*, capítulo V, pp. 213 y ss. e *infra* capítulo VII, pp. 316 y ss. y pp. 320 y ss.

abandonándolo para seguir sus propias pasiones. En verdad, no hay cruz que se pueda comparar a esa desgracia. Qué dulce es al contrario vivir muriendo cada día, mortificando sus inclinaciones para seguir, en vez de su voluntad propia, la de Jesucristo.³¹

“Puede haber en efecto, una muerte más cruel que la de vivir sin Jesucristo, después de haber probado su amor, abandonándolo para seguir sus propias pasiones (*cupiditates*) [...]. Qué dulce es al contrario vivir muriendo cada día, mortificando sus inclinaciones (*voluntates*) para seguir, en vez de su voluntad propia, la de Jesucristo.” Estas frases escritas por Francisco Javier el 18 de septiembre de 1542, unos meses apenas después de su llegada a Goa, el 6 de mayo de 1542, y un poco antes de partir a convertir a los famosos pescadores de perlas del Cabo Comorín, podrían convenir a la perfección para llenar una filacteria explicativa al pie de nuestros púlpitos, tallados más de un siglo después: las pasiones o las “voluntates”, aquellas serpientes o sirenas que llaman hacia su pérdida al cristiano ideal, son vencidas y mortificadas por el orador que se entrega a la voluntad de Jesucristo, mientras predica a los fieles y a los conversos. Las pasiones, en cuanto a ellas, una vez domadas por la voluntad del orador, soportan pacientemente su peso aceptando de buena gana su posición inferior dentro de la jerarquía divina.

Aprovechando para establecer un paralelo entre los púlpitos indo-portugueses y lo sucedido en México, recordaremos, por ejemplo las famosas sirenas de la Capilla del Rosario en Puebla, cuya extraña presencia en una iglesia explica Antonio Rubial recurriendo precisamente a este simbolismo:

En la Edad Media, la sirena era considerada como un símbolo demoniaco, relacionada con la mujer tentadora que atrae a los hombres hacia la lujuria y la perdición. Su actitud deshonesto al mostrar los senos contrasta con la pureza de María. En este paraíso representado en la capilla, las rollizas y sensuales sirenas están como enredadas, como atrapadas en una maraña de lianas y flores. Están sometidas a la voluntad y a la razón como el pecado lo debe de estar a la virtud. Su posición entre la

³¹ Carta de Fracisco Xavier del 18 de septiembre de 1542, en Leon Pagès, *Lettres de Saint Francois Xavier*, Paris, Librairie de Mme. Poussielgue-Russand, 1955, pp. 58-58. Las cartas fueron traducidas por Leon Pagès del latín al francés a partir de la edición de Boloña. Disponible en Web: <http://www.archive.org/stream/lettresdesaintf00xavigoog#page/n221/mode/1up>.

Esperanza y la Caridad tiene también un sentido muy claro: para llegar a la perfección el cristiano debe evitar el pecado y someter los vicios al dominio de la voluntad; sólo así su esperanza en la vida eterna podrá hacerse realidad; sólo resistiendo las tentaciones se puede llegar al amor de Dios simbolizado en la tercera bóveda, y que recibe el nombre de Caridad.³²

Resulta interesante que, antes de Rubial, las interpretaciones que se habían avanzado con respecto a las sirenas de la Capilla del Rosario en Puebla, como este mismo autor lo señala, tuviesen que ver con el mar y con el comercio: “De la Maza dice, que, como la virgen del Rosario es patrona de los navegantes, se pusieron aquí estas figuras asociadas con el mar. Otros autores aseguran que su presencia se debe a que los comerciantes fueron los principales donantes, y al arriesgar sus fortunas en los mares llenos de peligros necesitaban la protección divina.”³³ Rubial desecha estas interpretaciones, que le parecen poco probables y le sustituye la suya, la cual acabamos de citar. Sin embargo, las tres interpretaciones quizá no tengan por que oponerse pues precisamente el principal peligro que suponían las sirenas a nivel simbólico es que los marinos perdieran la ruta en medio de la mar de la existencia y se dejaran seducir en el camino por sus encantos, perdiendo así tanto la Fe como la Esperanza en la redención. Por otro lado, el dinero ganado por los comerciantes, era precisamente lo que los hacía susceptibles de abandonar tanto la Fe como la Caridad, al permitirles entregarse con mucho más facilidad a todas las tentaciones que le ofrecía la existencia mundana. Se puede considerar que las sirenas de la Capilla del Rosario no fueron puestas ahí para exaltar la vida del marino y del comerciante, sino precisamente para desvalorizarla frente al camino espiritual que ofrecía la iglesia en tierra firme.

Por último, es menester señalar que en aquella “maraña de lianas y flores” en las que se ven enredadas las sirenas de la Capilla del Rosario, aquella otra *Domus Aurea*,

³² Antonio Rubial García, *Domus Aurea, la Capilla del Rosario en Puebla*, México, Universidad Iberoamericana 1990, p. 83.

³³ *Idem*.

podemos reconocer, como en Tonantzintla, aquellos cueros derivados de las yeserías de Fontainebleau, que tanto Cornelis Bos como Cornelis Floris utilizaron e sus grabados. La Capilla del Rosario, con sus sirenas, sus mascarones y sus medios cuerpos, debe, pues, ser considerada como una de entre las muchas manifestaciones en las que el grutesco del manierismo nórdico fue utilizado a “destiempo”, es decir después de la condena de la Iglesia, en el arte religioso novohispano, tal, por lo demás, como ya lo señalara Ilmar Luks de manera puntual.

PÚLPITOS INDO-PORTUGUESES Y PÚLPITOS BOLIVIANOS

En el contexto que acabamos de plantear, llama poderosamente la atención la presencia de figuras comparables a las sirenas y tritones en los púlpitos del virreinato del Perú, y más particularmente de las regiones cercanas al lago Titicaca y al Cerro Rico de la Villa de Potosí, que actualmente se encuentran en su mayor parte dentro del territorio de Bolivia. Aunque desde el punto de vista estilístico no se observa la suficiente cercanía entre los púlpitos indo-portugueses y estos púlpitos bolivianos para que pretendamos declarar, por ejemplo, que existía una misma escuela de tallistas cuyas obras circulaban entre la India y el virreinato del Perú, sí existen, por otro lado, las suficientes similitudes formales e iconográficas entre estas dos manifestaciones del barroco para que valga la pena señalar los paralelos detenidamente. Por ello, analizaremos aquí dos púlpitos bolivianos en particular, comparándolos con nuestros púlpitos indo-portugueses. Ambos muebles eclesiásticos están situados en la localidad de Sucre en Bolivia: se trata del púlpito de la iglesia de la Merced y del púlpito de la iglesia de San Miguel, conocido como de la Compañía, antes de la expulsión de los jesuitas (figs. 33⁶ a 37⁶).

La descripción del Púlpito de la Merced (figs. 33⁶ y 35⁶) nos la dan los esposos Mesa y Gisbert:

En Sucre no existen púlpitos renacentistas o manieristas; los que hay pertenecen al estilo barroco que se enseñorea de la Audiencia a partir de 1685. Sin duda alguna la joya del género es el de La Merced de Chuquisaca, tal vez un poco posterior a 1710. Se trata de una estructura con ciertas innovaciones como el antepecho decorado con columnas salomónicas báquicas. En los modillones que sostienen las columnas aparecen mascarones grotescos que tienen cierto aire felino y que recuerdan los que sostienen las columnas de arquitectura. La cazoleta está decorada con arpías que también pueden verse en retablos del altiplano. El respaldo y el tornavoz son buenas muestras de talla mestiza, con los acantos y los floreros tan típicos del estilo mestizo.³⁴

Es necesario notar que, en realidad, las arpías de las que hablan Mesa y Gisbert, desde un punto de vista iconográfico y formal tienen mucho más que ver con las sirenas y *naginis* de nuestros púlpitos indo-portugueses de lo que este vocablo podría dejar entender. Las arpías se representan en general como aves de presa cuya cabeza y pecho son de mujer (Aldrovandi). En cambio las criaturas fantásticas que se alojan en la cazoleta del púlpito de la iglesia de la Merced, si bien tienen alas como las arpías, no tienen el cuerpo de ave rapaz, ni las garras de águila o de halcón con que se representan en general estos seres mitológicos; en cambio, presentan una cola vegetal, que recuerda una cola de pescado o de serpiente, y la cual se adapta a la curvatura de la cazoleta del púlpito en forma similar a las colas de nuestras sirenas indo-portuguesas. Llama la atención que, si bien el medio cuerpo superior de estas figuras femeninas está al descubierto, sus pechos, por un dejo de pudor, han sido recubiertos con plumaje en una forma comparable a lo que se hizo con los pectorales vegetales que cubren, por ejemplo, los pechos de las sirenas del púlpito de la iglesia de Santa María del Convento de Santa Mónica en Goa. También se puede pensar aquí en las criaturas femeninas de cola de pescado o de serpiente del púlpito de la Iglesia de

³⁴ José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert, *Sucre, Bolivia*, Quito, Ediciones Libri Mundi, Enrique Grosse Luemern; Santa Fe de Bogotá, Colombia, Mayr & Cabal, 1992, p. 85.

San Jerónimo en Mapussa (fig. 8⁶) que llevan alas como las “arpías” del púlpito de la Merced.

Es interesante constatar que las “arpías” del púlpito de la Merced ocupan la misma posición en el mueble eclesiástico que las sirenas, tritones, *nagas* y *naginis* de nuestros púlpitos indo-portugueses pues parecen sostener con sus cabezas las columnas salomónicas que articulan el antepecho apoyándose en un pedestal: tanto las arpías como las criaturas indo-portuguesas asumen aquí la función de ménsulas en la cazoleta de los púlpitos (figs. 33⁶ y 35⁶). En el púlpito de la iglesia de la San Miguel (o de la Compañía), también en Sucre, volvemos a encontrar el mismo tipo de figuras fantásticas en la cazoleta sólo que ahora, éstas no se encuentran directamente bajo las columnas sino debajo de los paneles que éstas articulan (figs. 34⁶ y 36⁶); no obstante, casi se podría pensar que la cazoleta ha sido girada de tal manera a que se perdiera la correspondencia de estas ménsulas esculpidas con las columnas salomónicas.

El hecho de que tanto en los púlpitos de Bolivia como en la mayoría de los púlpitos indo-portugueses penda del tornavoz una pequeña paloma blanca, nos indica que en ambos continentes se siguió el mismo programa iconográfico: mientras la divinidad, representada por la paloma del Espíritu Santo, parece inspirar el discurso del predicador desde lo alto, para que recordemos que sus palabras corresponden en realidad a la voluntad celeste, las sirenas, los tritones, los *nagas* y las *naginis*, así como las “arpías” que representan la lascivia y muy probablemente la idolatría en general, se encuentran debajo de los pies del predicador, que de esta manera se erige como su resolute vencedor. Aunque, como hemos visto, consideramos que las criaturas de los púlpitos bolivianos tienen más que ver con las sirenas que con las arpías, no está de más recordar que es con este último nombre que el

Abbé Dubois designaba a las *devadasis* y a las mujeres en busca de fertilidad, cuyas conductas lo indignaron tanto en la India.

Tal como ya lo hemos señalado, es igualmente interesante constatar que, aunque no podamos establecer una correspondencia absoluta entre los púlpitos indo-portugueses y los del virreinato del Perú, existen similitudes formales entre ellos, tanto a nivel de la ornamentación como de la traza general, que resultan lo suficientemente significativos para no pasarlos por alto. Por ejemplo, si comparamos el púlpito de Daman (fig. 1²), que ya conocemos bien, con los púlpitos de la Merced y de la Compañía (figs. 33⁶ y 34⁶) notaremos una serie de similitudes que, sin permitirnos considerar que estos púlpitos hayan sido tallados por entalladores de una misma escuela, son lo suficientemente marcadas para resultar por lo menos intrigantes. Si ponemos lado a lado el púlpito de Daman (fig. 1² y rel. obr.) con el de la iglesia de la Merced en Sucre (fig. 33⁶), tendremos que admitir que ambos comparten la misma silueta general. Ambos tienen una cazoleta en forma de cúpula invertida que termina con un pinjante. En ambos casos las cazoletas se articulan por medio de ménsulas esculpidas: en el caso boliviano se trata de las arpías o sirenas de las que acabamos de hablar, mientras que en el púlpito de Daman se trata de niños que descansan a su vez sobre los *nagas* de faz de hombre vegetal y de cola de serpiente de los que ya hemos hablado. No obstante esta diferencia iconográfica resulta poco relevante cuando recordamos que en la mayoría de los púlpitos que hemos estudiado en la India son sirenas, tritones, *nagas* o *naginis*, las que cumplen con la misma función de ménsulas.

El antepecho se articula de la misma manera que el púlpito de Daman, por medio de columnas salomónicas que flanquean paneles donde se encuentran talladas figuras de santos, los cuales se yerguen sobre unas peanas en el caso de los púlpitos bolivianos. Es cierto que los santos del púlpito de Daman no reposan propiamente sobre peanas sino que

están simplemente enmarcados por una cartela formada de guirnaldas y cueros recortados, como sucede también en el púlpito del convento de Santa Mónica (rel. obr.); no obstante, en el púlpito de la iglesia del Bom Jesus, en Goa encontramos peanas con sus santos, hasta cierto punto comparables con las de los púlpitos bolivianos (rel. obr). Además, las peanas del antepecho del púlpito de la iglesia de la Merced están coronadas con cartelas manieristas como sucede con los marcos inspirados de los grabados de Fontainebleau del antepecho del púlpito de Daman (figs. 33⁶ y 6²).

Pero sobre todo, es interesante constatar que las dos columnas que enmarcan la figura de San Ignacio de Loyola en el respaldo del púlpito de la Compañía, en Sucre, (fig. 37⁶) se inspiran evidentemente de las mismas columnas con cola de serpiente provenientes de los grabados de Fontainebleau (figs. 7² y 8²) de las que ya hemos hablado abundantemente en lo que respecta al púlpito de Daman donde las encontramos en los paneles del antepecho (fig. 6²). De hecho las figuras imberbes de los medios cuerpos superiores de las columnas del púlpito boliviano muestran cierta afinidad con las del antepecho del púlpito de Daman sólo que aquí estas figuras son femeninas como lo indican los pechos desnudos, mientras que en Daman se trata de dos adolescentes de género masculino.

Por último, resulta casi natural establecer un paralelo entre el tornavoz del púlpito de la iglesia de la Merced y el del púlpito de Daman. Ambos tienen forma de media naranja y aunque el del púlpito boliviano esté calado y no el de Daman, ambos están articulados por costillas de forma vegetal. Mientras en el púlpito de Sucre se yergue la figura de San Pedro Nolasco, fundador de la Orden de la Merced (fig. 33⁶), sobre un pequeño templete cuadrangular que corona el mueble eclesiástico, esta figura sacra ha sido sustituida por el extraordinario ángel que parece sostener el tornavoz del púlpito de Daman (fig. 1² y rel.

obr.). Hay que notar que Maria Madalena de Cagigal e Silva se extrañaba de la forma de este último púlpito preguntándose, en las cuantas páginas que dedicó a estos muebles eclesiásticos en su trabajo sobre el arte Indo-portugués, de dónde podía venir la forma circular de su tornavoz. “Los tornavoces circulares, nos dice refiriéndose a los de los púlpitos que los ostentan en la India portuguesa, son muy diferentes de lo que es común en la Metrópoli. De entre estos está muy indianizado el de la iglesia de Rachol. El tornavoz del púlpito de la Catedral de Daman nos deja bastante perplejas por no parecer de proveniencia portuguesa y por qué no parece tampoco provenir del arte de la India. Será otro caso resultante de la fusión de las dos corrientes.”³⁵ ¿La similitud de forma que existe entre este tornavoz y el del púlpito de la Merced en Bolivia será, preguntamos nosotros, una de las claves que nos permita resolver este misterio? Por último señalaremos que si bien los púlpitos de Bolivia pertenecen al llamado estilo “mestizo” característico de la mezcla que produjo la mano de obra y la inventiva indígena con las formas impuestas desde Europa, se puede fácilmente establecer un paralelo estilístico con los púlpitos indo-portugueses, para cuyo caso habría quizás que pensar en acuñar una expresión como la de “mestizo de la India” o “mestizo hinduista” por haber sido muy probablemente tallados por manos de los artesanos de esta religión.

EL SIGNIFICADO DE SIRENAS Y TRITONES EN EL UNIVERSO ANDINO

Cuando se intenta resolver el misterio de la presencia, en los púlpitos indo-portugueses, tanto de *nagas* y *naginis*, como de sirenas y tritones derivados del grutesco, seres fantásticos que la iglesia postridentina estaba más que dispuesta a considerar como

³⁵ Maria Madalena de Cagigal e Silva, *op. cit.*, p. 218.

demoníacos y nacidos de la idolatría, como de ello da testimonio la opinión del cardenal Paleotti, resulta ciertamente sorprendente descubrir el paralelo que se impone casi por sí sólo cuando se compara el fenómeno religioso de los *rathas* de la India y de las procesiones que los acompañaban, con el simbolismo de los carros alegóricos del virreinato del Perú tal como lo dilucidó Teresa Gisbert en su artículo sobre el teatro calderoniano y la pintura virreinal andina.³⁶ Se recordará que en este artículo Gisbert empieza por establecer la relación que existe entre los *trionfi* florentinos del *Quattrocento* y estos carros triunfales para luego explicar de qué manera la tradición pasó desde Italia hasta el virreinato del Perú. Para la autora “esta fiesta manierista, de gran trascendencia en Europa, fue vista por muchos soldados españoles que estando en Italia pasaron luego a Indias [occidentales, claro está], como ocurre con Francisco de Carvajal lugarteniente de Gonzalo Pizarro y con él otros muchos”.³⁷ Gisbert considera igualmente que es por influencia de estos militares así como por la de “un sin número de eruditos, entre los cuales ciertamente se contaban los jesuitas [que] la fiesta de los carros triunfales pasó a América.”³⁸

No obstante, con simplemente saber que los carros del virreinato del Perú eran característicos del Corpus Christi, se entiende que el simbolismo virreinal ligado a estos vehículos alegóricos no tenía ya mucho que ver con el de los *trionfi* de la Florencia de Lorenzo de Medici ni con los poemas llenos de doble-entendidos eróticos con los que se acompañaba su marcha. A los *canti carnascialeschi*, se sustituirían las *loas* moralizantes cuyo principal propósito, a la vez que explicaban el significado simbólico de los carros que avanzaban en medio de la procesión, era hacer la apología de la fe católica contra todo

³⁶ Teresa Gisbert, “Calderón de la Barca y la pintura virreinal andina”, *Andalucía y América en el siglo XVII, Actas de las III jornadas de Andalucía y América (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo-1983)*, Sevilla, Escuela de estudios hispano-americanos de Sevilla, 1985, pp. 147-160.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*

aquello que se le opusiera. Se trataba por tanto de una verdadera inversión de los valores carnavalescos, eróticos y ligados al campo y a la fertilidad que poseían los *trionfi* florentinos, - así como los *rathas* de la India - , inversión, claro está, que respondía a una intención completamente consciente por parte de la Iglesia. Cabe notar que, en este afán por invertir los valores paganizantes de los triunfos tales como aparecen, por ejemplo, en el *Sueño de Polifilo*, es natural que la Iglesia haya recurrido a su vez a los *Triunfos* de Petrarca, quien, ya desde el *Trecento*, había reinterpretado los triunfos de la Antigüedad adecuando su significado bélico primordial, no sólo a la experiencia que supuso su amor por Laura, sino al espíritu mismo del cristianismo.

Para conocer tanto el aspecto como el significado de estos carros alegóricos, Gisbert, recurre, por un lado, a la pintura virreinal andina y, por otro, a la obra teatral de Calderón de la Barca, y más particularmente a su auto sacramental *El valle de la zarzuela*. Exceptuando los cuadros de la procesión de Cuzco y sus cuatro carros triunfales, son doce los lienzos de los que nos habla la autora: diez de ellos se encuentran en Bolivia, mientras que los dos restantes se localizan en Perú. En todos estos lienzos, salvo los de Cuzco, nos dice Gisbert,³⁹ el programa iconográfico es el siguiente: mientras que la figura alegórica religiosa triunfante, ya sea la Eucaristía o la Inmaculada, se encuentra, “las más de las veces [... sostenida] por la monarquía española”,⁴⁰ en lo alto del carro, el cual es tirado por ángeles o evangelistas, la figura vencida yace bajo sus ruedas (figs. 39⁶ y 40⁶). El enemigo que yace así arrollado puede ser, continua explicando Gisbert, “el ‘dragón infernal’ (Achocalla), ‘mundo, demonio y carne’ (composiciones franciscanas), ‘herejes’, y las

³⁹ *Ibidem*, p. 154.

⁴⁰ *Idem*.

‘cuatro partes del mundo’ a las cuales se las considera comprometidas con la idolatría.”⁴¹

Es interesante que a este trato no escape Europa, pues, según nos sigue explicando Gisbert, se considera que “también tuvo gentilidad y paganismo”.⁴²

Independientemente del hecho de que las figuras que yacen arrolladas por las ruedas no puedan más que evocar la imagen de los famosos carros de Jagannath en la localidad de Puri, en Orissa, bajo cuyas ruedas se precipitaban los devotos de la divinidad, aunque con una intención muy diferente a la que aquí se quiere representar, resulta particularmente interesante para nosotros aprender que bajo las ruedas de los carros virreinales, “y a veces formando parte de él”⁴³ se representaba “una serpiente que puede ser también la hidra de siete cabezas, la cual enrosca su cola con la de una sirena o un tritón” (figs. 39⁶ y 40⁶).⁴⁴ Como no pensar en las sirenas y los tritones de nuestros púlpitos así como igualmente en sus *nagas* y sus *naginis*. En lo que respecta a la hidra, además de la del gabinete de las maravillas de Francisco I^{ero}, es necesario señalar la hidra del púlpito de piedra de Chanterene, de 1521, en el monasterio de Santa Cruz de Coimbra (fig. 38⁶), la cual parece responder a un simbolismo que se dibuja del todo paralelo al que podemos ver en obra aquí.

Hay que considerar la posibilidad de que este púlpito sea uno de los modelos en los cuales se inspiraron los púlpitos indo-portugueses, pero es necesario seguir por el momento con la interpretación que nos da Gisbert de la presencia de estas serpientes, estas hidras y estas sirenas con sus pares los tritones, debajo de las ruedas de los carros triunfales del virreinato del Perú. Para explicar el simbolismo que hay detrás de esta presencia, Gisbert recurre después al auto sacramental de Calderón, *El valle de la zarzuela*. En esta pieza se

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Idem.*

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

mezclan extrañamente la figura de la hidra, de la sirena y de la serpiente a veces de manera paradójica, para simbolizar la culpa que será vencida por María. Esta confusión entre serpientes, hidras, sirenas y tritones- seres que se transponen el uno con respecto al otro-, se debe, según nos dice Gisbert a razones prácticas y así “la hidra [...] puede presentarse también como serpiente o dragón; la culpa o pecado toma la forma de sirena tocando un charango, en algunos cuadros ocupa su lugar el tritón tocando la caracola marina, al cual, debemos adjudicarle el mismo significado que a la sirena” (figs. 39⁶ y 40⁶).⁴⁵ En resumidas cuentas, la serpiente, la hidra, o el dragón, la sirena o el tritón simbolizan siempre al mal y el pecado, y por tanto al demonio mismo, vencido por el catolicismo.⁴⁶

El hecho de que las sirenas, tanto de cola de pescado como de serpiente, fueran utilizadas para simbolizar el mal y la “culpa” en los carros alegóricos del virreinato del Perú, nos permite fortalecer la idea según la cual las sirenas y tritones de nuestros púlpitos indo-portugueses hayan simbolizado el deseo y las pasiones. La creciente confusión que existía en el Renacimiento en cuanto a la forma de las sirenas, confusión en la que *nagas* y *naginis* quizá tengan más que ver de lo que imaginamos, permitió probablemente que se utilizaran indistintamente en los púlpitos, para simbolizar más o menos las mismas cosas. Si bien lo natural sería pensar que son las sirenas las que primero fueron utilizadas en los púlpitos indo-portugueses y que sólo es después que se incorporarían los *nagas* y *naginis* a esta simbólica heredada del universo greco-latino, es lícito preguntarse igualmente que tanto tuvieron que ver los *nagas* de la India en la reactualización de la figura de la sirena como símbolo de la lascivia, primero con connotaciones más positivas que negativas, en la primera mitad del siglo XVI, mientras que después estas connotaciones devendrían cada

⁴⁵ *Ibidem*, p. 158.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 155.

vez más negativas por influencia del Concilio de Trento, que veía en la idolatría un enemigo que atacar, no sólo en el resto del mundo, sino en Europa misma, como lo demuestran los comentarios de Boistuau sobre el oráculo de Delfos o bien la actitud del cardinal Paleotti en contra de los grutescos, en los cuales veía un engendro del antigua idolatría local, y por tanto del propio demonio. La Iglesia tenía ya muy claro que su misión era someter cualquier manifestación del deseo y la lascivia, así proviniese de la Antigüedad clásica, como los brahmanes desde su fortaleza habían sometido a las hordas dionisiacas, con sus ninfas, sus sátiros y sus “Panés”, según cuenta el relato de Apolonio de Tyana.

Si bien es cierto que hay que ver en los triunfos de Rubens, particularmente en el Triunfo de la Iglesia, uno de los antecedentes para los carros alegóricos del virreinato del Perú, como lo indicara ya Gisbert, es sobre todo en su aspecto conceptual, más que estilístico, que esta influencia es evidente, como ya lo señalaba Ramón Mújica Pinilla. Es también al nivel del concepto que nos interesa sobre todo aquí, pues es uno de los eslabones que nos permite entender cómo se invirtió después del concilio de Trento, la simbólica de los triunfos y de las procesiones renacentistas. En efecto, según nos dice Gisbert “en base a la conocida tradición italiana de la ‘Giostra’ y de los ‘Trionfi’, Rubens creó una serie de composiciones, que abandonando la temática pagana están inmersas en el espíritu de la Contrarreforma.”⁴⁷ Como se sabe, una de las características del *Triunfo de la Iglesia* de Rubens es que bajo las ruedas del carro que lleva encima a la Iglesia triunfante, crujen los huesos del odio, la maldad y la discordia.

¿Se podría pensar que Rubens, de la misma manera en que se inspirara de los grabados de Theodore de Bry para crear su Arco de la Casa de Moneda (Arch of the

⁴⁷ *Ibidem.* p.152.

Mint)⁴⁸ donde estaba representado el Cerro Rico de la Villa imperial de Potosí, se hubiese enterado por algún otro grabado o de cualquier otra forma, de los famosos *ratha* de Puri, bajo cuyas ruedas se precipitaban los devotos de Jagannath? Que Rubens estuviera al tanto de las relaciones de Europa con la India no es ningún misterio puesto que es con toda naturalidad que menciona en sus cartas las *carracas* y galeones provenientes de Goa y sus mercancías.⁴⁹ Por otro lado existen relatos como el del flamenco Jacques de Coutre, - quien comerciara con diamantes en Asia y cuya vida rocambolesca, llena de hechos de armas, recuerda en algo la de Benvenuto Cellini -, donde se mencionan mucho antes que el Abbé Dubois, los “excesos” eróticos y religiosos que implicaban las procesiones que acompañaban los *rathas*.⁵⁰ El que Amberes fuera el centro más importante en Europa del comercio de diamantes, los cuales llegaban desde las minas de la India, puede ciertamente constituir un elemento a favor de esta hipótesis.

No obstante el saber sí Rubens tuvo conocimiento de tales relatos no es, a final de cuentas, tan importante, puesto que, después de todo, existía el precedente de aquellos otros triunfos inspirados en Petrarca y de sentido eminentemente cristiano que se dibujaron, se grabaron y se pintaron anteriormente; tal es el caso de los triunfos de la casa del Deán de finales del siglo XVI, en Puebla, donde podemos ver personajes arrollados debajo de las ruedas de los carros del amor, de la castidad, de la muerte, y del tiempo, aunque esto no suceda en el poema de Petrarca. Por tanto, si es el conocimiento de los *rathas* de la India lo

⁴⁸ Ver Hirohige Okada, *op. cit.*, y *supra*, capítulo IV, pp. 173-174.

⁴⁹ Ver la carta de Rubens al conde de Carlisle (enero-abril 1629) en Peter Paul Rubens, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, vol. 5 (du 6 septembre 1628 au 26 décembre 1631), Max Rooses y Ch. Ruelens Trads. y comentadores, Amberes, J.E. Buschmann, 1907, pp. 25-26 ; Disponible en Web : <http://www.archive.org/stream/correspondanced00roosgoog#page/n41/mode/2up> (Internet Archive); también en Peter Paul Rubens, *The letters of Peter Paul Rubens*, Ruth Saunders Magurn trad. y ed. , Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1991, pp. 297-298 ; ver igualmente la carta de Rubens a Pierre Dupuys (22 de abril de 1629) en Peter Paul Rubens, *Correspondance...*, *op. cit.*, pp. 31-32.

⁵⁰ Jacques de Coutre, *op. cit.*, p. 242 . Ver *infra*, pp. 290-291.

que decidió a pintores y grabadores de los siglos XVII a representar a los vencidos, literalmente arrollados debajo de las ruedas de los triunfos y no simplemente arrastrados como esclavos, como sucedía en los triunfos romanos y en el triunfo del Amor de Petrarca, habría que considerar que esta influencia se habría dado desde una fecha mucho más temprana, en algún momento del siglo XVI.

Se sabe gracias a Helga Von Kügelgen,⁵¹ por ejemplo, que los murales de la casa del Deán se inspiraron en grabados como los de Pieter Coecke Van Aelst (1502-1550). En el grabado del triunfo de la muerte de este artista (quien viviera en Estambul en 1533 y diseñara una serie de tapices para Solimán el Magnífico, aunque tal obra no vería la luz⁵²), podemos ver que hay un personaje femenino debajo de las ruedas del carro conducido por la muerte, aunque más bien parece estar recostado debajo de ellas que realmente triturado por el peso del vehículo; en los murales de la casa del Deán, en cambio, podemos ya apreciar la violencia del hecho, violencia que se expresa ya sin ningún pudor, en el triunfo de la Iglesia de Rubens. Puesto que se ha hablado de grabados también será necesario señalar que se sabe a ciencia cierta que por lo menos uno de los carros triunfales de la serie de la procesión del Corpus Christi de Cuzco⁵³ fue copiado literalmente de un grabado de

⁵¹ Helga von Kügelgen, “Los Murales de la Casa del Deán. Fuentes y contextos”, en *El Arte Cristiano-Indígena del Siglo XVI Novohispano y sus Modelos Europeos*, Pablo Escalante coord., Cuernavaca, Morelos; Seminario de Historia del Arte / Colección de Arte Prehispánico y Colonial, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades CIDHEM; 2008, pp. 29-65, p. 37.

⁵² Como se sabe es después de este viaje que aparecerían los grabados sobre las costumbres de los turcos de *Les Mœurs et Fachons des Turcs* que verían la luz en Amberes en 1555, gracias a los cuidados de la viuda del artista, Marie Van Hulst. Sobre este tema ver Cecilia Paredes, “Du texte à l’image. Les tapisseries de la Conquête de Tunis et les gravures des Mœurs et Fachons des Turcs”, en *L’Empire Ottoman dans l’Europe de la Renaissance / El Imperio Otomano en la Europa Renacentista*, Lovaina, Leuven University Press / Bruselas, Instituto Cervantes, 2005. Particularmente p. 127, nota 12.

⁵³ Teresa Gisbert, “Calderón de la Barca ...”, *op. cit.*, lámina 8.

José Caudí,⁵⁴ tramoyista y decorador de Calderón de la Barca, aunque ni en el grabado ni en el lienzo aparezca ningún personaje arrollado.⁵⁵

Ahora bien, independientemente de estos hechos, es notable que se puedan establecer similitudes formales entre un triunfo como el de la Eucaristía pintado por Juan Ramos, hoy en la iglesia de Guaqui (fig. 40⁶), del que Gisbert da una reproducción en su artículo, y los *rathas* tradicionales de la India (figs. 41⁶ y 42⁶). En efecto estos *rathas* son en realidad pesadas estructuras de madera en forma de pirámide invertida o de cono truncado invertido, según los casos, soportadas por cuatro inmensas ruedas en relación al resto del vehículo. Estas pirámides o conos truncados no son llanos, si no que se dividen en varios pisos, cada uno de los cuales está soportado por una apretada sucesión de elementos estructurales dispuestos con tal cercanía el uno con respecto al otro, que sugieren de inmediato una serie de modillones, sólo que imaginando que estos modillones se prolongaran más de lo debido en sentido vertical. Ahora bien cada una de estos elementos estructurales está tallado ya sea con motivos meramente ornamentales, ya sea representando las figuras de variadas divinidades hinduistas, las cuales, en general, se encuentran esculpidas en redondo o por lo menos en alto relieve. Cuando sólo están trabajadas de manera ornamental, proliferan en estas estructuras los pinjantes, elementos que abundan también en nuestros púlpitos indo-portugueses, lo cual nos lleva a pensar que los artesanos que se dedicaban a construir estos *rathas* mucho tuvieron que ver con la talla de los muebles eclesiásticos (fig. 41⁶), como, de algún modo, ya lo había sugerido Hilda Moreira de Frias, aunque de manera muy sucinta.⁵⁶ Es de notarse el paralelo que se puede establecer

⁵⁴ *Ibidem*, lámina 9.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 159-160.

⁵⁶ Hilda Moreira de Frias, *op. cit.*, p. 57: “Desde tiempos lejanos, nos dice la autora, el mobiliario hindú se decoró con rica talla en relieve, donde la exuberancia de los detalles y de las formas decorativas conferían un

entre las criaturas del *ratha* del templo de Belur (fig. 43⁶), y la hidra del carro triunfal de Ramos (fig. 44⁶), en particular porque en ambos casos estas llevan entre las mandíbulas una tira de tela, destinada, al parecer a tirar del vehículo, por lo menos simbólicamente, pues en el carro de Belur esta tira a sido tallada en madera (figs. 43⁶ y 44⁶).

Ahora bien estas últimas líneas bien podrían servirnos para describir el triunfo pintado de la iglesia de Guaqui, solo que sustituyendo los “modillones” esculpidos por las figuras en carne y hueso de los notables y eclesiásticos que permanecen de pie en cada uno de los pisos del carro alegórico; hay que saber que también en la plataforma de los *rathas*, permanecen en general de pie algunos brahmanes mientras se mueve el vehículo, en forma comparable a los dignatarios de la iglesia de Guaqui. Es interesante que sean precisamente las cuatro partes del mundo, las que acaben aquí arrolladas por las ruedas del carro triunfal, como una afirmación de la necesidad de extirpar la idolatría y la herejía en la totalidad del planeta, como ya lo explicaba Gisbert, apoyándose en el texto de Calderón de la Barca. El hecho de que se tuviera una percepción a tal punto “globalizada” de la supuesta amenaza que suponía la idolatría para la fe católica, quizá nos permita imaginar que también los símbolos que se utilizaban para combatir este peligro se tomaran de las cuatro partes del mundo.

¿Es posible que además de querer invertir el significado renacentista de los *trionfi*, también se quisiera, en pleno virreinato del Perú, invertir el significado que tenían los *rathas* de la India al adoptar su forma para las procesiones? Admitimos que todavía queda un trecho para poder afirmarlo de manera positiva. Lo único que podemos avanzar es que, en la India, esto sí sucedía y que los mismos *rathas* que eran utilizados para las procesiones

sentido estético al acabado, que todavía es visible hoy en día en los *rath* (carros) utilizados en las procesiones o en las columnas y las puertas de ciertos templos.” Con esto deja entender que es posible trazar una relación entre la talla de la India hinduista y la talla indo-portuguesa.

paganas, fueron luego utilizados para las procesiones católicas, como lo son todavía hoy en día: tal es el caso, como lo reporta Joanne Punzo Waghorne después de un viaje al lugar en 1995, del *ratha* o *ter* cristianizado de la iglesia católica del poblado de Avur, en Tamil Nadu, que se seguía utilizando cuando ella estuvo allí para exhibir la figura de Cristo, a pesar de haber sido tallado en 1802,⁵⁷ y cuya estructura se puede comparar con los *rathas* hinduistas de Banashankhari y del museo estatal de Goa.

Quizá valga la pena, para terminar este capítulo, citar *in extenso* la descripción de los *rathas* tal como aparece en el relato de la vida de Jacques de Coutre, redactado por éste en España, en algún momento entre 1628 y 1640, después de haber sido expulsado de Goa en 1623 y apresado en Lisboa junto a su hermano, aunque ambos serían liberados a los pocos meses, después de los cuales se trasladarían a Madrid, en 1624. Es más que probable que esta biografía haya sido primero redactada en portugués y luego traducida al español por el hijo de nuestro comerciante aventurero, Esteban de Coutre, quien le daría la forma en que se encuentra en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. N° 2.780).⁵⁸ Esteban de Coutre, cuya madre era una portuguesa de la India, sería nombrado Caballero de Santiago el 23 de noviembre de 1639 por el rey Felipe IV (Velázquez obtendría el título en 1659).⁵⁹ Según el relato, Jacques de Coutre habría observado directamente una procesión

⁵⁷ Así lo relata Joanne Punzo Waghorne, “Chariots of the God/s: Riding the Line between Hindu and Christian”, *History of Religions*, vol. 39, núm. 2, Christianity in India (Nov. 1999), pp. 95- 116 (publicado por The University of Chicago Press), consultado en JSTOR: <<http://www.jstor.org/stable/3176389>>. La autora visitaría este poblado de Tamilnadu, en 1995 (*ibidem*, p. 105) donde el sacerdote de la iglesia le diría que el carro actual era de 1802 (*ibidem*, p. 96). La iglesia data de 1747 y remplazó una primera estructura que fue construida por el padre jesuita Ventantius Bouchet en 1697 (*ibidem*, p.100), aunque sólo se empezó a celebrar el festival del carro triunfal en 1766 (*ibidem*, p. 101). Al parecer el primer carro que se utilizó habría sido construido en bambú (*idem*). Se trata aquí, desde luego, de un caso particular, bastante tardío en lo que concierne la época que nos ocupa aquí; no obstante, está claro que el hecho hace que resulte más que pertinente el plantearse investigar más a fondo la relación que pudo existir entre *rathas* hinduistas y cristianos a lo largo del siglo XVII y XVIII.

⁵⁸ Eddy Stols “Introducción” en Jacques de Coutre, *op. cit.*, p. 38 y B.N. Teensma, “El lenguaje del manuscrito número 2.780 de la Biblioteca Nacional de Madrid”, *ibidem*, p. 49.

⁵⁹ Eddy Stols, “Introducción”, *ibidem*, p. 36.

similar a las de Puri, pero en Madurai, donde además dice haber conocido al “Padre de la Compañía” Andrés Noble quien no puede ser otro que Roberto de Nobili puesto que éste “no andava sino en ábitos de gentiles para combertir por aquella vía a los gentiles. Sabía mui bien la lengua de los naturales. Él no comía carne ni otras cosas, como los mismos gentiles. Dezía él que hasía todo esso para combertir aquellos infieles.”⁶⁰ Pero aquí lo que nos interesa particularmente, no es tanto su encuentro con el insigne jesuita, sino su descripción de los *rathas*:

“y era de grande romería de gentiles, y tenían unas carretas grandísimas adonde estavan esculpidas de vulto, y pintadas, todas quantas luxurias se pueden imaginar. Sobre ellas salían los días de sus fiestas los bramnes del pagode, fingiéndose ser los mismos ídolos, y que ivan a visitar las amigas y rameras del otro pagode. Y quando llegavan al otro pagode - que en la ciudad hay muchos, pero este era el mayor-, los bellacos de los bramnes uzavan de las rameras con actos carnales, y dezían que los diozes cumplían con ellas. Y es de saber que todas sus fiestas son endereçadas a la luxuria. Las dichas carretas eran grandes; no tiravan dellas animales sino hombres: quatro y cinco mil. No que fuese necessaria tanta gente, sino tiravan por devoción hasta los niños y las mugeres; y muchas vezes el mismo naique [el soberano] de la tierra tirava, y muchos bárbaros se dexaban caer debaxo de las ruedas adonde se hazían en pedaços y morían, y eran tenidos por santos. Y otras barbaridades vy que no se pueden creer.”⁶¹

Si en verdad jesuitas como el padre de Nobili y sobre todo, como su principal opositor, el padre Fernández, tuvieron que presenciar escenas como éstas en forma tan repetida como al parecer sucedía en Madurai, resulta fácil entender que el impacto que estos *rathas* provocara en los religiosos de una orden cuyo principal deber era propagar la fe por el mundo entero tuviera algo que ver en manifestaciones como las procesiones y los carros triunfales del virreinato del Perú, así sucediesen del otro lado del mundo con respecto a Asia. Por otro lado, en este contexto, está claro que habría que investigar más a fondo las posibles relaciones entre Rubens, quien visitaría España en forma repetida, en

⁶⁰ Jacques de Coutre, *op. cit.*, p. 239.

⁶¹ *Ibidem*, p. 242. Está claro que habría que investigar más detalladamente las afirmaciones de Jacques de Coutre en cuanto al número de personas que jalaban los carros, cosa que dejaremos de lado aquí; no obstante, diremos que los *rathas* actuales de Madurai son en efecto muy grandes y que son multitudes verdaderamente enormes las que los jalan. Al respecto, ver el carro de Tanjore, también en el sur de la India (fig. 47⁶).

particular en 1628,⁶² Calderón de la Barca, quien conocería a Rubens personalmente,⁶³ y por qué no, Jacques de Coutre, quien sería sepultado en la capilla de San Andrés de los Flamencos en Madrid (el permiso para ello lo menciona con el título de Caballero de Santiago)⁶⁴ después de haber pasado treinta años entre Goa y otras localidades de India y Asia y más de quince en España, donde fallecería en 1640; por otro lado nada impide, en principio, que el Obispo de Mollinedo (1640-1699), quien sería el principal impulsor del arte del virreinato del Perú, a donde llegaría desde España en 1672, haya estado al tanto de la biografía de Jacques de Coutre; es interesante saber que existe un retrato del Obispo, en la iglesia de San Blas, en Cuzco, donde se le representa al lado del carro triunfal de la Eucaristía y donde se ven arrollados bajo las ruedas “el demonio, la muerte, el mundo y el amor profano”.⁶⁵

Es, por supuesto, muy a nuestro pesar que tendremos aquí que dejar de lado este tema, por falta tanto de tiempo como de espacio, aunque no podremos dejar de mencionar la existencia del misionero holandés Abraham Rogerius, quien entre 1630 a 1640 más o menos, viviera en Pulicat o Paliacatta (Paleacate, en portugués, ciudad de la costa de Coromandel donde, como ya vimos, se hacían los pañuelos conocidos con este nombre). Ahí, aprendería de Padmanava, un brahmán fugitivo de Goa con quien se comunicaba en portugués, la doctrina religiosa de los brahmanes. Escribiría después un libro para consignar lo que había aprendido así. Este libro fue primero publicado en holandés por Jacobus Sceperus en 1651, bajo el cuidado de viuda de Rogerius, con el título *De Open Deure tot het verborgen heydendom (la puerta abierta a los secretos del paganismo)*. Más

⁶² Teresa Gisbert, “Calderón de la Barca...”, *op. cit.*, p. 153.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ Según Eddy Stols, en efecto, se menciona a Jacques de Coutre como Caballero de Santiago en el permiso especial para enterrarlo en esta capilla en la que su hermano José de Coutre había establecido una capellanía. (“Introducción” en Jacques de Coutre, *op. cit.* p. 38).

⁶⁵ Teresa Gisbert, “Calderón de la Barca...”, *op. cit.*, p. 153. y lámina 2.

tarde sería publicado en francés en Amsterdam por Jean Schipper en 1670 con el título *La porte ouverte pour parvenir à la connaissance du paganisme caché*. Se trata de uno de los primeros libros que describen con simpatía las doctrinas del hinduismo, lo cual probablemente no dejó de llamar la atención de las autoridades eclesiásticas. Dejaremos de lado el estudio de la recepción de este libro que ya fuera iniciada por Partha Mitter,⁶⁶ pero no sin señalar que en este libro se encuentra una imagen simplificada de un *ratha* halado por varios personajes y bajo cuyas ruedas se precipita un devoto hinduista (figs. 45⁶ a 46⁶).

Es notable que la representación de este *ratha* parezca reproducir casi de manera idéntica, aunque de forma esquemática el *ratha* de Tanjore (Thanjavur) tal como aparece en la fotografía que Heinrich Zimmer proporciona en su libro *The Art of Indian Asia* (figs. 47⁶-48⁶), lo cual nos dice que no sólo el grabado de 1670 del libro de Abraham Rogerius reproducía con fidelidad los *rathas* originales del sur de la India, sino que éstos, además, no parecen haber cambiado mucho de aspecto en los dos o dos siglos y medio que separan el grabado de la fotografía del libro de Zimmer. Por otro lado es ciertamente fascinante ver como desde la aparición del libro de Rogerius en 1670, el hinduismo, considerado ya como paganismo, y por ende los *rathas* cuya imagen está contenida dentro del libro, se vieron asociados al demonio, tal como se puede constatar con facilidad al echar una mirada al frontispicio de esta obra, frontispicio que bien pudo haber sido ideado de esta manera por el editor precisamente para excusar la simpatía que el autor parece mostrar por las doctrinas brahmánicas (figs. 45⁶ y 46⁶). Ciertamente, el saber que exista un libro así nos permite aceptar con mucho más facilidad que los eclesiásticos del virreinato del Perú se hayan podido en efecto inspirar en los *rathas* de la India para sus carros triunfales tal como los

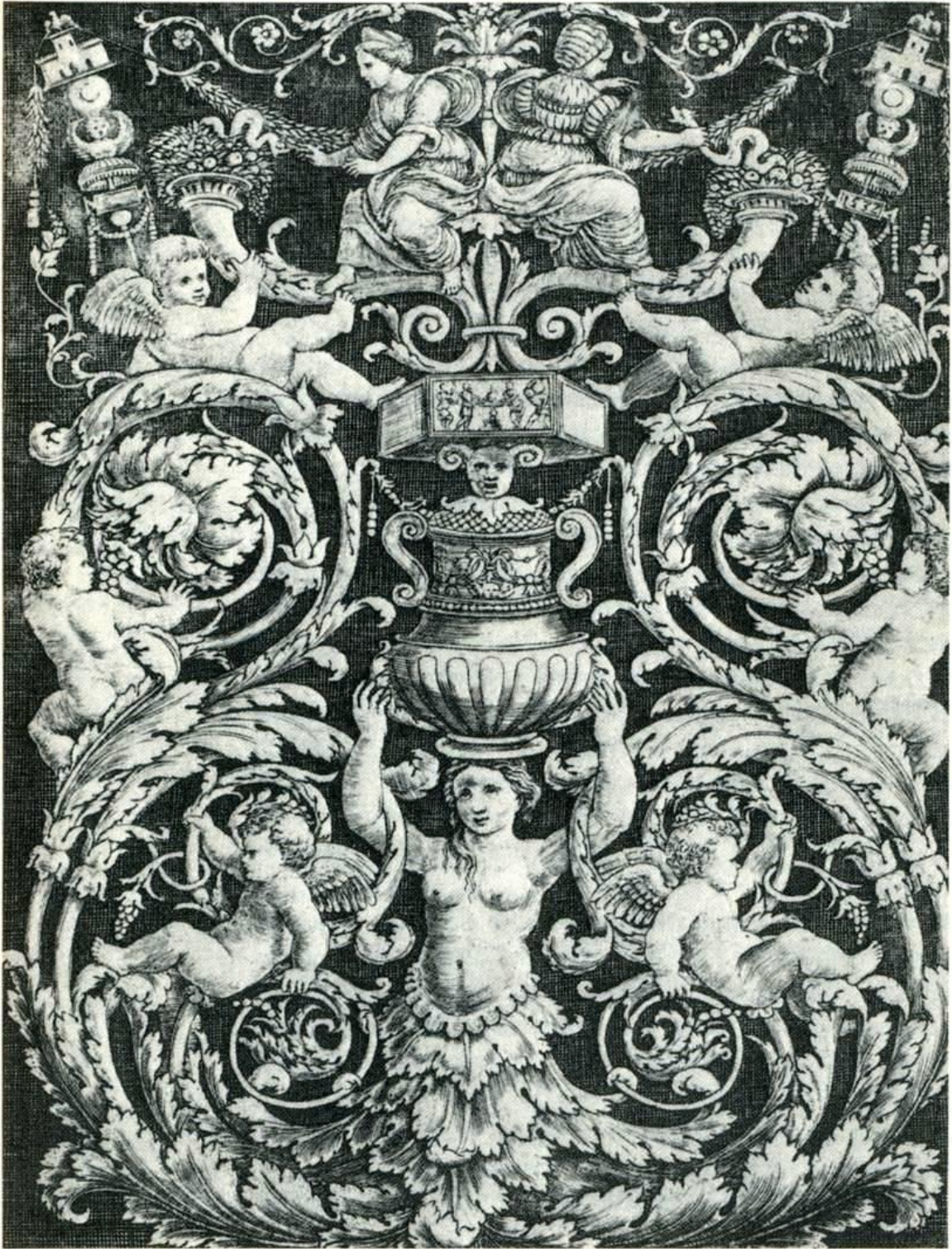
⁶⁶ Partha Mitter, *Much Maligned Monsters, A History of European Reactions to Indian Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, pp. 51 y ss. De aquí tomamos la información sobre Rogerius.

vemos representados en las pinturas de Juan Ramos, aunque invirtiendo su significado original, para convertirlos en aparatos destinados a vencer simbólicamente, a través de las “cuatro partes del mundo” al demonio, a la idolatría así como a los deseos mundanos y de la carne.

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO VI



1⁶. Pinturicchio. *La Visitación*. Detalle. Roma, Museo Vaticanos, aposentos Borgia. 1492-1495. Fotografía tomada de Alain Gruber (dir.) et al., *L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1993, p. 232.



26. Sirena grutesca con cola de acanto, grabado atribuido a Perino del Vaga. Primera mitad del siglo XVI. Imagen tomada de André Chastel, *La grottesque*, París, Le Pomeneur/Quai Voltaire, 1988, p. 33.



36. Cazoleta del púlpito de la iglesia de San Pedro. Entre Vieja Goa y Ribandar, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.



4⁶. Cazoleta del púlpito de la iglesia del Bom Jesus. Vieja Goa , Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.



5⁶. Cazoleta del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de Ayuda. Ribandar, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.



6⁶. Cazoleta del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad. Divar, Goa, India. Probablemente de los siglos XVII-XVIII (a pesar del repintado). Foto: Esteban García Brosseau.



7⁶ a y b. Detalles de la cazoleta y antepecho del púlpito de la iglesia de San Jerónimo, Mapussa, Goa, India. Repintado (ver fig. 8⁶). Siglos XVII-XVIII. Fotos: Esteban García Brosseau.



8⁶. Detalle de la cazoleta del púlpito de la iglesia de San Jerónimo. Mapussa, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Gracias al resquebrajamiento de la pintura es posible darse una idea de la talla original tal como se esconde detrás del repintado.
Foto: Esteban García Brosseau.



96. Cazoleta del púlpito de la iglesia de Santa María en el convento de Santa Mónica. Vieja Goa, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.



10^o. Cazoleta del púlpito del Palacio Maquinez. Panjim, Goa, India. Siglos XVII-XVIII.
Foto: Esteban García Brosseau.



11⁶. Aloisio Giovannoli (c. 1550-1618). Mascarones fantásticos claramente inspirados en los de Cornelis Floris (Amberes, 1555). c. 1590. Imagen tomada de Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Grotteske in Deutschland, 1500-1650*, Berlin, Verlag Volker Spiess, 1979, figs. 468.



12⁶. Detalle de una de las ménsulas de la cazoleta del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza. Candolim, Goa, India. Foto: Esteban García Brosseau.



13⁶.



14⁶.



15⁶.



16⁶.

13⁶- 16⁶. Cazoletas de los púlpitos de las iglesias del Bom Jesus, Daman y Diu, Daman (3⁶); de Nuestra Señora de la Esperanza, Candolim, Goa (3⁶); del Espíritu Santo, Margao, Goa (3⁶); de Santa María en el Convento de Santa Mónica, Vieja Goa, Goa (3⁶). India. Siglos XVII-XVIII. Fotos: Esteban García Brosseau.



SIDEBOARD. Epoch Francis I. Cluny Museum

176. Aparador de la época de Francisco I^{er}. Según datación de André Saglio: primera mitad del siglo XVI. Fotografía tomada de André Saglio, *French furniture*, Londres, G. Newnnes, s.f., lám. XV.



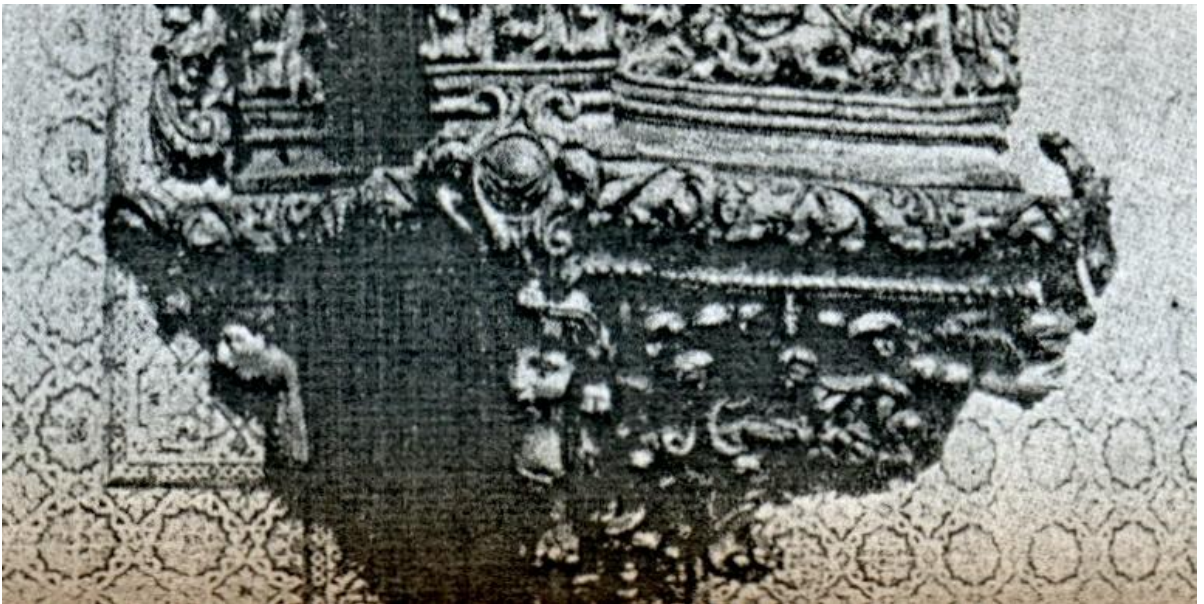
18⁶. Aparador de la época de Francisco I^{er}o. Según datación de André Saglio: primera mitad del siglo XVI. Detalle a partir de la Fotografía tomada de André Saglio, *French furniture*, Londres, G Newmnes, s.f., lám. XV.



19⁶. Lucas de Leyde, grabado con grutescos, 1528. Imagen tomada de André Chastel, *La grottesque*, Paris, Le Promeneur /Quai Voltaire, 1988, p. 13.



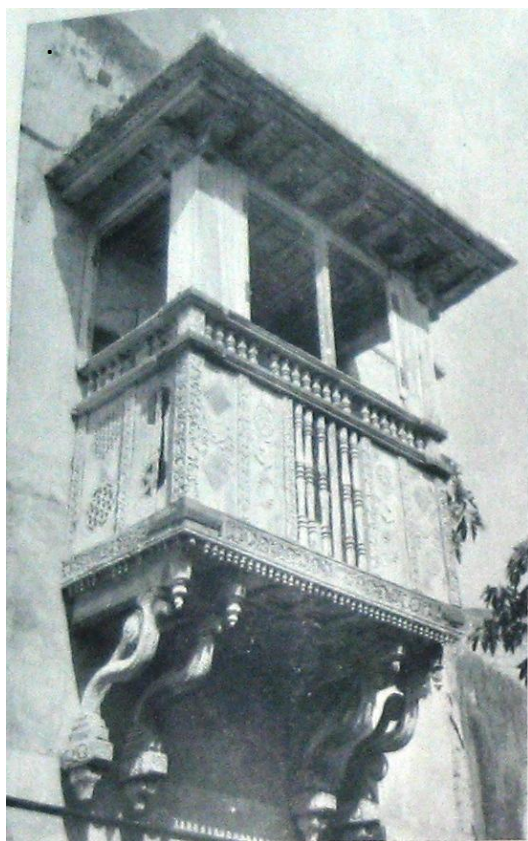
20⁶. Cazoleta del púlpito de la iglesia del Espíritu Santo. Margao, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Repintado. Foto: Esteban García Brosseau.



21⁶. Púlpito del convento do Salvador. Braga, Portugal. Principios del siglo XVIII. Fotografía tomada de Robert Smith, *A talha en Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, lám. 134.



22⁶. Pórtico de una casa particular en Daman. Daman y Diu, India. Foto: Esteban García Brosseau.



23⁶. Balcón de una casa particular en Daman. Daman y Diu, India. Fotografía tomada de Madalena de Cagigal e Silva, *A arte Indo-Portuguesa*, Lisboa, Excelsior, 1966, fig. 9.



24⁶. Ménsula en el pórtico de una casa particular en Daman. Daman y Diu, India. Foto: Esteban García Brosseau.



25⁶. Sirena grutesca con cola de acanto, grabado atribuido a Perino del Vaga. Detalle. Primera mitad del siglo XVI. Detalle a partir de la imagen tomada de André Chastel, *La grottesque*, París, Le Pomeneur/Quai Voltaire, 1988. p. 33.



26⁶. “Sirena” híbrida de cola vegetal. Portón de acceso (*mahadvara*) al templo de Virupaksha. Pattadakal, Karnataka, India. Siglo VIII. Foto: Esteban García Brosseau..



27⁶. Medallón con pareja de seres híbridos de cola vegetal. Portón de acceso (*mahadvara*) al templo de Virupaksha. Pattadakal, Karnataka, India. Siglo VIII. Foto: Esteban García Brosseau.



28⁶. “Naga” y “nagini” de cola de hojarasca enmarcando al *Shiva Lingam*. Templo de Kashi Vishveshvara. Pattadakal, Karnataka, India. Siglo VIII. Foto: Esteban García Brosseau.



4 29⁶. Sarcófago de las Nereidas (Vaticano). Siglo II d.C.



30⁶. Nereidas. Pintura mural de Stabia. Museo de Nápoles. Alrededor del Siglo I.



31⁶. Gandharvas voladores, Gwalior, India. Siglo VI.

Comparación establecida por Kenneth Clark. Fotografía tomada de Kenneth Clark, "Transformation of Nereids in the Renaissance", *The Burlington Magazine*, vol. 97, núm. 626, Julio 1955, pp. 214-219. Reproducimos aquí las imágenes en forma análoga a la manera en que las dispuso este autor.



326. Venus reclinada en un delfín. Agostino Veneziano, a partir de Rafael. Principios del siglo XVI. 17. 2 x 25. 8 cm. Fine Arts Museum of San Francisco. Núm. Id.: 1963.30.2794. Achenbach Foundation for Graphic Arts.



33⁶. Púlpito de la iglesia de la Merced. Sucre (La Plata), Bolivia. Siglo XVIII.
Fotografía tomada de José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert, *Sucre, Bolivia*, Quito, Ecuador.
Libri Mundi, Enrique Grosse-Luemern, Santa Fe de Bogotá, Colombia, 1992.



34⁶. Púlpito de la iglesia de San Miguel (La Compañía). Sucre (La Plata), Bolivia. Siglo XVIII. Fotografía tomada de José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert, *Sucre, Bolivia*, Quito, Ecuador, Libri Mundi, Enrique Grosse-Luemern, Santa Fe de Bogotá, Colombia, 1992.



35⁶. Cazoleta del púlpito de la iglesia de la Merced. Sucre (La Plata), Bolivia. Siglo XVIII. Detalle a partir de la fotografía tomada de José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert, *Sucre, Bolivia*, Quito, Ecuador, Libri Mundi, Enrique Grosse-Luemern, Santa Fe de Bogotá, Colombia, 1992.



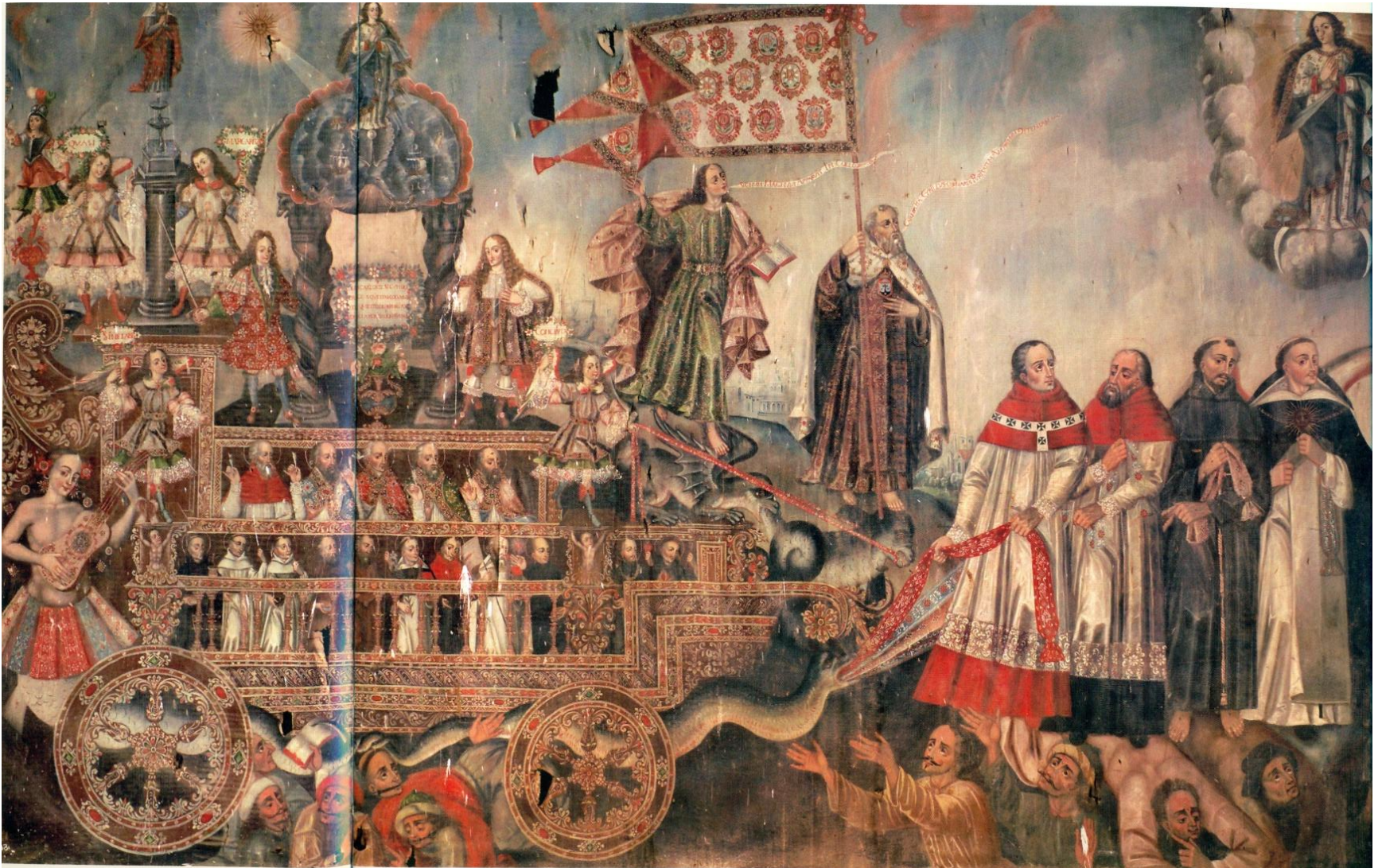
36⁶. Cazoleta del púlpito de la iglesia de San Miguel (La Compañía). Sucre (La Plata), Bolivia. Siglo XVIII. Detalle a partir de la fotografía tomada de José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert, *Sucre, Bolivia*. Quito, Ecuador., Libri Mundi, Enrique Grosse-Luemern, Santa Fe de Bogotá, Colombia, 1992.



37⁶. Respaldo del púlpito de la iglesia de San Miguel (La Compañía). Sucre (La Plata), Bolivia. Siglo XVIII. Detalle del respaldo a partir de la fotografía tomada de José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert, *Sucre, Bolivia*, Quito, Ecuador, Libri Mundi, Enrique Grosse-Luemern, Santa Fe de Bogotá, Colombia, 1992.



386. Púlpito de Nicolas Chanterene. Monasterio de la Santa Cruz. Coimbra, Portugal. 1521. Fotografía de Mário Novais, tomada de la galería digital de la Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian: <<http://www.flickr.com/photos/biblarte/>>.



39⁶. Juan Ramos. Triunfo de la Eucaristía. Iglesia de Guaqui, Bolivia. Siglos XVII- XVIII. Imagen tomada de Teresa Gisbert, “Del Cusco a Potosí. La Religiosidad del Sur Andino”, en Ramón Mujica Pinilla *et al.*, *El Barroco peruano*, tomo 2, Lima, Banco de Crédito, 2002, pp. 86-87, fig. 18.



40⁶. Juan Ramos. Triunfo de la Eucaristía. Iglesia de Guaqui, La Paz, Bolivia. Siglos XVII- XVIII. Imagen tomada de Ramón Mujica Pinilla, “Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico”, en Ramón Mujica Pinilla *et al.*, *El Barroco peruano*, tomo 2, Lima, Banco de Crédito, 2002, p. 303, il. 35.



41⁶. *Ratha* tradicional del templo de Banashankari, cerca de Badami, India. Fotografía de Thomas Biggs, 1855. Fotografía tomada de la galería digital de la British Library. Según la nota de la British Library esta fotografía se encuentra en el libro de Taylor Meadows, *Architecture in Dharwar and Mysore*, Londres, 1866. <<http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/apac/photocoll/b/019pho000965s1u00094000.html>.>



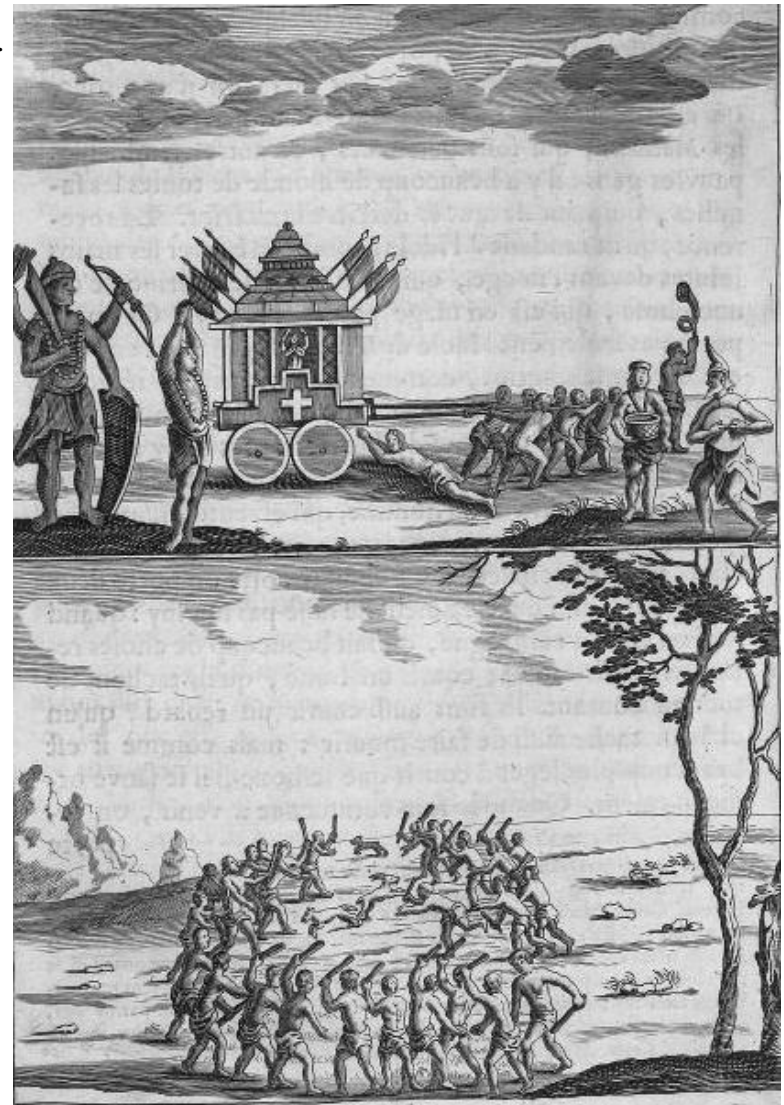
42⁶. *Ratha* del templo de Chennakeshava. Belur, Karnataka, India.
Foto: Esteban García Brosseau.



43⁶. *Ratha* del templo de Chennakeshava.
Belur, Karnataka, India. Detalle.
Foto: Esteban García Brosseau.



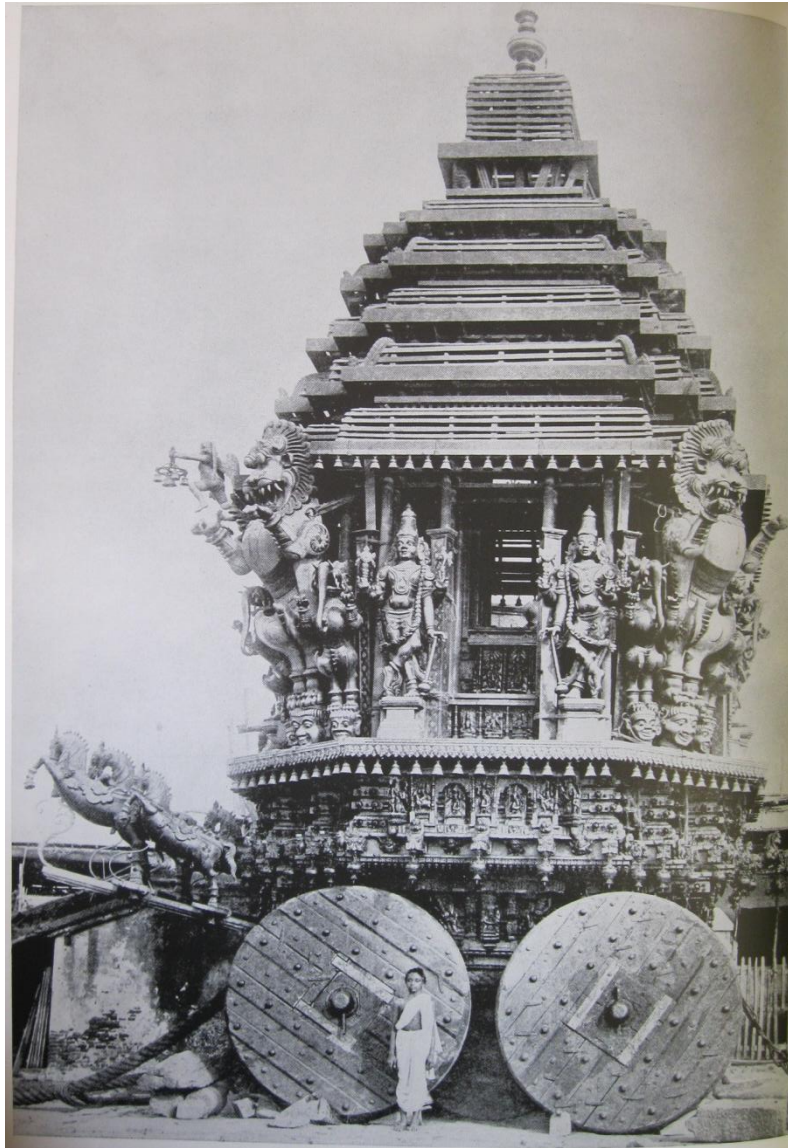
44⁶. Juan Ramos. Triunfo de la Eucaristía. Iglesia de Guaqui, Bolivia. Detalle. Siglos XVII- XVIII. Detalle a partir de la imagen tomada de Ramón Mujica Pinilla, “Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico”, en Ramón Mujica Pinilla *et al.*, *El Barroco peruano*, tomo 2, Lima, Banco de Crédito, 2002. il. 35, p. 303.

45⁶.46⁶.

45⁶. Frontispicio de la edición francesa del libro de Abraham Rogerius, *La porte ouverte pour parvenir à la connaissance du paganisme caché*, Chez Jean Schipper, 1670; también conocido como *Le théâtre de l'idolatrie* (El teatro de la idolatría).

46⁶. Representación de un *ratha* contenido en el mismo libro. También se puede ver un *ratha* en la portada de la primera edición en holandés de este libro (ver Partha Mitter, *op. cit.*, fig. 23). Imágenes tomadas de Gallica:

<



47⁶. Fotografía de un *ratha* en Tanjore. Fotografía tomada de Heinrich Zimmer, *The Art of Indian Asia*, Nueva York. Pantheon Books, Bollingen Series 39, 1960, il. A2.



48⁶. *Ratha*. Detalle del grabado del libro de Abraham Rogerius, *La porte ouverte pour parvenir à la connaissance du paganisme caché*, Chez Jean Schipper, 1670, p. 224. Imagen tomadas de Gallica: ver fig. 46⁶.

VII. GRUTESCOS Y HEREJÍAS

EL VIRREINATO DEL PERÚ, LA INDIA Y EL COMERCIO DE LA SEDA Y LA PLATA

Si bien acercamientos entre fenómenos artísticos tan distantes geográficamente como los que intentamos poner en evidencia a lo largo del capítulo precedente pueden parecer, hasta cierto punto, sorprendentes, esta impresión se atenúa cuando recordamos la intensidad que tuvieron los intercambios comerciales entre Asia y América a lo largo del periodo virreinal y la importancia del papel que jugó, en este comercio, la plata de los virreinos, en particular aquella que provenía del Cerro Rico del Potosí. “Mientras, - nos dice Sanjay Subrahmanyam hablando de principios del siglo XVII-, la plata del Nuevo Mundo, y en particular los reales de a ocho acuñados a partir de los minerales del Potosí, empezaban a afluir hacia Goa, por los barcos de la *Carreira da Índia*, Gujarat y Goa lograban establecer un tráfico comercial no despreciable.”¹

Es necesario tener en mente que la llegada de la plata de los virreinos a las costas de la India está estrechamente ligada al galeón de Manila o la *nao de China* cuya ruta, como se sabe de sobra, se estableció por primera vez después de que el virrey Luis de Velasco encomendara a Miguel López de Legazpi y a Andrés de Urdaneta realizar el viaje hacia las Filipinas con el propósito de colonizar las islas. El galeón *San Felipe* zarparía desde Puerto de Navidad en 1564, mientras que el tornaviaje hacía Acapulco lo realizaría Andrés de Urdaneta a bordo del galeón *San Pablo*, en 1565. A partir de entonces se establecerían viajes anuales, de ida hacia las Filipinas y de regreso hacia las costas novohispanas, donde, una vez llegados los galeones a buen puerto, se desembarcarían las mercancías traídas de

¹ Sanjay Subrahmanyam, *L'Empire portugais...*, op. cit., p. 189.

las islas asiáticas en el puerto Acapulco.² Si se toma únicamente en cuenta el volumen comercial que representaban estas mercancías, habrá que clasificarlas según el siguiente orden de importancia: en primer lugar los tejidos de seda, luego la canela y por fin la porcelana china a la cual se agregaban además todo tipo de objetos suntuarios como los tibores, espejos y muebles laqueados.³

Hay que saber que, del otro lado del mundo, en las Filipinas, estas mercancías se adquirirían con reales de plata “en su forma acuñada de moneda macuquina y a partir de 1732, monedas del cuño columnario”⁴ y que éstas se trasportaban “por cuenta del rey, de particulares y del clero”,⁵ mientras que “la plata que se enviaba desde la Nueva España iba al cuidado de un maestro de platas”.⁶ Es bien conocida la expresión *plata sa sangre*, con la cual las crónicas españolas de la época describían la “sed de plata” que mostraban los chinos con respecto a la plata virreinal que obtenían a cambio de sus mercancías por medio de los sangleyes establecidos en Manila.⁷

² Como lo indica Vera Valdés Lakowski, *De las minas al mar, historia de la plata mexicana en Asia, 1565-1834*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 90, el tráfico comercial directo entre las Filipinas y Acapulco iniciaría en 1570 con la fundación de Manila. Sobre el galeón de Manila, ver William Lytle Schurtz, *El galeón de Manila, op. cit.*; Carmen Yuste, “El galeón en la economía colonial”, en *El Galeón del Pacífico, op. cit.*, pp. 91-111; Marita Martínez del Río de Redo, “El Galeón de Acapulco”, en *El Galeón de Acapulco, op. cit.*, pp. 70-77.

³ Vera Valdés Lakowski, *op. cit.*, pp. 85-86. Sobre las mercancías que llegaban en el galeón de Manila ver, sobre todo, Gustavo Curiel, “Consideraciones sobre el comercio de obras suntuarias en la Nueva España de los Siglos XVII y XVIII”, *Regionalización en el Arte: teoría y praxis; Coloquio internacional de historia del arte, op. cit.*, 1992; Virginia Armella de Aspe, “Artes asiáticas y novohispanas”, en *El Galeón del Pacífico, op. cit.*, pp. 203-239; Marita Martínez del Río de Redo, “El comercio con Asia”, en *El Galeón de Acapulco, op. cit.*, pp. 77-92.

⁴ Vera Valdés Lakowski, *op. cit.*, p.86.

⁵ *Ibidem*, p. 91.

⁶ *Idem*. Las limitaciones impuestas a este comercio empezaron con una orden de Felipe II quien fijara primero un límite de 250,000 pesos en 1593, mismo que luego se ampliaría en forma considerable. Así en 1604 se admitía que el valor de las mercancías por ingresar a la Nueva España fuera de 250,000 pesos contra 500,000 pesos para el valor de la plata que llegaba a las Filipinas. En 1702, una fecha cercana a la época en que se tallaron nuestros púlpitos, las cantidades correspondientes eran de 300,000 pesos contra 600,000 pesos; en 1734 éstas aumentaron a 500,000 pesos contra 1,000,000 de pesos, mientras que en 1776 eran ya de 750,000 pesos contra 1,500,00 pesos (*Ibidem*, p. 91).

⁷ *Ibidem*, p. 105, lo cual es un testimonio de la importancia de tales intercambios independientemente de lo unilateral que pueda resultar esta expresión, evidentemente despectiva, desde una perspectiva histórica.

Ahora bien, los portugueses tenían también un comercio con China de donde obtenían directamente la seda. En efecto, éstos, después de haber obtenido de este Imperio el permiso de realizar una feria anual en SanChuan, donde perecería Francisco Xavier en 1552, lograrían después de instalarse en Macao en 1557, donde se llevaría el intercambio de este bien textil por la plata que los portugueses obtenían a su vez de los japoneses a cambio de la seda china.⁸ Sin embargo, en 1605, los japoneses establecerían un sistema de pancada, por lo cual disminuirían las ganancias de los portugueses quienes, a partir de entonces, buscarían obtener en Manila los reales de a ocho de la Nueva España para seguir intercambiándola por seda en Macao. Desde aquel momento, la seda llegaría a Manila, ya no únicamente traída por los propios chinos, sino también por los portugueses quienes, por lo demás, la venderían más cara, lo cual no impediría que mercaderes venidos de la Nueva España compraran directamente de los portugueses grandes cantidades de este preciado textil con sus reales de a ocho.⁹

Mientras a Manila llegaban mercancías para la Nueva España que provenían de todas partes de Asia, a saber de China, de Japón, de Malaca pero también de India, la plata se redistribuía a todos estos lugares a partir de Manila.¹⁰ Al parecer la principal mercancía que la India proveía en este comercio eran esclavos. Así por lo menos lo explica la cita del jesuita Pedro Chirino, de 1694, que reproducimos aquí después de Vera Valdés Lakowski:

De la china, no sólo comenzaron a traer la riqueza de sus sedas y loza, luego que vieron nuestros reales de a cuatro y de a ocho, sino que proveyeron a las islas de ganado vacuno y hasta de tinta y papel. De la India, de Malaca y Maluco le vienen a Manila, los esclavos y las esclavas, blancos y negros, niños y de mayor edad, muchos industriosos y serviciales y además y buenos músicos y del Japón mucho trigo, harina, plata metales, salitre, armas y otros.¹¹

⁸ *Ibidem*, p. 120.

⁹ *Ibidem*, p. 122. Ver el estudio clásico de Charles Boxer, *The Great ship from Amacon: annals of Macao, and the old Japan trade*, Lisboa, Centro de Estudios Ultramarinos, 1963, libro al que Valdés Lakowski se refiere aquí.

¹⁰ Vera Valdés Lakowski, *op. cit.*, p. 120.

¹¹ *Idem*. Vera Valdés Lakowski, toma a su vez la cita de J. Montero y Vidal [...], vol. I, pp. 67 y 113.

Además, los portugueses se convirtieron en los principales intermediarios en el intercambio de plata entre el virreinato de la Nueva España y el Japón cuando se interrumpieron las relaciones comerciales entre estas dos entidades en 1616. Por otro lado, hay que saber que, si bien la plata japonesa jugó un papel extremadamente importante con respecto a China a lo largo del siglo XVI, “empero, la situación de primacía de la plata japonesa cedería su lugar a la mexicana a partir de 1639 fecha en la que Japón cierra sus puertas al comercio exterior.”¹²

Por otro lado, debido a este comercio con China, y esto es de especial interés para nosotros, los portugueses también se interesarían por obtener directamente la plata proveniente del Potosí, lo cual se les facilitaría por la contigüidad de Brasil con las tierras andinas, a las cuales accedían por medio del Río de la Plata. Por un lado, existía un importante contrabando de reales de plata entre Brasil y Potosí, pero, además, se atesta una importantísima presencia de los portugueses en el virreinato del Perú desde el siglo XVI, a pesar de las múltiples prohibiciones que se publicaron en su contra, pues su presencia se vería como una amenaza con respecto a los intereses españoles. El comercio que los portugueses mantenían en el virreinato del Perú era de gran importancia y estaba relacionado directamente con Asia y África. En efecto, en Lima, según el Santo Oficio:

“[...]es muy grande la cantidad de portugueses que han entrado a este reino del Peru (donde antes había muchos), por Buenos Ayres, el Brasil, Nueva España, Nuevo Reino, y Puerto Velo. Estaba esta ciudad quajada de ella, muchos casados y los demás solteros; Habíanse echo señores del comercio; la calle que llaman de los mercaderes era casi suia; el callejón todo; y los cajones los más; herbian por las calles vendiendo con petacas a la manera que los lenceros en essa corte: todos los mas corrillos de la plaça eran suios; y de tal suerte se habían señoreado del trato de la mercancía, que desde el brocado al saial y desdel diamante al comino todo corria por sus manos.”¹³

¹² *Ibidem*, p. 112.

¹³ José Toribio Medina, *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima (1569-1820)*, Santiago de Chile, Imprenta Gutemberg, 1887, Tomo II, capítulo XVIII, p. 48. También citado por Gonçalo

“Desde el mas vil negro de Guinea hasta la perla mas preciosa” agrega el inquisidor Alcayaga en su carta del 15 de mayo de 1636,¹⁴ según nos dice Toribio Medina. Es por esta razón que muchos de estos portugueses serían perseguidos por la Inquisición acusados de ser judíos, fuera esto cierto o no, en un episodio que daría lugar al “auto de fe más sangriento de cuantos registran la inquisición en América”¹⁵ en contra de lo que se conoció como “La complicidad grande”. Al respecto es interesante recordar la observación de Lourenço de Mendoça en *Su suplicación...en defensa de los Portugueses*, de 1630, según la cual: “en el oficio de mineros del cerro [del Potosí], en el de beneficiadores de los metales, en los ingenios, y en el de carpinteros de aquellas fábricas, que de los que acuden a estos oficios y ocupaciones son en gran parte portugueses.”¹⁶ Por otro lado, si recordamos a nuestros piratas de Orissa y de Bengala es interesante la constatación del autor de la *Descripción Anónima*, de principios del siglo XVII, quien nos dice de Potosí: “Pululaban en la villa los bravos, jugadores de profesión y demás gente maleante”¹⁷.

Se notará que en las citas anteriores se habla de diamante, comino, perlas y esclavos negros, es decir mercancías ligadas todas a la *Carreira da India* por lo que podemos inferir que muchos de los portugueses que se encontraban en el Potosí también tenían relaciones comerciales con la India. Como hemos visto, las únicas minas importantes de diamante

de Reparaz, *Os portugueses no vice-reinado do Peru (séculos XVI e XVII)*, Lisboa, Instituto de alta Cultura, 1976, p. 30 (*Historia del Tribunal de la Inquisición de Lima (1569-1820)*, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, Santiago de Chile, 1956).

¹⁴ José Toribio Medina, *Historia...de la Inquisición de Lima*, op. cit., p. 48, nota núm. 1.

¹⁵ *Ibidem*, p. 47.

¹⁶ Citado por Lewis Hanke, *The Portuguese in Spanish America, with Special Reference to the Villa Imperial de Potosí*, sin datos, p. 22. El autor cita directamente del manuscrito que pertenecía a Charles Boxer, aunque indica que el British Museum también posee una copia de este manuscrito (*ibidem*, p. 22, nota núm. 21). Este eclesiástico portugués estuvo primero en Brasil y luego en Potosí donde fue Comisario de la Inquisición, defiende a sus conciudadanos diciendo que, aunque leales a la Corona española, se les considera como judíos y se les desprecia injustamente (*ibidem*, pp. 21-22).

¹⁷ También citado por Lewis Hanke (*ibidem*, p. 30).

conocidas por los europeos durante los siglos XVI, XVII y XVIII se encontraban entonces en el reino de Golkonda, en la India. Existía, como se sabe, una importante pescadería de perlas en la punta sur de la India, cerca del cabo Comorín, ahí donde Francisco Xavier había evangelizado con éxito a aquellos que las pescaban, los famosos Paravas, cuya pertenencia a una casta muy baja facilitó tal conversión; no obstante las perlas venían sobre todo de Ormuz y de Ceilán,¹⁸ aunque también es cierto que Goa era el principal centro donde se llevaba a cabo su comercio.¹⁹ Por fin los esclavos negros provenían de toda evidencia de África, de donde los portugueses los sacaban sin ningún escrúpulo, como si en vez de personas se hubiese tratado de ganado, en uno de los episodios comerciales más vergonzosos para Europa, pues no sólo los portugueses estaban implicados en él.

De 1560 a 1635, los portugueses amontonaron enormes fortunas dentro del virreinato del Perú, leyéndose por ejemplo en los inventarios de la Inquisición que un tal Garcia Mendes de Dueñas, había logrado acumular la cantidad de 124, 603 pesos en reales de a ocho, los cuales había depositado en el Banco de Juan de la Cueva.²⁰ Tal como aparece a la lectura de tales inventarios, una gran parte de estas fortunas se debía a la *roupa de la China*, expresión con la que, según Gonçalo de Reparaz, se designaba las mercancías provenientes de Extremo Oriente en general.²¹ Así, por ejemplo, se sabe que el mismo Garcia Mendes de Dueñas, tenía en su posesión mercancías de “China” cuyo valor ascendía a los 40, 000 pesos -cantidad enorme-, las cuales almacenaba en su propiedad de la calle de los mercaderes en Lima.²² Ahora bien la plata que se obtenía de la venta de la *roupa de la China* se destinaba a comprar de nuevo las mercancías de Oriente que ya hemos enumerado

¹⁸ A. H. de Oliveira Márquez, *Historia de Portugal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, vol. I, p. 342.

¹⁹ Ver Jean-Baptiste Tavernier, *op. cit.*, parte 2, capítulo XXI, p. 332.

²⁰ Gonçalo de Reparaz, *op. cit.* p. 25.

²¹ *Ibidem*, p. 27.

²² *Ibidem*, p. 25.

más arriba, lo cual “nos permite apreciar el papel preponderante desempeñado por los portugueses del Perú en la movilización y la exportación para el Extremo Oriente de la plata peruana”²³ y entender que “los portugueses fueron los grandes agentes difusores del real de a ocho en el Asia continental e insular.”²⁴

Las rutas marítimas por las cuales los portugueses podían hacer llegar las mercancías de la *Carreira da India* hasta las costas de América y de allí a la región andina eran varias, y podían cruzar tanto el Pacífico como el Atlántico, en este último caso, pasando o no por Lisboa (mapas 2-4). La misma multiplicidad de vías marítimas era lo que permitía que la plata se movilizara con facilidad hasta Oriente, incluyendo la India, claro está. Así, por ejemplo, en lo que concierne al Pacífico, una de estas rutas era la que unía el puerto del Callao con el de Acapulco gracias al permiso excepcional que se otorgaba a los mercaderes del virreinato del Perú, siendo ésta luego transportada hasta Manila, donde se expandiría por toda Asia en la forma que hemos visto, al servir para adquirir las mercancías que luego regresarían a América por el mismo camino.

Sin embargo, también existía una ruta que partía del puerto de Callao para luego seguir a Panamá, de ahí a Cartagena de Indias y por fin a Sevilla.²⁵ Además existían diferentes rutas por las cuales la plata del Potosí podía salir del virreinato del Perú, para encaminarse hacia el Oriente. Una de ellas salía directamente de Buenos Aires para llegar a Sevilla; otra salía también de Buenos Aires para llegar a Brasil²⁶ de donde la plata llegaría directamente a Lisboa; por fin existía una ruta que ligaba directamente Buenos Aires con

²³ *Ibidem*, p. 27.

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Ibidem*, p. 21.

²⁶ A. Teixeira da Mota, F. Mauro, J. Borges de Macedo, “Les routes portugaises de l’Atlantique”, *Anuario de estudios americanos*, XXV, Sevilla, 1968, pp. 129-151, p. 142. “La ‘ruta clandestina de la plata’ es también una ruta nueva [1575-1700] que une el Río de la Plata a Brasil y aporta a este último, a cambio de azúcar de tabaco, de productos tropicales y de productos manufacturados venidos de Lisboa, el cuero de la Plata y sobretudo la plata que llega del Potosí por la ruta terrestre de Salta y de Tucumán.” (*Idem*).

Angola, en África, y por tanto en el trayecto de los navíos de la *Carreira da India* hacía Cochín o Goa, en la India.²⁷ Al parecer “[...]la navegación Buenos Aires-Angola no constituía, en los primeros años del siglo XVII, novedad para los portugueses, cada vez más numerosos en aquellas tierras extremas del Virreinato del Perú, que constituían la *Gobernación del Río de la Plata*.”²⁸

Lo que acabamos de ver acerca del comercio de los portugueses en la región andina vendría a complementar la afirmación de Vera Valdez Lakowski según la cual “la plata mexicana que circulaba en el este de Asia, no sólo provenía de la vía transpacífica, sino de Europa. Portugueses, holandeses e ingleses, entre otros, procurarían hacerse de ella y el real de a ocho cobraría así su dimensión internacional”.²⁹ En efecto, a partir de lo que hemos leído, aparece que la plata novohispana sólo venía a agregarse a aquella del Potosí, en cuya difusión por el mundo entre los portugueses del virreinato del Perú asumieron un papel fundamental debido, esencialmente, a la importancia del comercio asiático.

Ahora bien, es cierto que en 1631 se llevó a cabo una espeluznante persecución contra los portugueses establecidos en el virreinato del Perú, la cual fue llevada a cabo por la Inquisición, aunque se sabe que estuviera instigada por el virrey. En efecto, era tal la magnitud de las riquezas que los portugueses habían adquirido por medio del comercio

²⁷ Gonçalo de Reparaz, *op. cit.*, pp. 21-22. Auguste Toussaint, “Atlantique et Océan Indien, la route impériale des Indes”, *Anuario de estudios americanos*, XXV, Sevilla, 1968, pp. 631-640.

²⁸ Gonçalo de Reparaz, *op. cit.*, p. 22.

²⁹ Vera Valdés Lakowski, *op. cit.*, p. 119. Ver Pyrard de Laval, *The Voyage...*, p. 174 y *Voyage de François Pyrard de Laval...* A Paris, Chez Louis Billaine, en la grande Salle du Palais. M.DC.LXXIX, Parte II, Capítulo XIII, p.109. Disponible en Web: <http://books.google.com.mx/books?id=GCVOi1yXECIC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=cabinets&f=false>: “La principal mercancía que se lleva de Goa a Macao es la plata: porque hay mucha demanda de plata en China, y la mayor parte de la plata que llega de Europa y por la vía de Ormuz a las Indias Orientales, se va toda a China; aun aquella que llega de Japón y de las Indias Occidentales por el Mar del Sur y las Islas Filipinas, o de Manila, la cual es también la principal etapa de las mercancías que llegan de las Indias Occidentales y de China por el mencionado Mar del Sur, como del Perú, Nueva España, México, Chile y otros lugares de aquellos lados.” (la traducción es nuestra, a partir de la versión original francesa).

basado en el intercambio de la plata contra las “roupas de china” que su poder económico empezó a percibirse como una amenaza frente a los intereses de la Corona española; por ello, se acusó a los portugueses de esconder creencias judaicas bajo una apariencia católica, es decir de ser en realidad cripto-judíos, lo cual, la mayoría de las veces era falso, pero correspondía a los prejuicios populares que explicaban de esta manera las causas del extravagante enriquecimiento de esta comunidad.³⁰ Sin embargo, se estará de acuerdo que vista la magnitud de los intereses que representaba para los portugueses el comercio entre Asia y la región andina, resulta poco probable que este comercio se haya interrumpido de tajo, a pesar de la magnitud de la persecución de la que fueran víctimas sus principales interesados, así tuviesen que moderar tanto su ostentación como la importancia de sus ganancias, sobre todo porque en la época en que se tallaron los púlpitos sólo quedaban Goa, Daman, Diu, Baçaim, Chaul además de Macao y algunas posesiones en África³¹ por lo que los esfuerzos comerciales se orientaron hacia Brasil: razón de más de acentuar la importancia del comercio India-Brasil-Región andina.

Cuando se conoce la intensidad de los intercambios comerciales, permitidos o no, que existían entre Asia y la región andina, uno se puede preguntar hasta qué grado se facilitaron los intercambios artísticos entre el *Estado da India*, y el virreinato del Perú. Hay que recordar que, al lado de los grandes comerciantes, los portugueses desempeñaron en el virreinato del Perú todo tipo de oficios, a veces relacionados con la minería y otras no. Hector Schenone ha demostrado que la influencia artística de los portugueses en Buenos Aires fue de primera importancia, tanto en arquitectura, platería y talla en madera, aunque, “donde con más intensidad se marca el peso de este aporte es en los trabajos de talla y en la

³⁰ Sobre este tema ver, en particular, Gonçalo de Reparaz, *op. cit.*

³¹ M. N. Pearson, “The Portuguese in India”, en *The New Cambridge History of India*, I, 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 137.

platería. El mobiliario, que incluimos entre los primeros, reproduce casi exclusivamente, durante la segunda mitad del siglo XVII, formas combinadas a veces con las españolas, pero preponderando siempre aquellas. ”³²

Al respecto, cuando se piensa en la ruta Buenos-Aires-Angola de los portugueses, vale la pena mencionar la existencia del púlpito portugués de la Capitanía General de Mozambique (fig. 1⁷), cuya factura se encuentra evidentemente relacionada con los púlpitos de Goa, Daman y Diu, por lo que es probable que se trate en realidad de un púlpito indo-portugués tallado en India y llevado a África por los portugueses, o bien tallado allí por un artesano de la India, sólo que aquí las columnas todavía no son salomónicas, mientras que los *nagas* y *naginis* de la cazoleta han sido remplazados por otro tipo de reptiles: los cocodrilos. Con respecto a esto último habría que indagar más profundamente lo que significa este animal en el contexto de esta región de África desde un punto de vista mitológico, más allá del peligro mortal que, sin lugar a dudas, significaba para sus habitantes, al igual que la cobra para los habitantes de la India. Si bien el púlpito se encuentra en Mozambique y no en Angola, cabe recordar que ambos lugares se encuentran dentro de la trayectoria de la *Carreira da India* (mapa 2).

³² Hector Shenone, “Tallistas portugueses en el Río de la Plata”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm. 8, Buenos Aires, 1955, pp. 40-56, p. 40.

GOA, ORISSA, ZACATECAS, POTOSÍ

Quizá, al tomar consciencia de la importancia que tuvo la plata de los virreinos en el comercio asiático de los siglos XVI al XVIII, no resulte ya tan extraña una afirmación como la siguiente, escrita de la mano de José Gabriel Navarro, en sus *Contribuciones a la historia del arte en Ecuador*, publicadas en Quito en 1925, un año antes que J. Ph. Vogel publicara el libro sobre los *nagas* al que ya hemos hecho abundante mención y al que hemos recurrido profusamente para entender la naturaleza de esas creaturas mitológicas en el primer capítulo:

En las costas del mar Índico se desarrolló también una desconocida decoración plástica, cuyos monumentos desde Siam hasta Java, han sido recientemente revelados a la admiración y se ignora que muchísimo del arte decorativo del archipiélago índico, se ha infiltrado en las iglesias de América. Los franciscanos, que enviaban sus misioneros hasta el salvaje Japón, donde eran salvajemente martirizados, importaban a la América artífices convertidos, y con la misma maravilla con que hoy en la plástica incaica, hallamos documentos patentes del origen mongol, encontramos también en las iglesias de Quito, de Lima, de La Paz, molduras arquitectónicas, cátedras, púlpitos, absolutamente de estilo asiático venidos del lejano oriente. De tal manera que si a las figuras de San Antonio, San Francisco, Santo Domingo, Santa Rosa, San Francisco Solano se sustituyeran las figuras de Brahma, Siva, Amitábha, Budha, estas se encontrarían en un ambiente perfectamente familiar.³³

Tampoco ya nos dejará tan perplejos afirmaciones como la de Federico Sescosse, quien en la novena nota a la tercera edición de *Paseos Coloniales* de Manuel Toussaint, al extrañarse frente a la ausencia de detalles en la descripción que da el gran estudioso de aquella “gran rosa cubierta en su circunferencia de ornatos que se extienden a todo el ámbito en que se encuentra” (fig. 2⁷) en el cuerpo principal de la fachada de la catedral de Zacatecas, nos dice lo siguiente: “es curioso el hecho de que Toussaint le conceda tan poca importancia a esta ‘Gran Rosa’ que es sin duda el elemento más relevante en la composición del imafronte.[...]La clave, con su bellísima custodia, a la cual sirve de pie un

³³ José Gabriel Navarro, *op.cit.*, vol. I, p. 7.

interesante ángel atlante (fig. 3⁷) de alas enroscadas y cuerpo labrado a la manera primorosa de los *Dvarapalas* de Halebid, India; con sus grecas laterales de querubines y sus dos alegres angelitos turiferarios, constituye un conjunto escultórico de excepcional interés.”³⁴ No hace falta insistir aquí sobre la importancia de la ciudad de Zacatecas en la historia de la plata y de la minería mexicana.

El nombre de *dvarapala* que atribuye Sescosse al ángel-custodia de la clave de la gran rosa de la catedral de Zacatecas, es en realidad un término que simplemente significa *guardián* o *guardianes de la puerta*, cuando este término se encuentra al plural, lo cual es frecuente pues muchas veces los *dvarapalas* se presentan en pares como los *naga* y *nagi stambhas* del templo de Megheshvara, en Orissa (fig. 18⁷). Por ello, además de la observación del gran estudioso zacatecano, agregaremos que es con la figura de Aja Ekapada, que nosotros compararíamos esta figura (figs. 3⁷ a 5⁷). Aja Ekapada es una de las formas en que se representa a Shiva y su característica principal es que se sostiene sobre un solo pie. Figuras de Aja Ekapada, abundan en los templos de Orissa,³⁵ al lado de *nagas* y *naginis*. Es interesante que una de las características canónicas de Aja Ekapada sea que esté acompañado de dos personajes turiferarios³⁶ como sucede con los ángeles que acompañan al ángel-atlante de Zacatecas.

Extrañamente, se puede recordar aquí aquella estatua encontrada en el Potosí, cuya descripción, hecha por Arzans de Orsúa y Vela podría corresponder bastante bien tanto, con el ángel-atlante de la catedral de Zacatecas, como con la figura de Aja Ekapada. Esta escultura “no tenía forma de pies sino que desde la cintura iba adelgazando hasta rematar

³⁴Nota de Federico Sescosse en Manuel Toussaint, *Paseos Coloniales*, México, Porrúa, 1983, p. 161, nota núm. 9.

³⁵ Thomas Donaldson, “Ekapada Siva in Orissan Art”, *Ars Orientalis*, vol. 13, 1982, pp. 153-167, p. 153.

³⁶ *Idem*.

en punta, aunque tenía una pequeña basa; y todo era de metal negrillo”,³⁷ “extraña figura, interpreta Gisbert, que podría leerse como un ser mitad humano, mitad serpiente”³⁸ y de quien “los indios [...] decían que aquel era el Cerro del Potosí”³⁹ Cuando se sabe que esta divinidad, identificada con el Cerro Rico del Potosí, estaba formada de “siete metales diferentes [...], el rostro tenía muy hermoso (aunque los ojos no estaban bien formados) y era de plata blanca; el pecho hasta la cintura de rosicler; los brazos de diversas mezclas”,⁴⁰ la comparación con la clave de la gran rosa de la catedral de Zacatecas se hace todavía más pertinente, debido a la vocación minera de ambas ciudades. Se notará además que la figura de Aja Ekapada siempre es itifálica,⁴¹ como sucede a veces con la representación moderna del Tío en las minas de Potosí, figura muy cercana a la efigie que nos hacemos del diablo y que los mineros veneran hoy en día haciéndole todo tipo de ofrendas como alcohol y cigarros cada que bajan a las minas a buscar las vetas de plata.⁴² Ahora bien, en esta figura de “El Tío”, Teresa Gisbert cree poder ver la evolución del ídolo del que nos habla Arzáns de Orsúa y Vela.⁴³ Si regresemos a nuestro angel-atlante de la clave de la gran rosa de Zacatecas resulta tan intrigante como divertido el que en esta figura se destaque una hoja justo en el lugar necesario para ocultar lo que el Aja Ekapada muestra sin vergüenza alguna (figs. 3⁷ a 5⁷).

³⁷ Arzáns de Orsúa y Vela B., *Historia de la Villa Imperial de Potosí* [1736], editado por L. Hanke y G. Mendoza, Providence, Brown University Press, 1965, tomo I, *op. cit.*, p. 159.

³⁸ *Idem.*

³⁹ Arzáns de Orsúa y Vela B., *op. cit.*, p. 155, también citado por Gisbert, “El cerro del Potosí y el dios Pachamac”, *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, vol. 42, núm. 1, 2010, pp. 169-180, p. 172.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Thomas Donaldson, *op. cit.*, p. 153.

⁴² Sobre la figura del “Tío”, ver Pascale Absi, *Los ministros del diablo: el trabajo y sus representaciones en las minas del Potosí*, La Paz-Bolivia, IRD, Instituto de Investigación para el Desarrollo; Embajada de Francia en Bolivia; IFEA, Instituto Francés de Estudios Andinos; Fundación PIEB, 2005, pp. 99-157, en particular.

⁴³ Véase *infra*, pp. 337 y ss.

No pretenderemos lograr explicar aquí estas fascinantes coincidencias, ni cómo fue, si es que en realidad hay que relacionar todos estos hechos, que los conceptos parientes expresados por efigies tan distantes como el Aja Ekapada de la religión hinduista, el ídolo del cerro de Potosí descrito por Arzans de Orsúa y Vela y “El Tío” de los mineros bolivianos pudieron haberse encontrado sintetizados en una sola escultura, tallada en la clave de la gran rosa de la catedral de Zacatecas. ¿Hay en verdad que considerar que la clave de esta gran rosa pueda ser una representación de Shiva? ¿Quién habría tenido la osadía de cometer semejante blasfemia? ¿Un escultor hinduista de Goa, quien, al tanto de las técnicas de construcción ibéricas, se hubiese animado a llegar hasta América, atraído por el magnetismo del Cerro Rico del Potosí y luego hubiese llegado hasta Zacatecas?

Pero quizá, más razonablemente, habría que considerar que este mismo artesano simplemente hubiese llegado con el galeón de Manila, vendido como esclavo por los propios portugueses, ya que semejantes cosas ocurrían como lo ha demostrado Deborah Oropeza Kereseey en su tesis de doctorado sobre la inmigración asiática a la Nueva España;⁴⁴ numerosos eran los esclavos que llegaban desde la India bajo nombre y apellido hispanizados (o lusitanizados), como el muy común “de la Cruz”, con los cuales eran bautizados a toda prisa; era frecuente que éstos trabajaran en los obrajes de la Nueva España,⁴⁵ pero también desempeñando otros oficios. A veces obtenían su libertad, como es el caso de un tal Pedro de la Cruz, quien de esto se beneficiaría en 1662, vecino de Puebla,

⁴⁴ Déborah Oropeza Kereseey, *Los “indios chinos” en la Nueva España: la Inmigración de la nao de China, 1565-1700*, Tesis de doctorado en Historia, El Colegio de México, 2007. Al parecer estos esclavos, llegaban de “los territorios de Bengala, Cochin, Goa y Macao, y eran trasladados a Filipinas por portugueses, zarpando posteriormente a la Nueva España” nos dice la autora (*ibidem*, p. 10), reportando los resultados de la tesis doctoral de Pablo Guzmán Rivas: *Reciprocal Geographical Influences of the Trans-Pacific Galleon Trade*, Tesis de doctorado (Doctor of Philosophy), University of Texas, 1960.

⁴⁵ Ver por ejemplo el caso de Antón “indio chino”, procedente de Cochin en la India, que fuera procesado por la Inquisición (AGN Inquisición v. 456. Exp. 2, ff. 55-98), después de haber sido acusado de ser adivino por vecinos de Coyoacán, lugar donde se desempeñaba en el obraje de “Doña Gracia de Robles, viuda de Jacinto de Silva, portugués” (Déborah Oropeza Kereseey, *op. cit.*, pp. 145-146.)

“chino” de “nación Bengala”, y por tanto de la India, lo cual nos da una idea, por lo demás, de lo confuso que resultaba la forma en que se denominaba en Nueva España a los individuos que provenían de Oriente.⁴⁶ Como no pensar en el Marcos de la Cruz del que nos habla Clara Bargellini,⁴⁷ y cuyo nombre se encuentra inscrito en uno de los arcos de la nave lateral sur de la catedral de Zacatecas, con la fecha 15 de mayo de 1740. Es inútil decir, que no seguiremos aquí esta posible, aunque quizá muy engañosa veta, puesto que esto, por el momento al menos, iría más allá de nuestras fuerzas.⁴⁸

Dejando de una vez, estos curiosos acercamientos, no dejaremos de hacer hincapié, por otro lado, en la cercanía estilística que se puede establecer a simple vista entre los roleos y demás ornamentaciones vegetales de la catedral de Zacatecas y la de algunos templos de Orissa, en particular en lo que concierne al uso de pequeñas esferas que se repiten en línea como si se tratase del granulado de un orfebre (figs. 6⁷ y 7⁷). Es ciertamente fascinante volver a encontrar estos granulados en la ornamentación que acompaña a los niños atlantes del púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Goa (fig. 8⁷), sobre todo si se hace

⁴⁶ *Ibidem*, p. 133: (AGN tierras v. 2963, exp. 69, ff. 218-219).

⁴⁷ Clara Bargellini, *La arquitectura de la plata: iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas / Turner, 1991, p. 277.

⁴⁸ No obstante no resistiremos a hablar también aquí, del Shiva Lingam que los portugueses desacralizaron cuando destruyeron uno de los templos de la isla de Divar, como ocurrió con aquel del que nos habla Corsali y sobre el cual se erigió después la iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria. El Shiva Lingam, como se sabe, no es otra cosa que el falo de Shiva, el cual es custodiado y venerado bajo la forma de una piedra de color negro y de forma cilíndrica en el *garbagriha* de los templos consagrados a esta divinidad. Los portugueses desacralizaron a este objeto de culto, usándolo como si se tratase de una piedra vulgar y utilizándolo inclusive, según se dice, como polea para un pozo. No obstante, entre los hinduistas de Goa, se mantuvo viva la memoria de la naturaleza original de aquella piedra y, cuando se pudo reconstruir un nuevo templo para Shiva, fuera de la isla de Divar, en la localidad de Narve, en Bicholim, se recuperó el Shiva Lingam, el cual es el mismo, al parecer, que se venera hoy en día. Resulta interesante que el nombre de Saptakoteshwar del templo en cuestión se haya ligado, erróneamente desde un punto de vista estrictamente etimológico, con la creencia según la cual este Shiva Lingam está compuesto de siete metales, aunque se dice también que son cinco. Habrá que notar también que el templo de Saptakoteshwar en el que ahora se conserva el Shiva Lingam, se construyó en el siglo XVII según un diseño claramente inspirado en la arquitectura sacra de los portugueses, aunque con elementos islámicos, tal como sucede con todos los templos hinduistas construidas en la época del *Vuelo de los dioses*, expresión con la que se designa el fenómeno que hiciera que los hinduistas se refugiaran en zonas aledañas a las controladas por los portugueses para poder conservar su religión, particularmente en el *taluka* de Ponda.

la comparación, primero con los *bararakshasas* de Orissa (fig. 9⁷), con quienes estos niños comparten el collar de cuentas, y luego con los niños atlantes de la base de las columnas del primer cuerpo de la portada principal de la catedral de Zacatecas (fig. 10⁷), con quienes comparten, además, la particular forma en que inflan las hojas de acanto que componen sus medios cuerpos.

Si, después de todo esto, regresamos a nuestras ya entrañables pilastras hermes de pie serpentino, esperamos, aunque no hayamos podido aportar ninguna prueba definitiva para ello, que a través de los cuantos datos que hemos podido avanzar hasta ahora, no resulte ya por completo descabellada la hipótesis según la cual los artistas del manierismo europeo, particularmente aquellos que estuvieron reunidos en Fontainebleau, pudieran haber tenido conocimiento de los *nagas* y *nagi stambhas* de Orissa y haber mostrado algún interés por integrar estas criaturas a su repertorio iconográfico. Con respecto a la fortuna que pudieron llegar a tener este tipo de elementos estructurales entre los artistas de los Países Bajos influenciados por la escuela de Fontainebleau, es menester nombrar a Hans Vredeman de Vries, cuyas pilastras fantásticas, muy conocidas, presentan en repetidas ocasiones estas colas de serpiente trenzadas que son las que nos podrían eventualmente señalar una influencia venida de la India (fig. 16⁷). También es necesario recalcar la profunda similitud que existe entre algunas de las parejas de *nagas* entrelazados del templo del Sol en Orissa (figs. 13⁷ y 15⁷) y las criaturas fantásticas de las jambas de la Chimenea núm. 5 del *Second livre de l'architecture* de Jacques Androuet du Cerceau (fig. 12⁷).

El que se lograra demostrar algún día de forma incontestable, es decir por medio de documentos escritos, que los *naga* y *nagi stambha* de Orissa están detrás de este tipo de elementos estructurales, nos permitiría avanzar en un camino relativamente nuevo (si bien, como hemos visto, algunos ya se hayan atrevido a señalarlo tímidamente) que nos

permitiría plantear, con menos pudor, que en el barroco novohispano se puede reconocer, así fuese discretamente, la presencia de la India. Se conoce, en efecto, la importancia, que tuvieron artistas como Hans Vredeman de Vries y Wendel Dietterlin en el desarrollo de las peculiares estructuras historiadas que caracterizan los retablos y las portadas barrocas de nuestro país. En efecto, nos dice Joseph Baird, “el manierismo nórdico es el ingrediente máximo del estilo Balbás-Rodríguez en España y México”⁴⁹ entendiéndose por manierismo nórdico, según nos explica Baird en la nota destinada a esclarecer esta expresión, “una especie de ornamento desarrollado por Wendel Dietterlin, Vredeman de Vries etcétera”.⁵⁰ Como se sabe, podemos apreciar esta “especie de ornamento”, transferido a la piedra, en las portadas del Sagrario Metropolitano (fig. 12⁷).⁵¹

Por otro lado es interesante que Alain Gruber considere que, después de la intervención de Rosso y Primaticcio en Fontainebleau, sea “por medio de las estampas belifontanas” que los hermas híbridos que luego se hicieron característicos de artistas como Vredeman de Vries (fig. 16⁷), lograran “seducir a los artistas de Flandes, de donde esta boga pasó tardíamente a Italia”;⁵² En este contexto resultan ciertamente muy interesantes las dos criaturas de cola de serpiente enroscada (frontispicio), un macho y una hembra, que flanquean el nicho central del ninfeo de la villa Aldobrandini (Giacommo della Porta y G. Cesari, 1600-1610), - a la manera, diríamos nosotros, de columnas con *nagas* y *naginis*- , a

⁴⁹ Joseph A. Baird, *Los retablos del siglo XVIII en el Sur de España, Portugal y México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas (Estudios de Arte y Estética, 24), 1987, pp. 135-136.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 136, nota 430.

⁵¹ Ver John F. Moffitt, “El sagrario Metropolitano, Wendel Dieterlin and the Estipite: Observations on Mannerism and Neo Plateresque Architectural Style in 18th-Century Mexican Ecclesiastical Facades”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, tomo 50, 1984, pp. 325-348. Texto disponible en versión digital en el sistema de la Fundación Dialnet / Universidad de la Rioja: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2690516>. Ver igualmente el clásico trabajo de Víctor Manuel Villegas: *El gran signo formal del barroco, ensayo histórico del apoyo estípite*, México, Imprenta Universitaria, 1956, en particular en las secciones dedicadas al papel desempeñado por Francia y Alemania en el desarrollo del estípite.

⁵² Alain Gruber (dir.) et al., *L'art...Renaissance et Maniérisme, op. cit.*, p. 239.

las que recurre precisamente Gruber para ilustrar este fenómeno de ida y vuelta Italia-Francia-Flandes-Italia, típico de los movimientos que ya hemos podido presenciar abundantemente a lo largo de este trabajo (fig. 19⁷).⁵³

Cabe señalar el parentesco evidente que existe a la vez entre los *naga* y *nagi stambha* que fungen como *dvarapalas* en el templo de Meghesvara en Bhubanesvar de los siglos XI a XII d.C. (no es el único templo en lo que esto sucede),⁵⁴ las columnas fantásticas de la Villa Adobrandini en Italia (1600-1610) y las columnas de la portada de Cristo en la de Zacatecas (siglo XVII y XVIII) (figs. 18⁷ a 20⁷).⁵⁵ Esta comparación, por otro lado nos lleva, claro está, a señalar las similitudes que se pueden percibir con facilidad entre las columnas de todas estas portadas, incluyendo las de Orissa, y las famosas indiátides de la iglesia de San Lorenzo en Potosí (figs. 21⁷ a 24⁷).

Cabe señalar igualmente que en el primer cuerpo de la portada principal de la catedral de Zacatecas podemos observar unas columnas salomónicas muy particulares puesto que, aunque de manera casi imperceptible, terminan todas con la figura de un pequeño personaje

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ En el templo de Rajarani, en Bhubaneshvar, también se pueden ver columnas similares en la entrada del templo.

⁵⁵ Como se sabe, Clara Bargellini considera que “entre los trabajadores que levantaron la capilla [La capilla de Cristo] se encontraban indios canteros, probablemente los artífices de las mencionadas columnas” (*op. cit.*, p. 269), las cuales, además habrían sido preservadas luego de que se demoliera la capilla anterior a la nueva que la remplazaría en el costado norte de la parroquia (la catedral de Zacatecas era entonces solamente una parroquia); estas columnas serían luego reutilizadas en la portada de esta nueva capilla, y permanecerían en la portada de Cristo de la catedral tal como la conocemos (*idem*). ¿Entre estos indios, de quienes sólo tenemos dos nombres, Miguel y Leonardo (*idem*), no podría haberse “colado” algún indio de la india? Por otro lado, se sabe que los “indios chinos” que llegaban a la Nueva España, se casaban frecuentemente con mujeres indígenas (ver Déborah Oropeza Keresey, *op. cit.* apéndice 4, pp. 251 y ss.), con lo que se puede pensar en algún tipo de herencia de padre a hijo en lo que concierne al oficio. En cuanto a la relación que se puede establecer entre estas columnas y las indiátides potosinas, se sabe que, aunque esporádica y muy vigilada, existía una relación comercial entre Huancavelica y Zacatecas, debido al mercurio. En efecto se recurrió en algunas ocasiones al mercurio de las minas de Huancavelica para llevar a cabo el famoso procedimiento de amalgamación, conocido como “beneficio de patio” con que se extraía la plata de los demás minerales (sobre este tema ver: M. F. Lang, *El monopolio estatal del mercurio en el México colonial (1550-1710)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, pp. 97-121 y P. J. Bakewell, *Minería y sociedad en el México colonial, Zacatecas (1546-1700)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 209-249). Se trata aquí, claro está, de meras especulaciones cuyo propósito es únicamente señalar posibles vías de investigación con respecto a este tema.

que presenta la peculiaridad de ostentar una venera detrás de la cabeza que mucho recuerda las capuchas de los *nagas* y *naginis* de los templos de Orissa (figs. 25⁷ y 26⁷). Con un poco de imaginación, pero no tanta, es posible imaginar que las espiras de las columnas salomónicas figuran en realidad la cola serpentina de estos extraños seres, al igual que sucede con las columnas cariátides de la Portada de Cristo de esta misma iglesia como con las indiátides de de Potosí (figs. 25⁷ y 26⁷). Por último habrá que hacer notar las enormes cartelas manierista con cueros que ornán las basas de las dos columnas cariátides de la portada de Cristo de Zacatecas (figs. 20⁷ y 27⁷), pues este tipo de cartelas, común en el vocabulario de los ornamentistas del siglo XVI (figs. 29⁷ y 30⁷) se repiten incesantemente en Goa, en particular en las basas de las columnas de los retablos de la catedral (Se) de Vieja Goa (28⁷).

Cuando se piensa en las peculiares columnas salomónicas de la portada principal de Zacatecas que acabamos de describir, resulta particularmente interesante, sin sugerir nada más que un paralelo, la posición que ocupan, en los templos de Orissa (siglos VIII a XIV) los *stambhas* con *nagas* y *naginis*: éstas, las cuales, como sabemos, no son sino columnas al rededor de cuyos fustes se enroscan los seres fantásticos de la mitología hinduista que ya conocemos, pueden encuadrar nichos, ventanas y puertas, como ya lo hemos visto, al igual que insertarse en las “entrecalles” (*anuraha*) de aquellos auténticos “retablos” de piedra que ornamentan las bases (*bada*) de los templos, existiendo un evidente paralelismo con lo que observa Ilmar Luks para el arte novohispano, sólo que siglos antes del Renacimiento italiano y del descubrimiento de la Domus Aurea (fig.11⁷). Así como en los púlpitos de Goa, Daman y Diu, *nagas* y *naginis* ocupan las estructuras de las bases de los púlpitos, en Orissa, encontramos los *stambhas* (o columnas) con *nagas* y *naginis* esculpidas en los basamentos (*bada*) de los templos, ya sea de la sala cuadrangular

que precede el *sanctum* (*jagamohana*) o del propio *sanctum* (*deul*). El basamento (*bada*), tanto del *jagamohana* o del *deul* se divide generalmente en tres niveles horizontales: inferior (*pabhaga*), medio (*jangha*) y superior (*baranda*); en los templos más recientes el *jangha* tiende a dividirse en una parte inferior y una parte superior entre las cuales corre una delgada faja ornamental formada por molduras sobrepuestas (el *bandhana*). Estos tres niveles se dividen a su vez en elementos verticales comparables a las calles y las entrecalles de los retablos. En el *rekha deul*, lo que podríamos llamar la calle central lleva el nombre de *raha* y en el *pidha deul* ésta se sustituye por una gran ventana enmarcada llamada *gavaksha*. De ambos lados del *raha* o del *gavaksha*, los cuales forman el eje de simetría, corren dos otras calles, una de cada lado, que llevan el nombre de *anartha*. Por fin en ambas esquinas del *bada* corren las calles que llevan por nombre *kanika*. Estos dos últimos pares de “calles” (*anartha* y *kanika*) suelen presentar a nivel del *jangha*, nichos comparables con las casas de los retablos (figs. A y B).

Entre estas “calles” corren las “entrecalles”, siendo las más importantes aquellas que se encuentran entre *kanika* y *anartha*, las cuales llevan por nombre *anuraha*. En los primeros siglos, los *stambhas* con *nagas* y *naginis* suelen encontrarse en estas “entrecalles” (*anuraha*) a nivel del *jangha*, cuando este todavía no se encontraba dividido en dos partes por el *bandhana*. Pero cuando esto sucedió, se empezó a remplazar los *stambhas* con *nagas* y *naginis* por escenas de unión sexual (*mithuna/maithuna*) o por “doncellas lascivas” (*alasya kanyas*). Sin embargo, los *stambhas* con *nagas* y *naginis*, empiezan a utilizarse entonces como motivo habitual a nivel del *pabhaga*, el piso (para seguir con nuestro acercamiento con los retablos), más cercano a la tierra. En estos casos los *stambhas* con *nagas* y *naginis* se encuentran ya sea debajo del nicho del *raha* o de la ventana del *gavaksha*, insertados, o por encima de las molduras del *pabhaga* una tanto a la manera en

INTRODUCTION

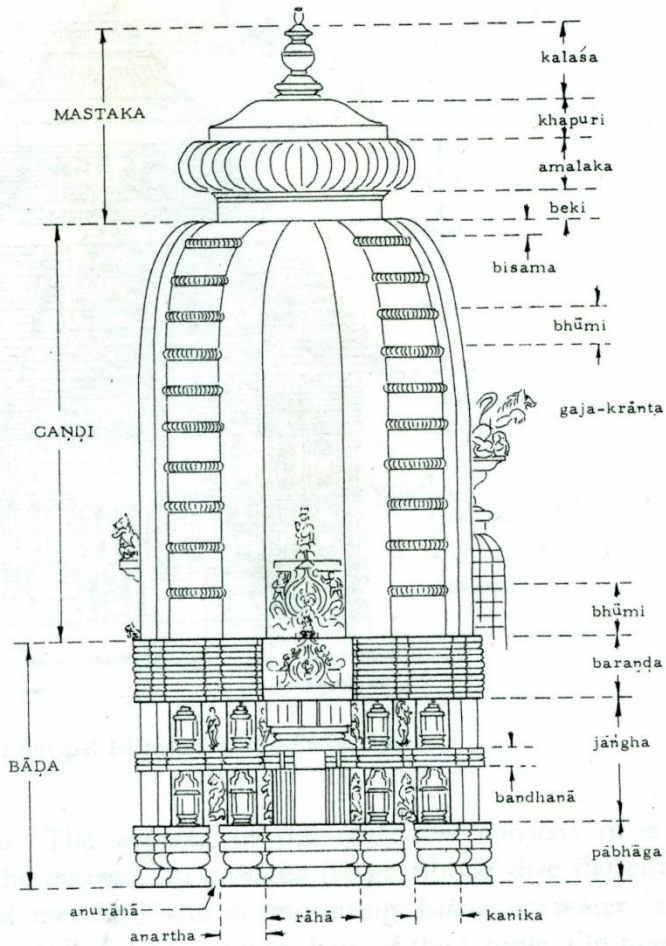


Diagram of the Principal Elements of the *Rekhā-Deul*

INTRODUCTION

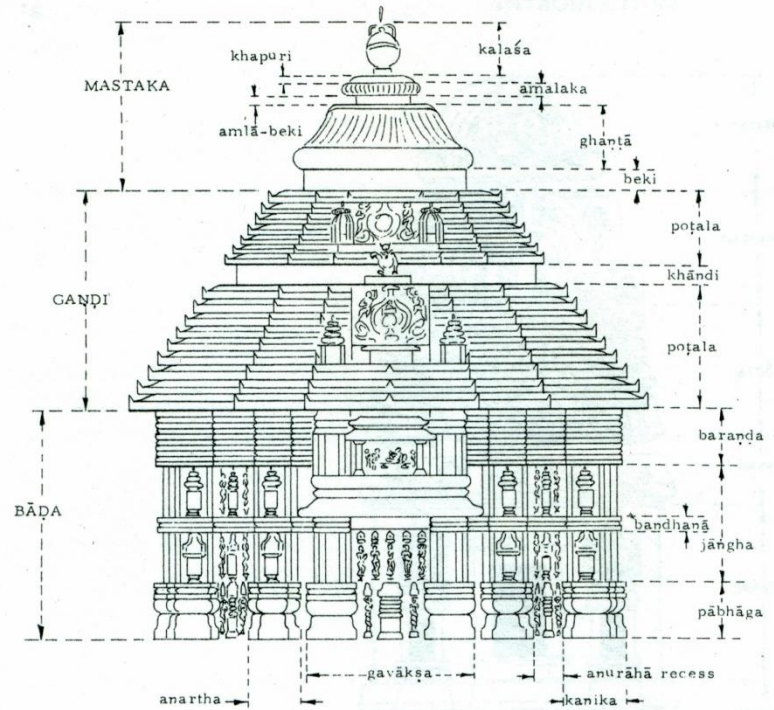


Diagram of the Principal Elements of the *Piḍha-Deul*

INTRODUCTION

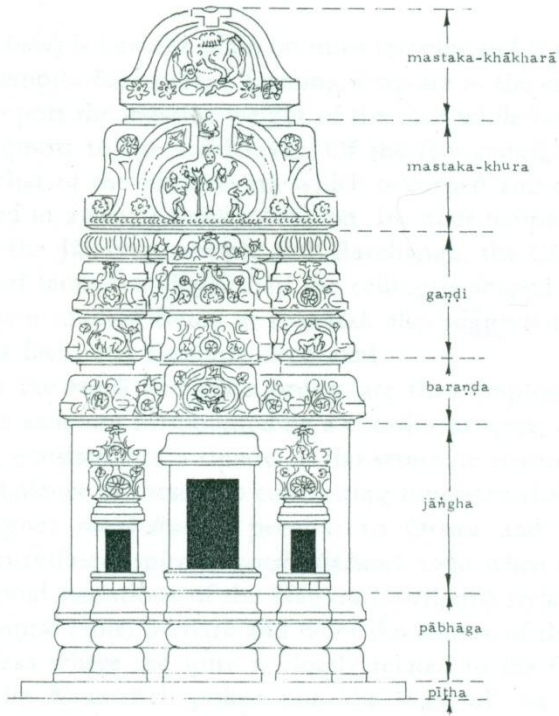
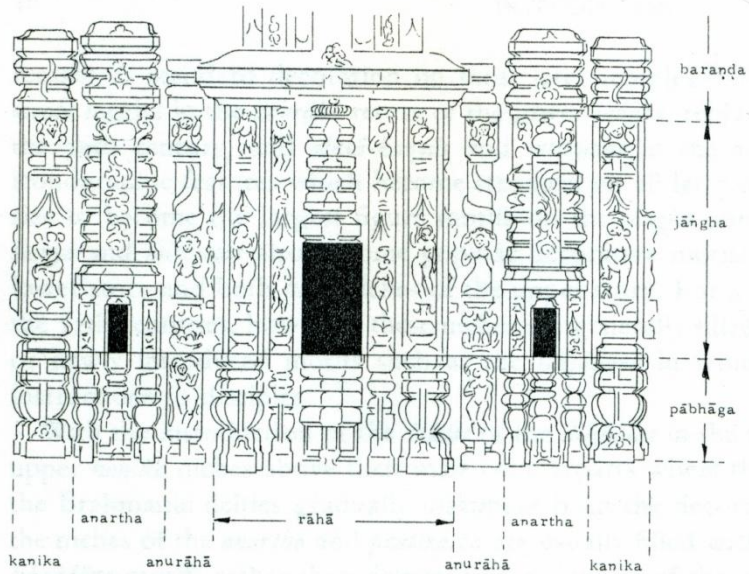


Diagram of the Principal Elements of the *Khākbarā-Deul*
(based on a drawing made of the Durgā Temple at
Baideswar by Kittoe in A.D. 1838)



Bāḍa Decoration of a *Pañca-Ratha* Design (west side of the Gaurī Temple)

B. Elementos del *Khalhara Deul* y del *Panca-Ratha*.

Alzados tomados de Thomas Donaldson, *op. cit.*, p. 12 (arriba) y p.15 (abajo).

que Dietterlin llenó de ornamentos los cuerpos y fustes de estípites y columnas. ¿La idea de llenar de figuras fantásticas los elementos estructurales, en completa contravención de las recomendaciones de Vitruvio, tendrá algo que ver con la posible influencia de los templos de Orissa en la mentes europeas y, por ende, en el desarrollo, no sólo del retablo barroco, sino de las portadas-retablo, tales como la podemos admirar en el sagrario metropolitano y en la catedral de Zacatecas? (figs. 11⁷ y 12⁷).

Cualquiera que sea la respuesta que uno quiera dar a esta interrogante, es evidente que, en lo que concierne al ámbito indo-portugués, existe una gran afinidad entre las esculturas de los templos de Orissa y los *nagas* y *naginis* que se alojan en las cazoletas de los púlpitos para fungir como elementos estructurales. Si bien no podemos afirmar que sea únicamente la vista de los templos de Orissa lo que llevó a los tallistas a esculpir a estos *nagas* y *naginis*, en la cazoleta de los púlpitos de Goa, Daman y Diu, pues también se inspiraron de las figuras de la Domus Aurea tal como las transformarían los artistas del Renacimiento italiano y luego del Manierismo europeo, si podemos constatar la profunda afinidad que existe entre las figuras surgidas de estos templos y las figuras fantásticas de los púlpitos. Independientemente del problema de las influencias que pudo tener la India sobre el fenómeno europeo, que ya desde Fontainebleau hiciera que las figuras fantásticas del grutesco se convirtieran en elementos estructurales tridimensionales como se puede constatar en los muebles de Hugues Sambin,⁵⁶ es evidente que la fusión entre los elementos fantásticos provenientes del grutesco y criaturas como *nagas* y *naginis*, estaba casi predestinada a ocurrir precisamente por la profunda afinidad de espíritu que existe entre las dos manifestaciones artísticas.

⁵⁶ Sobre este tema y su relación con el desarrollo del estípite ver, en particular, Victor Manuel Villegas, *op. cit.*, pp. 63 y ss.

En todo caso, no está de más señalar que si aceptamos que las espiras de las columnas salomónicas de la Catedral de Zacatecas sean en realidad las colas enroscadas de las pequeñas cabezas con veneras en forma de capucha de *nagas* talladas en el imoscapo, su posición en el primer cuerpo de la portada, tiene cierta relación con el hecho de que, en Orissa, los *stambhas* con *nagas* y *naginis* de los templos más recientes se encuentran a nivel del *pabhaga*, donde empiezan a proliferar en los templos más tardíos, “formando virtualmente una barrera mágica alrededor de la estructura”. Para Donaldson esta posición, más cercana a la tierra, es particularmente adecuada para los *nagas* y *naginis* debido a su carácter ctónico, puesto que las esculturas propician así a los *nagas* reales, es decir a las serpientes, del mundo subterráneo y porque se considera que alejan al rayo. Por otro lado el autor trae a colación una costumbre interesante que se llevó a cabo sistemáticamente en la construcción de los templos de Orissa. Al momento de disponer las filas de piedras de las fundaciones se introducía en medio de ellas la pequeña figura de un *naga* de oro o de plata⁵⁷, mientras que, en general, se labraba un loto en el techo del *garbagriha* (el *sanctum sanctorum*), como símbolo del sol. Así se conjuntaban de manera auspiciosa, las fuerzas terrestres (ctónicas) con las fuerzas celestes (uránicas). Es evidente el paralelo que se puede establecer entre esta costumbre y la disposición de nuestros púlpitos donde los *nagas* se encuentran a la base del púlpito mientras que la paloma del Espíritu Santo, muchas veces en medio de un rosetón comparable a una flor de loto, adorna la parte interior del tornavoz.

Las concepciones ctónicas que Donaldson reconoce en los templos de Orissa parecen en efecto confirmarse por completo en el púlpito de la iglesia de Varca, en Salsette. En los templos de Orissa la asociación entre serpientes y raíces vivificantes, entre raíces y

⁵⁷ Según el autor, quien se apoya en el libro de M. M. Ganguly esta costumbre se puede verificar en los templos de Orissa y se sigue obedeciendo hoy en día.

fundaciones vivas no sólo se puede establecer por el hecho de que se integrara a un *naga* o una *nagini* de plata u oro entre las fundaciones o porque los *nagas* y *nagi stambhas*, por su carácter ctónico parecieran estar particularmente en su lugar en la parte más baja de los basamentos de los templos, como lo indica Donaldson, sino también porque existía la creencia, lo cual también señala este autor, de que, por debajo de las fundaciones de estos templos, circulaba una energía serpentina, que evolucionaba circularmente en el sentido de las manecillas del reloj y la cual coincidía periódicamente y alternativamente con cada uno de las *stambhas* del templo, comunicándoles así su potencia. Esta creencia se encuentra consignada en los *shilpashastras*, los cuales son los principales tratados tradicionales referentes a la construcción de los templos hinduistas.⁵⁸

Si nos apegamos a esta última imagen está claro que los *nagas* y las *naginis* asumen en los púlpitos el papel de las fundaciones, fundaciones cuya tensión hacia lo alto se prolongaría luego hasta las columnas salomónicas que aseguran la solidez del antepecho, culminando por fin en las nervaduras del tornavoz: es esta una imagen más apegada al funcionamiento de las raíces que a lo que sucede en la realidad con los cimientos de los edificios pues las raíces, como todos saben, son las encargadas de llevar a ramas y follajes los minerales cuyas cualidades nutrientes necesita el árbol o la planta mientras que las fundaciones, al extremo opuesto de este proceso, reciben las cargas que desde las trabes se transmiten hasta ellas por medio de las columnas, función concreta que también indica, por lo demás, la actitud portante de los *nagas* y *naginis* de los púlpitos. Sin embargo, desde un punto de vista formal, los *nagas* y las *naginis* de los púlpitos, parecen mucho más estar alzándose hacia arriba que estar sufriendo bajo el peso de la estructura que soportan, lo cual

⁵⁸ Thomas E. Donaldson, *op. cit.*, p. 832. Ver igualmente Nirmal Kumar Bose, *Canons of Orissan architecture*, Calcutta, 1932, p. 61, libros al que el primer autor remite.

es por completo consecuente con la actitud natural de la cobra que se yergue siempre al momento del ataque.

En el púlpito de Varca, (fig. 13¹) las *naginis*, aunque también podrían ser *nagas* por su ausencia de pechos, no tienen una sola cola de serpiente, sino dos; tienen el típico faldón, que en este caso está claramente formado por hojas de acanto; también llevan un ostentoso pectoral y pulseras en las muñecas; sin embargo la típica *karanda makuta*, ha sido remplazada por un recipiente del que surgen flores, como para acentuar el carácter terrestre de estas divinidades. Pero más allá de todos estos elementos, que a la vez ligan a estas *naginis* (o a estos *nagas*), tanto con los púlpitos del Museo Medeiros e Almeida en Lisboa, de la iglesia de Santa Ana en Talaulim y de la iglesia de San Cayetano en Assagao (figs. 10¹-13¹), como con las descripciones normativas de los tratados medievales que ya hemos examinado, lo verdaderamente fascinante aquí es, la forma en que las colas entrelazadas de estos seres fantásticos nos remiten a raíces vegetales; éstas, profundamente ancladas al subsuelo desde cuya materia oscura parecieran estar tomando, según su función natural, el agua y los minerales necesarios para nutrir los desarrollos florales que nacen en la base del púlpito y culminan en el antepecho en rosetones de flor de loto, se imponen a nosotros con tal evidencia que resulta casi inútil establecer los paralelos simbólicos que se pueden señalar a nivel general entre la serpiente y la raíz.

El autor de este púlpito ha logrado sintetizar en una sola imagen dos elementos paralelos, uno perteneciente al reino vegetal y el otro al reino animal, los cuales comparten tanto su facultad de enmarañar y enroscar sus cuerpos el uno con el otro, como su afinidad por el agua, por los minerales (las joyas de los *nagas*), como por las profundidades subterráneas en las cuales habitan. Tanto los *nagas* como las raíces adquieren además aquí, como característica compartida, el ser la firme fundación, sin la cual ni el árbol, ni el

templo, pudieran erguirse hacia las alturas celestiales que nosotros admiramos desde la superficie de la tierra y a las cuales, desde la plataforma de los púlpitos, los oradores pretendían también transportar a su fieles con palabras inspiradas en la fe cristiana.

Ya Bachelard señalaba la estrecha relación que existe para la imaginación material entre la serpiente y la raíz: “una de las imágenes más comunes para las raíces es la imagen de la serpiente”⁵⁹. En el árbol *Pippal* (*ficus religiosa*), las raíces, donde moran las serpientes y de donde sale Muchilinda para proteger al Buda durante su meditación, parecen aflorar hasta la superficie, como para permitir por sus anfractuosidades el pasaje hacia el mundo subterráneo, donde, quien siguiera a las serpientes que en ellas se cuelan furtivamente acoplado sus cuerpos a las sinuosidades del elemento vegetal, casi fundiéndose con él, accedería al mundo maravilloso de los *nagas* (el *nagaloka*) donde abundan las joyas y los metales preciosos. Es ciertamente digno de hacernos ensoñar la asociación entre raíces y minerales -concretamente entre la plata y el plomo- que Gaston Bachelard señala en el imaginario de Virginia Woolf, palabras que nosotros pondríamos en la boca de una bella *nagini*, conscientes, en todo momento, de sus connotaciones sexuales, propias a hacer aflorar sentimientos afines al shaktismo: “Tengo un tallo en la mano, yo misma soy ese tallo. Mis raíces se adentran en las profundidades del mundo, a través del barro seco, húmedo, a través de las vetas de plomo, las vetas de plata...”⁶⁰. Es igualmente susceptible de prolongar este ensueño, el que exista un mito de creación de la región andina, en Julcani, Huancavelica, en Perú, que relata cómo “los minerales han nacido de una pareja de

⁵⁹ Gaston Bachelard, *op.cit.*, pp. 314-317.

⁶⁰ Virginia Woolf, *Las olas*, citado por Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 294-295.

serpientes míticas (*amarus*) –el macho es sulfuro [azufre] y la hembra *LLimbi* (mercurio en quechua)-, a las que Dios a enterrado como semillas.”⁶¹

LOS PÚLPITOS DEL VIRREINATO DEL PERÚ Y EL PROBLEMA DE LA HEREJÍA

Acabamos de discurrir de la presencia de sirenas, tritones, *nagas* y *naginis* en los púlpitos indo-portugueses y de los virreinos americanos en una forma que parece oponerse a la primera hipótesis formulada a lo largo de este trabajo. En efecto, hemos tratado de los aspectos ctónicos y uránicos que se pueden observar en los templos de Orissa, en la catedral de Zacatecas, así como en los propios púlpitos barrocos de las Indias Orientales y Occidentales bajo la forma de ofidios y de criaturas marinas, por un lado, de flores de loto celestiales o bien de la propia paloma del Espíritu Santo, por el otro, como si estos símbolos se encontrasen en relación de complementariedad en vez de oposición. En realidad, a pesar de esta licencia, seguimos pensando que ésta es una interpretación que la Iglesia jamás hubiese compartido y que, por tanto, al reunir ambos símbolos en un mismo objeto, su intención siempre fue la de presentar a *nagas* y *naginis*, serpientes y tritones en relación de absoluta oposición con la Santísima Trinidad, la cual se concibe siempre en el cielo.

Cuando se conoce la asociación que existe, en la mitología hinduista, entre *nagas* y *naginis*, y las profundidades y los minerales, así como aquella que se puede trazar entre estas criaturas y los grutescos, en los púlpitos indo-portugueses, resulta imposible no volver

⁶¹ Pascale Absi, *op. cit.*, p. 89. El mito según nos dice la autora (*idem*), fue recogido por Carmen Salazar-Soler “Magia y modernidad en las minas andinas. Mitos sobre el origen de los metales y el trabajo minero”, En Enrique Urbano (comp.) *Tradición y modernidad en los Andes*, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 1992. Pascale Absi señala la probable influencia en este mito de “las teorías alquimistas de la Edad Media y del Renacimiento europeo” (*idem*), lo cual, en efecto, parece evidente.

a pensar en la teoría del cardenal Paleotti. Se recordará, en efecto, que a pesar de saber muy bien que los grutescos nunca se habían usado para pintar las superficies de las grutas, pues el propio Aldrovandi le había informado pertinentemente al respecto, el cardenal quiso insistir en ello para acentuar el carácter demoniaco e idolátrico de este género ornamental.⁶² Así para Paleotti los grutescos habrían nacido “de la decoración de los sitios subterráneos destinados al culto de las divinidades infernales”,⁶³ según nos dice Philippe Morel, pues “según él, los romanos creían que ‘estas grutas privadas de luz y llenas de horror estaban repletas de fantasmas, de monstruos y de cosas deformes, y más todavía que estas divinidades se transformaban en fieras, en serpientes y en otros monstruos. Es a partir de ahí que representaron a aquellos dioses que llamaron *lemures seu larvae* y que inspiran terror con su apariencia inhabitual”.⁶⁴ Philippe Morel nos reporta luego cómo, para el cardenal, los pintores habrían buscado primero a representar tales monstruos de las profundidades “cada uno agregándoles luego otras cosas según su capricho e imaginación, y es así como introdujeron esas figuras de fantasmas y de monstruosidades grotescas”.⁶⁵

Si consideramos con Morel que, de esta manera, el cardenal Paleotti “forja un razonamiento que conduce a una condenación radical de un género de pintura tan profundamente ligado a los aspectos los más inaceptables del paganismo”⁶⁶ y tomamos igualmente en cuenta que los eclesiásticos de las colonias portuguesas en la India, por su

⁶² Philippe Morel, *op. cit.*, p. 120.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.* La frase de Paleotti citada por Morel es: “caverne prive di lume e piene di orrore, abbondassero anco di fantasmì, mostri e cose contrafatte, anzi che questi déi medemi si transformassero ora in fiere, ora in serpi, ora in altri mostri. E di qui figurarono quei déi che chiamarono *lemures seu larvae*, che con volti inusitati mettevano terrore agli altri.” (Gabrielle Paleotti, *Discorso intorno alle imagine sacre e profane, Bologna*, 1582, p. 436; consultado por Morel en *Trattati d’arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Bari, P. Barrochi ed., 1960-1964.)

⁶⁵ La frase, citada por Morel (*op. cit.*, p. 120), también es de Paleotti (*op. cit.*, p. 437). “[...] aggiungiendovi poi ciascuno altre cose di suo capriccio, secondo che l’ingegno suo gli porgeva, e così introdussero questi fantasmì e monstruosità grottesche”.

⁶⁶ Philippe Morel, *op. cit.*, p. 120.

fidelidad al catolicismo romano, no pudieron más que haber aceptado la visión postridentina del significado de este género “ornamental”, concluiremos, con cada vez más facilidad, que la presencia en los púlpitos indoportugueses de *nagas* y *naginis*, criaturas tan eminentemente ligadas a lo subterráneo como se hace particularmente patente en el pilar del púlpito de Varca, no puede deberse a otra cosa más que a una voluntad consciente de marcar su derrota simbólica a los pies de los predicadores. Además, toda la teoría de Paleotti pone una vez más en entredicho el que los grutescos fuesen en realidad considerados en los virreinos como un género tan inocuamente ornamental como se llega a veces a creer.

Con respecto a esto, quizá sea aquí el momento de recordar aquel episodio del Quinto Libro de Rabelais donde, después de haber pasado por el tonel de hiedra, los viajeros, justo antes de llegar al templo subterráneo de la Dive Bouteille, bajan hacia éste “por una escala incrustada de yeso.”⁶⁷ “Sobre este yeso, nos sigue diciendo Rabelais, una grosera pintura representaba una danza de mujeres y de sátiros acompañando al viejo Sileno que reía sobre su asno.”⁶⁸ Al ver esta pintura el narrador le dice a Pantagruel: “-Esta entrada me recuerda la cueva de la primera villa del mundo, porque hay allí pinturas parecidas y de la misma frescura que las de aquí.”⁶⁹ Si bien cuando Pantagruel pregunta de qué villa se trata, la respuesta es Chinon, lugar de nacimiento de Rabelais, por lo que sabemos que Rabelais está haciendo una diferencia directa a la cava de su padre y a sus recuerdos de juventud, uno no dejar de pensar, que la respuesta más lógica para identificar la primera villa del mundo

⁶⁷ François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, op. cit., p. 519.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 519-520. Esto es antes de la batalla de Baco contra los indios, de la que ya hemos hablado abundantemente.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 520.

hubiese sido Roma, ciudad que visitó y que conocía bien Rabelais, lo cual nos hace pensar que la cueva bien pudiese ser una alusión a la Domus Aurea con sus frescos de grutescos.

De esta manera, sea la alusión a las Domus Aurea voluntaria o no, Rabelais asocia lo dionisiaco, con sus sátiros y ménades, a lo subterráneo, así como en el imaginario europeo los grutescos de la Domus Aurea quedarían ligados de forma permanente con las grutas y las profundidades, a pesar de saberse ya bastante pronto que esto no era cierto y que los pretendidos pasajes subterráneos donde se habían encontrado estas pinturas murales, entre las cuales se contaban “diferencia de animales y monstruos, como sátiros, silvanos, ninfas, leones y tigres y mezclas de unos y otros”,⁷⁰ no eran en realidad más que las paredes de un palacio.

También aceptaremos que esta misma voluntad es probablemente la que hiciera que en el púlpito de Daman, los grutescos sacados del grabado de Jacquard ocuparan la base del púlpito, sobre todo si los eclesiásticos que los mandaran poner en esta posición, en verdad conocían todas las implicaciones dionisiacas y más aún, “rabelesianas”, que comportaba tal grabado. Con ello se intentaba reprimir, en el sentido común de la palabra, pero también en su acepción freudiana, varios elementos incompatibles con la religión católica entre los cuales el principal es la voluptuosidad susceptible de ser despertada por el culto a Dioniso, tal como habían empezado a revivirlo los aristócratas renacentistas y como Rabelais lo había defendido en sus libros en tanto manifestación privilegiada del espíritu “carnavalesco” del pueblo europeo. Si esto es así, existe pues un paralelo evidente entre esta decisión y la simbólica de la sumisión de *nagas* y *naginis* en los púlpitos que hemos

⁷⁰Fray José de Sigüenza acerca de los grutescos o “brutescos” citado por Beatriz Fernández Ruiz, *De Rabelais a Dali, la imagen grotesca del cuerpo*, Valencia, Universitat de Valencia, 2004, p. 63 (Fray José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio del Escorial por Felipe II (1605)*, Edición moderna, Madrid, 1927 y 1963, pp. 249-250).

analizado, con lo cual se intentaba exorcizar igualmente la vertiente hinduista de este mismo “espíritu carnavalesco” tal como se podía observar en las procesiones ligadas a la fertilidad a las que se refería el Abbé Dubois.

¡Qué diferente manera de concebir las profundidades terrestres parece existir entre la mente renacentista, tal como la manifiesta Rabelais, y la de los eclesiásticos del siglo XVII, como el cardenal Paleotti! Mientras el primero, en su viaje al templo subterráneo de la Dive Bouteille sólo encuentra tesoros y piedras preciosas, como si hubiese descendido a las moradas de los *nagas* y *naginis*, el segundo sólo ve monstruos horripilantes y sin sentido, entre los cuales los híbridos serpentinos. Se recordará, en efecto, que poco después de la escena que acabamos de reportar, en la que Rabelais ve pintados en las paredes los sátiros y mujeres danzantes del templo, aparece la pontífice Bacbuc, con la “faz gozosa y risueña”⁷¹ y los introduce en el templo, al cual todavía no habían penetrado. La pontífice les señala entonces una extraordinaria fuente heptagonal y abovedada tallada en alabastro de la que destacan siete columnas, cada una de una piedra preciosa, a saber zafiro, Jacinto, diamante anaquita, rubí pálido y amatistado, esmeralda, ágata y selenita, sobre las cuales se posan las esculturas de las siete divinidades que corresponden a los siete planetas y metales es decir, respectivamente, la imagen de Saturno labrada en plomo, la de Júpiter en estaño, la de Febo en oro fino, la de Marte en bronce corintio, la de Venus en cobre, la de Mercurio en azogue, la de la luna en plata. Ésta se encontraba coronada por tres piedras preciosas dispuestas para formar una flor de lis al centro de cuyo cáliz reinaba un diamante del tamaño del huevo de una avestruz tallado en heptágono; “este cáliz, nos dice el narrador, hubiese fácilmente

⁷¹ François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, op. cit., p. 529.

obscurcido el pantarbo de Iarchas, mágico indio”⁷², afirmación en la cual el lector reconocerá la alusión a Apolonio de Tyana que hemos comentado más arriba.

No por nada, al despedirse de nuestros viajeros una vez que han escuchado el oráculo de la Dive Bouteille, la sacerdotisa les encomienda que, cuando regresen a su mundo, es decir a la superficie, den testimonio “que debajo de la tierra están los grandes tesoros y las cosas admirables”⁷³, tesoros que hacen palidecer los de la superficie. Son estos mismos tesoros lo que un siglo después, Paleotti consideraría como obra del demonio y únicamente dignos de volver a ser enterrados bajo la planta de los pies de los predicadores. Cabe destacar que son también tesoros similares los que buscaban, aunque de forma mucho más prosaica, todos los extranjeros que se desplazaban a través del mundo para acercarse a la Villa Imperial de Potosí, incluidos los portugueses. Hemos visto ya la importancia del diamante en la relación entre India y Amberes y también que esta piedra preciosa era una de las mercancías que los portugueses ofrecían en las calles de Lima. El Pantarbo de Iarchas, es recordémoslo, un extraño imán que tienen el poder de atraer las piedras preciosas.

Ahora bien, estos tesoros, tal como aparecen en Rabelais, además de designar concretamente los minerales preciosos de la tierra, mucho comparten con aquellos deseos inconscientes que las circunstancias sociales impiden en general satisfacer. El agua de la fuente que corre por medio de tres tubos en forma espiral, emite un sonido maravilloso y profundo que parece provenir de lejos, y tiene la virtud de tomar el sabor del vino preferido de quien la prueba y tiene la fuerza de imaginarlo, cosa que los compañeros de viaje de Pantagruel no logran en un primer momento, por lo que se les tiene que traer jamones,

⁷² *Ibidem*, p. 531.

⁷³ *Ibidem*, p. 540.

lenguas de buey ahumadas, y otras salazones para que con la sed que les produce tales viandas puedan por fin disfrutar del sabor de su vino preferido.⁷⁴ Para poder expresar un deseo, es necesario que exista primero una necesidad que lo motive.

El grutesco, por lo menos en parte, parece haber sido una suerte de espacio marginal donde, durante el Renacimiento, se pudieron expresar aquellos deseos un tanto inconfesables que, en otras circunstancias, hubiesen quedado definitivamente vetados del ámbito de la consciencia, como los *nagas* fueron expulsados del universo protegido por Krishna y por Garuda, para emigrar al fondo del océano. Para unos representó el mundo del erotismo, con muchas de sus variantes, mientras que para otros, el grutesco permitiría expresar críticas a la sociedad de su tiempo que no habrían podido formularse de otra manera. En ese sentido el grutesco pareciera ser el equivalente pictórico y escultórico de la fiesta del asno y de los locos, aunque dirigido, en un primer momento, más a las grandes familias aristócratas, que con él decoraban sus palacios, que al pueblo llano; es precisamente a este espíritu al que se atacaría dos siglos después la iglesia postridentina tal como se puede constatar, si se acepta nuestra interpretación, al contemplar y reflexionar sobre el significado de los paneles del púlpito de la iglesia del Bom Jesus, en Daman.

Ahora bien, como es de sobra conocido, en lo que concierne a la talla, una de las manifestaciones más espléndidas del barroco andino y, en nuestro parecer, uno de los testimonios más elocuentes de la presencia del espíritu fantástico y mágico del grutesco en el corazón mismo de la Iglesia, se encuentra en los famosos púlpitos del virreinato del Perú, de los que hemos visto ya dos ejemplares bolivianos, y que se encuentran ahora distribuidos entre las diversas naciones que surgieron de aquella entidad colonial, a saber, el propio

⁷⁴ François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, *op. cit.*, p. 532, capítulo XLIII : “Cómo el agua de la fuente tenía el gusto de vino, según la imaginación de los bebedores.”

Perú, Bolivia, Ecuador y el Norte de Argentina. Se recordará que después de haberse desagregado en distintas entidades virreinales como el virreinato de la nueva Granada, el virreinato del Río de la Plata, o la Capitanía de Chile, la gran unidad formada por el virreinato del Perú terminó por desaparecer por completo después de la ola independentista que daría un vuelco definitivo al destino de Iberoamérica a principios del siglo XIX. Es interesante que, además del caso específico de las “arpías” de los púlpitos de Sucre en paralelo a las sirenas, tritones, *nagas* y *naginis* de los púlpitos indo-portugueses, podamos seguir estableciendo nutridas comparaciones iconográficas e iconológicas entre los púlpitos andinos y los muebles eclesiásticos que ornan las iglesias de Goa, Daman y Diu.

Así en los púlpitos de la Compañía (1675) y de Santa Teresa en Cuzco (1675-1680), cuya talla se debe muy probablemente a Diego Martínez de Oviedo⁷⁵, encontramos, en las cazoletas, unas pequeñas sirenas aladas debajo de las columnas salomónicas, aunque, a nivel formal, estas criaturas de rasgos clásicos, más cercanos al Renacimiento que al barroco, nos recuerden en realidad más de cerca al púlpito de Chanterene, en Coimbra, de 1521, que a las *naginis* de los púlpitos indo-portugueses o las “arpías” de los púlpitos de Sucre. Lo mismo sucede, hasta cierto punto, con las sirenas arqueadas del púlpito de la Iglesia de la Compañía en Quito. En la provincia del Jujuy en Argentina, las criaturas del púlpito de la iglesia de Yavi tienen más afinidades con las de los dos púlpitos bolivianos que ya hemos analizado, y por tanto con los *nagas* y *naginis*, de los púlpitos indo-portugueses, aunque sus carillas de niñitos las hacen por completo individuales; no obstante llama la atención que estas últimas criaturas, de pecho masculino descubierto, presenten

⁷⁵ Según nos dice Harold Wethey, *op.cit.*, p. 200, Diego Martínez de Oviedo, es quien figura en el contrato de 1675, para la talla del púlpito y el retablo de Santa Teresa. Como el contrato menciona que este púlpito debe de ser idéntico al de la Compañía, Wethey infiere que ambos son de este autor así como las fechas de ambos muebles eclesiásticos.

una venera detrás de la cabeza, lo cual, por supuesto, no puede más que recordarnos las capuchas de los *nagas* de la mitología hinduista.

Por otro lado en los púlpitos de la iglesia de San Francisco en Arequipa, fechado de 1660-1670 por Harold Wethey, en el de la destruida iglesia de Belem que se encuentra actualmente en la iglesia de los Sagrados Corazones en Lima, fechado también por Wethey de 1669-1674 y sobretodo en el de Checacupe y en su modelo,⁷⁶ el magnífico y famosísimo púlpito de la iglesia de San Blas en Cuzco (fig. 32⁷), podemos admirar unos extraordinarios mascarones grutescos que surgen de la superficie de las ménsulas fitomórficas sobre las cuales reposa la plataforma y el antepecho del púlpito, como si el entallador hubiese querido representar, en un arrebatado inspirado por algún *furor* animista, inquietantes espíritus de la vegetación. Claro está, tal interpretación, al igual que lo que nos sucedió con los *nagas* y las *naginis* del barroco de la India deberá de inmediato temperarse al recordar, que aquí como allá, el ojo vigilante de la Inquisición, jamás hubiese permitido tan descarado retorno al espíritu del paganismo, de no ser porque, al aceptar en el seno de la Iglesia la presencia de las mismas figuras fantásticas que el concilio de Trento condenaría en su momento, veía en realidad una oportunidad para significarse como la resoluta vencedora de cualquier tipo de sentimiento religioso que se apartase de lo católico, lo apostólico y lo romano.

Así, frente a aquella *gran obra* que representa el púlpito de la iglesia de San Blas, en Cuzco (fig. 32⁷), el azorado espectador, por poco que sienta simpatía por los aspectos menos apolíneos del universo clásico, difícilmente logrará refrenar el impulso que pareciera llamarlo a reconocer —si no es que a venerar—, alguna manifestación del salvaje e irreductible Dioniso en los mascarones de barbas y de cabellos vegetales que sostienen,

⁷⁶ Según nos dice Harold E. Wethey, *op. cit.*, p. 203.

entre sus mandíbulas, jugosos racimos de apetitosas uvas o frutas tropicales.⁷⁷ La seductora ilusión, en la cual hay algo del llamado de las sirenas cuyos cantos -por no decir encantos-, atraían a los marinos hacia el naufragio, se disparará sin embargo con celeridad, mientras nuestro espectador tomará consciencia, con cierto horror, que debajo de estos mascarones, que ya no sólo ornán las ménsulas sino que han asumido por completo su función, sufren unas figuras humanas completamente subyugadas por el peso del mueble emblemático de la contrarreforma (figs. 33⁷ y 36⁷). Estas figuras humanas permanecen escondidas, dobladas debajo del púlpito, asomando a penas un brazo y dejando entrever un perfil entre los follajes que prolongan en roleos las barbas de nuestros mascarones báquicos (fig. 32⁷) aunque con la suficiente presencia y visibilidad para que sea imposible no percibirlos desde un primer momento. La curiosidad, a partir de entonces, llevará naturalmente al espectador a querer resolver el enigma de la identidad de estas figuras: la tradición nos dice que estos personajes, vencidos permanentemente por las palabras de los predicadores y por siempre debajo de sus pies, no son nada menos que los mayores enemigos del catolicismo, los pilares mismos del protestantismo, a saber Lutero, Calvino, junto con algunos otros representantes de las más importantes herejías entre los cuales Enrique VIII e Isabel I^{era} de Inglaterra.⁷⁸ Es por ello que se puede decir que este púlpito, “en general responde a un programa iconográfico que exalta el triunfo de la Iglesia sobre la Reforma, desarrollado en

⁷⁷ Harold E. Wethey, *op. cit.*, p. 203, ve en la frutas que así cuelgan de las mandíbulas de los mascarones únicamente uvas, pues estas son muy evidentes. Sin embargo también las frutas tropicales como plátanos y papayas son evidentes. Al respecto ver, Jorge Bernal Ballesteros *et al.*, *Escultura en el Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 220.

⁷⁸ Ver Ramón Mujica Pinilla, “El arte y los sermones”, en Ramón Mujica Pinilla *et al.*, *El Barroco Peruano*, Lima, Banco de Crédito, 2002, p. 243.

la distribución de los heresiarcas en la cazoleta y los padres y doctores de la iglesia en las partes superiores”.⁷⁹

Éste no es el único caso en que, en un púlpito del virreinato de Perú, las figuras de los heresiarcas hayan tenido que cargar con la estructura del pesado mueble eclesiástico. Así, leemos en la descripción que da José Gabriel Navarro del famoso púlpito de la iglesia de San Francisco en la ciudad de Quito, en Ecuador (fig. 41⁷):

Hacia la derecha y apoyado en una de estas columnas se encuentra el púlpito, pieza en verdad hermosa y digna de este magnífico templo. Reposo el púlpito sobre las espaldas de tres curiosísimos altares de madera, vestidos a la moda del siglo XIII que por las iniciales que llevan sobre la frente en negro, se sabe que son Calvino, Lutero y Arrio. A la tribuna que tiene la forma hexagonal, se sube por una escalera cuyo pasamano se apoya en una figura decorativa, una especie de hermes, caracterizada en su vestido de la misma manera que las figuras que sostienen el púlpito. Luego sigue un pequeño pasadizo. Éste y los cuatro frentes de la tribuna, se hallan espléndidamente decorados con seis hornacinas en las cuales se encuentra igual número de estatuas de santos de la orden franciscana, y separadas, unas de otras, por columnas retorcidas semejantes a las cosmatescas del período medioeval italiano de la arquitectura gótica. Esta misma clase de columnas se ha empleado también como decoración en las misivas hornacinas y como balaustres del pasamano o barandilla de la grada o escalera. Es curiosa la figura de un hermes en que se apoya esta barandilla en la parte superior de la escalera. El medio cuerpo humano vestido de un tunicón blanco y cruzadas las manos como para sostener algo en ellas, está continuado por una columna espiral que a su vez se apoya en unos pies unidos según la ley egipcia de la frontalidad. Es también notable la columna del orden compuesto y de fuste decorado, desde la base en un tercio de su altura, con lacería y en los dos tercios restantes hasta el capitel, con un puntillado distribuido en líneas rotas como usaban los romanos. Termina el púlpito con un tornavoz espléndido, también hexagonal, del que cuelgan a manera de flecaduras, cinco mascarones que con su boca sostienen una decoración de hojas admirablemente trabajadas. El todo se halla coronado por un ángel sentado sobre un globo terrestre. Este tornavoz se une a la tribuna del púlpito por medio de una hornacina muy hermosa, de tímpano triangular, que se apoya en dos columnas de fuste retorcido, absolutamente iguales a las que hemos visto en la tribuna. Allí se encuentra una preciosa estatua de la Virgen. El conjunto de toda esta cátedra se une al de la columna que sostiene los arcos torales y en la cual se apoya aquella, contribuyendo a la riqueza general del crucero, y formando con el altar de San Antonio un aparato escénico verdaderamente sugestivo que, presentado en medio de la semioscuridad de la iglesia, adquiere mayor misterio y encanto, subyugando al espíritu y convenciéndole de la belleza singular que el templo encierra.⁸⁰

Es interesante notar que el segundo “hermes” descrito por José Gabriel Navarro tiene mucho, en realidad, para recordarnos a una *nagini*, pues su parte inferior está compuesta

⁷⁹ Según por lo menos lo que podemos leer en la leyenda explicativa a la ilustración de este púlpito en el texto de Teresa Gisbert y José de Mesa sobre la escultura en Cuzco en Jorge Bernal, *op. cit.*, p. 220.

⁸⁰ José Gabriel Navarro, *Contribuciones a la Historia del Arte en Ecuador*, Quito, Tipografía y Encuadernación Salecianas, pp. 76-77. Disponible en Web: <[http://www.cervantesvirtual.com/buscar/?q=Contribuciones+a+la+Historia+del+Arte+en+Ecuador&f\[cg\]=1](http://www.cervantesvirtual.com/buscar/?q=Contribuciones+a+la+Historia+del+Arte+en+Ecuador&f[cg]=1)>. (Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005).

por una “columna espiral” que recuerda una cola de serpiente enroscada. Aquí esta criatura serpentiforme, que se antoja femenina debido a sus rasgos angelicales, aunque carezca de senos, lejos de encontrarse aplastado por el peso del púlpito, se yergue en una esquina externa de la barandilla del pasadizo que lleva a la plataforma del púlpito, con la dignidad de un custodio divino. Por la posición de las manos, es probable que esta figura cargara algún objeto, como lo hace notar Navarro, cuya naturaleza uno imagina afín a la de la Biblia que carga el primer hermas apostado a los pies de la escalera por la cual se ingresa al púlpito, aunque esto último sea mera especulación. Aquí no son ya las sirenas o los tritones los que sufren bajo el peso de la palabra divina, como sucede en los demás púlpitos de los virreinos americanos y en los púlpitos indo-portugueses, sino los propios heresiarcas.

Resulta un tanto intrigante que el paralelo formal más cercano que hayamos encontrado en Europa tanto para al púlpito de San Blas, en el actual Perú, como para éste púlpito ecuatoriano, se encuentre precisamente en púlpitos que pertenecen en su mayoría a las iglesias reformadas del norte de Europa como es el de la iglesia de Stavanger, en Noruega, tallado por el artista escocés Andrew Lawrenceon Smith (Anders Lauritzen Smith) en 1658 (fig. 42⁷). En este púlpito abundan las figuras híbridas reminiscentes de las sirenas o *naginis* que ya conocemos bien así como los mascarones grutescos. Además en el respaldar volvemos a encontrar nuestros hermas inspirados de los de Fontainebleau, al igual que ocurre con el púlpito de la iglesia de la Compañía (ahora de San Miguel) en Sucre (fig. 37⁶) y también con en el de la iglesia de la Compañía en Quito, sólo que aquí, en vez de custodiar un nicho con un santo o una virgen, estos hermas enmarcan lo que al parecer son las iniciales del propio artista. Además, el púlpito reposa sobre un pilar central tallado a imagen de un hombre barbado muy cercano formalmente a los personajes que supuestamente representan a Lutero, Calvino y Arrio en el púlpito de la iglesia de San

Francisco en Quito (figs. 41⁷ y 42⁷). En el púlpito de Stavanger, este hombre parece someter una suerte de dragón cuya cabeza se encuentra aprisionada entre sus piernas.

No es éste el único púlpito de procedencia nórdica al que se puedan comparar tanto los púlpitos del virreinato del Perú como nuestros púlpitos indo-portugueses: muchos de ellos ostentan además en sus cazoletas seres reminiscentes de las sirenas. Además en el púlpito de la iglesia de San Miguel en Zwolle, en los Países Bajo, el cual fuera tallado por Adam Straes en 1622 (figs. 34⁷ y 35⁷), encontramos en la base de la cazoleta unas ménsulas formadas por unas figuras a mitad vegetales a mitad humanas, plegadas bajo el peso del púlpito, cuya cercanía estilística y formal con los heresiarcas del púlpito de San Blas parece evidente (figs. 33⁷ a 36⁷).⁸¹ Si bien la talla del púlpito de Zwolle es muchísimo menos elaborada que la del púlpito de San Blas, no deja de ser sorprendente que el programa iconográfico sea tan cercano en lo que concierne a la parte baja de las cazoletas. A todo esto hay que agregar la profusión de elementos ornamentales manieristas que caracteriza a ambos púlpitos.

A pesar del vínculo que existe entre estos púlpitos nórdicos y los de Quito y Cuzco, es evidente que el simbolismo empleado en éstos dos últimos es el mismo que se puede leer en los muebles eclesiásticos que ya hemos analizado: los heresiarcas han sido sometidos bajo el peso del predicador como los *nagas* y *naginis* de los púlpitos indo-portugueses y las sirenas de los dos púlpitos de Bolivia. En lo que concierne a los paralelos formales que se pueden establecer con los púlpitos nórdicos de Europa, a reserva de encontrar otros

⁸¹ Es interesante que Wethey considere que el uso de mascarones grutescos en las ménsulas de las cazoletas de los púlpitos del Perú sea una innovación cuyo momento oscila entre 1660-1670 con el púlpito de la iglesia de San Francisco en Arequipa, cuando anteriormente estos mascarones se veían en otro tipo de objetos, como las misericordias (Harold Wethey, *op. cit.*, pp. 198-199). Lo mismo afirma de las “figuras femeninas desnudas que se convierten en una larga hoja de acanto debajo de la cintura” de los púlpitos de Santa Teresa y de la Compañía en Cuzco, frecuentes en las sillerías, pero nunca usadas hasta entonces para las ménsulas de las cazoletas de los púlpitos (*ibidem*, pp. 200-201).

ejemplos similares en España, Portugal o Italia, es menester preguntarse si, al igual que los portugueses empleaban a hinduistas para tallar los *nagas* y *naginis* que luego se encontrarían sometidos debajo de la cazoleta de los púlpitos, en Quito y Cuzco se pudo haber recurrido a modelos de púlpitos nórdicos, precisamente para mejor significar la victoria de la Iglesia sobre las doctrinas de la Reforma.

Cabe decir que esta suerte de inversión simbólica se puede extender al hecho de que el púlpito de San Blas haya sido confiado a las manos mágicas de un tallador indígena como Tuyrú Tupac, a quien se atribuye normalmente este púlpito: si bien las figuras fantásticas que lo pueblan por doquier, se derivan sin lugar a dudas de las figuras y los mascarones del grutesco, sólo un espíritu todavía imbuido del espíritu del paganismo podía animarlas con tal pericia que resultara imposible no ver despertar frente a sí las divinidades de una religión muy distante de la católica: ¿qué mejor manera, para los padres de la iglesia y en particular el Obispo Mollinedo,⁸² de significar la sujeción simbólica de estas antiguas divinidades a la doctrina católica que se sentían destinados a propagar por el mundo?

Así pues, retomando nuestra línea de investigación, aceptaremos que en el púlpito de San Blas en Cuzco y en el de la iglesia de San Francisco en Quito, se sometió directamente a los enemigos históricos de la fe católica mientras que en la India y en Bolivia se recurrió a elementos mitológicos tomados de la tradición clásica y local para simbolizar los pecados de orgullo y de lujuria que sirenas y tritones, así como *nagas* y *naginis*, representaban frente al espíritu del catolicismo. Tal como aparece en el análisis conducido por Gisbert sobre los carros triunfales, la lascivia de sirenas y tritones se encuentra además ligada a la idolatría por lo que en triunfos y púlpitos la Iglesia proclama así una doble victoria. En la

⁸² Se conoce la relación del Obispo Mollinedo, llegado al Cuzco en 1673 y estos púlpitos. Ver Harold E. Wethey, *op. cit.*, pp. 201 y ss.

India esta asociación se hace todavía más patente debido la integración de *nagas* y *naginis* en la cazoleta de los púlpitos, pues no hay duda aquí del carácter pagano de estas figuras, carácter pagano que además se encuentra claramente ligado a los rituales de la fertilidad.

Ahora bien, cuando se conoce este simbolismo, uno se puede preguntar hasta qué punto se puede extender, como lo acabamos de sugerir, a los inquietantes mascarones que cubren a los heresiarcas en el púlpito de la iglesia de San Blas, no tanto ya como representación, digamos, de un indeterminado animismo indígena, sino simplemente como lo que son, es decir como figuras del grutesco- aunque ambas posibilidades no tendrían por qué excluirse-. Lo que se trata de someter aquí ya no es sólo la lascivia, o inclusive la idolatría, sino cualquier pulsión de vida que, al no estar lo suficientemente domada por el esfuerzo “civilizador” y normativo de la iglesia, pudiera representar una amenaza para las estructuras sociales por su “necia”, dirían los inquisidores, cercanía y apego a la naturaleza salvaje; quizá sea ese uno de los sentidos que haya que atribuir, no sólo a los cocodrilos del púlpito de Mozambique (fig. 1⁷), sino a aquellos “hombres salvajes” de la cazoleta del púlpito de la iglesia del Espíritu Santo en Margao que, a pesar de encontrarse en una iglesia de la India, recuerdan a los Tupinambá antropófagos del Brasil, tal como los representara Theodore de Bry (ver relación de obras y fig. 15⁶). Sí es así, uno se puede preguntar igualmente hasta qué punto este simbolismo resulta comparable con lo que pasa con otros púlpitos del virreinato del Perú o de la India portuguesa.

Hemos vistos que en los púlpitos de la iglesia de San Francisco en Arequipa, en el de la antigua iglesia de Belem (ahora en la iglesia de los Sagrados Corazones en Lima), en el de Checacupe y en el de la iglesia de San Blas en Cuzco, son mascarones vegetales los que habitan las ménsulas sobre las cuales reposan estos muebles, mascarones de evidente inspiración “grutesca”, como se podrá apreciar al compararlos, por ejemplo, con aquellos

de Agostino Musi, dicho Veneziano (fig. 31⁷). Por otro lado, en la India, mientras que en el convento de Santa Mónica, en Vieja Goa, encontramos unos pequeños hombres vegetales debajo de las sirenas-*naginis* del púlpito de la iglesia de Santa María (fig. 16⁶), también es posible observar mascarones vegetales en púlpitos como el de la iglesia de San Jerónimo en Mapussa, aunque estos se encuentren tallados en bajo relieve en los paneles del antepecho (fig. 7^{6b}), o bien entre las volutas de los guardapolvos de los púlpitos de las iglesias de los Remedios, en Daman y de San Pablo, en Diu (ver relación de obras).

Este recurso al elemento vegetal, elemento vegetal que se anima por la presencia de elementos antropomorfos, confirma las afinidades que existen entre el programa iconográfico de los púlpitos asiáticos y los americanos pues además de las sirenas y los tritones, ambos recurren a elementos como los mascarones del grutesco, las cuales se asocian fácilmente con el simbolismo dionisiaco. Se sabe muy bien que el mascarón vacío era, en la antigüedad griega, una de las formas predilectas de indicar la presencia del Dios durante las Bacanales. Hay que admitir, que al conocer las connotaciones eróticas tanto de *nagas* y *naginis*, como de sirenas y tritones, la elección de este tipo de mascarones resulta del todo consecuente con el simbolismo que ya hemos analizado. Además, esta fusión entre los conceptos que expresan criaturas serpentina, por un lado, y elementos vegetales antropomorfos, por el otro, se hace patente en la India en los púlpitos de la iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza en Candolim (figs. 11⁶, 12⁶ y 14⁶ y rel. obr.), donde las ménsulas representan hombres vegetales con colas serpentina de hoja de acanto y rostros vegetales muy cercanos a los mascarones fantásticos de Aloisio Giovannoli (c. 1550-1618). Lo mismo sucede en el propio púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Daman donde los “nagas” de cola de serpiente también exhiben un rostro deformado de manera a sugerir el elemento vegetal (figs. 11⁶ y 13⁶).

Pero, la relación entre los púlpitos de la India y los mascarones vegetales de los púlpitos del virreinato del Perú se hace todavía más clara, ya no sólo a nivel conceptual, si no también formal e inclusive estilístico cuando se comparan las ménsulas del púlpito de San Blas, en Cuzco con las del púlpito de la capilla del palacio Maquinez en Panjim, capital del estado de Goa, en la India (figs. 37⁷ a 40⁷). En efecto, las ménsulas del púlpito de la India han sido talladas de manera a sugerir unas sirenas de cola de pescado. No obstante, tienen la característica única, con respecto a las figuras de los demás púlpitos analizados aquí, de integrar un mascarón grutesco que se fusiona orgánicamente con el cuerpo de la sirena, precisamente en el lugar donde se realizaría la transición entre la cola y el pecho, o más bien un poco más abajo, como si se tratara del estomago de este ser fantástico. Este mascarón vegetal, lleno de vida, tiene las mandíbulas abiertas como si fuese a comerse a los fieles congregados en la iglesia al igual que los “hombres salvajes” del púlpito de la iglesia del Espíritu Santo en Margao (ver relación de obras y fig. 15⁶). Ahora bien, si nos fijamos con más atención en la *maniera* con que fue tallado este mascarón, nos daremos cuenta que se acerca muchísimo a la de los mascarones del púlpito de San Blas, en Cuzco, a tal punto que podríamos fácilmente imaginar que fue un solo tallista quien les diera vida. Se notará que las mandíbulas de los mascarones de la capilla del palacio Maquinez están abiertas de tal forma a poder recibir unas piñas o unos racimos de uvas como los que cuelgan de las mandíbulas de las sirenas, tan cercanas al grabado atribuido a Perino del Vaga, del púlpito de la iglesia de San Pedro, cerca de Vieja Goa (fig. 3⁶). Si tal fuera el caso, la comparación con el púlpito de San Blas sería todavía más impresionante pues habría que comparar estos racimos de uvas con las frutas tropicales que penden de los mascarones del púlpito de San Blas. Cabe decir que se amplía todavía más, de forma totalmente inesperada, el misterio de la autoría del púlpito de San Blas, atribuido a Tuyru Tupac, protegido del obispo de

Mollinedo, así, claro está, como se abre el de la autoría del púlpito de la capilla del palacio Maquinez, en la India portuguesa.

CONSIDERACIONES FINALES

A pesar de todo lo dicho hasta ahora es posible que nos sigamos preguntando cómo es que la Iglesia, a través de esta concesión a la utilización de símbolos ligados al paganismo en el interior de sus edificios sacros, no se mostró preocupada por sus efectos en los corazones de los nuevos conversos. ¿Integrar a estas divinidades no era permitir que permaneciese viva la llama de la idolatría, así fuese con un débil fulgor, y que nacieran, en la mente de algunos fieles, interpretaciones tan inaceptables para la ortodoxia como la sugerimos más arriba cuando esbozamos una interpretación no dualista de los púlpitos indo-portugueses, en la que elementos ctónicos parecen complementar y ya no oponerse a los elementos uranios? ¿Por qué permitir entonces tal posibilidad cuando lo más fácil hubiese sido eliminar toda huella, tanto física como espiritual, de las antiguas religiones “idolátricas”?

¿El integrar híbridos serpentinos en los púlpitos bolivianos no era, en cierta forma, mantener vivo el recuerdo de aquella divinidad, formada de siete metales de la cual “los indios [...] decían que aquel era el Cerro del Potosí”⁸³ y que, recordémoslo, “no tenía forma de pies sino que desde la cintura iba adelgazando hasta rematar en punta”⁸⁴, por lo que “podría leerse como un ser mitad humano, mitad serpiente”⁸⁵ ¿El dejar una sirena

⁸³ Arzáns de Orsúa y Vela B., *op.cit.*, p. 155, también citado por Gisbert, “El cerro del Potosí ...”, *op. cit.*, p. 172. Disponible en Web: < <http://www.scielo.cl/pdf/chungara/v42n1/art28.pdf>>.

⁸⁴ Arzáns de Orsúa y Vela B., *op.cit.*, p. 159, también citado por Teresa Gisbert, “El cerro del Potosí...”, *op. cit.*, p. 172. Disponible en Web: < <http://www.scielo.cl/pdf/chungara/v42n1/art28.pdf>>.

⁸⁵ *Idem.*

debajo de la cruz de la puerta del Atrio de la iglesia de LLabe en Puno Peru⁸⁶, no era mantener viva la memoria de Quesintuu y Umantuu, aquellas sirenas del lago Titicaca con quien Tunupa, se abandonaría a los muy culpables - al menos para la Inquisición - encantos del amor?⁸⁷ ¿No se arriesgaba así la Iglesia a mantener por siempre despierta la memoria del ídolo de Copacabana, aquella figura de "piedra azul vistosa que no tenía más figura que un rostro humano, destroncado de pies y manos, el rostro feo y el cuerpo como pez[al] que adoraban por dios de su laguna, por creador de sus peces y dios de sus sensualidades".⁸⁸

¿Cuál era el sentido de este tipo de decisiones estéticas entre las que hay que contar la integración, en el pilar de apoyo del púlpito de la iglesia de la Merced en la Misión de Chiquitos (fig. 43⁷), de unas sirenas erguidas en un simbolismo en todo paralelo al del púlpito de la iglesia de Varca, en la India, (fig. 13¹) a pesar de de la gran distancia estilística que existe entre estos dos muebles eclesiásticos? Al respecto, señalaremos que la interpretación que da Gisbert de este púlpito, es del todo paralelo al del púlpito de Varca⁸⁹, que ya conocemos bien (fig. 13¹) y en todo comparable, a la que hemos desarrollado a lo largo de todo este trabajo: "la sirena está asociada al 'árbol del bien y del mal', nos dice Gisbert, por ello en las misiones de Chiquitos, la encontramos en el púlpito de la iglesia de San Miguel como símbolo del pecado. Está colocada en un contexto tropical, tiene hojas en lugar de aletas y es una sola cosa con la palmera que sirve de base al púlpito. En lo alto está el Sol, imagen de Cristo como "Sol de Justicia" y el Espíritu Santo que con su palabra

⁸⁶ Ver *ibidem*, fig. 48.

⁸⁷ Sobre esta leyenda ver Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Editorial Gisbert y Cia, La Paz, 2004, pp. 40 y ss.

⁸⁸ Alonso Ramos Gavilán, *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, La Paz, 1976, p. 101, citado por Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos...*, *op. cit.*, p. 51. Es interesante que Ramos Gavilán, en el siglo XVII, compare al ídolo de Copacabana con Dagón, divinidad fenicia de forma híbrida, mencionada en la Biblia. Con respecto a este último punto resulta revelador que la investigadora María Madalena de Cagigal e Silva, *op. cit.*, también compare los *nagas* de la India con esta divinidad.

⁸⁹ Ver también María Madalena de Cagigal e Silva, *op. cit.*, p. 115.

lucha contra el pecado.”⁹⁰ Es éste, en un contexto católico, un perfecto ejemplo iconográfico de las posiciones religiosas que a lo largo de los siglos y a través de los continentes, han opuesto las divinidades uranias, a las ctónicas, a las divinidades solares a aquellas de las profundidades, fuesen estas acuáticas o terrestres.

Por ello, precisamente, uno se podrá preguntar por qué, por ejemplo, estas sirenas y tritones, ligados en ambas regiones a divinidades autóctonas, estos *nagas* y *naginis*, serpientes a final de cuentas, no recibieron el mismo trato que el dragón o la serpiente en la representación canónica del arcángel San Miguel,⁹¹ tal como aparece en el célebre grabado de Martín de Vos.⁹² ¿Por qué limitarse a hacer que estos ofidios simplemente cargaran los púlpitos cuando se podían aplastar por completo y dejar que se desangraran bajo el filo de la lanza, si este símbolo ya había sido utilizado a lo largo de los siglos por el cristianismo con la eficacia que todos conocemos? O, mejor aún, ¿por qué no hacerlos desaparecer por completo? ¿No era la serpiente el diablo mismo encarnado, aquel a quien debíamos la expulsión de Adán y Eva del paraíso debido a su pecado carnal? ¿Qué sentido tenía entonces permitir que sus representantes hinduistas o renacentistas permanecieran debajo de los púlpitos, gozando de plena salud, por más sumisa que apareciera su actitud, como también se permitiera a las criaturas del Potosí y de las orillas del Titicaca?⁹³

⁹⁰ Teresa Gisbert, *Iconografía y Mitos...*, *op. cit.*, texto que acompaña la figura 55, (edición de 2004).

⁹¹ Aún la sirena que yace debajo de la puerta del Atrio, no luce derrotada o vencida, sino que toca alegremente el charango.

⁹² Ver Beatriz Sánchez de Navarro, *op. cit.*, p. 105.

⁹³ Al respecto, resulta interesante constatar que en una figurina de marfil cuyo destino sería adornar la casa de alguna familia privilegiada del virreinato de la Nueva España, después de haber navegado, muy probablemente, entre las mercancías de la Nao de China, esta solución haya sido empleada en efecto y que lo que parece una *naga*, en la estricta acepción de este término, no se haya salvado de caer bajo el pie del arcángel Miguel aunque, si hay que creerle a Beatriz Sánchez de Navarro, la pequeña escultura no sea de origen indio sino hispano-filipino, puesto que así la clasifica (*op. cit.*, il. 47). ¿Por qué entonces la solución tan diferente que se puede observar en los púlpitos indo-portugueses, en los púlpitos bolivianos o en las procesiones del Corpus Christi, donde si bien las sirenas y los tritones, se encontraban en efecto debajo de las ruedas de los carros triunfales, no por ello dejaban de tocar el charango, gozando en realidad de toda su vitalidad?

Para intentar responder a esta última pregunta nos atreveremos a establecer una suerte de alegoría basándonos en la mitología hinduista. Regresando al universo de los *nagas* y las *naginis*, recurriremos para ello a un episodio del Mahabharata que relata como el rey Parikshit y luego el rey Janamajeya intentaron defenderse de las serpientes con la ayuda de los brahmanes, más fueron incapaces de aquello, como la realeza y la Iglesia ibéricas intentaron acabar con la “idolatría” y la lascivia, sin tampoco lograrlo muy eficazmente. La leyenda de Parikshit, cuenta como este rey construiría un palacio que se sostenía en un solo pilar para defenderse de *nagas* y *naginis* e impedir que llegaran hasta él; el rey se estaba protegiendo así de una maldición que había sido lanzada contra él, después de que echara una piel de serpiente sobre los hombros de un brahmán renunciante, el cual, debido a un voto de silencio, no le había dado las indicaciones que le pedía acerca de un ciervo que había perdido de vista en el bosque mientras lo estaba cazando. La maldición condenaba al rey a morir de las consecuencias de la mordedura del rey *naga* Takshaka. No obstante, pese a la precaución del pilar, y a todos los *mantras* pronunciados por sus brahmanes para protegerlo, el día llegaría en que Takshaka lograría penetrar en el palacio del rey Parikshit, escondido en una manzana bajo la forma de un gusano para luego retomar su forma de serpiente, morderlo, y salir del palacio bajo la forma de un rayo.

Podemos, establecer un paralelo entre este mito y algunos elementos presentes en ciertos pasajes de los *Grhyasutras* relacionados con las serpientes y con el *sarpabali*; esto resulta de gran interés para nosotros, pues esta ofrenda sigue realizándose en nuestros días, lo cual hace casi imposible imaginar que este no fuera el caso también en los siglos XVII y XVIII, cuando fueron tallados nuestros púlpitos. En efecto, así como en el *Mahabharata*, Parikshit decide construir su palacio sobre un soporte único con el fin de controlar el posible ascenso de las serpientes, en los *Grihyasutras* se recomienda dormir en camas

elevadas durante la época de las lluvias; mientras que es por medio de *mantras* que el rey Parikshit se protege del *naga* Takshaka, en los *Grihyasutras*, es también por medio de *mantras* que se esperaba alejar a los temibles ofidios de las moradas de los aldeanos y campesinos. Estos *mantras* debían recitarse mientras se circunvalaban tres veces las casas rociando de manera contigua con agua el camino recorrido de esta manera, con el fin de establecer un círculo mágico de protección, cuyos límites no podían transgredir las serpientes.

Se puede extrapolar que, así como Takshaka lograra penetrar en el recinto del rey Parikshit, a pesar de todas las protecciones mágicas, alguna serpiente se llegaría a colar, a pesar de todos los rituales, al interior de las moradas, por lo que podemos ver en el mito un reflejo del peligro real al que se enfrentaron, y se enfrentan todavía, los aldeanos y campesinos, de manera cotidiana, peligro que era imposible simplemente erradicar por completo, debido a la cantidad de serpientes que había y que hay todavía en la India, así se hubiesen incendiado campos y selvas con este propósito, así como lo intentara, de forma metafórica, el rey Janamajeya. En el Mahabharata, este rey, en efecto, después de lo ocurrido con su ancestro Parikshit, decidiría quemar todas las serpientes, mas no lo lograría debido a la intervención, llena de sabiduría, de Astika, una criatura híbrida que había nacido de una *nagini* y de un brahmán. Éste después de haber alabado al rey con cánticos sublimes, obtendría del rey que le concediera el favor que quisiera; Astika por supuesto, pediría que desistiera de su proyecto de acabar con el pueblo de los *nagas*. Quizá haya que ver en este mito un reflejo de la realidad a la que se enfrentaban las poblaciones rurales de la India; por más que los campesinos hubiesen deseado acabar con todas las serpientes para que éstas no los mordieran, esto se revelaba absolutamente imposible debido a su cantidad,

por lo que no quedó otro remedio más que intentar apaciguarlas por medio de rituales propiciatorios, en vez de intentar eliminarlas.

Es probable que sea por las mismas razones que la Iglesia, en los siglos XVII y XVIII, no haya podido simplemente representar a las serpientes completamente derrotadas, es decir muertas, bajo las planta de los pies del arcángel Miguel: frente a la cantidad de serpientes que corrían por doquier, en particular durante la época de lluvias y la importancia de los cultos que les estaban dedicados, hubiese sido ridículo presentar un ícono en el que la serpiente hubiese aparecido como una criatura derrotada cuando todo, en la realidad circundante, indicaba lo contrario; en todo el sur de la India la serpientes no dejaban de manifestar su temible poderío. No le quedaba más a la Iglesia que transigir y temperar sus ansias de pasar por la destructora absoluta del mal, transformando por completo la imagen tradicional que había dado de la serpiente al hacerlas pasar del enemigo a combatir sin piedad a los amables y sumisos personajes que sostendrían la palabra de Cristo desde la base de los púlpitos. Ahora, si bien era imposible acabar con las serpientes reales, es decir las cobras que en efecto se deslizaban por los bosques húmedos, es también evidente que, sobre todo en la India portuguesa, pero también en América, la tarea que se había impuesto la Iglesia de acabar con la idolatría y con la lascivia, era una lucha casi perdida desde un principio. En vez de intentar hacer desaparecer absurdamente toda traza de las antiguas religiones, lo cual hubiese sido en realidad imposible, más valía tratar de obtemperar integrando los antiguos símbolos de aquellas religiones, aunque transformando su significado, de tal manera que sirvieran a los propósitos de la Iglesia.

No obstante, la actitud relativamente conciliadora que mostró la Iglesia al simplemente obligar a los *nagas* a cargar los púlpitos sin representarlos con mayor marcas de sometimiento, fue en realidad tan arriesgada para ella como benéfica para quienes, a

pesar de las conversiones forzadas y a las amenazas de la Inquisición, mantuvieron viva en sus corazones la antigua religión ofídica. Sucede que aquellas serpientes que intencionalmente fueron puestas en la base de los púlpitos para significar el predominio de la iglesia sobre ellas, al mostrarse en plena salud, también podían ser veneradas por ellas mismas, pues su imagen mantenía viva la memoria de los antiguos rituales. Así, las serpientes del púlpito de la iglesia de Varca, que podemos admirar gracias a las fotografías de Maria Madalena de Cagigal, o bien las de la Misión de Chiquitos, de las que nos habla Teresa Gisbert, pueden, de manera oculta, cobrar nueva vida y penetrar discretamente dentro de los simbología misma de la ortodoxia de tal manera a dejar el campo libre a la idolatría o a la herejía, a pesar de que, tal como están representadas en estos púlpitos, no puedan ir más arriba que el pilar alrededor del cual se encuentran confinadas por debajo de la plataforma, como los *nagas*, probablemente, lo estaban alrededor del pilar único del palacio del rey Parikshit, antes, claro está, de que el *naga* Takshaka se introdujera en el palacio, escondido dentro de una manzana.

De igual manera, uno se puede preguntar de nuevo, ¿por qué los representantes de la Inquisición virreinal e indo-portuguesa no decidieron eliminar los grutescos por completo de los púlpitos católicos, a pesar de las recomendaciones del Concilio de Trento y de tratados como el del cardenal Paleotti? Preservarlos no era acaso hacer una concesión demasiado grande al espíritu del manierismo nórdico, con todas sus connotaciones eróticas y paganas, tal como se expandirían por Europa a partir de Fontainebleau. Al respecto es interesante constatar que en pleno siglo XX un investigador como J. Charles Cox muestre todavía una actitud frente a los grutescos del manierismo nórdico bastante cercana a la del cardenal Paleotti al declarar, acerca del púlpito de St Cuthbert en Wells, Inglaterra, cuya iconografía desciende a todas luces de esta corriente artística que este “impresionante

púlpito del Renacimiento [...] erigido en 1636 [...] es francamente pagano en su totalidad, como se podrá constatar en la ilustración”⁹⁴, ilustración que nosotros incluimos aquí (fig. 44⁷). ¿El dejar a los heresiarcas en el pilar del púlpito de la iglesia de San Francisco en Quito, o en las ménsulas del púlpito de San Blas en Cuzco, no era dirigir peligrosamente la curiosidad de los fieles hacia aquellos escritos de los que la Iglesia deseaba precisamente apartarlos?

La respuesta nos parece obvia: como sucedió con los *nagas* en la India, cuya referencia inmediata eran las serpientes cuya abundancia hacía imposible que se ignorara su presencia o se pretendiera una victoria absoluta sobre ellas, era imposible cerrar los ojos hacia la amenaza que representaban las doctrinas heréticas que procedían de los países nórdicos: por lo tanto era mejor tratar de exorcizar su presencia, representando simbólicamente su sumisión frente al poder de la Iglesia. Además, en principio, la intención de la iglesia no era acabar con media humanidad sino lograr su conversión al catolicismo, aunque siempre existía el recurso a la hoguera cuando la amenaza externa se hacía demasiado patente.

Así es probable que en la decisión de integrar figuras derivadas del grutesco en los púlpitos de los virreinos americanos, podamos ver una suerte de alegoría artística de la actitud que tomaría la Iglesia frente a la magnitud de la amenaza externa que representaban los extranjeros tanto para la economía como para la vida espiritual de la sociedad virreinal, actitud que se extendería en particular hacia los comerciantes y demás viajeros en busca de fortuna que llegaban de los países nórdicos con sus doctrinas heréticas. Esta actitud se puede poner en paralelo con la actitud de defensa que adoptarían los portugueses en contra

⁹⁴ J. Charles Cox, *Pulpits, Lecterns and Organs in English churches*, Londres, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1915, p. 135. Disponible en Web: <<http://www.archive.org/stream/pulpitslecternso00coxjrich#page/n5/mode/2up>> (Internet Archive).

de los ciudadanos de procedencia nórdica en sus propios territorios de Asia, debido a su contundente amenaza militar en la zona que hacía más patente todavía la posibilidad de la “contaminación” de la población por las doctrinas heréticas (que se piense de nuevo en el pobre Dellon).

Paradójicamente, los comerciantes portugueses que llegaban a intercambiar seda por plata en el virreinato del Perú, los cuales, si bien eran católicos en principio, pero sospechosos de no serlo por la amenaza que representaban para la economía virreinal, recibieron ahí el mismo trato que darían ellos (o sus autoridades civiles y religiosas) a los extranjeros procedentes de Flandes y Alemania en sus territorios asiáticos ¿En el mero plano espiritual, no hay acaso en esta actitud de la Iglesia, preocupada frente a la eventualidad que las doctrinas heréticas vinieran a pervertir el entendimiento de los fieles católicos, algo de la preocupación de rey Parikshit hacia el *naga* Takshaka, el cual a pesar del pilar único sobre el cual edificaría su palacio para mantenerlo a raya , se colaría al final por un conducto tan imprevisible e inocuo como una manzana hasta su palacio?

Para terminar este apartado, sólo falta mencionar un hecho curioso y sumamente interesante para nosotros. Al parecer, según nos dice G-Báez-Camargo apoyándose en Toribio–Medina⁹⁵ “los inquisidores de Lima escribían en 26 de noviembre de 1605 al Consejo de Indias, muy alarmados porque en buques salidos de Lisboa y tripulados por flamencos estaban llegando a Buenos Aires libros prohibidos. Venían dentro de toneles declarados como de vino o sal y los metían así para distribuirlos en tierra firme.”⁹⁶ En realidad, según nos dice Toribio Medina, la Inquisición creía que en estos toneles venían

⁹⁵ G. Báez-Camargo, *Protestantes enjuiciados por la inquisición en Iberoamérica*, México, Casa Unida de Publicaciones, 1960, p. 10. El autor cita a Toribio J. Medina, *Historia...de la Inquisición de Lima*, *op. cit.*, p. 333.

⁹⁶ G. Báez-Camargo, *op. cit.*, p. 10.

escondidos no sólo libros sino: “libros e imágenes, que metían a escondidas a casa de algún vecino para extraerlas después de noche y enviarlas tierra adentro.”⁹⁷

Queda patente que una de las principales preocupaciones de los Inquisidores del Virreinato del Perú es que llegasen a éste las doctrinas impresas de los protestantes o demás heréticos, fuesen estos holandeses, ingleses o franceses, así como de cualquier autor cuyos libros estuviesen en el Índice. Entre estos libros no sólo se encontraban Biblias en lengua vernácula⁹⁸ o que tuvieran que ver directamente con las doctrinas protestantes sino también obras literarias como los libros de caballería⁹⁹ o el *Paraíso Perdido* de Milton, según el inventario de la Inquisición de 1796, donde se registra un ejemplar en francés de este libro hallado en posición del obispo Azamor en Buenos Aires.¹⁰⁰

Al respecto vale la pena mencionar la anécdota reportada por Baéz-Camargo¹⁰¹ en la cual Fray Martín, obispo de Puerto-Rico, relata la reacción que tuvo al leer uno de estos libros abandonado por “estos malditos herejes” en la choza de un pobre hombre ignorante: “Cuando llegó este maldito libro y falso a mis manos y pasé los ojos por algunos de sus capítulos, prometo a V.A. que me dio un susto tan extraordinario que me quedó el corazón temblando y palpitando por gran espacio en medio del pecho, con un grave dolor y sentimiento en él, considerando el atrevimiento de esta gente perdida y desalmada: ya que

⁹⁷ Toribio Medina, *Historia...de la Inquisición de Lima*, op. cit, vol. I, p. 330.

⁹⁸ G. Báez-Camargo, op. cit, p. 14: “El inquisidor Mañozca, nos dice Báez Camargo, daba aviso desde Cartagena, el 3 de julio de 1623, de que a pesar de la vigilancia seguían entrando ‘Biblias en Romance’, impresas en Alemania. Un medio de meterlas era poniéndolas dentro de fardos de mercancías o en pipas (barriles), y burlaban la inspección, tanto por lo difícil que en esas circunstancias era el registro como por la poca atención de los vistas, ‘...que si en fardo o pipa viniesen cien biblias y el dueño hablase al oído al ministro real más celoso que hay, ofreciéndole algún interés, irá la mano al comisario en la pesquisa.’” La cita de Báez Camargo viene de Medina J. Toribio, “*Historia del tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Cartagena de las Indias*”, Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1899, p. 156.

⁹⁹ G. Báez-Camargo, op. cit, p. 10, prohibidos para América por las cédulas reales del 4 de abril de 1531 y del 29 de septiembre de 1543.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 13.

¹⁰¹ G. Báez-Camargo, op. cit., p. 11.

possuerunt in coelum os suum, lancé luego este libro de mí como si lanzara un áspide o víbora ponzoñosa.”¹⁰²

Si en América la Inquisición se preocupaba por ver llegar a sus dominios libros prohibidos escondidos en toneles de vino y sal, resulta natural preguntarse si sucedía lo mismo con los inquisidores de la India Portuguesa, sobre todo cuando se sabe que tanto holandeses como ingleses y franceses constituían para los católicos portugueses de las costas de aquellas latitudes, un amenaza muchísimo más sería y cercana que para los españoles de los virreinos americanos. En ese sentido uno se puede preguntar si es posible que el tonel del grabado de Jacquard- y su desaparición ulterior en los paneles del púlpito de Daman-, se encuentre de alguna forma ligado a este fenómeno de contrabando de libros prohibidos, libros entre los cuales, nada impide que imaginemos al Gargantúa y al Pantagruel sobre todo si consideramos lo divertido que resultaban estos libros cuya temática se encontraba tan cercana a lo vivido por los *soldados* que llegaban a la India en búsqueda de una nueva vida. Recordemos aquí, puesto que de Rabelais se vuelve a tratar, aquel pasaje en que los buscadores de la Dive Bouteille tienen primero que probar “jamones, lenguas de buey ahumadas, y otras salazones”, para poder desear con suficiente fuerza el vino que les permitirá extinguir su sed, -¿cómo no pensar en los toneles de sal y vino?-, puesto que es sólo su deseo y la fuerza con que se expresa, lo que permite que el agua de la fuente se transforme en bebida dionisiaca. Además, hay que recordar que en estos toneles, al parecer, también llegaban “imágenes”.

Así, si bien en América la lascivia y la idolatría se vio representada por medio de sirenas, tritones, *nagas* y *naginis*, debajo de los púlpitos del virreinato del Perú y de la India

¹⁰² G. Baez-Camargo, toma la cita de J. Toribio Medina, *Historia... de la Inquisición de Cartagena de las Indias*, op. cit., pp. 434-436.

Portuguesa, mientras que las principales doctrinas protestantes se designaron por medio de las efigies de los grandes personajes que las habían creado debajo de los púlpitos de Quito y de Cuzco, es probable que las figuras del grutesco en su conjunto representaran, aunque de manera más difusa, cualquier otra amenaza que viniese de fuera del universo propiamente católico, y que su presencia, tanto en la base de los púlpitos como en los paramentos de la Iglesia, tuviera que ver con cierta obsesión por exorcizar su poder corrosivo frente a las estructuras, ya no arquitectónicas, sino sociales. Al respecto es interesante recordar que Cornelis Bos, a quien debemos aquellos sátiros asomándose en medio de cueros recortados, que, en nuestra opinión, inspirarían motivos del arte sacro virreinal tan importantes como los de Tonantzintla o de la Capilla del Rosario, en Puebla, no sería perseguido porque fuese calvinista o luterano, sino porque “se había asociado con un fanático religioso con principios antisociales, según nos dice Sune Schele, llamado Eloy Pruystinck, quien fundara la secta de los Loístas”¹⁰³, secta cuyas doctrinas religiosas abiertas al amor libre, apuntaban ya muy claramente a aquello que se convertiría más tarde en el “libertinaje” europeo. Los primeros en condenar a este personaje, fueron precisamente Lutero y Calvino.

¿En aquellos libros que el obispo de Puerto-Rico apartaría de sí al descubrirlos “como si lanzara un áspide o víbora ponzoñosa” en la anécdota reportada por Baéz-Camargo¹⁰⁴, no habría acaso que incluir, para finales del siglo XVIII, aquellas ideas – venenosas para la Iglesia- que muy pronto darían pie a los movimientos de independencia y acabarían con la autoridad del rey de España, como Takshaka con el rey Parikshit?

Ahora bien independientemente de todos estos paralelos históricos y adoptando un punto de vista únicamente atento a la evolución de las formas artísticas, se admitirá que es

¹⁰³ Sune Schele, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁴ G. Báez-Camargo, *op. cit.*, p. 11.

de agradecerse aquella decisión estética que hiciera que las figuras del grutesco, con todas las posibilidades de asimilación que ofrecían, en vez de ser eliminadas, se integraran en cambio al lenguaje del arte sacro de los virreinos, así fuese para intentar exorcizar lo que llegaron a significar en un origen; es gracias a esta decisión que los mascarones grutescos tallados por la mano de Tuyru Tupac, por ejemplo, o bien los *nagas* y *naginis* de los pulpitos indo-portugueses, pueden ser admirados actualmente como una manifestación del espíritu indígena o hinduista en el seno de la iglesia, por unos, del espíritu neopagano e inclusive neoplatónico que sacudió Europa durante el Renacimiento, por otros, y de la unión de ambos para otros cuantos, entre los cuales nos incluimos.

En realidad el Neoclásico asentaría un golpe mucho más riguroso y cruel a todas estas criaturas surgidas de las profundidades que el Barroco postridentino, por lo menos en apariencia; en efecto, durante el frío y racional reinado del Neoclásico, estas figuras fantásticas parecieron haber regresado definitivamente a las profundidades de la Domus Aurea, de donde habían resurgido en el Renacimiento; pero muy pronto golpearía la triple centella del Romanticismo, del Simbolismo y por fin del Surrealismo, rompiendo la lápida que aquel movimiento pretendiera cerrar sobre las puertas del Inconsciente, dejando así que aquellas figuras producto de la ensoñación y el deseo volviesen, aunque bajo formas más libres y quizás más poderosas, a erigirse como una amenaza frente a las pulcras y racionales estructuras que tanto defendiera el arquitecto Vitruvio. Las hadas de Oriente, diría el Facteur Cheval, no tardarían en encontrarse con las de Occidente.

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO VII



17. Púlpito indo-portugués de la capilla de San Pablo, Palácio dos Capitães-Generais, Mozambique, África. Probablemente del siglo XVII. Foto: Rosino. Creative Commons: <<http://flickr.com/photos/84301190@N00/3938359230>> ().



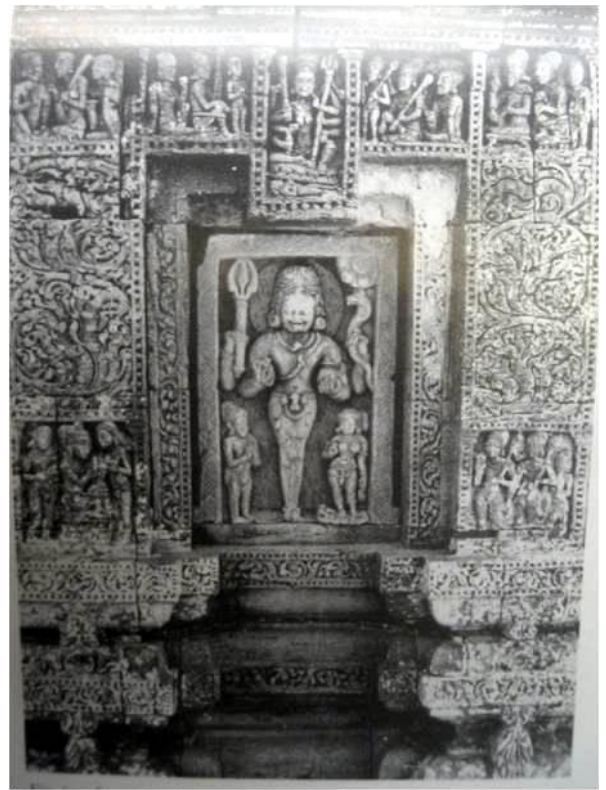
27. Gran rosa de la catedral de Zacatecas. Zacatecas, México. Siglo XVIII.
Foto: Amada Martínez, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, (CA035223a) (Detalle).



37. “Ángel-custodia” de la catedral de Zacatecas, México. Siglo XVIII. Fotografía tomada de Clara Bargellini, *La arquitectura de la plata, iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas / Turner, 1991, fig. 173.



47. Aja Ekapada. Templo de Brahmeshvar. Orissa, India. Siglo XI.
Foto: Esteban García Brosseau.

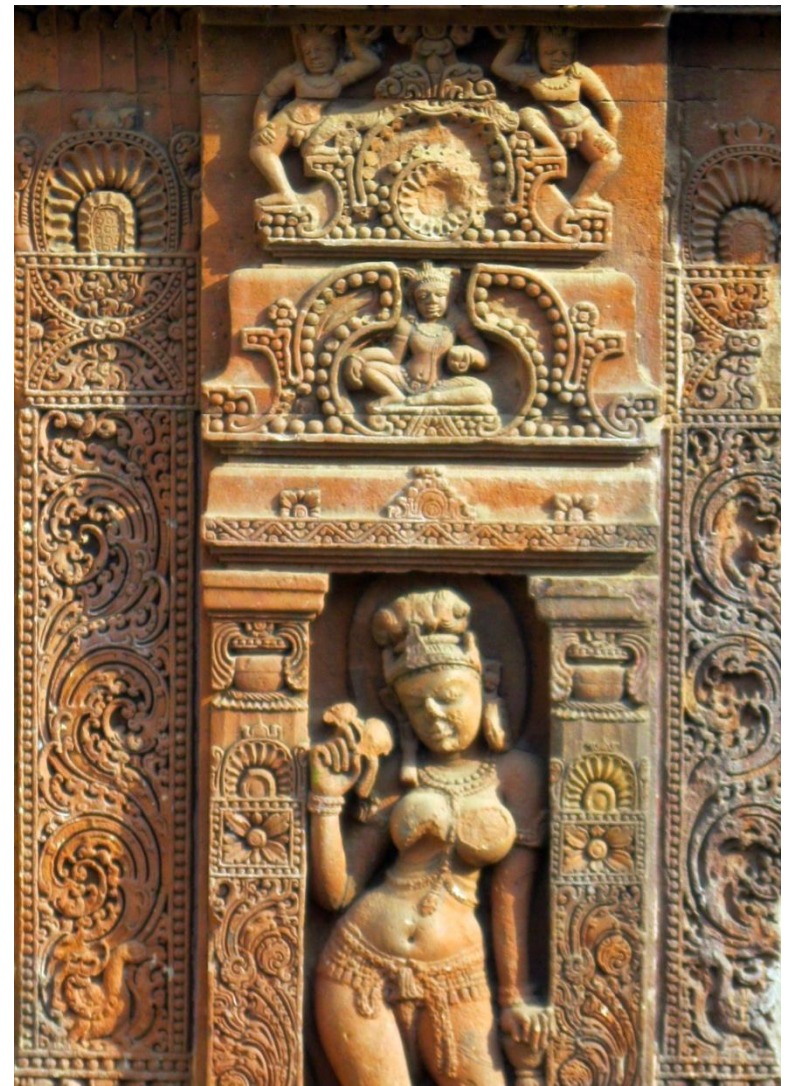


57. Aja Ekapada. Somesvar, Orissa, India. Siglos XI-XII. Fotografía tomada de Thomas E. Donaldson, *Hindu Temple Art of Orissa*, Leiden, E.J. Brill, 1986, fig. 604.



6⁷. Portada principal de la catedral de Zacatecas, México. Siglo XVIII.

Detalle a partir de la fotografía de: Iñaki Martínez de Marigorta Díaz (Bitxi)
Creative Commons: <<http://www.flickr.com/photos/bitxi/5240933491/>>



7⁷. Vaital Deul. Orissa, India. Detalle. Siglos VIII-IX.

Foto: Esteban García Brosseau.



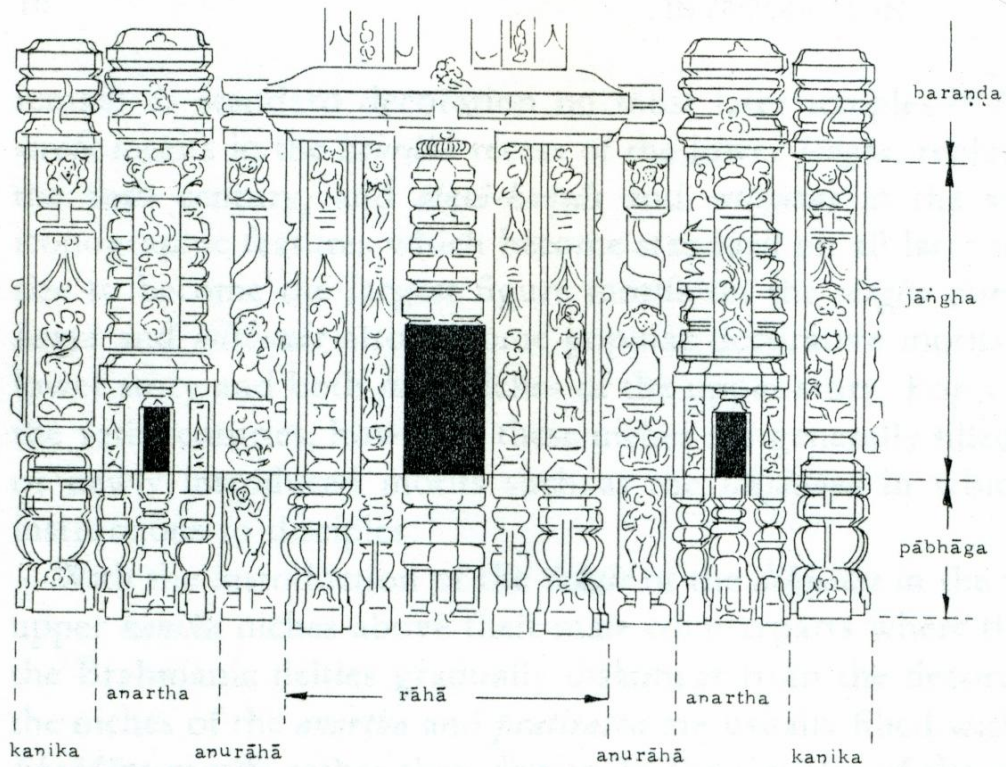
87. Cazoleta del púlpito de la iglesia del Bom Jesus. Goa, India. Siglos XVII-XVIII.
Foto: Esteban García Brosseau.



97. *Bhararakshasa*. Templo de Svarnajaleshvara. Orissa, India. Detalle. Antes del siglo VIII. Detalle a partir de la fotografía tomada de Thomas E. Donaldson, *Hindu Temple Art of Orissa*, Leiden, E.J. Brill, 1986, fig. 4277.



107. Niñito atlante, columna de la portada principal de la catedral de Zacatecas. Siglo XVIII. Foto: "Eneas De Troya", Creative Commons: ver lista de ilustraciones.



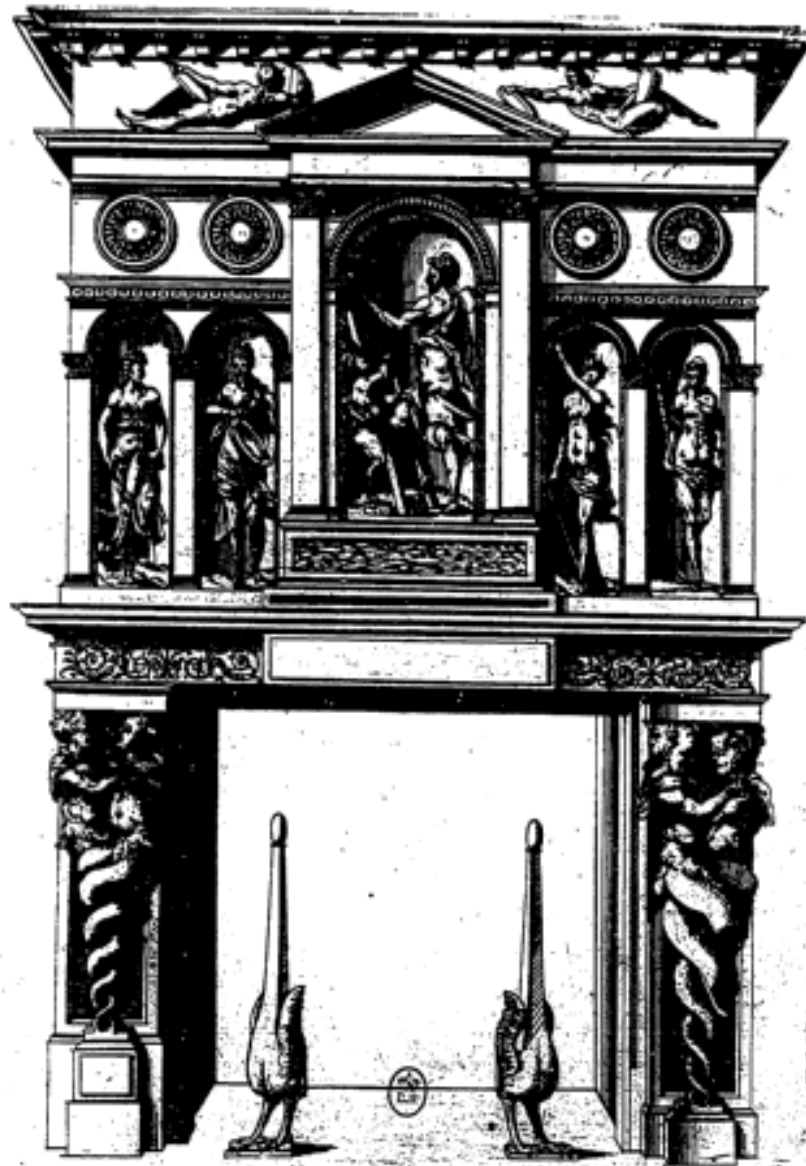
117. Bada; decoración de un templo según el diseño de *Panca-Ratha* (vista oeste del templo de Gauri, Orissa, India). Imagen tomada de Thomas E. Donaldson, *Hindu Temple Art of Orissa*, vol. I, Leiden, E.J. Brill, 1986, p. 10.



127. Portada del Sagrario Metropolitano. Lorenzo Rodríguez. 1749–68. Ciudad de México, México. Fotografía del Archivo Mas, Barcelona.



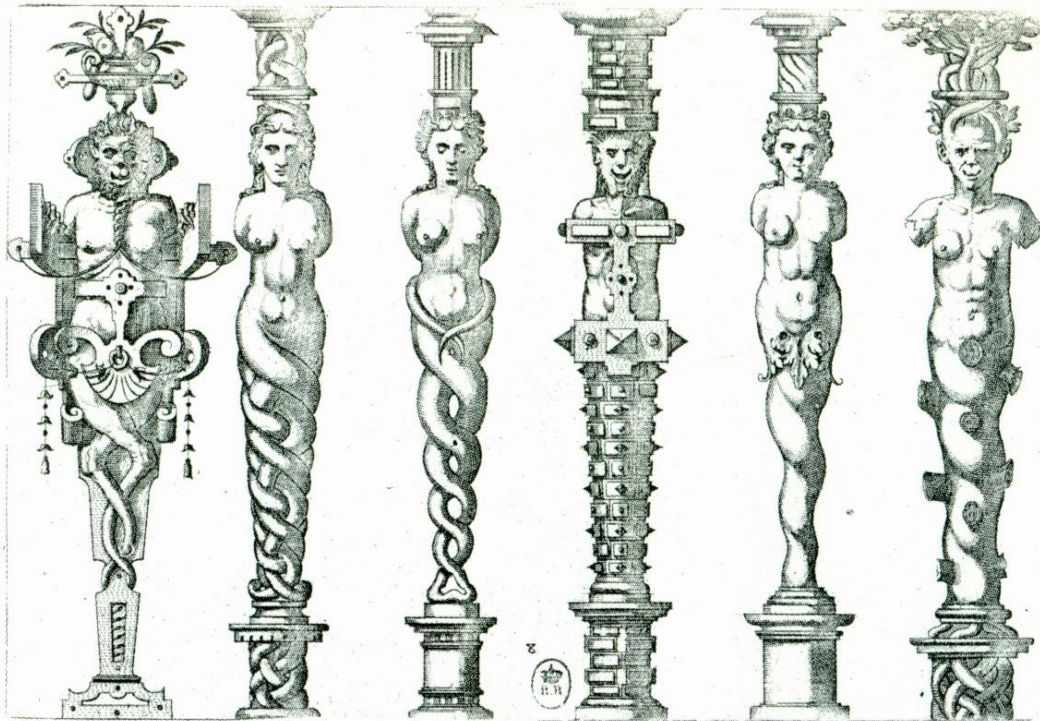
137. *Naga-nagi stambha*,
Templo del Sol (Surya Deul).
Konarak, Orissa, India. Siglo
XIII. Foto: Esteban García Brosseau .



147. Chimenea núm. 5. Jacques Androuet du Cerceau, *Second livre de l'architecture*, París, André Wechel, 1561. Imagen tomada de la biblioteca digital Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85633f/f8.item>



157. *Naga-nagi stambha*,
Templo del Sol (Surya Deul).
Konarak, Orissa, India. Siglo
XIII. Foto: Esteban García Brosseau



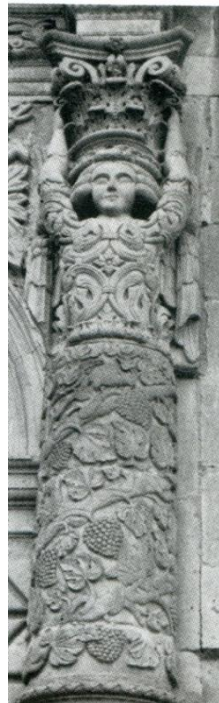
167. Hans Vredeman de Vries. Amberes, Bélgica. 1560 -1570. Imagen tomada de Alain Gruber (dir.) et al., *L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles & Mazenod, 1993, p. 239.



Templo de Megheshvara, INDIA Siglos XI-XII.



Villa Aldobrandini, ITALIA 1600-1610



Catedral de Zacatecas, MÉXICO Siglos XVII-XVIII



Villa Aldobrandini, ITALIA 1600-1610



Templo de Megheshvara, INDIA Siglos XI-XII.



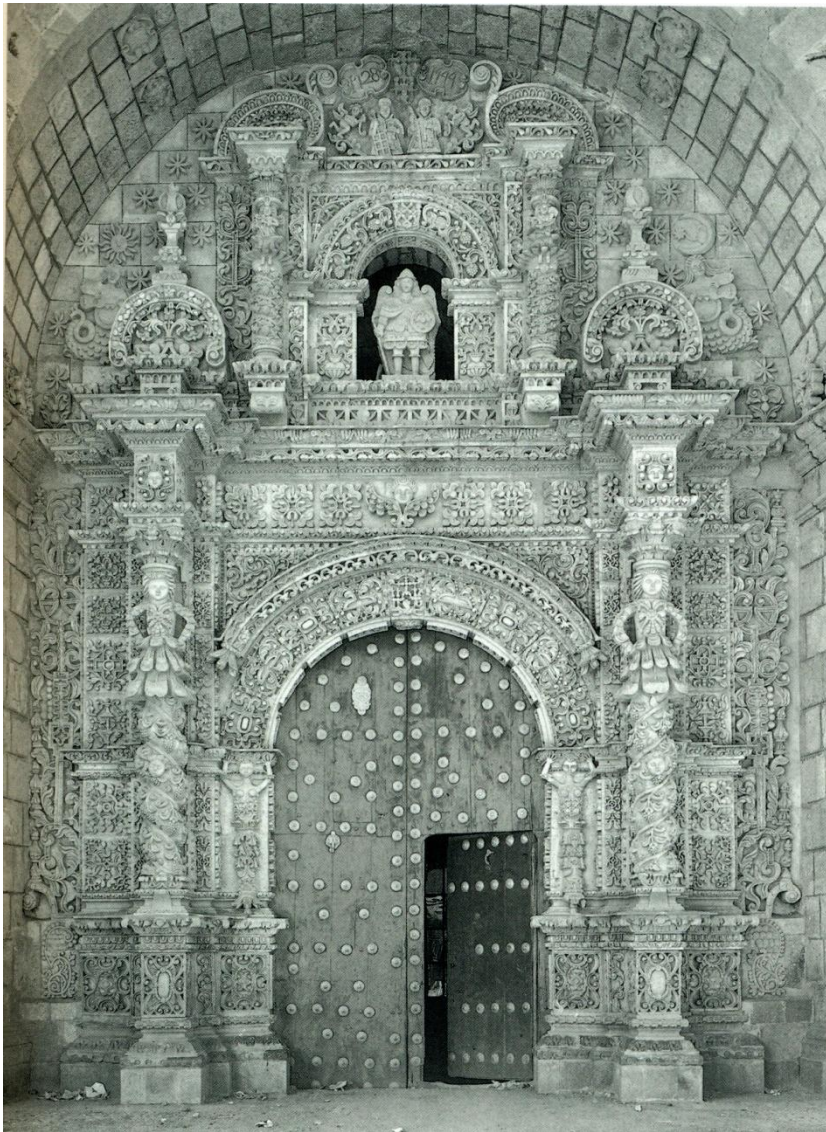
187. Templo de Megheshvara. Bhubaneswar, Orissa, India. Siglos XI-XII.
Foto: Esteban García Brosseau.



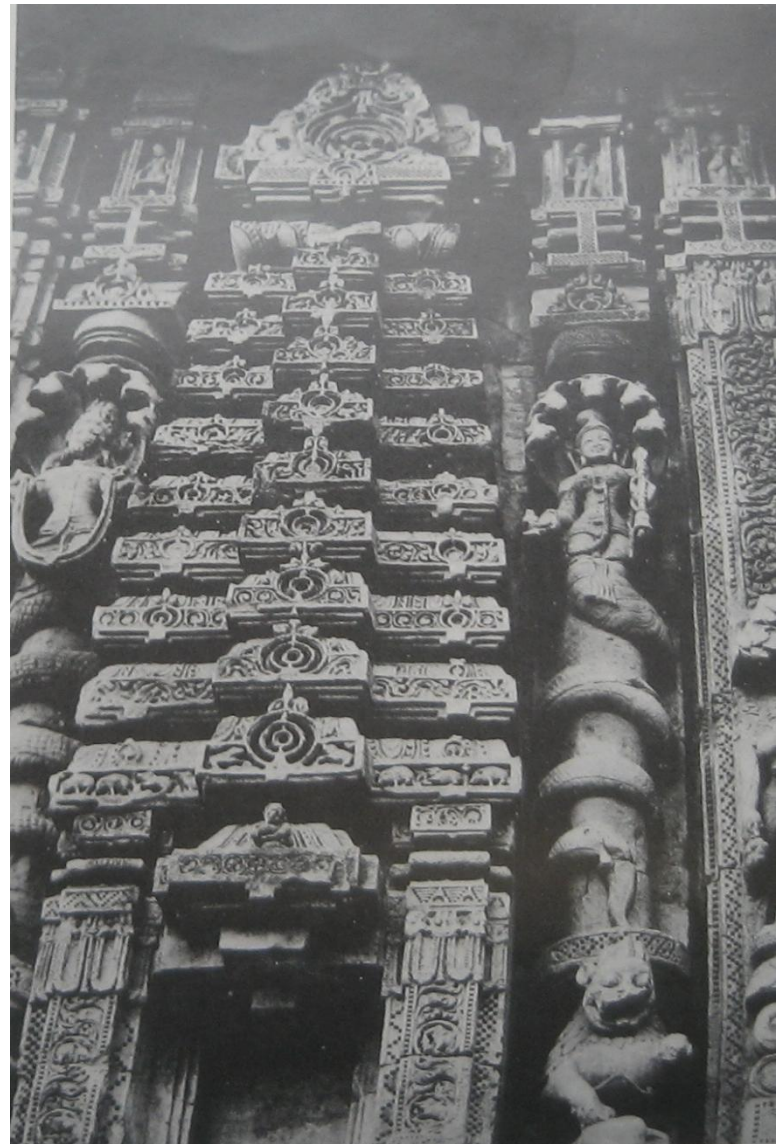
197. Ninfeo de la Villa Aldobrandini. Giacomo della Porta y G. Cesari. Frascati, provincia de Roma, Italia. 1600-1610. Fotografía tomada de Alain Gruber (dir.) et al., *L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1993, p. 239.



207. Catedral de Zacatecas, Portada de Cristo. Zacatecas, Zacatecas, México. Principios del siglo XVIII (columnas probablemente anteriores y reutilizadas en la portada). Foto: Elisa Vargas Lugo, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, (CA035243a) (Detalle).



21⁷. Portada de la iglesia de San Lorenzo, Potosí, Bolivia. 1728-1744. Fotografía tomada de Santiago Sebastián, *Le baroque Ibéro-américain*. París, Seuil, 1991. il. 25.



22⁷. Templo de Parvati. Orissa, India. Siglo XIII. Detalle a partir de la fotografía tomada de Thomas E. Donaldson, *Hindu Temple Art of Orissa*, Leiden, E.J. Brill, 1986, fig. 1276.



23⁷. Detalle de la portada de la iglesia de San Lorenzo. Potosí, Bolivia. 1728-1744. Detalle a partir de la fotografía tomada de Santiago Sebastián, *Le baroque Ibéro-américain*, París, Seuil, 1991. il. 25.



24⁷. Templo de Padmeshvara. Baneshwarnasi. Orissa, India. Siglo XIV o después. Detalle a partir de la fotografía tomada de Thomas E. Donaldson, *Hindu Temple Art of Orissa*, Leiden, E.J. Brill, 1986, fig. 1832.



25⁷. Columna de la portada principal de la catedral de Zacatecas. Siglo XVIII.

Foto: "Eneas De Troya", Creative Commons: ver lista de ilustraciones.



26⁷. *Naga stambha*. Templo de Padmeshvara. Baneshwarnasi, Orissa, India. Siglo XIV o después.

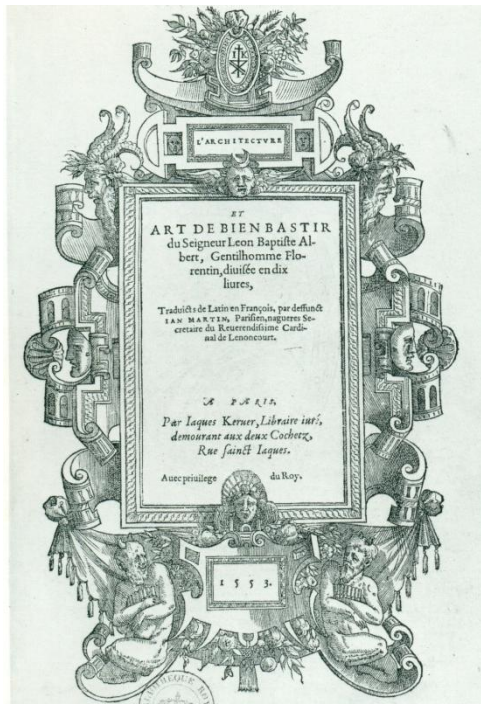
Foto: Detalle a partir de la fotografía tomada de Thomas Donaldson: ver fig. 24⁷.



27⁷. Pedestal de una de las columnas de la Portada de Cristo en Zacatecas con un motivo manierista con cueros, similar al de los retablos de Goa.



28⁷. Pedestal de la columna de un retablo de la catedral de Goa (Se) decorada con un motivo manierista con cueros, muy común en los retablos de Goa.



29⁷. Portada de *L'Architecture de bien bastir* de Alberti. Edición de Jacques Kerver, París, 1553. Xilografía.



30⁷. Folio 53, reverso, in *Kleinodienbuch der Herzogin Anna*. Hans Mielich. 1552-1555. Acuarela, realzada con oro.



317. Mascarón Grutesco. Agostino Musi, dicho Veneziano. Hacia 1530-1535. Imagen tomada de Alain Gruber "Grotesques", en Alain Gruber (dir.) et al., *L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles & Mazenod, 1993, p. 197.



327. Cazoleta del púlpito de la iglesia de San Blas. Cuzco, Perú. Atribuido a Tuyru Túpac. Fechado por Wethey: 1690. Detalle a partir de la fotografía tomada de Jorge Bernalés Ballesteros, *Escultura en el Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 221.



337. Púlpito de la iglesia de San Blas. Cuzco, Perú. Detalle de las ménsulas donde se ven representados los heresiarcas. Atribuido a Tuyru Túpac. Fechado por Wetthey: 1690. Fotografía tomada de Ramón Mujica Pinilla, “El arte y los sermones”, en Ramón Mujica Pinilla *et al.*, *El barroco peruano*, tomo I, Lima, Banco de Crédito, 2002, fig. 19.



347. Cazoleta del púlpito de la iglesia de San Miguel en Zwolle, Países Bajos. Detalle de las ménsulas. Tallado por Adam Straes, 1622. Fotografía reproducida con permiso de groenling: < http://www.flickr.com/photos/ana_sudani/205129719/>.



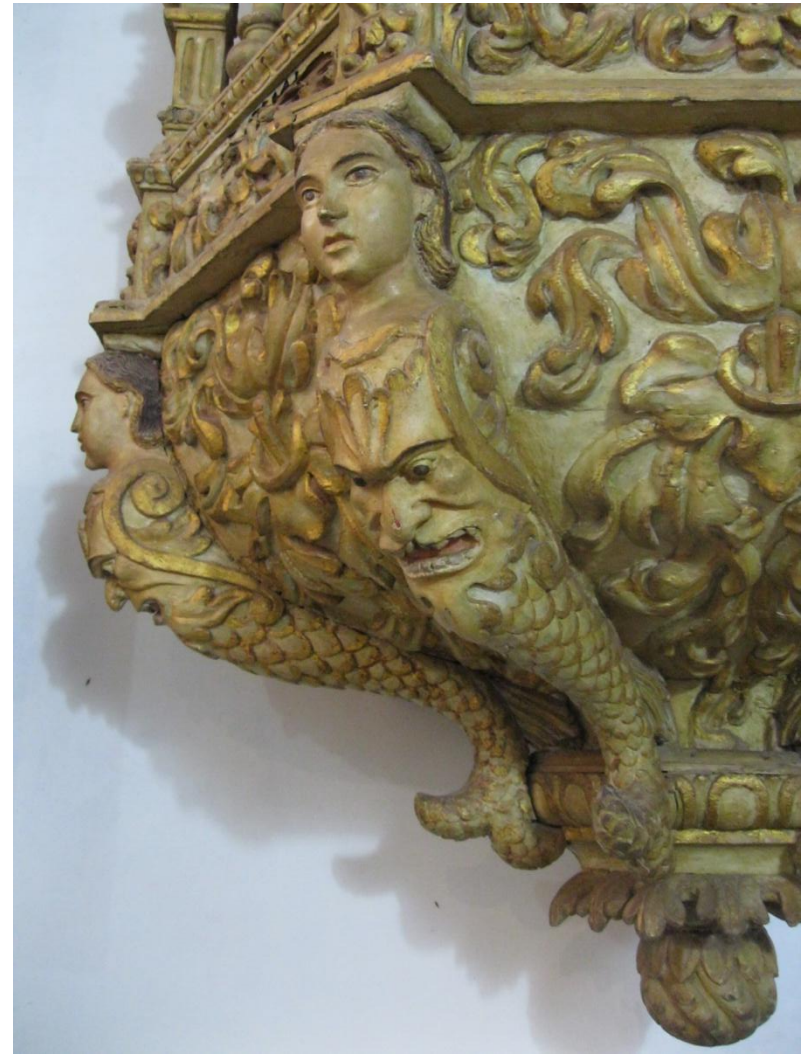
357. Cazoleta del púlpito de la iglesia de San Miguel en Zwolle, Países Bajos. Detalle de las ménsulas. Tallado por Adam Straes, 1622. Fotografía reproducida con permiso de *groenling*: <http://www.flickr.com/photos/ana_sudani/6042395884/sizes/l/in/photostream/>



367. Púlpito de la iglesia de San Blas. Cuzco, Perú. Detalle de las ménsulas donde se ven representados los heresiarcas. Atribuido a Tuyru Túpac. Fechado por Wethey, 1690. Fotografía tomada de Ramón Mujica Pinilla *et al.*, *El barroco peruano*, Lima, Banco de Crédito, 2002, tomo I, fig. 19.



377. Cazoleta del púlpito de la iglesia de San Blas. Cuzco, Perú. Fechado por Wethey: 1690. Detalle a partir de la fotografía tomada de Jorge Bernales Ballesteros, *Escultura en el Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 221.



387. Cazoleta del púlpito de la capilla del Palacio Maquinez. Panjim, Goa, India. Detalle. Siglo XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.



397. Detalle de la cazoleta del púlpito de la capilla del Palacio Maquinez. Panjim, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau



407. Detalle de la cazoleta del púlpito de la iglesia de San Blas. Cuzco, Perú. Fechado por Wethey: 1690. Detalle a partir de la fotografía tomada de Jorge Bernales Ballesteros, *Escultura en el Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991. p. 221.



417. Púlpito de la iglesia de San Francisco. Quito, Ecuador. Mitad del siglo XVIII. Fotografía tomada de Santiago Sebastián, *Le baroque Ibéro-américain*, París, Seuil, 1991, il. 183.



427. Púlpito de la Catedral de Stavanger, Noruega. Tallado por el escocés Andrew Lawrence Smith. 1658. Foto 1: ver lista de ilustraciones. Foto 2: Arnstein Rønning; ver lista de ilustraciones.



43⁷. Pilar del púlpito de la iglesia de San Miguel en la misión de Chiquitos, Bolivia. Fotografía tomada de Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Editorial Gisbert y Compañía, 2004, fig. 55.



447. Púlpito de la iglesia de St. Cuthbert, Wells, Inglaterra. 1636.
Fotografía tomada de Charles J. Cox, *Pulpits, Lecterns and Pulpits in English Churches*, Londres, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1915, p. 127.

CONCLUSIÓN

Resulta difícil, después de esta larga jornada por el universo de significados y de implicaturas que entraña la imaginería de los púlpitos indo-portugueses, llegar a un desenlace puntual. Si bien vimos que en la India portuguesa de los siglos XVII y XVIII, la Iglesia católica utilizó el grotesco para asimilar la iconografía de la religión hinduista con el propósito de significar su victoria sobre la lascivia y sobre la idolatría, está claro que la contemplación y el análisis de los púlpitos indo-portugueses, ofrece mucho más que esta escueta constatación, cuyo contenido se puede expresar en menos que una frase.

Al seguir la pista de las múltiples intenciones, conscientes e inconscientes, voluntarias e involuntarias, que se pueden leer en los púlpitos indo-portugueses, hemos podido ver surgir frente a nosotros fragmentos, ínfimos pero valiosos, de la realidad que vivían algunos de los hombres y mujeres de los siglos XVI, XVII y parte del XVIII, en por lo menos tres continentes: América, Europa y Asia. Estos fragmentos de historia, por pequeños que sean, nos permiten a su vez comprender mejor la realidad colectiva en la que se encontraban inmersos estos hombres y mujeres, entre los cuales había, reyes como Francisco I^{ero}, Carlos V, Felipe II^{ndo}, Felipe IV, pintores como Rosso y Primaticio, joyeros y escultores como Benvenuto Cellini, escritores sulfurosos y universales como Rabelais, obispos, virreyes e inquisidores, pero también grabadores y arcabuceros, como Jacquard; comerciantes de diamantes como Tavernier; prostitutas sagradas de la India que bailaban en procesiones comparables a las bacanales y sabían leer y escribir; curas como el abbé Dubois que las condenaba; conversas como aquellas que tuvieron que trocar su culto a los *nagas* para persignarse frente al altar a la vez que reconocían de reojo a sus antiguas

divinidades sometidas debajo de los púlpitos y bajo el disfraz del grotesco; *soldados* y *casados*; católicos, hinduistas, protestantes, judíos y musulmanes; viajeros franceses, holandeses, alemanes, que se atrevían a mezclarse a españoles y portugueses y terminaban a veces probando por ello el rigor de la Inquisición como le ocurriría al pobre Dellon; mineros indígenas, cuyos cultos “idolátricos” les permitían guiarse a través de la vetas de plata del Cerro de la Villa Rica del Potosí, cuyas entrañas minerales alimentaban la economía mundial y los sueños de tantos individuos que se movían entre los tres continentes, dentro y fuera de los territorios dominados por las Coronas española y portuguesa.

Todo esto, lo hemos podido ver gracias a unos cuantos objetos de madera, algunos bien preservados, otros a mitad carcomidos y sepultados debajo de capas y capas de pintura corriente, cuya mala calidad no impidió que se repintaran con amor, preciosos objetos que si bien empiezan a ser rescatados del olvido por estudiosos portugueses como Hilda Moreira de Frias, eran absolutamente desconocidos en nuestro continente a pesar de presentar tantas características en común, como esperamos haberlo demostrado, con los púlpitos del virreinato del Perú. Sería falsa modestia no expresar que esperamos haber contribuido en algo al conocimiento de estos objetos, en particular en nuestro propio país. Inútil es decir que sería deseable que se hiciera un esfuerzo por preservarlos; la reciente ponencia de Mónica Reis¹ en la que se insiste sobre la necesidad de dedicarse de manera sostenida a la preservación de los retablos de la India portuguesa probablemente sea un paso dado en ese sentido, paso que se agrega a los que ya dieron en su momento investigadores como Mario Tavares Chicó, Carlos de Azevedo, Maria Madalena de Cagigal

¹ Mónica Reis, “Retable art in India: its importance, the empathic apathy and the future. Cultural aspects concerning conservation”, Work presented in Heritage 2010 - 2nd International Conference on Heritage and Sustainable Development, In Heritage 2010 - Heritage and Sustainable Development, Évora.

e Silva, Pedro Dias, Teotonio R. de Souza, Vitor Serrão, entre los autores que hemos tenido la oportunidad de consultar al realizar esta investigación.

Al contemplar el paisaje histórico que abre el análisis de los púlpitos barrocos estudiados aquí, cuan vana nos parece aquella posición, denunciada por Germain Bazin en su *Historia de la Historia del Arte*,² según la cual ciertos intelectuales se permiten despreciar a una disciplina como ésta porque “el estudio de las imágenes es cosa ligera comparado al de los libros”.³ Sí hay algo de lo que pudimos convencernos al realizar esta investigación es que las imágenes y los objetos que el arte produce son libros abiertos para quien se da la pena de detenerse a entender su lenguaje.

Numerosos son los puntos que esta investigación abre en vez de cerrar. Si bien hemos tratado de evidenciar las similitudes y afinidades formales que existen entre los púlpitos de la India portuguesa y aquellos del virreinato del Perú, queda claro que mucho se tiene todavía que hacer al respecto. Es momento de buscar documentos, indagando en los archivos, para tratar de encontrar posibles datos positivos que nos permitan asegurar algún día que existieron en verdad entalladores y escultores que se trasladaron entre India y América. Otra tarea, más modesta en apariencia, pero tan difícil y significativa en realidad, consistirá en buscar posibles grabados por medio de los cuales se hayan podido transferir, de un lugar a otro, tanto las características formales como estilísticas de los púlpitos de la India portuguesa y del virreinato del Perú.

Cabe decir que esta tarea también vale para tratar de esclarecer las afinidades que pudimos constatar entre los templos de Aihole, Pattadakal y Orissa, la catedral de Zacatecas y las *indiátides* de la portada de la iglesia de San Lorenzo en Potosí. La realidad que

² Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986.

³ Ernst Robert Curtius, filólogo citado por Germain Bazin (*Ibidem*, p. 158).

encierran estas afinidades, en nuestro parecer, constatables a simple vista, abre nuevas galerías que seguir en busca de alguna veta que nos permita entenderlas. Por otro lado, aun si no se lograra probar ninguna influencia directa entre el arte barroco de los virreinos de América, el de la India portuguesa, y el de la India hinduista, de todas formas habría que interrogarse sobre el motivo de las afinidades que se constatan entre unas y otras manifestaciones artísticas. Los elementos para entender tales afinidades surgirán probablemente del estudio de las rutas comerciales entre Europa e India, a lo largo de la historia. Sólo así se comprenderá el parentesco que se constata entre el arte de Roma, el de Aihole y Pattadakal en los siglos VII y VIII y luego el de Orissa de los siglos VIII a XIV y, por ende, entre el arte de estos sitios y el barroco ibérico. En todo caso es indudable que Roma es una de las claves principales para enlazar muchas de las similitudes que se pueden observar entre lugares tan distantes en el tiempo y el espacio como los que hemos visitado a lo largo de este ensayo.

Habrá también que señalar que existe un campo de investigación paralelo al de los púlpitos indo-portugueses, en los llamados “contadores” o “gabinetes” indo-portugueses, los cuales, como se sabe muy bien, ostentan frecuentemente *naginis* en sus pies (fig. 1⁸). En principio, la movilidad de estos muebles, valga la redundancia, podría convertirlos en un eslabón importante para tatar de comprender los parentescos formales que se constatan entre el barroco indo-portugués y el del virreinato del Perú.⁴ Por desgracia, tampoco se sabe mucho acerca de estos objetos en lo que concierne a su posible llegada a América, y, si bien existen inventarios que nos informan sobre los objetos suntuarios que arribaban, por

⁴ Si bien es cierto que también los marfiles indo-portugueses gozaban de una gran movilidad, en realidad creemos que hay pocos puntos de comparación posible entre estos objetos y los púlpitos del virreinato del Perú. Sobre los marfiles indo-portugueses ver en particular Margarita M. Estella Marcos, *op.cit.*; Beatriz Sánchez Navarro de Pintado, *op. cit.*, y la exposición virtual de Martine Amyot-Guigaz: “Un panteón métis en Inde Portugaise”, *op. cit.*

ejemplo, al virreinato de la Nueva España, como aquellos que Gustavo Curiel enumerara en una ponencia publicada en 1992,⁵ las descripciones que contienen estos inventarios no son lo suficientemente precisas para permitirnos saber si entre los muebles que llegaban a América por la vía legal de la Nao de China, había algunos de estos “contadores” o “gabinets” indo-portugueses, los cuales se fabricaban en la India fundamentalmente para el mercado exterior así como para los portugueses que luego se los llevaban consigo de regreso a Portugal⁶, aunque algunos estudiosos consideren que muebles del mismo estilo se llegaron a hacer en Portugal mismo.⁷

Que se nos permita adentrarnos un poco más a fondo en esta cuestión, pues es importante, a pesar de situarnos ya en la conclusión de esta investigación. Según nos dice Pedro Dias, fundamentándose en las fuentes disponibles, principalmente Pyrrard de Laval y Linschoten, estos “contadores” descienden de los gabinetes alemanes e italianos, los cuales, una vez llegados a la India, fueron luego tomados como modelo por los artesanos locales, quienes les dieran el particular estilo que les conocemos. Cuando estos “contadores” o “gabinets” eran demasiado grandes, nos sigue diciendo Pedro Dias, “fueron dotados de una estructura propia de soporte la cual podía incluso prolongarse, por debajo de la línea de la mesa, con nuevas gavetas o puertas. En los pies están normalmente figuradas las *nagas* o *nagini*”.⁸ Si bien, en el universo lusitano, estos muebles se conocen como “contadores de Goa”, “nada, prosigue Dias, nos garantiza que su fabricación se restringiera a la capital del *Estado da India*, aunque es indiscutible que de ahí fueron enviados hacia el Reino [de Portugal], en cantidades muy apreciables, de modo tal que se convirtieron en

⁵ Gustavo Curiel, “Consideraciones sobre el comercio...”, *op. cit.*

⁶ Pedro Dias, *Arte indo-portuguesa, capítulos da história*, Coimbra, Livraria Almedina, 2004, p. 347.

⁷ Francisco Hipólito Raposo, “O encanto dos contadores indo-portugueses”, *Oceanos. Indo-portuguesmente*, núms. 19-20, septiembre-diciembre 1994, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 16-32, p. 16.

⁸ *Idem*, p. 368.

unos de los muebles más comunes en las casas de los nobles y en las de los burgueses más prósperos de los siglos XVII, XVIII y XIX.”⁹ Estos “contadores” competían en el mercado portugués, “con los contadores europeos, particularmente con los alemanes e italianos, de los que había comercio regular, para Portugal, desde el siglo XVI.”¹⁰

Pyrard de Laval, en los primeros años del siglo XVII, nos dice que del golfo de Cambaya y de Surat (Surat está a algunos kilómetros de Daman) llegaban a Goa, dos o tres veces al año de 300 a 400 navíos llamados *Cafiles*. Estos *cafiles* traían mercancías como el añil, ciertas piedras preciosas (aunque no el diamante ni el rubí), cereales o leguminosas, como el trigo y las lentejas, medicinas variadas entre las cuales el opio, pero, principalmente, elementos de seda y algodón entre los cuales hay que contar algunas colchas (*colches* dice Pyrard de Laval) que probablemente tengan que ver con las famosas colchas indo-portuguesas. Pero, lo más interesante para nosotros, es que también había entre estas mercancías “gabinetes (el original francés dice *cabinets*, al igual que la traducción inglesa; *escritorios* dice la traducción portuguesa) del estilo de los de Alemania, con embudidos de concha nácar, de marfil, de oro, de plata, todo ello muy bien hecho. También hacen otros pequeños gabinetes (*cabinets*: original francés y traducción inglesa; *contadores*: traducción portuguesa) cofres y cajas de carey, que pulen con tanto brillo, que no hay nada que pueda ser tan bonito, porque el carey está modelado por la naturaleza.”¹¹

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Pyrard de Laval, *The Voyage...*, p. 248. Pedro Dias, cita el pasaje en la traducción portuguesa de Chunha Rivara en *Arte indo-portuguesa...*, *op. cit.* p. 348. El texto en francés de la edición de 1679 dice : « Ils ont encores des cabinets à la façon d’Allemagne, de pièces raportées de nacre de perles, yuoire, or, argent, & de pierreries, le tout fait fort proprement. Ils font d’autres petits cabinets, cofres, et caffettes d’escailles de tortuë, qu’ils rendent fi cleres & polies, qu’il ne fe peut rien voir de plus gentil, à caufe que ces efcailles font faconées de nature » . Respetamos la ortografía del original: *Voyage de François Pyrard de Laval, ...op. cit.*, Parte II, Capítulo XIX, p. 159.

<http://books.google.com.mx/books?id=GCVOi1yXECIC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>

Al parecer estos “escritorios”, “gabinetes” o “contadores” formaban parte de las mercancías que viajaban en navíos portugueses dentro de la ruta comercial que unía Goa, Malaca, Macao y Japón, por lo que, hablando de este rico tráfico comercial, Pyrard de Laval nos vuelve a hablar de ellos diciéndonos que entre las mercancías que viajaban de esta manera había: “[...] entre otras cosas, un gran número de gabinetes (*cabinets*) de todos los tipos, hechos según la moda de Alemania. Y es este uno de los objetos mejor hechos y de los más elaborados que se puedan encontrar: porque están hechos con maderas preciosas y con embutidos (*moucheté et marqueté*) de marfil, concha nácar y piedras preciosas; en lugar de hierro, les ponen oro. Los portugueses los llaman *Escritorios de la China*.”¹²

Esto por lo menos nos permite saber que aquello que los portugueses llamaban *escritorios de la China*, Pyrard de Laval lo interpretaba como *cabinets* y que estos le parecían mostrar similitudes con los “gabinetes” alemanes, probablemente con aquellos de Augsburgo y Nuremberg que “se exportaron, nos dice María Paz Aguiló, en grandes cantidades durante la segunda mitad del siglo XVI, hasta bien entrado el XVII”.¹³ Por ello mismo, sigue explicando Paz Aguiló, “este comercio fue tan perjudicial para España, que dio origen a la famosa pragmática de Felipe III. Los escritorios *a la moda de Alemania* se hicieron en las Indias Orientales y hasta en Japón, dentro del arte Namban.”¹⁴ Por lo demás es interesante mencionar que el origen de este mueble alemán, se encuentra, al parecer, en

Resulta interesante la indeterminación que existe en las traducciones, entre los términos escritorio, gabinete y contador.

¹² « Mais entr’autres chofes, grand nombre de cabinets de toutes façons, faits à la mode de ceux d’Allemagne (sic), & eft bien la chofe la plus propre ; & mieux élaborée qui fe puiffe voir : Car c’eft tout bois exquis, moucheté et marqueté d’yuoire, nacre de perles, & pierreries. Au lieu de fer, ils y mettente de l’or. Les Portuguais appellent cela *Efcritorios de la China*. » Pyrard de Laval, *Voyage de François Pyrard de Laval...*, *op. cit.*, Parte II, Capítulo XIII, p. 111. Disponible en Web: <http://books.google.com.mx/books?id=GCVOi1yXECIC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> Ver también la versión en inglés: Pyrard de Laval, *The Voyage...*, p. 177.

¹³ María Paz Aguiló, capítulo sobre mobiliario en Antonio Bonnet Correa (coordinador), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 287.

¹⁴ *Ibidem*.

España de donde se introduce a Alemania en el siglo XVI, puesto que el “alcance del dominio de los Habsburgo hizo necesaria la exportación de estos escritorios o contadores, aunque sólo fuera con propósitos administrativos, pues es un mueble que responde perfectamente al carácter de la época como receptor y secreto de documentos y objetos valiosos de pequeño tamaño [...]”.¹⁵ Por otro lado a este mueble español, que evolucionaría a su propio modo en Augsburgo y Nuremberg, se le han atribuido orígenes italianos, catalanes y mudéjares.

En cuanto a la teoría catalana, siguiendo con la explicación de María Paz Aguiló, se acepta que el mueble habría derivado del “arca de novia catalana con puerta lateral y cajones al interior”¹⁶ aunque, señala Paz Aguiló, “[...] no hay que dejar en el olvido las arquillas mudéjares rectangulares [...] cuya tapa superior al levantarse dejaba ver una serie de cajoncillos adosados a las paredes. Estas arquillas evolucionaron aumentando el tamaño de los cajones y haciéndolos practicables, no por la parte superior, sino por el frente, cubriéndose por una tapa abatible. Posteriormente se combinan las dos apareciendo el tipo de doble tapa. La ordenación de las series de cajones y la aparición de puertecillas en sí pertenece al siglo XVI, y es tipo temprano catalán, rápidamente generalizado, marca efectivamente un punto de partida europeo.”¹⁷

Cabe resaltar que los portugueses desarrollaron su estilo propio de gabinete o “contador”, como se llama en este país. Al respecto Maria Helena Mendes Pinto nos dice que:

[...]el mueble al que llamamos contador se deriva del arca de escritorio y se distingue de sus congéneres europeos por tener las gavetas a la vista, aparentemente todas iguales, dispuestas al

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

frente de la caja, cubriéndola por completo; este se asienta sobre una mesa o soporte (*trempe*), cuando llega a ciertas dimensiones.

Según Robert Smith, los contadores portugueses constituyen, en el siglo XVII, la contribución de nuestra ebanistería para el enriquecimiento del grupo formado por los “cabinets” usados en los diversos países de Europa y considerados como piezas de lujo por excelencia.¹⁸

Si bien podríamos pensar que este mueble es el origen más cercano del “contador” indo-portugués, puesto que carece de tapa frontal como aquellos, aunque sus soportes suelen tener pies torneados o con bolas (*bolachas*) y no *naginis*, hay que señalar, sin embargo, que, por lo menos en lo que respecta a la presencia de herrajes en estos muebles, Mendes Pinto ve una influencia de los muebles indo-portugueses sobre los portugueses y no lo contrario.¹⁹ Hay que señalar igualmente que un inventario portugués de 1601 estudiado por esta autora, aparece un “contador” portugués (*hum contador dourado*) junto a “varios escritorios de la India y de Alemania”.²⁰

Se juzgará por las líneas anteriores de lo intrincada que resulta la problemática de los orígenes del mueble conocido como “gabinete” (cabinet) o “contador” y el de las variadas influencias que se observan en su evolución. Esta problemática se complica cuando se agrega a los muebles ya citados los famosos “bargueños” o “comodas papeleras” del virreinato del Perú, considerados como una variante “mestiza” de los ejemplares europeos; a esto se agrega la dificultad de llegar a una terminología común como acabamos de ver: hay quien considera que los “contadores” o “gabinetes indo-portugueses” descienden del “bargueño” refiriéndose, por supuesto, a los ejemplares europeos de este

¹⁸ Maria Helena Mendes Pinto, “Moveis”, en *Artes Decorativas Portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga, Séculos XV-XVIII*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, Museu Nacional de Arte Antiga, 1979, p. 41. Reproducimos aquí la nota núm. 44 por medio de la cual la autora cita a Robert Smith: Robert Smith-“The Art of Portugal-1500-1800”, capítulo 7: “The Furniture”.

¹⁹ *Idem*, p. 42.

²⁰ *Idem*, pp. 41-42. Nosotros subrayamos la palabra escritorio.

mueble.²¹ El “gabinete” se dibuja verdaderamente como el mueble internacional de los siglos XVI, XVII y XVIII con todo lo que esto conlleva de babélico. En todo caso, habrá que admitir que todos estos datos no nos han aclarado mucho en cuanto a la cuestión del origen de aquellos “gabinetes” o “contadores” indo-portugueses de pies de *nagas* y *naginis* conocidos también como “contadores de Goa” que se suman a las numerosas interpretaciones asiáticas (mogoles, chinas, japonesas), de los famosos muebles europeos que Pyrard de Laval designaba como “cabinets” de Alemania.

Pero, regresando ya a nuestros asuntos, podemos seguir con una serie de preguntas. ¿Estaremos autorizados a pensar, por la filiación común que existe entre los “contadores” indo-portugueses y los “escritorios” asiáticos derivados de los “gabinetes” italianos y alemanes, que entre aquellos muebles que aparecen en inventarios novohispanos como aquella “escribanía de nogal de China, con sus gavetas y llave” en un inventario de 1643²² o bien aquel “escritorio de Alemania grande, embutido de ébano y marfil, con sus cantoneras doradas, con su escribanía de lo mismo” (1679)²³, aquel otro “escritorio del Japón, con su escribanía y bufetillo de maque y concha nácar”(1679)²⁴ o bien este último “escritorio de China, embutido de nácar y maque, con sus cantoneras, eslabones y cerradura de plata” (1688)²⁵ también habría llegado hasta el virreinato de la Nueva España alguno de estos “gabinetes” o “contadores” con *nagas* y *naginis* de la India portuguesa? ¿Entre aquellos muebles del Río de la Plata que, según Schenone, pertenecen al repertorio portugués, podremos identificar algún día un contador que viniera, ya no de Portugal propio, sino del *Estado da India* y cuyo estilo se relacione a los “contadores de Goa”? Sería

²¹ Es la palabra que utiliza Martha Boyer según nos dice Francisco Hipólito Raposo, *op.cit.*, p. 10.

²² Gustavo Curiel, “Consideraciones sobre el comercio...”, *op. cit.*, p. 155.

²³ *Idem.*, p.156.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

este el origen de la presencia simultánea de criaturas híbridas femeninas tanto en las cazoletas de los púlpitos indo-portugueses como en las de los púlpitos de la iglesia de la Merced y de San Miguel (o de la Compañía) en Sucre y de la catedral del Jujuy en Argentina?

Está claro que las *naginis* de las bases de estos “contadores de Goa” se encuentran en estrecha relación con aquellas de los púlpitos indo-portugueses; esto es particularmente evidente cuando se comparan las *naginis* de algunos de estos muebles con las *naginis* de la iglesia del convento de Santa Mónica en vieja Goa (fig. 9⁶)²⁶ o inclusive con aquellos *nagas* de cara de hombre vegetal del púlpito de Daman (fig. 3²), cuyas colas se enroscan de manera muy cercana a la de numerosas *naginis* de los pies de los “contadores de Goa.”²⁷

No obstante, en realidad, las criaturas híbridas de los púlpitos bolivianos se apartan bastante, a nivel estilístico, de las *naginis* de los “contadores de Goa”. Por lo tanto, en general, no es tanto a nivel estilístico que podemos comparar las criaturas fantásticas de las cazoletas de los púlpitos del virreinato del Perú con aquellos de de la India portuguesa, aunque a veces si aparezcan elementos en común como sucede entre los mascarones del púlpito de San Blas en Cuzco y los de los del del Palacio Maquinez en la India, o bien con los respaldares de los púlpitos de la Compañía en Sucre, de San Francisco, en Quito, de Stavanger, en Noruega y los paneles del antepecho del púlpito de la iglesia del Bom Jesus, en Daman. En efecto, es sobre todo por el hecho de que su programa iconográfico sea tan parecido que los púlpitos del virreinato del Perú son comparables con los de la India portuguesa.

²⁶ Recordamos aquí la indicación que nos fue comunicada por Gustavo Curiel de manera un tanto informal según la cual se relaciona a estos “contadores” con el convento de Santa Mónica, en Goa.

²⁷ Si bien, en la imagen que proporcionamos aquí, las colas de las *naginis* del “contador” (figs. 1⁸ y 3⁸) parecen enroscarse de forma inversa a las de las criaturas de los púlpitos que acabamos de mencionar, existen “contadores” indo-portugueses en que la cola de las *naginis* se enroscan, no hacia atrás como en el “contador del Museo Nacional de Arte Antiga, sino hacia adelante, como en estos muebles eclesiásticos.

En nuestra opinión, las razones de la similitud del programa iconográfico y del contenido simbólico de los púlpitos del Perú y de la India portuguesa, se puede interpretar de forma independiente de la existencia de los “contadores” indo-portugueses, a pesar de los *nagas* y *naginis* que se admiran en sus pies. Esta similitud se puede deber a factores distintos, pero muy probablemente ligados a la *propaganda fide*, entre los cuales se puede considerar, que los eclesiásticos, jesuitas pero también de otras órdenes, hayan, o bien viajado con artesanos de la India, como ya lo sugería José Gabriel Navarro,²⁸ o simplemente comunicado el programa iconográfico a seguir, por medio de grabados o dibujos por ejemplo, a entalladores asentado en el lugar, ya fueran estos españoles, criollos o indígenas o, inclusive portugueses, puesto que ya sabemos que artesanos de esta nacionalidad abundaban en el Virreinato del Perú. Cabe decir que existe la posibilidad de que los propios religiosos fueran los creadores de los púlpitos, como sucedió de hecho con los púlpitos de San Miguel y de San Rafael de Chiquitos, con sus pilares con sirenas, obra del jesuita Martín Schmid²⁹ de origen nórdico, origen que compartiera con el padre Joseph Ott, de Augsburgo, quien trabajara en la iglesia de de Santa maría Magdalena de San Miguel de Tucumán a partir de 1752.³⁰ Nos gustaría llamar a la atención del lector, puesto que de ebanistas y arquitectos germánicos se trata, la magnífica cuna del siglo XVII de Graz, en Austria, cuyos soportes han sido tallados a imagen de seres híbridos a mitad femeninos a mitad vegetales (fig. 2⁸). Estos seres, que recuerdan muñecas, se encuentran en

²⁸ Ver *supra*, capítulo VII, p. 305.

²⁹ Pedro Querejazu Leyton, “La escultura en el virreinato de Perú y la audiencia de Charcas” en Ramón Gutiérrez (coordinador), *Pintura, escultura y artes útiles en iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Catédra, 1995, p. 264.

³⁰ Sara Peña de Bascary, “Las ruinas jesuíticas de San Miguel de Tucumán”, *Revista de la Junta de Estudios Históricos*, núm. 12, 2006. Disponible en Web: <<http://es.scribd.com/doc/29287561/Las-ruinas-jesuíticas-de-San-Miguel-de-Tucuman-Sara-Pena-de-Bascary>>.

mucha mayor cercanía estilística con las criaturas femeninas de los púlpitos de Sucre (figs. 35⁶ y 36⁶) y del Jujuy que las *naginis* de los “contadores” indo-portugueses.

Cualquiera que sea la respuesta es evidente que una vía importante por explorar en cuanto a la transferencia de formas entre los tres, sino es que los cuatro continentes (o partes del mundo), tiene que ver con los fáciles desplazamientos de los jesuitas y la multitud de nacionalidades de los miembros de su orden.

No obstante, si bien el mero hecho de que los “contadores” indo-portugueses tengan *naginis* en sus pies resulta insuficiente para explicar la relación que existe entre los púlpitos de la India portuguesa y los del virreinato del Perú por las razones que acabamos de exponer, aún si supiéramos a ciencia cierta que éstos llegaban a América de forma regular, la realidad es que estos “contadores” guardan una gran relación a nivel conceptual con los púlpitos de la India y por ende con los púlpitos del virreinato del Perú, por el simple hecho de que la estructura sobre la cual reposan haya sido corroída, diría Vitruvio, por los mismos seres fantásticos que atacaran las ménsulas de los púlpitos indo-portugueses y cuya relación con la figuras de la Domus Aurea está, esperamos, más que establecida. Cabe decir que también en la cuna de Graz las figuras híbridas, ocupan las estructuras del mueble. En nuestro parecer hay que ligar este fenómeno, claro está, con la manera en que las criaturas fantásticas de la escuela de Fontainebleau se anidaron en los montantes y los pies de muebles renacentistas como los armarios y las mesas de Hugues Sambin.

Hay que notar que también en lo que respecta a estos “contadores” se pueden explorar las connotaciones simbólicas de las criaturas fantásticas que los caracterizan. En efecto, si bien en los púlpitos, la intención simbólica de someter a *nagas* y *naginis*, sirenas y tritones, como representantes por excelencia del erotismo y del universo mundano (recordemos el “que sólo al mundo cura” de Alciati) a los pies de la autoridad eclesiástica,

lo más natural, siguiendo la forma en que concebimos las artes decorativas de costumbre, sería descartar por completo tales significados para objetos de uso cotidiano como un “contador” o una cuna. Preguntamos de nuevo, ¿hasta qué punto podemos estar seguros que esta actitud es la correcta?

Si bien es cierto que algunas de las *naginis* de los “contadores” indo-portugueses podrían parecer relativamente inocuas, también se pueden ver ejemplares de estos seres fantásticos que mantienen mucho del erotismo que se puede apreciar en algunos de los púlpitos indo-portugueses, en particular aquellos que no han sido repintados, o mejor aún, de los propios *nagas* y *naginis* tales como los pudimos apreciar en los templos de Orissa. En efecto, muchas veces las *naginis* de los “contadores” exhiben los pechos desnudos, y otras cuantas los sostienen de manera un tanto provocativa como sucede con las *naginis* del “contador” del siglo XVII del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, presentado por María Madalena de Cagigal e Silva³¹ y retomado por Francisco Hipólito Raposo (figs. 1⁸ y 3⁸)³².

Quizás nos parezca a nosotros un tanto exagerado hablar de erotismo cuando estas figuras sólo muestran sus pechos desnudos, aunque, inclusive, lleguen a veces a deslizar sus propias manos por éstos hasta casi tocar sus pezones, como es el caso en este último contador (fig. 3⁸); no obstante, debemos de hacer un esfuerzo para resituarnos en los siglos XVII y XVIII en un reino católico como Portugal, donde existía la Inquisición y donde se intentaba cumplir con las resoluciones del Concilio de Trento en materia de imágenes. Nos parece difícil que la Iglesia viera con muy buenos ojos el que las casas acaudaladas guardaran entre sus paredes objetos como éstos, susceptibles de despertar en todo momento

³¹ María Madalena de Cagigal e Silva, *op. cit.*, fig. 27, p. 51.

³² Francisco Hipólito Raposo, *op. cit.*, lámina p. 17.

ideas lascivas, así fuese tenuemente. Nótese que es difícil no admitir una intención erótica en un contador como el del Museo de Angra do Heroísmo, en las Azores, también del siglo XVII, donde las *naginis* de pelo suelto ocultan todo su cuerpo tras un ropaje negro con embutidos de marfil en forma de trébol cuadrifolio, pero enseñan, sin embargo, sus pechos desnudos (fig. 4⁸).

Por otro lado la insistencia en los pechos desnudos de algunas de estas *naginis* en los contadores de Goa, nos remite irremediamente a la idea de fertilidad, como, sea dicho de paso, lo hace la cuna de Graz. Si bien, es posible que una vez llegados a Portugal y al resto de Europa los usuarios de estos muebles no pudieran ya entender la relación que existía entre las criaturas que tenían en los pies y los *nagas* y *naginis* de los templos hinduistas, esto no era el caso de los usuarios de estos muebles que permanecían en la India portuguesa. Hay aquí un paralelo que trazar con aquellas piezas de porcelana de la China y del Japón, cuyo “libreto cultural” según nos dice Gustavo Curiel³³, se perdió al llegar a Europa, como probablemente sucedió con aquella “caja de laca, que combina las técnicas de *hiramaki-e* y *takamaki-e*, fue ejecutada entre los años 1636 y 1639 y perteneció a María van Diemen, esposa de uno de los gobernadores generales de la Compañía de las Indias Holandesas”³⁴ cuyas escenas del *Genji Monogatari*, novela japonesa del siglo XI, eran probablemente indescifrables para cualquier europeo, así fuese acaudalado y culto.³⁵ La diferencia con lo que sucede aquí es que, en la India portuguesa, no sólo los hinduistas podían entender la referencia a las *naginis* que veían en estos contadores, sino también los portugueses católicos.

³³ Gustavo Curiel, “Consideraciones sobre el comercio...”, *op.cit.*, p. 136.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

Cuando sabemos que estos muebles son contemporáneos de los púlpitos que hemos analizado a lo largo de esta investigación, uno se pregunta naturalmente si fueron los púlpitos los que precedieron a estos muebles o si fue lo contrario, a menos, claro está, que se trate de un fenómeno absolutamente paralelo. La pregunta podrá parecer un tanto fatua; no obstante, el hecho de responder de una u otra forma es susceptible de modificar las interpretaciones que ya hemos dado de los púlpitos indo-portugueses y de las criaturas que los habitan.

En efecto, si estos muebles se pusieron de moda antes de la existencia de los púlpitos, podríamos ver en este hecho uno de los motivos que estimularan la talla de los muebles eclesiásticos que ya conocemos bien: al ver que símbolos paganos con connotaciones eróticas eran susceptibles de entrar en las casas de los poderosos y los acaudalados, los eclesiásticos reaccionaron y encomendaron los púlpitos, no sólo para combatir las creencias “idolátricas” de los hinduistas, sino también para contrarrestar la posibilidad de que estas creencias empezaran a “corroer” los espíritus de aquellas familias poderosas que constituían el sostén de la sociedad, así como los grutescos de la Domus Aurea que entrarían en su tiempo en la corte de Francisco I^{ero} para luego atacar las estructuras de los muebles de la escuela de Fontainebleau, como atacaran después los pies de nuestros contadores. No hay que olvidar que las *naginis* de estos muebles, además de híbridos entre serpiente y mujer, son también híbridos entre grutescos y *nagas*, como lo son las bellas e inquietantes criaturas de nuestros púlpitos.

Pero si, en cambio, fueron los púlpitos los que se tallaron primero, entonces habría que ver en la facilidad con que los miembros de las familias acaudaladas de la India portuguesa albergaron estos muebles con sus criaturas paganas en el interior de sus casas un síntoma, más o menos tenue, más o menos formulado, del deseo que tenían de rebelarse

contra la autoridad de la iglesia, y dejar que tanto el erotismo, como el espíritu mundano al cual remite un mueble en el que frecuentemente se guardaban joyas como un “gabinete”, se insinuaran dentro de su universo privado. Quizá, sin admitírselo a ellos mismos, esperaban así dejar entrar a los *nagas* como el rey Parikshit dejara entrar a Takshaka bajo la forma de un pequeño gusano dentro de una manzana. Para convencer al lector que no creyera que un objeto de uso cotidiano pudiera contener tanta carga de deseo, consciente o inconsciente, le rogaremos recuerde el soporte del espejo en el que se contempla la *dame à sa toilette* (a veces considerada como la célebre Diane de Poitiers, el alma misma de Fontainebleau) en dos famosos cuadros anónimos, el de Dijon y el de Bâle (figs. 5⁸ y 6⁸). ¿Al ver estas parejas que recuerdan los pares de Androuet du Cerceau y de Philibert Delorme que ya conocemos bien, a pesar de no tener colas de serpientes, como no pensar en las *maithunas* de los templos hinduistas, ya se den éstas entre *nagas* y *naginis* en sus *stambhas*, o entre seres humanos comunes y corrientes?

Por otro lado, es ciertamente intrigante que después de *nagas* y *naginis*, una de las figuras que aparecen con más frecuencia en los pies de los púlpitos indo-portugueses sean precisamente “Garudas” – al menos así se les considera habitualmente³⁶ en su forma de ave rapaz, lo cual aunque contradiga lo que acabamos de decir, no deja de despertar curiosidad en lo que concierne a la relación de estos muebles con el significado de los púlpitos indo-portugueses.

Por interesante que aparezcan estas interrogaciones es evidente que no podremos adentrarnos aquí más afondo en ellas, así es que cortaremos de tajo con éstas, dejándolas en suspenso. Las consideraciones que hemos enumerado en estas últimas páginas son sólo algunas de los que quedan, sino por resolver, por lo menos por explorar más a fondo. Se

³⁶ Ver Francisco Hipólito Raposo, *op. cit.*, p. 32.

trata de cuestiones que se ciñen al campo de la iconografía fantástica de los púlpitos indoportugueses, campo al que nos hemos querido apegar aquí particularmente. Está claro que además de estos asuntos queda mucho por hacer en Goa, Daman y Diu, únicamente en lo que concierne a los púlpitos, para no hablar de los retablos, de la escultura, de la pintura, de la pintura mural, de la arquitectura, de la orfebrería, de la mayólica y de las artes decorativas en general. Habrá que explorar los motivos geométricos, y ya no fantásticos, que caracterizan estos púlpitos, la forma de sus tornavoces, de sus cazoletas y los vínculos que existen entre uno y otro con el fin de establecer pertenencias a escuelas de talla en particular. Con respecto a este tipo de investigación, hablando ya de motivos ornamentales no figurativos, quisiéramos llamar la atención sobre las ménsulas del retablo mayor de la iglesia de San Cayetano en Goa que mucho tienen que ver, en nuestro parecer, con elementos similares en el templo de Brahmeshvar, en Orissa (figs. 8⁸ a 11⁸).

También se tendrán que estudiar estos objetos desde un punto material, conocer la madera con que están hechos, los pigmentos que se utilizaron para su policromía; en fin, el campo es fértil, no cabe duda de ello, en particular si se piensa en lo que se puede ganar en cuanto al conocimiento de las relaciones de la Nueva España y del virreinato del Perú con las Indias Orientales, tema que, a pesar de todo lo que ya se ha hecho hasta ahora, sigue presentándonos ante nosotros como un nuevo continente por explorar.

Cabe decir que existen púlpitos en Goa, contemporáneos de los que hemos estudiado aquí, que no tienen, sin embargo, *nagas* o *naginis* en sus cazoletas. Hemos dejado de lado estos muebles eclesiásticos porque no caían directamente dentro del campo de nuestro estudio. Por lo demás, aún en lo que concierne a la iconografía fantástica de los púlpitos, está claro que quedan problemas por resolver. ¿Por qué, por ejemplo, el púlpito de San Cayetano, en vez de tener *nagas*, *naginis* u hombres vegetales en la cazoleta, ostenta

los símbolos de los cuatro evangelistas, el hombre, el león, el toro y el águila? Podríamos pensar en un primer momento que esta simbólica se opone a aquella que hemos querido destacar en lo que concierne a nuestras figuras fantásticas; no obstante, aunque el tenor sea otro, puesto que no se trata aquí de someter a los evangelistas, la simbólica en realidad es paralela: Los evangelistas, después de todo, son los primeros conversos en recibir la palabra de Cristo, y una vez convencidos de su verdad son ellos quienes sostienen su palabra (fig. 7⁸ y rel. obr.). En realidad, es así como la Iglesia ha querido representar a *nagas*, *naginis* y hombres salvajes: como conversos que han recibido y aceptado la palabra de Dios, así fuesen forzados a ello.

Es evidente que a lo largo de este trabajo son muchos los puntos sobre los que esperamos haber llamado la atención del lector, pero entre todos ellos quizá haya algunos que cabe destacar. En primer lugar el hecho de que la comunicación entre Asia, América y Europa, así como las influencias mutuas que existieron entre estos tres continentes fue probablemente mucho más importante y sostenida de lo que en general imaginamos. Si la idea de establecer una comparación entre el arte de la India y el barroco de los virreinos quizá hubiera parecido descabellada al lector que no supiera de estos temas antes de tomar nuestra investigación entre sus manos, esperamos haberlo convencido, que debido a la existencia del barroco indo-portugués, cuya realidad en general se olvida desde este extremo del planeta, se hacen ya mucho más comprensibles y justificables tales comparaciones.

Por otro lado, como ya lo decíamos en la introducción, esperamos haber podido contribuir con este trabajo a la idea avanzada por autores como Kubler, según la cual, los límites temporales nunca son tan claros en lo que concierne a los fenómenos artísticos de lo que a veces se ha pensado, bajo la influencia de una teoría de los estilos interpretada con

demasiada rigidez. No obstante, no sugerimos de ninguna manera que haya que abandonar el estudio de los estilos; muy al contrario: sin este conocimiento ni siquiera sabríamos reconocer cuales son las formas que nacen, dormitan y vuelven a despertar a lo largo del tiempo. Otra frontera que esperamos haber contribuido a desdibujar es aquella que tiene que ver con la rígida demarcación que, quizá todavía, se establece todavía entre “artes mayores” y “artes decorativas”. No es menester repetir aquí los múltiples elementos pertenecientes al ámbito de las artes decorativas que se conjugaron para dar nacimiento al púlpito de Daman, y la importancia, tanto estética como simbólica, que estos objetos otorgaron a nuestro mueble eclesiástico, puesto que, - y este es otro punto que esperamos haber contribuido en alguna manera -, también los objetos destinados al uso cotidiano pueden cobrar significados, a veces muchísimos más profundos de lo que imaginaríamos. Por otro lado, esto último implica que en materia artística, las fronteras entre naciones sean mucho menos importantes de lo que se concibe muchas veces; también creemos haber contribuido aquí a hacer visible este hecho.

Por fin, esperamos haber podido demostrar la importancia del grotesco tal como se manifestó de forma simultánea tanto en el barroco americano como en el de la India, sugiriendo a la vez que este género, no es tan inocuo ni tan “meramente ornamental”, como se ha llegado a veces a concebir, sobre todo cuando se encuentra en iglesias, y que éste, además de representar un aspecto del universo artístico europeo que hay que seguir analizando con cada vez más rigor, constituye una de las claves para comprender como pervivieron, dentro del arte barroco, algunas de las características y de las creencias de los pueblos conquistados por España y Portugal a partir del siglo XVI, tanto en Asia como en América, así fuesen doblegadas simbólicamente, aunque nunca neutralizadas completamente, por las intenciones moralizantes de la Iglesia. En lo que a nosotros

concierno, es con renovadísimo interés que regresaremos ahora a la capilla del Rosario, y a la pequeña iglesia de Tonantzintla, en Puebla, no sólo para comprender lo que ahí sucedió en lo que concierno a la Nueva España, sino también al virreinato del Perú, a la India portuguesa y a Europa misma, donde la Iglesia también veía “idolatría” contra la cual luchar. No podremos ya entrar en estos recintos sagrados, sin pensar en las “cuatro partes del mundo”, ni en el universo de significados, que estando frente a nosotros, nos queda por explorar.

Como último punto, quisiéramos resaltar que la investigación que llevamos a cabo aquí quizá no hubiera sido posible en otras épocas, sencillamente por la dificultad que implicaba consultar las fuentes necesarias, dispersas en numerosos países. Se podrá desconfiar de Internet por muchas razones, pero está claro que, en cuanto a la accesibilidad de documentos de primera mano, se trata de un instrumento cuya utilidad para el investigador es invaluable, e imprescindible actualmente, gracias a la existencia de bibliotecas digitales de calidad como son la de la Biblioteca Nacional de Francia (Gallica), del Instituto Cervantes, de la Biblioteca Nacional de Portugal, de la Digital Library of India, de Internet Archive, etcétera. Por otro lado las librerías en línea como Amazon y otras nos permitieron adquirir libros en el extranjero que no hubiésemos podido conseguir aquí; de igual manera la Biblioteca digital de la UNAM nos permitió acceder a numerosos artículos en revistas especialidades a través JSTOR, en particular. No nos cabe duda que la importancia de Internet es comparable a la de la invención de la imprenta. No obstante, a pesar de la falta de fondos, sería bueno que las bibliotecas de nuestro país dejaran de desdeñar los trabajos que se han escrito sobre el barroco, no decimos indo-portugués, sino simplemente portugués, e hicieran un esfuerzo por adquirir más volúmenes que traten del tema. Portugal es en verdad importante para conocer nuestra propia historia, en particular

en lo que se refiere a la relación con Asia durante el periodo virreinal. También esperamos haber contribuido a que esto se tenga más en cuenta.

ILUSTRACIONES DE LA CONCLUSIÓN



18. “Contador” indo-portugués. Teca, ébano y marfil. Siglo XVII.

Museo Nacional de Arte Antiga (Sala 16, núm. 57).

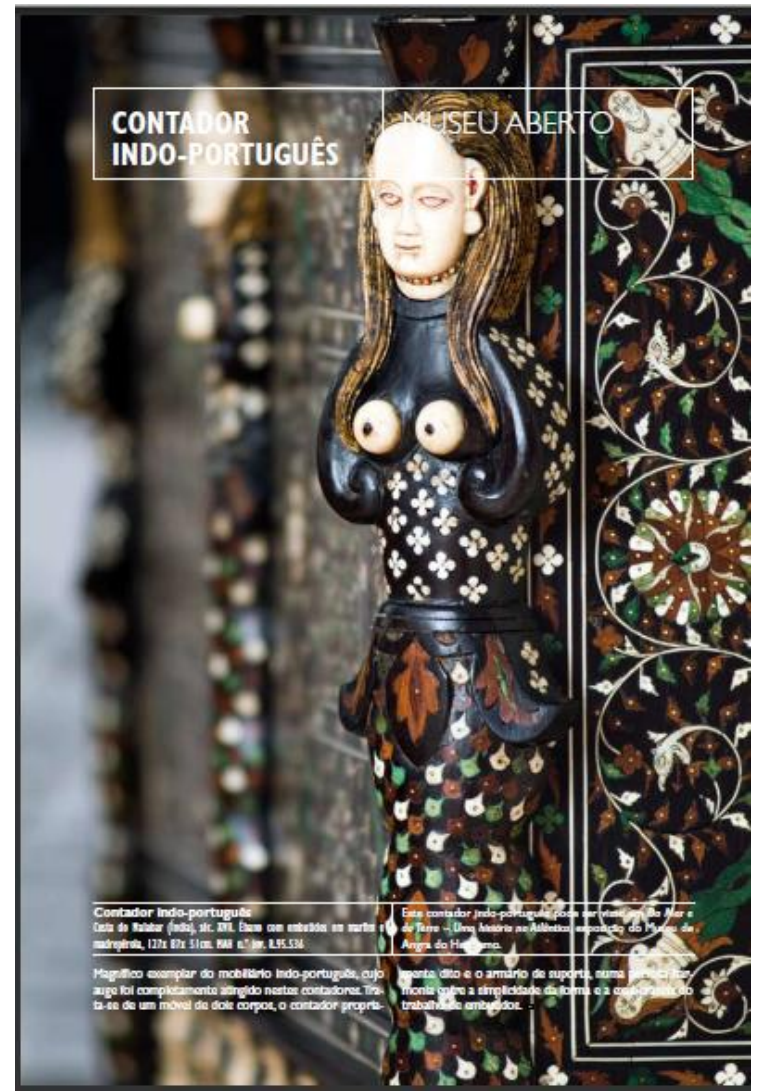
Fotografía de José Pessoa /A.N.F. tomada de “Indo-portuguesmente”, *Oceanos*, núms. 19 / 20. Septiembre / Diciembre 1994, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, p. 17.



2^o. Cuna. Madera pintada y dorada. Último cuarto del siglo XVII. Graz. Landesmuseum Joanneum. Fotografía tomada de Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art décoratif en Europe, Classique et Baroque*, París, Citadelles & Mazenod, 1995, p. 131.



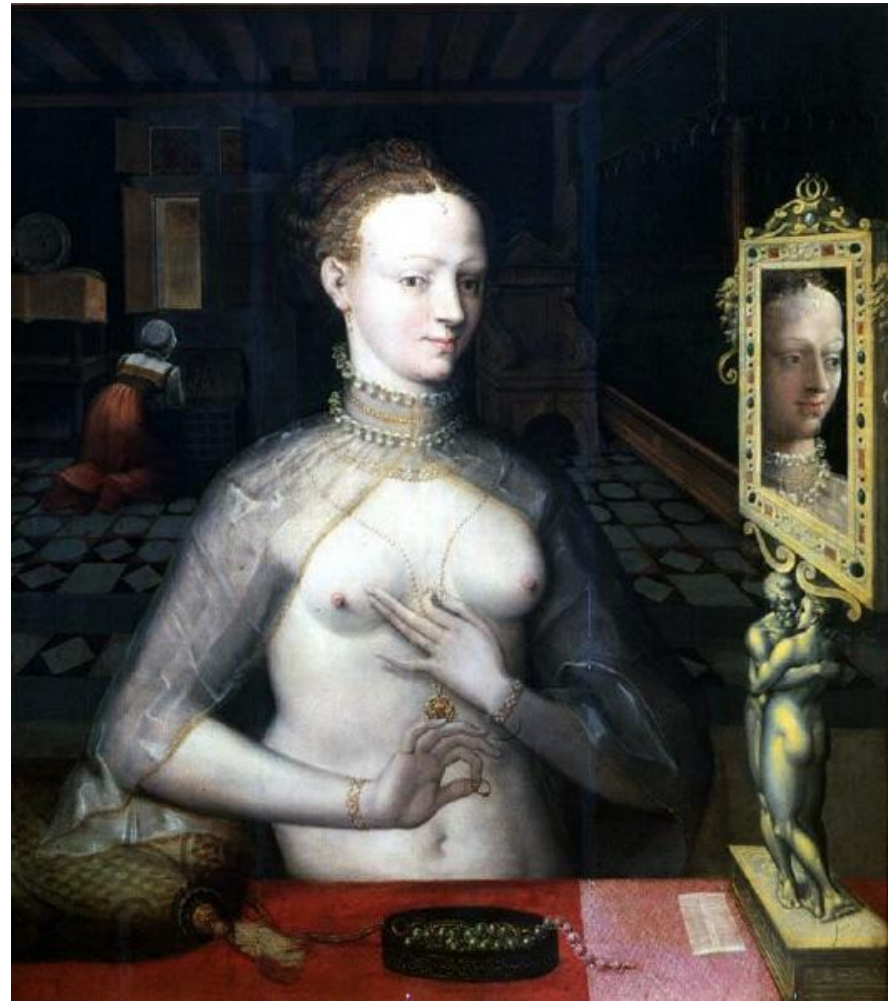
3^o. “Contador” indo-português. Detalle. Siglo XVII. Teca, ébano y marfil. Museo Nacional de Arte Antiga (Sala 16, núm. 57). Detalle a partir de la fotografía de José Pessoa /A.N.F. Ver fig. 1^o y lista de ilustraciones.



4^o. “Contador” indo-português .Detalle. Ébano con embutidos de marfil y madreperla. Costa de Malabar, India. Siglo XVII. Museo de Angra do Heroismo (núm. de Inventario: R.95. 536). Foto: <http://museu-angra.azores.gov.pt/museu-aberto/011_museu-aberto.pdf>



5⁸. *Dame à sa toilette*. Óleo sobre tela. Artista anónimo. Escuela de Fontainebleau. Francia. 1560. Dijon, Musée des Beaux Arts. Imagen tomada de Margherita Azzi-Visentini, "Cuir", en Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles & Mazenod, 1993, p. 418.



6⁸. *Dame à sa toilette*. Artista anónimo. Escuela de Fontainebleau. Francia, 1560-1565. Museo de arte de Basilea (Kunstmuseum Basel). Núm de inv.: 2324.

Foto:©Kunstmuseum Basel.<<http://80.74.155.18/eMuseumPlus?service>>

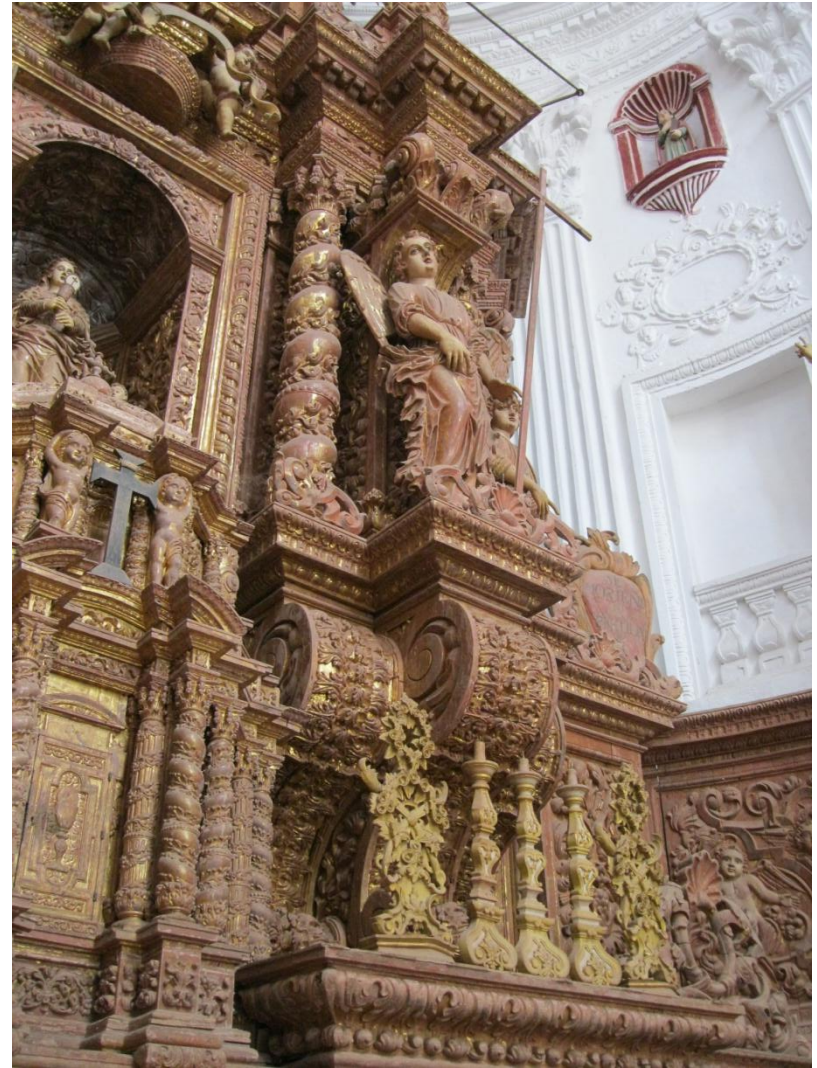


78. San Mateo. Púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia en el convento de San Cayetano. Vieja Goa, Goa, India. Siglos XVII-XVIII.

Foto: Esteban García Brosseau.



8⁸. “Ménsulas” del templo de Brahmeshvar. Bhubaneshvar, Orissa, India. Siglo XI. Foto: Esteban García Brosseau.



9⁸. Altar mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia en el convento de San Cayetano. Vieja Goa, Goa, India. Detalle. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.



10⁸. Ménsulas del retablo del altar mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia en el convento de San Cayetano. Vieja Goa, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.



11⁸. “Ménsulas” del templo de Brahmeshvar. Bhubaneshvar, Orissa, India. siglo XI. Foto: Esteban García Brosseau.

RELACIÓN DE OBRAS

DESCRIPCIÓN GENERAL DE LOS PÚLPITOS

Hilda Moreira de Frias incluye en su trabajo las fotografías de un gran número de púlpitos de los que da una descripción general. No obstante, sólo describe de forma particular cinco de los púlpitos de los que hemos querido ocuparnos aquí, aunque de forma relativamente concisa; se trata de los púlpitos de la iglesia de Nuestra Señora de la Providencia en el convento de San Cayetano en Vieja Goa,¹ de la iglesia de Santa María del convento de Santa Mónica en Vieja Goa,² de la iglesia del Espíritu Santo en Margao,³ de la iglesia de Santa Ana en Talaulim⁴ y de la iglesia de San Jerónimo en Mapussa.⁵ Si hemos decidido llevar a cabo nuestra propia descripción formal, es porque nos parecía necesario incluir aquellos púlpitos que la autora dejó de lado, así como tratar de algunos aspectos que nos parecen importantes para nuestra propia investigación; así hemos puesto el acento aquí en las criaturas fantásticas de las ménsulas, como es natural, al mismo tiempo que hemos intentando poner de relieve el vínculo que existe entre estos púlpitos y el barroco de los virreinos. Cabe recordar que mientras la autora incluye en su trabajo púlpitos de los siglos XVII, XVIII y XIX y quizá aun más recientes, nosotros nos limitamos a aquellos que creemos pertenecer a los siglos XVII y XVIII.

A continuación, enumeraremos los rasgos formales que comparten todos los púlpitos estudiados aquí:

¹ Hilda Moreira de Frias, *op. cit.*, pp. 65-66.

² *Ibidem*, pp. 67-68.

³ *Ibidem*, pp. 68-69.

⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁵ *Ibidem*, p. 70.

Cazoleta. La cazoleta, que siempre termina con un pinjante, está formada por paneles decorados, en general, con hojarascas; estos paneles están articulados por ménsulas labradas que alojan criaturas fantásticas.

Antepecho. El antepecho, a su vez, está compuesto por paneles articulados por columnas, casi siempre salomónicas, con ornamentos de hojas de parra o de acanto; estos paneles pueden estar simplemente decorados con hojarascas o bien contener nichos y cartelas dentro de los cuales están representados, en medio o en alto relieve, las figuras de diversos santos.

Si bien la mayoría de los púlpitos exhiben columnas salomónicas en el antepecho, aquellos de la iglesia del Bom Jesus, en Goa y de la iglesia del Espíritu Santo, en Margao presentan, en cambio, fustes con crucetas de lacerías, mientras que los púlpitos de las iglesias de Nuestra Señora del Rosario y de Nuestra Señora de los Remedios, en Daman, ostentan, además de columnas salomónicas, unos caprichosos soportes labrados formados por hojas de acanto. Sean salomónicas o no, las columnas articulan el antepecho en registros cuyo número puede ser par o impar, contándose de cuatro hasta nueve de éstos; las columnas pueden encontrarse aisladas o bien agruparse por pares o de tres en tres. En todos los casos, las columnas se proyectan hacia el frente rompiendo la linealidad tanto del pedestal corrido como del entablamento. Cuando se trata de grupos de tres columnas, la que está en posición central también se proyecta hacia el frente con respecto a las otras dos, lo cual acentúa el dinamismo provocado por los resaltos. El número de vueltas de las espiras es variable, encontrándose columnas de tres, cuatro, cinco, seis e inclusive siete vueltas, a pesar de que, en los retablos, el número de vueltas suele ser cinco, según lo observa José Pereira. La mayoría de estas columnas son tritóstilas y presentan en su primer tercio estrías

helicoidales que se diferencian nítidamente de las espiras del fuste; no obstante, sucede también que algunas columnas presenten espiras salomónicas en la totalidad del fuste aunque éste quede dividido por medio de un anillo en un tercio inferior y en dos tercios superiores, por lo que se puede seguir diciendo que estas columnas son tritóstilas.

El hecho de que las columnas sean casi todas salomónicas puede indicarnos dos cosas en cuanto a la fecha de ejecución de estos púlpitos: o bien, refiriéndonos al desarrollo de los soportes dentro de la retablística mexicana y española, que hay que ubicar el momento de su ejecución entre el segundo tercio del siglo XVII y la primera década del siglo XVIII, momento después del cual aparece el estípite en estos dos lugares, o bien que el estípite nunca fue adoptado por los entalladores y ensambladores que ejecutaron estos muebles eclesiásticos para articular sus antepechos por lo que su factura se puede extender mucho más adentro en el siglo XVIII, lo cual nos permitiría establecer una relación con lo sucedido en el universo artístico lusitano ya que, en palabras de Baird, “en Portugal durante gran parte del siglo XVIII la salomónica, nunca el estípite, es el árbitro de la moda”.⁶ Cabe aquí decir que este es el escenario más probable puesto que, ampliando nuestra atención más allá de los púlpitos, los retablos de Goa muestran la misma “adicción a la salomónica” constatada por Baird⁷ en lo que respecta al retablo portugués.

Mientras que en aproximadamente la mitad de los púlpitos estudiados aquí las columnas salomónicas responden a la característica portuguesa detectada por Baird según la cual son las gargantas, y no los senos, las que reciben la ornamentación vegetal puesto que “la típica salomónica de Portugal [...] tiene convexas panzas bruñidas, con un helicoide

⁶ Joseph A. Baird., *op. cit.*, p. 125.

⁷ *Idem.*

cóncavo lleno de ornamento foliado, normalmente en patrones de hoja de parra”,⁸ la otra mitad, no obedece a estas características. En efecto, las columnas salomónicas de los púlpitos de la iglesia de San Cayetano en Assagao, de las iglesias de Nuestra Señora del Rosario y de Nuestra Señora de los Remedios en Moti Daman, de la iglesia de San Pablo en Diu, de la iglesia de San Pedro, cerca de Vieja Goa, de Nuestra Señora de la Piedad en Divar y de Nuestra Señora de la Esperanza en Candolim, reciben el ornamento vegetal en los senos y no en las gargantas.

Ahora bien, en lo que se refiere a los retablos, José Pereira constata en Goa la presencia de un tipo temprano de columna salomónica en las que hojarascas de acanto tienden a cubrir los senos de las columnas y un tipo tardío en que las hojarascas se desplazan hacia las gargantas mientras que el acanto tiende a ser reemplazado por hojas de parra y uvas. En el tipo temprano se puede observar una suerte de roseta (“a sort of fleuron”) formado por las mismas hojas de acanto situado al centro de los senos de las columnas.⁹ De esta constatación habría pues que concluir que los púlpitos que acabamos de enumerar son anteriores a los demás púlpitos estudiados. Algunas de las columnas de estos púlpitos como los de las iglesias de Nuestra Señora de los Remedios en Moti Daman y de San Pablo en Diu, presentan en efecto, unas rosetas entre las hojarascas en uno de cada dos senos, aunque es necesario agregar que aquí se trata de auténticas rosetas que se distinguen claramente de las hojarascas de acanto, y no de un simple remolino formado por su torsión. No obstante, cabe destacar que José Pereira no explica la razón por la cual son las columnas con hojarascas en los senos las que deberían de ser consideradas como anteriores a las

⁸ *Ibidem*, p. 127.

⁹ José Pereira, *Churches...*, *op. cit.*, p. 16.

otras, por lo que hay que tomar este criterio de datación con cierta prudencia en lo que concierne a los púlpitos.

Respaldar. El respaldar se compone en general de uno o varios paneles decorados con hojarascas, o bien con angelillos, aunque esto último sólo ocurra en el púlpito de la iglesia del Bom Jesus, en Vieja Goa; al centro del respaldar se abre el vano de ingreso al púlpito, salvo cuando se sube al mueble por una escalinata, como sucede con los púlpitos de las iglesias de Santa María en el convento de Santa Mónica y de Nuestra Señora de la Providencia en el convento de San Cayetano; este vano puede o no estar flanqueado por grupos de dos o tres columnas, las cuales son siempre salomónicas, salvo en el caso del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, en Daman, donde además de las columnas salomónicas, se ven igualmente soportes de hojarascas. En los fragmentos del entablamento quebrado que soportan estas columnas se pueden ver, a veces, angelillos de bulto o de medio bulto, como sucede en Daman, en los púlpitos de las iglesias de Nuestra Señora del Rosario y de Nuestra Señora de los Remedios, o bien en el púlpito de la iglesia de San Jerónimo, en Mapussa, en el estado de Goa.

Por encima del vano de ingreso, la gran mayoría de los púlpitos presenta además un vano cuadrangular más pequeño, provisto de un marco tallado que contiene una tabla labrada en medio relieve o bien, en algunos casos, un lienzo o una tabla pintada. Al respecto, es interesante referirse a lo que indica Pedro Dias con relación a los retablos. El autor señala que en un principio, esto es en las primeras cinco décadas del establecimiento de los portugueses en Goa, se pensó recurrir a retablos que integraran tablas pintadas, como era lo común en Portugal en el periodo renacentista, pero que esto se tornó imposible debido a las condiciones de humedad tanto en el mar como en la tierra, por lo que se optó

desde los primeros tiempos por utilizar, en lugar de las tablas, bajos relieves enmarcados a la manera de pinturas.¹⁰ Parece ser que son motivos similares los que llevaron a la solución que acabamos de describir para los púlpitos, puesto que de esta manera las tablas pintadas o los lienzos podían ser retirados y remplazados de forma periódica si el clima llegaba a dañarlos en demasía; por otro lado, el hecho de que la mayoría de los púlpitos presenten tablas talladas en medio relieve en vez de tablas o lienzos pintados, quizá indique que muy pronto se decidió recurrir a la solución que ya se había adoptado para los retablos. El hecho de que las tablas o los lienzos destinados al respaldar pudiesen ser remplazados a voluntad, si bien pudo haber funcionado bien para la época en que se diseñaron, tuvo, en nuestra época, como desafortunado resultado que, en algunos casos, tales tablas o lienzos no fuesen ya remplazados, dejando un hueco vacío donde antes había, por ejemplo, un óleo, cuyas figuras pintadas completaban adecuadamente el conjunto de la obra de talla; lo que quizá resulte peor, es que a veces, estas tablas hayan sido remplazadas, pero con ejemplares de mucha menor calidad que el resto de la obra, lo cual ciertamente altera su conjunto.

Por lo demás, la gran mayoría de los púlpitos exhibe una moldura decorada con hojarascas talladas en bajo relieve que enmarca el conjunto del púlpito (plataforma, antepecho, respaldo y tornavoz) adaptándose a su forma a la manera de un guardapolvo, por lo que retendremos en lo sucesivo esta denominación para esta pieza. En este guardapolvo, es frecuente encontrar diseños *a candelieri*, aunque esto también puede suceder en el antepecho o en el respaldar, en particular en los paneles verticales más estrechos. Cuando los púlpitos no presentan columnas salomónicas en el respaldar, sucede a veces que sea en la parte superior del guardapolvo que se vean unos ángeles flanqueando el marco que

¹⁰ Pedro Dias, “Retábulos...”, *op. cit.*, p. 100.

contiene la tabla tallada o el lienzo pintado característicos de estos muebles, aunque éstos ángeles no son entonces de bulto sino que están tallados en medio o en alto relieve.

Tornavoz. El tornavoz, de talla muy elaborada, puede ser de forma cuadrangular o poligonal, salvo en el caso del púlpito de la iglesia del *Bom Jesus*, en Daman, donde adopta la forma de una media naranja;¹¹ de la faz interior del tornavoz pende en numerosos casos una paloma que representa al Espíritu Santo, lo cual responde a la intención evidente de hacer que pareciera volar por encima de los oradores al momento de sus prédicas.¹²

Policromía. Si bien la mayoría de los púlpitos han sido repintados, algunos todavía preservan su policromía o su dorado original lo cual se puede apreciar de manera particularmente notable en el púlpito de Nuestra Señora del Rosario en Daman, o bien de la iglesia de San Pedro, cerca de Vieja Goa.

¹¹ Maria Madalena de Cagigal e Silva (*op. cit.*, p. 218) comenta lo poco habitual que resulta este tornavoz con respecto tanto a la talla portuguesa como a la indo-portuguesa.

¹² El simbolismo resulta aquí más que evidente: se señala de esta manera que es el Espíritu Santo el verdadero inspirador de las palabras pronunciadas sobre la plataforma del púlpito.



1. Púlpito de la iglesia de Santa Ana
Talaulim, Goa, India
Siglos XVII-XVIII
Madera, repintado
Lado del Evangelio

Mapa 7

Foto: Hilda Moreira de Frias, *op. cit.*, s.p.



Foto: Esteban García Brosseau - Diciembre 2010

Consideraciones generales. Cuando visitamos la iglesia de Santa Ana, en Talaulim, en noviembre y diciembre del 2010, los retablos se encontraban en proceso de restauración así como el púlpito, el cual estaba entonces cubierto por una capa de plástico, por lo que las fotografías de las que disponemos no son fidedignas. Es por ello que hemos recurrido aquí a la fotografía proporcionada por Hilda Moreira de Frías. Hay que hacer notar que esta autora, quien también proporciona una descripción del púlpito,¹³ lo sitúa del lado de la Epístola, mientras que, tal como lo pudimos observar, se encuentra actualmente del lado del Evangelio. Según nos dice la misma autora, el púlpito es de madera de Teca.

Es éste, con el de la iglesia de Varca, hoy día desaparecido, el de la iglesia de San Cayetano en Assagao y el de la Fundación Medeiros e Almeida en Lisboa, uno de los púlpitos barrocos indo-portugueses que más claramente nos remite al hinduismo, no solamente por la presencia inconfundible de cinco *naginis* cariátides, que portan inclusive el *bindi*, o la marca distintiva de las mujeres casadas, el cual también puede simbolizar la sabiduría supranatural, sino por el uso discreto pero eficaz del añil que se destaca sobre las tonalidades doradas de este mueble eclesiástico. No obstante, proponemos tal interpretación con mucha prudencia, puesto que el púlpito ha sido repintado y no sabemos si, cuando esto ocurrió, se siguió el programa original.

Cazoleta. La cazoleta se compone de cinco paneles y cinco ménsulas talladas a manera de cariátides fantásticas, aunque, por simetría, éstas debiesen de ser seis; termina con un pinjante formado por un anillo que pareciera recoger el conjunto de los paneles como si se tratara de cortinajes u hojarascas cuyos bordes cayeran hacia el suelo. Los paneles están decorados con motivos geométricos y vegetales tallados en bajo relieve y dispuestos por

¹³ Hilda Moreira de Frias, *op. cit.*, p. 69. Este es uno de los cinco púlpitos incluidos aquí de los que Hilda Moreira de Frias ha dado una descripción formal en su libro.

frangas horizontales; debido a esta peculiar disposición, tales adornos son comparables con los de la cazoleta del púlpito del museo Medeiros e Almeida en Lisboa (fig. 10¹).

Ménsulas. Dentro del conjunto de las figuras fantásticas analizadas aquí, estas cariatídes se cuentan entre las que más recuerdan a las *naginis* de la mitología hinduista. Presentan colas de serpiente recurvadas cubiertas por un faldón a la altura del pubis, el cual atenúa la transición entre la parte animal y la humana; con sus brazos levantados, sostienen los pedestales de las columnas del antepecho; llevan collares en el cuello gracias a los cuales sus rostros se ven enaltecidos; llevan también peinados elaborados y realzados por medio de diademas. Es notable que aunque estas figuras muestren, sin lugar a dudas, facciones femeninas, carezcan de senos, probablemente por un acto de pudor eclesiástico; se puede imaginar, inclusive, que éstos hayan sido eliminados después de haber sido esculpidas las *naginis*, aunque esto quedaría por verificar. Tal como aparecen actualmente, las *naginis* ostentan colas de dorso añil y frente dorado mientras que sus cuerpos desnudos han sido repintados remedando el encarnado. Su cabello ha sido pintado de castaño oscuro y sus collares de naranja, como si se hubiese querido sugerir el coral.

Es necesario aquí atraer la atención sobre los faldones de estas criaturas. Hemos visto que este tipo de pieza vestimentaria se encuentra en esculturas de *nagas* y *naginis* hinduistas muy anteriores a la llegada de los portugueses a la India, como es el caso de la escultura de Haveri de los siglos XI a XII que representa a un *naga* y una *nagini* formando pareja (fig. 9¹), o bien de la *nagini* del templo de Belur, del siglo XII (fig. 22¹), de las que ya hemos hablado en el cuerpo del trabajo; esto resulta de lo más interesante puesto que tales faldones son también muy parecidos a los que llevan las figuras híbridas del grutesco, las cuales, claro está, se inspiran a su vez en el arte romano. Si bien, a lo largo de esta

investigación, quisimos investigar cuál era el papel que *nagas* y *naginis* pudieron haber jugado en el desarrollo de la iconografía fantástica del manierismo nórdico, también es lícito preguntarse cuál es el papel que pudo haber jugado Roma, en siglos anteriores a la llegada de los portugueses, en el desarrollo de la iconografía hinduista de *nagas* y *naginis*.

Antepecho. El antepecho se compone de paneles ornamentados con motivos vegetales abstractos articulados por medio de columnas salomónicas tritóstilas agrupadas de tres en tres; una de cada tres columnas se proyecta hacia el frente con respecto a las otras dos, mientras que estas últimas, a su vez, se proyectan hacia el frente con respecto al plano del antepecho; tanto el pedestal corrido como el entablamento presentan por ello resaltos y retraimientos. El fuste de las columnas salomónicas muestra, en su primer tercio, estrías helicoidales, mientras que el resto del fuste se compone de cuatro espiras; el tercio inferior del fuste está separado de los dos tercios superiores por un grueso anillo con garganta ornamentada. En el imoscapo un adorno de hojas de acanto parece escaparse de la basa. El capitel se inspira en un capitel corintio.

Respalda. El respaldar del púlpito se compone de dos amplios paneles verticales decorados con motivos vegetales *a candelieri* que nacen de unos jarrones. Estos paneles laterales enmarcan un panel central en medio del cual se abre el vano que permite el ingreso al púlpito. Este primer vano se encuentra coronado por un marco, destinado a recibir una tabla o un lienzo pintado; en este caso se trata de un bajo relieve repintado que, según nos informa Hilda Moreira de Frias representa a Cristo “bendiciendo a los ángeles y los santos que lo rodean.”¹⁴

¹⁴Hilda Moreira de Frias, *op. cit.*, p. 69. A decir verdad, nosotros preferiremos reconocer en esta tabla labrada a Dios padre con la paloma del Espíritu Santo bendiciendo a la virgen con Santa Ana, lo cual sería pertinente

Tornavoz. Como ya lo observaba Hilda Moreira de Frias,¹⁵ el tornavoz, sumamente elaborado, es un prisma octogonal truncado de tal manera que presenta únicamente cinco caras laterales. A este prisma truncado se han agregado pequeños elementos prismáticos que hacen eco a los resaltos del entablamento del antepecho; estos elementos están decorados con remates abalaustrados en su parte superior, mientras que pinjantes de dimensiones menores penden de su cara inferior. El tornavoz cuenta además con antefijas en las que se combinan el añil y el dorado. La cara interior del tornavoz presenta un diseño radial de siete rayos en cuyo centro se localiza un rosetón del cual debió pender la paloma del Espíritu Santo, como es habitual en los púlpitos indo-portugueses.

con el nombre de la iglesia: sucede a veces que la tabla pintada del respaldar de los púlpitos indo-portugueses contenga una escena que se refiere explícitamente al santo o la virgen a la que ha sido dedicada la iglesia, como creemos que sucede aquí. Por desgracia, debido a los trabajos de restauración, no pudimos acercarnos lo suficiente del púlpito como para corroborar nuestra opinión al respecto de manera certera.

¹⁵ *Idem*.



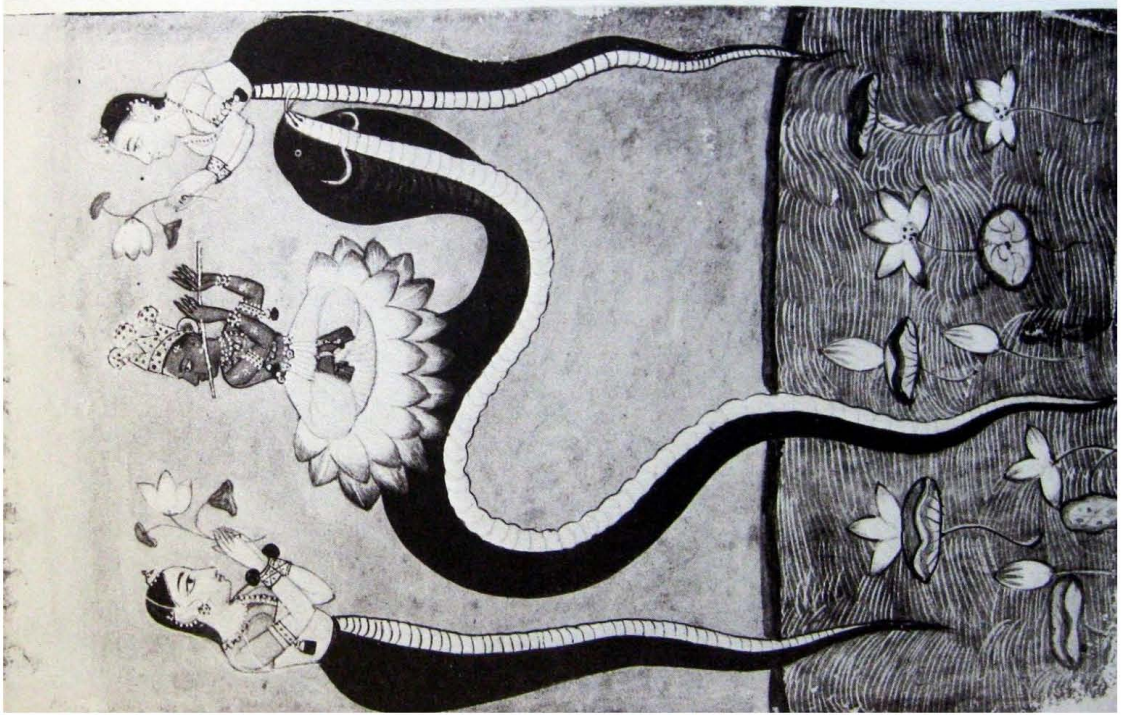
2. Púlpito de la iglesia de San Cayetano
Assagao, Goa, India
Siglos XVII-XVIII
Madera, repintado
Lado de la Epístola

Mapa 8

Foto: EGB-2010



Foto: Esteban García Brosseau – Diciembre 2010



Krishna, Kaliya y las naginis. S. XVIII. Imagen tomada de Ananda Coomaraswamy, *Rajput ... op. cit.*, lám. XLIX. Ver fig. 15¹.

Observaciones generales. Este púlpito presenta muchos puntos en común con el de la iglesia de Santa Ana, en Talaulim, por lo que podría pensarse que fue realizado por un mismo taller de entalladores. Al igual que el púlpito de la iglesia de Santa Ana, ha sido repintado, por lo que sería inútil glosar sobre el significado de los colores empleados. Se encuentra situado del lado de la Epístola.

Cazoleta (ver fig. 12¹). Como sucede con el púlpito de Santa Ana en Talaulim, la cazoleta se compone de cinco paneles articulados por medio de cariátides fantásticas, sólo que aquí no falta ninguna de éstas y por lo tanto son seis, como es lógico, en vez de cinco, como sucede de forma anómala en la iglesia de Santa Ana. La cazoleta termina aquí con una piña. Los paneles están decorados con hojarasca talladas en bajo relieve, dispuestas de manera simétrica; estos motivos vegetales muestran un claro parentesco con los que adornan los paneles de las cazoletas de los púlpitos de la iglesia de San Pedro, en el camino de Vieja Goa hacia Panjim, y de la capilla del Palacio Maquinez, en el propio Panjim.

Ménsulas (ver fig. 12¹). Al igual que los púlpitos de Santa Ana, en Talaulim, del Museo Medeiros e Almeida en Lisboa y de la iglesia de Varca (hoy desaparecido), (figs. 10¹-13¹), el que ahora analizamos muestra una inconfundible influencia de la iconografía hinduista pues las ménsulas a manera de cariátides de la cazoleta sugieren *naginis*, más que sirenas, debido a sus colas de serpiente. Con los brazos levantados, estas *naginis* soportan los pedestales de las columnas del antepecho. Estas criaturas presentan un medio cuerpo superior femenino cuyos senos se encuentran parcialmente cubiertos por una pieza de vestimenta dorada. La transición entre la cola de serpiente y el medio cuerpo humano se oculta por medio de un faldón manierista de hojas de acanto sujetado por una sarta de esferas que pudiesen sugerir perlas, si no fuesen demasiado grandes para ello. Las

reflexiones que hicimos acerca del faldón de las *naginis* del púlpito de Santa Ana, son igualmente pertinentes en este caso.

Es evidente que estas criaturas han sido repintadas, no obstante, a pesar de la pintura brillante, se percibe todavía en ellas algo de la gracia de las *naginis* de la pintura Rajput de los siglos XVII y XVIII. De hecho, cuando se compara este púlpito con la miniatura del Escuela Pahari que aquí proporcionamos es difícil no establecer el paralelo entre el programa iconográfico del mueble y la escena de la pintura: en la miniatura, Krishna, después de haber vencido a Kaliya, reposa sobre éste sentado en una flor de loto, mientras las *naginis* lo veneran pacíficamente, elevándose sobre las aguas de un pantano. Si hubiese un predicador en el púlpito este parecería estar sostenido por las flores del antepecho, que fácilmente pudieran sugerir los lotos de un pantano, mientras en la cazoleta, como si se surgieran del fondo de este mismo pantano, las *naginis* parecerían soportar al sacerdote católico, sometidas bajo sus pies, aunque también seducidas y pacificadas por la palabra de Cristo, al igual que las *naginis* de la pintura parecen escuchar con deleite y recogimiento la música de la flauta de Krishna, a pesar de la tragedia que supone para ellas la derrota de su Señor, el *naga* Kaliya.

Se observará que en la iglesia de N^a. S^a. de la Gloria, en Varca, el paralelo entre la base del púlpito y el fondo de un pantano donde viven las *naginis* es particularmente fácil de establecer, lo cual nos sirve para aportar un elemento más para justificar la comparación que acabamos de llevar a cabo aquí (fig. 13¹). Desgraciadamente este púlpito no se encuentra ya en su lugar, razón por la cual desistimos de realizar su descripción formal. Por otro lado vale la pena comparar los rostros de las *naginis* de la cazoleta del púlpito de la Fundación Medeiros y Almeida en Lisboa con el de las *naginis* de la miniatura Paharí que acabamos de describir, para luego confrontarlas con las del púlpito que nos ocupa aquí. Así

no podremos dar una idea, por hipotética que sea, de la forma en que pudieron haber lucido las *naginis* de este púlpito, antes de que fueran repintadas.

Antepecho (ver fig. 12¹). Las columnas salomónicas están agrupadas de tres en tres; en cada grupo una de ellas siempre se proyecta hacia adelante con respecto a las otras dos, mientras que estas últimas se proyectan hacia el frente con respecto al plano del antepecho; esto tiene como efecto que tanto el pedestal corrido como el entablamento presenten resaltos y retraimientos. Estas columnas, de elegantes proporciones, muestran siete espiras que comienzan y terminan en vuelta. De forma opuesta a lo habitual, son aquí los senos los que se encuentran adornados con follaje y no las gargantas. Curiosamente, un anillo divide el fuste en tercios, aunque las espiras se desarrollen de forma continua de la basa al capitel. Las columnas enmarcan esbeltos paneles ornamentados con motivos florales muy peculiares, pues estos, organizados de manera geométrica, parecen haber sido agregados ulteriormente sobre el fondo del panel, lo cual da la ilusión de un muy profundo relieve. Los capiteles imitan con libertad el orden corintio.

Respalda. El respaldar está compuesto por dos paneles verticales que flanquean el vano de ingreso al púlpito al igual que el marco destinado a recibir el lienzo o la tabla pintada tradicional, aunque, al parecer, ya no hay aquí ni lienzo ni tabla y en vez de ello lo que vemos es una representación moderna de San Francisco Javier pintada directamente sobre el paramento en el que se sostiene el púlpito. Los paneles verticales se componen cada uno de una faja central adornada con racimos de uva y hojas de parras cuyo vástago nace del hocico abierto de un animal que recuerda un perro. La faja central está enmarcada por unos listeles de aproximadamente el tercio de esta misma faja, los cuales también están adornados con motivos vegetales.

Tornavoz. La forma del tornavoz, a manera de dosel, recuerda la del prisma octogonal truncado del púlpito de la iglesia de Santa Ana, en Talaulim, aunque se trate aquí de un prisma irregular. La orla del tornavoz imita el entablamento del antepecho y repite sus resaltos y retraimientos. De cada uno de los elementos prismáticos que resaltan del plano de la orla pende un pinjante como sucede con el púlpito de la iglesia de Santa Ana; en cambio, aquí no se observan ni remates ni antefijas pero se puede pensar que estas se perdieron con el tiempo. En la cara inferior del tornavoz se observa un rosetón a partir del cual nace un motivo radial. De este rosetón pende la paloma del Espíritu Santo.



3. Púlpito de la iglesia del Bom Jesus
Moti Daman, Daman & Diu (Gujarat), India
Siglos XVII-XVIII
Madera, repintado
Lado del Evangelio

Mapa 5

Foto: EGB-2011

Comentarios generales. Este púlpito está situado del lado del Evangelio. Es quizá el más decididamente manierista de todos los púlpitos estudiados, a pesar de pertenecer claramente al barroco, como de ello atestiguan las columnas salomónicas del antepecho. Se notará que, si bien ha sido repintado, los colores empleados recuerdan la policromía, probablemente original, del púlpito de la iglesia del Rosario, situada enfrente de la iglesia del Bom Jesus, atravesando el parque que separa ambos recintos religiosos.

Cazoleta (ver figs. 1² a 5² y 17⁵ a 20⁵). La cazoleta se articula por medio de ménsulas labradas. Sus paneles adoptan la forma de escudos dentro de los cuales se aloja un pequeño personaje tallado en medio relieve. Este personaje se encuentra de frente con respecto al espectador y tiene las piernas abiertas como si estuviese montando a caballo, aunque su montura haya desaparecido; luce una cabellera rizada y rubia, aunque no sabemos si siempre fue así, puesto que el púlpito ha sido repintado; está rodeado de flores de lis dispuestas simétricamente y se encuentra coronado por una suerte de anillo que imita un yelmo y del que surgen vástagos a manera de lambrequines. Este remedo de “ornamento exterior”, tal como se conoce en heráldica, tiene por efecto de acentuar, valga la redundancia, el carácter heráldico de la escena.

La composición de los paneles parece haber sido calcada de un grabado manierista francés del siglo XVII, muy a la manera de Etienne Delaune, que fue reproducido en *Les Maitres Ornemanistes* de Guilmard. Se trata de un grabado de Antoine Jacquard, grabador de Poitiers, quien habría realizado esta imagen alrededor de 1624 para adornar una empuñadura de espada. En este grabado, podemos ver un personaje de mismas características que nuestro personaje del púlpito, sólo que aquí su montura todavía no ha desaparecido: no se trata de un caballo u otro animal, sino de un tonel de vino.



Empuñadura de espada. Grabado de A. Jacquard. alrededor de 1624. Lámina tomada de Guilmard, D. *Les maitres ornemanistes*. Paris, Plon, 1881.

Por lo demás, en el grabado, la cabellera del joven jinete no es de bucles dorados sino de hojas de pámpano y vid, lo cual apunta hacia el carácter báquico de la escena, carácter que parecen confirmar las copas que el pequeño personaje sostiene en cada mano y de las que da de beber a dos alegres seres híbridos de colas vegetales que lo enmarcan; de estos dos seres, que han sido espejados, por lo menos uno parece pertenecer al género femenino, a

juzgar por sus pechos desnudos, aunque su rostro tenga características muy masculinas. Se puede considerar, sin miedo a errar, que el personaje central no es sino el dios Baco y las ménades los seres híbridos que lo acompañan. En vez de un yelmo, es aquí un pabellón el que corona al personaje central; sobre las colgaduras de este pabellón, recogidas por medio de un anillo a cada lado del dosel central, reposan sendos conejos, en los cuales probablemente haya que ver una alusión a Venus, a la fertilidad y al amor carnal; éstos están espejados de manera opuesta a los híbridos vegetales. Es ciertamente interesante ver tallado en un púlpito de iglesia un motivo cuya fuente de inspiración muestra tantos rasgos en común con una simbología no solamente pagana, sino abiertamente dionisiaca.

Ménsulas (ver fig. 3²). La cazoleta del mueble se articula por medio de ménsulas talladas que alojan personajes fantásticos dispuestos verticalmente. En la parte inferior de las ménsulas se pueden observar unos hombres vegetales de cola de serpiente; sobre sus

cabezas ornamentadas con coronas de flores y hojas reposan los pies de otros seres, unos niños de forma plenamente humana, que juntan las manos en la gestualidad del rezo. Estos niños están completamente desnudos y, tal como han sido repintados, tienen la tez blanca y la cabellera rubia y rizada. Los hombres vegetales de cola de serpiente que los sostienen, en cambio, a pesar de tener también la cabellera rubia, aunque lacia, y la tez blanca, presentan sin embargo en sus rostros, marcadas excrescencias vegetales y una expresión tosca que los conecta, al parecer, con seres salvajes. Quizás haya que ver en la superposición de estos dos tipos de seres un simbolismo de carácter evolutivo, posiblemente de corte neo-platónico, de la índole de la que Cesar García Álvarez expuso en su libro sobre el simbolismo de los grutescos.¹⁶ Esta fusión entre *naga*, hombre salvaje y hombre vegetal, vincula a estas criaturas con aquellas de los púlpitos del palacio Maquinez, de la iglesia del Espíritu Santo en Margao, de la iglesia de Nuestra Señora de Candolim, y, por supuesto, con los púlpitos del virreinato del Perú.

Antepecho (ver figs. 6² a 8²). El antepecho se articula por medio de columnas salomónicas cuyo primer tercio muestra estrías helicoidales. Las espiras dan cinco vueltas y empiezan y terminan en garganta. Las columnas se proyectan hacia adelante, lo cual se refleja en el pedestal corrido y en el entablamento que presentan, por tanto, resaltos y retraimientos. Los pedestales de las columnas descansan sobre la cabeza de los niños de las ménsulas de la cazoleta. El pedestal corrido ha sido decorado con unos querubines cuya alas desplegadas hieráticamente, a la manera de jeroglíficos egipcios, en medio de adornos vegetales dispuestos simétricamente, nos remiten de nueva cuenta a los motivos del grutesco. Los capiteles sobre los cuales reposa el entablamento imitan vagamente el orden corintio.

¹⁶ César García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista*, León, Universidad de León, 2000.

Los paneles del antepecho ostentan cada uno a un doctor de la iglesia rodeado por composiciones ornamentales donde se reconocen elementos típicamente manieristas como cartelas, cueros y pilastras hermes. Estas composiciones se inspiran obviamente de los marcos ornamentales de Jacques Androuet du Cerceau, de Philibert Delorme y de los grabados de la escuela de Fontainebleau, en particular los de Fantuzzi y Mignon. Nos interesan particularmente aquí las pilastras hermes cuya parte superior representa el busto completo y desnudo de un niño canéforo mientras que la parte inferior se compone de dos colas de serpiente enroscadas; un faldón de hojarasca esconde la transición entre las colas de serpiente trenzadas y el busto desnudo de los niños. Como hemos visto, el manierismo nórdico muestra una amplia variedad de estos seres fantásticos tanto en grabados como en piezas de ornamentación. Vimos, en el cuerpo del trabajo, la relevancia que tiene el uso de este motivo en el contexto del culto a los *nagas* en la India hinduista.

Respalda. El respaldar se compone de un gran panel vertical ornamentado con motivos florales. Al centro de este panel se abre el vano cuadrangular que permite el ingreso al



Foto: EGB

púlpito. Sobre éste último vano se localiza un marco donde se inserta un panel esculpido en bajo relieve que representa muy probablemente a San Bernardino de Siena, dentro de una cartela sostenida por sendos niños; en efecto, si bien el santo no está vestido con el hábito de los franciscanos, lleva en la mano derecha el Santísimo Nombre de Jesús y un libro en la mano izquierda; si bien

se representa también a veces con estos atributos a San Ignacio de Loyola, el santo que está aquí representado no tiene ni la barba naciente de San Ignacio, ni su expresividad, ni sus

típicas vestimentas. Es interesante notar que si en general se conoce la iglesia parroquial donde se encuentra este púlpito con el nombre de Bom Jesus, Maria Madalena de Cagigal e Silva la designa como iglesia del Santísimo Nombre de Jesús,¹⁷ lo cual es pertinente con el hecho de que se multiplique el monograma de Jesús en los paneles del púlpito, como también lo sería con el hecho de que la tabla labrada del respaldar representara efectivamente a San Bernardino de Siena, quien fuera precisamente el que impulsara la devoción al Santísimo Nombre de Jesús.

Un guardapolvo que termina en volutas, enmarca el conjunto del púlpito. Habrá que notar que si bien las hojas de pámpano y los racimos de uvas del grabado de Antoine Jacquard han desaparecido de la escena de los paneles de la cazoleta del púlpito, reaparecen en el guardapolvo, lo cual, se puede argumentar, acentúa las alusiones dionisiacas que hemos visto en el púlpito, a pesar, claro está, del conocido simbolismo eucarístico de la uva.

Tornavoz. El tornavoz parece estar sostenido por la mano de un ángel que se desplanta a la horizontal con respecto al plano del paramento sobre el que se encuentra suspendido el púlpito. La forma que adopta este tornavoz es la de una media naranja; esto es atípico dentro del conjunto de la talla portuguesa e indo-portuguesa, lo cual llamó la atención de Maria Madalena de Cagigal e Silva.¹⁸ En la cara inferior del tornavoz, en medio de un diseño radial formado por hojas de acanto, pende la paloma del Espíritu Santo.

¹⁷ Maria Madalena de Cagigal e Silva, *op. cit.*, p. 218.

¹⁸ *Ibidem.*



4. Púlpito de la iglesia de N^ª. S^ª. del Rosario
Daman, Daman & Diu (Gujarat), India
Siglos XVII-XVIII
Madera dorada y policromada
Lado del Evangelio

Mapa 5

Foto: EGB-2011



Foto: Esteban García Brosseau – Enero 2011

Comentarios generales. De todos los púlpitos que hemos analizado a lo largo de esta investigación, éste es, quizá, el que se encuentra en mejor estado de conservación. La policromía en tonos azules y rojos, los encarnados, así como el dorado parecen ser los originales. Este mueble presenta además un parentesco estilístico y formal muy estrecho con los púlpitos de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, en Daman y el de la iglesia de San Pablo, en Diu. El hecho ya había sido apuntado por Maria Madalena de Cagigal e Silva en lo que concierne al primero y al último de estos muebles.¹⁹ Son tales las similitudes entre los tres púlpitos que resulta imposible imaginar que no salieran del mismo taller e inclusive de las mismas manos. No obstante, se notará que el púlpito de Nuestra Señora de los Remedios ha sido policromado en forma totalmente distinta, mientras que la madera del púlpito de la iglesia de San Pablo en Diu, se encuentra, sino al desnudo, simplemente teñida y recubierta con un barniz protector. El hecho de que estos muebles eclesiásticos sean casi idénticos, en cuanto a la talla, pero presenten un aspecto tan diferente debido al recubrimiento con que se muestran actualmente a nosotros, nos permite darnos una idea de la importancia que tenían doradores e imagineros en el resultado final de este tipo de objetos. También nos permite ponderar la prudencia con que se tiene que emitir cualquier juicio estético frente a obras como éstas, cuando, por ejemplo, han sido repintadas, debido, principalmente, a lo difícil que resulta hacerse una imagen verídica de su apariencia original. El púlpito se encuentra del lado del Evangelio.

Cazoleta (ver fig. 36¹). La cazoleta se compone de seis paneles articulados por cinco ménsulas talladas a manera de seres fantásticos con colas vegetales. Las colas de estas
Foto: Esteban García Brosseau

¹⁹ Maria Madalena de Cagigal e Silva, *op. cit.*, p. 218. Por alguna razón que desconocemos la autora sitúa la iglesia del Rosario, a la que este púlpito pertenece, en Goa. Sabemos, sin embargo que se refiere al mismo mueble por la fotografía que de éste proporciona.

criaturas, aprisionadas por una sarta de perlas, terminan la cazoleta; de éstas surge todavía una piña que forma el remate final. Los paneles están ricamente decorados con motivos florales y vegetales tallados en bajo relieve.

Ménsulas (ver fig. 36¹). Los seres fantásticos de cola vegetal que ocupan las esquinas son atlantes barbados mientras que al centro de la cara frontal de la cazoleta se encuentra la única cariátide, la cual presenta la peculiaridad de carecer de brazos. Unos roleos de hojarasca le cubren los pechos y su cuello está adornado con una gargantilla vegetal. Las frondosas colas vegetales de estos seres fantásticos están formadas por hojas de acanto delicadamente talladas: un anillo o un cinturón, decorado con un astrágalo y una flor central, forma el punto de transición entre la cola de hojarasca y el medio cuerpo superior de estas criaturas híbridas que tienen más de los tritones o de las sirenas del manierismo que de los *nagas* y *naginis* del hinduismo, aunque, por otro lado, a pesar de ser vegetales, sus largas colas oblongas y recurvadas recuerdan más la cola de la serpiente que la del pescado.

Antepecho (ver fig. 36¹). El antepecho, es un cuadrángulo formado por cuatro paneles, dos al frente y uno a cada lado, que articulan columnas agrupadas de tres en tres. De estas tres columnas, dos de ellas son salomónicas mientras que la tercera es en realidad un caprichoso soporte formado por hojas de acanto unidas entre sí por elementos de orfebrería que recuerdan anillos o coronas. Estos grupos estructurales se proyectan hacia el frente con respecto al plano de los paneles, tanto en las esquinas como en la faz central del antepecho; al proyectarse de esta manera, el soporte de hojas de acanto queda al frente de las dos columnas salomónicas. Como es natural, el pedestal corrido y el entablamento presentan resaltos y retraimientos que corresponden al movimiento de los soportes.

Las columnas salomónicas son tritóstilas y tienen capiteles que imitan libremente los de orden corintio. En el primer tercio del fuste se observa un adorno helicoidal de hojarascas y rosetas. En los dos tercios superiores, separados del tercio inferior por un discreto anillo, se desarrolla una espira salomónica que inicia y termina en vuelta y cuyos senos están ornamentados con hojarascas mientras que corre por sus gargantas un astrágalo similar al que adorna el cinturón de los tritones y de la sirena de la cazoleta. Los paneles están ricamente adornados con cartelas dentro de las cuales han sido esculpidos carnosos rosetones y elementos vegetales.

Respalda. El vano de ingreso al púlpito cuenta con un marco tallado con motivos vegetales y se encuentra flanqueado por columnas salomónicas pareadas que soportan fragmentos de un entablamento. Sobre estos fragmentos de entablamento se posan dos angelillos músicos de bulto, uno de cada lado del vano de ingreso al púlpito. Además, por encima del vano, parecieran volar otros dos angelillos; éstos sostienen un marco que encuadra el rostro esculpido de una virgen; se trata probablemente de la Virgen del Rosario, puesto que el púlpito se encuentra en la iglesia que lleva su nombre. En efecto, sucede, aunque no siempre, que la figura tallada en la parte superior de los púlpitos corresponda al santo o a la virgen que ha dado nombre a la iglesia.

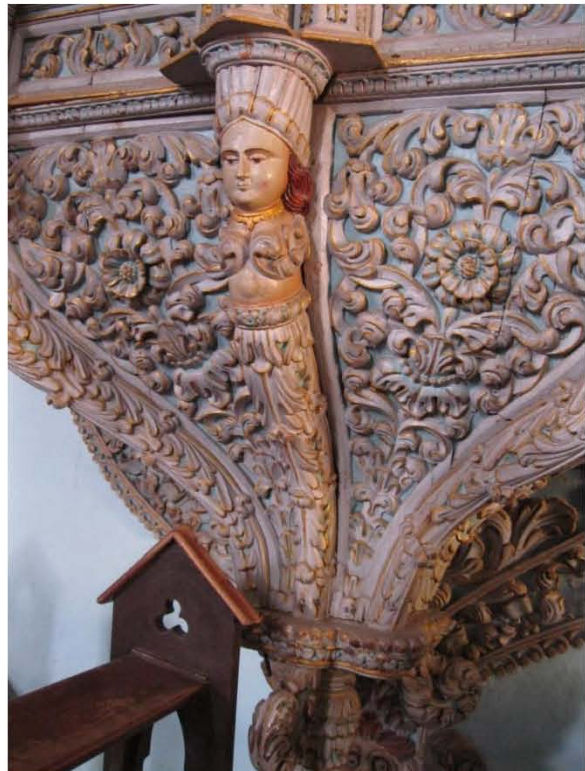
Como es común en los pulpitos indo-portugueses, el mueble cuenta con un guardapolvo ricamente tallado con motivos vegetales que termina con dos grandes volutas distribuidas simétricamente debajo de la cazoleta y entre las cuales pende un tercer elemento de hojarascas.

Tornavoz. El tornavoz, a manera de dosel, es cuadrangular; se compone de una orla a manera de entablamento que presenta resaltos y retraimientos como los del antepecho; de

este entablamento pende un fleco, el cual está compuesto por una guirnalda formada por listones que cuelgan, alternando, ya sea de unos querubines o bien de unas rosetas. La parte superior del tornavoz se encuentra decorada con remates y antefijas. De la cara interior, decorada con motivos vegetales y florales, pende la paloma del Espíritu Santo.



5. Púlpito de la iglesia de N^a. S^a. de los Remedios Mapa 5
Daman, Daman & Diu (Gujarat), India
Siglos XVII-XVIII
Madera policromada
Lado de la Epístola Foto: EGB-2011



Fotos: Esteban García Brosseau – Enero 2011

Comentarios generales. Este púlpito pertenece a la misma familia que los púlpitos de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, en el fuerte de Moti Daman y de la iglesia de San Pablo en Diu. Como ya hemos dicho, las correspondencias formales y estilísticas son tales entre estos tres púlpitos que las manos y sensibilidades que los elaboraron fácilmente podrían resultar las mismas. No obstante, en este caso, el púlpito ha sido policromado en tonos de azul cielo, oro y blanco lo que produce un efecto totalmente distinto a la policromía, el dorado y los encarnados del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario. Hay que notar que este mueble no parece estar en su lugar en la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios donde manifiestamente es demasiado grande para el espacio donde fue colocado: el guardapolvo sobresale del paramento que delimita el vano de ingreso a la iglesia y toca casi el piso lo cual es realmente inusual para estos objetos.

Cazoleta y ménsulas (ver fig. 35¹). La cazoleta de este púlpito se articula por medio de atlantes y cariátides de mismas características que los del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario: tritones barbados en las esquinas, nereida o sirena carente de brazos con hojarascas que le cubren los senos al centro. La única diferencia notable entre los personajes fantásticos de uno y otro púlpito es que, en este caso, llevan en la cabeza una suerte de gorro estriado para cargar con el antepecho, en vez de un cojinete vegetal.

Antepecho (ver fig. 35¹). El antepecho se articula de la misma manera que el del púlpito de la iglesia del Rosario: mismos grupos de dos columnas salomónicas, a las que se agrega un tercer soporte de hojarascas al frente, que se proyectan hacia adelante con respecto al plano general del antepecho; mismos paneles que exhiben grandes rosetones dentro de cartelas rodeadas de hojarascas. Sin embargo se observan algunas variaciones: las cartelas son aquí cuadrifolias y fuera de éstas el ornamento vegetal es mucho más abundante; por otro lado,

en las espiras de las columnas salomónicas aparecen, a cada dos vueltas, unas pequeñas rosetas.

Respalda. El respaldar es el elemento que presenta más diferencias con respecto al púlpito de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario: ya no son pares de columnas sino sendos grupos de tres soportes, en todo similares a los que articulan el antepecho, los que flanquean el vano de ingreso. Sobre los fragmentos de entablamento, sólo hay dos angelillos y estos no están sentados sino erguidos. Además, el panel que se encuentra encima del vano de ingreso al púlpito está simplemente decorado con motivos florales similares a los de los paneles de la cazoleta y no contiene la imagen de una virgen como sucede en la iglesia de Nuestra Señora del Rosario. Al centro de este panel hay un crucifijo pero éste, muy probablemente, fue agregado posteriormente. No obstante se puede leer en el friso que corona el vano de ingreso la siguiente inscripción en latín, cuya referencia a los dominicos y a la virgen del Rosario es evidente: *Haec est Regina praedicatorum cu / ius rosarium in ter(r)is praedicamus* (“Esta es la reina de los predicadores cuyo rosario predicamos en la tierra”).

El guardapolvo es similar al del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, sólo que aquí se asoma, entre dos volutas, un muy expresivo mascarón grotesco.

Tornavoz. El tornavoz también es muy similar al de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, con su característico fleco de listones, querubines y rosetas. No obstante, sus antefijas vegetales son mucho más frondosas y los pequeños remates de las extremidades también son vegetales cuando en el púlpito de Nuestra Señora del Rosario son sólo balaustres. Además, se puede observar aquí un gran remate central formado de volutas

vegetales que soportan una pequeña esfera, lo cual no ocurre en el primer púlpito. El interior del tornavoz también presenta diferencias notables con el del púlpito de Nuestra Señora del Rosario: en efecto en éste se puede ver tallado, dentro de una cartela, un escudo con una cruz flordelisada con estrellas, así como un pequeño perro guardián, ambos elementos característicos de la orden dominicana. Habrá que notar que falta aquí la paloma del Espíritu Santo, aunque es probable que ésta simplemente se haya extraviado. El hecho de que este púlpito exhiba el escudo y el perro de los dominicos, así como la leyenda referente al Rosario nos hace pensar en la posibilidad de que el mueble perteneciera a la iglesia del Rosario en un primer momento para luego ser trasladado a la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios.



Foto: Esteban García Brosseau – Enero 2011



6. Púlpito de la iglesia de San Pablo
Diu, Daman & Diu (Gujarat), India
Siglos XVII-XVIII
Madera teñida y barnizada
Lado de la Epístola

Mapa 5

Foto: EGB-2011



Fotos: Esteban García Brosseau – Enero 2011

Comentarios generales. Si bien es fácil imaginar que este púlpito haya estado dorado y policromado como el de la iglesia del Rosario en Daman, actualmente se encuentra al desnudo, lo cual, lejos de restarle belleza, añade a su encanto. De nuevo, la similitud formal y estilística con los púlpitos de la iglesia del Rosario y de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios en Daman es muy grande, tanto que se puede pensar que los tres púlpitos fueron tallados por las mismas manos. Cuando se examina a detalle este púlpito con respecto a los otros dos, se constata que sus elementos se acercan a veces más del primero, a veces más del segundo.

Cazoleta y ménsulas (ver fig. 34¹). La cazoleta es en todo similar a la de los púlpitos de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario y de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios en Daman, aunque los tritones y la sirena se asemejan más a los de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, debido al peculiar gorro estriado que, aquí como allá, llevan sobre la cabeza.

Antepecho (ver fig. 34¹). El antepecho también es muy similar al de los púlpitos de las iglesias de Nuestra Señora del Rosario y de Nuestra Señora de los Remedios, en Daman. No obstante, la relación es todavía más estrecha con el segundo púlpito: como sucede con el púlpito de Nuestra Señora de los Remedios, la cartela del púlpito de San Pablo contiene un solo rosetón y es menos alargada que la del púlpito de Nuestra Señora del Rosario.

Los grupos de tres soportes que articulan el antepecho sólo se distinguen de los de los otros dos púlpitos porque aquí sólo se componen de columnas salomónicas en vez de integrar un soporte central de hojarasca como sucede allá.

Respaldar. El vano de ingreso al púlpito está flanqueado por sendos grupos de tres columnas salomónicas dispuestas de misma forma que los soportes del púlpito de Nuestra Señora de los Remedios en Daman. No obstante, el marco que se encuentra encima del vano de ingreso recuerda más el del púlpito de Nuestra Señora del Rosario aunque no es ya a una virgen a quien vemos aquí, sino a un santo; éste lleva un libro en la mano derecha y



Foto: EGB

una custodia con el Sagrado Nombre de Jesús (IHS) como sucede con la figura del púlpito de la iglesia parroquial del Bom Jesus en Daman; no obstante, no sólo presenta calvicie sino que también lleva una corta barba, por lo que nos inclinamos a pensar que se trata de la representación de San Ignacio de Loyola con el libro de su regla en mano, lo cual sería del todo lógico pues la iglesia pertenecía originalmente a la orden jesuita. Se notará que aquí no hay angelillos apostados en el entablamento roto. El guardapolvo no termina en volutas como es habitual (ver fig. 34¹); sin embargo, un mascarón de hombre vegetal lo remata en la parte inferior como sucede con el guardapolvo del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios.

Tornavoz. El tornavoz es casi idéntico al de los otros dos púlpitos mencionados. Presenta mayor sobriedad que el del púlpito de Nuestra Señora de los Remedios y, por tanto, se acerca más al de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario.



7. Púlpito de la iglesia del Bom Jesus
Vieja Goa (Old Goa), Goa, India
Siglos XVII-XVIII
Madera, repintado
Lado de la Epístola

Mapa 10

Foto: EGB-2010



Foto: Esteban García Brosseau – Diciembre 2010



Foto:Esteban García Brosseau – Diciembre 2010

Comentarios generales. El púlpito ha sido repintado y está situado del lado de la Epístola. Junto al de la iglesia del Bom Jesus en Daman, este púlpito es uno de los que más fácilmente se relacionan con el manierismo, tanto por la profusión de angelillos cuyo medio cuerpo parece brotar de generosas corolas, como por las cartelas de cueros y las pilastras hermes del respaldar, sin hablar siquiera de los atlantes infantiles de colas de acanto de la cazoleta. En muchos aspectos este púlpito no desentonaría en la capilla del Rosario en Puebla, sobre todo si hacemos abstracción de la forma en que ha sido repintado en color ocre par imitar el dorado, que si bien es relativamente atinada, no deja por ello de atizar en nosotros el deseo de saber cuál era su aspecto original.

Cazoleta y ménsulas (ver figs. 4⁶ y 8⁷). El púlpito es uno de los más ricos, en cuanto a talla, de todo el grupo estudiado. La cazoleta se articula por medio de siete atlantes infantiles cuyo medio cuerpo inferior está formado por densas hojarascas de acanto de filiación manierista. Sus torsos aparecen desnudos y están lo suficientemente detallados para que se adivine la caja torácica y se dibuje el pecho, adornado por un holgado collar de perlas. Si bien, a veces, se designa a estas criaturas como *nagas*, la filiación manierista de estas criaturas es tan clara que, quizá como en ningún otro púlpito, uno duda en aplicarles esta denominación. La decoración de hojas de acanto es muy rica; también se han utilizado aquí pequeñas perlas que recuerdan el granulado del que hemos hablado en el cuerpo del trabajo con respecto a la catedral de Zacatecas, en México. Habrá que notar que este es el único púlpito en que algunas de las figuras fantásticas no se encuentran en el mismo eje que las columnas del antepecho. En efecto, sólo cuatro de los siete atlantes se encuentran directamente debajo de las columnas correspondientes, en las esquinas anteriores y posteriores del antepecho. Si no, son ménsulas de acanto, las que parecen aquí cargar con

las columnas, mientras que tres de los siete atlantes infantiles se encuentran entre las columnas, cargando directamente el pedestal corrido con la cabeza, a los lados y al frente del púlpito.

Antepecho. La forma del antepecho parece ser cuadrangular, en una proporción de dos a uno, pero, debido a la leve inclinación que presentan cada una de las tres secciones que dividen las caras laterales, se observa en cambio un polígono irregular de nueve caras. El antepecho está articulado por diez columnas cónicas talladas, cuyo imoscapo es de menor diámetro que el sumoscapo y cuyo perfil general, aunque curvilíneo, tiene cierta relación con las formas y proporciones de una pilastra estípite. El fuste presenta cruceta de lacerías. Estas columnas se proyectan hacia adelante de tal forma que el pedestal corrido y el entablamento presentan resaltos y retraimientos. Habrá que notar que se trata aquí de uno de los pocos púlpitos cuyas columnas no son salomónicas, como es el caso del púlpito de la iglesia del Espíritu Santo en Margo, donde los fustes de las columnas presentan igualmente crucetas de lacerías, o bien del púlpito del Palacio Maquinez, en Panjim, cuyo antepecho está formado por una balaustrada.

Los paneles cuentan con hornacinas y peanas. Las hornacinas se encuentran rodeadas de diversos elementos ornamentales, entre los cuales se puede reconocer los *cueros* típicos del manierismo nórdico en una modalidad todavía cercana a las que enmarcan los frescos de Rosso y Primaticcio en Fontainebleau. Además de los *cueros* hay también motivos frutales como racimos de uvas y hojarascas, guirlandas y festones, entre los cuales se asoman caras de angelillos cuyas alas se confunden en su movimiento con el que generan lacerías y follajes. En cada hornacina, de pie o en cuclillas, se encuentra la figura de un apóstol, de un doctor de la iglesia, y del propio Jesucristo, quien ocupa la posición central

en el antepecho. Mientras que sabemos quiénes son los apóstoles y Jesucristo pues su nombre está indicado debajo de cada peana en latín (*Matheus, Jesus, Joannes*, al frente; *Marcus*, del lado izquierdo; *Lucas* del lado derecho), el nombre de los doctores ha sido omitido.

Respaldar. El respaldar está flanqueado por dos pilastras hermes curvadas a manera de ménsulas verticales que terminan en cabezas de angelillos cubiertas de hojarasca estilizada, las cuales sostienen el tornavoz; éstas ménsulas reposan, a su vez, sobre dos niños atlantes cuyas piernas están parcialmente cubiertas con hojarasca. El respaldar se encuentra densamente poblado con angelillos de medio cuerpo que surgen de en medio de corolas. Son ocho en total; se distribuyen alrededor de un marco que lleva la inscripción siguiente: LOVVADO SEIA O SANTISSIMO SACRAMENTO A IMMACULADA CONCEICAO DA VR.N.S. (*Loado sea el Santísimo Sacramento (y) la Inmaculada Concepción de la Virgen, Nuestra Señora*) Este marco encuadra una pintura, probablemente de factura reciente, que representa el cáliz y el misterio de la transubstanciación. En la parte superior se encuentra representado un *Salvator Mundi* con el mundo en la mano y el signo de la bendición en medio de una cartela de cueros de clara extracción manierista.

Tornavoz. El tornavoz es casi cuadrangular, aunque se trata en realidad de un polígono irregular de seis caras. Tiene forma de dosel con fleco, antefijas y remates abalaustrados. En su cara interior se contemplan seis angelillos tallados en medio relieve; de éstos, los cuatro que se encuentran a los lados parecen acomodarse dentro de la composición contorsionándose en diversos grados; los angelillos que se encuentran en posición central solo muestran su rostro entre alas. Este grupo de angelillos enmarca una cartela rodeada de

cueros manieristas que encierra un rosetón bordeado de carillas de angelillos, del cual pende la paloma del Espíritu Santo.



8. Púlpito de la iglesia de Santa María, convento de S^{ta}. Mónica Mapa 10
Vieja Goa (Old Goa), estado de Goa, India
Siglos XVII-XVIII
Madera, repintado
Lado de la Epístola

Foto: EGB-2011



Fotos: Esteban García Brosseau - Diciembre 2010

Comentarios generales. Hilda Moreira de Frías²⁰ comenta que este púlpito fue restaurado de manera sumaria en 1996 y luego en el 2002. No obstante estas restauraciones no han sido suficientes, como también lo comenta esta autora, puesto que el púlpito se encuentra todavía en obvio proceso de deterioración. Esto es realmente una lástima pues en las figuras fantásticas de las ménsulas de este mueble se observa muy claramente la forma en que “los dos caudales”, diría Pedro Rojas, del grutesco europeo y de la iconografía de la mitología hinduista llegó a fusionarse para crear un ser que no es ni nereida ni *nagini*, sino las dos cosas a la vez.

Cazoleta. La cazoleta se compone de tres paneles y cuatro ménsulas que alojan seres fantásticos. El panel frontal es más ancho que los laterales, en una proporción de uno a dos y está adornado con motivos vegetales y florales en medio de los cuales se destaca un querubín. Los paneles laterales muestran los mismos adornos vegetales con un querubín al centro.

Ménsulas (ver fig. 9⁶). Les ménsulas alojan seres fantásticos de género femenino, debajo de cuyas colas se anidan discretamente pequeños hombres vegetales. Los seres femeninos recuerdan las sirenas aunque tienen cola de hojas acanto que se transforma luego en cola de serpiente para terminar en voluta. Por ello se puede decir que estamos frente a un híbrido perfecto entre las nereidas del manierismo europeo, de cola de hoja de acanto y las *naginis* de la mitología de la India, de cola de serpiente. El acercamiento con las criaturas de la mitología hinduista es evidente y posiblemente voluntario, sin embargo, formalmente, tanto por la cola de hojas de acanto, como por su rostro, las sirenas vegetales que adornan el

²⁰ Este es uno de los cinco púlpitos incluidos aquí de los que Hilda Moreira de Frías ha dado una descripción formal en su libro, *op. cit.*, pp. 67-68.

púlpito tienen una innegable afinidad con las figuras fantásticas del manierismo europeo inspiradas en los grutescos de la *Domus Aurea*, afinidad que no se puede pasar por alto, y que las distingue de las figuras que reproducen abiertamente *naginis* como es el caso de las cariátides de los púlpitos de la iglesia de Santa Ana, en Talaulim o de San Cayetano, en Assagao. Por otro lado, dentro de las figuras fantásticas que hemos analizado a lo largo de este trabajo quizás sean éstas las que muestran mayor afinidad con las *naginis* de los “contadores” indo-portugueses debido, en particular, a la forma de las escamas de la cola de serpiente y la manera en que esta se curva cuando termina. Se notará que los senos de estas *naginis* o nereidas están desnudos, aunque gran parte de la garganta se encuentra ornada con una pechera, también formada de hojas de acanto, la cual desciende hasta el entrepecho.

Cada uno de estos seres femeninos está apostado bajo las esquinas del antepecho cuadrangular. Siguiendo la prolongación de la cola se encuentran igualmente apostados los pequeños hombres vegetales de los que ya hemos hablado. Su cabellera es vegetal, están vestidos con un paño y llevan pechera de hojas de acanto. El hecho de que se alojen en las ménsulas, no sólo un ser fantástico sino dos, recuerda lo que ocurre en el púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Daman, donde se encuentran superpuestos en la misma ménsula un niño y una criatura que se asemeja, por un lado, a un hombre vegetal, debido a las excrecencias vegetales que presenta en el rostro y, por otro lado, a un *naga*, debido a la cola de serpiente que también ostenta. Es interesante que las colas de los seres fantásticos de la iglesia parroquial de Daman también presenten afinidades con las colas de las *naginis* de los “contadores” indoportugueses, particularmente por la forma en que están talladas sus escamas.

Antepecho. El antepecho se articula por medio de siete columnas salomónicas de cinco espiras. Tres columnas articulan el frente dividiéndolo en dos registros distintos, mientras que en los costados, dos otras columnas flanquean un solo panel. Las columnas que se encuentran en las esquinas de la cara frontal del antepecho y las de los costados no se tocan y no forman, por tanto, esquina, sino que dejan entre ellas un hueco en el que se inserta una media caña de la mitad del diámetro del de las columnas.

Tanto el pedestal corrido como el entablamento presentan resaltos y retraimientos debido a la proyección de las columnas con respecto al plano general del antepecho. El pedestal corrido y el friso del entablamento se encuentran decorados con motivos florales estilizados.

Cada panel cuenta con la figura de un personaje eclesiástico, de pie sobre pequeñas peanas, en actitud de bendición y llevando mitra. Estas mitras sobresalen de la elipse que forma el marco de los medallones. Según Hilda Moreira de Frias estos personajes representan a los “doctores de la iglesia y a los santos de los Agustinos”.²¹

No se ingresa al púlpito por un vano en el respaldar, como es lo habitual en los púlpitos indo-portugueses, sino por una escalinata colocada del lado derecho del púlpito. En la baranda de esta escalinata alternan paneles calados que sugieren una densa vegetación floreada, los cuales alternan con cañas cuyo diseño espiral responde a las espiras de las columnas salomónicas del antepecho.

Respaldar. El respaldar está formado por dos grandes paneles verticales adornados con motivos florales que siguen una disposición *a candelieri* aunque sin los floreros o demás elementos heteróclitos que se encuentran generalmente en este tipo de diseños. Estos

²¹ *Ibidem*, pp. 67-68.

dos paneles verticales enmarcan una franja central dividida en registros de diversas dimensiones. El más importante de estos registros se encuentra al centro del respaldo en posición vertical y encierra un octágono irregular que enmarca un *Trono de Gracia* que tiene la particularidad de representar a la Dios padre cargando a Jesucristo a la manera de una *Pietá*. Se imagina con facilidad que haya sido la paloma del Espíritu Santo la que completaba esta representación de la Santísima Trinidad cuando todavía pendía, como es lo más probable, del tornavoz. Dos angelillos coronan la escena.

El púlpito cuenta con un guardapolvo floreado que parte del extremo inferior de la cazoleta, sigue sus contornos curvos para luego enderezarse en ambos lados del antepecho e interrumpirse un poco antes de tocar el tornavoz para dejar espacio a unos angelillos dispuestos en posición erguida a cada lado del respaldar; estos angelillos parecen sostener el tornavoz con sus brazos levantados.

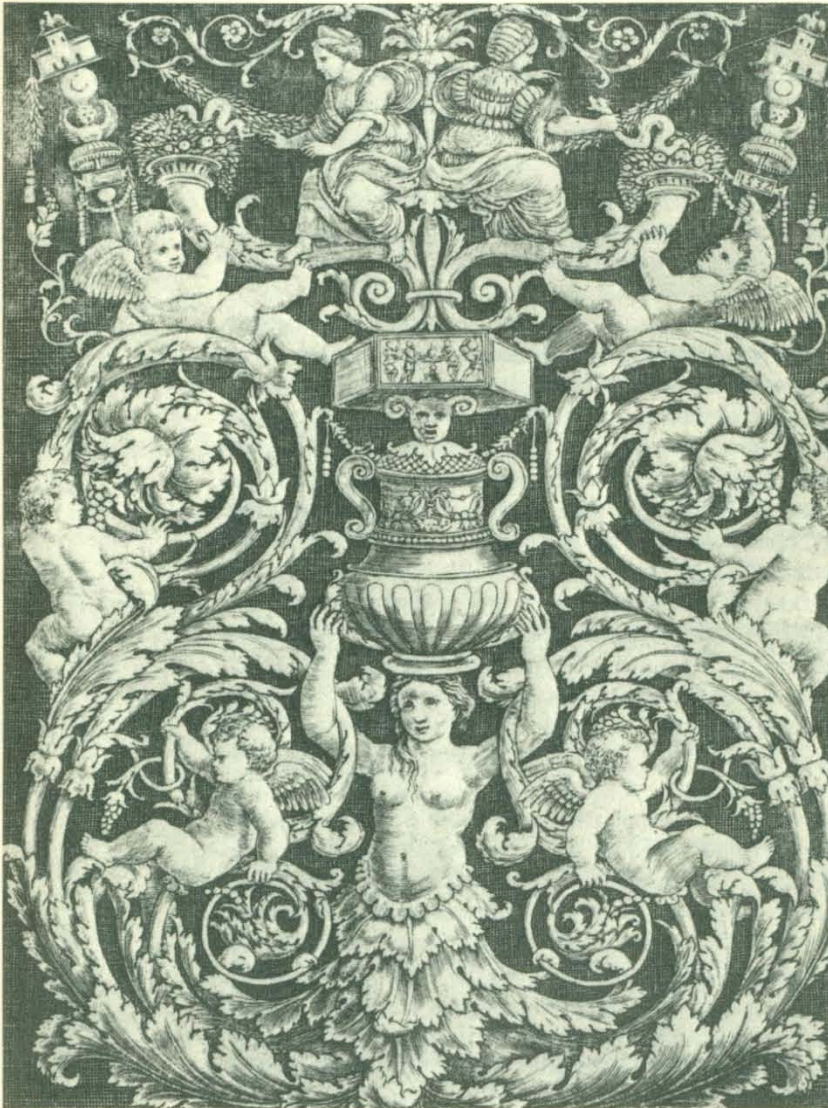
Tornavoz. El tornavoz, que no cuenta con la compleja orla calada que se observa en otros púlpitos exhibe sin embargo pinjantes y remates que responden a las tres columnas frontales del antepecho. La cara interior del tornavoz luce, en su centro, un rosetón bordeado por una corona circular y rodeado de motivos florales. Uno se esperaría a ver pender la paloma del Espíritu Santo de este rosetón, pero esta se encuentra ausente.



9. Púlpito de la iglesia de San Pedro
Cerca de Vieja Goa (Old Goa), Goa, India
Siglo XVII-XVIII
Madera policromada
Lado del Evangelio

Mapa 7

Foto: EGB-2010



Grabado atribuido a Perino del Vaga. Primera mitad del siglo XVI. Imagen tomada de André Chastel, *La Grottesque*, Paris, Le Promeneur / Quai Voltaire, 1988, p. 33.

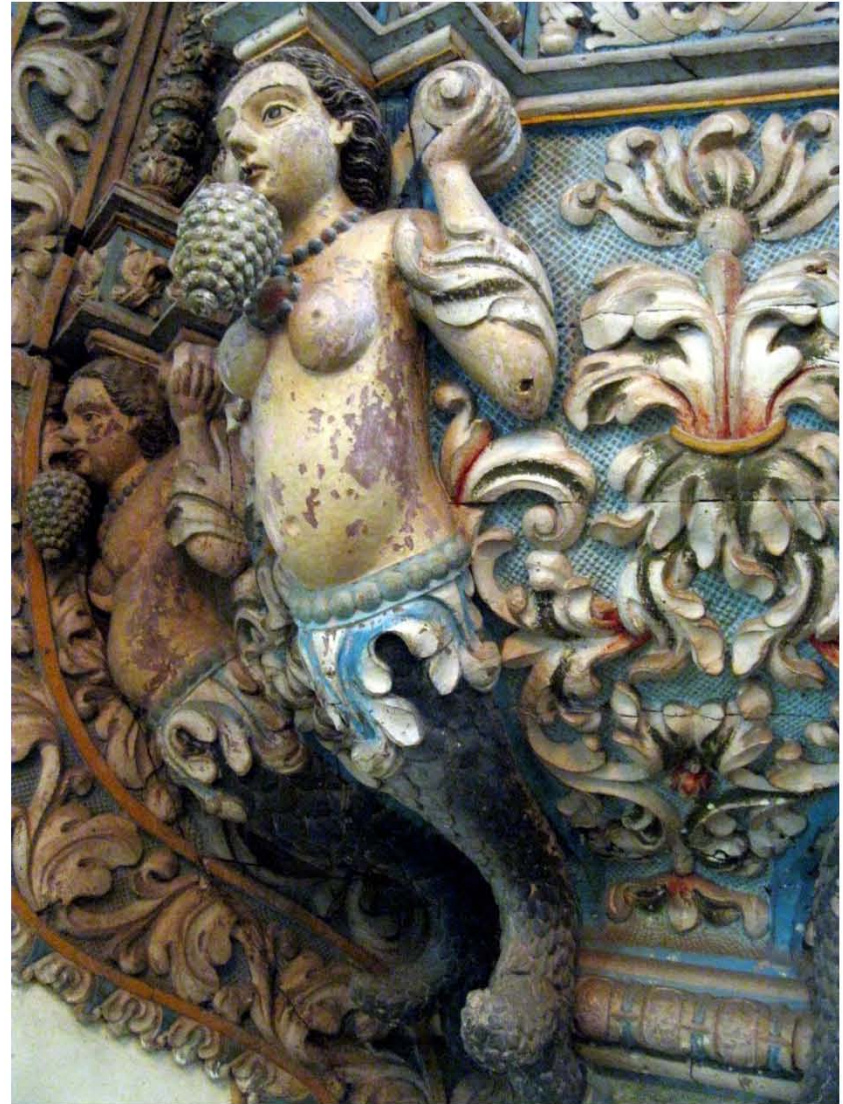


Foto: Esteban García Brosseau – Diciembre 2010



Foto: Esteban García Brosseau – Diciembre 2010

Comentarios generales. Junto con los de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario en Daman, de la iglesia de Nuestra Señora de Ayuda en Ribandar, en Goa, y de la capilla del palacio Maquinez, en Panjim, también en Goa, este es ciertamente uno de los púlpitos cuya policromía, aunque ya en franco estado de deterioro, nos permite contemplar el esplendor original de estos muebles eclesiásticos. Es ciertamente una lástima ver como la delgada capa de pintura, que todavía permite apreciar la fineza de la talla, se reduce poco a poco a partículas de polvo que caerán al suelo o se dispersarán en el aire dentro de poco tiempo. No obstante se agradece la decisión de haber dejado el púlpito sin repintar y sólo queda esperar que algún día se restaure adecuadamente.

Cazoleta. La cazoleta se compone de cinco paneles y de seis ménsulas que albergan figuras híbridas de género femenino. Los paneles han sido decorados con delicados motivos florales y vegetales en medio relieve que siguen una composición simétrica. Todavía se aprecia el acabado de punta de diamante del fondo del panel, cosa que es ya imposible de observar en muchos otros púlpitos indo-portugueses, debido a la acumulación de capas de pintura con que han sido repintados. Se podría pensar que este acabado tan minucioso reproduce el fondo achurado de un grabado, sobre todo cuando se sabe que una de las fuentes de inspiración para las ménsulas del púlpito parece haber sido precisamente un grabado de Perino del Vaga, como se explicará de inmediato. En este grabado es muy evidente el fondo achurado al que nos referimos.

Ménsulas (ver figs. 2⁶ y 3⁶). Las criaturas femeninas que articulan la cazoleta parecen haberse inspirado libremente de un grabado del Maestro del Dado realizado a partir de un dibujo atribuido a Perino del Vaga, de mediados del siglo XVI, reproducido por André

Chastel en su libro sobre los grutescos.²² Aquí las sirenas han abandonado las dos dimensiones del grabado y han cobrado volumen. El fino trazo del imaginero barroco pareciera haber conservado la delicadeza de la expresión que el artista renacentista supo dar al rostro de su nereida. Tanto en el púlpito como en el grabado, el peinado que enmarca el rostro de estas criaturas femeninas presenta las mismas ligeras ondulaciones; el vientre muestra la misma sugerente redondez, puntuada por el diminuto cáliz del ombligo; los senos tienen las mismas dimensiones aunque el entallador del púlpito supo, al darles volumen, imprimirles la suave curvatura de la naturaleza de manera a inducirnos casi a acariciarlos.

En cambio, los brazos de la escultura indo-portuguesa están más recogidos sobre su cuerpo que aquellos de la nereida del grabado. Además, las hojas de acanto que en el grabado rodean de adentro hacia afuera los brazos de la nereida a la manera de un zarcillo después de haberse cerrado sobre sí mismas, en el púlpito se abren para envolver por fuera parte del brazo y del antebrazo de las esculturas. Inútil es hacer notar que la nereida del grabado no tiene el collar de perlas de las esculturas del púlpito, ni mucho menos la piña o el racimo de uva que les cuelga de la boca.

Pero, quizá la principal diferencia entre las esculturas del púlpito y la nereida del grabado sea la forma de sus colas: en el grabado, la cola de la nereida esté compuesta por varias capas de hojas de acanto, capas de las cuales las esculturas sólo conserva las necesarias para sugerir un sencillo faldón sujetado a la cintura por una sarta de perlas. En el grabado las hojas de acanto siguen proliferando y se dividen en dos grandes colas que rodean a la nereida en un amplio movimiento circular y ascendente, concluyendo precisamente en la suerte de zarcillo que rodea los brazos de la nereida; en la escultura, en

²² André Chastel, *op. cit.*, p. 33.

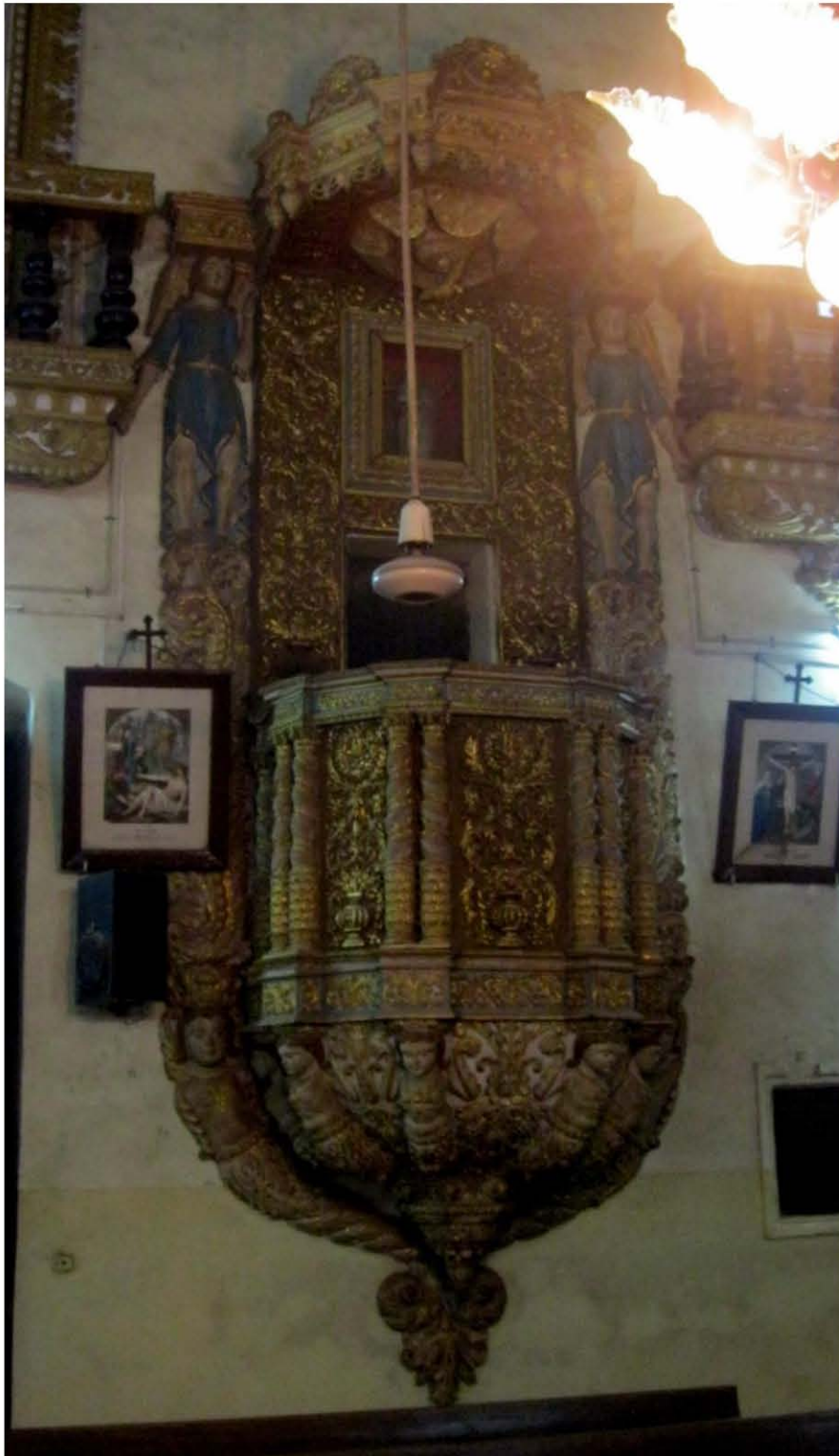
cambio, tal desarrollo vegetal ha sido remplazado por lo que pareciera ser una sencilla cola de serpiente hasta que se constata que esta cola, que creíamos de serpiente, termina en dos puntas y no en una, por lo que se tiene entonces que considerar que se trata en realidad de una cola de pescado, a pesar de ser demasiado oblonga para ello. Por lo tanto, lo que tenemos en frente en el púlpito de San Pedro, no es ni una nereida, ni una sirena, ni una *nagini*, sino las tres cosas a la vez.

Antepecho. El antepecho se compone de cinco paneles y seis grupos de tres columnas salomónicas que corresponden a los paneles y las ménsulas de la cazoleta. Como sucede frecuentemente en los púlpitos indo-portugueses, estos grupos de columnas, que parecieran cargar las criaturas fantásticas de la cazoleta, se proyectan con respecto al plano general del antepecho, de tal manera a crear resaltos y retraimientos que a su vez se reflejan en el pedestal corrido y en el entablamento. Los capiteles son vagamente corintios. Los paneles del antepecho repiten el tipo de adorno vegetal que se observa en los paneles de la cazoleta. Es de notar que al centro de estos motivos florales se anida, sugerente, un racimo de uvas que hace eco a aquellos que penden de las bocas de las criaturas fantásticas de la cazoleta.

Respaldo. El respaldo se compone de un panel adornado con motivos vegetales flanqueado por sendos grupos de carnosas columnas salomónicas. Al centro del panel se encuentra enmarcada una escena tallada en medio relieve que representa a San Pedro recibiendo las llaves del Reino de los Cielos de las manos de Jesucristo. Es interesante que aquí, como en otros púlpitos, la escena tallada haga referencia al santo, a la virgen o al apóstol al que está dedicada la iglesia, aquí San Pedro. Debajo de este marco se abre el vano de ingreso al púlpito, mientras que encima resplandecen, al centro de una gloria, las siglas del Santísimo Nombre de Jesús: IHS. Encima de los fragmentos de entablamento que

soportan las columnas salomónicas, se puede ver del lado izquierdo con respecto al espectador, un sol y, del lado derecho, una luna, ambas figuras talladas en bajo relieve. Alrededor del mueble se puede observar el típico guardapolvo de los púlpitos indoportugueses que termina en volutas; éste se encuentra aquí adornado con hojas de acanto.

Tornavoz. El tornavoz, similar al de los púlpitos de Santa Ana en Talaulim y de San Cayetano en Assagao es un prisma octagonal truncado que sólo deja ver cinco de sus lados; adopta la forma de un dosel cuya orla es en realidad un entablamento con resaltos y retraimientos que corresponden a los de las columnas salomónicas del antepecho; presenta remates y antifijas. Su cara interior está dividida en seis paneles decorados con hojas de acanto dispuestos radialmente alrededor de un rosetón central; del rosetón pende la paloma del Espíritu Santo.



10. Púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de Ayuda
Ribandar, camino de Panjim a Vieja Goa, Goa, India
Siglos XVII-XVIII
Madera policromada
Lado del Evangelio

Mapa 7

Foto: EGB-2010



Fotos: Esteban García Brosseau – Diciembre 2010

Comentarios generales. Si bien este mueble cuenta con columnas salomónicas en el antepecho, la forma en que éstas han sido dispuestas, así como los motivos con que han sido decorados tanto los paneles del antepecho como el del respaldar, anuncian ya algo de la frialdad del neoclásico, frialdad que no se puede imputar únicamente al colorido de la policromía, en azules y dorados, sino que deriva de la ejecución misma de la talla. ¿Es posible que este mueble haya sido intervenido en épocas ulteriores a su concepción, y que la cazoleta y el guardapolvo, que cuentan con criaturas híbridas, sean de época distinta al resto del púlpito? Admitimos que no pretendemos resolver esta interrogación aquí. No obstante, si tenemos razón en nuestra apreciación, habría que notar que, el solo hecho de que se hayan preservado las columnas salomónicas así como las criaturas híbridas de la cazoleta y del guardapolvo, digamos, a finales del siglo XVIII, sería ya por sí mismo un hecho suficientemente interesante para llamar la atención, por lo incongruente que resultaría, según los propios conceptos estilísticos de aquel periodo, un mueble híbrido donde se conjugarían elementos manieristas, barrocos y además academizantes.

Cazoleta. La cazoleta se compone de cinco paneles articulados por seis figuras híbridas de género indefinido. Los paneles están decorados con hojas de acanto que se organizan verticalmente de ambos lados de un eje de simetría. En el panel central estos motivos se enriquecen con una corola a mitad de la composición, así como con racimos de uva que se han insertado entre las hojas de acanto, en la parte inferior de los paneles.

Ménsulas (ver fig. 5⁶). Se trata aquí de figuras híbridas que poco tienen que ver con las *naginis* de la mitología hinduista puesto que sus colas, además de ser de hojas de acanto, no presentan la forma oblonga que tienen, por ejemplo, las criaturas fantásticas de púlpitos como los de Daman y Diu; se recordará que es precisamente esta forma oblonga lo que nos

permitió entonces relacionar las criaturas de las ménsulas de estos púlpitos con *naginis*, aún después de constatar que sus colas no tenían escamas de serpiente. Los brazos son aquí inexistentes y han sido remplazados por hojas de acanto que se doblan de manera tal que podríamos creer estar viendo ver el esqueleto de algún ser alado como un murciélago debido a la forma en que resalta el nervio central de la hoja, cuyas ramificaciones se doblan a su vez de manera a sugerir los dedos de una mano. Los rostros tienen rasgos femeninos mientras que los torsos son masculinos. Todas estas criaturas llevan un medallón cuadrifolio que semeja una cruz.

Antepecho. El antepecho se articula por medio de columnas salomónicas pareadas cuyo fuste recibe en el primer tercio un ornamento formado por círculos de hojas superpuestos de manera ascendente cuya disposición recuerda estrías zigzagueantes. Estas columnas se proyectan con relación al plano general del antepecho de manera a crear resaltos y retraimientos en el pedestal corrido y en el entablamento. De entre los que hemos analizado aquí, este es el único púlpito, con el de la iglesia de San Jerónimo en Mapussa, que muestra columnas pareadas en el antepecho. Los paneles están decorados con floreros de los que ascienden arreglos simétricos *a candelieri* de hojas de laurel o de olivo, cuya delicadeza, un tanto rígida y fría, nos hace pensar que pertenecen a finales del siglo XVIII.

Respaldar. El respaldar se compone de un panel decorado con motivos vegetales que conservan la misma rigidez y frialdad que los del panel del antepecho. Al centro de este panel se abre un nicho en el que se conserva, bajo vidrio, la figura de bulto de una virgen, probablemente la Virgen de Ayuda que da su nombre a la iglesia. La presencia de un nicho como éste en el respaldar, dentro del cual se exhibe además una figura de bulto, es completamente atípica. Debajo del nicho se abre el vano de ingreso al púlpito.

La calidez del guardapolvo contrasta claramente con la frialdad de los motivos ornamentales del respaldar y del antepecho y las hojas de acanto muestran mucho mayor relación con los motivos vegetales de la cazoleta, lo cual nos permite formular la hipótesis, por verificarse, que a la cazoleta y el guardapolvo originales, se añadió más tarde el resto de los elementos del púlpito.

Este guardapolvo está sumamente elaborado. Empieza, a la base del púlpito, con dos figuras híbridas cuyas colas, éstas sí, recuerdan colas de serpiente enroscadas cuyas volutas finales corresponden a aquellas que conforman el remate típico de los guardapolvos de los púlpitos indo-portugueses; en medio de estas volutas pende un motivo vegetal a manera de remate final como es lo habitual. Se notará que las volutas formadas por las colas de estas figuras híbridas recuerdan las cornucopias que se observan, en la misma posición, en el púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia del monasterio de San Cayetano, en Vieja Goa. Por lo demás, también habrá que notar el parentesco que existe entre el rostro de estas criaturas y las de la cazoleta y el hecho de que lleven la misma medalla cruciforme en el pecho. El guardapolvo sigue luego con un rico ornamento de hojas de acanto y bolas, que acaba a los pies de dos grandes ángeles atlantes; éstos sostienen, de cada lado del púlpito, un fragmento de entablamento que corresponde, de manera un tanto artificial, al entablamento que conforma la orla del tornavoz.

Tornavoz. El tornavoz, a manera de dosel, está formado por un prisma octogonal truncado como sucede en los púlpitos de las iglesias de Santa Ana en Talaulim y de San Cayetano en Assagao. Su orla imita un entablamento cuyos resaltos corresponden a los del entablamento del antepecho; debajo de estos resaltos penden pinjantes pareados. El tornavoz presenta igualmente antefijas. La cara interior es atípica, debido principalmente a

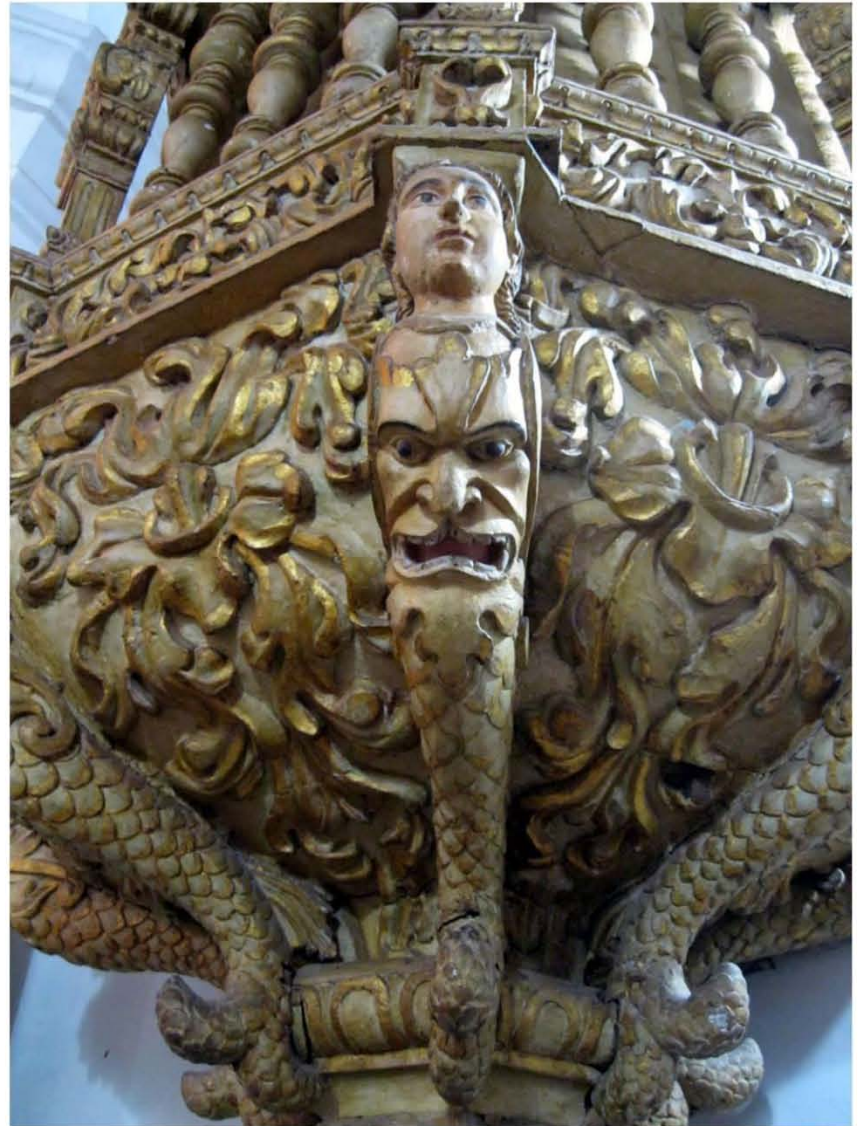
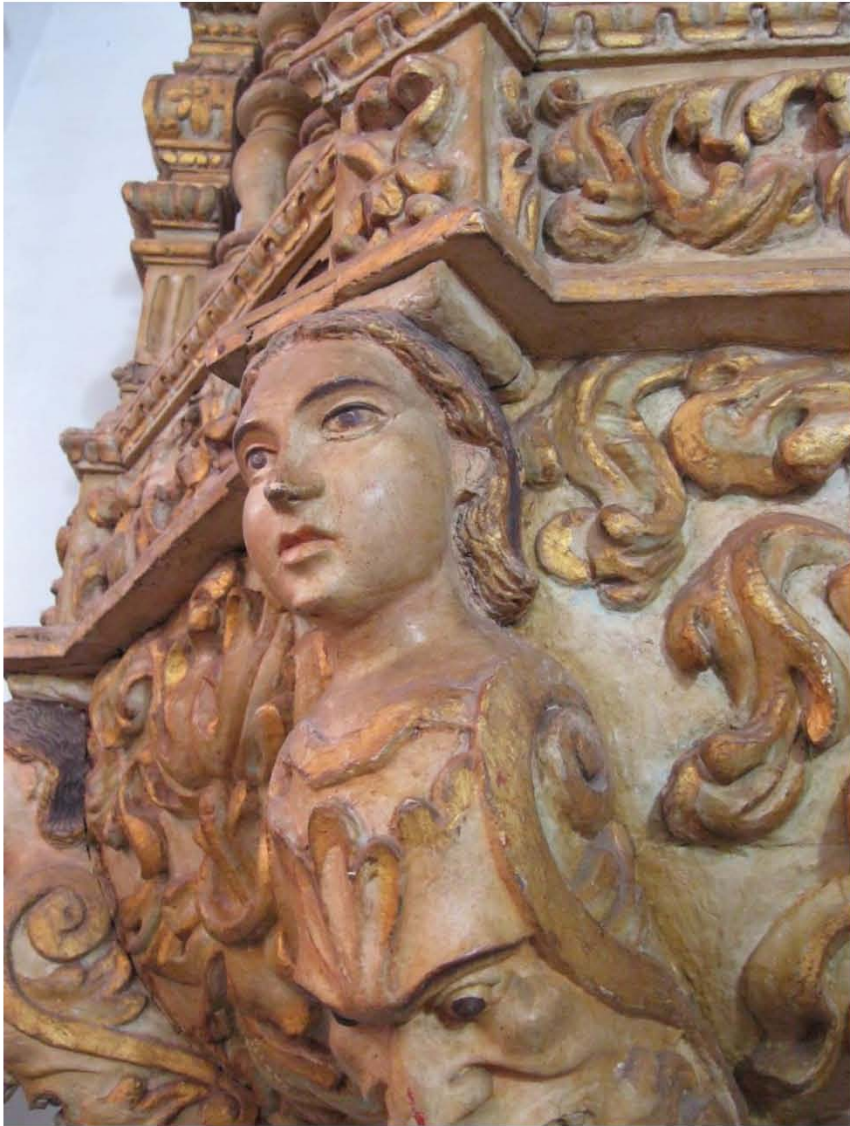
la apertura fingida que se observa en su centro y del interior de la cual parece surgir, en medio de dobleces ovalados, el rosetón del que pende la paloma del Espíritu Santo.



11. Púlpito de la capilla del palacio Maquinez
Panjim, Goa, India
Siglos XVII-XVIII
Madera policromada
Lado de la Epístola

Mapa 7

Foto: EGB-2010



Fotos: Esteban García Brosseau – Diciembre 2010

Comentarios generales. Como lo hemos señalado anteriormente éste es uno de los púlpitos cuya policromía se encuentra en mejor estado de conservación, junto con la de los púlpitos de Nuestra Señora del Rosario en Daman y de la iglesia de San Pedro, cerca de Vieja Goa; el mueble que analizamos aquí comparte además con este último púlpito notables similitudes estilísticas y formales.

Cazoleta. La cazoleta se compone de cinco paneles y de seis ménsulas que alojan criaturas fantásticas. Los paneles están adornados con motivos vegetales muy similares a los del púlpito de la iglesia de San Pedro, cerca de Vieja Goa. La cazoleta, como es habitual, termina con una piña o pinjante.

Ménsulas (ver figs. 10⁶ y 37⁷ a 40⁷). Las criaturas fantásticas que aloja la cazoleta de este púlpito son de las más interesantes de entre las que hemos analizado a lo largo de esta investigación, puesto que en ellas se unen la sirena, la *nagini*, y el mascarón vegetal. En efecto, las ménsulas de este púlpito han sido labradas con figuras de medio bulto que representan seres híbridos de género femenino cuyas colas se vinculan con las del púlpito de la iglesia de San Pedro en Vieja Goa; si bien tienen la forma oblonga de las colas de serpiente, con las que muestran una clara afinidad, la manera en que se dividen de pronto en dos, ya casi cuando están por terminar, hace que sea imposible no identificarlas también con colas de pescado. En el caso del púlpito que analizamos aquí es todavía más difícil resistirse a tal identificación puesto que, además de la aleta caudal, las criaturas fantásticas de la cazoleta presentan una aleta dorsal. No obstante, hay que notar que tanto aquí como en el púlpito de la iglesia de San Pedro, si bien las dos bifurcaciones que nacen de esta división recuerdan la aleta caudal de un pescado, también es cierto que terminan en punta,

como si se tratara de dos colas de serpiente, por lo cual tampoco es posible descartar del todo la relación de estas criaturas con las *naginis* de la mitología hinduista.

No obstante, a diferencia de lo que ocurre en la iglesia de San Pedro, en el púlpito que analizamos aquí, las sirenas-*nagini* de la cazoleta muestran un mascarón de hombre vegetal que se extiende desde el principio del pecho hasta la zona del pubis, la cual normalmente se esconde por medio de un faldón de hojas de acanto. Aquí, además de cubrir el pubis, el mascarón cubre también los senos de las sirenas-*nagini*, cuando en el púlpito de la iglesia de San Pedro éstos se exhiben con toda libertad. Es ciertamente notable que estos mascarones se parezcan tanto estilísticamente a los que se alojan en las ménsulas del púlpito de San Blas, en Cuzco, del otro lado del mundo (figs. 37⁷ a 40⁷). Es también interesante que de la boca de los mascarones del púlpito de san Blas penden frutas tropicales que recuerdan los racimos de uvas que penden de las bocas de las sirenas-*naginis* del púlpito de la iglesia de San Pedro (fig. 3⁶). Ahora bien, cuando se observa la apertura de la boca de los mascarones del púlpito del Palacio Maquinez, uno se puede imaginar fácilmente que también pendieron de ellas racimos de uvas, sobre todo cuando se constata las similitudes formales que existen entre los dos púlpitos indo-portugueses. Si en verdad fue así, la relación entre el púlpito del palacio Maquinez y el púlpito de San Blas, en Cuzco, sería todavía más estrecha y sorprendente.

Antepecho. El antepecho es atípico pues se conforma de una balaustrada, en vez de paneles articulados por medio de columnas salomónicas. En nuestro conocimiento esto sólo sucede en Goa, en el púlpito de la iglesia de la Inmaculada Concepción, también en Panjim. Se notará que los balaustres que corresponden a las ménsulas de la cazoleta son de mayores dimensiones y de un labrado mucho más complejo que el de los demás. Estos balaustres

resaltan con respecto al plano general de la balaustrada, de tal manera a crear resaltos y retraimientos en el pedestal corrido y en el entablamento del antepecho, como sucede normalmente con las columnas salomónicas.

Respaldar. El respaldar, compuesto por un panel único, reproduce la decoración de hojas de acanto de los paneles de la cazoleta. En medio de este panel se abre el vano de ingreso al púlpito; sobre este vano ha sido labrado un marco que encierra una escena pintada sobre una tabla o un lienzo en la que se reconoce a la Sagrada Familia. El púlpito no cuenta con el típico guardapolvo de los púlpitos indo-portugueses aunque trazas de éste se puedan observar en ambos lados de la parte alta del panel del respaldar.

Tornavoz. El tornavoz es muy similar al del púlpito de la iglesia de San Pedro. Se trata de un prisma octagonal truncado, labrado a manera de dosel, del que sólo son visibles cinco lados; tanto aquí como allá, la orla imita un entablamento con resaltos que corresponden a los resaltos del antepecho; de este entablamento pende un fleco de madera calada. Los remates y las antefijas que coronan el dosel son similares a los del púlpito de la iglesia de San Pedro. Como en aquella iglesia la cara interior del tornavoz está dividida en seis paneles decorados con hojas de acanto dispuestos radialmente alrededor de un rosetón central del que pende, de igual manera, la paloma del Espíritu Santo.



12. Púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad Mapa 7
Isla de Divar, Goa, India
Siglos XVII-XVIII
Madera, Repintado
Lado del Evangelio

Foto: EGB-2010

Comentario general. La impresión inmediata que se recibe al observar este púlpito, al entrar en la iglesia, es que se trata de una mala copia de un púlpito barroco. Esto se debe principalmente a la forma en que fue repintado. La pintura dorada, que fue aplicada al parejo en toda la superficie del púlpito, el color rosa con que se trató de imitar los encarnados, los azules llanos con que se pintaron el manto de la virgen y el cielo detrás de ella, son la causa de que se crea por un momento, que en vez de estar observando un mueble labrado en madera de los siglos XVII o XVIII, se está frente a un objeto moderno fabricado en algún material industrial. No obstante, esta impresión se disipa al comprender que también los retablos han sido repintados del mismo modo, retablos cuya ejecución formal permite tener menos dudas en lo que respecta a su autenticidad. Pero es sobre todo al recordar el púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de San Pedro, con el que el púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad comparte muchos rasgos en común, como se hace evidente al observarlo detenidamente, que las dudas con respecto a su autenticidad se disipan casi por completo, aunque la primera impresión haya sido tan violenta que, hay que admitirlo, es difícil librarse de ella por completo.

Cazoleta. La cazoleta se compone de cinco paneles y de seis ménsulas labradas a modo de criaturas fantásticas. Los paneles están decorados con motivos vegetales en medio relieve que recuerdan los del púlpito de la iglesia de San Pedro cerca de Vieja Goa. Como es habitual un pinjante remata la cazoleta en su parte inferior.

Ménsulas (ver fig. 6^o). Las criaturas fantásticas de la cazoleta muestran una gran cercanía con las del púlpito de la iglesia de San Pedro, aunque, en un primer momento, esto se perciba con cierta dificultad debido a la manera en que las primeras fueron repintadas; presentan, por ejemplo, el mismo tipo de colas, las cuales podrían ser de serpiente si no

fuera porque se dividen en dos, justo cuando están por acabar. Con respecto a esta constatación, se pueden hacer la mismas reflexiones que ya emitimos acerca del púlpito del palacio Maquinez en Panjim: si bien las colas se dividen en dos, como si se tratara de colas de pescado, nunca dejan de recordar colas de serpiente, debido principalmente a que las dos bifurcaciones con que terminan no imitan claramente la aleta caudal del pescado sino que guardan la forma oblonga de una cola ofídica.

El faldón de hojas de acanto que se sujeta a la cintura por medio de una sarta de perlas, es también muy similar al de las sirenas, nereidas o *naginis* del púlpito de la iglesia de San Pedro. No obstante, la parte superior de las criaturas híbridas del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad no es femenina, sino que corresponde al cuerpo de jóvenes adolescentes, por lo que diríamos que estamos aquí frente a tritones imberbes, o frente a *nagas*, en vez de *naginis*. Es interesante constatar que aunque estos seres masculinos carezcan de brazos con los cuales cargar el antepecho, unos roleos vegetales cumplen discretamente con esta función; estos roleos han sido labrados de tal forma que parecen imitar la posición de los brazos de las criaturas femeninas del púlpito de la iglesia de San Pedro. Es tal la similitud que resulta posible imaginar que estos seres hayan tenido brazos en un origen, y que luego, por alguna razón desconocida, hayan sido eliminados; esto se habría logrado labrando la madera de tal manera a convertir los brazos en motivos vegetales para que se fundieran con el adorno vegetal de los paneles. Esta hipótesis nos permite también imaginar que estos seres fantásticos, que tanto se parecen a las nereidas, sirenas o *naginis* del púlpito de la iglesia de San Pedro, pudieron haber exhibido senos en un primer momento y que sólo se hayan convertido en tritones después de que alguna autoridad eclesiástica haya decidido despojarlos de tales atributos femeninos mandándolos cercenar, con el fin evidente de eliminar así una posible invitación a la lascivia.

Antepecho. El antepecho es similar al del púlpito de la iglesia de San Pedro, tanto en los motivos vegetales que adornan sus paneles como en las columnas salomónicas que los articulan. Se compone de cinco paneles y de seis grupos de columnas salomónicas.

Respaldar. El respaldar es también muy similar al del púlpito de la iglesia de San Pedro: se compone de un panel adornado con motivos vegetales flanqueado por sendos grupos de columnas salomónicas al igual que en aquel mueble. Al centro del panel se encuentra enmarcada una *Pietà*, como se esperaría para la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad, al igual que en la iglesia de San Pedro la escena de la tabla labrada del respaldar representa a Jesucristo entregándole las llaves del Reino de los Cielos a San Pedro. Debajo de esta escena se abre el vano de ingreso al púlpito.

Tornavoz. El tornavoz, a manera de dosel, se puede describir casi en los mismos términos que el del púlpito de la iglesia de San Pedro. No obstante, si bien ostenta todavía antefijas en la parte superior del tornavoz, carece de los pequeños remates abalaustrados que se observan sobre los resaltos del entablamento del tornavoz del aquel púlpito, mientras que los pinjantes no sobresalen tanto debajo de estos elementos como sucede con aquel mueble; además la paloma del Espíritu Santo, que pende en la iglesia de San Pedro debajo del rosetón de la cara interior del tornavoz, está aquí ausente.

13. Púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de Esperanza
Candolim, Goa, India
Siglos XVII-XVIII (¿?)
Madera, repintado
Lado del Evangelio

Mapa 8



El púlpito antes del 2006.
Foto: Hilda Moreira de Frias, *op. cit.*, s.p.



El púlpito tal como fue repintado en el 2010.
Foto: Esteban García Brosseau



Foto: Esteban García Brosseau – Diciembre 2010



Aloisio Giovannoli (c. 1550-1618) Mascarón fantástico. c. 1590. Como se sabe los mascarones de Giovannoli se inspiran directamente en los mascarones grotescos de Cornelis Floris (1555). Imagen tomada de Carsten-Peter Warncke, *op .cit.*, figs. 468-471.



Foto: Esteban García Brosseau – Diciembre 2010

Comentarios generales. Este púlpito fue repintado muy recientemente, entre el 2009 y el 2010, cuando se remozó por completo la iglesia (nótense los nuevos azulejos al pie del púlpito). Esto último se comprobará fácilmente al confrontar nuestra fotografía con la que proporciona Hilda Moreira de Frias, cuyo libro fue publicado en el 2006; el púlpito ya estaba repintado entonces pero de una manera muy distinta a lo que se puede apreciar en nuestra fotografía. Este es otro de los muchos casos en que la pintura nueva transforma de tal manera la percepción que se tiene del púlpito que se llega a dudar de su autenticidad. La multiplicidad de estilos de los retablos que se encuentran actualmente en la iglesia, incluyendo algunos neogóticos del siglo XIX, no ayuda a disipar las dudas que pueden surgir al observar este mueble. Está claro que sería deseable que se llevaran a cabo los análisis químicos pertinentes para, por lo menos, darnos una idea de la naturaleza de la policromía original de estos objetos. Lo único que se puede hacer por ahora es hacer abstracción de la pintura y recurrir a otros púlpitos que han conservado su policromía original, como el púlpito de la iglesia de San Pedro o el de la iglesia del Rosario en Daman, para tratar de imaginar el esplendor pasado de este mueble eclesiástico.

Cazoleta. La cazoleta se compone de cinco paneles y de seis ménsulas talladas a manera de figuras fantásticas. Los paneles están adornados con motivos vegetales donde se mezclan hojas de acanto y racimos de uvas.

Ménsulas (ver figs. 11⁶, 12⁶ y 14⁶). Las ménsulas son muy peculiares pues representan criaturas fantásticas cuyo rostro es el de un hombre vegetal, pero cuyo cuerpo no es más que una larga cola de hojas de acanto; no existe, entre el rostro y la cola, ningún otro elemento susceptible de recordar el cuerpo humano, como sucede con el torso y los brazos de la mayoría de la ménsulas esculpidas que hemos analizado hasta aquí. Por tanto, estamos

frente a una nueva criatura, que no es ni tritón, ni nereida, ni sirena, ni *nagini*: podríamos hablar de una mezcla entre hombre vegetal y serpiente, por la forma de la cola, por lo que resultaría algo como un *naga* vegetal en el contexto de la India hinduista. No obstante, si tomamos en cuenta la pequeña bifurcación que se observa en la base de estas colas vegetales, también podríamos hablar de tritones vegetales, aunque, a decir verdad, las colas tienen mucho más que ver con colas de serpiente que con colas de pescado. Es de notarse la cercanía que existe entre los rostros de estas criaturas fantásticas y los mascarones grotescos de Aloisio Giovannoli (c.1550-1618) (ver figs. 11⁶ y 12⁶). Estos mascarones, que se inspiran directamente, como se sabe, en los de Cornelis Floris, se pueden confrontar provechosamente con las criaturas de algunos otros púlpitos indo-portugueses (ver figs. 13⁶ a 16⁶). El vínculo que existe entre hombres vegetales y *nagas* y *naginis* en el púlpito de Candolim, vínculo que se puede observar en diversos grados en los púlpitos de la iglesia del Bom Jesus en Daman, de San Jerónimo en Margao, de Santa María en el convento de Santa Mónica, así como en la capilla del palacio Maquinez en Panjim, es ciertamente interesante pues nos permite ampliar el paralelo que se puede trazar entre el simbolismo de los púlpitos indo-portugueses y el de los púlpitos del virreinato del Perú en lo que concierne a los híbridos serpentinos a un púlpito tan emblemático como el de San Blas, en Cuzco, donde no son serpientes sino mascarones vegetales los que tienen la tarea de soportar el peso del predicador.

Antepecho. En cuanto a talla, existe un paralelo bastante claro entre el antepecho de este púlpito y el de la iglesia de San Pedro, en particular con respecto a los motivos vegetales de los paneles. Las hojas de acanto se organizan en efecto según el mismo patrón simétrico; no obstante las hojas del púlpito de san Pedro son mucho más carnosas de los que sucede aquí.

Por lo demás, el antepecho se articula por medio de grupos de tres columnas salomónicas, como es frecuente en los púlpitos que hemos analizado aquí.

Respalda. El respaldar parece seguir la misma traza que el púlpito de la iglesia de San Pedro. Es interesante detener la mirada en el panel labrado del centro del respaldar, que aquí representa a Jesucristo. En cuanto a talla, es evidente que este panel muestra un claro parentesco con el del respaldar del púlpito de la iglesia de San Pedro. No obstante, la forma en que fue repintado, oculta de tal manera esta relación que, en un primer momento, no se piensa siquiera en hacer el acercamiento. Lo mismo sucede entre el panel labrado del respaldar del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad y el del púlpito de San Pedro, puesto que estos tres púlpitos están claramente relacionados en cuanto a su traza. Esto nos permite reflexionar de nueva cuenta acerca de la importancia de la policromía en lo que respecta a la impresión final que recibe el espectador cuando contempla un mueble como estos. Se entiende que por lo menos en lo que concierne a la Nueva España, los contratos especificaran una mayor paga para los encarnadores y pintores que para los entalladores.

Tornavoz. El tornavoz es comparable al de la iglesia de San Pedro, así como al de la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad.



14. Púlpito de la iglesia de San Jerónimo Mapa 8
Mapussa, Goa, India
Siglos XVII-XVIII
Madera, repintado
Lado del Evangelio

Foto EGB-2010

Comentarios generales. Hilda Moreira de Frias ubica este púlpito en el lado de la Epístola²³ aunque, según lo que nosotros pudimos constatar, se encuentra actualmente del lado del Evangelio. Se sabe, por esta autora, que tanto el púlpito como los altares colaterales de esta iglesia se encontraban anteriormente en la iglesia del desaparecido convento de la Madre de Dios, en Daugim.

Cazoleta. La cazoleta cuenta con seis paneles decorados con motivos vegetales, articulados por cinco ménsulas labradas a manera de criaturas fantásticas. En las esquinas posteriores de la cazoleta todavía pueden verse las colas de otras dos figuras fantásticas, aunque el muro sobre el cual se desplanta el púlpito, impide que se vea el resto del cuerpo; esto pareciera sugerir que el mueble fue acortado en su totalidad en algún momento, aunque, a decir verdad, resulta difícil imaginar que en realidad así fuera (ver fig. 8⁶).

Ménsulas (ver figs. 7⁶ a-b y 8⁶). Aquí como en los demás púlpitos, los elementos decorativos con mayor magnetismo visual son las cariátides y los atlantes que parecen sostener la plataforma. Como es evidente, estas figuras fantásticas no derivan únicamente de la tradición hinduista y si se les denomina *naginis*, es sólo por analogía con estas criaturas mitológicas, pues está aquí muy claro que sus colas son de pescado y no de ofidio; no obstante, hay que recordar que el púlpito fue repintado por lo que nos es difícil imaginar el aspecto original de estos híbridos fantásticos. En las esquinas anteriores de la cazoleta pueden verse dos tritones barbados con el pecho desnudo, mientras que al centro de cada una de las caras de la cazoleta se contemplan, en cambio, criaturas fantásticas aladas de cola de pescado cuyos rostros son femeninos aunque, debajo de las túnicas con que han sido revestidas, carezcan de senos.

²³ Hilda Moreira de Frias, *op. cit.*, p. 70.

Podríamos glosar sobre el origen de estas últimas criaturas recordando, por ejemplo, que en las miniaturas mogoles de los siglos XVII y XVIII existen seres alados con características femeninas como éstas e inclusive “ángeles” con cola animal.²⁴ No obstante, la cantidad de intervenciones a las que ha sido sometido este púlpito nos hace desistir de ello. Se puede observar, en la cara del púlpito que hace frente al altar, una de estas criaturas de cuyo cuerpo se desprendió un fragmento importante de pintura (fig. 8⁶). Afortunadamente para nosotros, además de hacernos ver la cantidad y el grosor de las capas de pintura con que fue repintado el púlpito a lo largo del tiempo, se revela de esta manera la talla original. Gracias a ello podemos constatar, por ejemplo, que las túnicas fueron agregadas posteriormente, pues todavía se logra percibir el pezón de lo que fue el torso desnudo de la criatura que ahora se muestra a nosotros como un híbrido angelical. Si las túnicas fueron agregadas posteriormente, nada nos impide pensar que las alas también lo fueran, pues en realidad no es común que estos atributos celestiales nazcan a partir de los brazos como sucede aquí.

Antepecho. Las columnas tritóstilas que articulan el antepecho son salomónicas; en la parte superior del fuste sólo se observan tres vueltas en lugar de las seis o cinco habituales. Como de costumbre, estas columnas se proyectan hacia el frente creando resaltos y retraimientos en el pedestal corrido y en el entablamento. Estas columnas flanquean paneles con grandes mascarones de hombres vegetales de evidente extracción manierista. Al igual que sucede con las criaturas fantásticas de la parte posterior de la cazoleta, los mascarones grotescos de los paneles posteriores parecen haber sido cortados a la mitad, como si el antepecho

²⁴ Ver Heinz Mode, *Animales fabulosos y demonios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 41. Para ángeles alados con colas ver en particular: Mahoma sobre el caballo mágico (Alborak), Miniatura de Ahmed Musa, Medios del siglo XIV, Museo Topkapi, Istanbul, (*Ibidem*, p. 87).

hubiese también sido acertado en algún momento; de nueva cuenta resulta difícil aceptar que así fuera.

Respaldo. El respaldo del púlpito está conformado por un panel central flanqueado por columnas salomónicas pareadas que soportan fragmentos de un entablamento quebrado, sobre los cuales reposan sendos angelillos. Este panel labrado exhibe una composición de inspiración manierista donde se entremezclan cueros, motivos frutales y figuras grotescas. Se trata de un marco dentro del cual se ven actualmente las tablas de Moisés, sostenido por una figura grotesca cuyo medio cuerpo inferior está conformado por hojas de acanto. Se notará que esta figura tiene alas, por lo cual pudo ser la fuente de inspiración que hiciera que se agregaran alas a las figuras de la cazoleta, si es que en realidad así fue. Dos figuras grotescas, vistas de perfil, también aladas, pero cuyas colas parecen ser los cueros que adornan el panel, flanquean el marco central. Este marco se encuentra, además, coronado por una cartela que contiene el emblema de la orden franciscana.

Tornavoz. El tornavoz, a manera de dosel, exhibe una orla que imita un entablamento cuyos resaltos corresponden a los del entablamento y del pedestal corrido del antepecho. De este entablamento pende una guirnalda vegetal a manera de fleco, mientras que en los resaltos se observan pinjantes y remates abalaustrados. El tornavoz cuenta además con grandes antefijas. En la cara interior del tornavoz, adornada con motivos vegetales, se puede observar un motivo romboidal dividido en cuatro diagonales que parten de un círculo central; al centro de este círculo nace el rosetón del cual pende, como es habitual, la paloma del Espíritu Santo.



15. Púlpito de la iglesia del Espíritu Santo Mapa 9
Margao, Goa, India
Siglos XVII-XVIII
Madera, repintado
Lado del Evangelio

Foto: EGB-2010



Foto: Esteban García Brosseau – Diciembre 2010



Theodore de Bry, *Americae Tertia Pars*..., Francofurti, Venales reperuntur in officina Theodori de Bry, 1592. Detalle del Frontispicio. Fondo Antiguo de la Universidad de Valladolid : < <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/753> >

Comentarios generales. Este púlpito fue repintado muy recientemente, muy probablemente



El mismo púlpito antes del 2006
Foto: Hilda Moreira de Frias, *op. cit.*, s.p.

en el 2010, cuando también se pintó la portada de la iglesia. Gracias a la publicación de Hilda Moreira de Frias, disponemos de una fotografía del mueble antes de que fuera modificado, como sucede con el púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de Esperanza en Candolim. Una vez más, los colores vivos y la pintura dorada del púlpito tal como se presenta actualmente pueden confundir al momento de fechar el púlpito. Si bien no podemos ofrecer una fecha precisa para la talla del mueble, sabemos, no obstante, que el altar mayor de la iglesia, pertenece,

según José Pereira,²⁵ a los últimos años del siglo

XVII, mientras que el trono de este mismo altar, es ya del siglo XVIII. Nos parece que el púlpito tiene mucha mayor relación con el altar mayor que con el trono.

Cazoleta. La cazoleta se compone de siete paneles y de seis ménsulas labradas a manera de criaturas fantásticas. Los paneles están conformados por una superposición de cuerpos cóncavos y convexos a cuyas ondulaciones se adaptan las ménsulas; están decorados con motivos vegetales, *ferronerías* y pequeños soles de extracción manierista. Un pinjante remata la cazoleta como es habitual.

Ménsulas (ver figs. 15⁶ y 17⁶ a 21⁶). Hilda Moreira de Frías considera que las criaturas fantásticas labradas en las ménsulas son *nagas*, aunque, como sucede con el púlpito de la

²⁵ José Pereira, *Churches...*, *op. cit.*, pp. 79-81.

iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza, en Candolim, la filiación con estas figuras de la mitología hinduista no es tan clara. Es difícil apreciar el ademán que pudieron haber tenido en un origen estas criaturas; no obstante, tienen algo de los hombres salvajes y antropófagos del Brasil, con sus tocados de plumas, tal como los concibe el imaginario de Theodore de Bry en la *Americae Tertia Pars* de *Los Grandes Viajes*, en particular en el frontispicio a esta obra, publicada por primera vez en 1592.²⁶ Además, como lo hemos mencionado en el cuerpo del trabajo, la forma en que ondulan sus cuerpos recuerda las ménsulas de algunos muebles ligados a la escuela de Fontainebleau.

El encontrar en las ménsulas del púlpito hombres salvajes antropófagos transformados en híbridos de cola vegetal como estos, sería ciertamente consecuente con el simbolismo que hemos explorado a lo largo de esta investigación: al ponerlos al cargar la plataforma del púlpito la iglesia expresaba así su victoria sobre la idolatría, pues es como a idólatras que concebía las poblaciones consideradas “salvajes” de América; no obstante sorprende que sea en la *Indias Orientales* que nos encontremos con un púlpito como éste y no, como se esperaría por su imaginería, en Brasil o en algún otro lugar de las *Indias Occidentales*.

Antepecho. Sobre los tocados de plumas de los seres fantásticos a los que acabamos de hacer referencia descansa el pedestal corrido del antepecho. Las columnas no son salomónicas sino que presentan crucetas de lacerías; con el púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Vieja Goa, éste es el único púlpito de los que hemos estudiado que no tiene columnas salomónicas; dichas columnas se proyectan hacia al frente, como es habitual,

²⁶ Sobre este tema, ver el artículo de Yobenj Aucardo Chicangana, “El festín antropofágico de los indios Tupinambá en los grabados de Theodoro de Bry, 1592”, *Fronteras de la historia*, núm. 10, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH, Bogotá, Colombia, pp. 19-82.

creando resaltos y retraimientos tanto en el pedestal corrido como en el entablamento del antepecho. Se observan querubines y caras de niños en el pedestal, en los pedestales de las columnas y en friso del entablamento.

Los registros están ornamentados con unas hornacinas a manera de portada arquitectónica con pilastras, arco de medio punto, alfiz rebajado, entablamento y frontón roto. Debajo del arco se yergue, sobre una peana, la figura de un santo. Como ya lo hace notar Hilda Moreira de Frias se trata, al centro, de la figura de San Pablo mientras que a los costados se trata de los cuatro evangelistas.²⁷

Respalda. El respaldar del púlpito se compone de un gran marco dentro del cual todavía se puede apreciar una pintura al óleo que representa, según lo registraba ya Hilda Moreira de Frias,²⁸ a San Francisco Xavier. Debajo de este marco se encuentra el vano de ingreso al púlpito, el cual cuenta con un marco propio cuyas proporciones recuerdan los montantes y el dintel de una puerta. Sendos paneles verticales dispuestos de ambos lados del respaldar hacen aquí figura de guardapolvo; están densamente decorados con hojarascas; en la parte inferior de cada panel, se pueden ver: un hombrecito barbado en cuclillas, en la parte media, una cara de hombre vegetal cuyo cuerpo podrían ser las hojarascas que decoran cada panel, en la parte superior, un ángel de pie.

Tornavoz. El tornavoz es un prisma octogonal truncado cuyos lados están labrados a manera de entablamento con resaltos y retraimientos, adornado con querubines y del cual pende un fleco. Una cubierta a manera de cúpula corona el tornavoz, lo cual no es común. La cúpula sobre tambor octogonal reposa sobre una base de lados abultados y se encuentra rodeada por una balaustrada articulada en sus esquinas por remates de los que sólo se

²⁷ Hilda Moreira de Frias, *op. cit.*, pp. 68-69.

²⁸ *Idem.*

observan dos en la fotografía proporcionada por Hilda Moreira de Frias, pero que han sido remplazados recientemente. La cara inferior del tornavoz está ornamentada con un rosetón del cual parte un motivo radial; del rosetón pende la paloma del Espíritu Santo, como es habitual.



16. Púlpito de la iglesia de N^a. S^a. de la Divina Providencia Mapa 10
Convento de San Cayetano, Vieja Goa (Old Goa), India
Siglos XVII-XVIII
Madera al desnudo con restos de dorado
Lado de la Epístola

Foto: EGB-2010



Fotos: Esteban García Brosseau

Comentarios generales. Actualmente casi al desnudo, la madera de este púlpito todavía muestra restos de su dorado original y es de talla menuda y refinada. Ha recibido la atención no solamente de Hilda Moreira de Frías sino también de José Pereira quien lo describe a grandes rasgos en su libro *Churches of Goa*.²⁹ Si bien se trata claramente de un púlpito barroco - José Pereira, propone los primeros años del siglo XVIII como fecha de ejecución para el retablo del altar mayor de la iglesia que guarda una claro parentesco con el púlpito.- es ciertamente interesante la opinión de Moreira de Frías, quien percibe una sensibilidad manierista en este mueble tanto por la profusión y fineza del ornamento como por el contraste que éste presenta con la sobriedad y la unidad casi clásicas del conjunto. Compartimos su opinión al respecto.³⁰

Cazoleta. La cazoleta se compone de tres paneles y de cuatro ménsulas labradas que alojan las representaciones simbólicas tradicionales de los cuatro evangelistas. Los paneles de la cazoleta están decorados con menuda y estilizada talla floral.

Ménsulas (ver fig. 7⁸). Las ménsulas labradas se distribuyen de la siguiente manera: al frente, el águila de Juan y el ángel de Mateo, en la parte posterior, el Toro de Lucas y el León de Marcos. Los símbolos de los evangelistas no son propiamente criaturas fantásticas, ni tampoco son susceptibles, *a priori*, de ser interpretados según el simbolismo que quisimos ver en *nagas* y *naginis*, puesto que éstos no tienen por qué ser representados en actitud de sometimiento: si se les encuentra cargando el púlpito esto se debe precisamente al hecho de que pueden ser considerados, como lo hiciera Ireneo con los cuatro evangelios, como los cuatro pilares de la iglesia, puesto que son el sostén de la Fe. No obstante, se podría argumentar que los evangelistas son en realidad conversos que abandonan sus

²⁹ José Pereira, *Churches...*, *op. cit.*, p. 57.

³⁰ Hilda Moreira de Frías, *op. cit.*, pp. 65-66.

antiguas creencias y comportamientos para abrazar la fe cristiana, al igual que *nagas* y *naginis*.

Con respecto a esto, es interesante acordarse que, dentro de la tradición budista, los *nagas* tienden a someterse frente a la enseñanza de Buda de manera mucho menos violenta de lo que sucede en la tradición vishnuita y krishnaita: “es cierto que frecuentemente tienen que ser convertidos, nos dice Vogel: empiezan por ser feroces y rebeldes. Pero en cuanto caen bajo la influencia sagrada del Maestro (Buda), ellos también se impregnan de su bondad y abandonan sus hábitos salvajes.”³¹ Además, juegan un papel importante en la preservación de las enseñanzas del Buda, puesto que guardan escondidos en sus moradas subterráneas los textos en los que está contenida su doctrina, hasta que se hace inminente la necesidad de revelar tales enseñanzas: es así como el gran Nagarjuna, según dice la leyenda, recibió de manos de los *nagas*, el texto del *Prajnaparamita*.³² Para regresar al simbolismo de los púlpitos, si bien, como hemos visto, los *nagas* aparecen sometidos debajo de los púlpitos, también es cierto que aceptan aparentemente este sometimiento de buena gana: son conversos que al aceptar la palabra de los Evangelios dan el ejemplo a seguir y que, a partir de ese momento se convierten, a su manera, en pilares importantes de la propagación de la fe, como lo fueron los evangelistas.

Antepecho. El antepecho cuadrangular se compone de cinco paneles labrados articulados por seis columnas salomónicas; una apertura lateral permite el ingreso al púlpito, al que se sube, del lado izquierdo, por medio de una escalinata. Las columnas se proyectan hacia el frente como en la gran mayoría de los púlpitos barrocos indo-portugueses, por lo que el pedestal corrido y el entablamento presentan resaltos y retraimientos. Estas columnas, de

³¹ J. Ph. Vogel, *op.cit.*, p. 93.

³² *Idem*, p. 23.

proporciones achaparradas, son tritóstilas, quedando el tercio inferior del fuste separado de los dos tercios superiores por un anillo. El fuste, que reposa sobre una basa de la que se escapan hojas de acanto, presenta en su primer tercio estrías helicoidales, mientras que en sus dos tercios superiores presenta una espira de tres vueltas cuyas gargantas están decoradas con sartas de perlas y motivos vegetales. Los capiteles se inspiran vagamente en el orden corintio. El pedestal corrido, los dados de los pedestales de las columnas, así como el friso del sobrio entablamento con sus resaltos están decorados con estilizadas hojarasca. En cada uno de los dos paneles del antepecho aparecen figuras de medio relieve que, tal como lo observaba ya José Pereira, representan, al frente, a los apóstoles Pedro y Pablo, y a los lados, siempre según este autor, al obispo Gian Pietro Caraffa, del lado izquierdo; Este mismo autor propone que hay que reconocer a San Cayetano del lado derecho, dejando entender que los dos personajes que están representados de este lado del púlpito, corresponden al mismo Santo.³³

Respalda. El respaldar se compone de tres marcos labrados: un marco interno, moldurado, dentro del cual subsiste un óleo que representa a San Cayetano cargando al niño Jesús; un marco intermedio decorado con roleos de hojarasca y motivos florales; un marco externo, también decorado con roleos vegetales, en cuyos montantes aparecen las figuras de perfil de dos hombres vegetales y en cuya cabecera se reconoce a un querubín.

Como hemos dicho, se ingresa al púlpito, no por un vano posterior practicado en el respaldar, como es habitual, sino por una escalinata que se adosa al pilar sobre el que se desplanta el púlpito, del lado izquierdo; la escalinata cuenta con una baranda compuesta por una sucesión de paneles finamente labrados con motivos vegetales de diversa índole. En

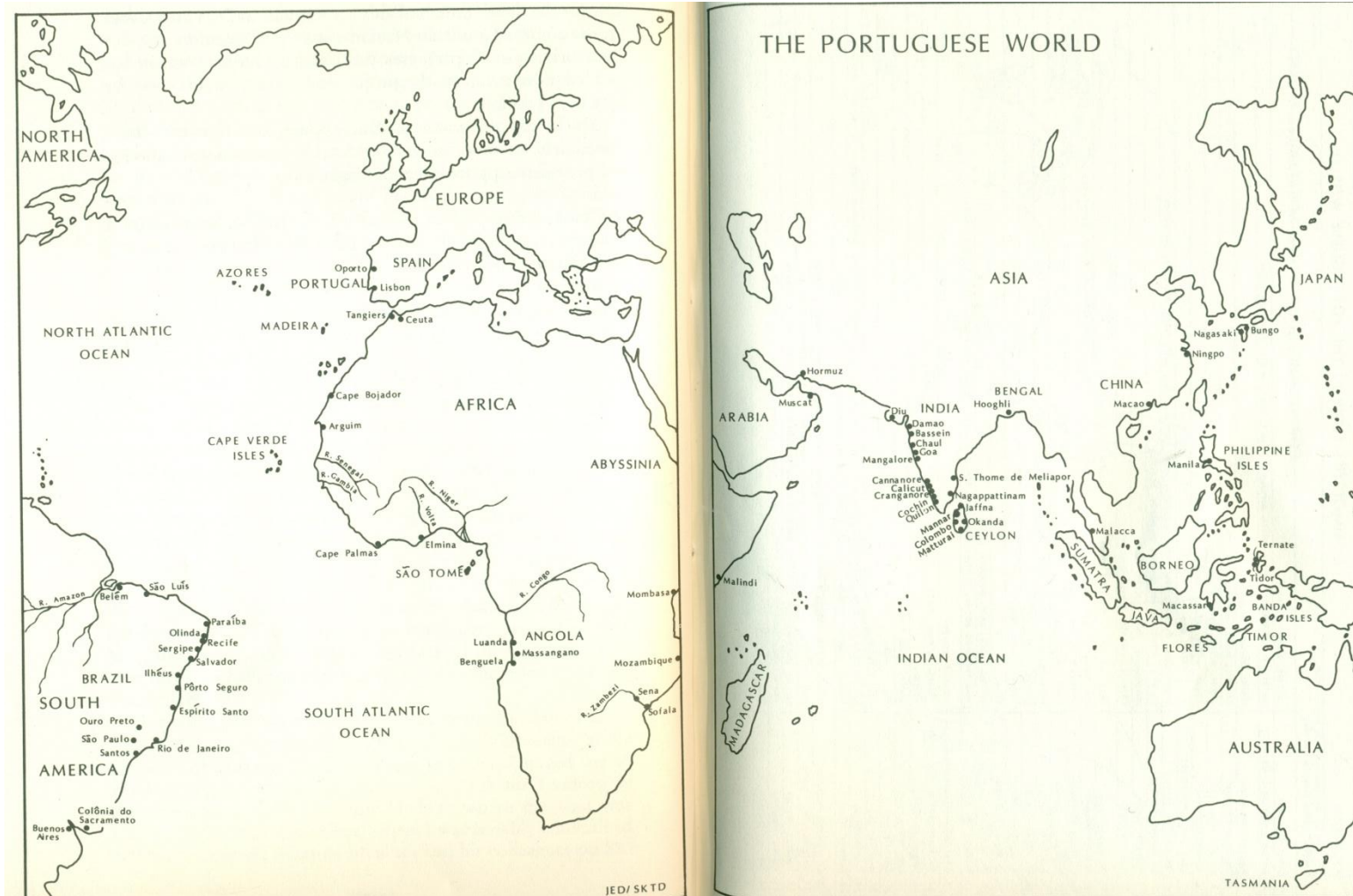
³³ José Pereira, *Churches...*, *op. cit.*, p. 57.

esta baranda se pueden ver dos atlantes: el primero funge como poste de arranque, mientras que el segundo funge como poste de esquina donde la baranda cambia de planos, en la transición del tramo recto con la meseta.

El púlpito presenta el habitual guardapolvo decorado con motivos florales que se superponen verticalmente el uno al otro según un desarrollo a *candelieri* y cuyas volutas están aquí talladas de manera a sugerir cornucopias. De entre estas volutas pende un tercer elemento decorativo.

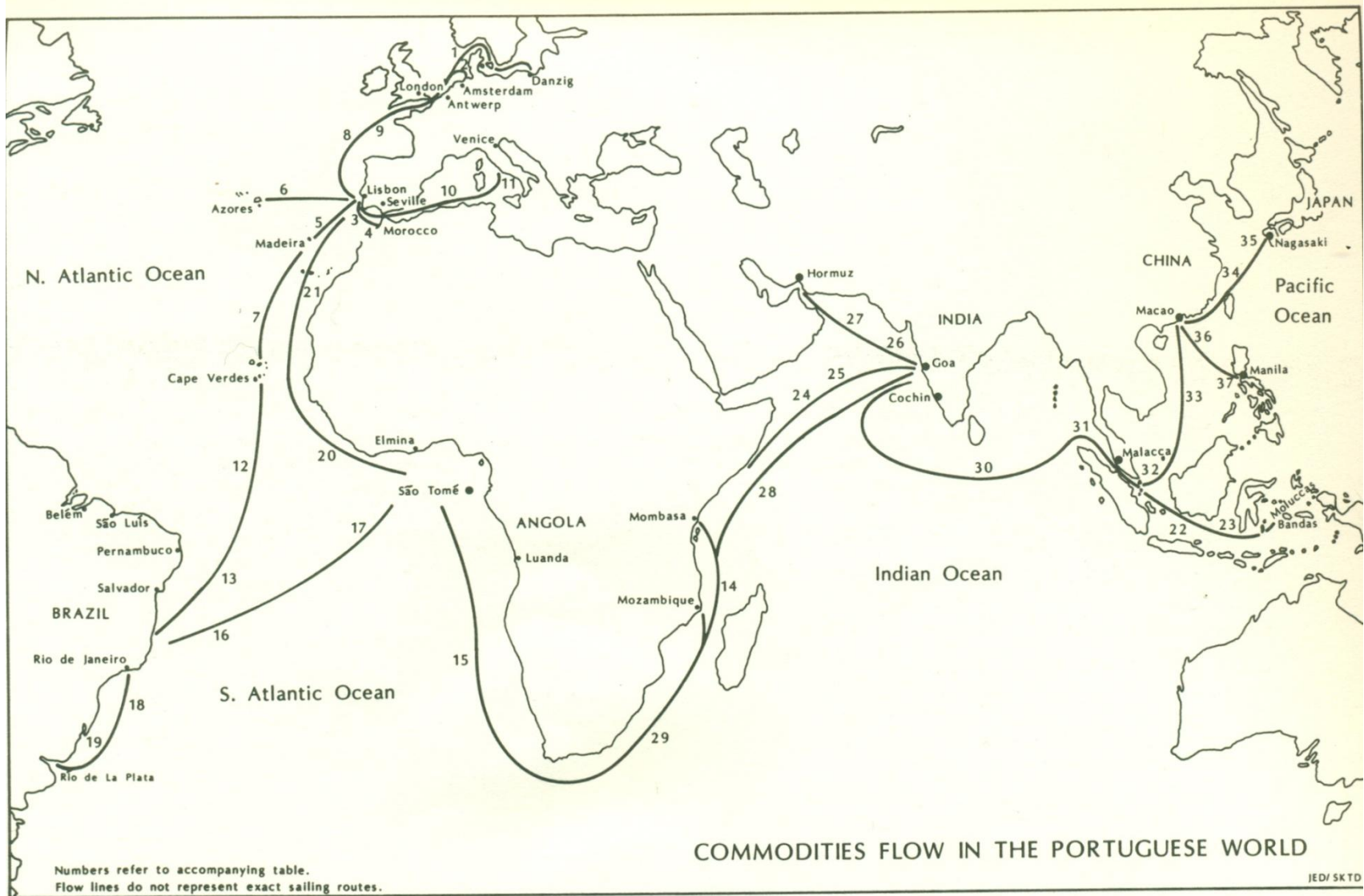
Tornavoz. El tornavoz cuadrangular, a manera de dosel, presenta una orla que imita un entablamento con resaltos; de este entablamento cuelga una guirnalda vegetal de madera calada, a manera de fleco. De la faz interior del tornavoz pende, a partir de un rosetón, la paloma del Espíritu Santo.

MAPAS



M. 1. Posesiones portuguesas en el apogeo de la expansión portuguesa.

Mapa tomado de A. J. R. Russell-Wood, *The Portuguese Empire, 1415-1808: A World on the Move*, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 1998, p. xxx.



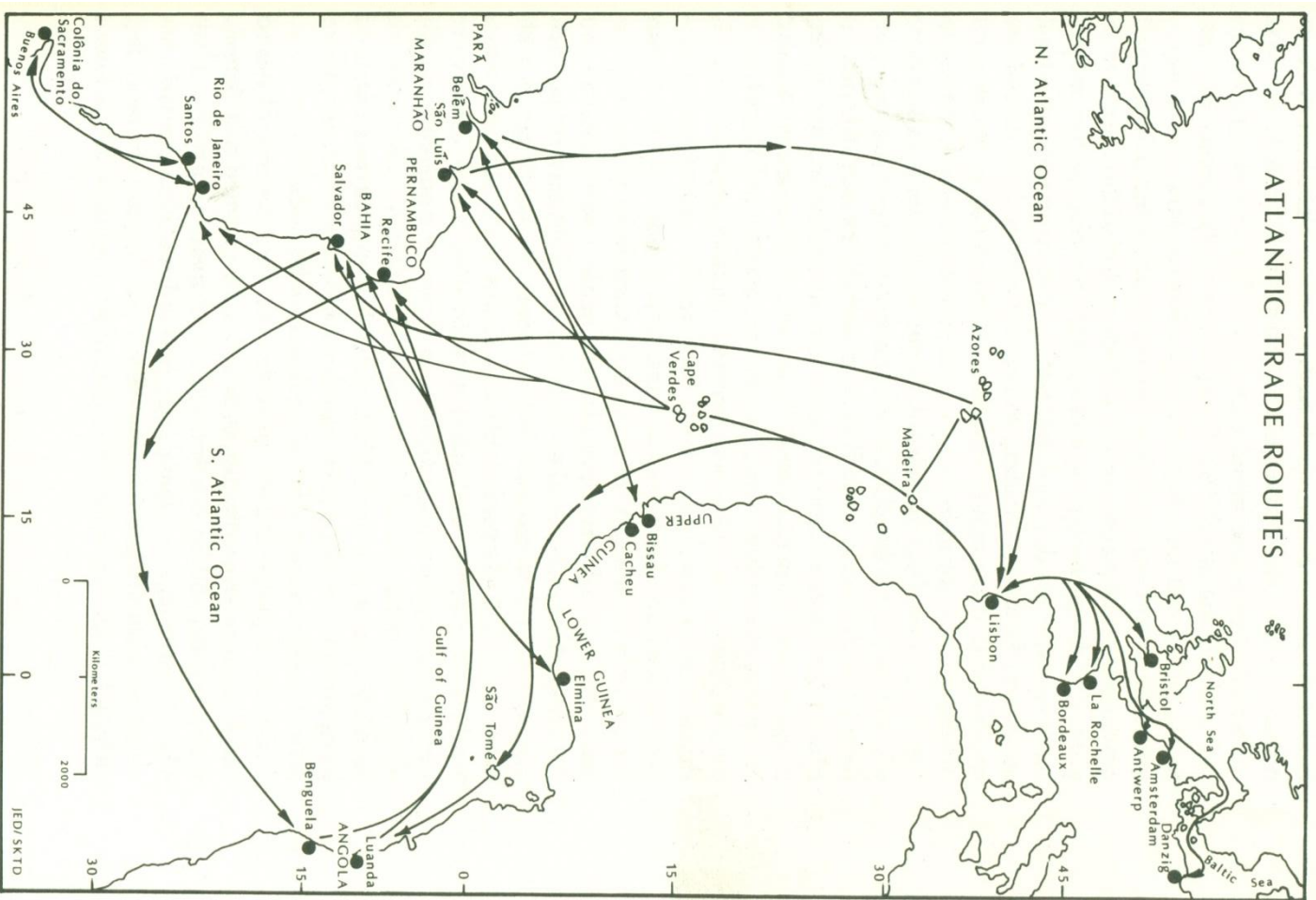
M. 2. El flujo de mercancías en el apogeo de la expansión portuguesa.

Mapa tomado de A. J. R. Russell-Wood, *The Portuguese Empire, 1415-1808: A World on the Move*, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 1998, p. xxxii.

LOCATIONS From → To	COMMODITIES FLOW IN THE PORTUGUESE WORLD
1. Baltic-Portugal	cereals, amber, wheat
2. Germany-Portugal-Germany	metals, metal objects, arms, glass, armour - salt, wine, fruits, olive oil, hides
3. Portugal-Morocco	cloths, spices, lacquer
4. Morocco-Portugal	cereals, fruits, metals, coral, carpets, textiles
5. Madeira-Portugal	sugar, wines, dyes
6. Azores-Portugal	sugar, wines, wheat, cotton, dyes
7. Cape Verdes-Portugal	salt, maize, dye
8. Portugal-W. Europe	brazilwood, dyes, spices, ivory, peppers, sugar, wines, silks, salt, cloth, tobacco, dyewoods
9. W. Europe-Portugal	cereals, manufactured goods, woollens, textiles
10. Portugal-Italy	brazilwood, dyes, spices, ivory
11. Italy-Portugal	cereals, velvets, glass, faience
12. Portugal-Brazil	olive oil, flour, codfish, wines, tools, manufactured goods
13. Brazil-Portugal	brazilwood, sugar, gold, diamonds, hides, woods, resins, oils, cotton, tobacco, silver, beverages
14. E. Africa-Portugal	ebony, gold, ivory, coral
15. Portugal-E. Africa	cloth, glass beads
16. Brazil-W. Africa	tobacco, gold, brandy, hides, horses
17. W. Africa-Brazil	slaves, ivory
18. S. Brazil-La Plata	sugar, slaves, rice
19. La Plata-S. Brazil	silver
20. W. Africa-Portugal	slaves, ivory, gold, peppers, musk
21. Portugal-W. Africa	manufactured goods, textiles, blankets, metal objects, beads, bracelets, corn, horses, shells
22. Goa/ Cochín-Bandas/ Moluccas	cottons, copper
23. Bandas/ Moluccas-Goa/ Cochín	cloves, nutmeg, mace
24. Goa-East Africa	textiles
25. East Africa-Goa	slaves, gold, ivory
26. Goa-Hormuz	spices, silks
27. Hormuz-Goa	silver, horses
28. Goa-Portugal	spices, silks, cottons, porcelains, aromatic woods, chintzes, ivory, precious stones, perfumes, lacquer, medicinal plants
29. Portugal-Goa	bullion, copper, metals, European cloth & linens, European goods, lenses, clocks
30. Goa/ Cochín-Malacca	Indian linens, cotton goods, European goods, spices, pepper, ivory, lenses, clocks
31. Malacca-Goa/ Cochín	gold, copper, silks, musk, porcelain, pearls, medicinal plants, Japanese objects
32. Malacca-Macao	spices, pepper, woods, hides, European goods, Indian cloths, ivory, lenses, clocks
33. Macao-Malacca	pearls, medicinal plants, porcelain, musk, silks, copper, gold, Japanese objects
34. Macao-Nagasaki	European goods, gold, silks, porcelains, musk
35. Nagasaki-Macao	Japanese silver, lacquerware, furniture, screens, weapons
36. Macao-Manila	Chinese silks, Indian cottons, furniture, porcelain
37. Manila-Macao	American silver

M. 3. El flujo de mercancías en el apogeo de la expansión portuguesa (tabla explicativa).

Tabla tomada de A. J. R. Russell-Wood, *The Portuguese Empire, 1415-1808: A World on the Move*, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 1998, p. xxxii.



M. 4. Rutas comerciales portuguesas en el Atlántico.

Mapa tomado de A. J. R. Russell-Wood, *The Portuguese Empire, 1415-1808: A World on the Move*, Baltimore y Londres, The John Hopkins University Press, 1998, p. 139.



M. 5. Localización de los púlpitos: Goa, Daman y Diu. Las flechas que indican la localización de los púlpitos son mías, al igual que las indicaciones sobre Gujarat, Orissa, Badami, Aihole, Pattadakal, Konarak, Puri, Bhubanesvar y Mysore.

Mapa de base tomado de Maurice Hall, *Window on Goa, a History and a Guide*, Londres, Quiller Press, 1992, lámina A, p. XIII.

B GOA: THE OLD AND NEW CONQUESTS

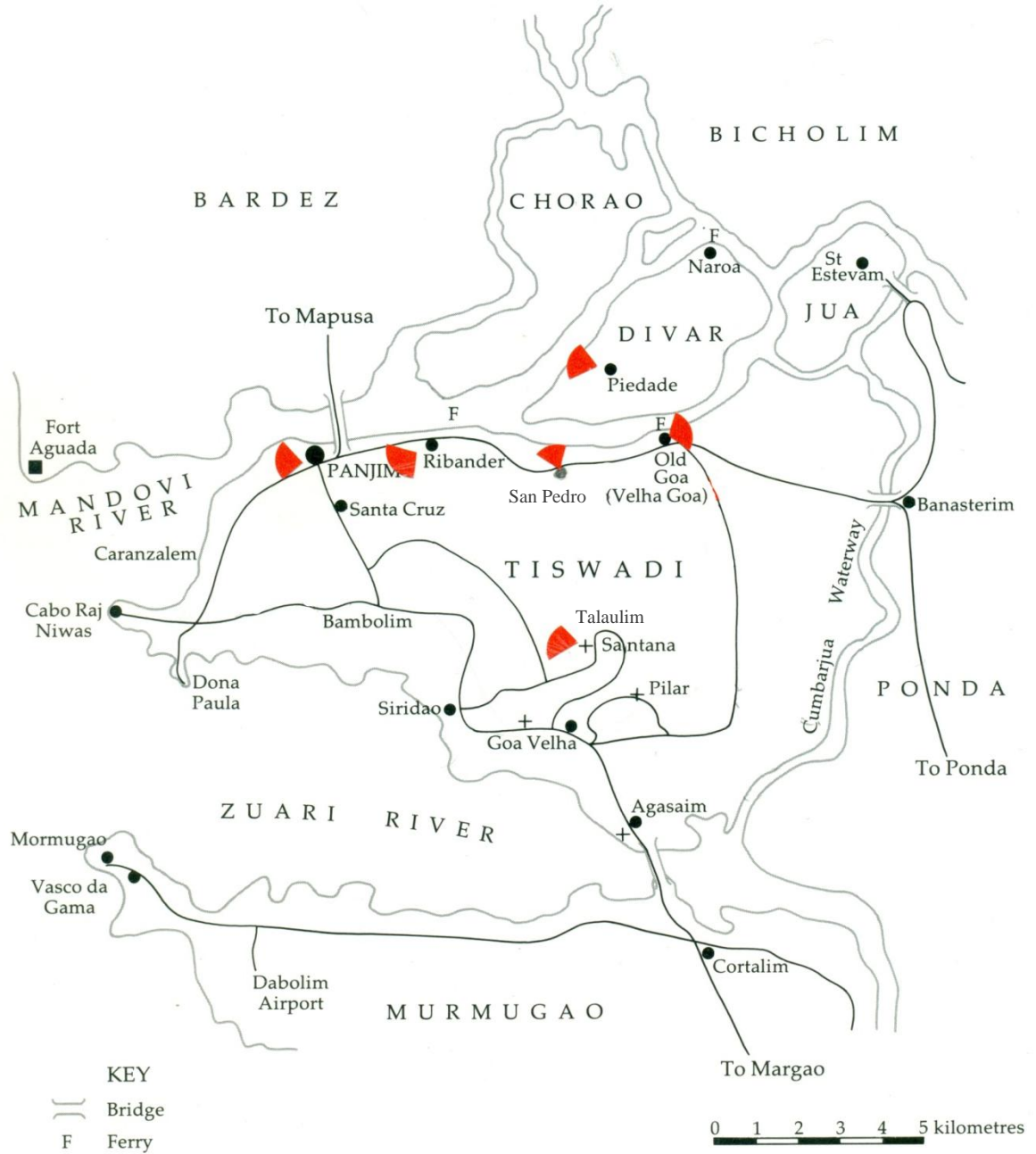


M. 6. El estado de Goa y sus subdivisiones, con los *talukas* de Tiswadi , Bardez y Salcete, realizados en tonos de grises (ver leyenda).

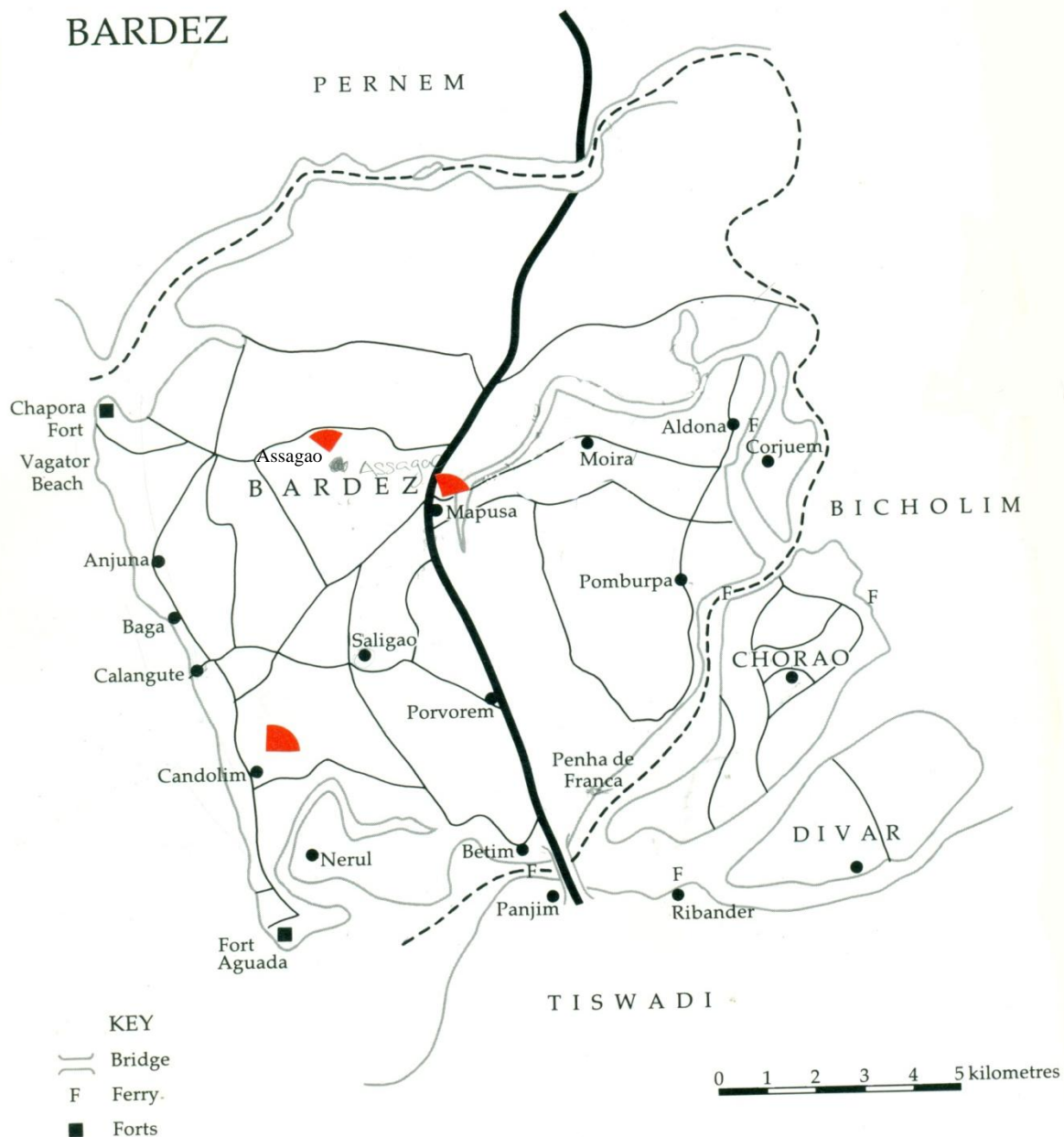
Mapa tomado de Maurice Hall, *Window on Goa, a History and a Guide*, Londres, Quiller Press, 1992, lámina B, p. XIV.

TISWADI – THE ILHAS

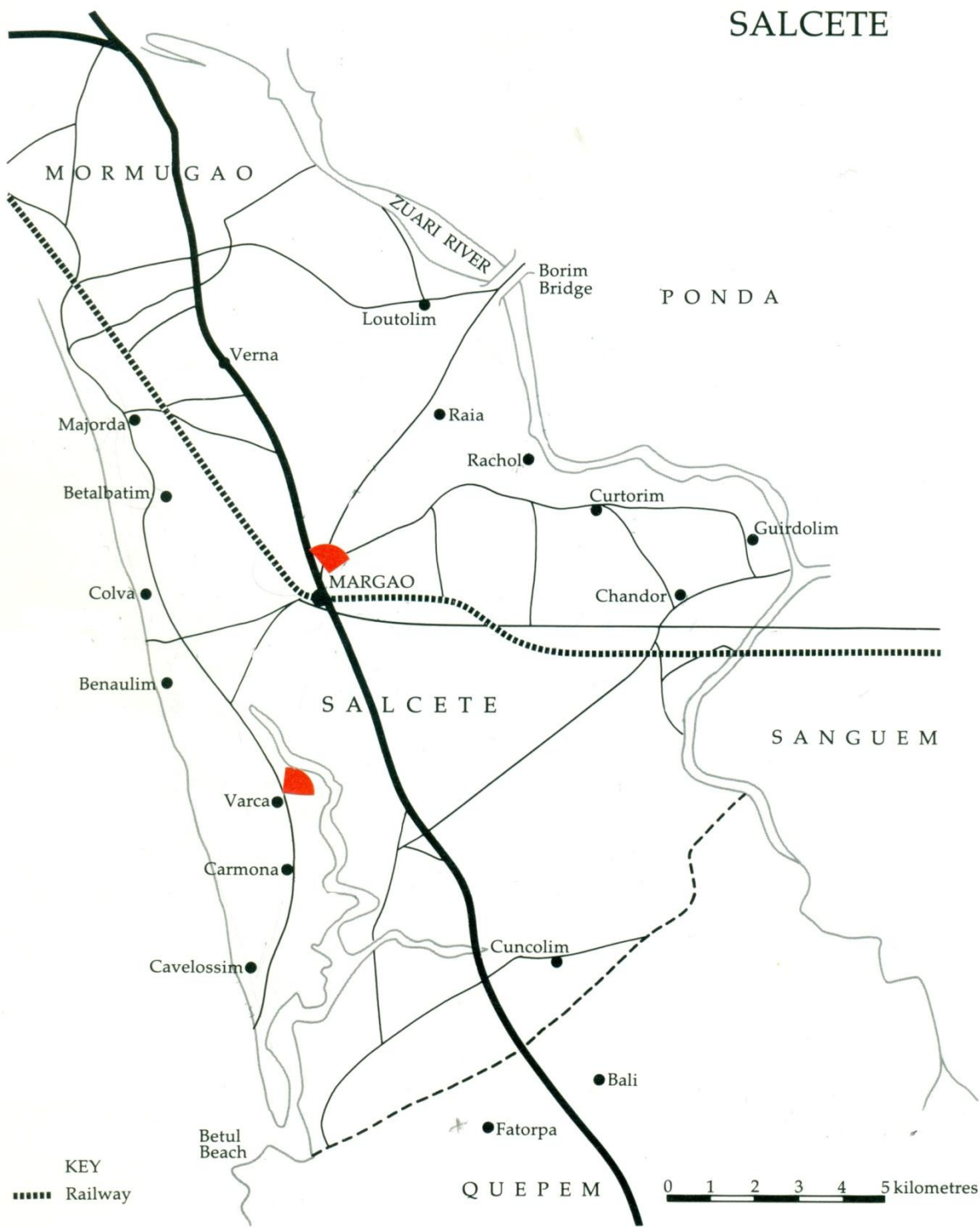
SKETCH MAP OF THE OLDEST CONQUEST



M. 7. Localización de los púlpitos: Panjim , Ribandar, San Pedro, Vieja Goa, Divar, Talaulim. Las flechas que indican la localización de los púlpitos son más.
 Mapa de base tomado de Maurice Hall, *Window on Goa, a History and a Guide*, Londres, Quiller Press, 1992, lámina 3, p. XVIII.



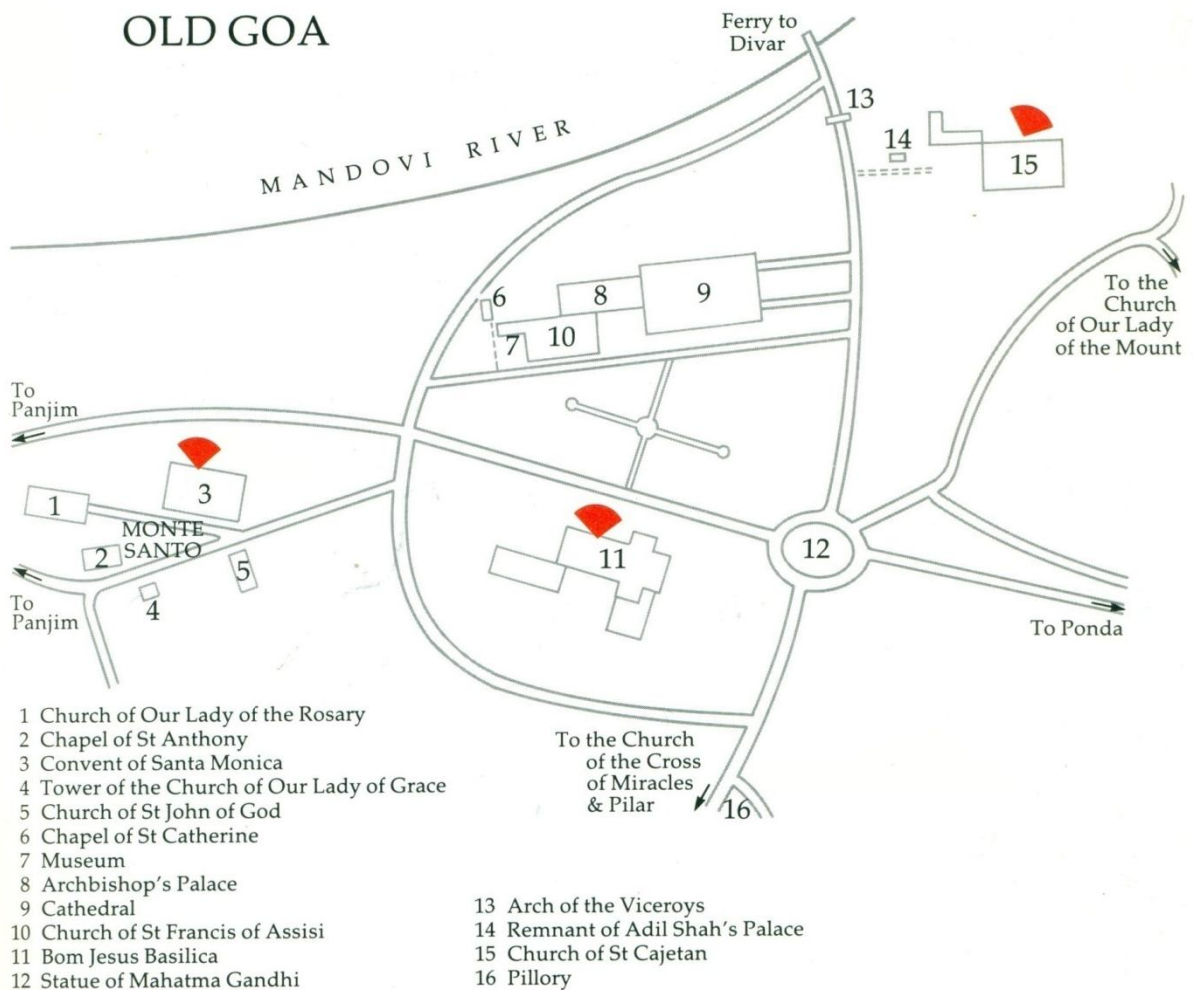
M. 8. Localización de los púlpitos: Mapussa, Assagao, Candolim.
 Las flechas que indican la localización de los púlpitos son mías.
 Mapa de base tomado de Maurice Hall, *Window on Goa, a History and a Guide*,
 Londres, Quiller Press, 1992, lámina 7, p. XXII.



M. 9. Localización de los púlpitos: Margao, Varca.

Las flechas que indican la localización de los púlpitos son mías.

Mapa de base tomado de Maurice Hall, *Window on Goa, a History and a Guide*, Londres, Quiller Press, 1992, lámina 5, p. XX.



M. 10. Localización de los púlpitos: Vieja Goa (Old Goa).

3: Iglesia de Santa María en el convento de Santa Mónica

11: Basílica del Bom Jesus

15: Iglesia de N^a. S^a. de la Divina Providencia en el convento de San Cayetano

Las flechas que indican la localización de los púlpitos son mías.

Mapa de base tomado de Maurice Hall, *Window on Goa, a History and a Guide*, Londres, Quiller Press, 1992, lámina 2, p. XVII.

BIBLIOGRAFÍA

- A journal of the first voyage of Vasco da Gama 1497-1499*, E. G. Ravenstein (ed. y trad.), Nueva York, Burt Franklin, s.f.; (reimpresión a partir de la edición de la Hakluyt Society, 1898).
- Absi, Pascale, *Los ministros del diablo: el trabajo y sus representaciones en las minas del Potosí*, La Paz-Bolivia, IRD, Instituto de Investigación para el Desarrollo-Embajada de Francia en Bolivia-IFEA, Instituto Francés de Estudios Andinos-Fundación PIEB, 2005.
- Alciatus, Andreas (Alciato), *Emblemas*, Madrid, Editora Nacional, 1975; (facsimile de la edición de Lyon de 1549).
- Aldazabal, José, *El ministerio de la Homilía*, Barcelona, col. Biblioteca Litúrgica, Centro de Pastoral Litúrgica, 2006.
- Amiot-Guigaz, Martine “Un panthéon métais en Inde portugaise”, *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*, Optika - Exposiciones virtuales, 2007, [Online], subido en línea el 28 de enero 2007. URL : <http://nuevomundo.revues.org/3503>. Consultado el 07 de noviembre 2011.
- Androuet du Cerceau, Jacques, *Second livre de l'architecture*, París, André Wechel, 1561; disponible en Web : < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85633f/f1.item> > (Gallica, Biblioteca Nacional de Francia).
- Angulo Iñiguez, Diego, *Historia del arte hispanoamericano*, Buenos Aires, Salvat, 1943.
- *et al.*, *Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974.
- Armella de Aspe, Virginia, “Artes asiáticas y novohispanas”, en *El Galeón del Pacífico, Acapulco-Manila, 1565-1815*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1992, pp. 203-239.
- Artes Decorativas Portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga, Séculos XV-XVIII*, Secretaria de Estado da Cultura-Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1979.
- Aucardo Chicangana, Yobenj ,“El festín antropofágico de los indios Tupinambá en los grabados de Theodoro de Bry, 1592”, *Fronteras de la historia*, núm. 10, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH, Bogotá, Colombia, pp. 19-82.
- Ayrookuzhiel, A. M. Abraham, *The Sacred in Popular Hinduism*, Madras, The Christian

- Literature Society, 1983.
- Azevedo, Carlos de, *A Arte de Goa, Damão e Diu*, Lisboa, Pedro Azevedo, 1992.
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, París, José Corti, 1948.
- Báez-Camargo, G., *Protestantes enjuiciados por la Inquisición en Iberoamérica*, México, Casa Unida de Publicaciones, 1960.
- Bailey, Gauvin A., *Art of Colonial Latin America*, Londres, Phaidon, 2005.
- Baird, Joseph A., *Los retablos del siglo XVIII, en el sur de España, Portugal y México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios de Arte y Estética, núm. 24, 1987.
- Bakewell, P. J., *Minería y sociedad en el México colonial, Zacatecas (1546-1700)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (Bajtín, Mijail), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987.
- , *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, París, Gallimard, 1970.
- Baltrušaitis, Jurgis, *La Edad Media fantástica, antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, cátedra, 1994.
- Banerjea, Jitendra Nath, *The Development of Hindu Iconography*, Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal, 1974.
- Bargellini, Clara, *La arquitectura de la plata: iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas / Turner, 1991.
- Barros, João de y Couto, Diego de, *Da Asia*, Lisboa, Regio officina typographica, 1777-1778; disponible en Web: <<http://purl.pt/7030>> (Biblioteca Nacional Digital, Biblioteca Nacional de Portugal).
- Bary, Theodore de, *Sources of Indian Tradition*, Nueva York, Columbia University Press, 1959.
- Basham, A. L., *The Wonder that was India*, Londres, Sidwick and Jackson, 1956.
- Battacharya, A., “Serpent lore of Bengal”, *Folklore*, 1960, vol. I, núm. 2, pp. 105-112.
- Bazin, Germain, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, París, Albin Michel, 1986.

- Béguin, Sylvie ; Binembaum, Oreste ; Chastel, André ; Mc Allister Johnson, W. ; Pressouyre, Sylvia ; Zerner, Henri, (Prefacio : André Malraux), “La galerie François I^{er} au Château de Fontainebleau”, *Revue de l'Art*, número spécial 16-17, Flammarion 1972.
- Bernales Ballesteros, Jorge, *Escultura en el Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991.
- Bertrand, Joseph de, *La mission du Maduré d'après des documents inédits*, tomo II, París, Librairie de Poussielgue-Rusand, 1848; Disponible en Web : <http://www.archive.org/stream/lamissiondumadu03jesugoo#page/n6/mode/2up> (Internet Archive).
- Bezián de Busquets, Enriqueta, *Los hugonotes en la Francia del siglo XVII, tensiones sociales y culturales*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 2002.
- Bhagavata Purana*, Ganesh Vasudeo Tagare (trad.), Nueva Delhi, Motilal Banarsidass, 1979.
- Bhattacharya, Asutosh, “The Serpent as a Folk-Deity in Bengal”, *Asian Folklore Studies*, vol. 24, núm. 1, 1965, pp. 1-10.
- Boistuaud, Pierre. *Historias Prodigiosas de diversos sucesos acaecidos en el mundo, escritos en lengua francesa por Pedro Bouistau, Claudio Tesserant, y Francisco Bellefores, Traduzido en romance castellano, por Andrea Pescioni, vezino de Sevilla*, Madrid, por Luiz Sánchez, 1603; disponible en Web: http://books.google.com.mx/books?id=0sU5AAAACAAJ&dq=pierre+boistuaud&source=gbs_navlinks_s. (Google Books).
- Bonta de la Pezuela, María, *Porcelana china de exportación para el mercado novohispano: la colección del Museo Nacional del Virreinato*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- Boulanger, Jacques, *Rabelais à travers les âges*, París, Le divan, 1923.
- Boxer, Charles, *The Great ship from Amacon: annals of Macao, and the old Japan trade*, Lisboa, Centro de Estudios Ultramarinos, 1963.
- , *The Portuguese Seaborne Empire, 1415-1825*, Londres, Hutchinson & Co LTD, 1969.
- Bradley, Peter, “El Perú y el mundo exterior. Extranjeros, enemigos y herejes (siglos XVI-XVII)”, *Revista de Indias*, 2001. vol. LXI, núm. 223, pp. 651-671.
- Brun, Jean, *Le Néoplatonisme*, París, Presses Universitaires de France, col. Que sais-je ?, 1988.

- Cagigal e Silva, Maria Madalena de, *A arte indo-portuguesa*, Lisboa, Excelsior, 1966.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Obras completas: Autos Sacramentales*, Tomo III, Madrid, Aguilar, 1952.
- Campos, J. J. A., *History of the Portuguese in Bengal*, Calcutta, Butterworth & co., 1919.
Disponible en Web: < <http://www.new.dli.ernet.in/index.html.en>> (Digital Library of India).
- Cassio, Dio Cocceiano, *Historia Romana*, Madrid, Gredos, 2004.
- , (Cassius, Dion), *Histoire romaine*, París, Les Belles Lettres, 1991.
- Castanheda, Fernão Lopez de, *Ho livro primeiro do dez da historia do descobrimento & conquista da India pelos Portugueses*, Coimbra, 1552; disponible en Web: <<http://purl.pt/15294>> (Biblioteca Nacional Digital, Biblioteca Nacional de Portugal)
- Castillo, Andrés del, “los misioneros teatinos en Asia durante los siglos XVII y XVIII”, en *Órdenes religiosas entre América y Asia*, Elizabetta Corsi, (coord.), México, El Colegio de México, 2008, pp. 189-204.
- Cellini, Benvenuto, *Vida de Benvenuto Cellini, Florentino, escrita por él mismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, col. Nuestros Clásicos, 1995.
- Chastel, André, *La grottesque*, París, Le Promeneur / Quai Voltaire, 1988.
- Clark, Kenneth, “Transformation of Nereids in the Renaissance”, *The Burlington Magazine*, vol. 97, núm. 626, Julio 1955, pp. 214-219.
- Clouzot, Henri, “Antoine Jacquard et les graveurs poitevins au XVIIe siècle”, *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, París, Librairie Henri Leclerc, 1906, pp. 210-221 y pp. 270-280.
- Colonna, Francesco, *Le discours du songe de Poliphile, de Franciscus Colonna, orné de bois gravés de Jean Cousin et Jean Goujon*, Monte-Carlo, Les Fermiers Généraux, Éditions du Cap, 1955-1956.
- Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, Giuseppe Alberigo *et al.* (eds.) , Boloña, Edizioni Dehoniane, 1991.
- Coomaraswamy, Ananda, *Rajput painting*, Nueva York, Hacker Art Books, 1975.
- , *The origin of the Buddha image*, Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal, 1980.
- , *Yaksas. Essays in the Water Cosmology*, Nueva Delhi, Indira Gandhi Center For the Arts-Oxford University Press, Nueva Delhi, 1993.

- Cooper, Richard, "L'authenticité du Cinquiesme Livre : état présent de la question", *Études Rabelaisiennes, tome XL. Le Cinquiesme Livre: actes du colloque international de Rome (16-19 octobre 1998). Études réunies et publiées par Franco Giacone*, Ginebra, Droz, 2001, pp. 9-22.
- Corsali, Andrea, fl. 1517. Copy of "Lettera di Andrea Corsali allo illustrissimo Principe Duca Juliano de Medici, venuta Dellindia del mese si Octobre nel XDXVI", (20 parts), Letter of Andrea Corsali 1516-1989 [electronic resource]: with additional material., National Library of Australia, MS 7860.
<<http://nla.gov.au/nla.ms-ms7860>>
- Coutre, Jacques de, *Andanzas asiáticas*, (1640), Eddy Stols, B. Teensma y J. Werberckmoes (eds.), Madrid, Historia 16, col. Crónicas de América núm, 61, 1991.
- Cox, Charles J., *Pulpits, Lecterns and Organs in English Churches*, Londres, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1915. Disponible en Web :
<<http://www.archive.org/stream/pulpitslecternso00coxjrich#page/n5/mode/2up>>
(Internet Archive).
- Cronin, Vincent, *A Pearl to India: the life of Roberto de Nobili*, Londres, Libra, 1959.
- Cunha Rivara, J. H. da, *Archivo Portuguez Oriental*, Nueva Delhi, Asian educational services, 1992. Disponible parcialmente en Web:
<<http://www.new.dli.ernet.in/index.html.en>> (Digital Library of India).
- Curiel, Gustavo, "Consideraciones sobre el comercio de obras suntuarias en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII", en *Regionalización en el Arte: teoría y praxis; Coloquio internacional de historia del arte*, México, Gobierno del estado de Sinaloa, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, pp. 126-160.
- , "Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del marqués de Celada (historia de un proceso inquisitorial, 1692)", *La abolición del arte / XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, pp. 275-315.
- , *Tlalmanalco, historia e iconología del conjunto conventual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, Monografías de arte / 17, 1988.
- Da Silva, A. Rego, "Quelques Problèmes de l'Histoire Maritime de l'Océan Indien", en *Océan Indien et Méditerranée, Travaux du Sixième Colloque International d'Histoire Maritime et du Deuxième Congrès de l'Association Historique Internationale de l'Océan Indien*, (Session de Lourenço Marques : 13-18 août 1962), París, Bibliothèque Générale de l'École Pratique des Hautes Études-VI^e Section, S.V.E.P.E.N., 1964, (*Centro de Estudios Históricos Ultramarinos*, Studia 11, Lisboa 1963), pp. 37-48.

- Dacos, Nicole, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, The Warburg Institute-Universidad de Londres / Leiden, E. J. Brill, 1969.
- Damião de Goes, *Chronica do Serenissimo Senhor Rey Dom Manoel*, Lisboa, Officina de Miguel Manescal Da Costa, 1749; disponible en Web: <<http://purl.pt/288>> (Biblioteca Nacional Digital, Biblioteca Nacional de Portugal).
- Dan, Pierre R. P. F., *Le trésor des merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau, contenant...*, Paris, Chez Sebastien Cramoisy, Imprimeur ordinaire du Roy, rue Saint Jacques, aux Cicognes, 1642. Disponible en Web : <<http://www.archive.org/details/letresordesmerue00danp>> (Internet Archive).
- De Bry, Theodore, *Americae Tertia Pars...*, Francofurti, Venales reperiuntur in officina Theodori de Bry, 1592. Disponible en Web: <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/753>>. (Fondo Antiguo de la Universidad de Valladolid).
- De la Maza, Francisco, “La decoración simbólica de la capilla del Rosario de Puebla”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 23, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1955, pp. 5-29.
- , *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.
- Della Mirandola, Pico, *De la dignité de l’homme / De hominis dignitate*, Combas, Éditions de l’Éclat, 1993.
- Dellon, Charles, *Relation de l’Inquisition de Goa*, Paris, Daniel Horthemels, 1688. Disponible en Web: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57889g.r>> (Gallica, Biblioteca Nacional de Francia).
- Delorme, Philibert, *Premier tome de l’Architecture*, À Paris, Chez Federic Morel, 1567 Disponible en Web : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85636g/f3.image.r>> (Gallica, Biblioteca Nacional de Francia).
- Demonet, Marie-Luce (ed.), *Les Grands Jours de Rabelais en Poitou: actes du colloque international de Poitiers (30 août–1er septembre 2001)*, Travaux d’Humanisme et Renaissance 408, *Études Rabelaisiennes* 43, Ginebra, Librairie Droz S. A., 2006.
- Deswarte, Sylvie, “Antiquité et nouveaux mondes. À propos de Francisco de Holanda”, *Revue de l’Art*, 1985, n° 1. pp. 55-72.
- , *Les enluminures de la Leitura Nova, 1504-1552. Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l’humanisme*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Portugués, 1977.

- Dias, Pedro, “Retábulos Indo-Portugueses de Renascença, ao Início do Barroco”, *El Retablo, Tipología, Iconografía y Restauración; Actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte; Ourense, 29-30 de septiembre, 1-2 de octubre de 1999*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002.
- , *Arte Indo-portuguesa, capítulos da Historia*, Coimbra, Livreria Almedina, 2004.
- Dietterlin, Wendel, *The Fantastic engravings of Wendel Dietterlin. A Reprint of the 1598 Edition of his Architectura*, Nueva York, Dover Publications, 1968.
- Dionisio Areopagita, *Obras completas del Pseudo Dionisio Aeropagita*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 19-.
- Donaldson, Thomas E., *Hindu Temple Art of Orissa*, Leiden, E. J. Brill, 1985-1987.
- , “Ekapada Siva in Orissan Art”, *Ars Orientalis*, vol. 13, 1982, pp. 153-167.
- Dubois, Antoine (Abbé), *Moeurs, institutions et cérémonies des peuples de l’Inde*, Tomo II, Paris, J. S. Merlin, 1825. Disponible en Web:
<<http://www.archive.org/details/moeursinstituti00dubogoog>> (Internet Archive).
- El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*, Pablo Escalante Gonzalbo (coord.), Cuernavaca, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2008.
- El arte efímero en el mundo hispánico. Coloquio Internacional de Morelia: 1978*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- El Galeón de Acapulco*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988.
- El Galeón del Pacífico*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1992.
- Escalante Gonzalbo, Pablo (coord.) *et al.*, *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*, Cuernavaca, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, CIDHEM, 2008.
- España y las 17 provincias de los Países Bajos, una revisión historiográfica, XVI-XVIII*, Ana Crespo Solana (coord.), Córdoba, Universidad de Córdoba-Ministerio de Asuntos Exteriores-Fundación Carlos de Amberes, 2002.
- Essen, C. CL. Van “La topographie de la Domus Aurea Neronis”, *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afdeling Letterkunde*, N.R., 17, 12, 1954, pp. 371-398, y 18, 12, 1955, pp. 306-308.
- Estella Marcos, Margarita M., *La escultura barroca de marfil en España. Las escuelas*

- européas y las coloniales*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1984.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel, “Apuntes sobre el origen y la fortuna del grotesco en el arte novohispano de evangelización”, *De arquitectura, pintura y otras artes, Homenaje a Elisa Vargas Lugo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, pp. 153-182.
- Eusebio, Fatima, “O intercambio de formas na arte indo-portuguesa: o caso específico da arte de talha”, *Mathesis*, 12, 2003, pp. 57-71.
- Fabri, C. L., *Discovering Indian Sculpture, a Brief History*, Nueva Delhi, Affiliated East-West Press Pvt. Ltd., 1970.
- Febvre, Lucien Paul Victor, *Le problème de l'incroyance au XVI siècle : la religion de Rabelais*, París, Albin Michel, 1962.
- Fergusson James, *Tree and Serpent Worship*, Nueva Delhi, Asian Educational Services, 2004.
- Fernández Ruiz, Beatriz, *De Rabelais a Dali, la imagen grotesca del cuerpo*, Valencia, Universitat de Valencia, 2004.
- Fernández, Martha, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- Ficino, Marsilio, *Sobre el Amor. Comentarios al Banquete de Platón*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- , *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- France, Anatole, *Rabelais*, Paris, Calmann-Lévy, 1928. Disponible en Web: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202368z.r>>. (Gallica, Biblioteca Nacional de Francia).
- García Álvarez, César, *El simbolismo del grotesco renacentista*, León, Universidad de León, 2001.
- Gisbert, Teresa y Mesa Figueroa, José de, *Sucre, Bolivia*, Quito, Ediciones Libri Mundi, Enrique Grosse Luemern / Santa Fe de Bogotá, Colombia, Mayr & Cabal, 1992.
- , “Calderón de la Barca y la pintura virreinal andina”, *Andalucía y América en el siglo XVII, Actas de las III jornadas de Andalucía y América (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo-1983)*, Sevilla, Escuela de estudios hispano-americanos de Sevilla, 1985, pp. 147-160.

- , “El cerro del Potosí y el dios Pachamac”, *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, vol. 42, núm. 1, 2010, pp. 169-180.
- , *El paraíso de los pájaros parlantes la imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural –Universidad Nuestra Señora de La Paz, 1999.
- , *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Gisbert y Cia., 2004
- Gokhale, B. G., *Surat in the Seventeenth Century*, Bombay, 1979.
- Gombrich, E. H., *Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance I*, Oxford, Phaidon Press, 1966.
- Goswamy, B. N., *Essence of Indian Art*, San Francisco Cal., Asian Art Museum of San Francisco, 1986.
- Gruber, Alain (dir.) et al., *L’art décoratif en Europe, Classique et Baroque*, París, Citadelles & Mazenod, 1992.
- , *L’art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles & Mazenod, 1993.
- Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
- , *Les quatre parties du monde, histoire d’une mondialisation*, París, Éditions de la Martinière, 2004.
- Guilmard, D., *Les maîtres ornemanistes*, París, Plon, 1881. Disponible en Web : <<http://www.archive.org/search.php?query=guilmard>>. (Internet Archive).
- Hall, Maurice, *Window on Goa, a History and a Guide*, Londres, Quiller Press, 1992.
- Hamy, E. T., ”L’album des habitants du nouveau monde d’Antoine Jacquard, graveur poitevin du commencement du XVIIe siècle”, *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, IV, 1907, pp. 225-240 ; (reimpresión: Nueva York, Johnson Reprint Corporation / Londres, Johnson Reprint Company).
- Hanke, Lewis, *The portuguese in Spanish America, with special reference to the Villa Imperial de Potosí*, s.d.
- Harth-Terré, Emilio, *Escultores españoles en el virreinato del Perú*, Lima Editorial, 1977.
- Hegel, G. W. F., *Estética I*, Raúl Gabas (trad.), Barcelona, Ediciones Península, col. historia/ciencia /sociedad, 1989.
- , *Esthétique, l’Idée du Beau*, París, Aubier-Montaigne, 1964.

- Heikamp, Detlef, *Mexico and the Medici*, Edam, Florencia, 1972.
- Heinz, Mode, *Animales fabulosos y demonios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Hellendoorn, F. E., *La influencia del manierismo nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México*, Delft, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- Hemadri, *Caturvargacintamani*, Benares (Vanarassi), Pra' bha' kari & Co., Benares Cantt, 1902. Disponible en web: <<http://www.new.dli.ernet.in/index.html.en>> (Digital Library of India).
- Herrera García, Francisco Javier, *El retablo Sevillano en la primera mitad del siglo XVIII, evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001.
- Hipólito Raposo, Francisco, "O encanto dos contadores indo-portugueses", *Oceanos, Indo-portuguesmente*, núms. 19-20, septiembre-diciembre 1994, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 16-32.
- Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Antonio Bonnet Correa (coord.), Madrid, Cátedra, 2008.
- Husain Iqbal, "Hindu Shrines and Practices as Described by a Central Asian Traveller in the First Half of the Seventeenth Century", en *Medieval India 1, Researches in the History of India*, (Irfan Habib, ed.), Delhi, Oxford University Press, 1992, pp. 141-153.
- Indian National Snake Bite Protocols* 2007. Disponible en Web: <<http://www.scribd.com/doc/13591739/Snake-Bite-Protocol-2007-India>>.
- Irwin, John C., "The Sacred Anthill and the Cult of the Primordial Mound", *History of Religion*, vol. 21, núm. 4, Chicago, University of Chicago Press, Mayo 1982, pp. 339-360.
- Issar T. P., *Goa Dourada, the Indo-Portuguese Bouquet*, Bangalore, Publicación del autor, 1997.
- Jeanmaire, Henri, *Dionysos*, París, Payot, 1951.
- Jouveau-Dureuil, G., *Iconography of Southern India*, París, 1937, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Kellenbenz, Hermann, "From Melchior Manlich to Ferdinand Cron : German Levantine and Oriental Trade Relations (Second Half of XVIth and Beginning of XVIIth countries (sic))", *The journal of European Economic History*, vol. 19, 1990, Roma, Banco di Roma (Bad Feilnbach/Alemania, Reprint Schmidt Periodicals GMBH, 1993), pp. 611-622.

———, “Le front hispano-portugais contre l’Inde”, en *Océan Indien et Méditerranée, Travaux du Sixième Colloque International d’Histoire Maritime et du Deuxième Congrès de l’Association Historique Internationale de l’Océan Indien*, (Session de Lourenço Marques : 13-18 août 1962) Paris, Bibliothèque Générale de l’École Pratique des Hautes Études-VI^e Section, S.V.E.P.E.N., 1964, pp. 263-290.

Kramrisch, Stella, *Tradition of Indian Painting, Sculpture and Architecture*, Londres, Phaidon Press, 1955.

Kubler, George, “El problema de los aportes europeos no ibéricos en la arquitectura colonial latinoamericana”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, núm. 9, abril de 1968, Caracas, Universidad Nacional de Venezuela, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, pp. 104-116.

———, *La configuración del tiempo*, Madrid, Nerea, 1988.

———, y Soria, Martín, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500 to 1800*, Harmondsworth, middlesex, Penguin, 1959 .

———, *Portuguese Plain Architecture; Between Spices and Diamonds, 1521-1706*, Middletown, Wesleyan University, 1972.

Küeggeln, Helga von, “Los murales de la Casa del Deán: fuentes y contextos”, en *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*, Pablo Escalante Gonzalbo (coord.), Cuernavaca, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2008, pp. 29-65.

Kumar, Bose Nirmal, *Canons of Orissan Architecture*, Calcutta, 1932.

Kumar, Maity Pradyot, *Historical Studies in the Cult of the Goddess Manasa (a socio-cultural study)*, Calcutta, Punthi Pustak, 1966.

La Dispersión del Manierismo, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1980.

Lafitau, Joseph François, *Histoires des découvertes et conquêtes des portugais dans le nouveau monde*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1974.

Lalitavistara, redactado según Ph. Éd. Foucaux, *Histoire du Bouddha Sakya Mouni traduite du tibétain*, Paris, Benjamin Duprat, 1860. Disponible en Web : <http://www.archive.org/details/histoireduboudd00laligoog>. (Internet Archive).

Lang, M. F., *El monopolio estatal del mercurio en el México colonial (1550-1710)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

Linschoten, John Huyghen Van, *Voyage of Linschoten to the East Indies*, Londres, Hakluyt

- Society, 1885. Disponible en Web:
 <<http://www.archive.org/search.php?query=linschoten>>. (Internet Archive).
- Lomazzo, Gio, Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Roma, Pressio Savere Del-Monte, 1844. (Edición digital)
- López Yuste, Carmen, “El galeón en la economía colonial”, en *El Galeón del Pacífico, Acapulco-Manila, 1565-1815*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1992, pp. 91-111.
- , *El comercio de la Nueva España con Filipinas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Investigaciones Históricas, 1984.
- Lorenzen, David N. y Preciado Solís, Benjamín, *Atadura y liberación: las religiones de la India*, México, El Colegio de México, 1996.
- Lucas-Dubreton, Jean, *La vida cotidiana en Florencia en tiempos de los Medicis*, Buenos Aires, Hachette, 1961.
- Luks, Ilmar, “Tipología de la escultura decorativa en la arquitectura andina del siglo XVIII”, *Boletín del centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, núm. 17, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1973.
- , *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura mexicana del siglo XVIII*, Caracas, Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1980.
- Mabille, Pierre, *Le Merveilleux*, París, Les éditions des quatre vents, 1946.
- Mac Mannamon, John M., S. J. “Marketing a Medici Regime: The funeral oration of Marcello Virgilio Adriani for Guiliano de' Medici (1516)”, *Renaissance Quarterly*, vol. 44, núm. 1, primavera, 1991, pp. 1-41.
- Macdonell, A. A., *Vedic Mythology*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1995.
- Mahabharata*, M. N. Dutt (trad.), Delhi, Parimal, 1988.
- Manrique, Jorge Alberto, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, tomo 1, núm. 50, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, pp. 55-60.
- Martínez del Río de Redo, Marita, “El comercio con Asia”, en *El galeón de Acapulco*, México, INAH, Museo Nacional de Historia, 1988, pp. 77-92.
- Masters, G. Mallary, “Rabelais and Renaissance Figure Poems”, *Études Rabelaisiennes*, VII, Ginebra, Librairie Droz, 1969, pp. 101-107.

- , *Rabelaisian Dialectic and the Platonic-Hermetic Tradition*, Albany, N. Y., State University of New York Press, 1969.
- Meadows, Taylor, *Architecture in Dharwar and Mysore*, Londres, 1866.
- Mendes Pinto, Maria Helena, “Moveis”, en *Artes Decorativas Portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga, Séculos XV-XVIII*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, Museu Nacional de Arte Antiga, 1979, pp. 22-142.
- Mercês de Melo, Carlos S. J., *The Recruitment and Formation of the Native Clergy in India (16th-19th Century): An Historico-Canonical Study*, s. d., 1955.
- Michell, George, *Architecture and Art of Southern India: Vijayanagara and the Successor States*, New York, Cambridge University, 1995.
- Mitter, Partha, *Much Maligned Monsters, a History of European Reactions to Indian Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- Moffit, John F. “El sagrario Metropolitano, Wendel Dieterlin and the Estipite: Observations on Mannerism and Neo Plateresque Architectural Style in 18th Century Mexican Ecclesiastical Facades”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo 50, 1984, pp. 325-348.
- Moreira de Frias, Hilda, *Goa - A arte dos púlpitos*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006.
- Morel, Philippe, *Les grotesques : les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, París, Flammarion, 2001.
- Mota, A. Teixeira da; Mauro F.; Borges de Macedo, J., “Les routes portugaises de l'Atlantique”, *Anuario de estudios americanos*, XXV, Sevilla, 1968.
- Mujica Pinilla, Ramón, *El Barroco peruano*, Lima, Banco de Crédito, 2002.
- Nagaraja Rao, M. S., “Sculptures from the Later Chalukyan Temple at Haveri”, *Artibus Asiae*, vol. 31, núms. 2/3, 1969, pp. 167-178.
- Navarro, José Gabriel, *Contribuciones a la Historia del Arte en Ecuador*, Quito, Tipografía y Encuadernación Salecianas, 1925.
- Neelimkumar, Khaire, *A guide to the Snakes of Maharashtra, Goa & Karnataka*, Pune, Indian Herpetological Society, 2008.
- Nietzche, Frederich, *La Naissance de la tragédie*, Gonthier, Genève, 1964.
- Nonnos, *Les Dionysiaques ou Bacchus*, París, Librairie de Firmin Didot Frères, 1856.
Disponible en Web :

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5529518z.r=Panopolis.langFR>> (Gallica, Biblioteca Nacional de Francia)

Obregón, Gonzalo, “El aspecto artístico del comercio con Filipinas”, en *Artes de México*, núm. 143, 1971, pp.74-98.

Okada, Hiroshige, “Inverted Exoticism? Monkeys, Mermaids, and Parrots in Andean Colonial Art”, en *The Virgin, Saints and Angels: South American Paintings 1600-1825, from the Thoma Collection*, Milán, Skira / Stanford, Stanford University Press, 2006, pp. 67-80.

Oldham, C. F., *The Sun and the Serpent. A Contribution to the History of Serpent Worship*, Londres, Archibald Constable & Co., 1905.

Oliveira Márquez, A. H. de, *Historia de Portugal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Órdenes religiosas entre América y Asia, Elizabetta Corsi (coord.), México, El Colegio de México, 2008.

Oropeza Keresey, Déborah, *Los “indios chinos” en la Nueva España: la inmigración de la nao de China, 1565-1700*, Tesis de doctorado en Historia, El Colegio de México, 2007.

Orsúa y Vela Arzáns de B., *Historia de la Villa Imperial de Potosí* [1736], L. Hanke y G. Mendoza, Providence (eds.), Brown University Press, 1965.

Otto, Rudolf, *Lo Santo: lo racional y lo irracional en la idea de dios*, Madrid, Alianza, 1980.

Otto, Walter, *Dionisio, Mito y culto*, Madrid, Siruela, 1997.

Ovidio, *Las Metamorfosis*, México, Porrúa, 2006.

Pagès, Leon, *Lettres de Saint Francois Xavier*, París, Librairie de Mme. Poussielgue-Russand, 1955. Disponible en Web :
<<http://www.archive.org/stream/lettresdesaintf00xavigoog#page/n221/mode/1up>>
(Internet Archive).

Pannikar, K. M., *A history of Kerala*, Annamalainagar, Annamalai University, 1960.

Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Nueva York, Harper & Row, 1962.

Paredes, Cecilia, “Du texte à l’image. Les tapisseries de la Conquête de Tunis et les gravures des Mœurs et Fachons des Turcs ”, en *L’Empire Ottoman dans l’Europe de la Renaissance / El Imperio Otomano en la Europa Renacentista*, Lovaina, Leuven

- University Press / Bruselas, Instituto Cervantes, 2005, pp. 123-150.
- Paz Aguiló, María, “Mobiliario”, en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Antonio Bonnet Correa (coord.), Madrid, Cátedra, 2008.
- Pearson, M. N., “The Portuguese in India”, en *The New Cambridge History of India*, I, 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- , *Merchants and Rulers in Gujarat: The Response to the Portuguese in the Sixteenth Century*, Berkeley, University of California, 1976.
- Peña de Bascary, Sara, “Las ruinas jesuíticas de San Miguel de Tucumán”, *Revista de la Junta de Estudios Históricos*, núm. 12, 2006, pp. 2-36. Disponible en Web: <<http://es.scribd.com/doc/29287561/Las-ruinas-jesuisticas-de-San-Miguel-de-Tucuman-Sara-Pena-de-Bascary>>.
- Pereira, José, *Baroque Goa*, Nueva Delhi, Books & Books, 1995.
- , *Churches of Goa*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 2002.
- Philostratus, Flavius (Filostrato), *The life of Appolonius of Tyana, The Epistles of Appolonius and the Treatise of Eusebius*, Nueva York, G. P. Putnam, col. The Loeb Clasical library, 1912.
- Preciado Solís, Benjamín, *The Krisna cycle in the Puranas: Themes ad Motifs in a Heroic Saga*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1984.
- Priolkar Anant, Kakba, *The Goa Inquisition*, Bombay, publicado por el autor, 1961.
- Punzo Waghorne, Joanne “Chariots of the God/s: Riding the Line between Hindu and Christian”, *History of Religions*, vol. 39, núm. 2, Christianity in India (nov. 1999), pp. 95- 116 (publicado por The University of Chicago Press). Disponible en Web: <<http://www.jstor.org/stable/3176389>> (JSTOR).
- Pyrard de Laval, *The voyage of Pyrdard of Laval, to the East Indies, the Maldives, the Moluccas, and Brazil*, Londres, Hakluyt Society, s.f.
- Pyrard de Laval, *Voyage de François Pyrdard de Laval, ... À Paris, Chez Louis Billaine, en la grande Salle du Palais, 1679, Parte II*. Disponible en Web: <<http://books.google.com.mx/books?id=U3-T2XEgdY4C&pg.>> (Google books).
- Querejazu Leyton, Pedro “La escultura en el virreinato de Perú y la audiencia de Charcas”, en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Ramón Gutiérrez (coord.), Madrid, Cátedra, 1995, pp. 257-270.
- Rabe, Michael D., “The Mamallapuram Prasasti: A Panageryc in Figures”, *Artibus Asiae*, vol. 57, núms. 3-4, 1997, pp. 189-241.

- Rabelais, François, *Gargantúa y Pantagruel*, México, Porrúa, 2003.
- , *Œuvres complètes*, París, Gallimard, col. La Pléiade, 1990.
- Ramos Gavilán, Alonso R, *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, Lima, Ignacio Prado P., 1988.
- Rawson, Philip S., *Indian painting*, Nueva York, Universe, 1961.
- Reis, Mónica, “Retable Art in India: its Importance, the Empathic Apathy and the Future. Cultural Aspects Concerning Conservation”, Work presented in Heritage 2010 - 2nd International Conference on Heritage and Sustainable Development, In Heritage 2010 - Heritage and Sustainable Development, Évora, 2010.
- Renou, Louis, *Les littératures de l'Inde*, París, Presses Universitaires de France, col. Que sais-je ?, 1966.
- Reparaz, Gonçalo de, *Os portugueses no vice-reinado do Peru (séculos XVI e XVII)*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1976.
- Rhys Davids, Mrs., *Buddhism*, Londres, Williams & Norgate, s.f.
- Rhys Davis, T. W. y Oldenberg, Hermann, en *The Sacred Books of the East*, Vol. XIII, Max Müller (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1881.
- Rodríguez Vicente, María Encarnación, *El tribunal del Consulado de Lima en la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, Edición Cultura Hispánica, 1969.
- Rogierius, Abraham, *Le théâtre de l'idolatrie*, Chez Jean Schipper, Amsterdam, 1670.
Grabados disponibles en Web: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2300754j.r>>. (Gallica, Biblioteca Nacional de Francia).
- Rojas, Pedro, *Tonantzintla*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1956.
- Rowland, Benjamin, *The Art and Architecture of India: Buddhist, Hindu and Jain*, Baltimore, Penguin, 1959.
- Rubens, Peter Paul, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, vol. 5 (du 6 septembre 1628 au 26 décembre 1631), Max Rooses y Ch. Ruelens (trads. Y), Amberes, J. E. Buschmann, 1907. Disponible en Web : <<http://www.archive.org/stream/correspondanced00roosgoog#page/n41/mode/2up>> (Internet Archive).
- , *The letters of Peter Paul Rubens*, Ruth Saunders Magurn (ed. y trad.) , Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1991.

- Rubial García, Antonio, *Domus Aurea: la Capilla del Rosario de Puebla, un programa iconográfico de la contrarreforma*, México, Universidad Iberoamericana, 1991.
- , *Santa María Tonantzintla: un pueblo, un templo*, México, Universidad Iberoamericana, 1991.
- Russell-Wood, A. J. R., *The Portuguese Empire, 1415-1808: A World on the Move*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1998.
- Russo, Alessandra, “A Tale of Two Bodies, on Aesthetic Condensation in the Mexican Colonial Graffiti of Actopan, 1629”, *RES-Anthropology and Aesthetics*, núms. 49 y 50, Harvard University Press, Cambridge, Ma., Harvard University, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, primavera / otoño, 2006, pp. 59-79.
- Saglio, André, *French furniture*, Londres, G Newmnes, s.f.
- Sambin, Hughes, *Œuvre de la diversité des termes*, À Lyon, Par Iean Durant, 1572.
Disponible en Web :
<<http://www2.lib.virginia.edu/rmds/portfolio/gordon/architecture/sambin.html>>
(Colección Gordon, Universidad de Virginia)
- Sánchez Navarro de Pintado, Beatriz, *Marfiles cristianos del oriente en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1986.
- Scammel, G. V., “European Exiles, Renegades and Outlaws and the Maritime Economy of Asia c.1500-1750”, *Modern Asian Studies*, vol. 26, núm. 4, 1992, pp. 641-661.
- Schele, Sune, *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grotesque*, Stockholm, Almquist & Wiksell, 1965.
- Schurtz, William Lytle, *El galeón de Manila*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica-Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992.
- Sebastián, Santiago, *Le Baroque Ibéro-Américain*, París, Seuil, 1991.
- Shenone, Hector, “Tallistas portuguesas del Río de la Plata”, *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones Estéticas*, núm. 8, Buenos Aires, 1955, pp. 40-56.
- Shukla, D. N., *Vastu-Sastra, Hindu Canons of Iconography and Painting*, Nueva Delhi, Munshiran Manoharlal, 1993.
- Sitaram Kothare Balaji, *Hindu Holidays*, Bombay, The Times Press, 1904.
- Smith, Robert, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962.
- Southwood, James, “Thomas Stephens, the First English Man in India”, *Bulletin of the School of Oriental Studies, University of London*, vol. 3, núm. 2 (1924), pp. 231-240.

Disponible en Web: <<http://www.jstor.org/stable/607122>> (JSTOR; Cambridge University Press ; School of Oriental and African Studies).

Souza, Teotonio R. de, *Medieval Goa : A Socio-Economic History*, Nueva Delhi, Concept, 1979.

Subrahmanyam, Sanjay, *Improvising Empire, Portuguese Trade and Settlement in the Bay of Bengal, 1500-1700*, Delhi, Oxford University Press, 1990.

Subrahmanyam, Sanjay, *L'empire portugais d'Asie, 1500-1700 : histoire politique et économique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1999.

Suétone, *Vies des douze Césars*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

Suetonio, *Los Doce Césares*, México, Porrúa, 2007

Tavernier, Jean-Baptiste, *Voyages de Jean Baptiste Tavernier...*, París, Gervais Clouzier et Claude Barbin, 1676, p. 112. Disponible en Web: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85326b.r>> (Gallica, Biblioteca Nacional de Francia).

Thomas, P., *Festivals and Holidays of India*, Bombay, D. B., Taraporevala Sons & Co., Mumbai, 1971.

Toribio Medina, J., *Historia del tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Cartagena de las Indias*, Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1899.

———, *Historia del tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima*, Santiago de Chile, Imprenta Gutemberg, 1887.

Toussaint, Manuel, *Paseos Coloniales*, México, Porrúa, 1983.

Trnek, Helmut y Vassallo e Silva, Nuno, *Exotica : the Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstkammer*, Lisboa, Calouste Gulbenkian Foundation, 2001.

Valdés Lakowski, Vera, *De las minas al mar, historia de la plata mexicana en Asia, 1565-1834*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Valeriano, Pierio, *Hieroglyphica seu de sacris aegyptorum, aliarumque gentium literis comentarii...*, Londres, Thomas Soubron, 1594. Disponible en Web: <<http://www.archive.org/stream/hieroglyphicaseu00vale#page/n4/mode/1up>> (Internet Archive).

Vasari, Giorgio, *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, edición crítica bajo la dirección de André Chastel, París, Bibliothèque Berger-Levrault, 1981-1983.

———, *Vidas de grandes artistas*, México, Porrúa, 1996.

- Vergheese, Anila, *Religious Traditions at Vijayanagara, as Revealed Through its Monuments*, Manohar, American Institute of Indian Studies, Nueva Delhi, 1995.
- Villegas, Víctor Manuel, *El gran signo formal del barroco: ensayo histórico del apoyo estípite*, Toluca, México, Gobierno del Estado de México, 1993.
- Vitruvio Polion, Marco, *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, Akal, 1992.
- , (Vitruvio Pollion), *Los diez libros de arquitectura*, traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz, presbítero de orden superior, en Madrid, en la Imprenta Real, Año de 1787. Disponible en Web: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7135&portal=0>. (Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002).
- Vocabulario arquitectónico ilustrado*, México, Secretaría del Patrimonio Nacional, 1976.
- Vogel, J. Ph., *Indian Serpent Lore or the Nāgas in Hindu Legends and Art*, Londres, Arthur Probsthain, 1926.
- Walter Palm, Erwin, “El sincretismo emblemático en los triunfos de la casa del Deán en Puebla”, en *Retablo barroco: a la memoria de Francisco de la Maza*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974.
- Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente*, México, Sexto Piso, 2004.
- Warden, P. Gregory, “The Domus Aurea Reconsidered”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 40, núm. 4, diciembre 1981, pp. 271-278.
- Ward-Perkins, J. B., “Nero’s Golden House”, *Antiquity*, 30, 1956, pp. 209-219.
- Warmington, E. H., *The Commerce Between the Roman Empire and India*, Londres, Curzon Press, 1974.
- Warncke, Carsten-Peter, *Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500-1650*, Berlin, Verlag Volker Spiess, 1979.
- Wethey, Harold E., *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, Cambridge, Harvard University Press, 1949.
- Wicki, Josep, *Documenta Indica*, Roma, Monumenta Historia Societatis Iesu, 1948.
- Winternitz, Moriz, “Der Sarpabali, ein altindischer Schlagencult”, *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, Vol. XVIII, 1888, pp. 25-52.
- Wittkower, Rudolf, *Eagle and Serpent, a Study in the Migration of Symbols*, Journal of the Warburg Institute, vol. 2, núm. 4, abril 1939, pp. 293-325. Disponible en Web:

<<http://www.jstor.org/stable/750041>> (JSTOR).

Zerner, Henri, *École de Fontainebleau, gravures*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1969.

Zimmer, Heinrich, *Mitos y símbolos de la India*, Madrid, Siruela, 1995.

———, *The Art of Indian Asia*, Nueva York, Pantheon Books, Bollingen Series 39, 1960.

Županov, Ines G., “Goan Brahmans in the Land of Promise: Missionaries, Spies and Gentiles in Seventeenth and Eighteenth Century Sri Lanka”, en *Portugal – Sri Lanka: 500 Years*, South China and Maritime Asia Series, 2006, pp. 171-210.

———, *Disputed Mission. Jesuit Experiments and Brahmanical Knowledge in Seventeenth-century India*, Nueva Delhi, Oxford University Press, 1999.

———, *Missionary tropics: The Catholic Frontier in India, 16th-17th Centuries*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.

ÍNDICE Y LISTA DE ILUSTRACIONES

FRONTISPICIO

-Fantuzzi. Escuela de Fontainebleau. Grabado. Alrededor de 1543, según datación de Zerner. Imagen tomada de Henri Zerner, *École de Fontainebleau, gravures*, París, Arts et métiers graphiques, 1969, A.F.60.

REVERSO DEL FRONTISPICIO

-Pareja de *naga* y *nagini*. Templo de Siddheshvara. Haveri, Karnataka, India. Siglos XI-XII. Fotografía tomada de M. S. Nagaraja Rao, "Sculptures from the Later Chalukya Temple at Haveri", *Artibus Asiae*, Vol. 31, No 2/3 (1969), pp. 167-178, fig. 6.

ILUSTRACIONES DE LA INTRODUCCIÓN

(entre pp. 28-29)

1. Templo de Thaligai, cercano al antiguo palacio del Zamorin. Calicut, Kerala, India. Siglos XV-XVI (con renovaciones posteriores). Fotografía Archeological Survey of India, 1901. Reproducida con permiso de la British Library. © The British Library Board: Photo 1008 / 4 (428).
Disponible en Web:
<<http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/apac/photocoll/w/largeimage63370.html> >
2. Remate de la puerta sur del fuerte de Daman. Foto: Esteban García Brosseau.
3. Ruinas del convento dominico en la zona oeste del fuerte de Daman. Foto: Esteban García Brosseau.
4. Virgen de marfil indo-portuguesa de la colección Rodrigo Rivero-Lake. Siglo XVIII. Fotografía tomada de Beatriz Sánchez Navarro de Pintado, *Marfiles cristianos del oriente en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1986, il. 6.
5. Cristo indo-portugués. Siglo XVII. Fotografía tomada de la exposición virtual de Martine Amyot-Guigaz, «Un panthéon métis en Inde portugaise », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Optika - Exposiciones virtuales, 2007, [Online], Subido en línea el 28 de enero 2007. URL : <http://nuevomundo.revues.org/3503>. Consultado el 07 de noviembre 2011.

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO I

(entre pp. 72-73)

- 1^l. Cobra india. Fotografía tomada de F. Wall, "A Popular Treatise on The Common Indian Snakes", parte XX, *Journal of The Bombay Natural History Society*, vol. XXII, 1905-1919, pp. 550-568, lám. B, entre pp. 556 y 557. Disponible en Web:
<<http://www.archive.org/details/populartreatiseo00wall>>. (Internet archive; Smithsonian Institution).

- 2¹. Vishnu sobre Ananta. Cuevas de Badami, Karnataka, India. Siglo VI d.C. Foto: Esteban García Brosseau.
- 3¹. Vishnu en el avatar de Jabalí o Varaha. Cuevas de Badami, Karnataka, India. Siglo VI d.C. Foto: Esteban García Brosseau.
- 4¹. Garuda en forma humana. Proveniente del templo de Gogga Narayana. Dohad, Distrito de Panchmahal, Gujarat, India. Siglo XI d.C. Museo Chhatrapati Shivaji Maharaj Sastu Shangralaya (antes conocido como: The Prince of Wales Museum of Western India). Foto: Esteban García Brosseau.
- 5¹. *Naga* y *nagini* bajo el pie de Garuda. Detalle de la fotografía anterior. Proveniente del templo de Gogga Narayana. Dohad, Distrito de Panchmahal, Gujarat, India. Siglo XI d.C. Museo Chhatrapati Shivaji Maharaj Sastu Shangralaya (antes conocido como: The Prince of Wales Museum of Western India). Foto: Esteban García Brosseau.
- 6¹. *Gajendramoksha*: Vishnu sobre Garuda liberando al rey elefante de los *nagas*, los cuales se someten frente a él. Templo de Dasavatara, Deogarh, India. Siglo V d.C. Fotografía tomada de Heinrich Zimmer, *The Art of Indian Asia*, Nueva York, Pantheon Books, Bollingen Series 39, 1960, p. 110.
- 7¹. *Naga* y *nagini* en el agua. Pintura mural de la Cueva II de Ajanta, Maharashtra, India. Siglo II a.C. Imagen tomada de Albert Grünwedel, *Buddhist Art in India*, Londres, Bernard Quaritch, 1901, p. 44.
- 8¹. El *naga* Elapattra venera al Buda. Bharhut, Madhya Pradesh, India. Siglo II a.C. Fotografía tomada de J. Ph. Vogel, *Indian Serpent-Lore*, Londres, Arthur Probstain, 1926, lám. III.
- 9¹. Pareja de *naga* y *nagini*. Templo de Siddheshvara. Haveri, Karnataka, India. Siglos XI-XII. Fotografía tomada de M. S. Nagaraja Rao, "Sculptures from the Later Chalukya Temple at Haveri", *Artibus Asiae*, Vol. 31, No 2/3 (1969), pp. 167-178, fig. 6.
- 10¹. Cazoleta del púlpito de la Fundación Medeiros e Almeida en Lisboa. Siglo XVIII. Fotografía tomada de Gauvin A. Bailey, *Art of Colonial Latin America*, Londres, Phaidon, 2005, fig. 211.
- 11¹. Cazoleta del púlpito de la iglesia de Santa Ana. Talaulim, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Fotografía tomada de Hilda Moreira de Frias, *Goa: A Arte dos Púlpitos*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006, s.p.
- 12¹. Cazoleta del púlpito de la iglesia de San Cayetano. Assagao, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 13¹. Base del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de la Gloria. Varca, Salcette, Goa, India (actualmente desaparecido de este sitio). Siglos XVII-XVIII. Fotografía tomada de Maria Madalena de Cagigal e Silva, *A arte Indo-Portuguesa*, Lisboa, Excelsior, 1966, p. 203, fig. 115.
- 14¹. Krishna vence a Kaliya. Pintura Rajput, Escuela de Kangra. Siglo XVIII. National Museum, Nueva Delhi, núm 58.18/10. Imagen tomada de B.N. Goswamy, *Essence of Indian Art*, San Francisco Cal., Asian Art Museum of San Francisco, 1986, p. 177, il. 135. Foto: Jean-Louis Nou.
- 15¹. Después de haber vencido a Kaliya, Krishna reposa sobre éste y toca la flauta mientras las *naginis* lo veneran ofreciéndole flores de loto. Pintura Rajput, Escuela Pahari. Siglo XVIII. Colección de Ananda Coomaraswamy. Imagen tomada de Ananda Coomaraswamy, *Rajput Painting*, Nueva York, Hacker Art Books, 1975, lám. XLIX.
- 16¹. *Nagakals* y otras imágenes sacras en una calle de Mysore, Karnataka, India. Diciembre 2010. Foto: Esteban García Brosseau.
- 17¹. *Naga* policefálico y *nagas* entrelazados. Vijayanagara (Hampi), Karnataka. Época desconocida.

Foto: Esteban García Brosseau.

- 18¹. *Nagakal: nagini* híbrida. Vijayanagar (Hampi), Karnataka, India. Museo del sitio arqueológico de Hampi. Siglo XV. Foto: Esteban García Brosseau.
- 19¹. Altar a los *nagas*, al lado de un lavadero, con mujeres lavando. Badami, Karnataka, India. Diciembre 2010. Foto: Esteban García Brosseau.
- 20¹. *Nagakals* en el altar a los *nagas* (acercamiento con respecto a la vista de la fotografía anterior). Diciembre 2010. Foto: Esteban García Brosseau.
- 21¹. *Nagakals* en el altar a los *nagas* (acercamiento con respecto a la vista de la fotografía anterior). Diciembre 2010. Foto: Esteban García Brosseau.
- 22¹. La diosa serpiente Mudama. Templo de Chennakeshava. Belur, Karnataka, India. Siglo XII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 23¹. Pareja de *nagas*. Templo del Sol (Surya Deul). Konarak, Orissa, India. Siglos XII-XIII. Fotografía tomada de Heinrich Zimmer, *The Art of Indian Asia*, Nueva York, Pantheon Books, Bollingen Series 39, 1960, il. 368.
- 24¹. *La penitencia de Arjuna* o *El descenso del Ganges*. Mamallapuram o Mahabalipuram, Tamil Nadu, India. Arte de los Pallava. Siglo VII. Fotografía tomada de Heinrich Zimmer, *The Art of Indian Asia*, Nueva York, Pantheon Books, Bollingen Series 39, 1960, il. 276.
- 25¹. *Nagi stambha*. Templo de Mukteshvara. Bhubanesvar, Orissa, India. Siglos X-XI. Foto: Esteban García Brosseau.
- 26¹. *Nagini* de un *nagi stambha*. Templo de Mukteshvara. Bhubanesvar, Orissa, India. Siglos X-XI. Foto: Esteban García Brosseau.
- 27¹. *Naga stambha* y *nagi stambha*. Templo de Mukteshvara. Bhubanesvar, Orissa, India. Siglos X-XI. Foto: Esteban García Brosseau.
- 28¹. *Alasya kanya*. Templo de Rajarani. Bhubanesvar, Orissa, India. Siglo X. Foto: Esteban García Brosseau.
- 29¹. *Maithuna*. Templo del Sol (Surya Deul). Konarak, Orissa, India. Siglo XIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 30¹. *Rajapana*. Templos de Rajarani (siglo X), de Kispur (siglo XIII), de Khilora (siglos XI-XII), Orissa, India. Fotografías tomadas de Thomas E. Donaldson, *Hindu Temple Art of Orissa*, Leiden, E.J. Brill, 1986, figs. 4053 a 4055.
- 31¹. *Naga-nagi stambha*. Templo del Sol (Surya Deul). Konarak, Orissa, India. Siglo XIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 32¹. *Naga* o *nagini*, escena erótica (*maithuna*), pareja de *naga* y *nagini*, *alasya kanyas*. Templo del Sol (Surya Deul). Konarak, Orissa, India. Siglo XIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 33¹. *Nagas* junto a escenas de *maithuna*. Templo del Sol (Surya Deul). Konarak, Orissa, India. Siglo XIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 34¹. Cazoleta del púlpito de la iglesia de San Pablo. Diu, Daman y Diu (Gujarat), India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.

- 35¹. Cazoleta del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios. Daman, Daman y Diu (Gujarat), India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 36¹. Cazoleta del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario. Daman, Daman y Diu (Gujarat), India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 37¹. Patañjali. Imagen tomada de Gabriel Jouveau-Dureuil, *Iconography of Southern India*, París, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1937, p. 52.

ILUSTRACIONES DEL CAPITULO II

(entre pp. 108-109)

- 1². Púlpito de la iglesia del Bom Jesus. Moti Daman, Daman y Diu (Gujarat), India. Siglos XVII-XVIII. Fotografía tomada de Carlos de Azevedo, *A arte de Goa, Damão e Diu*, Lisboa, Pedro de Azevedo, 1992, lám. 26.
- 2². Cazoleta y tornavoz del púlpito de la iglesia del Bom Jesus. Moti Daman, Daman y Diu (Gujarat), India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 3². Paneles de la cazoleta del púlpito de la iglesia del Bom Jesus. Moti Daman, Daman y Diu (Gujarat), India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 4². A. Jacquard. Empuñadura de espada. Grabado. Fecha estimada según D. Guilnard: alrededor de 1624. Ver D. Guilnard, *Les maitres ornemanistes*, volumen de láminas, París, Plon, 1881, lám. 14. Imagen reproducida con el permiso del British Museum. Foto: © Trustees of the British Museum (AN96580001).
- 5². A. Jacquard. Empuñadura de espada. Grabado. Fecha estimada según D. Guilnard: alrededor de 1624. Ver D. Guilnard, *Les maitres ornemanistes*, volumen de láminas, París, Plon, 1881. Imagen reproducida con el permiso del British Museum. Foto: © Trustees of the British Museum (AN96580001).
- 6². Panel del antepecho del púlpito de la iglesia del Bom Jesus. Daman, Daman y Diu (Gujarat), India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 7². Philibert Delorme. *Livre de l'architecture*, T. I, Lib. IX, Cap. V, París, chez Frédéric Morel, 1567. Ilustración insertada entre las pp. 264 y 265. Imagen tomada de la reproducción digital del libro, disponible en la biblioteca digital Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85636g.image.r=philibert+delorme.f534>>.
- 8². Fantuzzi. Escuela de Fontainebleau. Grabado. Alrededor de 1543, según datación de Zerner. Imagen tomada de Henri Zerner, *Ecole de fontainebleau, gravures*, París, Arts et métiers graphiques, 1969, A.F. 60.

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO III

(entre pp. 151-153)

- 1³. Grabado de Agostino Musi dicho Agostino Veneziano perteneciente a un álbum de grutescos. C. 1520. Colección particular. Imagen tomada de Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles et Mazenod, 1993, p. 242.
- 2³. Panel lateral de las sillerías de la iglesia colegial de Berna C. 1522-1525. Bajo relieve en madera de

- Jacob Ruess bajo la dirección del pintor y ornamentista Niklaus Manuel Deutsch. Fotografía tomada de Alain Gruber (dir.) et al., *L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles & Mazenod, 1993, p. 242.
- 3³. Polvorera. Metal repujado. 9 cm. Italia. Siglo XVII. Museo Lázaro Galdiano. Núm. de inventario: 188. Colección de armas y armaduras; Gabinete, Vitrina 20.3. Foto: (R.006-29 / 30); disponible en Web: <<http://www.flg.es/ficha.asp?ID=188>>.
- 4³. Polvorera de acero en forma de cantimplora. Acero y plata damasquinados. 19 cm. Museo Lázaro Galdiano. Núm. de inventario: 2619. Colección de armas y armaduras; Gabinete, Vitrina 20.1. Italia. ¿Siglo XVII? Foto: (R.081-09); disponible en Web: <<http://www.flg.es/ficha.asp?ID=2619>>.
- 5³. El caligrama de la Dive Bouteille. Hoja desplegable de 17 x 12 cm. que formaba parte de la edición de 1565. La ficha bibliográfica de la BNF no da más datos acerca de esta edición. Ésta se puede consultar en la Biblioteca Nacional de Francia como microfilm [cota: R 19461]. La imagen digitalizada a partir de este microfilm se puede consultar en la biblioteca digital Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia en la siguiente dirección: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b22000611>>.
- 6³. Caligrama de la Dive Bouteille en la edición moderna de las obras de Rabelais en la colección de la Pléiade. Imagen tomada de François Rabelais, *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, col. La Pléiade, 1938, p. 903.
- 7³. Jarrón en forma de cantimplora. Alrededor de 1570. Fotografía tomada de Alain Gruber (dir.) et al., *L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles et Mazenod, 1993, p. 253.
- 8³. Masséot Abaquesne. Jarrón en forma de cantimplora con grutescos. 35cm. Mediados del siglo XVI. Musée de la Céramique, Sèvres, Francia. Fotografía © RMN - Jean-Claude Routhier: <http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CPicZ.aspx?E=I_2C6NU0HL4M90&o=THT>
- 9³. Par de cantimploras de peregrino. Vidrio y cobre dorado. Italia del norte, probablemente Venecia. Siglo XVII. Colección Yves Saint-Laurent y Pierre Bergé (puestas en venta entre el 23 y el 25 de febrero de 2009 en Christie's de París). Fotografía tomada del sitio de Christie's: <http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5171521> consultado el 30 de marzo 2010.
- 10³. Caligrama, cantimplora y grabado: comparación. Foto e imágenes ver figs. 6³, 9³ y 5².
- Caligrama de la Dive Bouteille en la edición moderna de las obras de Rabelais en la colección de la Pléiade. Imagen tomada de François Rabelais, *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, col. La Pléiade, 1990.
 - Cantimplora de peregrino. Vidrio y cobre dorado. Italia del norte, probablemente Venecia. Siglo XVII. Colección Yves Saint-Laurent y Pierre Bergé (puesta en venta entre el 23 y el 25 de febrero de 2009 en Christie's de París). Fotografía tomada del sitio de Christie's: <http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5171521> consultado el 30 de marzo 2010.
 - A. Jacquard. Empuñadura de espada. Grabado. Fecha estimada según D. Guilmar: alrededor de 1624. Ver D. Guilmar, *Les maîtres ornemanistes*, volumen de ilustraciones, París, Plon, 1881. Imagen reproducida con el permiso del British Museum. Fotografía: © Trustees of the British Museum (AN96580001).
- 11³. Caligrama y grabado: comparación. Imágenes ver figs. 6³ y 5².
- Caligrama de la Dive Bouteille en la edición moderna de las obras de Rabelais en la colección de la Pléiade. Imagen tomada de François Rabelais, *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, col. La Pléiade, 1990.
 - A. Jacquard. Empuñadura de espada. Grabado. Fecha estimada según D. Guilmar: alrededor de 1624.

Ver D. Guilmar, *Les maîtres ornemanistes*, volumen de ilustraciones, París, Plon, 1881. Imagen reproducida con el permiso del British Museum. Fotografía: © Trustees of the British Museum (AN96580001).

12³. Cantimplora 1. Detalle. Primera de un par de cantimploras de peregrino. Vidrio y cobre dorado. Italia del norte, probablemente Venecia. Siglo XVII. Colección Yves Saint-Laurent y Pierre Bergé (puesta en venta entre el 23 y el 25 de febrero de 2009 en Christie's de París). Detalle a partir de la fotografía tomada del sitio de Christie's: <http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5171521> consultado el 30 de marzo 2010.

13³. Cantimplora 2. Detalle. Segunda de un par de cantimploras de peregrino en vidrio y cobre dorado. Italia del norte, probablemente Venecia. Siglo XVII. Colección Yves Saint-Laurent y Pierre Bergé (puesta en venta entre el 23 y el 25 de febrero de 2009 en Christie's de París). Detalle a partir de la fotografía tomada del sitio de Christie's: <http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5171521> consultado el 30 de marzo 2010.

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO IV

(entre pp. 199-201)

1⁴. “Divinidad fluvial” en un marco ovalado. Sillerías de la catedral de Évora. Portugal. 1562. Fotografía tomada de Robert C. Smith, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, lám.14.

2⁴. *La ninfa de Fontainebleau*. Pierre Milan y René Boyvin. Escuela de Fontainebleau. Terminado por Boyvin en 1554. Imagen tomada de Alain Gruber (dir.) *et. al., L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles et Mazenod, 1993, p. 388.

3⁴. *Danaé*. Tapicería de Fontainebleau. Entre 1540 y 1550. Fotografía tomada de Alain Gruber (dir.) *et. al., L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles et Mazenod, 1993, p. 388.

4⁴. Cofre esculpido con la imagen de Neptuno en un marco ovalado como el de la ninfa de Fontainebleau. Procedencia desconocida. Finales del siglo XVI. Fotografía tomada de Alain Gruber (dir.) *et. al., L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles et Mazenod, 1993, p. 388.

5⁴. Panel con sátiros cargando frutas en una angarilla de “cueros”. Sillería de la iglesia de Santa María de Belem. Lisboa. Portugal. 1551. Fotografía tomada de Robert C. Smith, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, lám. 12.

6⁴. Carro fantástico. Sillerías de la catedral de Évora. Portugal. 1562. Fotografía tomada de Robert C. Smith, *A talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, lám.14.

7⁴. Cornelis Bos. Carro fantástico. Alrededor de 1550. Imagen tomada de Sune Schele, *Cornelis Bos, a Study of the Origins of the Netherland Grottesque*, Stockholm, Almquist & Wiksell, 1965.

8⁴. Cornelis Bos. Sátiros. 1548. Fotografía tomada de Sune Schele, *Cornelis Bos, a Study of the Origins of the Netherland Grottesque*, Stockholm, Almquist & Wiksell, 1965.

9⁴. Cornelis Bos. Carro fantástico. 1550. Imagen tomada de Sune Schele, *Cornelis Bos, a Study of the Origins of the Netherland Grottesque*, Stockholm, Almquist & Wiksell, 1965.

10⁴. Cornelis Bos. Carro fantástico. Alrededor de 1550. Fotografía tomada de Sune Schele, *Cornelis Bos, a Study of the Origins of the Netherland Grottesque*, Stockholm, Almquist & Wiksell, 1965.

- 11⁴. Cornelis Bos. Carro fantástico. Alrededor de 1550. Fotografía tomada de Sune Schele, *Cornelis Bos, a Study of the Origins of the Netherland Grottesque*, Stockholm, Almquist & Wiksell, 1965.
- 12⁴. Léon Daven. Ninfas y Sátiros. Escuela de Fontainebleau. 1547. Imágenes tomada de Henri Zerner, *École de fontainebleau, gravures*, París, Arts et métiers graphiques, 1969. L. D. 81 y 82.
- 13⁴. Jean Mignon. Pilastra hermes. Escuela de Fontainebleau. Alrededor de 1545. Imagen tomada de Henri Zerner, *École de fontainebleau, gravures*, París, Arts et métiers graphiques, 1969. J.M. 10.
- 14⁴. Jean Mignon. Pilastra hermes. Escuela de Fontainebleau. Alrededor de 1545. Imagen tomada de Henri Zerner, *Ecole de fontainebleau, gravures*, París, Arts et métiers graphiques, 1969, J.M. 20.
- 15⁴. Figuras serpentinadas masculinas de las sillerías del coro de la iglesia del monasterio de San Martinho en Tibães. 1667 (doradas en 1706). Sillerías del Monasterio de Tibães; Braga, Portugal, subido a Flickr por Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian Biblioteca de Arte / Art Library Fundação Calouste Gulbenkian: <<http://www.flickr.com/photos/biblarte/2648737683/>>.
- 16⁴. Figuras serpentinadas femeninas de las sillerías del coro de la iglesia del monasterio de San Martinho en Tibães. 1667 (doradas en 1706). Sillerías del Monasterio de Tibães ; Braga, Portugal, subido a Flickr por Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian Biblioteca de Arte / Art Library Fundação Calouste Gulbenkian: <<http://www.flickr.com/photos/biblarte/2648737683/>>.

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO V

(entre pp. 251-253)

- 1⁵ a. Scibec de Carpi. Panel de la Galería François I^{er}. Debajo de la “Ninfa de Fontainebleau”. Fontainebleau, Francia. Alrededor de 1540. Fotografía: Etienne Hellman y Richard Clarke
- 1⁵ b. Grabado de Antoine Pierretz (el joven) a partir del panel de Scibec de Carpi (1⁵ a). Último tercio del Siglo XVII. Museo de Nancy. Fotografía : (Francisque Scibec de Carpi, dessinateur, d'après Antoine Pierretz le jeune, dessinateur. *Montant d'arabesques orné d'une salamandre*) INV.TH.99.15.2676 Nancy, Musée des beaux-arts, Lorraine, France. Cliché Ville de Nancy, P. Buren.
- 1⁵ c. Scibec de Carpi. Panel de la Galería François I^{er}. Detalle. Debajo de la “Ninfa de Fontainebleau”. Fontainebleau, Francia. Alrededor de 1540. Fotografía: Etienne Hellman y Richard Clarke.
- 1⁵ d. Grabado de Antoine Pierretz (el joven) a partir del panel de Scibec de Carpi. Detalle. Último tercio del Siglo XVII. Museo de Nancy. Fotografía: (Francisque Scibec de Carpi, dessinateur, d'après Antoine Pierretz le jeune, dessinateur. *Montant d'arabesques orné d'une salamandre*) INV.TH.99.15.2676 Nancy, Musée des beaux-arts, Lorraine, France. Cliché Ville de Nancy, P. Buren.
- 2⁵. “Flor y Canto”, Tonantzintla, Puebla, siglo XVIII. Fotografía tomada de Pedro Rojas, *Tonantzintla*, UNAM, 1956, p. 76.
- 3⁵. “Flor y Canto”, Capilla del Rosario, Puebla, finales del siglo XVII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 4⁵. *Bhararakshasas*, Templos de Svarnajalesvhara (antes del siglo VIII), Parashurameshvara (antes del siglo VIII), Jaipur (siglos VII-IX), Ganeshwarpur (siglos X-XI), Orissa, India. Fotografías tomadas de Thomas E. Donaldson, *Hindu Temple Art of Orissa*, Leiden, E. J. Brill, 1986, figs. 4277 a 4280.
- 5⁵. Krishna danzando sobre Kaliya. Escultura en bronce. Vijayanagara, India. Siglo XVI. Fotografía tomada de George Michell, *Architecture and Art of Southern India: Vijayanagara and the Successor States*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, fig. 147.

- 6⁵. Krishna danzando sobre Kaliya. Escultura en bronce. Sur de la India. Siglo X. Fotografía tomada de Stella Kramrisch, *Tradition of Indian Sculpture, Painting and Architecture*, Londres, Phaidon Press, 1955, fig. 110.
- 7⁵. Templo de Kashi Vishveshvara. Pattadakal, Karnataka, India. Siglo VIII d.C. Foto: Esteban García Brosseau.
- 8⁵. Portada lateral de la iglesia del Bom Jesus, Moti Daman, Daman y Diu (Gujarat), India. Siglo XVII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 9⁵. Garuda con dos colas de serpiente entre las manos. Dintel del *garbagriha* del templo de Kashi Vishveshvara. Pattadakal, Karnataka, India. Siglo VIII d.C. Foto: Esteban García Brosseau.
- 10⁵. Cazoleta del púlpito de la iglesia del Bom Jesus. Moti Daman, Daman y Diu (Gujarat), India. Detalle. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 11⁵. Garuda apresando a dos *nagas* por la cola. Jambas y dintel del *garbagriha* del templo de Kashi Vishveshvara. Pattadakal, Karnataka, India. Siglo VIII d.C. Fotos: Esteban García Brosseau.
- 12⁵. Garuda con *naga* y *nagini*. Pórtico del *garbagriha* del templo de Kashi Vishveshvara. Pattadakal, Karnataka, India. Siglo VIII d.C. Foto: Esteban García Brosseau.
- 13⁵. *Naga* en la parte inferior de la jamba del pórtico del templo de Galaganath. Pattadakal, Karnataka, India. Siglo VIII d. C. Foto: Esteban García Brosseau.
- 14⁵. Garuda con *nagas*. Pórtico del templo de Durga. Aihole, Karnataka, India. Siglos VII a VIII d. C. Foto: Esteban García Brosseau.
- 15⁵. Personaje de la cazoleta del púlpito de la iglesia del Bom Jesus. Moti Daman, Daman y Diu (Gujarat), India. Detalle. Siglo XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 16⁵. Garuda con colas de *nagas* en las manos. Aihole, Karnataka, India. Siglos VII a VIII A.D. Foto: Esteban García Brosseau.
- 17⁵. Comparación en blanco y negro entre la escena de grutescos del grabado de A. Jacquard y el panel del púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Daman, dividiendo ambas composiciones según un eje de simetría. Grabado: ver lámina de D., Guilmard, *Les maîtres ornemanistes*, volumen de ilustraciones, París, Plon, 1881; imagen reproducida y modificada con permiso del British Museum, © Trustees of the British Museum (AN96580001). Foto del púlpito: Esteban García Brosseau.
- 18⁵. Eliminación por medio de *photoshop* de los elementos dionisiacos (tonel y ménades) de la escena de grutescos del grabado de A. Jacquard y comparación con la escena del púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Daman. Grabado: ver lámina de D., Guilmard, *Les maîtres ornemanistes*, volumen de ilustraciones, París, Plon, 1881; imagen reproducida y modificada con permiso del British Museum © Trustees of the British Museum (AN96580001). Foto del púlpito: Esteban García Brosseau.
- 19⁵. Condensación de los elementos vegetales alrededor del personaje de la escena de grutescos del grabado de A. Jacquard haciendo deslizar hacia arriba el arreglo floral de la parte inferior de la composición y hacia el interior los elementos vegetales laterales. Se notará la similitud que existe entre la composición simétrica de flores de lis y botones de rosa del grabado de A. Jacquard (izquierda) y la composición floral de la parte inferior del panel del púlpito (derecha). Imagen izquierda (grabado) reproducida y modificada con permiso del British Museum: © Trustees of the British Museum (AN96580001). Foto derecha (púlpito): Esteban García Brosseau.
- 20⁵. En el grabado de Jacquard, la adaptación de un pabellón, ornamento exterior de las armas, que,

según las reglas de la heráldica, sólo puede ser utilizado por los soberanos, confiere suprema nobleza a la figura de Dioniso; en el púlpito de Daman, en cambio, este remedo de pabellón ha sido remplazado por un anillo que aprisiona unas hojarascas y que semeja otro ornamento exterior, el yelmo con lambrequines. Imagen superior izquierda: grabado de A. Jacquard; imagen reproducida y modificada con permiso del British Museum: © Trustees of the British Museum (AN96580001). Imagen inferior izquierda: manto tomado de Alberto y Arturo García Carraffa, *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*, tomo I, *Ciencia heráldica o del blasón*, Madrid, Emprenta de Antonio Marzo, 1919, p. 175. Imagen superior derecha: púlpito de Daman; foto: Esteban García Brosseau. Imagen inferior derecha: yelmo tomado de Frederick Knight, *Knight's heraldic illustrations designed for the use of herald painters and engravers*, Londres, T. Griffiths, 1843, p. 9.

21⁵. Detalle de un grabado de Antoine Jacquard que representa un pomo de espada y panel del púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Daman. Imagen izquierda (grabado) reproducida y modificada con permiso del British Museum: © Trustees of the British Museum (AN969180001). Foto derecha (púlpito): Esteban García Brosseau.

22⁵. Empuñadura de espada. Grabado de Antoine Jacquard. C.1620. Imagen reproducida (izquierda) y modificada (derecha) con permiso del British Museum: © Trustees of the British Museum (AN969180001).

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO VI

(entre pp. 294-295)

- 1⁶. Pinturicchio. *La Visitación*. Detalle. Roma, Museo Vaticanos, aposentos Borgia. 1492-1495. Fotografía tomada de Alain Gruber ed., *L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles & Mazenod, 1993, p. 232.
- 2⁶. Sirena grutesca con cola de acanto, grabado atribuido a Perino del Vaga. Primera mitad del siglo XVI. Imagen tomada de André Chastel, *La grottesque*, París, Le Pomeneur/Quai Voltaire, 1988, p. 33.
- 3⁶. Cazoleta del púlpito de la iglesia de San Pedro. Entre Vieja Goa y Ribandar, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 4⁶. Cazoleta del púlpito de la iglesia del Bom Jesus. Vieja Goa, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 5⁶. Cazoleta del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de Ayuda. Ribandar, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 6⁶. Cazoleta del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad. Divar, Goa, India. Probablemente de los siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 7⁶ a y b. Detalles de la cazoleta y antepecho del púlpito de la iglesia de San Jerónimo. Mapussa, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 8⁶. Detalle de la cazoleta del púlpito de la iglesia de San Jerónimo, Mapussa, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 9⁶. Cazoleta del púlpito de la iglesia de Santa María en el convento de Santa Mónica. Vieja Goa, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 10⁶. Cazoleta del púlpito del Palacio Maquinez, Panjim, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.

- 11⁶. Aloisio Giovannoli (c. 1550-1618). Mascarones fantásticos claramente inspirados en los de Cornelis Floris (Amberes, 1555). c. 1590. Imagen tomada de Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Grotteske in Deutschland, 1500-1650*, Berlin, Verlag Volker Spiess, 1979, figs. 468-471.
- 12⁶. Detalle de una de las ménsulas de la cazoleta del púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza. Candolim, Goa, India. Foto: Esteban García Brosseau.
- 13⁶- 16⁶. Cazoletas de los púlpitos de las iglesias del Bom Jesus, Moti Daman, Daman y Diu (Gujarat), (13⁶); de Nuestra Señora de la Esperanza, Candolim, Goa (14⁶) ; del Espíritu Santo, Margao, Goa (15⁶), de Santa María en el Convento de Santa Mónica, Vieja Goa, Goa (16⁶). India. Siglos XVII-XVIII. Fotos: Esteban García Brosseau.
- 17⁶. Aparador, de la época de Francisco I^{ero}. Según datación de André Saglio: primera mitad del siglo XVI. Fotografía tomada de André Saglio, *French furniture*, Londres, G. Newmnes, s.f., lám. XV. Disponible en Web: <<http://www.archive.org/stream/frenchfurniture00sagluoft#page/n5/mode/2up>>
- 18⁶. Aparador de la época de Francisco I^{ero}. Detalle. Según datación de André Saglio: primera mitad del siglo XVI. Detalle a partir de la fotografía tomada de André Saglio, *French furniture*, Londres, G. Newmnes, s.f., lám. XV. Disponible en Web: <<http://www.archive.org/stream/frenchfurniture00sagluoft#page/n5/mode/2up>>
- 19⁶. Lucas de Leyde. Grabado con grutescos, 1528. Imagen tomada de André Chastel, *La grottesque*, París, Le Promeneur / Quai Voltaire, 1988, p.13.
- 20⁶. Cazoleta del púlpito de la iglesia del Espíritu Santo. Margao, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Repintado. Foto: Esteban García Brosseau.
- 21⁶. Púlpito del convento do Salvador. Braga, Portugal. Principios del siglo XVIII. Fotografía tomada de Robert Smith, *A talha en Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, lám.134.
- 22⁶. Pórtico de una casa particular en Daman. Daman y Diu, India. Foto: Esteban García Brosseau.
- 23⁶. Balcón de una casa particular en Daman. Fotografía tomada de Madalena de Cagigal e Silva, *A arte indo-portuguesa*, Lisboa, Excelsior, 1966, fig. 9.
- 24⁶. Ménsula en el pórtico de una casa particular en Daman; Daman y Diu, India. Foto: Esteban García Brosseau.
- 25⁶. Sirena grutesca con cola de acanto, grabado atribuido a Perino del Vaga. Detalle. Primera mitad del siglo XVI. Detalle a partir de la imagen tomada de André Chastel, *La grottesque*, París, Le Promeneur / Quai Voltaire, 1988, p. 33.
- 26⁶. “Sirena” híbrida de cola vegetal. Portón de acceso (*mahadvara*) al templo de Virupaksha. Pattadakal, Karnataka, India. Siglo VIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 27⁶. Medallón con pareja de seres híbridos de cola vegetal. Portón de acceso (*mahadvara*) al templo de Virupaksha. Pattadakal, Karnataka, India. Siglo VIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 28⁶. “Naga” y “nagini” de cola de hojarasca enmarcando al *Shiva Lingam*. Templo de Kashi Vishveshvara. Pattadakal, Karnataka, India. Siglo VIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 29⁶. Sarcófago de las Nereidas (Vaticano). Siglo II d.C. Fotografía tomada de Kenneth Clark, “Transformation of Nereids in the Renaissance”, *The Burlington Magazine*, Vol. 97, núm. 626, Julio 1955, pp. 214-219. Disponible en Web a través de JSTOR: <<http://www.jstor.org/stable/871693>>.
- 30⁶. Nereidas. Pintura mural de Stabia. Museo de Nápoles. Alrededor del Siglo I. Fotografía tomada de

- Kenneth Clark, "Transformation of Nereids in the Renaissance", *The Burlington Magazine*, Vol. 97, núm. 626, Julio 1955, pp. 214-219.
Disponible en Web a través de JSTOR: <<http://www.jstor.org/stable/871693>>.
- 31⁶. Gandharvas voladores. Gwalior, India. Siglo VI. Fotografía tomada de Kenneth Clark, "Transformation of Nereids in the Renaissance", *The Burlington Magazine*, Vol. 97, núm. 626, Julio 1955, pp. 214-219. Disponible en Web a través de JSTOR: <<http://www.jstor.org/stable/871693>>.
- 32⁶. Venus reclinada en un delfín. Agostino Veneziano, a partir de Rafael. Principios del siglo XVI. 17. 2 x 25. 8 cm. Fine Arts Museum of San Francisco. Núm. Id.: 1963.30.2794. Achenbach Foundation for Graphic Arts.
- 33⁶. Púlpito de la iglesia de la Merced. Sucre (La Plata), Bolivia. Siglo XVIII. Fotografía tomada de José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert, *Sucre, Bolivia*. Quito, Ecuador, Libri Mundi, Enrique Grosse-Luemern, Santa Fe de Bogotá, Colombia, Mayr & Cabal, 1992.
- 34⁶. Púlpito de la iglesia de San Miguel (La Compañía). Sucre (La Plata), Bolivia. Siglo XVIII. Fotografía tomada de José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert, *Sucre, Bolivia*. Quito, Ecuador, Libri Mundi, Enrique Grosse-Luemern / Santa Fe de Bogotá, Colombia, Mayr & Cabal, 1992.
- 35⁶. Cazoleta del púlpito de la iglesia de la Merced. Sucre (La Plata), Bolivia. Siglo XVIII. Detalle a partir de la fotografía tomada de José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert, *Sucre, Bolivia*. Quito, Ecuador. Libri Mundi, Enrique Grosse-Luemern / Santa Fe de Bogotá, Colombia, Mayr & Cabal, 1992.
- 36⁶. Cazoleta del púlpito de la iglesia de San Miguel (La Compañía), Sucre (La Plata), Bolivia. Siglo XVIII. Detalle de la cazoleta a partir de la fotografía tomada de José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert, *Sucre, Bolivia*, Quito, Ecuador, Libri Mundi, Enrique Grosse-Luemern / Santa Fe de Bogotá, Colombia, Mayr & Cabal, 1992.
- 37⁶. Respaldo del púlpito de la iglesia de San Miguel (La Compañía). Sucre (La Plata), Bolivia. Siglo XVIII. Detalle del respaldo a partir de la fotografía tomada de José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert, *Sucre, Bolivia*, Quito, Ecuador, Libri Mundi, Enrique Grosse-Luemern / Santa Fe de Bogotá, Colombia, Mayr & Cabal, 1992.
- 38⁶. Púlpito de Nicolas Chanterene. Monasterio de la Santa Cruz, Coimbra, Portugal. 1521. Fotografía de Mário Novais, tomada de la galería digital de la Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian: <<http://www.flickr.com/photos/biblarte/>>.
- 39⁶. Juan Ramos. Triunfo de la Eucaristía. Iglesia de Guaqui, Bolivia. Siglos XVII-XVIII. Imagen tomada de Teresa Gisbert, "Del Cusco a Potosí. La Religiosidad del Sur Andino", en Ramón Mujica Pinilla *et al.*, *El Barroco peruano*, tomo 2, Lima, Banco de Crédito, 2002, pp. 86-87, fig. 18.
- 40⁶. Juan Ramos. Triunfo de la Eucaristía. Iglesia de Guaqui, La Paz, Bolivia. Siglos XVII-XVIII. Imagen tomada de Ramón Mujica Pinilla, "Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico", en Ramón Mujica Pinilla *et al.*, *El Barroco peruano*, tomo 2, Lima, Banco de Crédito, 2002, p. 303, il. 35.
- 41⁶. *Ratha* tradicional del templo de Banashankari, cerca de Badami, India. Fotografía de Thomas Biggs, 1855. Fotografía tomada de la galería digital de la British Library. Según la nota de la British Library esta fotografía se encuentra en el libro de Taylor Meadows, *Architecture in Dharwar and Mysore*, Londres, 1866.
<<http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/apac/photocoll/b/019pho0000965s1u00094000.html>>
- 42⁶. *Ratha* del templo de Chennakeshava. Belur, Karnataka, India. Foto: Esteban García Brosseau.
- 43⁶. *Ratha* del templo de Chennakeshava. Belur, Karnataka, India. Detalle. Foto: Esteban García

Brosseau.

- 44⁶. Juan Ramos. Triunfo de la Eucaristía. Iglesia de Guaquí, Bolivia. Detalle. Siglos XVII-XVIII. Detalle a partir de la imagen tomada de Ramón Mujica Pinilla, "Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico", en Ramón Mujica Pinilla *et al.*, *El Barroco peruano*, tomo 2, Lima, Banco de Crédito, 2002, il. 35, p. 303.
- 45⁶. Frontispicio de la edición francesa del libro de Abraham Rogerius, *La porte ouverte pour parvenir à la connaissance du paganisme caché*, Chez Jean Schipper, 1670; también conocido como *Le théâtre de l'idolatrie (El teatro de la idolatría)*. Imagen tomada de la biblioteca digital Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2300754j.r=le+theatre+de+l%27idolatrie>>
- 46⁶. Representación de un *ratha* contenido en el libro de Abraham Rogerius, *La porte ouverte pour parvenir à la connaissance du paganisme caché*, Chez Jean Schipper, 1670. Imagen tomada de la biblioteca digital Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2300754j.r=le+theatre+de+l%27idolatrie>>
- 47⁶. Fotografía de un *ratha* en Tanjore. Fotografía tomada de Heinrich Zimmer, *The Art of Indian Asia*, Nueva York, Pantheon Books, Bollingen Series 39, 1960, il. A2.
- 48⁶. *Ratha*. Detalle del grabado de Abraham Rogerius, *La porte ouverte pour parvenir à la connaissance du paganisme caché*, Chez Jean Schipper, 1670, p. 224. Imágenes tomadas de Gallica: ver fig. 46⁶.

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO VII

(entre pp. 349-351)

- 1⁷. Púlpito indo-portugués de la capilla de San Pablo, Palácio dos Capitães-Generais, Mozambique, África. Probablemente del siglo XVII. Foto: Rosino; Creative Commons: <<http://flickr.com/photos/84301190@N00/3938359230>>.
- 2⁷. Gran rosa de la catedral de Zacatecas, siglo XVIII. Ver Manuel Toussaint, *Paseos Coloniales*, México, Porrúa, 1983. Foto: Amada Martínez, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, (CA035223a) (Detalle).
- 3⁷. "Ángel-custodia" de la catedral de Zacatecas. Siglo XVIII. Fotografía tomada de Clara Bargellini, *La arquitectura de la plata, iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas / Turner, 1991, fig. 173.
- 4⁷. Aja Ekapada. Templo de Brahmeshvar. Orissa, India. Siglo XI. Foto: Esteban García Brosseau.
- 5⁷. Aja Ekapada. Someshvar, Orissa, India. Siglos XI-XII. Fotografía tomada de Thomas E. Donaldson, *Hindu Temple Art of Orissa*, Leiden, E. J. Brill, 1986, fig. 604.
- 6⁷. Portada principal de la catedral de Zacatecas. Siglo XVIII. Detalle a partir de la fotografía de Iñaki Martínez de Marigorta Díaz (Bitxi) Creative Commons: <<http://www.flickr.com/photos/bitxi/5240933491/>>.
- 7⁷. Vaital Deul. Orissa, India. Detalle. Siglos VIII-IX. Foto: Esteban García Brosseau.
- 8⁷. Cazoleta del púlpito de la iglesia del Bom Jesus. Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.

- 9⁷. *Bhararakshasa*. Templo de Svarnajaleshvara. Orissa, India. Detalle. Antes del siglo VIII. Detalle a partir de la fotografía tomada de Thomas E. Donaldson, *Hindu Temple Art of Orissa*, Leiden, E. J. Brill, 1986, fig. 4277.
- 10⁷. Niño atlante, columna de la portada principal de la catedral de Zacatecas. Siglo XVIII. Detalle a partir de la Fotografía de “Eneas De Troya”,
Creative commons: <<http://www.flickr.com/photos/eneas/2915853125/>>.
Por alguna razón el autor de esta excelente fotografía se divierte declarando que la imagen pertenece a la catedral de Puebla. No hay duda alguna, sin embargo, de que se trata de una toma de la portada principal de la catedral de Zacatecas. Es la excelente calidad de la fotografía lo que nos decidió a utilizarla aquí, prefiriéndola a otras de las que disponíamos. Ver igualmente fig. 25⁷.
- 11⁷. Bada; decoración de un templo según el diseño de *Panca-Ratha* (vista oeste del templo de Gauri, Orissa, India). Imagen tomada de Thomas E. Donaldson, *Hindu Temple Art of Orissa*, vol. I, Leiden, E. J. Brill, 1986, p. 10.
- 12⁷. Portada del Sagrario Metropolitano. Lorenzo Rodriguez. 1749–68. Ciudad de México, México. Fotografía del Archivo Mas, Barcelona, tomada de la *Encyclopædia Britannica Online*:
<<http://www.britannica.com/EBchecked/media/34690/Facade-of-the-Metropolitan-Sacristy-Mexico-City-by-Lorenzo-Rodriguez>>, consultado el 12 de diciembre 2011.
- 13⁷. *Naga-nagi stambha*, Templo del Sol (Surya Deul). Konarak, Orissa, India. Siglo XIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 14⁷. Chimenea núm. 5. Jacques Androuet du Cerceau, *Second livre de l'architecture*, París, André Wechel, 1561. Imagen tomada de la biblioteca digital Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85633f/f8.item>>
- 15⁷. *Naga-nagi stambha*, Templo del Sol (Surya Deul). Konarak, Orissa, India. Siglo XIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 16⁷. Hans Vredeman de Vries. Amberes, Bélgica. 1560-1570. Imagen tomada de Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles & Mazenod, 1993, p. 239.
- 17⁷. Columnas fantásticas.
-Columnas de Templo de Megheshvara, Bhubaneshvar, Orissa, India. Siglos XI-XII. Fotos: Esteban García Brosseau.
-Columnas del Ninfeo de la Villa Aldobrandini. Giacomo della Porta y G. Cesari. Frascati, provincia de Roma, Italia. 1600-1610. Fotografías tomadas de Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles & Mazenod, 1993, p. 239.
-Columna de la catedral de Zacatecas, Portada del Cristo. Zacatecas, Zacatecas, México. Principios del siglo XVIII (columnas probablemente anteriores y reutilizadas en la portada). Fotografía tomada de Clara Bargellini, *La arquitectura de la plata*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas / Turner, 1991, II. 180.
- 18⁷. Templo de Megheshvara. Bhubaneshvar, Orissa, India. Siglos XI-XII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 19⁷. Ninfeo de la Villa Aldobrandini. Giacomo della Porta y G. Cesari. Frascati, provincia de Roma, Italia. 1600-1610. Fotografía tomada de Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles & Mazenod, 1993, p. 239.
- 20⁷. Catedral de Zacatecas, Portada de Cristo. Zacatecas, Zacatecas, México. Principios del siglo XVIII (columnas probablemente anteriores y reutilizadas en la portada).
Foto: Elisa Vargas Lugo, Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, (CA035243a) (Detalle).

- 21⁷. Portada de la iglesia de San Lorenzo, Potosí, Bolivia. 1728-1744. Fotografía tomada de Santiago Sebastián, *Le baroque Ibéro-américain*, París, Seuil, 1991, il. 25.
- 22⁷. Templo de Parvati. Orissa, India. Siglo XIII. Detalle a partir de la fotografía tomada de Thomas E. Donaldson, *Hindu Temple Art of Orissa*, Leiden, E. J. Brill, 1986, fig. 1276.
- 23⁷. Detalle de la portada de la iglesia de San Lorenzo. Potosí, Bolivia. 1728-1744. Detalle a partir de la fotografía tomada de Santiago Sebastián, *Le baroque Ibéro-américain*, París, Seuil, 1991, il. 25.
- 24⁷. Templo de Padmeshvara. Baneshwarnasi. Orissa, India. Siglo XIV o después. Detalle a partir de la fotografía tomada de Thomas E. Donaldson, *Hindu Temple Art of Orissa*, Leiden, E. J. Brill, 1986, fig. 1832.
- 25⁷. Columna de la portada principal de la catedral de Zacatecas. Siglo XVIII. Detalle a partir de la Fotografía de “Eneas De Troya”, Creative commons: <http://www.flickr.com/photos/eneas/2915853125/>. Por alguna razón el autor de esta excelente fotografía se divierte declarando que la imagen pertenece a la catedral de Puebla. No hay duda alguna, sin embargo, de que se trata de una toma de la portada principal de la catedral de Zacatecas. Es la excelente calidad de la fotografía lo que nos decidió a utilizarla aquí, prefiriéndola a otras de las que disponíamos. Ver igualmente ilustración 10⁷.
- 26⁷. *Naga stambha*. Templo de Padmeshvara. Baneshwarnasi, Orissa, India. Siglo XIV o después. Detalle a partir de la fotografía tomada de Thomas E. Donaldson, *Hindu Temple Art of Orissa*, Leiden, E. J. Brill, 1986, fig. 1832. Ver fig. 24⁷.
- 27⁷. Pedestal de una de las columnas de la portada de Cristo en Zacatecas con un motivo manierista con cueros, similar al de los retablos de Goa. Fotografía tomada de Clara Bargellini, *La arquitectura de la plata*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas / Turner, 1991, Il. 179.
- 28⁷. Pedestal de la columna de un retablo de la catedral de Goa (Se) decorada con un motivo manierista con cueros, muy común en los retablos de Goa. Foto: Esteban García Brosseau.
- 29⁷. Portada de *L'Architecture de bien bastir* de Alberti, edición de Jacques Kerver, París, 1553. Xilografía. (París: Biblioteca Nacional) Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Imagen tomada de Margherita Azzi-Vizentini, “Cuir”, en Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles & Mazenod, 1993, p. 406.
- 30⁷. Folio 53, reverso, in *Kleinodienbuch der Herzogin Anna*. Hans Mielich. 1552-1555. Acuarela, realizada con oro. (París: Biblioteca Nacional) Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Imagen tomada de Margherita Azzi-Vizentini, “Cuir”, en Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles & Mazenod, 1993, p. 406.
- 31⁷. Mascarón Grottesco. Agostino Musi, dicho Veneziano. Hacia 1530-1535. Imagen tomada de Alain Gruber, “Grottesques”, en Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles & Mazenod, 1993, p. 197.
- 32⁷. Cazoleta del púlpito de la iglesia de San Blas. Cuzco, Perú. Atribuido a Tuyru Túpac. Fechado por Wethey: 1690. Detalle a partir de la fotografía tomada de Jorge Bernales Ballesteros, *Escultura en el Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 221.
- 33⁷. Púlpito de la iglesia de San Blas. Cuzco, Perú. Detalle de las ménsulas donde se ven representados los heresiarcas. Atribuido a Tuyru Túpac. Fechado por Wethey: 1690. Fotografía tomada de Ramón Mujica Pinilla, “El arte y los sermones”, en Ramón Mujica Pinilla *et al.*, *El barroco peruano*, tomo I, Lima, Banco de Crédito, 2002, fig. 19.

- 34⁷. Cazoleta del púlpito de la iglesia de San Miguel en Zwolle, Países Bajos. Detalle de las ménsulas. Tallado por Adam Straes, 1622. Fotografía reproducida con permiso de groenling: <http://www.flickr.com/photos/ana_sudani/205129719/>.
- 35⁷. Cazoleta del púlpito de la iglesia de San Miguel en Zwolle, Países Bajos. Detalle de las ménsulas. Tallado por Adam Straes, 1622. Fotografía reproducida con permiso de groenling: <http://www.flickr.com/photos/ana_sudani/6042395884/sizes/l/in/photostream/>
- 36⁷. Púlpito de la iglesia de San Blas. Cuzco, Perú. Detalle de las ménsulas donde se ven representados los heresiarcas. Atribuido a Tuyru Túpac. Fechado por Wethey: 1690. Fotografía tomada de Ramón Mujica Pinilla *et al.*, *El barroco peruano*, Lima, Banco de Crédito, 2002, tomo I, fig. 19.
- 37⁷. Cazoleta del púlpito de la iglesia de San Blas. Atribuido a Tuyru Tupác. Cuzco, Perú. Fechado por Wethey: 1690. Detalle a partir de la fotografía tomada de Jorge Bernales Ballesteros, *Escultura en el Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 221.
- 38⁷. Cazoleta del púlpito de la capilla del Palacio Maquinez. Panjim, Goa, India. Detalle. Siglo XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 39⁷. Detalle de la cazoleta del púlpito de la capilla del Palacio Maquinez. Panjim, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 40⁷. Detalle de la cazoleta del púlpito de la iglesia de San Blas. Cuzco, Perú. Fechado por Wethey: 1690. Detalle a partir de la fotografía tomada de Jorge Bernales Ballesteros, *Escultura en el Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1991, p. 221.
- 41⁷. Púlpito de la iglesia de San Francisco. Quito, Ecuador. Mitad del siglo XVIII. Fotografía tomada de Santiago Sebastián, *Le baroque Ibéro-américain*, París, Seuil, 1991, il. 183.
- 42⁷. Púlpito de la catedral de Stavanger, Noruega. Tallado por el escocés Andrew Lawrenceon Smith, 1658.
Foto 1: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Stavanger_Cathedral_Interior.JPG>
Foto 2: Arnstein Rønning. Creative commons:
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/13/Samson_Stavanger_domkirke.JPG>.
- 43⁷. Pilar del púlpito de la iglesia de San Miguel en la misión de Chiquitos, Bolivia. Fotografía tomada de Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, Editorial Gisbert y Compañía, 2004, fig. 55.
- 44⁷. Púlpito de la iglesia de St. Cuthbert, Wells, Inglaterra, 1636. Fotografía tomada de Charles J. Cox, *Pulpits, Lecterns and Pulpits in English Churches*, Londres, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1915, p.127. Disponible en Web:
<<http://www.archive.org/stream/pulpitslecternso00coxjrich#page/n5/mode/2up>>

A. Elementos del *Rekha Deul* y del *Pidha Deul*.

Alzados tomados de Thomas Donaldson, *op. cit*, pp. 10-11.

(entre pp. 314-315)

B. Elementos del *Khalhara Deul* y del *Panca-Ratha*.

Alzados tomados de Thomas Donaldson, *op. cit*, p. 12 (arriba) y p.15 (abajo).

(entre pp. 314-315)

- 1⁸. “Contador” indo-portugués. Teca, ébano y marfil. Siglo XVII. Museo Nacional de Arte Antiga (Sala 16, núm. 57). Fotografía de José Pessoa /A.N.F. tomada de “Indo-portuguesmente”, *Oceanos*, núms. 19 / 20. Septiembre / Diciembre 1994, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, p. 17.
- 2⁸. Cuna. Madera pintada y dorada. Último cuarto del siglo XVII. Graz. Landesmuseum Joanneum. Fotografía tomada de Alain Gruber *et al.*, *L'art décoratif en Europe, Classique et Baroque*, París, Citadelles & Mazenod, 1995, p. 131.
- 3⁸. “Contador” indo-portugués. Detalle. Siglo XVII. Teca, ébano y marfil. Museo Nacional de Arte Antiga (Sala 16, núm. 57). Detalle a partir de la fotografía de José Pessoa /A.N.F. tomada de “Indo-portuguesmente”, *Oceanos*, núms. 19 / 20. Septiembre / Diciembre 1994, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, p. 17.
- 4⁸. “Contador” indo-portugués. Detalle. Ébano con embutidos de marfil y madreperla. Costa de Malabar, India. Siglo XVII. Museo de Angra do Heroísmo (núm. de inventario: R.95. 536). Foto: <http://museu-angra.azores.gov.pt/museu-aberto/011_museu-aberto.pdf>.
- 5⁸. *Dame à sa toilette*. Óleo sobre tela. Artista anónimo. Francia. 1560. Dijon, Musée des Beaux Arts. Imagen tomada de Margherita Azzi-Visentini, “Cuir”, en Alain Gruber (dir.) *et al.*, *L'art décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles & Mazenod, 1993, p. 418.
- 6⁸. *Dame à sa toilette*. Artista anónimo. Escuela de Fontainebleau. Francia. 1560-1565. Museo de arte de Basilea (Kunstmuseum Basel). Inv.: 2324. Foto: ©Kunstmuseum Basel: <<http://80.74.155.18/eMuseumPlus?service>>.
- 7⁸. San Mateo. Púlpito de la iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia en el convento de San Cayetano. Vieja Goa, Goa, India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 8⁸. “Ménsulas” del templo de Brahmeshwar. Bhubaneshvar, Orissa, India. Siglo XI. Foto: Esteban García Brosseau.
- 9⁸. Altar Mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia en el convento San Cayetano. Vieja Goa, Goa, India. Detalle. Siglos XVII a XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 10⁸. Ménsulas del retablo del altar mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia en el convento de San Cayetano. Vieja Goa, Goa, India. Siglos XVII a XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.
- 11⁸. “Ménsulas” del templo de Brahmeshwar, Bhubaneshvar, Orissa, India. Siglo XI. Foto: Esteban García Brosseau.

VIÑETA FINAL

- Detalle del guardapolvo del púlpito de Nuestra Señora de los Remedios. Daman, Daman y Diu, (Gujarat), India. Siglos XVII-XVIII. Foto: Esteban García Brosseau.

