

ESTEBAN GARCÍA BROSSEAU
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Dioniso en la Iglesia: un púlpito indoportugués a la luz de la historia del arte novohispano

I

EN UN ARTÍCULO PUBLICADO EN 1982 en esta misma revista,¹ Jorge Alberto Manrique esboza la historia del grabado europeo en la Nueva España con el fin de determinar su importancia como fuente del arte en dos momentos distintos de la evolución del universo colonial: el periodo inmediatamente posterior a la Conquista, relativamente corto, y el que abarca el manierismo y el barroco. En las seis páginas del artículo, Manrique sintetiza la forma en que el grabado se impuso como la primera fuente de modelos para los artistas de la Nueva España, fueran éstos escultores, pintores o arquitectos. En cada una de esas épocas, señala, los modelos así recibidos se interpretaron con diversos grados de exactitud según la procedencia cultural y el momento histórico a que correspondían los artífices inspirados en ellos: desde el indígena de las primeras décadas posteriores a la Conquista, para quien los achurados destinados a indicar el volumen en las primeras xilografías no eran todavía del todo comprensibles —y por ello a veces ejecutaba como relieve aplanado piezas escultóricas que hubiesen debido tener volúmenes más redondos—, hasta el artista nacido en México en el siglo xvii, pero formado en talleres de tradición europea, que recurría a la estampa en un intento de mantenerse al día en las innovaciones estilísticas impuestas en las principales ciudades del Viejo

1. Jorge Alberto Manrique, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, t. I, núm. 50, 1982, pp. 55-60.

Continente por los grandes pintores, lo cual lograba con mayor o menor éxito, principalmente según las limitaciones del medio en que se inspiraba. Resultan notables, al revisar el conjunto de las producciones donde se reconoce esta forma de trabajar, abundantes obras individuales que, lejos de acusar escasa calidad o limitada inventiva, aportan afortunadas innovaciones estilísticas que les confieren incontestable dignidad artística.

Este fenómeno, característico de la Nueva España, no es sin embargo exclusivo de ella y se vuelve a encontrar en la India, en los antiguos enclaves coloniales portugueses donde, como se sabe muy bien, hay una importante producción barroca, tanto arquitectónica como pictórica y escultórica, principalmente en Goa, aunque también en localidades importantes de la Provincia do Norte, como los antiguos fuertes de Daman y Diu. Cabe decir que en la Nueva España, al igual que en la India portuguesa, en este fenómeno de apropiación de las imágenes por medio de la reinterpretación de los grabados se manifiesta un aspecto verdaderamente fascinante para el historiador, que Manrique describe con toda claridad en su artículo y que constituye el tema principal de *La configuración del tiempo* de Georges Kubler.² En efecto, es frecuente encontrar en producciones artísticas propias del barroco elementos escultóricos, principalmente de carácter ornamental, cuyas temáticas y estilos nos remiten a épocas anteriores, debido a diversas razones.³ Podemos apreciar ese tipo de empalmes temporales y estilísticos en el púlpito indoportugués que constituye el principal objeto de este artículo.

En efecto, en la iglesia del Bom Jesus, dentro del fuerte de Moti Daman, a las orillas del golfo de Cambay, en la India, hay un púlpito muy peculiar,⁴ pues a pesar de pertenecer a una época situada a caballo entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, como lo demuestran elocuentemente las columnas salomónicas que articulan su antepecho, integra elementos de evidente filiación manierista (fig. 1). Podemos identificar fácilmente tales elementos en las representaciones de portadas arquitectónicas talladas en medio relieve en los registros del antepecho y formadas por un podio sobre el que se desplantan las dos

2. Georges Kubler, *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*, México, Nerea, 1988.

3. Manrique, *op. cit.*, p. 59. Entre estas razones Manrique señala, por ejemplo, la cantidad relativamente limitada de grabados a la que tenían acceso los artistas novohispanos.

4. Fotografías de este púlpito se pueden consultar en Carlos de Azevedo, *A arte de Goa, Damão e Diu*, Lisboa, Pedro de Azevedo, 1992, lám. 26 (fig. 1), y en Hilda Moreira de Frias, *Goa, a arte dos púlpitos*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006, láms. pp. 64-65.



1. Púlpito de la iglesia del Bom Jesus en Moti Daman. Fotografía tomada de Carlos de Azevedo, *op. cit.*, lám. 26 (*supra* n. 4).

pilastras hermes que soportan el entablamento. El podio se encuentra a su vez sostenido por dos niños en cuclillas cuya posición permite confundirlos con dos esfinges. Las pilastras hermes se componen de tres partes: la inferior, donde el prisma trapezoidal característico de estos elementos arquitectónicos ha sido sustituido por dos colas de serpiente enroscadas en trenza; la superior, formada por el medio cuerpo de un joven canéforo que sostiene, con la mano del brazo externo en relación con el 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 que oculta la transición entre el bajo vientre del joven y las colas de serpiente que han sustituido a sus piernas. 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, en efecto, resultan típicos de la escuela de Fontainebleau y, por tanto, del manierismo francés. Los encontramos en los grabados de Fantuzzi y de Mignon,⁵ así como en los tratados arquitectónicos

5. Véase, en particular, Henri Zerner, *École de Fontainebleau, Gravures*, París, Arts et Métiers Graphiques, 1969, lám. A.F. 60 (Fantuzzi) y lám. J.M. 48 (Mignon).

de Jacques Androuet du Cerceau⁶ y de Philibert Delorme (fig. 2), donde ambos arquitectos los utilizan como ornamento para sus chimeneas.

Podemos atribuir igualmente una filiación manierista a los altos relieves tallados en las ménsulas de la base del púlpito donde unos niños desnudos, de tez blanca y cabellera rizada y rubia, se yerguen sobre unos antropofitos también rubios y de tez blanca, aunque de cabellera lacia.⁷ Esta sucesión de seres fantásticos apilados uno sobre otro conforme a un eje central muestra suficiente familiaridad con las composiciones del grutesco para merecer una indagación más profunda en lo que respecta a su origen. Sin embargo, por necesaria que se antoje tal investigación la dejaremos de lado con el propósito de dirigir toda nuestra curiosidad hacia los registros que estos seres enmarcan, sin buscar para ello otra justificación más allá del hecho de que en tales registros se encuentra tallada una escena cuyo modelo proviene de un grabado tan fácilmente identificable como consultable.

Efectivamente, en la recopilación ya clásica de Désiré Guilnard, *Les maîtres ornemanistes*, hay un grabado fechado por este autor alrededor de 1624 y clasificado de la siguiente manera: “Escuela francesa, siglo XVII (1600), estilo Luis XIII” (fig. 3).⁸ Se trata de la representación de una empuñadura de espada y de dos conteras,⁹ ornamentadas todas con grutescos de profunda afinidad formal con algunos grabados de Étienne Delaune, el famosísimo orfebre francés del siglo XVI (ca. 1518-1583), cuyo nombre y estilo se relacionan íntimamente con la escuela de Fontainebleau.

6. Véase asimismo Jacques Androuet du Cerceau, *Second livre d'architecture*, París, André Wechel, 1561, lám. 5, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85633f.r=Jacques+Androuet+Du+Cerceau.langES>

7. Sin poder asegurarlo todavía, existe la posibilidad de que el púlpito no luzca ya su policromía original. En la fotografía aquí reproducida los niños de la base parecen tener el pelo oscuro y no rubio. La foto fue tomada en 1951 y publicada por Azevedo, *op. cit.*, lám. 26. Sin embargo, en una imagen de Émile Marini, tomada a color en 1957, la cabellera de esos pequeños ya es rubia. La foto se encuentra en Lisboa, Portugal, en el Instituto de Investigación Científica Tropical, Archivo Histórico Ultramarino, Calzada de Boa-Hora, núm. 30 y se puede consultar en <http://actd.iict.pt/view/actd:AHUD0409>

8. Désiré Guilnard, *Les maîtres ornemanistes*, París, Plon, 1881, vol. 2, lám. 14 (trad. del autor). En el primer volumen de la obra se reúne 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.

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

2. Philibert Delorme, *Livre de l'architecture*, París, Chez Federic Morel, 1567, t. I, lib. IX, cap. V. Ilustración insertada entre las pp. 264 y 265. Imagen tomada de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85636g.image>.
r=philibert+delorme.f534.langES.pagination.
Bibliothèque Nationale de France.



Este grabado lleva en la parte superior la nota “A. Jacquard. In. Fecit.”,¹⁰ útil información a la que Guilnard añade una frase al pie de la lámina, donde se lee: “Antoine Jacquard, grabador y arcabucero en Poitiers”.¹¹ En el primer tomo de la obra, Guilnard indica además dónde se localiza el grabado: en un volumen de la Biblioteca Nacional de Francia intitulado *Arquebuserie par Jacquard*, resguardado en la sección de la biblioteca que corresponde a la clasificación “Le. 23”.¹² El volumen sigue actualmente en la misma sección, aunque la clasificación haya sufrido algunos cambios.¹³ Ahora bien, en este volumen continúa Guilnard:

Nos encontramos cuarenta y seis piezas del maestro, diez copias y otras veintitrés piezas marcadas con un punto de interrogación (?), que, según se supone, son

10. *A. Jacquard inventor fecit*: lo hizo el creador A. Jacquard.

11. *Idem* (trad. del autor).

12. *Ibidem*, vol. I, p. 41.

13. 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 indica lugar y fecha de publicación.

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 cerraduras, 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, incluido el título LES CINQ SENS DE LA NATURE: *la Vuvë, l'Ouyë, l'Odorer, le Toucher, le Govster. A. Jacquard fecit 1624*.¹⁴ Cada sentido es representado por figuras de niños que acompañan un escudo que encierra al sujeto.

La otra, de trece piezas numeradas, incluido el título: *Les divers Povtraicts 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*.¹⁵ 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 del volumen, el cual contiene en total noventa y ocho piezas.¹⁶

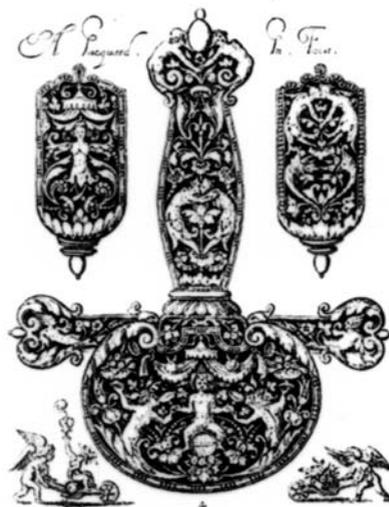
Sabemos además por Henri Clouzot, estudioso francés que en 1906 dedicó un sustancioso artículo a la vida de Antoine Jacquard, que son seis en total los grabados dedicados a guardas, pomos y conteras de los que habla Guilmard de manera general en *Les maîtres ornemanistes*.¹⁷ Es pues en uno de estos seis grabados —luego incluido por Guilmard en las ilustraciones de su libro— donde

14. Los cinco sentidos de la naturaleza: la vista, el oído, el olfato, el tacto y el gusto. A. Jacquard *fecit 1624*.

15. Diversos retratos y figuras hechos acerca de las costumbres de los habitantes del Nuevo Mundo, dedicados a Jean Le Roy, escudero, señor de La Boissière, gentilhomme natural del Poitou, amante de las musas.

16. *Ibidem*, vol. I, p. 41 (trad. del autor).

17. Henri Clouzot, "Antoine Jacquard et les graveurs poitevins au XVII^e siècle", *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire*, París, Librairie Henri Leclerc, 1906, pp. 210-221 y 270-280. Clouzot describe así los grabados: "Serie de 6 piezas que representan empuñaduras y guardas de espadas, pomos, conteras, decoradas de hojarascas 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 L.O.(ancho) 128", *op. cit.*, p. 278 (trad. del autor). Señala igualmente cuatro localizaciones: Biblioteca Nacional de Francia, Gabinete de las estampas, Le. 23; Biblioteca Real de Bruselas; Catálogo de la venta Reynard núm. 358 y Catálogo de la venta de Destailleurs núm. 421, VII-5.



3. Empuñadura de espada. Grabado de Antoine Jacquard. Fecha estimada según Désiré Guilmarde: 1624. Lámina tomada de Guilmarde, *op. cit.* (*supra* n.8).

Jacquard representó, en el pomo de una empuñadura de espada, una fina escena de grutescos que más tarde inspiraría los motivos ornamentales de los registros de la base del púlpito de Daman. En efecto, en estos registros, que parecen escudos por la forma en que las ménsulas esculpidas los encierran, se talló en medio relieve la imagen de un pequeño personaje de cabellera rizada¹⁸ que parece ir a caballo aunque su montura haya desaparecido. 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. En el grabado de Jacquard encontramos al modelo que inspiró al pequeño personaje del púlpito de Daman, idéntico, rodeado de las mismas flores de lis, sólo que aquí todavía no ha perdido su montura, que en vez de ser un caballo o cualquier otro animal, es nada menos que un tonel de vino. Además, en el grabado francés, el niño no está solo, pues lo flanquean dos fantásticos y sinuosos personajes. Por otro lado, el pequeño del grabado se halla bajo un dosel con colgaduras, remplazado en el púlpito por una suerte de yelmo del que surgen, aprisionadas 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.

18. Tal como se encuentra actualmente, la cabellera es rubia (véase n. 7).

Si los elementos de la base del púlpito de Daman no son mucho más complejos que 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: el niño, sentado en 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 que, peinada primero en forma de 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, reciben, inclinadas de forma armoniosa y dinámica, sendas copas de nuestro personaje central, quien las tiende hacia ellas con las manos diestra y siniestra extendidas, mientras su rostro permanece inmóvil hacia el frente, en una actitud un tanto hierática, contrastante con su cuerpo infantil y desnudo. A pesar de encontrarse de cada lado de nuestro personaje, estos seres fantásticos reciben ambos la copa con la mano izquierda, lo cual solamente es posible porque, mientras el personaje de la izquierda se encuentra de frente al espectador, el de la derecha, al contrario, le da 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 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.

Si aceptamos que ambos personajes son del género femenino, podremos pensar que se trata de las famosas Ménades, pues, debido a todos los elementos circundantes, como las hojas de parra, las uvas y el tonel, es imposible no reconocer al dios Baco, dios del vino y del éxtasis orgiástico, en el niño que les tiende las copas. Se recordará que las Ménades, embriagadas por la presencia del dios, se veían privilegiadas por el furor divino y profético que él les enviaba: la inquietante *mania*, término del cual se deriva su nombre y sobre cuya naturaleza se extendió Platón en el *Banquete* y en el *Fedro* en profundas reflexiones, retomadas mucho más tarde por Marsilio Ficino en sus escritos, bajo la protección de los Medici.¹⁹

19. Sobre las Ménades y la *mania* divina, véase, en particular, Henri Jeanmaire, *Dionysos: histoire*

También puede verse 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, según 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 su *Metamorfosis*.²⁰ Se recordará que Sémele, madre natural de Dioniso, había muerto víctima de los rayos de Zeus, después de haber obligado a éste, 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 en la forma de su vieja nodriza, había logrado hacerle dudar de la divinidad de su seductor. Todos saben que Hera actuaba movida por los celos que las constantes infidelidades de su marido celeste le provocaban.

II

Llegado a este punto del artículo, el lector se podrá preguntar cómo se relaciona 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 la forma en que la interpretan Platón y el círculo neoplatónico de Florencia, con un púlpito católico barroco, y por tanto postridentino, en una iglesia de la India portuguesa. ¿Cómo se vincula una temática tan evidentemente pagana, o por lo menos paganizante, destinada a ornamentar la empuñadura de una espada con un mueble eclesiástico donde 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?²¹ ¿Es necesario darle importancia a este hecho o sería mejor descartarlo invocando motivaciones mucho más pragmáticas que las que supondría, por ejemplo, una intención anticlerical? ¿Cómo interpretar la transferencia de un ornamento pensado para

du culte de Bacchus, París, Payot, 1951, pp. 105-219, y Walter Otto, *Dioniso: mito y culto*, Madrid, Siruela, 1997, pp. 99-113 y 126-132. Los escritos de Marsilio Ficino que he consultado son: *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona, Anthropos, 1993, y *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*, Mariapía Lamberti y José Luis Bernal (trads.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades (Nuestros Clásicos, 70), 1994.

20. Ovidio, *Metamorfosis*, III, pp. 259-329. Doy aquí la referencia universal.

21. Sobre la historia de la homilía, véase José Aldazabal, *El ministerio de la homilía*, Barcelona, Centro de Pastoral Litúrgica (Biblioteca Litúrgica), 2006, pp. 56 y ss.

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 obsesionado en demasía por un concepto como el de la pureza en materia de estilos?

En realidad, los elementos históricos de que disponemos para explicar por qué los elementos iconográficos de un grabado de temática dionisiaca y procedencia francesa se copiaron en un mueble eclesiástico de la India portuguesa son todavía pocos. No conocemos documento alguno que aclare las condiciones en que se encargó la realización del púlpito ni, por tanto, la condición social, la religión o la procedencia del entallador que lo produjo. Es éste un problema que han enfrentado todos los historiadores portugueses²² dedicados a estudiar la talla indoportuguesa.²³ Sabemos, sin embargo, que la práctica de contratar a entalladores hinduistas, y por tanto paganos, fue común entre los

22. En este artículo, para tratar de interpretar nuestro púlpito de Daman, nos hemos referido deliberadamente a autores mexicanos o a investigadores cuyo primer campo de estudios ha sido el arte novohispano. Desde luego, ello no se debe a que los estudiosos portugueses no se hayan ocupado del arte barroco indoportugués, sino a la intención de señalar problemáticas paralelas que es posible establecer entre el mundo iberoamericano y el de las colonias portuguesas de las Indias Orientales en los siglos XVII y XVIII. Sería inaceptable, sin embargo, no mencionar por lo menos los nombres de los principales investigadores de origen portugués que han dedicado importantes estudios al tema, como Mário Tavares Chicó, Carlos de Azevedo, Maria Madalena de Cagigal, Pedro Dias, Jose Pereira, Teotonio R. de Souza y Vítor Serrão, sin olvidar, en lo que se refiere específicamente a los pulpitos, el reciente trabajo de Moreira de Frias, *op. cit.* A estos autores debemos la mayor parte de lo que se sabe respecto al barroco indoportugués.

23. Sin embargo, posiblemente hay más archivos que documentan la relación entre contratantes y artistas de lo que se pensaba hasta ahora. El profesor Vítor Serrão, de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, declaró a los medios portugueses que, después de un periodo de investigación realizada en Goa 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. Su estudio fue patrocinado por la Fundação Oriente, y al efectuarlo el profesor Serrão viajó acompañado por su asistente. “Vítor 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, a propósito de dicha investigación, declaró haber hallado un documento según el cual en 1614 se pagaron 9 serafines a un entallador de Goa para realizar un retablo, mientras que a un pintor y dorador se le retribuyeron 530 serafines por pintar y dorar un retablo de santa Ana. También comentó que había visto numerosas entradas de este tipo, aunque no había podido encontrar hasta ese momento el nombre de algún artista. Véase Teotonio R. de Souza, “Myth and Art in Santa Mónica”, *Herald*, Goa, 28 de marzo de 2009, p. 8.

portugueses radicados en la India. Aunque no dispongamos de algún documento que pruebe esto a lo largo del siglo XVII, sí lo hay respecto al XVI: se trata de un texto consignado en los *Documenta Indica* y citado por Pedro Dias,²⁴ donde se revela que en 1591 los religiosos del colegio de la Compañía de Jesús en Cochin encargaron un púlpito a un entallador de religión hinduista, a despecho de las leyes que prohibían expresamente a un “gentil” tallar o confeccionar objetos eclesiásticos.²⁵ Sin embargo, este dato serviría para explicar, si fuera el caso, la presencia de elementos de procedencia hinduista en el púlpito. Pero ¿qué hay de los elementos dionisiacos que provienen del paganismo clásico?

Si retornamos a la Nueva España para abordar nuestro tema, recordaremos que sus artistas recurrían frecuentemente a los temas de la mitología clásica y en particular a los que formaban parte de las *Metamorfosis* de Ovidio. Las relaciones 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)”,²⁶ donde se 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, despertó el interés de la Inquisición después de la denuncia realizada por un tercer pintor contra sus colegas. Es notable que no fueran las escenas paganas las que indignaron a los inquisidores y los llevaron 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 ahí representados. Por lo demás, el escándalo no tuvo mayores consecuencias para el marqués —quien se ufanaba de ser amigo de los inquisidores—, más allá de su frustración al conocer y acatar la sentencia de la Inquisición: obligar a los pintores de tan impúdicas

24. *Documenta Indica*, vol. XV, p. 665, citado por Pedro Dias en “Retábulos Indo-Portugueses da Renascença ao Início do Barroco”, en *Actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte. El retablo, tipología, iconografía y restauración. Ourense, 29-30 de septiembre, 1-2 de octubre de 1999*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, p. 101.

25. *Idem*. Se le dio el contrato al artista a condición de que se convirtiera después al catolicismo, lo que prometió hacer alentado por el resultado que obtuvo al rezarle a santa Lucía para curarse de una enfermedad de los ojos, aunque no se sabe si cumplió su promesa.

26. Gustavo Curiel, “Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del marqués de Celada (historia de un proceso inquisitorial, 1692)”, en Alberto Dallal (ed.), *XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte. La abolición del arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, pp. 275-315.

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 habría despertado mayor turbación en los eclesiásticos interesados en él, pues las escenas de la mitología clásica, como acabamos de verlo, ya habían sido tan profundamente asimiladas por las mentalidades europeas que, aun para la Inquisición, carecían ya de todo poder subversivo. Para ello, por supuesto, habría que aceptar que quienes encargaron el púlpito llegaron a tener conocimiento de aquel grabado. Por otro lado, conviene considerar que los eclesiásticos de Daman, al enterarse de la temática dionisiaca del grabado, simplemente habrían decidido censurar la escena mediante la eliminación del tonel que monta el niño Baco, como sucede en el púlpito, al igual que los eclesiásticos novohispanos, quienes, como también lo dio a conocer 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 se reproducían.²⁷ Hay, sin embargo, un problema contrario a esta hipótesis: el mueble sobre el que se transfirió 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. Por eso, si bien la comparación con lo sucedido en Nueva España brinda elementos importantes para resolver nuestro problema, no lo despeja del todo.²⁸

Abordemos nuestra segunda interrogación. Uno de los postulados defendidos por Kubler es que los elementos formales propios del 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 Jacquard, cuya temática dionisiaca estaba destinada en un principio a ornamentar la guarda de una espada, se transfirió a un púlpito tallado en madera. Desde luego, podemos imaginar que el artista al que se encomendó la confección del púlpito simplemente extendió la mano y escogió, sin pensarlo más de lo debido, uno de los grabados

27. Curiel, *op. cit.*, pp. 284-303.

28. Agradezco a Gustavo Curiel el haberme señalado otra posibilidad: el grabado en que se inspiró el entallador podría haber sido modificado antes de que llegara a sus manos...

de su colección para luego transferirlo, sin preocuparse por su época y estilo, al púlpito de estructura claramente barroca que había de producir. 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, surgió esta mezcla de elementos propios del manierismo francés, muy cercana al manierismo nórdico, tal como se manifestó con particular fuerza en Amberes y en Alemania, con otros del barroco ibérico, como las columnas salomónicas del antepecho?

Se recordará el esfuerzo de Fabienne Émilie Hellendoorn²⁹ por probar la presencia de elementos del manierismo nórdico en la escultura ornamental de la arquitectura novohispana en su libro *La influencia del manierismo nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México*. No sólo ella señaló el fenómeno: Ilmar Luks, después del trabajo que consagró a la tipología de la escultura ornamental andina del siglo XVIII,³⁰ dedicó otro libro a la misma problemática en cuanto a la arquitectura de nuestro país —publicado en el mismo año que el de Hellendoorn—, donde documentó y clasificó un amplísimo repertorio de aspectos ornamentales del siglo XVIII³¹ que comprende sirenas, antropofitos, mascarones y demás seres fantásticos, cuya filiación con el manierismo flamenco, italiano y francés parece estar fuera de duda cuando aquéllos se confrontan con los diversos grabados que, con el propósito de demostrarla, aporta el autor a manera de prueba. ¿Qué significa entonces la hibridez del púlpito de Daman si en realidad no resulta ajena a toda regla, pues reúne características similares a lo documentado por Luks y Hellendoorn en el ámbito de la escultura ornamental de los edificios religiosos de la Nueva España, casi como si estuviésemos frente a un subconjunto estilístico donde se conjuntaran siempre atributos manieristas y barrocos? ¿Por qué tanto en las hibridaciones de estilos que los dos autores mencionados señalaron respecto a la escultura religiosa novohispana, como en la observada en nuestro púlpito indoportugués, se dibuja como constante la predilección de los artistas por elementos fantásticos, profanos y en muchos aspectos paganos del grutesco, cuando ornamentan edificios y muebles eclesiásticos?

29. Fabienne Émilie Hellendoorn, *La influencia del manierismo nórdico en la arquitectura virreinal religiosa de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

30. Ilmar Luks, *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII*, Caracas, Universidad Central de Venezuela-Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 1973.

31. Luks, *op. cit.* Agradezco a Jorge Alberto Manrique y a Gustavo Curiel el haberme aconsejado recientemente la lectura de este libro.

En lo que respecta a la persistente negativa a morir de las producciones del renacimiento nórdico y francés, negativa fácilmente apreciable en el auge que tuvieron hasta muy tarde los grutescos en las artes decorativas europeas,³² es interesante referir las palabras que Henri Clouzot dedicó a la obra de Jacquard:

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

Es la época en que vivió Antoine Jacquard, grabador y ornamentista original y espontáneo que dibujó en cobre motivos de una fantasía encantadora a la manera de Étienne Delaune y de Théodore de Bry.³³

Más adelante, el propio Clouzot refiere: “Jacquard era un rezagado del Renacimiento”.³⁴

Uno sonrío al imaginar lo que Clouzot habría pensado de un objeto tan periférico y anacrónico como nuestro púlpito de Daman, si se considera que ya juzgaba a Jacquard un “rezagado del Renacimiento” por seguir apegado, en 1624, a formas que, en su opinión, ya habían periclitado entonces. ¿Y qué decir de la pureza estilística que no deja de admirar en Jacquard, pese a considerarla anacrónica, y de la calidad que atribuye a sus grabados ornamentales después de haber criticado la pobreza de sus retratos?: “Es el gusto francés en su mayor 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 oro, plata o hierro”.³⁵ Sonreímos de nuevo al imaginar la reacción de Clouzot frente a un objeto como el púlpito indoportugués de Daman y, aunque comprendamos lo que quiere decir, nos extraña que utilice el término “pureza” para ponderar grutescos, ya que si bien éstos se representaron con diversos grados de refinamiento desde que nacieron en Pompeya y en la *Domus Aurea* de Nerón, también fueron muy criticados, desde entonces, precisamente por alejarse de modo persistente,

32. Véase, por ejemplo, Alain Gruber (dir.), *L'art décoratif en Europe. Renaissance et Maniérisme*, París, Citadelles et Mazenod, 1993, y *L'art décoratif en Europe. Classique et Baroque*, París, Citadelles et Mazenod, 1992.

33. Clouzot, *op. cit.*, p. 210.

34. *Ibidem*, p. 213.

35. *Ibidem*, pp. 218-219.

debido a su fantástica hibridez, de la pureza clásica, como lo demuestran los comentarios adversos de Vitruvio,³⁶ quien desaconsejaba vehementemente que se integraran a toda arquitectura en verdad digna de ese nombre.

Al advertir cómo se expresa Clouzot respecto a 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, gracias a que Kubler, por ejemplo, impugnó la excesiva severidad y rigidez con que se comprendían los estilos todavía en su época. Gracias a su esfuerzo podemos abordar un objeto tan inclasificable en términos tradicionales como nuestro púlpito, donde se conjuntan por lo menos dos épocas, dos “estilos”, dos religiones o, por lo menos, dos mitologías y dos continentes, para dar nacimiento a un objeto único que sería difícil no atesorar hoy en día en vista de su valor estético. En realidad, no hemos hablado aquí de las tensiones entre tradiciones artísticas europeas y otras propiamente locales, como la hinduista, y observables en un gran número de objetos indoportugueses, entre los que se cuentan muchos otros púlpitos. A pesar de ello, el concepto de “condensación estética” propuesto por la doctora Alessandra Russo en su artículo “A Tale of Two Bodies. On Aesthetic Condensation in the Mexican Colonial Graffiti of Actopan, 1629”³⁷ parece adecuarse a la perfección al fenómeno que acabamos de describir, por lo que no dudamos en citarlo:

Únicamente cuando se reconozca la complejidad de este objeto y cuando se tomen en consideración sus múltiples voces será posible acercarse a su individualidad, caracterizada por integrar un número potencialmente infinito de lecturas. Una de las características más sobresalientes de un gran número de imágenes posteriores a la Conquista la constituye lo que podemos llamar su “condensación estética”. Aunque

36. Vitruvio, *De architectura*, lib. VII, cap. 5. El nombre de “grutescos”, como se sabe, proviene del descubrimiento de este género de pintura fantástica correspondiente al Renacimiento en las bóvedas y muros de la ruinas de la *Domus Aurea*, a las que se entraba como si fuesen grutas. Vitruvio, por tanto, no usa tal nombre, aunque por su descripción está claro que se refiere al mismo género de pintura. Sobre la historia de los grutescos y su significado, véase, en particular, André Chastel, *La grottesque*, París, Le Promeneur, 1988, y Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grottesques à la Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, 1969.

37. Alessandra Russo, “A Tale of Two Bodies. On Aesthetic Condensation in the Mexican Colonial Graffiti of Actopan, 1629”, *RES-Anthropology and Aesthetics*, núms. 49 y 50, primaveraotoño de 2006, pp. 59-79.

esta cualidad pueda considerarse intrínseca a todas las imágenes artísticas, las producciones mestizas la poseen en grado sumo. En este sentido, el ciclo de los grabitos de Actopan narra “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 escenario de una tensión interna que impulsa transformaciones mutuas entre una multiplicidad de procedimientos, técnicas, estilos, decisiones y resultados, a la que siempre es posible agregar otro elemento complejo sin incurrir en contradicción.³⁸

Para terminar, resulta interesante hacer notar que entre los grabados de Jacquard hay una serie dedicada a representar a los habitantes de América. Ya hemos traducido su título, pues forma parte de los grabados identificados por Guilmarde en la Biblioteca Nacional de París: *Diversos retratos y figuras hechos acerca de las costumbres de los habitantes del Nuevo Mundo, dedicados a Jean Le Roy, escudero, señor de La Boissière, gentilhomme natural del Poitou, amante de las musas*. Guilmarde la describe así: “Doce de estas piezas no llevan marcas. Una sola, la núm. 9, lleva la del maestro; tienen forma de frisos y en cada una se representan cuatro pequeños personajes dentro de arquerías. El retrato de Jacquard se encuentra a la cabeza del volumen, el cual contiene en total noventa y ocho piezas”.³⁹

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 se interesaba por 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 de manera decisiva, probablemente sin que lo supiera, sus creaciones con las Indias Orientales.

La relación que se puede establecer entre Jacquard y las, para él, lejanas tierras de Oriente y Occidente se advierte con mayor claridad después de leer un artículo que el doctor E.T. Hamy dedicó a esta serie de grabados: “El álbum de los habitantes del Nuevo Mundo de Antoine Jacquard, grabador oriundo del Poitou de principios del siglo xvii”,⁴⁰ publicado en 1907 en el prestigioso *Journal de la Société des Américanistes*.⁴¹ En tal texto, el autor señala que el se-

38. Russo, *op. cit.*, p. 77 (trad. del autor).

39. Véase n. 16.

40. Trad. del autor.

41. E.T. Hamy, “L’album des habitants du nouveau monde d’Antoine Jacquard, graveur poitevin du commencement du xvii^e siècle”, *Journal de la Société des Américanistes*, París, IV, 1907 (reimpresión: Nueva York, Johnson Reprint Company, 1966).

ñor de La Boissière, también oriundo del Poitou, a quien Jacquard dedicó la serie de grabados, era amigo de un tal Contant, poeta y boticario dueño de un gabinete de curiosidades donde se podía ver, según 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 refiere en sus versos, llegaban de visita a su gabinete incluso príncipes de las tierras germánicas. El doctor Hamy informa también que un señor Moriceau, mencionado por Contant en el mismo poema donde describe su colección y amigo de La Boissière, formaba parte de una familia de navieros de La Rochelle que llevaba años enviando barcos hacia el Nuevo Mundo.

Como ya se dijo, estos datos no resuelven el problema que nos ocupa, pero ciertamente indican una de las posibles orientaciones que convendría dar a nuestra investigación sobre el púlpito de Daman, además de tener el mérito de ligar en forma directa a Jacquard con la historia de nuestro continente y de abrir una nueva problemática: si bien los grabados europeos ejercieron una influencia notable en la iconografía de las producciones artísticas de las colonias ibéricas, no sólo de América, sino también de la India, ¿cuánto se extendió el influjo que la India y América tuvieron a su vez en los grabadores europeos de los siglos XVI y XVII, en particular a través de gabinetes de curiosidades como el del boticario Contant? ❀