

Pluma y marfil: materiales para el sincretismo religioso

Raquel SIGÜENZA MARTÍN
Universidad Complutense de Madrid
raquelsiguenza@msn.com

- I. Una aproximación al sincretismo religioso.**
- II. Plasmaciones en el arte.**
- III. El arte plumario.**
- IV. El Buen Pastor y el marfil en Filipinas.**
- V. Conclusiones.**

I. UNA APROXIMACIÓN AL SINCRETISMO RELIGIOSO

Mucho se ha escrito sobre los procesos de hibridación o sincretismo, entendidos como aquellos en los que, tras el encuentro de diferentes culturas o religiones -el Museo Larco menciona incluso un sincretismo político¹-, se unen elementos diversos de cada una de ellas, originando modos novedosos de expresión artística o cultural, que llegan hasta nuestros días a través tanto del patrimonio material como del inmaterial; en este último caso, en la forma de celebraciones festivas o religiosas, entre otras actividades. García Canclini, por ejemplo, los define como el conjunto de “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”².

En el caso de América, donde la Iglesia católica desempeñó una intensa labor de evangelización con la llegada de los europeos, Manuel Gutiérrez Estévez ha observado un desarrollo de estas relaciones sincréticas en tres etapas, señalando que no tienen por qué darse de manera sucesiva y que, de hecho, en algunas ocasiones tuvieron lugar simultáneamente³:

- 1) La primera de ellas es la recepción de los nuevos elementos culturales por parte de las poblaciones aborígenes. Tiene, como característica a resaltar, que ambas culturas, la que presta y la que recoge las influencias foráneas, seleccionan lo que, respectivamente, ofrecerán y aceptarán. Es el caso, por ejemplo, de las recomendaciones relativas a lo que se debía, o no, explicar o permitir a las culturas amerindias en relación con los dogmas o rituales sacramentales católicos.
- 2) La segunda fase consiste en la modificación de dichos elementos, donde con cierta frecuencia aparecen errores en las representaciones, debidos

¹ Museo Larco. Sincretismo, Sala 6 [en línea]. <https://www.museolarco.org/exposicion/exposicion-permanente/exposicion-en-linea/sincretismo/> [8 de enero de 2021].

² GARCÍA CANCLINI, N., *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México 2011, p. III.

³ GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, M., “Otra vez sobre sincretismo”, en *Éndoxa. Series filosóficas* (Madrid), 33 (2014) 119-141.

a la incomprensión, por parte de las culturas receptoras, del mensaje o idea que ofrece una determinada imagen completamente ajena a sus códigos artísticos. Estos malentendidos se dieron igualmente en otros contextos, como lo demuestra el fragmento de porcelana fechado entre los siglos X y XI y localizado en la Alcazaba de Almería que, se ha pensado, debió de salir de una manufactura china con destino al mercado islámico, pues en su alero se desarrolla una inscripción epigráfica en árabe incomprendible, probablemente por el desconocimiento del idioma por parte de los artífices de la pieza⁴.

- 3) Finalmente, la tercera y última fase se constituye cuando todos esos elementos se agregan y reinterpretan en una nueva configuración cultural, con un resultado híbrido. El proceso se ha entendido, como señala Evon Z. Vogt -mencionado por el aludido Manuel Gutiérrez Estévez- desde dos puntos de vista: el primero como una combinación de forma y significado de los diversos componentes de cada una de las culturas implicadas y, el segundo, como una situación en la que la influencia española se sumerge dentro de los modelos culturales preexistentes.

Asimismo, esa simbiosis entre culturas y creencias diversas, ha dado lugar a varias interpretaciones relativas a las razones y modos de aunar unas y otras influencias, así como respecto al producto resultante:

- 1) Por un lado, recogiendo las explicaciones de fray Bernardino de Sahagún, entre otros cronistas, se apoya la idea de que el sincretismo surgió durante la búsqueda de una transición más amable entre ambas religiones. Para ello, los nuevos templos se levantaron en lugares previamente ocupados por aquellos dedicados a los panteones prehispánicos y se buscó que las fiestas religiosas coincidieran en el calendario con las ya existentes, para sustituir de manera paulatina y sin roces estridentes, las creencias autóctonas. Héctor H. Schenone abundaba en esta idea, poniendo de relieve que, por su función intercesora, las figuras santas fueron reemplazando a aquellos dioses y personajes mitológicos de las culturas prehispánicas con los que podían compartir rasgos identificativos. Así, por ejemplo, en lugares donde se veneraba a Toci, la abuela, se implantaba el culto a santa Ana. Estas transformaciones, estudiadas por Teresa Gisbert, tienen entre sus máximos exponentes a la imagen de la Pachamama en relación

⁴ “Fragmento de porcelana”, en la página web de la Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. Conjunto monumental La Alcazaba de Almería [en línea]. <http://www.museosdeandalucia.es/web/conjuntomonumentallaalcazabaalmeria/elementos-muebles> [10 de enero de 2021].

con la Virgen-cerro, si bien han surgido más recientemente voces -es el caso de Margarite E. Gentile- que refutan esta idea⁵.

- 2) Una segunda explicación, en cambio, habla de cómo las creaciones sincréticas fueron una artimaña de las culturas primigenias para poder continuar veladamente con sus ideas y cultos, haciendo creer a los españoles que abrazaban la nueva fe cuando, en realidad, se mantenían los contenidos y significados mágicos inherentes a las cosmovisiones americanas, si bien trasladados a las nuevas figuras de mártires, Dios, la Virgen o Jesucristo.
- 3) Nada de ello resulta, sin embargo, novedoso: centros del poder civil y religioso levantados donde las culturas anteriores habían erigido los suyos propios, fiestas cristianas celebradas en fechas y lugares consagrados por las religiones consideradas paganas o la continuación de unas creencias previas bajo un aparente cambio de credo para evitar expulsiones o represalias por parte de las culturas dominantes, se han perpetuado a lo largo de los siglos, y no solo en territorio peninsular.

II. PLASMACIONES EN EL ARTE

Así, la unión entre las antiguas creencias, supersticiones, hábitos o costumbres y los que irrumpen tras la llegada de culturas diversas, tendrá su reflejo tanto en el ámbito del patrimonio material como en el del inmaterial. Entre las manifestaciones de este último, se puede aludir, como muestra, al traje de ñáñigo utilizado en Cuba y a las máscaras carnavalescas de la Barranquilla, en Colombia, elementos originarios de las comunidades africanas llegadas al continente como producto del comercio esclavista.

Si hablamos de la producción material, Europa se sintió irremediamente atraída por aquellas piezas que representaban las ideas cristianas mediante el uso de materiales exóticos, y que estuvieron en el punto de mira de los segmentos más altos de la pirámide social con la intención de mostrar así, de modo suntuoso, su devoción.

Para hablar de ellos, el presente texto se centra, por un lado y dentro de la esfera de creación americana, en el arte plumario y, por otro, en el trabajo

⁵ SCHENONE, H., *Iconografía del arte colonial. Los santos*, volumen 1, Buenos Aires 1992, p. 21. GENTILE LAFAILLE, M., "Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro. Iconología, siglos XVI a XX", en *Advocaciones marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial 2012, pp. 1141-1164.

eborario circunscrito al ámbito geográfico de Filipinas, muestra, en ambos casos, de la amalgama entre elección de materiales y técnicas autóctonos junto con representaciones iconográficas llevadas por los evangelizadores europeos hasta cada uno de aquellos lugares.

No obstante, hay que recordar que existieron otras muestras artísticas de las que no se va a tratar, cuyo producto final ofrecía la misma combinación de elementos nativos e importados, como ocurría con los enconchados, estudiados por especialistas como García Saiz⁶.

III. EL ARTE PLUMARIO

Las plumas, utilizadas como elementos de adorno personal en lugares geográficos tan dispares como Asia, América u Oceanía, fueron especialmente apreciadas también en Europa en su faceta de material para la ornamentación y realización de composiciones artísticas.

En ese sentido, cabe destacar el estudio de Friederike Berlekamp sobre las creaciones novohispanas, en el que introduce un rápido recorrido por el uso de la pluma en nuestro continente, mencionando que dicha utilización parece darse con una mayor consistencia desde los últimos momentos del Medievo, para alcanzar su esplendor en los siglos del Barroco, si bien centrándose, en general, en la esfera de lo profano. De esta forma, se observa su uso en la confección de adornos para cascos y ornamentación equina junto con la espectacular (y anecdótica por su excepcionalidad) decoración dieciochesca de un dormitorio en el castillo sajón de Moritzburg, cuyas paredes, junto con el dosel de la cama, se realizaron con plumas anudadas formando hileras y entretrejidas como si de un tapiz se tratase, en una técnica que recuerda a los modos de hacer novohispanos. A todo ello podemos añadir la no menos importante aportación en la indumentaria y complementos personales como tocados o abanicos, elementos indispensables también en el atuendo femenino de época decimonónica, momento en el que se fecha el abanico que perteneció a Carolina Coronado, hoy en el Museo del Romanticismo, y que ha sido estudiado por Mercedes Rodríguez Collado, quien también aclara algunos interesantes puntos sobre el uso de este material⁷.

⁶ GARCÍA SAIZ, M. C., *La pintura colonial en el Museo de América (II): los enconchados*, Madrid 1980.

⁷ BERLEKAMP, F., “Acerca de la investigación del arte plumario colonial de Sudamérica. Posibilidades y perspectivas de la cultura visual histórica en un contexto intercultural”, en *Diálogo Andino*, 49 (2016) 113-122 [en línea]

No deja de ser relevante el hecho de que, en todas estas culturas, el uso de la pluma está restringido a las capas más altas de la sociedad o a momentos muy específicos y no exentos de significado, pero en la América prehispánica tienen, además, un claro vínculo con lo sagrado, considerando que el dios Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, había sido maestro de aquellos artífices que trabajaban con plumas, denominados de forma genérica en numerosas crónicas de religiosos como amantecas, o plumajeros, a pesar de que, en palabras de fray Toribio de Benavente, el maestro que asentaba la pluma era, propiamente, el amanteca, mientras que quienes realizaban otras tareas recibían distintas denominaciones en función de sus labores respectivas⁸.

Para la población originaria, las aves, que llegaban hasta estos artesanos como mercancías o tributo, eran, por su capacidad de poblar las esferas terrestre, acuática y celeste, el mejor emisario para contactar con las divinidades. Ya los toltecas desarrollaron este arte en objetos destinados a los dioses o de uso militar y los aztecas plasmaron en el Códice Borbónico, hoy en la Cámara de los Diputados de París, después de desaparecer de la biblioteca del monasterio del Escorial durante la Guerra de la Independencia, la equivalencia entre aves y seres divinos. Así, por ejemplo, el colibrí estaba asociado al dios solar Tonatiuh y el guajolote con Quetzalcóatl. Además, para los mayas, el quetzal aludía al nivel celeste de su universo, utilizándose sus plumas en tocados y orejeras.

Vinculado con ello, Corona Velázquez y Corona Velázquez, revelan en un artículo de 2019 cómo la vestimenta y plumas utilizadas por cada individuo servían para transmitir, además de esa mencionada posición social, la ideología de quien se revestía con ellas, al afirmar que, si bien las imágenes representadas, con figuras o escenas evangélicas, eran para la Iglesia y para la corona, con ellas estaban expresando códigos culturales captados por la sociedad preexistente. Es decir, la utilización de este material por parte de la nobleza indígena, denota su vínculo con la cosmogonía prehispánica, por un lado y, por otro, con la Iglesia católica, que instrumentaliza el conocimiento de los amantecas para dar fuerza a sus imágenes religiosas, al incorporar tempranamente en las escuelas conventuales a estos artistas de la pluma junto con los tlacuilos,

https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0719-26812016000100013&lng=es&nrm=iso [25 de enero de 2021]. RODRÍGUEZ COLLADO, M. Abanico de plumas perteneciente a Carolina Coronado. Pieza del trimestre enero-marzo, Madrid 2018, pp. 5-12 [en línea]

<https://www.culturaydeporte.gob.es/mromanticismo/colecciones/pieza-trimestre/2018.html> [1 de mayo de 2021].

⁸ Según Manuel Toussaint, citado en VARIOS, *El arte plumaria en México*, México 1993, pp. 104-106 y nota 8.

pintores-escribanos nativos que se encargaban de trasladar estampas e imágenes con este exótico material a la indumentaria y objetos litúrgicos, así como a piezas y cuadros de carácter devocional⁹.

El éxito de estas composiciones en territorio europeo, debido a su belleza y exotismo, fue temprano, más se ven abocados a la desaparición a partir del siglo XVIII, con ejemplos más residuales de época decimonónica cuando, por lo general, las figuras compuestas por plumas presentaban los rostros y las manos pintados al óleo, recurso apreciable en el *San Lucas pintando a la Virgen* del Museo del Hombre, en París¹⁰.

En sus momentos de esplendor, fueron objetos anhelados por gobernantes como Carlos I de España y su hijo Felipe II, quien poseyó la adarga denominada “de Hernán Cortés”, hoy en la armería del Palacio Real de Madrid, así como una mitra localizada en el monasterio del Escorial, o Rodolfo II en Centroeuropa, y el gusto por ellos se extendió rápidamente entre coleccionistas como doña María de Aragón, propietaria de una imagen de la Virgen realizada con plumas, componentes del clero como el arzobispo García de Loayza, que a finales del XVI poseía un *San Miguel* trabajado con el mismo material, y demás personalidades, como el alcalde de Madrid, Esteban Mato, propietario de una imagen de pluma con sus puertecillas¹¹. Igualmente, fueron creaciones adecuadas para el ornato de los altares eclesiásticos, como se recoge en un impreso del obispo Isidro de Sariñana relativo a las celebraciones que tuvieron lugar en 1668 en la catedral metropolitana de México.

Por otro lado, y con respecto a los asuntos iconográficos representados, los maestros de la pluma, al igual que otros artífices, utilizaron estampas procedentes de Europa. En ese contexto, existe una interesante iniciativa de investigación que, bajo el título *PESSCA (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art)*, ofrece una gran multitud de obras de arte de época colonial junto a sus fuentes grabadas. Concretamente podemos señalar, sin salir del ámbito en el que nos estamos centrando en estas líneas, entre otras muchas obras, la mitra de plumas perteneciente al tesoro de la catedral de

⁹ CORONA VELÁZQUEZ, E. A., y CORONA VELÁZQUEZ, D. A., “El indígena continúa con su ideología en el arte plumario de la Nueva España. Preservación del arte plumario como forma de resistencia popular e indígena”, en *Revista Euroamericana de Antropología*, 8 (2019) 73-92 [en línea] <https://doi.org/10.14201/rea201987392> [25 de enero de 2021]. GONZÁLEZ MORALES, L. A., “Los tlacuilos y la construcción del espacio novohispano en el siglo XVI”, en *Revista digital universitaria*, 8 (2015), sin paginar [en línea] <http://www.revista.unam.mx/vol.16/num4/art29/> [25 de enero de 2021].

¹⁰ VARIOS, *El arte plumario en México*, p. 138.

¹¹ MORÁN TURINA, J. M., y CHECA CREMADES, F., *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid 1985, pp. 118, 165 y 132.

Toledo que muestra un árbol de Jesé, cuya representación, según se desprende del correspondiente apartado en la página web del mencionado grupo de investigación, sigue de manera bastante exacta una xilografía salida del taller de Thielman Kerver para ilustrar la obra *Hore dive virginis Marie secundum usum Romanum*, publicada en París en 1509¹².

En el escenario museístico de nuestro país, destaca la colección de arte plumaria novohispana custodiada en el Museo de América de Madrid. Dentro de la misma se encuentra la *Adoración de los Magos*, un tríptico fechado en el siglo XVI con el número de inventario 12343, cuyo anverso, en el que se desarrolla la escena principal sin ningún detalle a destacar en lo referente al punto de vista iconográfico, pues se trata de un asunto que suele ofrecer escasas variaciones, está confeccionado con plumas, mientras que el reverso presenta pintura al óleo.

Resulta sumamente interesante, por su enfoque poliédrico repleto de informaciones muy llamativas, el estudio llevado a cabo por Dolores Medina, en el que desgranaba la técnica utilizada -sobre un soporte con preparación de sulfato cálcico se colocaban, anudaban y pegaban diferentes capas de plumas con cola de origen animal o vegetal como aglutinante- y hacía énfasis en los medios de conservación preventiva utilizados con la pieza, dada la fragilidad del material y el hecho de que la pérdida de plumas es irreparable porque no pueden ser reemplazadas por materiales con las mismas cualidades. Explicaba cómo, para mostrar el tríptico en una exposición temporal, se diseñó una vitrina especial con cristal por ambos lados que permitía la observación de anverso y reverso y la humedad relativa se mantenía bajo control gracias a un material de gel de sílice dispuesto en el marco; al mismo tiempo, la sujeción de la pieza se realizaba en puntos concretos con unas piezas metálicas atornilladas al marco y forradas de neopreno para evitar roces y desperfectos¹³.

Con respecto a la influencia de la luz, que llega a desintegrar el material orgánico, en muchos museos este tipo de colecciones van rotando con otras obras de los almacenes después de haber estado expuestas durante unos meses en las salas permanentes.

¹² Ficha de la mitra, en PESSCA. *Ciudad de Toledo. Catedral. 838A/839B* [en línea] <https://artecolonial.pucp.edu.pe/archives/locations/espana/provincia-de-toledo/ciudad-de-toledo/catedral#c838a-839b-1> [7 de enero de 2021].

¹³ MEDINA, D, “Mosaicos de plumas en el Museo de América”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2006) [en línea] <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1688> [8 de enero de 2021].

IV. EL BUEN PASTOR Y EL MARFIL EN FILIPINAS

Otra de las materias suntuarias por antonomasia es el marfil, término que sirve para referirse, según la Guía de identificación del mismo, a “cualquier diente o colmillo de mamífero que presente interés comercial y sea lo suficientemente grande como para ser tallado o grabado”. Si bien puede también policromarse, resulta habitual dejarlo en su color por la hermosura de su acabado natural. Además, los pigmentos suelen aplicarse de forma parcial sobre la figura tallada y sin una preparación previa, por lo que con frecuencia desaparecen con el tiempo¹⁴.

Como materia adecuada para el trabajo escultórico se ha utilizado tanto en Occidente como en Oriente, lo que incluye, por tanto, a las islas Filipinas, y remontándonos incluso a etapas prehistóricas en el primer caso. Tal ha sido su éxito a lo largo de la historia que en la actualidad el comercio de marfil es ilegal, después de haber llevado al elefante al borde de la extinción.

Centrándonos, ya sí, en la evangelización de Filipinas, que ha sido investigada en profundidad, incidiendo incluso en las similitudes que presenta con respecto al mismo proceso en América, por Pedro Borges Morán¹⁵, entre otros estudiosos, hay que señalar primero dos hechos clave que se han considerado imprescindibles para el inicio de la misma: la llegada de Vasco de Gama en 1498 a Calicut (en el actual estado indio de Kerala) y el descubrimiento, en 1521 por parte de Fernando de Magallanes y Juan Sebastián Elcano, de las islas que nos ocupan en este texto. A partir de entonces, la producción artística reflejó una curiosa unión entre asuntos iconográficos occidentales y técnicas y detalles estilísticos orientales, concretada en unas piezas de características muy particulares y realizadas en marfil, que serían especialmente apreciadas.

Goa, cuya diócesis se fundó en 1533, se constituyó como capital del Estado de la India y llegó a disfrutar de los mismos privilegios que Lisboa. Conocida como la “pequeña Roma de Oriente”, en 1539 se inauguraba su catedral metropolitana y en 1542 acogía a san Francisco Javier, iniciándose una intensa acción jesuítica.

¹⁴ ESPINOZA, E. O., y MANN, M.-J., *Guía para la identificación del marfil y los substitutos del marfil*, sin lugar, p. 4 [en línea] <http://www.cites.org/esp/resources/pub/S-Ivory-guide.pdf> [11 de diciembre de 2014]. Como bibliografía destacada para lo referente a este material, podemos señalar, para una consulta amplia: ESTELLA MARCOS, M., “La talla del marfil”, en BONET CORREA, A. (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid 1994³, pp. 435-461. Y concretamente, para asuntos del marfil colonial: ESTELLA MARCOS, M., *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, México 2010².

¹⁵ BORGES MORÁN, P., “Paralelismos entre la evangelización americana y la filipina”, en *Boletín de historia y antigüedades*, 828 (2005) 143-168.

Este mismo siglo XVI abría, en Europa, las puertas a la llegada del material en bruto destinado a los diferentes talleres continentales del trabajo ebúrneo, así como a multitud de piezas ya terminadas, procedentes de estos territorios que van agregándose paulatinamente al ámbito cristiano según avanza su evangelización.

Durante todo el Barroco se asiste a la actividad exportadora donde proliferan obras luso-indias e hispano-filipinas de muy diferentes calidades que, según Estella, en el caso concreto de estas últimas, fueron primero acogidas con fervor, declinando en el siglo XVIII y recuperándose en época decimonónica, cuando se desarrolla un marcado gusto orientalista, por lo que el momento en que se crean colecciones de gran relevancia diseminadas por toda Europa, tanto a nivel particular como en instituciones museísticas.

En relación con los centros de producción en territorio colonizado, las zonas de influencia portuguesa asistieron al desarrollo de la escultura luso-india, que a su vez comprende la indo-portuguesa, con Goa como centro de producción, la cingalo-portuguesa, donde se originan, concretamente en Ceilán (actual Sri Lanka), piezas más delicadas y la chino-portuguesa. En cuanto a la influencia española, dio lugar, por su parte, a la aparición de la escultura hispano-filipina, realizada en Manila por los sangleyes, personas que, de origen chino, se habían establecido en Filipinas con anterioridad incluso a la llegada de los españoles.

Si bien es cierto que las características diferenciadoras de los marfiles de los talleres luso-indios e hispano-filipinos, que van desde la propia procedencia del marfil, lo que repercute en su apariencia, textura y color, hasta los rasgos estilísticos y formales que afectan al tratamiento de los cabellos, el tamaño de las manos y los ojos -más pequeñas las primeras y de tamaño mayor los segundos, en las figuras de procedencia filipina- o el contorno de los rostros, ambas escuelas comparten su dependencia de los modelos religiosos impuestos por sus respectivas metrópolis, originando unas representaciones iconográficas que muestran escasas diferencias.

Resultan frecuentes los Crucificados y, tanto en el caso de las imágenes marianas como en las figuras del Niño Jesús, la plasmación de diferentes advocaciones. Precisamente una de estas últimas, que las monjas mercedarias conocen como “Risco de marfil”, en las que se muestra al Niño como Buen Pastor sobre un montículo acompañado de múltiples elementos que despliegan un interesante simbolismo, ocupa nuestro interés en estas líneas.

Más propio, en principio, del arte luso-indio, Margarita Estella apunta, sin embargo, a la difusión y multiplicación de este prototipo infantil del Buen Pastor por las islas Filipinas y a la gran cantidad de ejemplares existentes en

España, algunos bien documentados¹⁶; datos, todos ellos, que justifican su introducción en un contexto como el de este artículo, relativo al papel de España en la evangelización de Filipinas.

Acerca de la propia representación iconográfica, se debe señalar que tiene su origen, primero como un adulto joven, hermoso e imberbe ataviado con túnica corta y sandalias y portando una oveja sobre los hombros, en las comunidades de los primitivos cristianos, quienes se basaron en las esculturas crióforas (portadoras de ofrendas para los sacrificios a las divinidades paganas) y cuyas primeras apariciones, para Réau, se remontan al siglo II, en el que se fecha la pintura mural de la catacumba de Priscilla que incluye esta figura. Como asunto de representación artística, el Buen Pastor fue casi completamente olvidado después de la época paleocristiana, resurgiendo durante el siglo XVI en lugares como España, Francia y Portugal, con su correspondiente reflejo en las colonias. Además, al hilo de la Contrarreforma, el tipo adulto se ve relegado por su representación en la infancia, apareciendo el Niño Jesús como Buen Pastor, que mantendrá una o varias ovejas, símbolo del alma cristiana, a modo de atributo¹⁷.

Las fuentes escritas son diversas: la parábola del Buen Pastor, desarrollada por Lucas (15:3- 7) y Juan (10:11-16) -este último recoge las palabras de Jesús: “Yo soy el buen pastor. El buen pastor da la vida por sus ovejas”- aparece prefigurada en tres ocasiones en el Antiguo Testamento y tanto el Salmo 23 (“El Señor es mi pastor; nada me falta./ En verdes prados me hace yacer,/ me lleva a frescas aguas. Recrea mi alma, /me guía por las rectas sendas/ por amor de su nombre. (...) no temo mal alguno,/ porque tú estás conmigo./ Tu clava y mi cayado son mis consuelos.”), como las profecías de Isaías (40:11) y de Ezequiel (34:11-16) hacen referencia a esta figura.

En las representaciones plásticas, el pequeño Buen Pastor puede aparecer sentado, como en la interpretación colonial a la que estamos aludiendo y de la que se conservan ejemplares en diferentes museos de titularidad estatal, como el Museo de América, el Museo Cerralbo o el Museo Nacional de Artes Decorativas, si bien vamos a tratar el localizado en el Museo Sorolla con el número de inventario 20033, fechado entre los siglos XVII y XVIII y de una altura total de 15 cm.

¹⁶ ESTELLA MARCOS, M., “La talla del marfil” 1984, pp. 192 y 133; IDEM, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, 2010², pp. 196-197.

¹⁷ RÉAU, L., *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia- Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996, p. 38; RUIZ MONTEJO, I., “El nacimiento de la iconografía cristiana”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), 7 (1991) 21-32. CARTLIDGE, D. R., y ELLIOTT J. K., *Art and the Christian Apocrypha*, Nueva York 2001, p. 54. GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid 1985, p. 42.

Antes, sin embargo, podemos recalcar que no se ha encontrado parangón para estas composiciones en el arte occidental, por su síntesis de elementos cristianos, europeos y del sur de Asia, visibles estos últimos tanto en la técnica utilizada como en la densidad decorativa y que, por su complejidad y la curiosidad de su representación iconográfica, han sido motivo de interés para los historiadores.

De esta forma, se han observado múltiples vínculos con la imaginería india, comenzando por la concepción del grupo en forma de montaña, que recuerda, por su perfil escalonado y la exuberancia ornamental ordenada de forma simétrica, a la estructura de un templo hindú. A su vez, teniendo presente que estos edificios son considerados en la India como moradas de la divinidad, se ha sugerido que los propios grupos de marfil que estamos tratando pudieran ser interpretados en este mismo sentido¹⁸.

La composición se centra en la figura infantil de Jesús que, en la pieza del Museo Sorolla, presenta rasgos menos orientales que los del ejemplar del Museo Cerralbo (inv. 2131), este último de ojos marcadamente achinados. En nuestra pieza, dichos rasgos faciales, así como el tratamiento del cabello, se muestran más cercanos a una de las custodiadas en Museo Nacional de Artes Decorativas (inv. CE14015), y que, según la catalogación de Margarita Estella y Mercedes Simal, es típica de la escuela cingalo-portuguesa¹⁹.

Una de sus manos sostiene la cabeza, de expresión plácida, con los ojos cerrados, como si estuviera dormido o meditando -referencia a su papel en la Tierra y a su sacrificio para redimir los pecados del hombre, por lo que nos encontramos con un juego de significados, porque Jesús se entiende así, al mismo tiempo, como pastor y víctima del sacrificio- y vestido con una túnica corta de piel. Han sido múltiples las ocasiones en las que se ha puesto en conexión este gesto sereno del Niño, junto con su posición sedente y la disposición de la mano derecha, con la figura de Buda, si bien Olson argumenta, en este sentido, que el budismo llevaba tiempo ausente de Goa cuando llegaron los portugueses, por lo que se trataría de un anacronismo. Propone, en cambio, una conexión con Sri Lanka, puesto que algunas de las imágenes del Niño como Buen

¹⁸ Para estas afirmaciones y el estudio completo de los grupos del Buen Pastor, se recomienda la consulta de un minucioso estudio acerca de este tipo iconográfico localizado en: OLSON, M. G., *Jesus, Mary and All the Saints: Indo-Portuguese Ivory Statuettes and Their Role as Mission Art in Seventeenth to Eighteenth Century Goa*, Minnesota 2007, pp. 74-103. También interesantes son las aportaciones de: "El Buen Pastor y su carácter luso-indio", en ESTELLA MARCOS, M., "La talla del marfil", 1984, pp. 133-135.

¹⁹ Las alusiones a las piezas de otros museos, así como las imágenes que ilustran el texto pueden localizarse en línea: <http://ceres.mcu.es> [5 de mayo de 2021].

Pastor que se consideran más antiguas dentro del repertorio luso-indio ofrecen características cingalo-portuguesas²⁰.

La figura conserva policromía tanto en el cabello como en la doble calabaza en la que se acoda, elemento relacionado con las cantimploras de peregrinos y pastores, creadas a partir de frutos forzados a crecer con forma de ocho para poder asirlos con un cordel, tapándolos con una astilla de acebuche; el atuendo de piel, por su parte, está trabajado de igual modo que el vellón de las dos ovejas que lo acompañan, una posada en su hombro y la otra en su regazo, mediante unos piquitos que son típicamente indo-portugueses²¹.

El Niño se sienta con las piernas cruzadas sobre una base en forma de corazón, elemento alusivo al amor, sea este sacro o profano y que se plasma en también en la estampa *Cor Iesu Amanti Sacrum*, realizada por Wierix alrededor de 1586²².

Sobresaliendo por su parte inferior, dicho corazón presenta un vástago, visible cuando la pieza está desmontada, que se inserta en el primer escalón de toda la estructura en forma de montaña localizada a sus pies.

En este primer piso destaca la Fuente de la Vida, tallada en este caso de manera muy esquemática, a la que se acercan para beber aves y corderos. Lo más llamativo de este espacio es una especie de mascarón de aspecto felino de cuyas fauces fluye un hilillo de agua, recogido en una pequeña taza flanqueada por avicillas que acuden a saciar su sed. Con respecto a este mascarón, se ha visto cierto recuerdo de los denominados rostros de gloria o *kirtimukha*, cuya presencia en las puertas de acceso a los santuarios indios tiene una finalidad profiláctica y protectora para los auténticos creyentes, según Zimmer. De este modo, se ha sugerido que estos rostros en las fuentes guardan y protegen la montaña-templo de Cristo, auxiliando al pecador arrepentido que se acerca a Él. En una de las piezas del Museo de América (inv. 6913), el escalón que sirve de base para todo el grupo ofrece, flanqueando la cueva central donde se cobija la escena de la Natividad, otras dos figuras relacionadas con los aludidos rostros de gloria, en este caso de cuerpo felino y cabeza antropomorfa.

²⁰ OLSON, J., *Mary and All the Saints*, pp. 90-97.

²¹ Sobre la calabaza de agua: FERNÁNDEZ PALMERAL, R. (ed.), "XXVIII. Gota de agua", en *Simbología secreta de "Perito en Lunas" de Miguel Hernández*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006 [en línea] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/simbologia-secreta-de-perito-en-lunas-de-miguel-hernandez--0/html/002d41e4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_34.html [5 de mayo de 2021].

²² GUIDERDONI BRUSLÉ, A., "La Polysémie des figures dans l'emblématique sacrée", en ADAMS, A., *Glasgow Emblem Studies vol. 1. Emblems and Art History*, Glasgow 1996, p. 102.

Las representaciones de la fuente pueden alcanzar una gran complejidad en la que destaca un característico horror vacui con estructuras organizadas mediante diferentes surtidores de agua, vegetación y las figuras de san José y la Virgen, los evangelistas o múltiples corderos y otros animales de carácter simbólico alrededor, como ocurre en el ejemplar de la colección González-Sauda, uno de los más ricos y completos de los localizados en nuestro país. En todo caso, se trata de una alusión concreta a las palabras de san Juan (4:10-14), cuando refiere a Jesús como el Agua de la Vida, al que cualquiera puede acudir para alcanzar la salvación eterna, incidiendo así en el papel de Jesucristo como Salvador y que enlazaría también con el motivo iconográfico de la Sangre de Cristo.

Debajo de la fuente, el siguiente escalón está ocupado por tres corderillos, el primero en el centro de la composición con uno de los otros dos a cada lado, y apoyados los tres, a su vez, en el último compartimento, que hace las veces de base. Una oquedad excavada en el frente de la misma cobija la figura de María Magdalena, tumbada y con el cabello policromado, como el de Jesús. La flanquean sendas cuevecillas en cada una de las cuales se resguarda un cordero más. La presencia de esta santa es un detalle de origen español, y su tipo está probablemente inspirado en la tabla atribuida a Gaspar Becerra, hoy en el Museo Nacional del Prado; su aparición es frecuente, si bien en otras ocasiones, los habitantes de este espacio pueden ser san Antón o san Jerónimo, además de la plasmación de la Natividad como en el mencionado ejemplo del Museo de América. Olson destaca el hecho de que la Magdalena se disponga alineada con el Niño que remata el grupo en su parte superior. Bajo el prisma cristiano, la aparición de esta santa se justifica porque es el modelo del penitente y devoto ideal, pero esta investigadora añade un interesante detalle al apuntar que, desde el punto de vista de las creencias religiosas del sur asiático, puede sugerir la unión entre la divinidad y su devoto, que es el fin último de la fe hindú. Señala también una idea innegablemente atractiva, aunque tal vez sea prudente tomar con reservas, con su sugerencia de interpretar a María Magdalena como vahana de Cristo. Según la mitología hindú, todos los dioses deben representarse con su vehículo o montura (vahana), dispuesto siempre bajo sus pies, tal y como la Magdalena aparece aquí bajo la figura de Jesús. Sin embargo, como estos medios de transporte son siempre animales (una rata es la encargada de trasladar a Ganesha, el dios con cabeza de elefante, y un león hace lo propio con Durga), Olson refiere que este papel sería desempeñado, más apropiadamente, por los corderos u ovejas del conjunto, de ahí que el propio Niño lleve una en el hombro y otra en su halda.

El siguiente estrato de la talla, que se configura como base de todo el conjunto no tiene debajo nada más que una sencilla ornamentación de tipo

geométrico, aunque existen ejemplares con un último registro decorativo mucho más elaborado, como el de la colección González-Sauda, en el que varias figuras angélicas cubren el friso inferior.

Por último, el conjunto puede complementarse con ramas arbóreas que rodean toda la estructura a modo de halo, otro elemento conectado con las creencias de la India, que remiten al motivo del Árbol de la Vida, alusivo a la sabiduría y conocimiento así como a la interconexión entre todo lo existente en el mundo. Igualmente, son composiciones que pueden aparecer coronadas por el busto de Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo. Ninguno de estos elementos ornamentan el grupo del Museo Sorolla, si bien, al observarla desde un lateral, se aprecia que tanto el corazón como los escalones y la base presentan orificios en los que, muy probablemente, se insertarían las aludidas ramas, que por regla general no han llegado a nuestros días porque, al sobresalir, tienen más probabilidad de sufrir roturas con el paso del tiempo.

Se trata, en su mayoría, de tallas de un tamaño relativamente pequeño, que, al realizarse en serie, quedando así marcados por el estigma de una calidad pobre en la mayoría de los conservados, llevando a que muchos de ellos se considerasen falsificaciones. En la segunda mitad del siglo XVII se pusieron de moda como regalo que se enviaba a la Península, cumpliendo la función de recuerdo procedente de Oriente, y se han vinculado con san Francisco Javier y la Compañía de Jesús por su intento de adaptar la iconografía autóctona a los episodios evangélicos para facilitar de este modo su labor de expandir la fe católica. Según la tradición, fue este santo quien envió un pequeño Buen Pastor al castillo de Javier para sus padres, aunque la pieza no aparece documentada allí hasta 1788, y se ha pensado que, en realidad, pudo ser regalada en 1699 por un nativo de Goa que estaba entonces en aquel lugar, o que hubiera sido enviada por un familiar del santo en época posterior.

Podemos resumir que, por todo lo señalado, estas piezas ofrecen una concepción y significado cristianos, donde se apunta a la reflexión sobre lo efímero de la vida -a modo de vanitas-, con la idea de la salvación alcanzada a través del sacrificio de Cristo y los efectos de la gracia y donde también confluye la visión de lo divino desde la perspectiva del sur asiático a través de aquellos artesanos que, desconocedores del simbolismo y las formas occidentales, tal vez inconscientemente recurrieron a las imágenes que sí formaban parte de su bagaje cultural, dando como resultado estos pequeños grupos, tan interesantes desde varios puntos de vista.

V. CONCLUSIONES

Como se mencionaba en el inicio del texto, el fenómeno sincrético tiene lugar cuando diferentes culturas entran en contacto, afectando a todas ellas y enriqueciendo, en el caso concreto del arte, las representaciones plásticas, como se ha visto en los ámbitos del trabajo con plumas y marfil.

No obstante, y trasladándonos al momento actual, cuando la globalización nos ofrece una serie de avances, conocimientos y relaciones como nunca antes habían sido posibles, es preciso también llamar la atención sobre el hecho de que ese mismo sincretismo puede derivar en el empobrecimiento cultural de los pueblos, pues se corre el riesgo de que se diluyan algunos rasgos identitarios, del mismo modo que la producción en serie de los marfiles con el Buen Pastor acabó por convertirlos en piezas calificadas como menores o de calidad discutible.



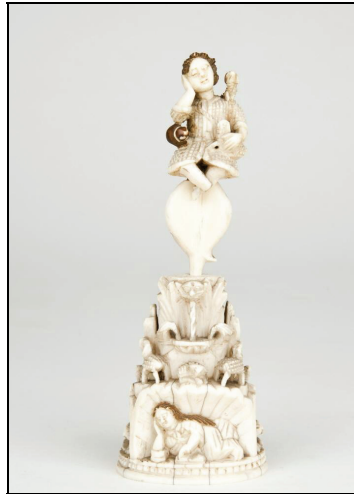
1. Tríptico de la Epifanía (inv. 12343). Labor de plumaria en el anverso.
Museo de América. Fotografía: Joaquín Otero Úbeda.



2. Tríptico de la Epifanía (inv. 12343). Reverso pintado al óleo. Museo de América. Fotografía: Joaquín Otero Úbeda.



3. Mitra de plumas de la catedral de Toledo. Representación del árbol de Jesé. Imagen procedente de la página web de PESSCA (ver nota 12).



4. Niño Jesús Buen Pastor en marfil (inv. 20033). Museo Sorolla. Fotografía: Susana Vicente Galende.



5. Niño Jesús Buen Pastor en marfil (inv. 20033) con sus piezas desmontadas. Museo Sorolla. Fotografía: Susana Vicente Galende.