EL TRASPLANTE DE LAS FORMAS ARTÍSTICAS ESPAÑOLAS A MÉXICO

Es COMÚN y general, tanto entre historiadores del arte como entre los no especializados, hablar de un "barroco mexicano". Por esto se entiende sin duda, en la gran mayoría de los casos, no sólo el señalar que en México hay obras de arte que corresponden al estilo barroco, sino que éstas tienen unas características propias, individuales, que las determinan no únicamente como pertenecientes a ese estilo, sino como integrantes de un estilo o una modalidad de estilo con una personalidad propia. Y lo que se dice del barroco se extiende a todo el arte de la Nueva España. Para algunos investigadores ha sido una preocupación precisamente el insistir en que el arte colonial mexicano tiene esa personalidad individual y diferenciante.[1] Sin embargo, al llegar al estudio pormenorizado de las obras se enfrentan a un problema insalvable: ¿Qué, de esas obras, es lo específicamente mexicano?, ¿cuáles son los rasgos específicos que permiten determinar su carácter propio? Ciertamente se han querido encontrar en las obras del siglo XVI tales o cuales detalles que recuerden los códices o las esculturas prehispánicas: tarea ardua y en el fondo inútil, pues aunque se encontraran algunos ejemplos corroborativos serían siempre detalles aislados, y no suficientes de ninguna manera para calificar ya no un estilo, pero ni siquiera una modalidad. La existencia de conjuntos arquitectónicos que responden a necesidades propias del momento en que fueron construidos y que no siguen exactamente los modelos europeos e introducen elementos totalmente nuevos, podría ser, ciertamente, una instancia para asegurar su "mexicanidad", pero esto no resuelve el problema, puesto que la sola disposición de las partes de un edificio no es suficiente para determinar la existencia de un estilo, y dado, también, que esta circunstancia se presenta exclusivamente en el siglo XVI. Otra salida, la

[1] Aparte de los primeros autores, como Atl *(Las iglesias de México)*, uno de los ejemplos más completos de esa actitud me sigue pareciendo Ángel Guido, *Redescubrimiento de América en el arte*. Buenos Aires, El Ateneo, 1944 (cf. especialmente las pp. 157 *ss.* y 225 *ss.*) Para un examen muy completo del estado de la cuestión está la ponencia —aún inédita— a la Tercera Reunión de Historiadores Mexicanos y Norteamericanos (Oaxtepec, Méx., 1969) de Leopoldo Castedo, "Sobre el arte 'mestizo' hispano-americano".

AIH. Actas III (1968). El trasplante de las formas artísticas españolas a México. JORGE ALBERTO MANRIQUE
Centro Virtual Cervantes

de identificar las obras de arte de carácter popular como receptoras de una "influencia indígena" que las hiciera diferentes y "mexicanas", no es tampoco satisfactoria, primero, porque no es fácil determinar que esas formas populares sean realmente el receptáculo de una tradición artística prehispánica que estaba obviamente perdida más allá del siglo XVI, segundo, porque no haría mexicanas más que a las obras populares, con exclusión de las obras "metropolitanas".[2]

Aceptando, así sea apriorísticamente, que existe en realidad un arte colonial mexicano, el aserto puede ponerse a prueba ensayando otro sistema que parece no ha sido empleado hasta ahora en este sentido: el de determinar *cómo* se efectuó el trasplante de las formas españolas (o europeas vía España) a la Nueva España. En efecto, tratar de determinar las "reglas" fundamentales que rigieron a la implantación de las formas artísticas europeas, no sólo en un primer momento, sino a lo largo de la paulatina aceptación de las novedades estilísticas, puede ayudar a entender la razón de las peculiaridades de estilo mexicanas durante los siglos de la Colonia (e incluso determinar si realmente puede hablarse de ellas).

La Nueva España, como el resto de América, se concibe o inventa [3] como la posibilidad de realizarse de Europa. Por lo tanto, en lo artístico como en otros campos, existe siempre un modelo, que es el que se pretende seguir. Se trata, por una parte, de un modelo *ideal:* las formas artísticas prehispánicas dejan de tener vigencia con la Conquista; aun aceptando, como algunos pretenden, que ciertas formas artísticas prehispánicas hubieran perdurado en México durante algún tiempo, es claro que en la conciencia de nadie —ni aun en la de los mismos indígenas— podía ser aceptable la idea de que fueran realmente operantes. En el proceso mismo de aculturación estaba implícita la conciencia de que los modelos españoles serían los únicos eficaces. Idealmente, el único modelo posible era el español. Por eso entendemos que, junto con la preocupación evangelizadora, surgiera el cuidado de habilitar gente indígena que estuviera en posibilidad de seguir los modelos propuestos; resultado de esto es la fundación del Colegio de San José de los Naturales, o el de Santiago Tlatelolco, o el cuidado de los frailes agustinos por enseñar a tañer y a hacer instrumentos mu-

2 El término es de George Kubler, referido a las obras 'cultas' de las ciudades.

3 Para este concepto, que me resulta ahora indispensable para entender cualquier proceso de la cultura americana, *cf.* Edmundo O'Gorman, *La invención de América.* México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

AIH. Actas III (1968). El trasplante de las formas artísticas españolas a México. JORGE ALBERTO MANRIQUE
Centro Virtual Cervantes

sicales españoles. Vemos pues que, en abstracto, la cultura española es el modelo ideal a seguir, porque es el único al que se concede eficacia en esta nueva España.

Pero pronto y necesariamente, ese modelo ideal viene apoyado por modelos *reales,* concretos, que son los que se proponen para ser imitados. Éstos pueden ir desde los simples recuerdos, más o menos fieles, más o menos cuidadosos, que traía el español pasado a América; él proponía esos recuerdos para ser materializados en la Nueva España. Hubo también —aunque, hasta donde sabemos, muy poco durante el siglo XVI— la traída de pinturas. Más importante sin duda fue el paso a la Nueva España de artistas españoles, pintores y arquitectos fundamentalmente (aunque siempre en número muy reducido), que proponían su propio repertorio de formas adquirido en su aprendizaje europeo. De mucho más peso que todo eso —incluso más que la misma venida de artistas— fue el comercio de libros y de estampas grabadas; los grabados fueron ciertamente la gran mina de formas que se proponían al mundo artístico de la Nueva España. Vemos, pues, por una parte, la idea fundamental de repetir aquí las formas españolas; por otra parte, los repertorios de formas que se ofrecían, como simples recuerdos o como objetos reales.

"Del dicho al hecho hay mucho trecho", y cuando se trató de realizar esos modelos en la nueva colonia aparecieron algunas dificultades insalvables.

Toda forma artística, de fuerza, lleva implícita su historia. De hecho puede decirse que comprende de alguna manera la historia del arte o, por lo menos, *su* historia del arte. Es decir, para llegar a ser precisamente esa forma y no otra, para alcanzar esas características que nos la hacen reconocible e identificable, ha pasado por una serie de transformaciones que, justamente, la han ido determinando. Y esto puede decirse lo mismo de un conjunto tan complejo como una catedral, que de la más insignificante de las formas decorativas. El ojo adiestrado puede —o podría, teóricamente— identificar una época o un lugar con la simple observación de un fragmento de escultura, de un trozo de moldura o del trazado de una línea. Pues bien, el "lector" habitual de esa forma artística asume esa historia que ella encierra; explícitamente quizá, si se trata de un hombre del oficio, tácitamente en el caso de un lego; pero es indudable que ese asumir la historia que cada forma encierra es lo que le pone al alcance de ella, lo que le permite aceptar tal tipo de convenciones y no otras, lo que lo identifica con un estilo en una época determinada. Esto es, un lector reconoce como

AIH. Actas III (1968). El trasplante de las formas artísticas españolas a México. JORGE ALBERTO MANRIQUE
Centro Virtual Cervantes

suya una forma porque está en una situación histórica y cultural tal que le permite entenderla.

Pero quien no se encuentra precisamente en esa situación, y justo por todo lo que se ha dicho no está en posibilidad de entenderla. El indio autor de las formas decorativas estaba seguramente convencido de que copiar los moldes europeos no sólo era lo conveniente, sino lo único posible y válido; tenía a su disposición los repertorios formales que se han indicado, pero se encontraba, por la constitución de su cultura diferente, incapacitado para entender el modelo; la distancia cultural se levantaba como una barrera insalvable en su deseo de repetir lo que se le proponía. El resultado forzosamente sería defectuoso, la realización de la obra estaba afectada de una insuperable "ineficacia" respecto al impulso ideal que la había propuesto.

Cuando a un hombre occidental se le muestra el grabado de, *v. gr.*, un capitel corintio, comprende inmediatamente el sentido de esa forma, porque implícitamente sabe su historia, porque tiene mil puntos de apoyo que lo guían para su cabal entendimiento, porque está acostumbrado a una serie de convenciones intrínsecas a la representación misma del capitel en un grabado: la convención de la perspectiva, la del sombreado a líneas, etcétera. Pero si ese mismo grabado se lo presentamos a un hombre totalmente ajeno a la cultura del capitel corintio, el resultado será diferente: él no ha visto otros similares, no entiende las convenciones de la representación; y si se le pide que lo reproduzca, el resultado tendrá, ciertamente, relación con el dibujo que le fue presentado, pero no con el capitel corintio mismo. Éste, por ejemplo, es el caso en la Nueva España del siglo XVI, tan patente en muchos casos, y especialmente —para continuar con la fábula del capitel— en los pilares del claustro del convento franciscano de Amecameca.

Cuando el eminente José Moreno Villa se propuso entender el arte mexicano de las décadas posteriores a la Conquista, bautizó de *tequitqui* ('tributario', en náhuatl) a esa escultura que a sus ojos acostumbrados a las formas occidentales resultaba tan ajena.[4] Se trataría, pues, de un arte indígena hecho para los españoles, aplicado a cosas españolas. Sin embargo no puede decirse, de ninguna de las formas del arte *tequitqui*, que sean azteca u otomí o tlaxcalteca. Tal vez nos aproximamos más al sentido de esas obras si tomamos la cuestión por

[4] José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1948.

AIH. Actas III (1968). El trasplante de las formas artísticas españolas a México. JORGE ALBERTO MANRIQUE
Centro Virtual Cervantes

el otro extremo: no poniendo el acento en una problemática tenacidad o subsistencia de las formas prehispánicas, sino aceptando que todas las de las obras *tequitqui* son españoles, por lo menos en intención, y que, si resultan tan diferentes a sus modelos no es por una 'rebeldía', de parte de quienes las hicieron, sino por su imposibilidad de captar y entender su verdadero sentido.

El mismo Moreno Villa, al referirse a los relieves de la portada lateral del convento franciscano de Huaquechula, nos dice que el San Pedro y el San Pablo están representados "con sus gorras de encomenderos".[5] La realidad es otra: lo que a nuestro autor parecieron gorras no son sino las aureolas, sólo que el indio que copiaba un grabado no entendía exactamente lo que una aureola pudiera ser, ni menos la perspectiva que hacía de ésta una especie de óvalo sobre la cabeza del santo. Un caso típico de malentendimiento del modelo.

En otro orden de cosas los resultados son equivalentes. En época del virrey Velasco el primero, en 1560, fue concluida la magnífica portada del convento agustiniano de Acolman, obra seguramente de un artista español. El éxito de esta obra plateresca fue grande, y pronto fue copiada en muy distantes sitios de la Nueva España. Pero en las portadas que le siguen (Yuririapúndaro, Cuitzeo, Ixmiquilpan, Atotonilco, etc.), aunque copien al pie de la letra a veces tal o cual elemento, o el orden de la portada modelo, hay siempre un desquiciamiento en el que se pierde o la ponderación decorativa, o la sensatez clásica de la estructura de la de Acolman. Pretender encontrar en aquellas otras elementos indígenas sería muy aventurado; pero sí podemos decir que su carácter diferente viene de la mala comprensión del modelo propuesto, por más que, como en este caso, la obra estuviera ahí, presente y consultable.

En las obras mexicanas del siglo XVI, ejemplos como los citados se repiten abundantemente. En todos parece corroborarse que las alteraciones que las formas occidentales de España sufrieron al ser trasplantadas a México se deben, mucho más que a una nunca definida influencia del arte prehispánico, a una mala lectura de los modelos propuestos, debida a la diferente situación cultural de quienes debían realizarlos de este lado del Atlántico.

Andando el tiempo, esa distancia cultural fue acortándose. Desde la ciudad de México y desde las otras ciudades importantes, en más

---

5 *Ibidem.*

AIH. Actas III (1968). El trasplante de las formas artísticas españolas a México. JORGE ALBERTO MANRIQUE
Centro Virtual Cervantes

fácil contacto con la metrópoli, irradiaban las novedades artísticas que iban asimilándose (lo cual, dicho sea entre paréntesis, favoreció el desarrollo de escuelas artísticas con modalidades locales). Entrado el siglo XVII la situación cultural no era ya la de las primeras décadas que siguieron a la conquista; se había ya estructurado lo que podemos llamar una cultura criolla, a la que artísticamente se asimilaban las ciudades y los pueblos. Pero el trasplante de formas artísticas españolas continuó, porque idealmente Europa seguía siendo el modelo. En arte México no "inventó" formas propias: desde luego nunca hubo la conciencia de inventar algo diferente.

Pero entonces entraron en juego otros factores que pondrían en solfa el ingreso de las novedades.

La sociedad colonial tiene una estructura de tendencia críptica. Por una parte tiene que inventarse, y lo hace como una actualización de Europa (de ahí que siga sus modelos), pero por otra parte siente también la necesidad de definirse frente a Europa (es en el siglo XVII cuando aparecen ya los primeros brotes claros de un "nacionalismo" en la Nueva España).[6] En esta situación dramática de ser y no ser europea, la sociedad colonial tiende a ser estática,[7] a aferrarse a aquellos valores que reconoce como propios, indudablemente suyos. Es la conservación e invariabilidad de lo que acepta como propio lo que garantiza su ser, y por eso es poco amiga de recibir novedades y se defiende de cualquier elemento extraño, perturbador de una seguridad que tanto le ha costado conseguir y que tanto teme perder.

En lo artístico, pues, la sociedad ya estructurada de la Nueva España del siglo XVII no es amiga de modas nuevas. Los cambios de estilo en España se traducen a México siempre con notable retraso. En cambio, en esta época se definen y establecen algunas de las estructuras que el mexicano conservará y mantendrá contra todo embate, durante dos siglos: entre ellas las repetidas planta de cruz latina en las iglesias, la tajante división de partes "activas" (decoradas) y partes "pasivas" (simplemente estructurales), el gusto por el colorido y, así, otras.

Pero a pesar de todas las defensas, las innovaciones artísticas de España se trasplantan a México: porque aquél seguía teóricamente siendo (y no podía no serlo) el modelo a seguir.

---

6 Quizá quien más cuidadosamente ha seguido el desarrollo de esa nueva actitud, a través del desarrollo de un mito, es Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano*. México, Porrúa y Obregón, 1953 (México y los Mexicanos).

7 Erwin Walter Palm: "Introducción al arte colonial", *Cuadernos Americanos*, XCII: 2 (México, mar.-abr. 1957).

AIH. Actas III (1968). El trasplante de las formas artísticas españolas a México. JORGE ALBERTO MANRIQUE
Centro Virtual Cervantes

Las modalidades de ese trasplante están ahora determinadas por la nueva estructura. Hay una resistencia a recibir formas de fuera, pero llega sin embargo un momento que la presión es tal que tienen que ser aceptadas; y entonces resulta algo curioso: una vez entradas al seno de la vida artística novohispana se reconocen como propias, y funciona entonces el mismo mecanismo explicado arriba, según el cual el mexicano se aferra a ellas furiosamente, con una pasión delirante.

Respecto al siglo XVI la situación ha variado, pero no deja también de seguir existiendo, aunque en mucha menor escala, un grado de malentendimiento de las formas propuestas.

De todo esto resulta que, por una parte, las nuevas formas se aceptan siempre tarde; pero que, una vez aceptadas, el hombre de la Nueva España se entrega sin pudores a repetirlas incansablemente, puesto que ya las reconoce como propias; y, en fin, que parece nunca llegar a entender verdaderamente su sentido.

La columna salomónica se introduce a México más de 40 años después de que el Bernini la había usado en San Pedro del Vaticano y más de 30 después de que era ya común en España. Pero una vez que empezó a usarse aquí, fue utilizada con tal fruición que casi no hay retablo que no esté construido con apoyos salomónicos desde los últimos años del siglo XVII hasta las dos primeras décadas del XVIII.

El fenómeno es todavía más notable con la aceptación de la pilastra estípite, que hacia 1660 usaba ya Borromini en sentido barroco, que José Benito Churriguera empleó desde la década de 1680, y que en México introdujo Jerónimo de Balbás hasta 1718. Pronto el estípite se convirtió en el elemento definitivo del barroco mexicano y cubrió retablos y fachadas a lo largo y a lo ancho del país, en obras grandiosas o humildes, religiosas o civiles.

Esta entrega total y definitiva a ciertas novedades es característica del modo como pasaron las formas españolas a México, y revela también, de alguna manera, una incomprensión del modelo; porque lo que en el barroco español es sólo un expediente más, un arbitrio de ocasión, en busca de un determinado efecto en circunstancias especiales, aquí se convierte en elemento fundamental y definitivo, imprescindible en toda obra que se respete: tanto que podemos clasificar nuestro barroco en "barroco salomónico" y "barroco estípite", porque de hecho esos elementos llegan a hacer distinguible una modalidad artística por el furor con que fueron aceptados.

Y además, esas nuevas formas trasplantadas a la Nueva España no están aquí en correspondencia con todos los cambios del estilo a que en España iban acompañadas, sino que se insertan en los esquemas rígidos

AIH. Actas III (1968). El trasplante de las formas artísticas españolas a México. JORGE ALBERTO MANRIQUE
Centro Virtual Cervantes

que la Colonia había aceptado como propios y de los que no estaba dispuesta a prescindir: y este separar determinados elementos de su contexto también puede entenderse como un malentendimiento de los modelos. Aquí llegan sucesivamente la columna salomónica y la pilastra estípite, se prodigan a pasto, pero siguen dándose en retablos y fachadas, ordenados cuidadosamente en calles y cuerpos bien definidos, sin que los acompañe la movilidad estructural a que en España van siempre aparejados.

Más tarde, después de 1760, la historia se repetiría con los apenas entonces aceptados elementos rococó: aparecen éstos, se difunden por todas partes y se usan en cuanto edificio se construye, pero sin embargo no puede hablarse con propiedad de un "estilo rococó" en México, puesto que las formas de *rocaille* sólo se agregan al repertorio mexicano sin alterar de ninguna manera la estructura de las fachadas o la disposición general de los edificios.

La fuerza de persistencia de ciertos esquemas novohispanos es tal que frecuentemente aun los arquitectos formados en España y pasados después a México, por más que traigan consigo formas nuevas (y ellos serán precisamente los principales introductores de novedades), no por eso pueden dejar de ajustarse a usos ya de tiempo establecidos en estas tierras.

Si volvemos la cara a la situación que priva en la pintura de los siglos XVII y XVIII el esquema presenta características equivalentes.

Habían llegado, junto con artistas como el "Maestro de Santa Cecilia", Perines o Echave Orio los modelos manieristas italianizantes. Esos pintores habían establecido talleres que fueron focos de difusión de esos modelos, y de ellos surgió una nueva generación de pintores ahí formados (Echave Ibía, Luis Juárez, Herrera); ellos se separaban de alguna manera del primer modelo, pero no estaban en fácil contacto con las novedades que ofrecía Europa y por lo tanto no siguieron el mismo curso del barroquismo caravaggesco o rubeniano, sino uno más conservador y cercano al de sus padres y maestros.

Una pintura se traslada más fácilmente que un edificio, y ciertamente la importación de pintura española a México tuvo un volumen relativamente considerable, sobre todo durante el segundo tercio del siglo XVII, cuando entraron a la Nueva España las obras del taller o de la escuela de Zurbarán. Pero el volumen de lo traído no podía competir con el de lo producido aquí, de modo que, por más que haya llegado a afectar el curso de desenvolvimiento de los talleres locales, éstos no abandonaron del todo aquellas maneras que ya consideraban como propias. La influencia de los artistas importantes venido a la Nueva

AIH. Actas III (1968). El trasplante de las formas artísticas españolas a México. JORGE ALBERTO MANRIQUE
Centro Virtual Cervantes

España tampoco pudo casi nunca alterar definitivamente el curso de la pintura de los talleres locales, y más bien sólo sirvió como elemento perturbador, pero no definitivo. De hecho el único gran cambio que se produce en la pintura novohispana es el introducido por Alonso López de Arteaga, Pedro Ramírez, y la pintura tenebrista importada, principalmente de la manera zurbaraniana.[8] Fuera de ese caso, el trasplante de las nuevas modalidades estilísticas siempre resultó muy tardío y diluido, según el esquema que hemos descrito más arriba.

Pocos pintores venían, pocos cuadros se despachaban para la Nueva España. La única fuente real e importante de los pintores locales era el comercio de estampas o grabados, que sí fue amplísimo. Pero en este caso nos encontramos de nuevo con el problema de la dificultad de lectura, porque ciertamente de un grabado a un cuadro hay mucha diferencia, y los pintores de la Nueva España, enfrascados en una tradición que poco tendía a abrirse, no estaban en disposición de leer con mucho provecho las obras que se les proponían. Así, la influencia de Rubens llega tarde, hace furor, pero de un modo curioso: se toman de él ciertos esquemas compositivos, a veces literalmente,[9] en general adaptados o imbricados en otro tipo de composiciones ya antes usadas aquí; pero ciertamente no se toma su dibujo ni su colorido, sino que éstos se desarrollan según las premisas sentadas en los talleres locales. El resultado, otra vez, viene a ser el de un 'desajuste' y un malentendimiento de esas nuevas influencias. La distancia que hay entre Rubens y los pintores rubenianos españoles, por un lado, y Cristóbal de Villalpando, Juan Correa o los Rodríguez Juárez por otro, es suficientemente ilustrativa. El modelo ideal, al tratar de ser actualizado es irremisiblemente alterado.

Ejemplos de todo lo dicho se prodigan en abundancia, no sólo respecto a la arquitectura o la pintura, sino también en toda la amplia gama de artes que florecieron en la Nueva España.[10] El presente tra-

---

8 Para una aproximación al problema del zurbaranismo en México, véase Javier Moyssén, "Zurbarán en la Nueva España", *Conciencia y autenticidad históricas*, escritos en homenaje a E. O'Gorman. México, UNAM, 1968.

9 Un caso que me parece muy típico, entre tantos otros, es el de las pinturas de Baltazar de Echave Rioja en la sacristía de la catedral de Puebla: Echave ha tomado ahí literalmente las composiciones de cuadros de Rubens, pero el resultado, a fin de cuentas, viene a ser sin duda mucho muy diferente en el colorido y el tratamiento de la materia pictórica.

10 Por lo que toca a un tipo de escultura, intenté esclarecer problemas similares en "Artificio del arte: estudio de algunos relieves barrocos mexicanos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 31 (México, 1962).

AIH. Actas III (1968). El trasplante de las formas artísticas españolas a México. JORGE ALBERTO MANRIQUE
Centro Virtual Cervantes

bajo no pretende ni mínimamente —y tampoco podría hacerlo— hacer una amplia exposición de ellos; lo que me basta con señalar es esta vía que puede esclarecer un problema tan traído y llevado. Tal vez, como he expuesto, el problema de las diferencias entre las formas artísticas españolas y las otras, fabricadas en principio a su imagen y semejanza por los hombres de la Nueva España, no está, como se ha supuesto, en la persistencia de formas prehispánicas, ni en una voluntad consciente por hacer un arte propio, sino en la mala lectura de los modelos propuestos; y esa mala lectura se debía, por una parte, a la diferente circunstancia cultural de unos y otros creadores, y por otra al aferrarse de la sociedad colonial a ciertas tradiciones que le daban seguridad y la hacían sentirse ella. A esta luz, tal vez, pueda entenderse cómo las formas españolas toman aquí un sentido diferente; cómo las escuelas locales tienen tal fuerza de continuidad; cómo se dan en las obras novohispanas, simultáneamente, una gran uniformidad en su aspecto general y una infinita variedad en los aspectos menores. Tal vez, en fin, este acercamiento al problema pueda proporcionar un punto de apoyo para entender las peculiaridades estilísticas del arte colonial de la Nueva España.

JORGE ALBERTO MANRIQUE

El Colegio de México
y
Universidad Nacional Autónoma de México

AIH. Actas III (1968). El trasplante de las formas artísticas españolas a México. JORGE ALBERTO MANRIQUE
Centro Virtual Cervantes