

**ACADEMIA MEXICANA
DE LA HISTORIA
CORRESPONDIENTE DE LA REAL DE MADRID**



DISCURSO DE RECEPCIÓN DEL:

Dr. Francisco de la Maza

Sillón: 6

14 de octubre de 1965

RESPUESTA DEL ACADÉMICO:

Dr. Edmundo O’Gorman

Discurso de Ingreso Pronunciado por el Sr. Dr. Francisco de la Maza

Sr. Director,

Señores Académicos:

Es tradicional costumbre de las Academias —noble, justa y benemérita costumbre—, el que un novel académico haga, el día de su recepción, un recuerdo y elogio de su predecesor. Gustosa y admirativamente lo hago en mi caso, en el que, sin merecimiento, ocupó el sitio que dejó vacío el eminente científico y fecundo escritor de historia que fue el Dr. don Fernando Ocaranza.

Larga fue su vida (1880-1964) y su labor perseverante y ejemplar. Como sabio médico, famosa fue su cátedra de Biología y Fisiología en la Escuela Nacional de Medicina, de la cual fue también dignísimo Director y que cristalizó en sus libros de texto que fueron insustituibles durante muchos años. Los artículos de carácter científico en revistas y periódicos son de suma importancia y su enseñanza a varias generaciones, así como la ayuda a sus discípulos que fue directa, desinteresada, afectuosa y, sobre todo, eficaz.

A mí me corresponde recordarlo aquí, solamente, como historiador; recordar al Dr. Ocaranza cuando "descansaba" de la clínica, del consultorio, del trabajo médico en general, en los estudios del pasado, trocando el bisturí o el microscopio por la pluma, ya sea en el Archivo General de la Nación, ya en la Biblioteca Nacional, en la suya propia o en las particulares, estudios que afanosamente publicaba para el bien de todos. Es admirable cómo supo y pudo utilizar la huidiza escasez del tiempo para producir tanto en el campo de la Historia.

Su primer interés fue hacia la Orden Franciscana en México, reuniendo en varios volúmenes, en los años de 1932 a 1934, lo que llamó *Capítulos de la Historia Franciscana, Los franciscanos en las Provincias Internas de Sonora y Ostimuri, Establecimientos franciscanos en el misterioso Reino del Nuevo México*, y luego, estudios parciales sobre el *Beato Sebastián de Aparicio* y el *Imperial Colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlaltelolco*.

Sus fuentes principales fueron las crónicas impresas, pero sobre todo, los manuscritos de la Biblioteca Nacional y los que pertenecieron a la biblioteca de don Federico Gómez de Orozco, quien, como a todos nos consta, era de una generosidad sin límites en poner en manos de los estudiosos sus tesoros bibliográficos. El Dr. Ocaranza aprovechó inteligentemente sus materiales y nos dio esa serie de *Capítulos* y estudios franciscanos que pueden llamarse,

con justicia, una nueva crónica franciscana, al parecer dispersa, pero bien eslabonada por los temas.

Si a veces la erudición ocupa su adecuado lugar, otras lo llena la ironía, como aquel capítulo: "Peligros que corren los libros y manuscritos cuando salen de las bibliotecas y archivos en manos aun de muy santos varones", o el sabroso capítulo sobre el pulque y su condenación por los frailes. Andan por allí documentos sobre abusos y desórdenes disciplinarios de las monjas clarisas, pero también de descripciones de obras de arte o de bibliografía franciscana.

Otra serie de estudios de la misma década, fue sobre el enorme material epistolar del Benemérito de la Reforma, don Benito Juárez, dando por resultado otros dos libros: *Juárez y sus amigos*, el año de 1939, en donde destacó —o censuró cuando fue necesario—, a quienes rodearon al prócer. Además de este aspecto de la historia política, aprovechó el otro, tan importante en nuestro siglo XIX, el bélico, dándonos una serie documentada sobre el sitio de Puebla y el general Zaragoza, parte publicada en el *Boletín de la Sociedad de Geografía y Estadística* y parte por la Secretaría de la Defensa Nacional.

No por eso abandonaba sus estudios de las actividades coloniales de franciscanos y jesuitas, y resultado de ello fueron *Las Crónicas y Relaciones del Occidente de México*, 1937, con informes nuevos sobre California, Mazatlán, y las misiones de Sonora y Sinaloa y luego la *Parva Crónica de la Sierra Madre y las Pimerías*, en donde con modestia dice: "Esta es una parva crónica aunque pudo ser una crónica grande, pero no una gran crónica en vista de que su autor es incapaz de hacerla". Y poco después dio a las ediciones "Vidas Mexicanas", la de Gregorio López, personaje que de cerca le tocaba, por lo que tuvo de médico el aún enigmático eremita de Zacatecas y Santa Fe.

En 1940 apareció *La Novela de un Médico*, interesante y bien escrita autobiografía, valiente, sincera, llena de amargas verdades y fina, sátira. Y lo mismo debe decirse de su libro, más amargo aún: *La tragedia de un Rector* (1943), documento de importancia para cierta época de la turbulenta historia de la Universidad Nacional de México. En su honrada rectoría, que duró un año, de septiembre de 1934 a septiembre de 1935, fue fundada una institución para mí entrañable y que ha sido una de las más fecundas y benéficas para la Universidad y para México : el Instituto de Investigaciones Estéticas. Escribió también una *Historia de la Medicina en México* y un ensayo sobre el médico y poeta Manuel Carpio. A pesar de que la obra histórica del Dr. Ocaranza es más bien, documental que crítica, es muy valiosa por la gran cantidad de manuscritos que tuvieron vida y conocimiento gracias a la

infatigable labor del eminente sabio e historiador que fue el Doctor Don Fernando Ocaranza.

* * *

EL ARTE COLONIAL COMO EXPRESIÓN HISTÓRICA DE MÉXICO

La Historia del Arte en México es de una claridad meridiana en su trágico devenir. Es clara porque sus secuencias llevan un ritmo dócil a sus exigencias seculares, y ha tenido un desarrollo dramático porque, al fin de sus períodos, sus valores han sido negados y aun destruidos, cumpliendo con aquella observación de Gautier: "Todo estilo odia a su inmediato precedente". Lo español destruyó lo indígena; el criollismo liberal destruyó lo hispánico; la actualidad destruye el siglo XIX. Mercantilismo, política e ignorancia se unen para ello, además de un fatal destino humano de que, para sobrevivir, parece necesario desplazar una parte de su pasado.

Tres formas artísticas generales se avizoran en el panorama artístico de México: el Arte Indígena; el Arte Colonial y el Arte Moderno. Y cada una no solamente ha sido "representativa de su época" como dice la verdadera pero manida frase, sino una integración, no *aditiva*, sino *sustancial*, miembro fundamental de un ser completo que se llama la Nación Mexicana, que se sustenta ante la faz de la Historia, retrospectivamente, como el Anáhuac y la Nueva España que fue, y, actualmente, como la República Mexicana que es.

Toda negativa, y no sólo toda negativa, sino toda *indiferencia* a esas tres partes integrantes de la Historia del Arte en México, es delito de lesa patria. Toda mutilación, toda ignorancia, todo rechazo a cualquiera de esas formas, es una herida al patrimonio cultural de este país que, lo más destacado que tiene que ofrecer a la Historia Universal, son sus formas artísticas.

¿Cómo significar lo que ha sido y es México, en un plan diferencial y reconocible para todos, sino hacer acto de presencia, muda y elocuente a la vez, con la Pirámide del Tajín, la fachada de Tepozotlán o las pinturas de las bóvedas de Chapingo y el Hospicio Cabañas? Estas tres formas, tan diferentes entre sí en espíritu y en tiempo, han modelado a México para integrar un contenido que imprime carácter y que da sentido y secuencia a su devenir histórico. He dicho devenir histórico, es decir, una cadena cuyos eslabones esenciales han sido el Anáhuac como principio, la Nueva España como desarrollo y la República como plenitud. No ignoro que esta fácil teoría participa del mito, pero es con mitos como se arraiga una nación y así comienza su historia.

Esos eslabones están unidos con dolor, pero lo que unió el sufrimiento no puede desunir el deseo egoísta de los partidos. No hay unión racial mexicana, pero la hay política y cultural, que es la verdadera unidad nacional. Y si sabemos encender la mirada y el corazón ante el Anáhuac, la Nueva España y la República en una actitud de admiración, que es la base de la comprensión, estaremos en la actitud debida de cumplir con la tarea histórica que es, como dice E. O'Gorman, "dar explicaciones por los muertos", muertos que, cada uno en su posibilidad, nos han dado la vida.

* * *

Nos referimos al Arte Colonial, arte de tres siglos y medio, pues si nació a principios del siglo XVI, no murió en 1821, sino en 1857. Y decimos nacer y morir en un sentido figurado, sólo para significar la vigencia de sus formas. Nació con la Conquista y murió con la Reforma. Y tres siglos y medio son mucha historia.

El Arte Colonial ha sido *formativo, sustancial*, como decíamos, de una nacionalidad que deriva de la simbiosis del Viejo y del Nuevo Mundo. Imposible negar que fue, al principio, una *juxtaposición* de elementos disímbolos y que se impuso, de manera natural, la cultura europea en un plan económico que los miopes no pueden ver. Pero de esa violenta *juxtaposición* pudo surgir la simbiosis, es decir, la "asociación de organismos de diferentes especies que se favorecen mutuamente en su desarrollo", como con toda claridad la definen los biólogos y que nosotros tomamos en plan simbólico más que naturalista.

La Conquista destruyó pirámides —y no todas—, pero elevó en su lugar catedrales; arrasó las ciudades en el alzado, pero las conservó en las plantas; destruyó códices, pero utilizó el arte plumario, la cerámica, las artes populares. Y, en general, a una destrucción, siguió una creación. No es que aceptemos la primera, que deploramos, pero aplaudimos la segunda. Destruir, sustituyendo, no es lo mismo que destruir, abandonando. Destruir un edificio para convertir el espacio en solar mercantil o inocuo, es criminal; destruirlo para igualarlo o superarlo, tiene —o puede tener— una razón de acontecer. Lo apetecible es la solución que los españoles dieron en Córdoba: conservar la mezquita y hacer de una parte de ella la catedral. El arte árabe y el cristiano coexisten en admirable armonía.

Una arquitectura vigorosa y solemne inició el Arte Colonial en el siglo XVI: los conventos de las tres Órdenes evangelizadoras, extendidos en una red geográfica que no presidió el azar, sino la conveniencia, hábilmente prevista y ordenadamente dirigida. Estos conventos, que son fortalezas con

resabios medievales y acabados renacentistas y que fueron el núcleo de futuras ciudades y también escuelas, lugares de reunión civil y cementerios, no son la repetición pasiva de los monasterios españoles. La influencia autóctona fue decisiva, pues para el indígena fueron construidos. De allí los enormes atrios, supervivencia de los *coatepantlis*; las cruces "tequitquis"; las capillas posas y las capillas abiertas o de indios, creaciones, en sus espacios y en su función, de procedencia americana y no europea.

No es por vano nacionalismo la afirmación precedente; es por alegría de su existencia misma, que aun sin el "toque americano", sería un orgullo poseer conventos que se llaman Actopan, Huejotzingo o Izamal, qué orgullo serían en Andalucía, Sicilia o el Irak, si allí estuvieran.

Las capillas posas, tan mexicanas son —pese a algún antecedente forzado en Europa que quieren ver algunos autores—, que uno de los interlocutores de los *Diálogos* de Cervantes de Salazar el español, se extraña de encontrarlas en el atrio de Santo Domingo, de México abiertas, cuyo origen, más que de procedencia arquitectónica, lo es religiosa y psicológica, al conservar los frailes la costumbre indígena de asistir a sus cultos a cielo abierto.

Otro elemento es diferencial: la pintura. No por su técnica, sus temas o su acabado, sino por sus dimensiones y su programa. Ningún convento español tiene pintados todos sus muros. En México, desde la portería a la cocina, los frescos se suceden sin interrupción siguiendo un deliberado proyecto didáctico que era necesario en tierras de evangelización, de incorporación a la cultura cristiana occidental. Por ello en las porterías está la historia y en los claustros e iglesias, la religión. Historia ya de México, la primera representación plástica de la historia de México, con escenas de los señoríos indígenas, de la conquista, de la evangelización. Religión, en sus principales episodios de la vida de Cristo, la Virgen y los santos o, como en el caso del ábside de Acolman, que es la exaltación teológica del Mesías, desde frailes escritores a sibilas premonitorias.

Las catedrales hacen la unión eclesiástica de las diócesis que, en un sistema monopolítico, son también la autoridad *in utroque jure*. Y si las primeras catedrales fueron totalmente al estilo español, hubo un intento, único en el mundo, de una catedral de cinco naves, no paralelas, sino oblicuas y convergentes al ábside central, como los dedos abiertos de una mano. Tal fue el proyecto de don Vasco de Quiroga para Pátzcuaro, que escandalizó al arquitecto de la Catedral de México, Claudio de Arciniega. Hay que volver a los conventos del siglo XVI por ese elemento escultórico citado: las cruces de atrio, con y por las cuales Moreno Villa se vio precisado a inventar un "conato de estilo", el *tequitqui* o mudéjar mexicano. Son tan peculiares que resultan únicas. Cruces en las que nunca está el crucificado,

no por otra razón, sino porque la presencia de Cristo en ellas hubiera confundido la mente indígena. Cristo sangrante, desollado, clavado de manos y pies, podría recordar al *tlacaxipehualiztli* de "Nuestro Señor el Desollado": *Xipetotec*.

Son, pues, cruces sin Cristo, pero no vacías; la pura geometría de dos vástagos cruzados no podía sugerir nada al habitante de Anáhuac, acostumbrado a los símbolos plásticos, sobre todo escultóricos. Se llenaron, entonces, de los signos de la Pasión, que recordaban la obra redentora sin necesidad visible de la sangre.

¿Mexicanización, todo esto? No todavía, pero si novedad, diferencia, matiz y sabor de esa simbiosis enunciada antes. Añadamos ciertas presencias indígenas incrustadas en los conventos, como los numerales, caracoles y otros signos que salpican los muros de Tlahuac o Tlalnepantla o los discos de obsidiana en las cruces antedichas, que no eran simple adorno, sino idolatría disimulada, sincretismo religioso que unía a Dios con los dioses.

No olvidemos, también, los letreros en náhuatl de pilas bautismales, relieves y hasta la firma, en las pinturas de Tecamachalco del indio Juan Gerson, que traduce el *me fecit* tradicional por el *ipan omochiwin*. En cambio en la firma del templo de Cuitzeo es al revés, el nombre es el náhuatl Francisco Metl y el *me fecit* latino se ha conservado.

No seguiremos en detalle las muestras —no influencias indígenas que encontramos en el Arte Colonial del siglo XVI. Basta lo dicho para poder afirmar, sin barato nacionalismo, sino como una observación objetiva, que el Arte Colonial Hispanoamericano se matizó del factor indígena, diferenciando este arte del de España a veces ostensiblemente, a veces sólo con sutilezas ornamentales, como en el mudéjar español, en que la sensibilidad árabe se combina con la cristiana y da un nuevo estilo muy rico en resultados.

* * *

En las historias del arte suele olvidarse el aspecto urbanístico, como si una ciudad no pudiera ser, ella misma, una obra de arte. En América, el urbanismo colonial es diferente al europeo. Se ensaya y se logra, en Santo Domingo, la planificación reticular "moderna", del Renacimiento, que luego repite Alonso García Bravo en las ciudades de Veracruz, México y Oaxaca. Para la de México le bastó la urbanística azteca que, para admiración de los conquistadores, era una ciudad rectilínea. Lo mismo debió suceder en Cholula, en la que la ciudad hispánica parece ser una simple sobreposición en la ciudad indígena.

Pero hay una mayor novedad que se relaciona, tanto con el trazo como con el alzado de una ciudad: la realización de la Ciudad Barroca. No hay en Europa una sola ciudad barroca *ab initio*. Puede hablarse de la Praga barroca, de la Roma barroca, pero son adaptaciones a la Praga medieval y a la Reforma cesárea.

Si el Barroco, sean cualesquiera los límites temporales que se le impongan, es un estilo de arte y de vida que floreció en los siglos XVII y XVIII, sólo pudo tener realidad urbanística y edilicia en América. Ciudades como Puebla o La Antigua Guatemala son ejemplos barrocos eficientes. Y aún las ciudades como México, de creación indígena, luego medieval con sus castillos almenados que se hicieron los conquistadores para albergue, renacentista después, devino barroca en la gran renovación del siglo XVIII.

Hacia 1760 México podía presentar un aspecto que pocas ciudades pueden vanagloriarse de haberlo tenido. Era una ciudad roja, gris y blanca. Roja por sus muros de tezontle; gris por sus fachadas de iglesias y torres, jambas y dinteles que eran de chiluca, cantera casi blanca que, con el tiempo, se patina en gris. Ni ladrillo, como el Madrid barroco, ni azulejo, como la barroca Puebla. Sus materiales exclusivos fueron el tezontle y la chiluca. El predominio arquitectónico era el eclesiástico, sin duda, pero los palacios lograban sobresalir y ostentarse como ahora, todavía, dominan en Roma.

Y Puebla, la policromada Puebla, la del ladrillo y el azulejo, cómo no ser un ejemplo de ciudad barroca? Tuvo casas, como lo aseguran quienes las vieron, cuyas fachadas eran de alabastro y hasta dieron el nombre a una calle, la de "Tecali", por ser el nahuatlismo popular con que se ha designado a ese mármol precioso. Oigamos a Bermúdez de Castro: "en la calle que sube del costado del convento de San Agustín a la parroquia de San Sebastián, Diego Páez Tenorio fabricó unas ricas y bien dispuestas casas en las que hizo las portadas de la puerta principal y la ventana, de jaspe, motivo para que dicha casa y calle sean conocidas en la Puebla con el distintivo de Tecali".

Y entre las muchas variaciones de la colocación del azulejo no se atrevió Puebla a llenar de muñecos toda una fachada en la calle de Mercaderes que aún por milagro existe?

Las yeserías de Puebla y Oaxaca, del siglo XVII, dan el tono de interioridad barroca en una explosión dinámica de formas que no son puramente decorativas. Hay un *espacio* peculiar en la Capilla del Rosario que toca tanto a

la arquitectura como a la decoración. El solo hecho de pensar una cúpula dominante que, sin desproporcionar la planta, abarque y reúna el conjunto, es ya una demostración. Una cúpula es un punto de fuga, espacial y lumínico. En la Capilla del Rosario la fuga, como en la música barroca, se hace contrapunto, y revierte, como la melodía a dos voces, sobre el tema, en este caso el ámbito mismo de la Capilla. Y para lograr su intento de manera absoluta, abre lucarnas en los gajos de la bóveda, introduciendo la novedad -espacial y luminosa- de dotar de 16 ventanas lo que la tradición cumplía solamente con las 8 del tambor. En el ornato cambia los dibujos de las bóvedas; cambia los tamaños de las pinturas en una jerarquía ascendente; juega con las proporciones variables de la escultura y del relieve de tal manera que la *transformación* dinámica está en todos los sentidos del espacio y en todas las posibilidades de la imaginación. Creer que el espacio arquitectónico es, nada más, la planta, es confundir la arquitectura con la estructura. Como hay escaso movimiento de plantas barrocas en América, en comparación con Italia, Austria y Baviera o Bohemia, se ha negado, incluso, la existencia del Barroco Hispanoamericano, creyendo que sólo el dinamismo de la estructura podía dar su fe de bautizo y su pasaporte al Barroco.

No se ha visto que las formas, las simples formas, modifican, subrayan, transforman un espacio arquitectónico. La presencia o la ausencia de un retablo, de un altar exento, de un marco en alto relieve, hace variar la rigidez —o la flexibilidad— de una estructura. Desnúdese la Capilla del Rosario y cambiará su ámbito espacial.

Moda ha sido últimamente la del interesarse con ansia en el espacio arquitectónico. El espacio lo es todo. La arquitectura no es sino "creación de espacios" y nada más "creación de espacios", de tal manera que las demás categorías del espíritu se han menospreciado y si antes, según critican y con cierta razón, el estudio se hacía a base de fachadas y los aspectos decorativos, ahora, cayendo en el exceso contrario, se quieren ignorar aquéllas y éstos para sumergirse en el ámbito espacial que, muchas veces, dice menos que la integración simbólica ornamental. En San Pedro, de Roma, podrá ser —y es— más importante la arquitectura que la decoración de sus esculturas y sepulcros barrocos, pero no así en Monreale o las basílicas bizantinas que si fueran desprovistas de sus mosaicos, se harían monótonas, en interesantes pero vacíos espacios que nadie iría a admirar.

La justicia está en el medio. Estructura y trato de esa estructura; espacio y modificación de ese espacio, ornamentación y estudio de su simbolismo, deben ser los platillos en equilibrio de la balanza crítica. El *meden*

agan de los griegos sigue siendo, aparte de la pasión creadora, el logos teológico de la dianoia.

* * *

Pero volvamos al Barroco. En el siglo XVIII se presenta en México un espectáculo único al que puede aplicarse el versículo apocalíptico *Ecce facio nova omnia*. "He aquí que todo lo hago de nuevo". Y no es ocurrencia nuestra la aplicación; la hizo un arzobispo barroco, Vizarrón y Eguiarreta, al mandar esculpir el versículo en la novedosa, renovada, modernísima (para 1743) fachada del palacio episcopal.

En este "áureo siglo", como lo llamó el predicador Garrido y Vargas en 1719, esta novedad es la que llamamos *Churrigueresco*, forma última del "Barroco Hispánico") iniciada en México de 1718 a 1736 por Jerónimo Balbás, arquitecto y escultor andaluz. El Churrigueresco es lo que en España se llamó al Barroco exuberante en general del siglo XVIII. En México tomó una sola forma, representada por el uso constante de la pilastra estípite, ese rico prisma cuya característica es la pirámide invertida que emerge de la base.

Una pilastra estípite tiene todas las posibilidades volumínicas imaginables. Puede, dentro de su esquema geométrico, ensancharse y angostarse insertar cubos o cuerpos bulbosos doblar el capitel y, en fin, incrustar relieves y hasta esculturas. El perfil de una pilastra estípite es lo más inquieto y móvil que pueda dibujarse, en un alarde mixtilíneo que se agota en sí mismo. Es el polo contrario de la columna, es el rompimiento definitivo con todo clasicismo. La pilastra estípite es insaciable, como el espíritu humano.

El hombre clásico aspiró a la inmovilidad como estado de perfección. Por ello le resultaba amarga la teoría de Heráclito, del eterno retorno, e intentó, con la sofística, la anulación del movimiento. De allí su arquitectura estática y tectónica, minuciosamente fijada en la combinación matemática que aseguraba su irreprochable acabado. El hombre barroco se sabe imperfecto y si aspira a la perfección es para *después*. Mientras, aquí en la tierra, vive y se retrata como es, no idealizando, sino en una vívida y conciente realidad de su "caída".

Las "ideas" de la metafísica platónica, que son entes fijos, se convierten en el cristianismo en potencias divinizantes que el hombre tiene que labrar en su propia alma, en un doble juego de gracia sobrenatural infusa y actividad natural propia, dando así un "movimiento" al espíritu que desconoció el hombre pre-cristiano. De allí sus aspiraciones móviles, ya sea en la agudización de la ojiva gótica; ya en la fuga de la cúpula; ya en la flameante torcedura ascendente de la columna salomónica o, en fin, en la escala, también ascendente, que presentan las fachadas de pilastras estípites insertas siempre, salvo casos excepcionales, en una composición que se inscribe en un triángulo isósceles que sube incontenible.

El Churrigueresco, expresión vital del siglo XVIII, adquiere su máximo desarrollo en México por las condiciones excepcionales de ese siglo extraordinario. Y no sólo es la expresión de la riqueza material, como tanto se ha dicho, sino de la *seguridad* espiritual que crea el ambiente propicio. Estar seguro, en psicología, es estar adaptado y con la posibilidad de mirar al futuro. La inseguridad se nutre de sí misma y crea el conflicto de angustia que se revuelve como la larva en el capullo sin poderlo romper. La *seguridad*, de *se, curare*, cuidarse, prepararse a sí mismo, ignora u olvida ese conflicto y es activa y creadora. Los novohispanos del siglo XVIII, peninsulares o criollos, estaban seguros. Decía el Conde de Regla a su confesor: "todo está hecho, cuanto he podido hacer, y lo que falta es porque no he podido y así no soy responsable ante Dios..." Es posible mayor confianza en sí mismo?

Esta situación se debe a la ascensión del criollo a las esferas culturales, económicas y sociales de su tiempo. En el siglo XVIII es el criollo el "patrono" religioso y donador por excelencia. No importa que un Borda sea peninsular se ha vuelto criollo. Y el Conde de Regla, como decía el Virrey Bucareli: "lo delicado de su conciencia le hace mirar, como uno de sus primeros intereses, el que no disponga Dios de su vida antes de que se verifique el establecimiento del Monte de Piedad", él, que llegó a la Nueva España a los 22 años y vivió en ella medio siglo, y que decía a sus hijos al morir: "Os aseguro que no cuento, hace muchos años, con otro placer más aceptable que el que he deseado y procurado a mi amado Soberano y a la nación de que he sido individuo hasta ahora".

Si los peninsulares se criollizan, por así decir, los criollos se mexicanizan y todos resultan enlaces y muelles de una nueva máquina (y perdón por el ejemplo), en la que hasta el Virrey, en un lapso feliz de la historia de la Nueva España, es un criollo, es decir, el Conde de Revillagigedo.

Y aún los indígenas toman voz, atrevida voz, en el panorama cultural cuando, con el velo de la poesía, y al propósito de las fiestas de la

inauguración del acueducto de Querétaro, en 1738, declamaban ante las autoridades y ante el Mecenaz, el Marqués de Villar del Aguila

"De todos estos milagros del agua, lo que inferimos es que, a imitación del agua, los indios hacen prodigios.

Los indios siembran los campos,
los indios cogen el trigo,
los indios hacen el pan
y todo lo hacen los indios.

Desde el principio hasta el fin
ellos solamente han sido
los que a costa de trabajos han
dado agua a los vecinos.

Ellos han hecho la alberca, ellos,
pisando peligros,
han hecho la tarjea y los arcos,
las pilas, cal y ladrillos.

Y si el agua es la fuente en
que lavaron a los indios de su
antigua ceguedad,
de las manchas y los
defectos.

Si a los indios se la dieron
para que vivieran limpios de
crueldades y torpezas,
de inmundicias y de hechizos,
hoy los indios la devuelven
porque tengan entendido
que si es pura es porque vivan
los españoles sin vicios."

Por otra parte, hay que tener en cuenta el Barroco indígena o popular o como se le quiera llamar, en Tepalcingo, Xolaipan, Tepango y cien ejemplos más.

El Churrigueresco es la expresión de este criollismo laborioso y rico, seguro de sí mismo, patriota, novedad en las altas esferas sociales y factor económico de primer orden. Por ello, también, el Churrigueresco es expresión de un arte que pudiéramos llamar ya "nacional". El arquitecto venezolano Gasparini dijo

en el último "*Simposium* panamericano de Restauración": "No considero aceptables los conceptos de *churrigueresco* y *ultrabarroco* empleados por la crítica mexicana cuando pretende limitar el término a lo *mexicano* o el *mexicanismo* en la arquitectura barroca de aquel país". Si la frase es un regaño a un petulante nacionalismo que hemos padecido hace años, tiene razón el ilustre crítico. Pero no la tiene cuando se pone en contra de la "limitación del término" a lo mexicano, porque se olvida que lo Churrigueresco sólo existe en España y en México y que nunca pasó las fronteras de la Capitanía General de Guatemala. El Barroco centro y suramericano es otro o de otras formas que lo individualizan, como la pilastra serliana o rizada de Guatemala o el riquísimo y peculiar salomónico del Perú. Y si el Churrigueresco, insistamos, nace en Castilla con José de Churriguera como una planta nueva, no es en España donde va a florecer; es, quiérase o no, en México. Pueden acaso España o el Perú presentar fachadas churriguerescas como Tepozotlán o San Felipe Neri, de la ciudad de México, o edificios churriguerescos integrales como Tasco o Valenciana? En España el churrigueresco se queda en los retablos o en los interiores; a Suramérica no llega, por qué, entonces, no decir con justicia y alegría, que lo que hay poco, o no hay, en otras partes, pueda representar y "limitarse" a lo mexicano?

El más legítimo nacionalismo, tal vez el único soportable, es el cultural, y de éste, el artístico. Acéptese, pues, por ineludible, y hágase gloria de América, el ultrabarroco mexicano que, considerar como propios los bienes de una misma familia cultural, es hidalguía de buena cepa y actitud eminente del espíritu.

En otra parte escribí: "Debemos sentir como nuestras las glorias universales. Venimos, tanto de Tenochtitlan y del Cuzco, como de Atenas y de Roma... seamos humildes, que así nos vendrá lo demás por añadidura ... Fe, Esperanza y Amor, no sólo son los principios de la teología, sino de la crítica, con la diferencia de que aquella termina en los dioses y ésta en las ideas" ¹.

* * *

Después de la helicoide columna de Bernini; después de la opulenta columna "tritóstila"; México contempló el Estípite, en 1736, en los magnos retablos del Perdón, de los Reyes y del Ciprés, de la Catedral. Además del desarrollo arquitectónico de sus ejes, simetría, proporción, y espacio, los retablos tenían un sentido escultórico evidente, muy grato a un pueblo que, desde la Edad Prehispánica, vivió ante y bajo la escultura. Por eso el Barroco

¹ *El pintor Cristóbal de Villalpando. I.N.A.H., 1964.*

Estípite empezó a fructificar de inmediato. La secuencia que han hecho los historiadores de Arte Colonial de la Obra de Balbás a la de Lorenzo Rodríguez, es decir, de 1736 a 1749, es falsa. En esos quince años hay un oleaje de churriguerismo que se ha pasado por alto.

Desde 1727, cuando iban a medias los retablos catedralicios, en la iglesia de San Sebastián se estrenaba un retablo, y luego otro en 1730, que, según el libro: *El Segundo Quince de Enero de la Corte Mexicana*, "uno y otro son iguales, de la obra nueva y con garbosos estípites en lugar de columnas". No es imposible que, como después en la Tercera Orden de San Francisco, los hubiera hecho el mismo Balbás.

Pero un toluqueño, Felipe Ureña, en 1729, era ya casi un émulo de Balbás, al construir el relicario churrigueresco de la Sacristía de San Francisco de Toluca. El 8 de diciembre de ese año se estrenaba la sacristía-cripta de la Orden franciscana, con tres retablos estípites, tan balbasianos, que llevaban los mismos ángeles de la parte superior de la pirámide invertida, las molduras, los medallones circulares y las "puntas de pluma de ave" (u "orejas de cerdo") en la parte alta. En el guarda-cálices también había estípites, exentos y diferentes, obra muy personal de Ureña. Por supuesto que no existe ni una astilla de este mobiliario venerable y la sacristía es una infecta bodega.

En 1730 se inauguraba con gran pompa el retablo mayor de la desaparecida iglesia del Espíritu Santo, "que se compone de columnas salomónicas pero con remates de estípites..." y así en Regina, en el retablo de San Francisco, de 1732, en el que "*en lugar de columnas salomónicas, se dejan ver cuatro estípites de cespillo follaje...*"

Y era también churrigueresco el retablo mayor de Santa Inés y en El Carmen se erigía otro retablo, además de los antes citados, al propósito del cual se dice que "fue trabajado en el obrador de lo moderno".

Pero no sólo en retablos, sino en obras de piedra, y públicas, aparecían los estípites, por ejemplo, en la bellísima fuente de la Tlaxpana, de 1737, y en el palacio episcopal, en el que, entre los estípites de su nueva fachada se puso el versículo apocalíptico que ya mencionamos.

Y la primera gran iglesia de fachadas churriguerescas no fue el Sagrario de México, fue La Compañía, de Guanajuato, del mismo Felipe Ureña, cuya primera piedra se ponía en 1747, dos años antes que la magna obra de Lorenzo Rodríguez.

Sin embargo, El Sagrario fue, como dijo el cronista Juan de Viera, "la pauta de la arquitectura". Todo se hizo ya en churrigueresco y la invasión fue total. Desde las Californias, Nuevo México y Texas, hasta Oaxaca, se hicieron iglesias enteras, o cuando menos capillas, retablos, palacios, casas y hasta mobiliario. Todo danzó al compás del Estípite. La misión de San Javier del Bac tiene impresionantes muestras de altares churriguerescos. Once de éstos pueden contarse en Baja California. El palacio del Conde de en Durango, así como el "casco" de su hacienda, tienen los mejores estípites del Norte, en compañía de la Misión de San Juan Capistrano, en Texas, y de la Catedral de Saltillo. En Zacatecas también su Catedral se adorna con ellos y ostenta los retablos de La Compañía, anteriores al Sagrario de México. Monterrey enseña su churrigueresca Capilla del Obispado y San Luis Potosí presenta su imponderable joya del Carmen, con los únicos retablos churrigueros en piedra. Guanajuato se distingue por sus esbeltos y alargados estípites, con las mejores fachadas de ese estilo, salvo las de México y Tepozotlán. Querétaro instauró el nuevo arte de sus retablos orlados, que hicieron fecunda escuela, y Michoacán y Jalisco lo usaron un poco menos por tener ya un rico siglo XVII y un Barroco Salomónico de primer orden, pero en Michoacán llega hasta las "trojes" o graneros, cuyos pórticos se sustentan con estípites, tan elaborados y elegantes, como si fueran para un retablo. Lo mismo pasó en Puebla, a donde llegó el Churrigueresco cuando ya estaban hechas todas sus iglesias, con yeserías policromadas, y sus palacios, con revestidos de azulejos. Sin embargo, Puebla se renovó con la fachada de San Francisco, con el mágico retablo de La Compañía, con los de sus conventos de monjas, los de San José y hasta en la Biblioteca Palafoxiana los estípites montan guardia en la entrada, así como en las fachadas de las casas. En Oaxaca se pierde; sólo llega el churrigueresco, tímidamente, a la fachada de San Francisco. Y falta la señera arquitectura de Tasco como una síntesis genial, en donde campean las columnas de fuste clásico, como una reminiscencia, en el primer cuerpo de su fachada; las salomónicas, como recuerdo del Barroco del siglo XVII, y los estípites de las torres y los retablos "trabajados en el obrador de lo moderno", como la presencia del siglo XVIII. Y en Tasco hay un *espacio churrigueresco*, para gusto y descanso de los arquitectos, en sus arcos moldurados, en sus cornisas rizadas y en amenazador avance fuera de su eje y en el ritmo de complejidad de sus retablos, desde el sotocoro al presbiterio. "He aquí que todo lo hago de nuevo", dijo el Apocalipsis. "He aquí que todo lo hago moderno", dijo el México del siglo XVIII. No es, pues, nuevo ese afán de modernidad del siglo XX. Pero ante la ola destructora del "funcionalismo", de este siglo XX, de la urbanística automovilera, de la arquitectura vítrea y ahora, modernísimamente, enrejada en plan de mosquiteros, hay que recordar que el Churrigueresco, para existir, *no destruyó nada*. Se adaptó o se construyó en donde nada había. Ejemplos en Tepozotlán *superpone* la fachada principal y deja la lateral, del siglo XVII. En Capuchinas (destruido), sustituye a la

pobre e improvisada fechada de 1670 con una poderosa obra churrigueresca. En San Felipe Neri se respeta la iglesia del siglo XVII y se hace otra, a su lado, del estilo moderno. La Universidad, que había dado el primer ejemplo de "modernismo" artístico en el siglo XVI, al construir su edificio, en 1580, también lo dio en la segunda "modernidad" del siglo XVIII al cambiar sus fachadas platerescas por otras churriguerescas, obras finísimas de cantera labrada de las cuales una, la principal, se perdió (?) al destruir Justo Sierra el edificio y las otras existen en la Secundaria N^o 6 y en el teatro al aire libre de la Escuela Normal.

La muerte del Barroco se debe a la *Ilustración*. Largo sería de contar el magnicidio. Pero vino de lo alto: decretos reales y Academias acabaron con él. Cien años de Barroco salomónico y cuarenta, apenas, de Churrigueresco, desaparecieron ante la Academia de San Carlos que, para fortuna nuestra, produjo obras de la misma importancia, y a veces mejores, que las obras barrocas. Sustituir, superando, es regla que justifica su aplicación.

Y si, en cuarenta años, se cubre un país de Arte Barroco, quiere decir que fue sincero y espontáneo, que fue una necesidad vital cumplida, que fue el más fiel retrato que, de sí mismo, hizo el México del siglo XVIII. Es, pues, una parte entrañable y compositiva, sustancial, de la historia de México.

Arte principalmente decorativo, es cierto, aunque también estructural en menor medida, fue un estilo alegre, optimista, floreciente, que sólo los encerrados en el caracol de la melancolía ven de soslayo. Esto no quiere decir que no sea profundo. El análisis de cualquier buen retablo o fachada Churrigueresca nos lleva a una síntesis de Teología y de Historia, de Iconografía y Liturgia, de Escritura y Hagiología, además de su Estética propia basada en el sentido de la dinámica de las formas, es decir, más en la sensibilidad que en la razón.

Es fácil constatar con veracidad ostensible, que el espíritu humano, en su historia de occidente, ha pendulado de la razón a la sensibilidad con un ritmo no siempre parejo, pero sí constante. Y es en la Historia del Arte donde mejor puede apreciarse este movimiento que parece subir y bajar del corazón a la cabeza.

Si lo rectilíneo, sea en el pensamiento, sea en la acción, es el resultado de la razón, lo curvilíneo y complicado lo es de la sensibilidad imaginativa. Y tan auténtico y tan bello el Patrón, como la Catedral de Chartres o la cúpula de San Pedro. Y también, con el abierto espíritu de la comprensión histórica y guardando sus distancias, el barroquismo de Bernini de San

Andrés del Quirinal, la cúpula de Guarini de la Catedral de Turin, el retablo de Churriguera en Salamanca, Tepozotlán o El Carmen de San Luis Potosí.

Si Baumgarten, el padre de la Estética dijo: *Aesthetica est scientia cognitionis sensitivae*, también Andre Bretón, en ferviente y dislocada frase afirmó ante el Surrealismo : "La Belleza será convulsiva o no será", pero quien la justifica y le da brillo y realidad, no es el Surrealismo, es el Barroco.

Respuesta del Académico Dr. Edmundo O'Gorman

Sr. Director,
Sres. Académicos, Sras. y Sres.:

Francisco de la Maza y de la Cuadra advino pronto a la notoriedad intelectual: tenía veintiséis años cuando, hace veintiséis años, nos dio su *San Miguel de Allende*, monografía que de un bote le abrió las filas de los historiadores del arte mexicano. El espaldarazo fue de quien tenía que ser, de su maestro D. Manuel Toussaint, con el prólogo que le puso a aquella obra; y desde entonces, sin interrupción, Francisco de la Maza ha venido ofreciendo víctimas a la tortura de las prensas, para lección y deleite de sus muchos admiradores entre quienes me honra confesarme. Como no quiero consumir paciencia con la lectura del largo inventario de la producción literaria de nuestro recién llegado, baste notificar, para espanto de los no informados y ejemplo de perezosos, que la lista llega, hoy por hoy, a los doscientos títulos, entre libros, artículos y recensiones, monumento a su dedicación y prueba de la fidelidad a un llamado nunca desoído desde la adolescencia, pese a peligrosos cantos de sirena que lo han tentado en el camino. Y aunque, sin duda, la mayor suma de su atención se ha volcado en el estudio del arte colonial, campos hay, aledaños algunos, otros muy distantes, que no han sido ajenos al arado de su pluma. Allí están, en testimonio de ello, el *Guadalupismo mexicano*, la *Ruta de Hidalgo*, el prólogo a la *Sor Juana* de Pfandl, las brillantes *Cartas Barrocas* y de pronta aparición, su libro sobre Antinoo, atrevida incursión en los dominios de la belleza antigua.

Pero la obra de Francisco de la Maza no es toda de reposada investigación y doctrina; convertido a veces en energúmeno de santa ira, ha hecho escudo de sus letras para oponerlo a los desmanes de un dragón llamado progreso, el insaciable agresor de la indefensa inocencia de los restos que nos quedan del legado artístico de nuestros mayores. Fruto de este noble ejercicio de caballería andante, quiero recordar, para, aplaudirlo, el último y bello triunfo de nuestro Francisco, por cuyos afanes y batalla, México tiene ahora, en el coro de San Jerónimo, su santuario metropolitano en honor de la mujer que tanto honor le ha dado.

Y esa no es toda la suma, porque a las excelencias del escritor y a las virtudes del Amadís debemos añadir el peso de la labor del maestro. Verdadero "celestino" de la Melibea colonial y ducho despertador de vocaciones en capullo, su docencia en la clausura de la cátedra y a cielo descubierto en devotas peregrinaciones a los monumentos, ha sido y es ejemplar, como lo abonan muchas generaciones de estudiantes agradecidos que lo recuerdan con afecto y admiración y no pocos que ven en él a su pastor predilecto.

II

Acabamos de escuchar el bello discurso de Francisco de la Maza y apreciado en ejercicio las virtudes y dones de su ingenio, y ahora, como es de obligación, debo comentarlo, pero no sin antes expresarle las gracias por el placer que nos ha proporcionado.

Primero nos lanzó, en esbozo, una visión acerca de la unidad fundamental del proceso histórico del arte en México, considerado como una marcha ascendente desde los tiempos precolombinos hasta estos nuestros. Se trata, dijo, de un devenir que es "una cadena cuyos eslabones esenciales han sido el Anáhuac como principio, la Nueva España como desarrollo y la República como plenitud." Más adelante concentró su atención en el periodo colonial y, generoso, le concedió de vida tres siglos y medio en vez de los redondos trescientos años consabidos, porque, explicó, la vigencia de sus formas no fue abolida por la separación con España, sino que perduró hasta mediados del siglo XIX, con la Reforma. La observación es penetrante y fecunda, porque pone al descubierto una armazón ideológica de nuestra historia del arte, liberada, ya que no independiente, del esquema político al que ha sido tan habitual uncirla. Habría que meditar, sin embargo, hasta qué punto esos cincuenta años invasores en la cronología del período nacional, se deben a forzada tolerancia por la incuria de la República, y no a comprensión y amor hacia la estética virreinal. Y es que, si hemos de ponerle "estilo" al periodo

comprendido en las primeras décadas posteriores a la emancipación, no parece demasiado atrevido afirmar que ninguno le cuadra mejor que el neo-clásico en cuyo ambiente se gestó y consumó aquel movimiento.

Con maestría singular, Francisco de la Maza presentó ante nuestra mirada su visión del desarrollo del arte en la Colonia, y remontándose a los heroicos inicios del siglo XVI, nos fue convenciendo de la novedad y peculiaridades en las formas artísticas que le fueron brotando a nuestro suelo al recibir la semilla de la cultura hispánica. De "mexicanismo" calificó a esas peculiaridades, y está bien; pero será el primero en conceder la necesidad de deslinde en el significado del término, porque, con toda evidencia, su empleo indiscriminado trae el riesgo de atribuir retroactivamente un modo de ser a una época anterior en cuya conciencia histórica no tiene cabida. El historiador siempre vive al filo del absurdo que tan pintolescamente ha descrito el maestro Ortega y Gasset cuando narra la tierna despedida de unos amantes de comedia: *Adiós, mi amor* le dice él a ella; "parto para la guerra de Treinta Años."

Pero apresurémonos a llegar a lo más enjundioso, a toda esa parte en que Francisco de la Maza nos habló del barroco mexicano. Su palabra cobró más vuelo y más autoridad, y en frases llenas de entusiasmo y de mal disfrazada nostalgia nos invitó a participar en el espectáculo de esa grandiosa aventura a la que, según nos enseñó, un arzobispo le puso la apocalíptica divisa, hasta entonces reservada a sólo la creación del mundo, de "He aquí que todo lo hago de nuevo." *Ecce facio nova omnia*". Y ciertamente, no queremos desdibujar con la impertinencia de un comentario los lípidos perfiles del bello cuadro que trazó Francisco de la Maza al recordarnos aquella explosión de embriaguez barroca que renovó a la moda estípíte el guardarropa entero de la Nueva España. Pero si hemos de insistir un poco en el milagro. A mí me parece que la lección suprema de esta noche está en habernos mostrado que el proceso del arte en México —y quizá en todas partes— obedece a una dialéctica emparentada con la conciencia mítica, y más compleja y subterránea que la de una diáfana continuidad causal, como la insinuada al principio del discurso. Me parece que la divisa archiepiscopal del *Ecce facio nova omnia* que presidió la inundación barroca, ya nos previene que en ese áureo episodio del devenir artístico en México hubo una voluntaria negación de las exigencias lógicas. Quiero decir, que no se admitió como única posibilidad la consecuencia lógica de las premisas heredadas, cualquiera que ella fuere, porque sólo así tiene sentido el mandato de novedad radical pregonado en la divisa. Trátase, pues, de un proceso dotado de múltiples e imprevistas salidas, todas igualmente deseables y que, por serlo, impulsaron la voluntad de forma a invenciones osadas y desconcertantes y racionalmente caprichosas, pero vitalmente certeras. El arte clásico, me parece, es un arte

aporético: una y sólo una es la solución perfecta, y en ello estriba la serenidad maravillosa —que no frialdad—de su belleza apolínea. Pero el barroco rechaza esa limitación por inhumana, repudia esa uniposibilidad en la meta de la perfección, y es, por lo tanto, un arte insaciable, un arte goloso que codicia todas las formas y que aspira a una síntesis *sui generis* que exprese a un tiempo, en el oro de sus retablos, las apetencias de la carne y del espíritu; y en su ubicua solución, también incluye la del clasicismo, pero sólo para violarla. Columna violada, eso es el estúpido.

Pero ¿qué vamos a hacer, entonces, con aquel lógico proceso que por sus eslabones contados, se nos dijo, vinculaba en un todo unitario al Anáhuac como principio, a la Nueva España como desarrollo y a la República como plenitud? Pues ¿qué, no acaso, fue plenitud Coatlicue, no plenitud la explosión barroca? En mi miopía yo sólo encuentro la huella de aquel proceso en el artificioso mensaje de la Plaza de las Tres Culturas, y por eso, quiero convencerme que si Francisco de la Maza inició su disertación con aquel fantasma lógico, lo hizo, artista barroco que es, para darse el gusto de apostatarlo. Démosle, entonces, las gracias por tan objetiva enseñanza churrigüesca y veamos en ella un título más para su promoción a la sede vacante de la historia del arte colonial. Nadie como él para ceñir la mitra, porque la gran virtud y el profundo secreto de Francisco de la Maza es, señoras y señores, que tiene alma de estúpido. Bien venido, Francisco, a esta *Academia Mexicana de la Historia*.