



SOBRE EL ARTE “MESTIZO” HISPANO-AMERICANO

LEOPOLDO CASTEDO

INTRODUCCIÓN

Mucho se ha escrito, y mucho ha de escribirse aún, acerca del encuentro (o desencuentro) de Hispanoamérica con su propia esencia. La literatura de introspección es abundante. Estas notas tienen por objeto añadir una contribución más, convencidos de que entre los muchos caminos recorridos, y entre los que han de recorrerse forzosamente en esta necesaria búsqueda, el ya abierto por la historia del arte es el más representativo, como oportunamente ha señalado en reiteradas formas y ocasiones Justino Fernández.

La ocasión es propicia. La motivación de esta Mesa Redonda, también. Séanos por ello permitido proponerles a ustedes un tema que, no por muy discutido, ha superado ya los límites de una contumaz controversia: el de la existencia real o imaginada de un arte colonial americano, expresado en sus aportaciones no europeas. En efecto, al referirnos a ciertas formas artísticas de expresión de la sociedad colonial hispanoamericana, ¿debemos tratarlas como derivadas de un arte “provincial” o “folklórico”, o bien “mestizo”, o “tequitqui”, o puramente imitativo? ¿Son originales en algún grado? ¿Son dignas o indignas de figurar honorablemente en la historia general del arte?

Es muy probable que nunca se llegue a total acuerdo en este litigio, litigio que en los círculos especialistas se mantiene desde hace medio siglo. Mas parece oportuno reactualizarlo puntualizando los argumentos con el correspondiente análisis de las fuentes documentales y bibliográficas.

I

En el terreno de la historiografía iberoamericana los planteamientos se iniciaron en 1914 en Argentina¹ y culminaron en la encuesta solicitada por el profesor Graziano Gasparini en Venezuela² en 1964 y en los artículos publicados a continuación, especialmente

¹ El arquitecto Martín S. Noel realizó un viaje de estudio a Perú y Bolivia en 1913. En septiembre de 1914 propuso en una conferencia en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires la definición de una arquitectura “hispanoamericana” diferenciada de la europea.

² Encuesta sobre la significación de la arquitectura barroca hispanoamericana. *BCIHE*, 1, enero Caracas, 1964, pp. 9-42. Respondieron a la encuesta: arquitectos: Carlos Arbeláez Camacho, Mario J. Buschiazzo, José García Bryce, Teresa Gisbert

en el *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. En cuanto a la historiografía norteamericana, los dos trabajos que abren y (al parecer en cuanto al último) cierran la controversia se deben a Alfred Neumeyer³ en 1948 y a George Kubler⁴ en 1961, sin menoscabo de otras publicaciones que comentaremos más adelante, a partir de la obra de Sylvester Baxter⁵ en 1901.

La tarea emprendida por el profesor Gasparini es digna de elogio. Muchos factores de confusión han sido en parte aclarados. Otros, en cambio, son ahora más oscuros que nunca. Como la controversia ha adquirido a veces tonos agrios, pareciera correrse el riesgo de abrir nuevas trincheras erizadas de bayonetas entre los diversos bandos: acusaciones de nacionalismo o racismo, de limitaciones profesionales, de "hacer literatura", de confusiones en la terminología, de intromisión en terrenos no genuinamente histórico-artísticos, entre otras.

Tratemos de enumerar algunos factores de confusión.

Al repasar minuciosamente las citas en apoyo de autoridades, se advierten las omisiones de autores que, por su visión histórica, su capacidad de análisis o su conocimiento documental y artístico han escrito capítulos sapientísimos al respecto. Baste citar los casos flagrantes de Mariano Picón Salas⁶ en su *Barroco de Indias*, una sola vez citado de pasada, por Mesa-Gisbert⁷ y el aún más grave de José Moreno Villa,⁸ también citado una sola vez por Kubler⁹ si bien con mayor interés. Lo anterior no quiere decir que los autores en cuestión eviten a los "no especialistas". En un artículo incendiario¹⁰ Gasparini cita a Salazar Bondi¹¹ precisamente en una de las partes más agrias de su apasionante ensayo, *Lima la horrible*.¹²

Emilio Harth-terré, Carlos Maldonado, José de Mesa, Ricardo de Robina y Germán Téllez; profesores: Diego Angulo Itúñez, George Kubler y Sidney D. Markman.

³ Alfred Neumeyer, "The Indian Contribution to Architectural Decoration in Spanish Colonial America", *Art Bulletin*, June, 1948.

⁴ George Kubler, "On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art. Essay 2", *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*: Cambridge, Mass 1961, pp. 14-34.

⁵ Sylvester Baxter, *Spanish-Colonial Architecture in Mexico* (with Photographic Plates by Henry Greenwood Peabody and Plans by Betram Grosvenor Goodhue), s/h, 1901.

⁶ Mariano Picón-Salas, *De la conquista a la independencia*. México-Buenos Aires, 1944.

⁷ José de Mesa y Teresa Gisbert, "Renacimiento y manierismo en la arquitectura 'mestiza'", *BCIHE*, 3, junio, Caracas, 1965, pp. 9-44 (nota 40, p. 35).

⁸ José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*. México, 1942. *Lo mexicano*. México 1948.

⁹ George Kubler, "On the Extinction...", pp. 16-17.

¹⁰ Graziano Gasparini, "Opiniones sobre pintura colonial", *BCIHE*, 8, noviembre. Caracas, 1967, pp. 133-142 (nota 11, p. 142).

¹¹ Sebastián Salazar Bondi, *Lima la horrible*. México 1964.

¹² p. 85 de la edición peruana. Publilibros. Lima 1964.

La mayor parte de los juicios de valor se ha centrado en la arquitectura.¹³ En cuanto a la pintura y a la escultura, pese a los beneméritos esfuerzos de Martín Soria,¹⁴ Enrique Marco Dorta¹⁵ el matrimonio Mesa-Gisbert,¹⁶ Francisco de la Maza,¹⁷ Héctor Schenone,¹⁸ Elizabeth Wilder Weismann,¹⁹ Gabriel Giraldo Jaramillo,²⁰ Alfredo Boulton,²¹ entre otros, pareciera existir consenso acerca de su calidad imitativa. Los juicios oscilan desde el académico principio de Martín Soria,²² hasta las conclusiones ambivalentes de Mesa-Gisbert²³ (relacionados sólo con la altoperuana). En cuanto a México

¹³ A la citada encuesta (vid. nota 2) que, por su mismo índole, atañía sólo a la arquitectura, respondieron 9 arquitectos y sólo 3 profesores-historiadores no arquitectos.

¹⁴ Martín Soria, vid. Kubler-Soria nota 22: "Colonial Painting in Latin America", *AIA*, pp. 47-3; Fall 1959, pp. 32-39. Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas: *AIAAIE/A*, 5, 1952, pp. 43-49. *La pintura del siglo XVI en Sud América*. B. A. 1958; "La pintura en el Cuzco y el Alto Perú, 1550-1700: rectificaciones y fuentes", *AIAAIE/A*, 12, 1959, pp. 24-34.

¹⁵ Enrique Marco Dorta: En Diego Angulo, Enrique Marco Dorta y Mario Buschiazio, *Historia del arte hispanoamericano*. 3 vols., Barcelona, 1954-1956, t. II., cap. IX. "La escultura en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia." t. II., cap. XII. "La pintura en Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia."

¹⁶ Vid. nota 23.

¹⁷ Francisco de la Maza, *Los retablos dorados de la Nueva España*. México. 1950. "La decoración simbólica de la Capilla del Rosario de Puebla", *AIE/M* 6:23, 1955. "Las estampas de Alconedo", *AIE/M* 6:23, 1955, pp. 69-74. "Arte colonial en Chiapas", *Ateneo*, 6, mayo, Chiapas 1956, pp. 59-122. "Un carpintero poblano. Documentos", *AIE/M*, 31, 1962, p. 143). "Una pintura de la 'Ilustración' mexicana", *AIE/M*, 32, 1963, pp. 37-51.

¹⁸ Héctor H. Schenone, *Pinturas de Las Mónicas de Potosí*, Bolivia, 1952. "Acerca de una pintura de Manzoni", *AIAAIE/A*, 6, 1953, p. 103-104. "Tallistas portugueses en el Río de la Plata", *AIAAIE/A*, 8, 1955, pp. 40-56. "Escultura funeraria en el Perú", *AIAAIE/A*, 13, 1960, pp. 35-40. "Esculturas españolas en el Perú, siglo XVI", *AIAAIE/A*, 14, 1961, pp. 58-72.

¹⁹ Elizabeth W. Weismann, *Mexico in Sculpture: 1521-1821*. Cambridge, Mass. 1950.

²⁰ Gabriel Giraldo Jaramillo, *Bibliografía selecta del arte en Colombia*. Bogotá, 1955. *El Museo del Seminario Conciliar de Bogotá*. Bogotá, 1954. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá, 1954. *Pinacotecas bogotanas*: "El Museo Colonial". Bolívar, Bogotá 29, 1954, pp. 729-738. "El grabado en Colombia". Bogotá. 1959. *Pinacotecas bogotanas*: "La galería del Colegio Mayor de N. Sra. del Rosario". Bolívar, Bogotá, 38, mayo 1955, pp. 635-668. "Humboldt y el descubrimiento estético de América", *Cp/F*, 20:18, marzo-abril 1959, pp. 10-19.

²¹ Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela*. t. I, época colonial. Caracas, 1964.

²² Martín Soria, En George Kubler and Martín Soria: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions. 1500-1800*: "... Colonial painting usually lacks originality and slavishly follows prints from Antwerp and Roma..." p. 303. Sin embargo en "Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas" (*AIAAIE/A*, 5, 1952, pp. 43-49) acepta la distinción en el arte colonial entre europeo, mestizo e indio (p. 48).

²³ José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires, 1962: "(los) maestros (del) siglo XVII siguieron las tendencias europeas... . . . Quis-

los valores se sintetizan en una brillante frase de Francisco de la Maza,²⁴ sin menoscabo de los esfuerzos del propio De la Maza, de Xavier Moysen,²⁵ de Abelardo Carrillo,²⁶ sobre los enigmáticos frescos de Ixmiquilpan y de tantos otros ilustres investigadores del Instituto de Arte Americano de la UNAM.²⁷ Mención especial y elogiosa merece el trabajo exhaustivo de Alfredo Boulton en Venezuela,²⁸ así como los estudios sobre la sobrevivencia del arte precolombino en los manuscritos coloniales, especialmente de Robertson²⁹ y Tudela de la Orden.³⁰

Por lo que atañe a la escultura, salvo los escasos trabajos especializados, incluyendo el clásico de Elizabeth Wilder Weismann,³¹ el de Berlín³² y las partes correspondientes de Wethey,³³ Kelemen,³⁴ Soria,³⁵ Toussaint,³⁶ Angulo y Marco Dorta, se incluye con frecuencia en los panoramas generales o en las formas integradas de la arquitectura.

pe Tito... es el directo responsable de(1) cambio... (hacia) la pintura cuzqueña popular del s. XVIII... En su trabajo... se señalan sus raíces hispanoindígenas", (p. 12). "El pintor Diego Quispe Tito", *AIAAIE/A*, 8, 1955, pp. 115-122. "La pintura boliviana en el siglo XVII", *E. A.*, 11, 52-1956, pp. 19-42 "Nuevas obras y nuevos maestros en la pintura del Alto Perú", *AIAAIE/A*, 10, 1957, pp. 9-46 *Holguín y la pintura altooperuana del Virreinato*. La Paz, 1956. *Fray Francisco de Salamanca, pintor orureño del siglo XVIII*. Khana —36— 1962. *Gaspar Berrio*. La Paz, 1962.

²⁴ Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*. México, 1964. "Toda creación es rebeldía y toda escuela es obediencia. Y nosotros, en la Colonia, fuimos obedientes. Creamos muy poco y mucho copiamos. Pero, eso sí, tuvimos buenos, maestros." p. 1.

²⁵ Cf. especialmente su magnífico trabajo (rectificaciones a Toussaint, Kubler y Angulo, entre otros) sobre el caso de transculturación en "Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson", *AIIE/M*, 33, 1964, pp. 23-39.

²⁶ Abelardo Carrillo y Gariel, *Ixmiquilpan*. México, 1961 Cf. asimismo: *Imaginería popular novoespañola*. México, 1950.

²⁷ Cf. Justino Fernández, *Bibliografías de los investigadores*. Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1961. (Colosal muestrario del trabajo de los investigadores mexicanos. Romero de Terreros figura con 466 títulos y el propio Fernández con 341 hasta 1960...)

²⁸ Vid. nota 21.

²⁹ Donald Robertson, *Mexican manuscript painting of the early colonial period: The Metropolitan schools*, New Haven, Conn. Yale University Press, 1959.

³⁰ José Tudela de la Orden, "Las primeras figuras de indios pintadas por españoles", *Homenaje a Rafael García Granados*. México, 1960, pp. 319-329.

³¹ Vid. nota 19.

³² Heinrich Berlin, *Historia de la imaginería colonial en Guatemala*. Guatemala, 1952.

³³ Harold Edwin Wethey, *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*. Cambridge, Mass.

³⁴ Paul Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America*. New York, 1951.

³⁵ Vid. nota 22

³⁶ Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*. México, 1949. Cf. además "Huellas de Diego Siloe en México", *AIIE/M*, 6:21, 1953, pp. 11-18.

II

Otro factor de confusión lo determina la manía de los encasillamientos. Nadie podría poner en tela de juicio la importancia que para la historia en general y para la historia del arte en particular tienen las clasificaciones y las "teorías". Erwin W. Palm puntualiza de manera elocuente y con un acopio sistemático de referencias la evolución y reflejo en la historiografía del arte colonial, de las teorías, casi todas alemanas, que han pretendido sistematizar la interpretación de los fenómenos histórico-artísticos.³⁷ Desde Riegl hasta Landolt, los historiadores del arte de ambas Américas se han abanderizado en la teoría a la sazón prevalente. Ángel Guido³⁸ tratando de embutir su teoría indoamericana en las categorías, bastante rígidas por cierto, de Wölfflin y de Worringer, Dvorak y Pinder³⁹ pareciera que, merced a la energía y a la consecuencia de Gasparini, está por inaugurarse la era Hanspeter Landolt.⁴⁰ El caso del manierismo es tal vez el más ilustrativo. Kubler emplea el término desde su primera obra básica de 1948;⁴¹ Mesa-Gisbert⁴² y Santiago Sebastián⁴³ abundan en su aplicación. En la larga lista de los "resistentes", actitud que Palm censura sin ambages,⁴⁴ figuran casi todos los historiadores mexicanos y desde luego, Mario Buschiazzo.

No es éste el lugar para analizar más a fondo el atractivo tema. Mas baste plantear las incógnitas que crearía la interpretación "manierista" del trabajo de Francisco Guerrero y Torres en la elevación de la Capilla del Pocito, a pesar de su modelo "serliano", o la proyección de Vignola en el barroco americano.

No menos limitadoras son las confusiones derivadas de la discrepancia en la terminología. Con todos los respetos, que son muchísimos, por la obra ejemplar del maestro Toussaint, pareciera que el término "ultra-barroco" (aunque él no lo inventara, lo hizo popular) encerrara un contrasentido flagrante, si consideramos que el concepto barroco, en

³⁷ Erwin W. Palm, "Perspectivas de una historia de la arquitectura colonial hispanoamericana", *BCIHE*, 9, abril, Caracas, 1968, pp. 21-37.

³⁸ Ángel Guido, *La filosofía del arte en la actualidad*. Cap. II de "Redescubrimiento de América en el Arte". Buenos Aires, 1944.

³⁹ "La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin". *Ibid.*

⁴⁰ Véase más adelante el análisis del concepto del espacio en la arquitectura colonial.

⁴¹ George Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*. New Haven, 1948.

⁴² José de Mesa y Teresa Gisbert, "Renacimiento y manierismo en la arquitectura mestiza", *BCIHE*, 3, Caracas, 1965, pp. 9-44.

⁴³ Santiago Sebastián, "La decoración llamada plateresca en el mundo hispánico", *BCIHE*, 6, Caracas, 1966, pp. 42-51. "La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica", *BCIHE*, 7, Caracas, 1967, pp. 30-73.

⁴⁴ Erwin W. Palm, "Perspectivas..." (*vid.* nota 37), p. 29.

sí, es ya el "non plus ultra". Más grave es el caso del "churrigueresco", asunto dilucidado definitivamente por Kubler.⁴⁵ Puestos a hacer teorías, por qué no establecer la del atractivo onomatopéyico que para los españoles tiene la salomónica forma del popular "churro", y su identificación con las torceduras del último de los Churriguera.

III

Hemos señalado ya que los empeños por la determinación de un arte provincial, "folklórico", de segunda mano o "mestizo" y original se han centrado en los análisis de las obras arquitectónicas. Diversas posiciones se disputan el favor del lector estudioso.

Acerca de la posición "indigenista" ya hemos hecho varias alusiones al principio de este trabajo.⁴⁶ Conviene, en materia de atribuciones, rectificar la información dada por el matrimonio Mesa-Gisbert acerca de la paternidad del adjetivo "mestizo" para singularizar el fenómeno, que la ilustre pareja atribuye a Wethey.⁴⁷ Mucho antes que Wethey la usaron el propio Guido en 1936, Noel (aunque no en los mismos términos pero sí el mismo sentido) desde 1914⁴⁸ y, desde luego, y con más alcance, Buschiazzo en 1944.⁴⁹ La posición "indigenista" a *outrance* ha producido obras deliciosas, como la de Cali.⁵⁰

Al margen de la crítica formal y académica, cuesta creer —con Guido— que los indios rebeldes aprovechaban el pesado sueño de los frailes coloniales para esculpir "cantuctas" y "alkumaris" de contrabando en las fachadas de los templos católicos.⁵¹ Pero ningún estudioso del arte americano puede dejar de reconocer los muchos méritos en la obra de Martín S. Noel⁵² que abrió el paso en América

⁴⁵ *vid.* nota 14.

⁴⁶ *vid.* notas 1, 3 y 38.

⁴⁷ Mesa-Gisbert, *Renacimiento*... p. 9, nota 4: La denominación de "arquitectura mestiza" se debe a Wethey en... 1949 y... 1960

⁴⁸ *vid.* nota 1.

⁴⁹ Mario J. Buschiazzo, *Estudios de arquitectura colonial hispanoamericana*. Buenos Aires, 1944.

⁵⁰ François Cali, *L'Art des Conquistadors. Photos de Claude Arthaud et François Héert-Stevens*. Paris, 1960. En contraste con la magnificencia de las fotografías, el texto de este "Coffee-table book" es una cadena de asociaciones marginales que poco tienen que ver con el título y las fotos. Tal vez sea mejor así. Por ejemplo: Santiago Pomata está influenciado por la Estela Raimondi y, por supuesto, el famoso indio Kondori es el autor de la fachada de San Lorenzo de Potosí (p. 283 y 198).

⁵¹ Cf. además de la *op. cit.* la proposición de Guido en ([Catálogo de la] Exposición de Arte Religioso Retrospectivo, octubre 1950. Rosario, 1950) para definir el arte colonial como barroco hispano, barroco criollo y barroco mestizo. *La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaca*. Buenos Aires, 1956.

⁵² Martín S. Noel, *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana*. Buenos Aires, 1921. (Proposición de clasificar las artes americanas en "hispano-aztecas" e "hispano-inkaicas".) *Fundamentos para una estética nacional*. Buenos

del Sur a las interpretaciones más ecuanímenes de sus colegas y continuadores, desde los tiempos ya remotos de su conferencia en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires en 1914, al final de la cual, y luego de mostrar diapositivas de los monumentos religiosos del Collao, propuso definirlos como propios de su "arquitectura Ibero-Andina".

Fogoso adalid de la posición "espacial" es el profesor Graziano Gasparini.⁵³ Para Gasparini los "valores esenciales de la arquitectura" sólo atañen al espacio. Todo lo demás (función, ornamento, supe-
ditación al ambiente, razón económica y sociológica de ser, integración con las artes no espaciales, etcétera) pareciera no tener vigencia. Además el enjuiciamiento "estético" de un arte, que no debe ser mistificado con la pintura y la escultura, le lleva a concluir que "es imposible admitir la existencia de una arquitectura barroca hispano-americana, por cuanto no pertenecen a América los conceptos espaciales que originaron su expresión". Por cierto no hubo Borrominis americanos, aunque sí borrominismo en América. Para Gasparini el "carácter americano reside entonces en la reinterpretación y reelaboración de conceptos arquitectónicos importados (*sic*) y eso impide considerar este fenómeno como la aparición de un arte 'americano' surgido de un impulso creador autóctono".⁵⁴ Con la misma argumentación "antinacionalista" podría sin duda argüirse que el barroco español y el portugués son también formas provinciales y derivadas. El único barroco auténtico parece ser el italiano y, como consecuencia, el alemán. Es curiosa la identificación de Gasparini con Hanspeter Landolt. Según el distinguido analista de la arquitectura barroca: "La arquitectura no es, única y simplemente, 'arte espacial'; tiene por sobre todo dos aspectos diferentes: en el primero, e incluso el principal, se manifiesta como cuerpo arquitectónico de naturaleza plástica, sin contar el espacio y sólo en segundo plano es un arte moldeador de vacíos espaciales."⁵⁵ La teoría de la negación de creatividad americana en materia de espacio se contrapone con varios

Aires, 1926. *Teoría histórica de la arquitectura virreinal*. Buenos Aires, 1932. *El arte en la América española*. Buenos Aires, 1942. (En esta obra emplea ya el término "indomestizo".) *La arquitectura mestiza de las riberas del Titikaca*. Buenos Aires, 1952. *En la Arequipa indohispánica*. Buenos Aires, 1957.

⁵³ Graciano Gasparini, "Análisis crítico de las definiciones de 'arquitectura popular' y 'arquitectura mestiza'." *BCIHE* 3, junio, Caracas, 1965, pp. 51-66. "Significación de la arquitectura barroca en Hispanoamérica", *BCIHE*, 3, junio, Caracas, 1965, pp. 45-50. "Las influencias indígenas en la arquitectura barroca colonial de Hispanoamérica", *BCIHE*, 4, enero, 1966, pp. 75-80.

⁵⁴ Gasparini, "Las influencias..." p. 77.

⁵⁵ Hanspeter Landolt, "El espacio en la arquitectura barroca". Traducción del alemán por los arquitectos Joaquín Rodríguez Saumell y Patricio H. Randle. *AIAAIE/A*, 9, 1956, pp. 53-69.

trabajos publicados antes y después de los artículos del distinguido profesor de la Universidad de Venezuela. Los que más se relacionan con el tema son los dedicados al estudio formal y "espacial" de posas, capillas abiertas y atrios en el plateresco mexicano y en menor proporción en América del Sur. Algunos autores, como Arbeláez Camacho⁵⁶ y McAndrew,⁵⁷ consideran tales formas como inventos americanos, sea de los frailes en el xvi o bien supervivencias de conceptos precolombinos. Otros, por el contrario, como Mesa-Gisbert⁵⁸ y Erwin Palm⁵⁹ las consideran readaptaciones de viejas formas europeas olvidadas. El autor de este trabajo opina lo mismo.⁶⁰ Mas creemos que lo que da valor "americano" a tales desarrollos espaciales es su carácter de arquetipo repetido, su capacidad para convertirse en una verdadera constante de la arquitectura colonial americana, a diferencia de los esporádicos y aislados ejemplos que de sus antecedentes encontramos en Europa. Otra forma de adaptación o modificación espacial se produce en la arquitectura rural, como lo han demostrado los trabajos de Heinrich⁶¹ y Romero de Terreros.⁶² También debieran considerarse en este capítulo los análisis estructurales y, sobre todo, de las técnicas de construcción en la arquitectura de las misiones, especialmente en Mojos y Chiquitos, tema trabajado por Busaniche⁶³ y por Buschiazzo.⁶⁴

Además de las posiciones interpretativas criticadas cabría comentar la que, con cierto eclecticismo, nos atreveríamos a llamar "académica". Esta posición está representada por distinguidos profesores norteamer-

⁵⁶ Carlos Arbeláez Camacho, "Nueva visión de la arquitectura colonial", *BCIHE*, 2, Caracas, 1965, pp. 27-46.

⁵⁷ John McAndrew, *The Open-air Churches of Sixteenth-Century Mexico*. Cambridge, Mass. 1965. Sostiene también la tesis Obregón Santacilia y, en cierto modo, Tounsaint y Angulo.

⁵⁸ José de Mesa y Teresa Gisbert, *Iglesias con atrio y posas en Bolivia*. La Paz, 1961. "La capilla abierta de Copacabana", *AIAAIE/A*, 15, 1962, pp. 103-108. "La iglesia de Caquiaviri", *Khana*, 4, 7-8, marzo, 1955, pp. 27-35.

⁵⁹ Erwin W. Palm, "Las capillas abiertas americanas y sus antecedentes en el occidente cristiano", *AIAAIE/A*, 1953, pp. 47-64.

⁶⁰ Leopoldo Castedo, "El plateresco americano". *Finis Terrae*, 20, 4º trimestre, Santiago de Chile, 1958, pp. 53-58. *A History of Latin American Art and Architecture*. New York, 1969, p. 320.

⁶¹ Heinrich Berlin, "Una iglesia rural mexicana", *SGHG/A*, 29: 1-4, enero-dic., 1956, pp. 46-54.

⁶² Manuel Romero de Terreros, *Antiguas haciendas de México*, 1956.

⁶³ Hernán Busaniche, *La arquitectura en las misiones jesuíticas guaraníes*. Santa Fe, 1955.

⁶⁴ Mario J. Buschiazzo, "La arquitectura de las misiones de Mojos y Chiquitos", *AIAAIE/A*, 5, 1952, pp. 34-49. "La arquitectura de las misiones de Mojos y Chiquitos", *Sudamérica*, 4: 3, Nov., Dez., 1953, 14 pp. "La arquitectura en madera de las misiones del Paraguay, Chiquitos, Mojos y Maynas", en *International Congress of the History of Art 1963*. pp. 173-190.

ricanos, especialmente Kubler,⁶⁵ Markman,⁶⁶ Baird,⁶⁷ además del español Angulo⁶⁸ y del alemán Palm.⁶⁹ Si hubiéramos incluido al Brasil en este análisis deberíamos añadir el nombre no menos distinguido de Germain Bazin.⁷⁰ Esta "escuela", si así podemos denominarla, prefiere opinar lo menos posible, ceñirse a los hechos. Y los hechos, en la historia de la arquitectura, son las plantas, las fachadas, la identificación de los autores, la determinación de los monumentos de acuerdo con determinados criterios estilísticos. Obra meritísima, absolutamente necesaria. Tal vez por sus mismas características rehuye la intromisión de la historia en la historia del arte, conflicto que trató con devoción Kelemen⁷¹ y planteó erradamente Cali.⁷² La selección del grupo mencionado de ninguna manera significa la eliminación de él de otros historiadores que, además de la erudición teórica y del dominio de la información documental, tratan (y no pocas veces consiguen) darle ese doble contenido, a nuestro juicio necesario. En general la posición "académica" considera el arte colonial como

⁶⁵ George Kubler, además de las numerosas obras ya citadas: "Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas", *BCIHE*, 4, enero, Caracas, 1966, pp. 51-61. "El problema de los aportes europeos no ibéricos en la arquitectura colonial latinoamericana", *BCIHE*, 9, abril, Caracas, 1968, pp. 104-116. "Latin American Art and the Baroque Period in Europe (studies in Western Art)" *Actas del vigésimo Congreso Internacional de Historia del Arte*. Princeton III, 1963, pp. 145-146.

⁶⁶ Sidney D. Markman, *Colonial Architecture of Antigua Guatemala*. Philadelphia, 1964. "The Plaza Mayor of Guatemala City", *JSAH*, vol. xxv, núm. 3, pp. 181-196. "Santa Cruz, Antigua, Guatemala, and the Spanish Colonial Architecture of Central America", *JSAH*, vol. xv, núm. 1, pp. 12-19. "Las Capuchinas: an Eighteenth Century Convent in Antigua, Guatemala", *JSAH*, vol. xx, núm. 1, pp. 27-33. "La mano de obra indígena (no española) en el desarrollo de la arquitectura colonial de Guatemala", *BCIHE*, 3, junio, Caracas, 1965, pp. 88-97.

⁶⁷ Joseph A. Baird Jr., *The Churches of Mexico 1530-1810*. Berkeley, 1962. "The Ornamental Niche-Pilaster in the Hispanic World", *JSAH*, vol. xv, núm. 1, pp. 5-11. ⁶⁸ Diego Angulo Iníiguez (en colaboración con Mario J. Buschiazzo y Enrique Marco Dorta), *Historia del arte hispanoamericano*. 3 v., Barcelona, 1945-1956, *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*. 7 vols., Sevilla, 1933-39. "Andrés y Francisco de Ocampo y las esculturas de la catedral de Comayagua, Honduras", *AAF*, 2: 4, 1952, pp. 113-120. "La capilla de indios de Teposcolula y la catedral de Siena", *AAF*, 25: 98, abril-junio, 1952, pp. 170-172. "Planos y documentos de América. Catedral, Santiago de Cuba, 1731-1784", *Arquitectura*, 21: 238, mayo, Habana, 1953, pp. 211-218. "Eighteenth-Century Church Fronts in Mexico City", *JSAH*, vol. 5, 1946-47, pp. 27-32.

⁶⁹ Erwin Walter Palm, *Los monumentos arquitectónicos de la Española*. 2 vols., Santo Domingo, 1955. "El arte del nuevo Mundo después de la conquista española", *BCIHE*, 4, enero, Caracas, 1966, pp. 37-50. "Plateresque and Renaissance Monuments of the Island of Hispaniola", *JSAH*, vol. 5, pp. 1-14. "Introducción arte colonial", *Cuadernos Americanos*, año 16, 92: 2, marzo-abril, 1957.

⁷⁰ Germain Bazin, *L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil*. Paris-São Paulo, pp. 956-58. *Aleijadinho et la sculpture baroque du Brésil*. Paris, 1963.

⁷¹ Vid. nota 34.

⁷² Vid. nota 50.

derivado del español, rechaza de plano el supuesto "mestizaje", altoperuano e incluso el "criollismo" mexicano. Más que arte americano, se trata de arte en América.

IV

Entre los lectores de habla inglesa y los especialistas de otras latitudes era forzada obra de referencia la de Kelemen⁷³ hasta la publicación del tomo correspondiente a la *Pelican History of Art* de Kubler y Soria.⁷⁴ Como ya se ha indicado, Kelemen trató de vincular un caudal nutrido de noticias al transfondo histórico-social. Kelemen afirma un "arte americano". En el prólogo señala: "The farther I traveled, the more I became aware that the artistic production ... under Spanish administration —which resulted in a conglomeration of transplanted styles— is surpassed by more original manifestations on this continent. For the Indian and mestizo craftsmen and artists had yet to pour their imagination, their tremendous artistic talent, and their ancestral skills into the service of the new religion." Y añade: "Until recently the art of colonial Latin America either has been treated in a most perfunctory manner, merely as an appendix to that of the Iberian Peninsula, or ignored. As a rule, the more a building, statue, or canvas resembled a European prototype, the greater reverence it was accorded."⁷⁵ El pretérito empleado por Kelemen puede bien trocarse por un presente que tal vez dure. Kelemen apoya decididamente la nomenclatura de Wethey acerca de un "mestizo style".⁷⁶

Kubler, en cambio y como hemos visto, apostrofa del término "mestizo".⁷⁷ En su obra básica, señala, refiriéndose a Arequipa, Cajamarca y Puno: "This style is often called 'mestizo'. The term is abusive to nearly everyone in the Andean region, to the mestizo people, whom it singles out, as well as to the creoles, Spaniards, Indians, and Negroes, whose many contributions it excludes. Hence it is preferable to discuss the style in question as 'provincial highland' architecture..." Al margen de la obsesión por negar la fusión de valores estéticos que cristaliza en una nueva forma (similar actitud se manifiesta al negar la presencia de una "arquitectura de retorno" en la Cartuja de Granada),⁷⁸ la obra de Kubler es definitivamente la más sólida y perdurable escrita en lengua no española.

⁷³ Vid. nota 34.

⁷⁴ Vid. nota 22.

⁷⁵ *Op. cit.*, p. VIII.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 167.

⁷⁷ *Op. cit.*, pp. 91-92 (vid. nota 4).

⁷⁸ George Kubler, "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", *Ars Hispaniae, Historia universal del arte hispánico*. Vol. XIV. Madrid, 1957. También vid. nota 4.

La obra de Wethey,⁷⁹ no obstante su antigüedad, sigue siendo también de consulta obligada. Durante dos años el distinguido profesor de Michigan realizó investigaciones de primera mano, ampliadas después en Bolivia.⁸⁰ Wethey es, si no autor, al menos difusor de la nomenclatura "arquitectura mestiza" en el Alto Perú.

Erwin Palm, profesor de la Universidad de Heidelberg, ha consagrado sus mejores esfuerzos al estudio del arte antillano del siglo xvi. En su obra básica⁸¹ Palm acepta la denominación de "barroco americano", pero limita su "voluntad artística" (Riegl y después Worringer) a una actitud inconsciente, de reacción más que de acción volitiva, tesis que, según el mismo Palm, podría ser rectificada con la acumulación de nuevos documentos que demuestren lo contrario. En su reciente análisis crítico de la historiografía del arte americano⁸² rectifica, en parte, su antigua opinión.

Markman⁸³ representa a nuestro juicio un modelo de investigación documental, de análisis formal y de profundidad de conocimientos históricos. Para dilucidar (al menos en la reducida área de su campo de acción) el supuesto y discutido "mestizaje", Markman ha realizado una profunda labor en los archivos guatemaltecos para determinar el número y el color de los artesanos que trabajaron en Antigua. Sus conclusiones lo alinean, con la mayor parte de los estudiosos norteamericanos, en la línea de un "arte en América".

El profesor Baird⁸⁴ niega cualquiera aportación no europea al desarrollo de la arquitectura mexicana a partir de 1570 u 80. Sigue literalmente la posición de Kubler. A la fachada de Tepalcingo, por ejemplo, la adjetiva de "folk oriented" y "unusual"⁸⁵ y de Santa María Tonantzintla dice: "there is a pronounced folk character here, which has inevitably attracted the indigenists and elicited enthusiastic comparisons of this decor with 'Indian' 'native' traditions. As suggested elsewhere in the text and catalogue of this book, there is comparatively little real 'Indian' influence in Mexican viceregal art after 1570 or 1580. There is, however, a marked folk fantasy to much of colonial art, persisting down to the twentieth century".⁸⁶

⁷⁹ Vid. nota 47.

⁸⁰ Harold E. Wethey, "Hispanic Colonial Architecture in Bolivia", *Beaux Arts*, 39, 1952, pp. 47-60; 40, 1952, pp. 193-208. *Arquitectura virreinal en Bolivia*. Recopilación y traducción de José de Mesa y Teresa Gisbert. La Paz, 1960-1961. "La Merced en Cuzco, Perú", *JSAH*, vol. 5, 1946-47, pp. 35-38.

⁸¹ Erwin W. Palm, *Los monumentos arquitectónicos de la Española*. 2 vol. Ciudad Trujillo, 1955.

⁸² Vid. nota 37.

⁸³ Vid. nota 66.

⁸⁴ Joseph A. Baird Jr., *The Churches of Mexico 1530-1810*. Photographs by Hugo Rudinger. Berkeley, 1962. "Mexican architecture and the baroque", *International Congress of the History of Art*, 1963, p. 191-202.

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 114.

⁸⁶ *Op. cit.*, p. 122.

Cabría preguntar al profesor Baird quiénes son los autores de tal "folk fantasy". Para Baird, también, no hay arte americano, sino arte en América. Aparte interpretaciones, su acopio documental es excelente, así como las aclaraciones sobre algunas dudas en cuanto a atribución de obras.

Muchas más notas podrían añadirse a la crítica de la abundante literatura histórico-artística norteamericana. La necesidad de apretar este texto, excesivo, nos fuerza a omitirlas.

v

El análisis crítico de la historiografía de la arquitectura sobre temas americanos ha sido recientemente realizado en forma panorámica, como hemos visto, por Palm⁸⁷ y el particular mexicano por Pedro Rojas.⁸⁸ No obstante, y dada la índole de esta Mesa Redonda, creemos oportuno hacer algunas acotaciones a las referencias críticas de Rojas. Primero, porque el historiador mexicano, por razones de elemental discreción y buen gusto, no opina acerca de sí mismo. Segundo, porque es nuestro intento apoyar (o disentir) tales puntos de vista críticos desde el que pretende justificar el título de este trabajo.

Los historiadores españoles mantienen con ejemplar constancia la imagen de un arte hispanoamericano en cuanto provincia de un gran arte hispano. Tiene razón Kubler al proponer una revisión sistemática de los orígenes directos no españoles del arte colonial.⁸⁹ Sin embargo, puestos a establecer una competencia sistemática en los orígenes de las ideas arquitectónicas (en otros términos, a determinar quién fue el creador de la idea), resultaría que la arquitectura española no es española. Ni la románica, ni la gótica, ni la isabelina, ni la mozarabe (¿típico caso de arquitectura "mestiza"?), ni la plateresca ni menos la barroca. Tal vez sólo se salven (y apenas) el arte trentino, Gaudí y Torroja.

Kubler censura un "imperialismo" español en su visión del arte colonial americano. Salvo las alusiones a supuestas supervivencias mayas o aztecas y la atribución a ideas precolombinas de las capillas abiertas (Angulo) o el elaborado y fructífero trabajo sobre la decoración "planiforme" del Alto Perú (Marco Dorta), para los autores españoles de la obra más contundente publicada en castellano, se trata de un arte "en" América, de un arte español, en este caso. La posición del tercer coautor, Mario J. Buschiazzo, merece párrafo aparte, y muy especial.

⁸⁷ Vid. nota 37.

⁸⁸ Pedro Rojas, "Historiografía del siglo xx sobre la arquitectura de la Nueva España", *BCIHE*, 9, abril, Caracas, 1968, pp. 74-103.

⁸⁹ George Kubler, "El problema de los aportes europeos no ibéricos en la arquitectura colonial latinoamericana", *BCIHE*, 9, abril, Caracas, 1968, pp. 104-116.

La obra en cuestión es, por cierto, la historia del arte hispanoamericano.⁹⁰ Angulo escribió los capítulos sobre México, Centroamérica y las Antillas; Buschiazzo los de Brasil, Paraguay, Misiones de Mojos y Chiquitos, Argentina y Chile; Marco Dorta el resto. El primer tomo de los tres publicados (se anuncia desde hace tiempo un cuarto para los siglos XIX y XX y los índices) apareció hace ya 24 años. La obra es, sin embargo, y lo será probablemente durante mucho tiempo, fundamental acopio de referencias y de materiales diversos.

Angulo ha continuado, desde Sevilla y Madrid, su trabajo metódico de esclarecimiento documental. Marco Dorta sigue viajando por América del Sur y mantiene su producción de monografías.⁹¹

Formado en tan rigurosa escuela, mas animado por el noble empeño de "modernizar" técnicas y puntos de vista estilísticos, otro español, Santiago Sebastián, realiza en Colombia una labor sistemática de permanente redescubrimiento.⁹² Circunscrito a los límites geográficos de su campo de estudio, Sebastián no se ha interesado todavía por extenderlos y aquilatar, por esta vía, sus posibilidades de ampliar paralelos y comparar modalidades contemporáneas. Su posición gravita entre un arte "en" y un arte "de" en su visión americana. Lo importante es que la ve desde dentro y su acto volitivo de radicación en el propio escenario le permite identificarse más con el objeto tratado.

Similar en cuanto al honesto rigor pero diferente en cuanto a las inquietudes por ampliar el horizonte de sus trabajos es el caso del matrimonio Mesa-Gisbert. Dueños de una disciplina en el sistema de vieja cepa europea, Teresa Gisbert y José de Mesa jamás aventuran una teoría sin antes haberla comprobado documentalmente.⁹³ Ambos

⁹⁰ Vid. nota 68.

⁹¹ Enrique Marco Dorta, "Iglesia del siglo XVIII en Bolivia", *AAF*, 2:4, 1952, pp. 237-256. *El barroco en la arquitectura de la villa Imperial de Potosí*. Potosí, 1955. "Andean Baroque Decoration", *JSAH*, 5, 1946-47, pp. 33-34. *La arquitectura barroca en el Perú*. Madrid, 1957.

⁹² Santiago Sebastián: *Album de arte colonial de Tunja*. Tunja, 1963. "Hacia una valoración de la arquitectura colonial colombiana", *ACHSC*, 1-2, Bogotá, 1963, pp. 219-238. En este trabajo el autor destaca el "mestizaje" en la escultura integrada en la arquitectura y describe la flora nativa en la decoración. "Notas sobre la arquitectura manierista en Quito", *BCIHE*, 1, enero, Caracas, pp. 113-120. "Relación de los monumentos de Mompox con el arte venezolano", *BCIHE*, 10, nov., Caracas, 1968, 73-92.

⁹³ Vid. notas 7, 23, 42, 47, 58. Además: José Mesa y Teresa Gisbert, "Noticias para la historia del arte en La Paz", *AEA*, 10, 1953, pp. 171-208. "El estilo mestizo en la arquitectura virreinal boliviana", *Khana*, 4: 7-8, marzo 1955, pp. 9-26. "Un arquitecto potosino del siglo XVIII: Bernardo de Rojas", *Khana*, 4: 2: 19-20, oct., 1956, pp. 195-199. *San Francisco de La Paz*. La Paz, 1962. "La arquitectura 'mestiza' en el Collao. La obra de Diego Choque y Malco Maita", *AIAAIE/A*, 15, 1962, pp. 53-65. *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina*. La Paz, 1966. "Determinantes del llamado estilo mestizo. Breves consideraciones sobre el término". *BCIHE*, 10, nov., Caracas, 1968, pp. 93-119.

pertenecen al grupo de los que creen en las peculiaridades originales de un arte americano. Sus aportaciones, por ejemplo, a la reinterpretación de conceptos espaciales en Bolivia son convincentes y originales.

Entre los consagrados a la valoración "desde dentro", el ilustre arquitecto peruano Emilio Harth-terré ocupa también lugar de honor. Sus ideas están resumidas en la respuesta a la mencionada encuesta de Gasparini. "Por fuerza el vocablo 'mestizo' se acomoda con un temple del barroco americano; creemos que el calificativo es más lato que lo que hasta ahora se entiende por él; despojado de toda la singularidad étnica que se le puede atribuir, pensando sólo en obra de gentes de sangre mediatizada, puede y debe ser empleado."⁹⁴ Harth-terré ha dedicado toda una vida al estudio del arte peruano colonial.⁹⁵

Mario J. Buschiazzo, en suma, representa la síntesis entre erudición e interpretación. Su capacidad de análisis y su visión panorámica del fenómeno continental, hacen de él, especialmente en su sintética *Historia de la arquitectura colonial*, un adalid de la posición americanista.⁹⁶

Durante el desarrollo de estas notas hemos procurado ceñirnos al comentario de las obras que de manera directa atañen al planteamiento inicial. Unas son panorámicas, abarcan todo el territorio hispanoamericano. Otras se limitan a lo nacional incluso considerando las notorias diferencias que existen entre la "geografía política" (respetada rigurosamente por Angulo) y la "geografía artística" que hace, v.gr., a Tunja más afín con Quito que con Cartagena y a Puno más cerca de La Paz que de Lima.

VI

El análisis crítico de la historiografía de la arquitectura, como hemos visto, ha sido realizado en forma cabal por Palm.⁹⁷ El particular mexicano, por Pedro Rojas.⁹⁸ No obstante, y dada la índole de esta Mesa

⁹⁴ Vid. nota 2.

⁹⁵ (Sólo señalamos algunas obras en la vasta bibliografía del arquitecto e historiador peruano) Emilio Harth-Terre, *Artífices en el virreinato del Perú*. Lima, 1945. "El indígena peruano en las bellas artes virreinales", *UNCRU*, 49: 118. 1. sem. 1960, pp. 46-95. Y Alberto Márquez Abanto, "El artesano negro en la arquitectura virreinal limeña", *RPEANR*, 25: 2 jul.-dic., 1961, pp. 360-430. "Arequipa. Genio y donaire de un estilo peruano", *BCIHE*, 1, enero, Caracas, 1964, pp. 51-63.

⁹⁶ Mario J. Buschiazzo, *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*. Buenos Aires, 1961. "Exotic influences in American Colonial Art", *JSAH*, 5, 1946-47, 21-23. Vid. notas 49, 64 y 68.

⁹⁷ Vid. nota 37.

⁹⁸ Pedro Rojas, "Historiografía mexicana del siglo xx sobre la arquitectura de la Nueva España", *BCIHE*, 9, abril, Caracas, 1968, pp. 74-103.

Redonda, creemos oportuno hacer algunas acotaciones a las referencias críticas de Rojas. Primero, porque el historiador mexicano, por razones de discreción y buen gusto, no opina acerca de sí mismo. Segundo, porque su análisis persigue otros propósitos.

Singulares coyunturas históricas, culturales y aun políticas generaron las condiciones para el desarrollo espectacular de la historiografía artística nacional en México: la disciplina del positivismo, con todas sus taras, la reacción contra el afrancesamiento del porfiriato, la autoafirmación artística concomitante con la Revolución agraria, la cristalización de toda una tecnología moderna en la investigación histórica (Alfonso Reyes, Silvio Zavala, Cosío Villegas, Edmundo O'Gorman, Gaos y Zea, El Colegio, el Fondo).

Tan heterogéneos y ciertamente constructivos elementos transformaron el movimiento inicial narcisista que en hora oportuna llevara el Dr. Atl a lo sublime con mucho de descomedido. El deslumbramiento por la forma artística del pasado nacional originó, como era lógico, una literatura ditirámica. Duró poco. Y de todo ello surgió, explícito o implícito, un programa que, con las alternativas del caso, se cumple y se mantiene.

En sus líneas generales este programa consiste en el agotamiento de la investigación monográfica, en la cautela para emitir opiniones, en una medida muy mexicana. Tal vez estas virtudes se hayan convertido, al juicio de algunos, en limitaciones. Más adelante veremos cómo Justino Fernández, desde su ejemplar Instituto (hace aún muy poco tiempo que ha dejado de dirigirlo) trató de equilibrar investigación e interpretación. Según Rojas⁹⁹ el programa trata también de... "establecer las filiaciones para diferenciar dentro de la funcionalidad de las obras de arte lo que es variante, invariante y original". Hay además una confusa obsesión esteticista. Tratemos de ejemplarizar el proceso.

Todo parte, al parecer, de Revilla.¹⁰⁰ Confesamos que nuestras opiniones al respecto son de segunda mano. No hemos manejado esta obra primigenia (se publicó en 1893, hace ya 76 años) simplemente porque la de Toussaint hizo innecesaria su consulta. Pero las opiniones de los historiadores mexicanos acerca de ella son abundantes y creemos que valederas, especialmente las de Fernández y Rojas.

Según Fernández el valor principal de Revilla estriba en la vigencia de sus interpretaciones acerca de un arte que, superando los modelos peninsulares (o modificándolos), adquirió expresiones propias.¹⁰¹ A pesar de su preocupación en la búsqueda de lo mexicano parece que la escala de valores, atribuyendo méritos decrecientes a las tres cate-

⁹⁹ "Historiografía . . ." p. 79.

¹⁰⁰ Manuel C. Revilla, *El arte de México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. México, 1893. (2ª ed., 1923.)

¹⁰¹ Justino Fernández, *El Retablo de los Reyes. Estética del arte de la Nueva España*. México, 1959, p. 129.

gorías de un arte español, criollo e indígena, sirvió de pauta para el reducido número de historiadores partidarios de clasificar el arte mexicano como provincial. Tal es el caso de Francisco Díez Barroso¹⁰² que lo juzga como “una rama del maravilloso arte español”.¹⁰³ Conviene incluir en este grupo, salvando las grandes distancias en el tiempo y en la intención, a Víctor Manuel Villegas¹⁰⁴ que trató de destruir, en un voluminoso libro, el “mito del estípite”. También desde ángulos muy distintos y dispares, cuadra considerar aquí a Francisco de la Maza, no por ser “provincialista”, que no lo es, sino tal vez por no ser nada más (y nada menos) que un rigurosísimo intérprete de la realidad artística colonial sin condescender con encasillamientos rígidos y mutables. Digamos de paso que Francisco de la Maza posee otros atributos. Entre ellos (se lo han dicho muchas veces) el de ser un excelente escritor. A la mayor parte de los historiadores del arte, en el mejor de los casos, se nos consulta, a él se le lee.¹⁰⁵

Inicia el empeño por establecer diferencias espirituales y formales entre el barroco de México y el de España (nadie se preocupa a la sazón de Europa) Manuel Romero de Terreros. La obra de Romero es enorme. En la bibliografía de Justino Fernández¹⁰⁶ figura con 466 títulos. José Juan Tablada¹⁰⁷ entra de lleno en el capítulo de los diti-rámicos, y el “caso Atl” es,¹⁰⁸ al mismo respecto, conmovedor en cuanto a sus interpretaciones, espléndido en cuanto a la documentación gráfica. Para el Dr. Atl el “ultrabarroco” (*sic*) es exclusivamente mexicano. El arquitecto Obregón Santacilia,¹⁰⁹ usa sin ambages el término “mestizo”. También para él las posas y las capillas abiertas son producto del arrastre precolombino. MacGregor¹¹⁰ habla de un “plateresco indígena”. Su trabajo sobre la arquitectura y la decoración del siglo xvi tiene, entre otros, el interés por aportar abundantes testimonios gráficos.

Constreñidos por las limitaciones de tiempo y espacio, que un trabajo de esta índole determinan, no pueden incluirse en la ya larga lista todos los investigadores del Instituto.¹¹¹ Debemos mencionar, sin embargo, la obra del profesor Xavier Moysen, especialmente por tratarse del único historiador mexicano que, hasta ahora, ha manifestado interés creciente

¹⁰¹ Francisco Díez Barroso, *El arte en Nueva España*. México, 1921.

¹⁰² Cita de Justino Fernández en *El Retablo* . . . (vid. nota 101), p. 152.

¹⁰⁴ Víctor Manuel Villegas, *El gran signo formal del barroco. Ensayo histórico del apoyo estípite*. México, 1956.

¹⁰⁵ Vid. notas 17 y 24.

¹⁰⁶ Vid. nota 27.

¹⁰⁷ José Juan Tablada, *Historia del arte en México*. México, 1927.

¹⁰⁸ Atl, Dr. (Gerardo Murillo), Manuel Toussaint, José R. Benítez, *Iglesias de México*. México, 1924-1927.

¹⁰⁹ Carlos Obregón Santacilia, *México como eje de las antiguas arquitecturas de América*. México, 1947.

¹¹⁰ Luis Mac Gregor, *El Plateresco en México*. México, 1954.

¹¹¹ Vid. nota 27 y núm. 30 en adelante de AIIIE/M.

por el arte colonial de América del Sur.¹¹² En sus trabajos Moyssen suscribe sin reservas la realidad de un carácter indocristiano.

Párrafo especial merece Constantino Reyes Valerio.¹¹³ Bien es cierto que Tepalcingo (y sus proyecciones) había sido "descubierto" por Toussaint.¹¹⁴ El mérito de Reyes Valerio estriba en su planteamiento valorativo de todo un estilo, proyectado en los límites de los Estados de Morelos y Puebla. Sus análisis lineales e iconográficos son de extraordinario valor. El "estilo Tepalcingo" plantea la reinterpretación de la iconografía tradicional cristiana europea, con evidentes resabios medievales, en un medio nuevo y "mestizo". Esperamos que Reyes Valerio se decida a elaborar un trabajo mayor, que podría dar la clave a muchas incógnitas vigentes.

La figura culminante de la historiografía colonial del arte mexicano es, sin lugar a dudas, la benemérita de Manuel Toussaint. Es lamentable que su muerte haya privado a la historiografía del arte hispanoamericano de su proyección analítica continental, una sola vez por él llevada a cabo en su trabajo sobre el mudéjar en América.¹¹⁵ La sólida cultura de Toussaint, su capacidad de observación, trascienden en su identificación entre formas artísticas y formas de vida. Su obra es un monumento en la historia colonial de México. Hasta donde es posible establecer los principios de una técnica basada en la obra de un autor, creemos que éstos podrían resumirse de esta manera: ante todo "vivir" y amar la obra de arte, entendiéndose por vivirla el identificarse con el medio en el cual la obra fue concebida y realizada; escarmenar hasta el fondo los datos disponibles y lograr los que faltan; situar el juicio crítico de la obra en el tiempo histórico, es decir, saber qué opinaban de ella los que la veían o usaban; resumir todas estas experiencias en el papel, tratando de sofrenar (en buena hora muchas veces Toussaint no lo conseguía) el entusiasmo. Los libros de Toussaint son académicos. Nuestra preferencia se inclina, sobre todo, por sus iglesias de Puebla,¹¹⁶ aunque tal vez el trabajo que hemos leído más veces (sonriendo no pocas de ellas ante su enternecedora pasión) es su "Apología..."¹¹⁷

La función de Justino Fernández podría resumirse como la de autor, catalizador y animador de este florecimiento de la historiografía artística mexicana. Con erudición ejemplar, Fernández acumula en su *Retablo*¹¹⁸

¹¹² Xavier Moyssén, "La catedral de Puno", *AIIE*, 31, 1962, pp. 43-55. "Las cruces de Toluca", *AIIE*, 27, 1958, pp. 33-46.

¹¹³ Constantino Reyes Valerio, *Tepalcingo*. México, 1960. *Trilogía Barroca*. México, 1960.

¹¹⁴ Manuel Toussaint, "Una joya de arte desconocida: el Santuario de Tepalcingo", *AIAAIE/A*, 6, 1953, pp. 39-44.

¹¹⁵ Manuel Toussaint, *Arte mudéjar en América*. México, 1946.

¹¹⁶ Manuel Toussaint, *La catedral y las iglesias de Puebla*. México, 1954.

¹¹⁷ Manuel Toussaint, "Apología del arte barroco en América", *AIAAIE/A*, 9, 1956, pp. 13-20.

¹¹⁸ *Vid.*, nota 101.

todas las opiniones que los contemporáneos manifestaron acerca del arte colonial, a las que suma sus propios juicios críticos sobre la obra historiográfica posterior. Es un arsenal de encontradas valoraciones que representa una forma diferenciada de llegar a la valoración sintética. Justino Fernández, tanto en su abundante obra monográfica como en sus libros de síntesis, sostiene la vigencia de un gusto "mestizo". Ya se ha indicado que su obra de investigador corre paralela a la del organizador directriz. También hemos mencionado la vigencia de un programa que se cumple. La papeleta, el plano, el diagrama y el análisis de la forma, el encuentro del dato, o la rectificación gracias a la búsqueda de nuevas fuentes, son tareas necesarias, imprescindibles, pero no únicas. Justino Fernández se ha pedido a sí mismo y ha pedido a los investigadores e historiadores mexicanos, simplemente opinar. En cuanto a la motivación de este trabajo, ese opinar sobre el hecho y el objeto documentados consiste en la aclaración del dilema propuesto al principio.

Creemos que Pedro Rojas lo ha resuelto.¹¹⁹ Y para no hacer más largo este largo pergeño de notas, resumamos con el índice de su obra lo que pareciera ser la clave del asunto: "Primera parte: Las artes en el ámbito de los indios; Segunda parte: Las artes en el ámbito de los españoles."

¹¹⁹ Pedro Rojas, *Historia General del Arte Mexicano. Época Colonial*. México, 1963.