

El barroco castellano y andaluz visto por un viajero mexicano

Patricio Hidalgo Nuchera
Universidad Autónoma de Madrid

En 1956 el profesor mexicano Francisco de la Maza realizó un viaje de estudio por España, fruto del cual fue su libro *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*¹. En él realiza toda una serie de comparaciones entre el barroco mexicano y el español, relaciones artísticas que vamos a exponer en esta comunicación.

1. El viajero mexicano²

El autor de las *Cartas barrocas...* es Francisco de la Maza Cuadra (San Luis de Potosí, 7 mayo 1913– México D.F. 7 febrero 1972, a los 59 años), historiador del arte novohispano. Tras realizar sus estudios de secundaria, ingresó en la Universidad Nacional Autónoma de México para cursar Derecho, que pronto abandonó a favor de Filosofía y Letras (1938-1942), doctorándose con la tesis *El Guadalupismo mexicano* (1953). Fue el inicio de una brillante carrera docente e investigadora. En el primer aspecto, fue profesor de historia del arte colonial en la citada Facultad, donde en 1946 sucedió en la cátedra a su maestro

¹ Editado en México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963. (Estudios de Arte y Estética; 8). Varias de las cartas se publicaron con anterioridad: las cinco primeras en *Cuadernos Americanos*, año XVII, vol. 99:3 (México, mayo-junio 1958); las cuatro siguientes, con el título de “José de Churriguera en Madrid”, en la misma revista, año XX, vol. 118:5 (septiembre-octubre 1961).

² El perfil biográfico de Francisco de la Maza ha sido tomado de las colaboraciones que sus amigos y colegas realizaron en el número 41 de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, 1972); en las insertas en el libro homenaje titulado *Retablo barroco: a la memoria de Francisco de la Maza*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974; y en el artículo de su discípula VARGASLUGO, E., “Recordando a Francisco de la Maza”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 84 (México, 2004): 189-204.

Manuel Toussaint, hasta 1965, año en que dejó las clases por enfermedad. Como investigador, trabajó de 1941 a 1972, año de su fallecimiento, en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la misma Universidad. Fruto de su febril actividad fue la publicación de 24 libros y cerca de 300 artículos, la mayoría de arte colonial, destacando: *San Miguel Allende: su historia, sus monumentos* (1939), *Los retablos dorados de la Nueva España* (1950), *Arquitectura de los coros de monjas de México* (1956), *La mitología clásica en el arte colonial de México* (1968), etc. Pero su interés superó el ámbito artístico colonial, como demuestran sus libros sobre arte europeo: *El pintor Martín de Vos en México* (1971); arte clásico: *Antinoo, el último dios del arte clásico* (1966); e historia colonial, en la que cabe citar títulos como *Sor Juana Inés de la Cruz y su tiempo* (1967), *La ciudad de México en el siglo XVII* (1968), *Caterina de San Juan, princesa de la India y visionaria de Puebla* (1971) o *La ruta de Sor Juana, de Nepantla a San Jerónimo* (1971), último libro que publicó.

Su actividad investigadora le abrió las puertas de diversas academias y sociedades, como, por ejemplo, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1964) o la Academia Mexicana de la Historia (1965). Académico, historiador del arte, conferenciante, escritor. Pero, sobre todo, infatigable defensor del patrimonio artístico mexicano, actitud que le llevó a fundar y presidir en 1953 la Sociedad Defensora del Tesoro Artístico de México. Desde ella, pero también desde sus artículos periodísticos, desplegó una encomiable labor para rescatar el patrimonio artístico mexicano de su deterioro, de la ruina, de la destrucción y del olvido. Citemos, como ejemplo, su lucha por la restauración de la catedral de México y la de los coros alto y bajo de la iglesia de San Jerónimo, donde vivió y está enterrada Sor Juana Inés de la Cruz, a cuya vera él mismo quiso reposar su sueño eterno.

2. Por tierras de Castilla y Andalucía

Francisco de la Maza realizó varios viajes de estudio. Así, en 1939 visitó Portugal, Italia y Francia; en 1956, España e Italia; en 1958, Guatemala; en 1961 viajó por Sudamérica; y, finalmente, en 1964 visitó Alemania, Grecia e Italia. De especial relevancia para nosotros fue el segundo de los citados, cuyo origen estuvo en la concesión de una beca por parte de la UNESCO para estudiar el arte barroco en España e Italia. Fruto de su viaje por Castilla y Andalucía entre los meses de febrero y julio de 1956 –en el que, de paso, impartió conferencias en diversas instituciones académicas³– fueron sus *Cartas barrocas*, un verdadero libro de viaje que se particulariza por el hecho de que su autor relata epistolarmente sus impresiones. En el prólogo del libro, su autor señala que las cartas “fueron escritas en España... el año de 1956 y se enviaron a fray Javier Christlieb, O.P., a quien se dedican”. Artificio literario que, sin duda, ha confundido a algunos recopiladores de literatura de viaje, ya que, por ejemplo, Estuardo Núñez no lo incluye en su antología de viajeros hispanoamericanos por España durante los siglos XIX y XX⁴.

³ En concreto, dictó cuatro conferencias: *Arte prehispánico y Arte colonial*, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid; *El barroco mexicano*, en el Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo del CSIC; y *Panorama del arte en México*, en la Universidad de Sevilla.

⁴ NÚÑEZ, E., *España vista por viajeros hispanoamericanos*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1985. Acotados a un espacio más limitado son los testimonios recogidos por ZULUETA, J. M., *Viajeros*

Hagamos brevemente una sinopsis del recorrido del viajero mexicano por España, que, iniciado el 22 de febrero de 1956, finalizó el 31 de julio del mismo año. Fueron, pues, poco más de cinco meses, en los que recorrió diversas localidades de Castilla y Andalucía, dejando sus impresiones recogidas en treinta y cinco cartas. Las diez primeras están firmadas en Madrid, ciudad que recorre buscando, primero, las obras de Pedro Ribera y, después, las de José Benito de Churriguera. Tras varias escapadas a El Escorial, Alcalá de Henares, Fuenlabrada y Leganés, a estas dos últimas localidades en pos de retablos churriguerescos, De la Maza visita Toledo, siendo su principal objetivo el Transparente de la catedral, obra de Narciso Tomé, un altar–tabernáculo ideado con la intención de que “*el Sacramento estuviese visible, no oculto tras las cerradas puertas del sagrario*” (73). La fascinación por el *Entierro del Conde de Orgaz* le hace ir a la tierra que señoreara don Gonzalo Ruiz de Toledo (86). Le llena de admiración el retablo salmantino de San Esteban, obra de José Benito de Churriguera, al tiempo que la ciudad le parece la “*más hermosa de España*” (98). En la gótica Segovia busca las obras barrocas del interior de su templo mayor, mientras que el tabernáculo de la cartuja de El Paular le parece un “*justificado derroche de arte para guardar, en esa época de fe intensa, la Sagrada Forma*” (103). León. Burgos. Ávila. Y de Castilla a Andalucía, “*con sus blancas casitas y sus torres mudéjares de ladrillo*” (115). En Sevilla lamenta la suerte que corrió el retablo mayor del Sagrario catedralicio, *pasmo y admiración de Andalucía*, obra de Jerónimo de Balbás y antecedente directo del retablo de los Reyes de la catedral mexicana (124). Tanto le atrae la figura de este ensamblador que, después de visitar Castilleja de la Cuesta, en pos de los últimos días de Hernán Cortés, y Écija, que bien “*podría ser una ciudad poblana... con sus ventanas, de rejas completas, sus cúpulas y torres con azulejos*” (136), busca en Marchena la única obra balbasiana que queda en España: la sillería de coro de la parroquia de San Juan Bautista. “*Córdoba me sabe a descanso edénico, aunque con ráfagas heterodoxas de arabismos*” (140). En la antigua capital califal, que lo recibe “*con un clima cálido, olor a canela y piar de golondrinas*”, el viajero se admira de lo mucho que resta de arte no cristiano, al igual que en Granada, aunque aquí encuentra un barroco a cuál mejor: la capilla dominica del Rosario, San Juan de Dios, Las Angustias, pero sobre todo la Cartuja. Priego, Cabra, Lucena: para poder describir el sagrario de la parroquia de la localidad aracelitana “*habría que tener lenguaje de ángeles*” (173). En la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera y ante el retablo dedicado al mismo arcángel, se extasia ante Luzbel, “*el más bello de los ángeles*” antes de la caída (181). Le parece tan bello que le hace exclamar: “*Aquí, seguramente, no se puede decir: «Vete al diablo», porque le contestan: «Me voy»*” (182). De nuevo Balbás, esta vez en la iglesia de San Lorenzo de Cádiz, en unos retablos atribuibles al imaginero zamorano que terminara sus días en la lejana México. ¿Cabrían más sorpresas? Un retablo todo de plata labrado en México en 1685, encargo de un portuense que fue alcalde mayor de San Luis de Potosí, patria chica de De la Maza, y que a su vuelta cuatro años más tarde colocó –a la par que editaba la *Inundación castálida*, de Sor Juana Inés de la Cruz– en una capilla de la Prioral del Puerto de Santa María. No cabe más gozo.

3. Algunos aspectos de las *Cartas barrocas*

Desde la atalaya de su ficticia correspondencia, Francisco de la Maza se nos presenta, no como un turista sino como un viajero. El mismo se encarga de precisarlo al aludir, en la cuarta carta, a una conversación con un nieto de Clarín, a quien conoció casualmente a la salida del cuartel del Conde-Duque de Madrid. Realmente a De la Maza le molestó la pregunta de si era un turista: “*Le recordé la definición del diccionario de que es “una persona que viaja por recreo y distracción” y definí mi posición de viajero, de estudiante, de becario*” (25). Puntualización exacta de quien pensaba que todo viajero que se respete no podía llamarse turista y que éste no era sino *un tenorio del arte* (26). Más aún, el profesor potosino tenía conciencia de la importancia vital del viaje cuando escribe: “*No ha sido completa la vida de quien no ha paseado las ruinas de Pompeya, los canales de Venecia, las calles de París y no ha estado en la Plaza Mayor de Salamanca, la plaza más bella del mundo*” (96).

Tratándose de un viajero hispanoamericano podríase pensar que el interés de De la Maza por visitar la antigua metrópoli encerraba un deseo de búsqueda de su ser, de sus raíces, de sus contradicciones. Nada más lejos. En su diario no se trasluce tal inquietud, ni muestra un interés por la realidad social de la España de la época, ni una búsqueda, al estilo de Domingo Faustino Sarmiento en su viaje por la Península, por investigar el origen hispano de los males de su patria. No, el móvil de nuestro viajero fue simplemente el estudio y el análisis del barroco, un estilo que en España partidarios del tratadista de arte y fervoroso neoclásico Antonio Ponz Piquer (1725-1792) todavía miraban con recelo. Para deleite del lector sus juicios artísticos son expuestos sin rigideces académicas, con una prosa amena cuajada de sabrosas anécdotas e ironías que dan al texto gracia y ligereza a pesar de su erudición. Y ello sin olvidar los momentos en que el viajero nos narra sus emociones más íntimas ante la vista de ciertos monumentos.

No quisiera dejar de citar algunas anécdotas e ironías del viajero mexicano, como la que le ocurrió en Jerez cuando se dirigía a la Cartuja: “*tomé un autobús lleno de estudiantes, que me miraron con hostilidad, tal vez por las colgaduras con que el pobre viajero debe andar mal adornado, es decir, cámaras, prismáticos, tripié... Al bajarme frente a la Cartuja se decidieron y me gritaron: «¡Feo!» Yo lo sentí horrible. Pero luego, reposando en un poyo que rodea a un árbol, pensé: «hay sentido estético en España»*” (177). El analfabetismo de algunos frailes lo expone con toda crudeza. Visitando la madrileña iglesia de Montserrat observa la fecha de la iglesia, 1720, grabada en las jambas: “*A pesar de eso, el novicio que me acompaña cree que es de «en tiempos de Nuestro Padre», es decir, de Santo Domingo de Silos, del siglo XI*” (j) (29). Peor fue en Córdoba, ciudad que admira el viajero por la intensa conjugación de las culturas árabe y cristiana, y donde un escolapio le espetó a bocajarro: “*Quítese usted de cuentos, en Córdoba nació el Barroco, tanto el plástico como el literario; aquí todo es Góngora*” (145).

Ironías, anécdotas, también curiosidades, como el descubrimiento de la tumba de Gustavo Adolfo Bécquer en un rincón del crucero derecho de la iglesia de la entonces Universidad hispalense (antaño Colegio de jesuitas y hogaño Facultad de Bellas Artes): “*Y me olvidé de traer un gran ramo de rosas, claveles y violetas que son las flores, me imagino, que le corresponden. ¡Cuidado, que me pongo cursi!*” (116); o la vista de los restos del rey San Fernando que reposan en la fastuosa urna de plata de la capilla real de la catedral sevillana: “*He visto el santo despojo. Aún tiene pelo en la cabeza, pero le falta el*

maxilar y esto le hace un tanto repulsivo” (123). Digno de una santa y justa ira le pareció el sepulcro de San Juan de la Cruz en Segovia: “*un pastel de mármoles y bronces, totalmente cursi, hecho el año de 1927. Si resucitara se volvería a morir de puro disgusto*” (100-101). Y frustraciones, grandes: no pudo ir a Compostela asustado por el frío que pasó en León, ni a Nuevo Baztán, ciudad trazada en 1709 por José Benito de Churriguera en la provincia de Madrid, debido a las malas comunicaciones; o no poder penetrar en la clausura de la Cartuja de Burgos, a pesar de sus imperiosas súplicas: “*tengo amigos... pediré permiso al superior, al cardenal... Es que quiero ser cartujo y necesito sentir el ambiente religioso*” (112). Indignada frustración que volvería a repetirse en la Cartuja jerezana: “*Ya imaginarás cómo volví a Jerez y comprenderás que el consumo de jerez fue copioso, para olvidar*” (178).

Señalamos con anterioridad que De la Maza no fue un turista, sino un viajero. Y, añadimos ahora, un viajero culto, sensible, que procura informarse de los lugares que visita. De ahí que compre una o varias guías de las ciudades y monumentos que visita, de las cuales, a veces, hace un pequeño comentario. Así, de *El semblante de Madrid*, del arquitecto Fernando Chueca Goitia, nos dice que “*es un modelo de monografía*” (14); pero la guía de la Cartuja de El Paular, de Pedro Palomeque, le parece tan gélida “*como la nieve que me ha circundado*” (101); de José Guerrero Lovillo, autor de la de Sevilla, critica su chovinismo al hablar de la catedral (122); en cambio, la de Córdoba, de Santiago Alcolea, es *muy buena por cierto* (143). Caso aparte es la de Granada, obra de Antonio Torrén López, en la que le enerva leer que, vista la Alhambra, *lo demás huelga* (146). Por último, la de Jerez, de Manuel de Esteve, le merece un comentario artístico: “*las portadas –anverso y reverso como una moneda– no incitan, precisamente, al gusto barroco, pues se adornan con dos majestuosas estatuas clásicas: un vigoroso Apolo y un fortísimo Hércules. Me dan la impresión de estar en Italia*” (176).

4. La defensa del Barroco

Fin fundamental del viaje fue el estudio del barroco español, el estilo con que De la Maza se sintió más identificado. De ahí que, molesto de los denuostos lanzados por los neoclásicos encabezados por Antonio Ponz, el viajero mexicano revise en las bibliotecas de Madrid lo que hubiera de defensa de dicho estilo, encontrando que ya en el siglo XIX hubo unas primeras, pero tímidas, reivindicaciones por parte de Félix González de León⁵ y José Caveda⁶, de gran mérito por ser hechas en una época en la que don Marcelino Menéndez Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas en España* (1883), criticaba “*aquel estupendo delirar que creó el Transparente de Toledo y convirtió a Madrid en la Atenas y metrópoli del mal gusto*” (47). Pero mediado el siglo XX y cuando ya habían surgido en España defensores del estilo de la talla de Antonio García Bellido, Elías Tormo, Diego Angulo, Enrique Marco Dorta, Antonio Sancho Corbacho o el Marqués de Lozoya, De la Maza se asombra al leer en la guía de Madrid el que su autor, su amigo Juan Antonio Gaya Nuño, tilde de delirios la ornamentación riberesca del Puente de Toledo. Más se enerva aún con la guía de Sevilla al leer que su autor, Guerrero Lovillo, reprocha a Cayetano Albert da Costa su exaltado barroquismo y la pérdida de la línea arquitectónica en su retablo de la iglesia

⁵ *Noticia artística de Sevilla*. Sevilla: 1844.

⁶ *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España*. 1848.

del Salvador: “¿Y qué importa que se pierdan?” –exclama De la Maza– “¿Cuándo acabaremos de entender que el Barroco tiene su perderse y su encontrarse como le da la gana? ¿Que tiene su propia lógica y su propia estética y hasta su propia ética?” (118).

Todos estos ataques justifican sus opiniones sobre el Barroco que se esparcen a lo largo de las *Cartas barrocas*, tanto sobre su origen⁷ como sobre su significación⁸, culminando con un rotundo axioma: “*juego orbicular de todos los sentidos fue el Barroco* (170). Este movimiento orbicular, *que sólo puede sustentarse de roleos y curvaturas, en una inquietante evanescencia* (175-176), llega a producirle en varias ocasiones hondas emociones estéticas, auténticos éxtasis teresianos, que hacen crisis en la sacristía de la cartuja de Granada oyendo las explicaciones de su amigo y acompañante, el hispanista inglés René C. Taylor: “y yo, como el San Bruno del altar mayor, pongo el dedo en el labio y callo. Veo y siento. Ya soy, yo mismo, una pilastra de la sacristía; siento mis piernas hechas roleos; mi pecho es el círculo central; mi cabeza, con todo y «orejas de cerdo», es la parte alta de la pilastra... me proyecto, me lanzo y me atomizo para reintegrarme luego en este juego orbicular de todos los sentidos que es el Barroco” (170)⁹.

⁷ “Todo esto viene a cuento para que te des idea del enorme esfuerzo que se hizo, a partir del Concilio de Trento, por crear una nueva arquitectura que no fuera la clásica. Comenzó a surgir la idea de que los cinco órdenes de la arquitectura antigua podrían ser “degeneraciones” del divino orden salomónico, el único inspirado por Dios. De aquí que volver a ese orden perdido era una obligación, era tomar la verdadera y pristina fuente de la arquitectura... Por esto es tan importante, tan revolucionario y moderno, el decidido acto de Lorenzo Bernini al no dudar en poner la columna salomónica en el corazón de Roma, en el sepulcro del Apóstol...” (43). Para De la Maza, el barroco arranca de Jerusalén y proviene de Jehová: “No es, pues, lo barroco salomónico ni capricho ni improvisación. Es tradición religiosa” (45).

⁸ “Quien se quede en la superficialidad de creer que [el barroco] es decoración pura y no vea en esa integración de la naturaleza y la arquitectura un consciente y auténtico sentido religioso, no comprenderá el barroco” (18). “El barroco quiso devolverle a Dios, en forma de arte, los dones de la luz y el color que El había creado, como naturaleza, en el genético fiat del principio” (102). “El barroco es tan rico... que tan presto sabe de alegrías como de tristezas, de triunfo como de quebrantos; de exaltaciones y abatimientos. Vive una paradoja que afirma lo que niega y niega lo que afirma...” (129). “Estamos acostumbrados a ver en el barroco un arte esencialmente religioso y es un error; los palacios y casas eran tan ricos como las iglesias. Lo que pasa es que en el arte civil todo se destruyó o se dispersó. Ciertamente el barroco comenzó religioso, pero fue un modo de ser, una especie de prolongado postre del banquete del Renacimiento con la subida al poder de la burguesía, que se dio a gozar la vida” (153). “Pienso en lo “escenográfico”, en lo “teatral” del barroco... Sí, es “teatral”, y eso es un elogio. Decido no volver a usar la palabra “teatral” en su sentido peyorativo...” (167).

⁹ La sensibilidad del viajero mexicano estalla con igual ímpetu en el sancta sanctorum de la Cartuja segoviana: “Estar dentro de este sagrario del Paular es sentirse como encantado en una joya, más bien, dentro de una joya, en la que tú mismo eres una célula móvil entre las irisaciones de cada serie de prismas que se forman al cambiar de lugar...” (102); en el camarín de la Virgen del Rosario del templo de Santo Domingo de Granada: “Si en El Paular sentí toda dentro de un joyel, en el camarín de Granada he sentido estar dentro de un prisma o de un diamante y ser, yo mismo, un espejito aplastado y humillante frente a esta magnificencia real de espejos reales...” (150); pero, sobre todo, en el Sagrario de la parroquia de Lucena: “Y aquí hay para saturarnos todos los sentidos: los ojos pancromándose; los oídos inventando contrapuntos y fugas que son transmutaciones del color y la luz; el tacto, con toda la piel erizada de nervios, rozando, hiriéndose en cada uno de los meandros tornátiles de cada flor, hoja, caracol, ángel... ¿Te das cuenta de que habría de ser pájaro para abarcar estas obras del hombre desde diferentes planos espaciales? ¿Ser reptil –¡qué espanto!, ¿no?–; pues sí, reptar en este laberinto para palpar los volúmenes? Y luego volver a ser hombre para entender el símbolo, que es el que le da unidad y vida al conjunto, porque “todo arte es a la vez superficie y símbolo”, como dijo Oscar Wilde...” (173-174).

5. Relaciones artísticas entre España y México

Leyendo con deleite las *Cartas barrocas* hemos entresacado, en torno al tema de las relaciones artísticas entre España y México, tres ideas–fuerza: objetos mexicanos en España, comparaciones entre monumentos hispanos y mexicanos y, por último, una crítica de la similar destrucción del patrimonio artístico a uno y otro lado del Atlántico.

¿Qué objetos mexicanos encuentra De la Maza en Castilla y Andalucía? Varios, y podríamos decir que desde el inicio de su periplo. Así, en El Escorial halla dos: uno es la mitra de plumas que Hernán Cortés regaló a Carlos V, que, aunque objeto pequeño y no barroco, el viajero lo compara nada menos que con el *vitral de una catedral gótica* (12); el otro es un retrato de Sor Juana Inés de la Cruz, que ve una en una habitación cercana a la biblioteca, “*un poco maltratada y abandonada*” (13). De la Maza considera que no es mexicana, sino obra española “*copiada de algún retrato que llevó de México [a España] la Condesa de la Laguna*”.

Sin duda, el objeto mexicano que más encuentra De la Maza en España es la Virgen de Guadalupe, aunque, en realidad, el viajero no especifica si sus retratos son copias hechas allende o aquende el Atlántico. Madrid concentra el mayor número de ellas: dos en el Museo de América, una en la iglesia de San Martín, dos en la pinacoteca de los padres Escolapios y otras dos, que aunque no ha visto, las cita Ponz en su *Viaje por España*: una en las Agustinas Recoletas y otra en San Isidro (99). En Toledo encuentra otra en el centro del retablo mayor de las Capuchinas, convento, recuerda De la Maza, del que salieron las monjas fundadoras del de México “*allá por 1665*” (100). La “*más privilegiada por el gusto y reverencia con que está colocada*” es la del retablo barroco de la Clerecía de Salamanca (92). Observa otras en la catedral de Segovia, en la sevillana Santa María la Blanca, dos en la Mezquita–Catedral cordobesa y, finalmente, otra, enorme y de 1790, al fondo de la nave de la epístola de la parroquia de Cabra.

No hecho en América pero sí “*con el primer oro y la primera plata de las Indias*” es la custodia de Juan de Arfe de la catedral toledana (72). Pero, sin duda, la obra americana que más le sorprendió fue el retablo de plata de la iglesia Prioral del Puerto de Santa María, labrada en México por el maestro Joseph de Medina el año de 1685 por encargo del por entonces alcalde mayor de San Luis de Potosí, el portuense don Juan Camacho Gaina, y llevada por éste a España y donada a la Prioral cuando fue nombrado gobernador de su villa natal. El casual descubrimiento hizo sentir al viajero mexicano “*un hervor tripatriótico: primero por San Luis; luego por México; luego por España*” (187)¹⁰.

Si escasos, pero de gran valor, fueron los objetos mexicanos hallados por De la Maza en España, fueron en cambio innumerables las comparaciones artísticas que hizo entre ambos países en sus *Cartas barrocas*. Unas veces para ensalzar a su país, pero otras, en verdad, para criticarlo respecto a la madre patria. Puede decirse que, desde España, De la Maza está descubriendo México, a la par que, como le previno Gregorio Marañón en la

¹⁰ El donante fue el portuense don Juan Camacho Jaina, quien, después de ocupar diversos cargos municipales en su villa natal, marchó a Nueva España en 1680 formando parte del séquito del Marqués de la Laguna cuando éste último fue nombrado virrey de Nueva España. Entre sus cargos en el virreinato hay que destacar el de Alcalde mayor de San Luis de Potosí, regresando al Puerto de Santa María a fines de 1687. El retablo es descrito por BARROSO VÁZQUEZ, M. D., “Aportaciones americanistas al patrimonio artístico de El Puerto de Santa María”, en: *El Puerto, su entorno y América*. Actas del Congreso celebrado en 1992. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento, s.a., pp. 411-435.

visita que le hizo en su consultorio de la Castellana, España le sería mejor comprendida desde México “*cuando sea un puro, luminoso y reposado recuerdo*” (90).

Las comparaciones comienzan desde su llegada a Madrid. Las torres de El Escorial le parecen menos elegantes y aéreas que las de México y Puebla. En general, las cúpulas castellanas le parecen tristes, casi lúgubres y pobres comparadas con las de México: “*¡Qué diferencia con nuestras policromadas cúpulas de azulejos! Aquí en España sólo en la región de Valencia las hay parecidas a las mexicanas*” (16). Todo lo contrario de lo que ocurre con las plazas: frente a las hermosas de Madrid o de Salamanca, “*nosotros, cuando podemos, abrimos y rompemos las plazas torpemente, como el Zócalo, con su innecesaria avenida del 20 de Noviembre y el hueco espantoso frente a la Suprema Corte. O la de Santo Domingo, abierta por la calle de Leandro Valle, «la calle más inútil que han abierto los hombres», como dice Toussaint*” (16).

La ornamentación riberesca del puente de Toledo es comparable con la del Sagrario mexicano de Leonardo Rodríguez (20). El coro alto de la iglesia del Sacramento, de monjas bernardas, le recuerda “*el de las Teresas de Querétaro con sus tres rejas que cierran los arcos*” (22). La mezcla de ladrillos rojos de los muros del cuartel del Conde-Duque con el gris oscuro de la cantera de puertas y ventanas le hace decir: “*así era el Madrid barroco del siglo XVIII, como el México de la misma época; bermejo con su bello tezontle en los muros y gris en sus fachadas de chiluca*” (25)¹¹. Por último, la portada de la Universidad de Alcalá de Henares le recordó su país natal, pues sus ventanas “*se parecen a las de Acolman, y también por esas máscaras de viejos, de perfil y con barbilla, como los imponderables roleos de la antigua Aduana de Puebla*” (68).

Fuera de Madrid, cuyas callejuelas por donde perderse al pasear sólo encuentran parangón en Guanajuato y Venecia, De la Maza sigue encontrando relaciones entre ambas orillas del Océano. Así, la biblioteca de la Universidad salmantina le recordó la palafoxiana de Puebla (98). Los estípites del retablo de la capilla de San Antón, del templo mayor segoviano y obra de Manuel Churriguera, están presentados en arista y no de frente, como los de Tepeyanco o de San Juan de los Llanos (99). En León, las bóvedas de crucería y ventanas geminadas de San Marcos son “*¡casi idénticas a las de Chohula!*” (105). Y en Burgos, las yeserías de la capilla catedralicia de Santa Tecla le recordaron las de “*mi capilla del Rosario, de Puebla, que labraba sus estucos desde 1690*” (110).

Cruzado el desfiladero de Despeñaperros, paso natural de Castilla a Andalucía, las comparaciones se multiplican, siendo consciente el propio viajero de cansar al lector con tanta comparación: “*ya me parece un poco pesado esto de recordar y relacionar a todo con México, pero cuando está uno lejos de la patria, a pesar de que en España seguimos estando en gran parte en la patria, la nostalgia y las saudades se apoderan del espíritu más de lo que uno cree*” (121). Pero, estando en Sevilla, es imposible tener piedad con el lector. La bóveda de casetones de la iglesia de la por entonces Universidad hispalense (antes Colegio de jesuitas y actualmente Facultad de Bellas Artes) es “*a la manera de nuestra catedral de Mérida. No lleva cúpula, sino una bóveda circular en el crucero, como las de Jesús Nazareno y San Jerónimo en México*” (116). El retablo barroco de la iglesia de San José, a la vera de la calle Serpes, le recuerda los del convento de San Cayetano de La Valenciana, en Guanajuato, “*con ese sentido de ascua, ascendente en pleno vértigo, sin*

¹¹ El *tezontle* es una piedra volcánica, de color rojo o negruzco. Sobre ella destaca la *chiluca*, una piedra arenisca fácil de tallar.

sujeciones a leyes de gravedad y menos a cánones clásicos” (117). Y en la catedral la sillería de coro, gótico–mudéjar, la considera antecedente directo de la de Puebla, con sus *“incrustaciones geométricas tan parecidas, que hasta creí ver dibujos casi iguales*” (123). Muy cerca de allí, en la capilla de San Laureano, ve que las columnas del retablo brotan de macetones, *“a guisa de plantas domésticas. Y aquí tuve que recordar el parecido caso, en México, del retablo de Ozumba, firmado por Francisco Peña Flor en 1732”* (123).

En la iglesia jesuita de San Luis, los retablos *“están cuajados de pinturitas y espejos, acentuando su oficio de juguetería. Igual hicieron los jesuitas en México, en el ponderoso retablo de la Capilla Doméstica de Tepozotlán”* (128). Visitando la iglesia de Santa Catarina, antigua mezquita, se fija en el retablo barroco de la capilla del Sagrario, obra de Felipe Fernández del Castillo, extrañándose de la gran corona que culmina el retablo: *“estas coronas coloniales son un poco extrañas aquí en Andalucía, al parecer, y recuerdan a las de Salamanca de México”* (131). Y añade: *“por allí anda, fuera de ambiente, un pulido Cristo a la columna, de Pedro de Campaña, pintado con un recio claroscuro extraño en este pintor manierista. Una inspiración de este Cristo, si mal no recuerdo, está en la cripta sepulcral del convento de San Ángel, del D.F.”* (131).

No todo son iglesias en Sevilla. En el patio del palacio de San Telmo observa las preciosas labores de estuco y de barro vidriado de las pilastrillas del segundo piso, *“que en México no tuvieron aplicación –me refiero al barro– sino hasta este siglo, en la incomparable elaboración de cerámica policromada del santuario de Guadalupe, en Morelia”* (136).

Si las callejuelas de Madrid le recordaban Guanajuato, Écija entera *“podría ser una ciudad poblana –o el Estado de Puebla tendría el honor de poseerla, como quieras–, con sus ventanas, a veces, de rejas completas; sus cúpulas y torres con azulejos”* (136). En la iglesia de Santa Bárbara le llama la atención la escultura de San Bartolomé, cuyo *“tormento ha comenzado –fue el desollamiento– y toda la piel del brazo derecho, que lo tiene levantado y apoyado en el pecho, cae como una colcha sobre el vientre. ¡Qué espanto! Así andan en México los cristos. Y ante estos cristos mexicanos; ante el San Bartolomé de la catedral de Milán y ante éste de Écija, siento un sano aviso de que el realismo cruel está más allá de lo estético y entra en lo patológico”* (137). Y continúa: *“me acordé, sin querer, de las estatuas prehispánicas mexicanas de dioses o sacerdotes del tlacaxipehualixtli o desollamiento, una, de cerámica de Xalapa, que es un adolescente sin cabeza, con la piel a modo de jitón griego; otro, de piedra, con la piel colgando de un brazo también; sin embargo, en mi memoria no guardo el menor sentido de horror sino al contrario y es que allí, en esos paganos dioses, hay contención, buen gusto, exquisitez. El mundo es extraño, fray Javier”* (137). No todo es desollamiento. La torre de San Juan, *“la más bella, esbelta y elevada torre de Écija, que recuerda vivamente las de Ocotlán y Taxco. Como ellas, avanza vigorosamente las molduras divisorias de los cuerpos y es más ancha que su base, por lo que la ilusión de flotar en el espacio es más completa”* (137).

En la iglesia de San Juan Bautista, de la localidad sevillana de Marchena, a donde ha ido a ver la sillería de coro de Balbás, los angelitos que danzan en la parte alta *“se pondrían en los poderosos estípites de nuestro altar de los Reyes”* (139). Y en una iglesia cercana de la misma localidad, la de Santa Isabel, compara el San Juan Bautista del primer cuerpo, de Alonso Vázquez, con el San Sebastián del altar del Perdón de la catedral de México, atribuido, *“gratuitamente”, a Baltasar Echave* (140). Y en San Agustín, también de Marchena, *“la inundación de yeserías con tigres, águilas y monos que, según dicen aquí,*

son de influencia mexicana. Hay, además, niños que toman serpientes por la cola y otros que salen de flores, como en Tonanzintla. ¿Hasta aquí llegarán los barroquismos poblanos de Cholula?" (140).

Y en Córdoba, donde las formas del Triunfo de San Rafael, de Miguel Verdiguier, de 1765, le recuerdan el gaudiano Parque Güell de Barcelona (142), también encuentra relaciones artísticas con México. En la Mezquita-Catedral, y aparte de las dos guadalupanas ya citadas, ve un San Miguel idéntico al de Cuauhtitlán, de Martín de Vos, aunque el de Córdoba *"es copia mediocre. Nosotros tenemos el original"* (141). En la capilla del Sagrario, que es gótico-mudéjar-barroca, se fija en unos ángeles lampareros *"encargados de sostener las flamas que simbolizan la fe del pueblo... En México sólo recuerdo unos ángeles lampareros en Tamazulapa, pero debió de haber más"* (142). Y en la capilla de San Acasio le llaman la atención los estípites del retablo, *"tan ricos y vistosos, exagerados en el grosor del segundo tercio y luego con las pirámides invertidas agudizadas como dagas, como se harían después en Guanajuato"* (142).

Si el barroco cordobés le produce esas sorpresas, qué no le depararía el granadino. En la ciudad de la Alhambra y viendo el camarín de la virgen del Rosario del templo de Santo Domingo, terminado en 1773, escribe: *"me acordé de mis mexicanos camarines: Tepozotlán, San Miguel Allende, Tenancingo, Acatzingo... con una especie de seguridad de que iba a sufrir una desilusión, pues ¿cuál como el de Tepozotlán, en el mundo?"* (149). En el retablo de la capilla de Santiago de la catedral granadina atisba sendos obispos esculpidos bajo unos doseles *"que parecen sombrillas (como las de los ángeles del retablo del crucero izquierdo de Ozumba)"* (155). Y en el retablo mayor de San Juan de Dios, en el que atisba influencias de Balbás y su retablo de los Reyes de México, observa un caprichoso motivo en forma de cuarto de cono cóncavo que su amigo Taylor lo denomina *"orejas de cerdo"* (158); junto al elemento porcino, también le llama la atención el remate del retablo. Remate y orejas de cerdo: *"¿No hizo esto, justamente, Jerónimo de Balbás, en Sevilla y en México?"* (158).

Inabarcable el barroco granadino. En el retablo de Nuestra Señora de las Angustias, la observación de columnas estípites como apoyos le hace declarar que *"sólo en México hubo la apoteosis de la pilastra estípite en piedra, en las fachadas de sus centenares de templos churriguerescos"* (161). Y en la cúpula de la cartuja de Granada admira el mural *La adoración celestial de la Eucaristía*, de Antonio Palomino, de 1712: *"¡Cómo me recordó y, en ciertos detalles me pareció mejor, la cúpula de los Reyes, de la catedral de Puebla, pintada con el mismo tema por Cristóbal de Villalpando en 1690!"* (164).

En el corazón de las subbéticas cordobesas, el retablo del Sagrario de la parroquia de Priego, obra de Francisco Xavier Pedraxas en 1786. Lo halla sin dorar, como algunos de México. El viajero se da cuenta de que la novedad no se debe a un rompimiento con la tradición, ya que *"sus yeserías iban a ser policromadas. Parece que por su tardía fecha se quedó así. Y sirve para enseñarnos cómo eran las decoraciones de estuco antes de colorearse. Es como los retablos que iban a ser dorados y se quedaron en la pura madera, como el magnífico ejemplo, allá en México, del retablo lateral de la parroquia de Dolores-Hidalgo o, en el caso de Puebla, los retablos en blanco, con su capa de yeso anterior al oro, de la iglesia de San Francisco o el de la parroquia de San Martín Texmelucan"* (171).

En la misma localidad prieguense observa en la decoración de la iglesia de Merced, también del maestro Pedraxas, “una serie de changuitos¹², tigrillos y águilas, como en Marchena. ¿Influencia mexicana? Los monos pudieron salir del plateresco, y las águilas de toda España, pero ¿el ocelotl¹³? Sería interesante investigar esto. Yo creí poder señalar la influencia mexicana, porque en la parroquia había visto la tumba de un obispo, “Ecclesia Chiapensis”, don José Martínez Palomino, de 1799, pero este prelado de Chiapas no pudo influir porque nunca llegó a su diócesis y murió como obispo de Santa Fe de Bogotá” (172).

En la cercana localidad de Cabra y en su iglesia de las Agustinas “veo, por fin, que el coro alto lleva una celosía completa, a la manera de los monjiles y soberbios “abanicos” mexicanos” (172). El Sagrario de la parroquia de Lucena es inigualable: “sólo la India, sólo México, pueden admitir comparación y paridad con Lucena. La India en cuanto a recargamiento de formas; México en cuanto a forma, contenido, espíritu y efecto plástico. Con Lucena sólo El Rosario de Puebla; sólo Tonanzintla, sólo la Portada de los Arcángeles, del Carmen de San Luis Potosí” (173).

Más al sur, en la localidad gaditana de Jerez le llama la atención el balcón de esquina de la casa Ponce de León, de 1537, “uno de los más buenos ejemplares del Plateresco español. Quien quiera estudiar los antecedentes de los balcones de ángulo de Puebla y de Antigua, en Guatemala, tendrá que venir a Extremadura y Andalucía” (179). Y por último, la cercana torre de San Miguel, “terminada en chapitel octogonal, cubierto de mosaicos, me recordó la de Santo Domingo de México y también –con toda irreverencia para este San Miguel– la catedral de Guadalajara” (180).

6. Destrucción del patrimonio artístico

Objetos mexicanos en España, comparaciones entre monumentos españoles y mexicanos. Una tercera relación –esta vez no precisamente artística sino de barbarie, incuria, dejación– entre México y España es la similar destrucción del patrimonio artístico en ambos países, que con tristeza y rabia De la Maza constata a lo largo de su viaje español y denuncia constantemente en sus *Cartas barrocas*, comparándola con la de su país.

Su primera indignación tuvo lugar en Madrid. Visitando la iglesia de Montserrat señala que: “los paños de la fachada son de finos ladrillos a la madrileña, los cuales fueron cuidadosamente tapados en el siglo pasado con estuco gris, como tantas obras de arquitectura barroca en España y en México” (29). En la misma iglesia el novicio que le acompañaba le contó que el sagrario barroco del crucero izquierdo estuvo antes en el altar mayor y que, al retirarlo para poner en su lugar uno de líneas modernas, quinientos oblatos abandonaron Montserrat en señal de protesta. Medida que critica nuestro viajero, pues para él: “mala es la huida; si hubieran luchado con tenacidad, tal vez el sagrario hubiera vuelto a su sitio” (30).

La indignación sube de tono ante la portada de la capilla del Monte de Piedad, que halla derribada en el suelo de la plaza de las Descalzas Reales. Exige, nada menos, que sea colocada dignamente y completada “en la propia Gran Vía, o donde sea, para salvarla de la ruina” (31). No derribada sino destruida encontró la fachada y el retablo churrigueresco

¹² Diminutivo de chango, en México, niño, muchacho.

¹³ Ocelote, mamífero carnívoro americano, de la familia de los félidos, de pequeño tamaño.

de la iglesia de San Sebastián, donde fue sepultado el propio José Benito a su muerte en 1725. Ironías de la vida: en el mismo templo fue enterrado en 1792 uno de los mayores azotes del estilo barroco, el tratadista de arte Antonio Ponz. Y ante tanto cambio y tanta destrucción como sufrió la iglesia, De la Maza se pregunta: “¿Dónde estarán los huesos de Churriguera? ¿Y los de Ponz? A lo mejor andan juntos y revueltos. ¡Qué ironía!” (61). La iconoclastia en Madrid culminó con la destrucción de otra obra de Churriguera, la portada del palacio de Goyeneche, sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: en 1773 los académicos –“muy académicamente”– mandaron arrasarla y hacer una neoclásica por mano de Diego de Villanueva (62)¹⁴.

En otras localidades castellanas el barroco sufrió las acometidas del “buen gusto” ilustrado, no todas en verdad realizadas por el espíritu neoclásico de Ponz y compañía. Por ejemplo, en Salamanca De la Maza nos informa de la destrucción del altar mayor de la catedral: “el altar mayor era un imponente retablo de Alberto [Churriguera], desbaratado en el siglo pasado, ¡claro!, por el cabildo, ¡claro!, de entonces” (91). No es sectario el viajero mexicano, pues critica también la otra cara de la moneda en la capital salmantina: en Santa Isabel, “el barroco cometió un desacato: incrustó el púlpito en una antigua y ricamente labrada puerta plateresca, destruyendo casi toda una jamba y parte del arco” (92). En Segovia, fue la guerra la causante de la fundición de la magnífica custodia de la cartuja paularina. En cambio, en Burgos la atrocidad fue neoclásica, capaz de destruir en 1790 las finas portadas góticas de la catedral para “incrustar en ellas tres dinteles y tres frontones absurdos e inexpresivos” (109). Como hiciera anteriormente en Salamanca, De la Maza es capaz de criticar una destrucción otra vez favorable al barroco: se trata de la capilla de Santa Tecla, una añadidura realizada entre 1731 y 1734, aunque para nuestro viajero la catedral burgalesa salió favorecida: “en todo caso, si convirtió cuatro pequeñas capillas –iguales que las demás– en una sola y más amplia, la Catedral salió ganando con esta dorada alhaja del Barroco” (109).

El crimen, un siglo antes que en Granada, se perpetró en Sevilla, concretamente en el Sagrario catedralicio, donde se levantó “la magna obra de nuestro Jerónimo de Balbás,” retablo terminado de tallar en 1709 y con esculturas de Pedro Duque Cornejo, “pasma y admiración de Andalucía, antecedente directo del nuestro de los Reyes en la Catedral de México”, pero que, según el malhumorado Ceán Bermúdez, “sirvió de modelo a los artífices ignorantes que hubo en ese siglo” (124). En su lugar, hay un retablo traído desde San Francisco, que no hace olvidar al desaparecido. Para hacer una idea al lector de su magnificencia, De la Maza transcribe la descripción que de él hizo a principios del siglo XIX Juan Agustín Ceán Bermúdez¹⁵ así como la “reposada opinión de ese señor, tan desconocido, que fue don Félix González de León”¹⁶ (125), cuyas críticas terminaron con el retablo “vendido en el mercado, para calentar los pies de muchos andaluces durante el invierno de 1824, año nefasto para el Barroco sevillano y mexicano” (126).

Si en el siglo XVIII los sevillanos fueron capaces de tamaña barbaridad, a De la Maza no parece sorprenderle que la Cartuja fuese “muy cuidadosa y sistemáticamente

¹⁴ La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue fundada en 1752. Su primera sede estuvo en la Casa de la Panadería, sita en la Plaza mayor de Madrid, pero en 1773 se trasladó a la antigua casa-palacio de D. Juan de Goyeneche.

¹⁵ *Descripción artística de la catedral de Sevilla*. Sevilla: 1804.

¹⁶ *Noticia artística de Sevilla*. Sevilla: 1844.

destruida el siglo pasado para poner una fábrica” (130)¹⁷. Por el tono que emplea, más le dolió la destrucción de la casa en que expiró Hernán Cortés, en Castilleja de la Cuesta, a donde se trasladó nuestro viajero para seguir los pasos de los últimos días del conquistador: “la casa en que murió, que debió ser interesante, es un estúpido caserón “morisco” hecho en 1854 por los Duques de Montpensier, infantes de España –él, consorte– y soberanos jumentos” (133). Además, “la vieja iglesia donde oíría sus últimas misas, fue destruida en 1882 por la Marquesa de Loreto porque amenazaba ruina. Pero, ¿por qué no la reparó? ¡Pobre marquesa lauretana! ¡Ah!, pero eso sí, la capilla del Sagrario adjunta le pertenece “por estar en terrenos de su casa” ¡Cuánta tontería!” (133).

Ante la brutal evidencia de lo que los españoles son capaces de hacer con las antiguas moradas de sus héroes, De la Maza no se extraña de lo que muchos de ellos perpetran aún en Ultramar: *“la peregrinación española hacia América es un gusto tanto como una necesidad, tan fructífera en la economía como perjudicial para el Arte, pues no hay comerciante español que no compre una casa antigua para destruirla (aunque eso es problema general de economía y de falta de vergüenza absoluta en las autoridades hispanoamericanas que lo permiten)” (135).*

Volvamos a España. En Córdoba, el viajero no ve justa la crítica de Carlos V a la construcción de la catedral cristiana en el interior de la Mezquita: *Sentí injusta la frase de Carlos V al Cabildo: “Hacéis lo que hay en todas partes y destruis lo que es único en el mundo” (140). Pues, para De la Maza, allí “se puede estar en un mundo absolutamente árabe sin roce con el cristiano a lo largo de muchas naves y junto al mirhab. O al contrario, olvidar lo mahometano y refugiarse en la catedral. Y más injusta se me ahonda la célebre frase al recordar que el Emperador destruyó, sin necesidad, parte de la Alhambra, en Granada, para construir el triste patio circular de Machuca” (140-141). La Mezquita–Catedral embrujó a De la Maza, no de otra manera es comprensible que defienda –con un furor “ponziano” extraño a él– la destrucción de las capillas cristianas de su interior: “plantar la cruz en el corazón de una mezquita era lo adecuado en el siglo XVI y hacerlo sin arrasar el templo de Mahoma –como en Sevilla– fue ya un acto plausible. Lo inútil, lo accesorio y de mal gusto, son las capillas de las naves finales. Eso es devotería barata. Hay que limpiarlas sin misericordia; trasladar sus retablos, pinturas y esculturas a iglesias pobres de los alrededores y devolverle a la mezquita su dignidad antigua. Basta, como símbolo y arte, la Catedral que descansa en el centro. Un obispo inteligente lo hará y ojalá sea pronto” (141).*

Un disgusto semejante en la ciudad natal del poeta Federico García Lorca: *“la ira que me invadió en los conventos de San Francisco y Santa Isabel, contruidos a fuerza, con toda irreverencia artística, en dos palacios árabes, aquí, en pleno corazón de la Alambra” (147). Y en la catedral critica la destrucción de los coros de monjas: “a esta gran Catedral le pasó lo que a la mayoría de las antiguas catedrales americanas, es decir, la destrucción del coro de canónigos. Al siglo XIX le pareció estorbo el coro entre la entrada y el altar y para que éste se viera “de frente”, se arrasaron los coros. Así pasó en Morelia, Guadalajara, Durango, Mérida, Lima, La Habana, etc. Aquí se prolongó o tardó bastante la tontería, pues el cambio fue hasta 1926” (154). Y matiza: “ahora que, si en casi todas*

¹⁷ En efecto, la Cartuja de Santa María de las Cuevas fue adquirida en 1839 por el mercader inglés Charles Pickman, quien la convirtió en una fábrica de cerámica y porcelanas. En activo hasta 1982, hoy acoge el Museo de Arte Contemporáneo de Andalucía.

partes destruyeron los altares de los testeros, es decir, los altares del Perdón, aquí fue trasladado, cuidadosamente, a una de las capillas, la de Nuestra Señora de las Angustias. Claro que lo que antes era libre, ahora está encerrado y luce menos... Jamás debió quitarse de su lugar” (154).

La inquina contra Ponz esperaba su momento de desahogo. Al saber que el sagrario de la parroquia de Priego de Córdoba, obra de Francisco Xavier Pedraxas, era de 1786, fecha tardía que corresponde ya a la época académica neoclásica, exclama nuestro viajero: “*¡Qué gusto de pensar que en provincia aún no se hacía caso de las rigideces de la madrileña academia de San Fernando! Si Ponz hubiese pasado por Priego y hubiera visto que estaba terminándose apenas durante su viaje antibarroco, se hubiera enfermado de indignación” (171).*

De nuevo la rabia, la impotencia, esta vez visitando la colegiata (hoy catedral) de Jerez de la Frontera: “*y comienzo con otro pequeño disgusto, porque leo que la antigua mezquita, convertida en iglesia cristiana, se conservó hasta fines del siglo XVII, en que fue demolida (i) para hacer la actual construcción. Comprendo esas destrucciones con el fervor de la Reconquista, pero ¡en pleno Barroco, que fue, en general, tan respetuoso!” (178).* En la propia localidad gaditana cree descubrir la causa de la destrucción del patrimonio histórico. Paseando por sus calles admira sus casas y palacios barrocos, “*estupendamente conservados a pesar de que no es una ciudad pobre (pues las viejas ciudades enriquecidas suelen comenzar a “modernizarse”, es decir, a destruirse)” (179).* Y en Cádiz, por último, de nuevo la ironía anti-neoclásica: visitando la iglesia de San Felipe Neri, en donde se celebraron las juntas de las Cortes de 1812, De la Maza escribe: “*no dejé de observar que las discusiones de ideas “avanzadas”, es decir, neoclásicas en términos de arte, se hicieron frente a retablos churriguerescos y un espléndido medallón barroco de la Adoración de los Reyes” (183).* ¡Qué ironía!

7. Balbás y sus retablos

Mencionamos anteriormente la destrucción del retablo balbasiano del sagrario de la catedral hispalense, antecedente directo del de los Reyes del templo mayor mexicano. Reparemos, para finalizar esta comunicación, brevemente en ellos. En 1705 el arzobispo de Sevilla, D. Manuel Arias, propuso la construcción de un retablo para el Sagrario de la catedral hispalense. El elegido en concurso fue el zamorano Jerónimo Balbás (Zamora, último tercio del XVII – México, 22 noviembre 1748), vecino por entonces de Cádiz. La obra, acabada a fines de 1709, marcó una nueva estética, caracterizada por el reemplazo de la columna por el estípite¹⁸, la gran variedad ornamental –desbordante hojarasca, racimos de frutos, variada gama de relieves antropomorfos, principalmente de ángeles y querubines– y el virtuosismo en su ejecución. Después de trabajar en la sillería de coro de la iglesia de San Juan Bautista de Marchena, Balbás, en la cúspide de su fama, marchó a México, donde en 1717 recibió el encargo de realizar el retablo de los Reyes de la catedral metropolitana. Finalizada su talla

¹⁸ Soporte de forma troncopiramidal invertida. Según De la Maza, fue usado por vez primera en España por José Benito de Churriguera en la pira funeraria de la reina María Luisa de Orleans erigida en la madrileña iglesia de la Encarnación el 22 marzo 1689 (50). El profesor potosino concede tanta importancia a este nuevo soporte que opina puede hablarse de un “*«orden estípite» ante la magna obra de los Churriguera y Pedro Ribera en España y Jerónimo Balbás y Lorenzo Rodríguez, en México” (60).*

hacia 1725 y, finalmente, bendecido en 1737, la nueva ensambladura balbasiana fue una obra revolucionaria que –al decir del profesor Bernales Ballesteros– introdujo el estípite en la arquitectura de los retablos mexicanos, consagrándose poco más tarde en la portada exterior –verdadero retablo en piedra– del Sagrario metropolitano, obra de Lorenzo Rodríguez (1749-1767)¹⁹.

El profesor Gómez Piñol ha comparado los retablos balbasianos de Sevilla y México, tarea para la que hubo de recurrir a las descripciones que del primero hicieron en el siglo XIX Juan Agustín Ceán Bermúdez²⁰ y Félix González de León²¹ por la sencilla razón de que ya no existe. Había sido destruido, en 1824, fruto de la furia iconoclasta al ser tomado como blanco de las críticas de diversos escritores ilustrados y neoclásicos que, encabezados por Antonio Ponz y su *Viaje por España* publicado en dieciocho volúmenes entre 1772 y 1794, encontraron en aquella obra –al decir de Gómez Piñol– la cifra de todas las aberraciones estéticas que cabe imaginar, creando una atmósfera hostil hacia los valores estéticos que el retablo representaba hasta que, al fin, fue hecho astillas²².

Apoyándose en las descripciones citadas, Gómez Piñol observa en el retablo mexicano las características ya señaladas para el sevillano; pero, a la vez, encuentra dos llamativas diferencias. En el ejemplar sevillano, la calle o eje principal estaba ocupada por una serie de nichos que cobijaban las imágenes esculpidas por Pedro Duque Cornejo; en el mexicano, dicha calle es plana al estar ocupada por dos grandes lienzos de Juan Rodríguez Juárez. La segunda estriba en que, en Sevilla, del majestuoso presbiterio emergía un enorme penacho de formas ornamentales que sobrepasaba el arco toral de acceso a la capilla, y trepaba por el interior de la cúpula; en cambio, en el de México un amplio arco de medio punto remata el retablo de los Reyes, respetando la solemne armonía de los arcos y bóvedas renacentistas de la catedral novohispana²³.

Si de Balbás son conocidas otras obras en la capital mexicana, como el altar del Perdón en el trascoro catedralicio, el retablo mayor de San Francisco, desaparecido junto con su capilla en 1861, y la traza un año antes de su muerte del proyecto para el retablo del convento de la Concepción; en España, en cambio, y salvo su intervención ya citada en la sillería de coro de la iglesia de San Juan Bautista de Marchena, su obra ha pasado desapercibida sin duda por el hecho de que, al desaparecer el retablo del Sagrario hispalense, no quedaban elementos comparativos para una posible atribución. No obstante y

¹⁹ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Historia del arte hispanoamericano. 2: siglos XVI a XVIII*. Madrid: Alhambra, 1987; p. 84. El profesor Gómez Piñol señala que fue a partir de esta última obra que no sólo el estípite sino el estilo barroco–estípite de fantasiosos diseños ornamentales se generalizó en México. Vid. GÓMEZ PIÑOL, Emilio, “Las artes plásticas”, en: *América en el siglo XVIII: los primeros Borbones*. Madrid: Rialp, 1983. (Historia general de España y América; XI:1), pp. 366-369. El autor del Sagrario, Leonardo Rodríguez, era natural de Guadix, Granada, y pasó a México en 1731.

²⁰ *Descripción artística de la catedral de Sevilla*. Sevilla: 1804.

²¹ *Noticia artística de Sevilla*. Sevilla: 1844.

²² GÓMEZ PIÑOL, E., “Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo Balbás en España y México”. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. *Temas de Estética y Arte 2* (Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1988): 97-143. Agradezco al Dr. Gómez Piñol el envío de un ejemplar de su discurso.

²³ Según Gómez Piñol, “Entre la norma y la fantasía...”, la innovación estilística de Balbás en Sevilla –el gran penacho de madera– no ha dejado huellas perceptibles en retablos sevillanos o andaluces con una importante excepción: el retablo principal de la iglesia antequerana del Carmen descalzo, donde el airoso penacho de madera encarama a un San Miguel hasta las inmediaciones de la linterna de la cúpula. De la Maza cita otra ensambladura con penacho en sus *Cartas barrocas* (p. 158): el retablo mayor de la iglesia granadina de San Juan de Dios.

tomando como referencia la obra mexicana, tanto De la Maza durante su viaje por España como últimamente el profesor Gómez Piñol han atribuido al ensamblador zamorano varios retablos en nuestro país. Así, el viajero mexicano ve influencias de Balbás en dos ciudades andaluzas por las que pasea en su periplo español. La primera, en el retablo mayor de la iglesia granadina de San Juan de Dios, donde fija su atención en un caprichoso motivo ornamental en forma de cuarto de cono cóncavo que su amigo y acompañante, el hispanista René C. Taylor, denomina “*orejas de cerdo*” (158), motivo porcino que también se encontraba en el retablo mexicano de los Reyes; y más aún, el retablo granadino culmina con un penacho similar al que coronaba el retablo del Sagrario sevillano. La segunda influencia balbasiana la observa De la Maza en Cádiz, concretamente en la iglesia de San Lorenzo, donde –según su amigo, el historiador norteamericano Joseph A. Baird– el retablo mayor era atribuible al ensamblador zamorano. El propio Taylor, así como el cronista y erudito portuense Hipólito Sancho de Sopranis, son del mismo parecer, al cual se adhiere el propio De la Maza –si bien sumando la atribución balbasiana incluso a los retablos laterales– después de un detenido análisis.

Por su parte, el profesor Gómez Piñol ha atribuido a Balbás otras obras o, al menos, una influencia suya en la elaboración. Una de ellas es el retablo de la iglesia antequerana de El Carmen, culminado con un airoso penacho de madera que se encarama hasta las inmediaciones de la linterna de la cúpula. Otras son el retablo mayor de la iglesia sevillana de San Antonio de Padua, procedente de San Felipe Neri; el retablo de la capilla mayor de la iglesia de San Agustín, en la localidad de Osuna; y, por último, el retablo de la iglesia dedicada a San Francisco del actual colegio jesuita de San Luis Gonzaga en el Puerto de Santa María (hasta 1835 convento franciscano). Hablando de El Puerto: ¡qué sorpresa no se hubiera llevado Francisco de la Maza si, después de descubrir el maravilloso retablo de plata mexicana de la Prioral, hubiera visto el de los jesuitas!²⁴ Más aún, si cabe, por el hecho de que en tal retablo debe verse –a juicio del profesor Gómez Piñol– nada más y nada menos que el germen de la pletórica fantasía que luego desplegara Balbás en el retablo de los Reyes y en el del Perdón de la catedral mexicana. Hubiera sido una postrera emoción estética de ese “*juego orbicular de todos los sentidos que es el Barroco*”.

²⁴ Lástima que De la Maza no conociera –suponemos– el artículo del erudito portuense don Hipólito Sancho de Sopranis –a quien si citara respecto a la atribución balbasiana de los retablos de San Lorenzo de Cádiz–, publicado antes de su visita a España y titulado “Notas y documentos para la historia del señor San Miguel, convento de San Francisco observante del Puerto de Santa María”, en: *Archivo Iberoamericano* 13 (Madrid, 1953): 441-504.