

LOS ENSAYOS SOBRE ICONOLOGÍA CRISTIANA REALIZADOS POR FRANCISCO DE LA MAZA A PARTIR DE *LOS RETABLOS DORADOS DE NUEVA ESPAÑA*

Por Pedro Rojas

Retablos dorados, y de buen oro, serían los que, a la luz diurna o de las lámparas, encendidos como ascuas, causarían profunda impresión en el espíritu sensitivo de Francisco de la Maza. Impresión durante toda la vida.

Universitario de buena cepa, de formación auténtica y como burilada en las humanidades, vino a ser historiador gustoso de su país al nivel alto de lo cimero que éste ha dado desde que empezó a hablar la lengua que escribimos.

No pretendió, por honestidad, pronunciarse más allá de ese límite. Si exploró temas de la antigüedad clásica, no se apartó, a fin de cuentas, de un mismo árbol genealógico.

Inquietándole muchas cosas, fue más bien el arte, como poesía y como sentimiento proyectado en formas volumínicas, el que le hizo vibrar, historiar, aquilatar, y lo que es más, admirar.

De ese ser así suyo, saldrían sus estudios sobre los retablos novohispánicos, más cargados de intenciones exaltadoras que de maquinales y pesados tratamientos. Los dorados, de buen oro, serían los llamativos y característicos, importando menos su época ni estilo, que mientras no se vino la fiebre neoclasicista ellos fueron riqueza de espíritu, de laborio y de materiales. Que los hubo, raros, de piedra o de argamasa, que alguno plasmara en alabastro poblano, que los hubiera de pura pintura, no lo olvidaría en sus varios trabajos, pero la norma y la fisonomía mexicana fue la del retablo dorado, y a éste dedicó el grueso de su atención cuantas veces trató de retablos virreinales.

Cuando empezó en firme con el tema, redactando un ensayo, *Los retablos dorados de Nueva España*, 1950, que fuera más que los efímeros artículos para la prensa, ya había estado una vez en Europa, tenía estudios universitarios en Historia y seguía las enseñanzas del maestro Toussaint. Le faltaba lo que era normal por entonces, la abundante información bibliográfica que hoy se tiene, la experiencia directa de contemplar la obra artística en infinidad de localidades mexicanas, la disponibilidad y comprensión de las categorías del conocimiento del

arte, que después nos vinieron a ser familiares, el sentido de estructuralidad cultural que cada monumento representa.

En aquellos días no se hablaba más que de Renacimiento y Barroco; uno subdividido en purista y plateresco, otro en salomónico y churrigueresco (cuando más, sobrio, rico, exuberante). Los estudios se hacían buscando el dato documental y realizando descripciones; alguna vez, consignando la opinión de algún crítico del pasado o del presente. Se empezaba a discutir sobre la propiedad o impropiedad de conceptos tales como *tequitqui* y churrigueresco, arte de la Contrarreforma, barroco del Nuevo Mundo, expresión de sentimientos nacionalistas...

Era notoria la apertura mexicana hacia el pensamiento extranjero y la consecuente ansiedad por servirse de él para lograr una mayor comprensión de lo mexicano. Simultáneamente se buscaría ahondar en lo que se tenía por conocido.

Bajo esas circunstancias Francisco de la Maza entre sus múltiples inquietudes tuvo la ya dicha, de estudiar los retablos coloniales. Desgraciadamente a la larga sólo dejó esbozos y alguna repetición. No obstante, sus escritos tuvieron el mérito de sugerir muchas ideas que sus discípulos directos e indirectos han podido explorar y aplicar.

Una de esas ideas, esbozadas con su muy personal encanto, fue la de penetrar la mera morfología de los retablos para establecer lo que fueron en realidad, algo más que montantes artísticos de las imágenes y representaciones de ideas y devociones cristianas de la sociedad novohispánica. Pero no se quedó ahí. Con el tiempo produjo variadas muestras de los estudios iconológicos, como estudios susceptibles de aplicación a retablos y muchas otras obras análogas. Así, el camino abierto por él mismo, y abierto para todos, pudo recorrerlo y a la vuelta de dos décadas hallar en la pura admiración, la cima de los conocimientos y las vivencias obtenidos.



Fue importante para nosotros la aparición, en 1950, de un libro de Francisco de la Maza sobre los retablos dorados de Nueva España. Ciertas ideas que aportó en sus páginas vinieron a abrir perspectivas al estudio crítico e iconológico de los retablos y, por extensión, al del arte religioso virreinal.

Los retablos dorados de Nueva España apenas alcanzó veintiséis páginas de texto. Se trataba de un avance de tareas por realizar. De la

Maza así lo manifestó empezando. Lo que presentaba era un resumen anticipado del libro que preparaba para el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma. El tema y el gran sentido que el autor tenía para estos menesteres, se anunciaban promisorios. El libro, sin embargo, quedó en veremos, pero las sugerencias contenidas en el resumen publicado tuvieron, y seguirán teniendo, interés y consecuencias en nuestro medio.

El opúsculo de Francisco de la Maza resultó ágil, salpicado de frases ingeniosas y simpáticas, documentado en lo posible, pero no aportó mucho sobre los antecedentes y desarrollo de los retablos. Lo que explicó lo hizo más bien en forma indicativa, reflejando su agudo espíritu de observación, muy espontáneo, tocando la diversidad de materias a que el tema mismo se prestaba. Bajo esta tónica fue que tuvo la ocurrencia de ensayar el estudio iconológico de los retablos mexicanos y así rebasó los límites de la tradición historiográfica local que los veía simplemente como formas artísticas. Y esto último constituyó su mérito.

Como queriendo y no queriendo dio en tan esencial asunto. No lo desarrolló mayormente ni en éste ni en subsecuentes trabajos sobre retablos, pero lo alcanzó a señalar muy claro. Operante en otros campos, llegó a darle frutos comparables. Su aportación original parece que buscaba la respuesta a una desusada pregunta: ¿qué es, bien visto, un retablo?

De la Maza vislumbró la solución que, supuestamente, contestaba a tal pregunta. Había que considerar a cada retablo en forma integral, como expresión de una idea religiosa interpretada por el arte, y como un objeto del culto, es decir, en su función social y su momento histórico.

Sin embargo, quizá consciente de que no era la ocasión para realizar el estudio iconológico a fondo, solamente lo ensayó en un ejemplo y lo apuntó en varios otros. El grueso de su trabajo seguiría los cauces acostumbrados aunque, claro está, acusando el muy personal estilo del autor.

Abordó el tema de los retablos anotando su origen en el pasado remoto del cristianismo y dando detalles de su evolución hasta convertirse en las grandes construcciones de fines de la Edad Media y del Renacimiento; los ve florecer en España y la Nueva España, estableciendo la relación de unos y otros; hace la observación de que a la altura del siglo XVIII la filiación de los virreinales dejó el paso a los de un desarrollo nacional, pues los de estípites no son trasunto de otros análogos españoles, es decir, que nuestros retablos churriguerescos no tienen que ver con las obras de los Churriguera. Tenía que marcar e interpretar como

lo hizo, los cambios estilísticos registrados en el curso histórico y, también, que señalar las características formales de algunos retablos o de ciertos elementos que fueron parte de composiciones retablísticas.

Entregado a esa labor con su característico entusiasmo, fue fácil que reparara en que un retablo era mucho más que una estructura de tipo arquitectónico, por tratarse en realidad de un armazón para colocar figuras y pinturas relacionadas con una específica dedicación del culto.

Para la fecha de la aparición de *Los retablos dorados*, Émile Mâle ya había desarrollado fascinantes estudios sobre la historia y sentido del arte cristiano. Es dudoso que De la Maza los hubiera leído y, desde luego, no los mencionó. También Panovsky había publicado sus *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, 1939, que aparentemente no manejó nuestro autor. Como éstos, se podrían localizar otros trabajos que llegaron al conocimiento de los estudiosos mexicanos a mediados del siglo. Pero en realidad ninguna búsqueda en este sentido sería razonable. De la Maza siempre fue diáfano. Si se apoyaba en algo, lo decía francamente. Por ello, la clave de su idea la tenemos explícita cuando, al remontarse a la historia de los retablos españoles, tocó el tema de Alonso de Berruguete. El artista le impresionó muchísimo y, claro, le dedicó una atención especial. Y más que esto, transcribió un fragmento del libro de Ricardo de Orueta, *Berruguete y su obra*, que fue inspiración más que suficiente para su espíritu abierto y propicio a las ideas fecundas.

La obra del manierista, que fuera discípulo de Miguel Ángel, le hizo exclamar: "Fue en Castilla, principalmente, donde Berruguete desarrolló su arte, emocional y dramático, de una fuerza expresiva extraordinaria y de un movimiento tan audaz que, en realidad, es Barroco. Barroco en su escultura, pues sus retablos son un todo armonioso en los que rige la estricta ley arquitectónica renacentista". Y añadió:

...creó un mundo imaginario lleno de vigor, como el de Miguel Ángel, desde la demacración espantosa del mármoleo cadáver del cardenal Tavera y los dolores de Cristo, la Virgen y los mártires ascetas, hasta la alegría y la ternura de sus ángeles y amorcillos que prodiga en sus altares. *Sus obras son páginas grandiosas de un libro en el que puede leer todo el mundo* (subrayado de Pedro Rojas).

Y de Orueta transcribió el párrafo clave. "Es éste el tiempo en que los grandes retablos, tan característicos en el arte español, adquieren todo su desarrollo; *su objeto principal, aparte del decorativo, es el de*

narrar, de un modo gráfico, claro y muy expresivo, para despertar interés y devoción, las principales escenas de la vida de Cristo o de algún santo" (idem).

Quedaban franqueadas, así, las nuevas y comprensivas posibilidades para captar el qué y el cómo de esta clase de obras de arte religioso. Si se acostumbraba estudiar por capítulos separados lo que era arquitectura, diferenciándolo de la escultura y la pintura que aparecían evidentemente reunidos en cada retablo, con mucha mayor razón se dejaba aparte la idea que determinaba su erección. No contaban los significados. Ni la unidad y la lógica expresivas que tenían las partes de cada conjunto.

De la Maza abriría "las páginas grandiosas de un libro en el que puede leer todo el mundo". Ese libro, el escogido, fue el retablo principal del templo franciscano de Huejotzingo. De otros sólo nos entregó una hojeada. Nos dice que fue construido después de 1580 y terminado por 1586, año en que firmó las pinturas Simón Pereyns. Examina la estructura renacentista y luego refiere sus antecedentes españoles muy claros: los retablos de la Capilla del Obispo, en Madrid; el de Arroyo del Puerco, en Andalucía; el de Frenegal de la Sierra, en Extremadura. Observa que el retablo mexicano tiene un matiz diferencial muy importante, comparado con los españoles, pues es más sencillo y elegante, cosa ésta que José Moreno Villa había hecho notar valiéndose de otras palabras.

Acerca de la discreción mexicana, contrastante con el sentido de afectación que observaba en las obras españolas, Moreno Villa escribió algo que De la Maza también reprodujo: en los retablos mexicanos "los santos ejecutan ademanes muy sobrios dentro de sus hornacinas; no se entregan a líricas cabriolas, no pretenden salirse del puesto que se les asignó; están ensimismados; no viven para el público de las festividades; no hacen, en suma, drama ni ópera, se contentan con una noble y digna actitud".

Llegado a ese punto, vino la innovación lanzada por De la Maza. Hasta ahí todo era ver un retablo con algún detalle de forma y de estilo; con algún dato de historia; con una somera apreciación de estética. Cuando más había agregado un intento de relacionar los retablos mexicanos con los españoles a la manera de Moreno Villa.

La innovación fue planteada con la facilidad de lo ahora evidente. "Pero es la idea con que está concebido este retablo lo más importante. Su composición está dirigida por un agudo sentido teológico e histórico."

Resulta, en suma, un símbolo de la Iglesia Católica en una síntesis grandiosa."

Estaba al borde de una nueva tarea. Se decidió por ella. Tenía que mostrar el detalle de la idea, explicitarla, hablar de la forma como fue plasmada. Se hizo necesario identificar cada imagen, cada relieve y cada pintura, para establecer con base en la identidad la lógica que rigió su localización en la retícula arquitectónica del retablo. Y para explicar "cómo en esta sola obra de arte se pudieron reunir, con sutil y eficaz sabiduría los elementos creadores del catolicismo" y resultara el "maravilloso retablo" una "página de teología y de historia abierta para todos", constituyendo "la gran lección histórico-artística del siglo xvi mexicano".

Nos explicó magistralmente De la Maza:

Comienza por una base formada por cuatro medallones en los que se representan los apóstoles en grupos de tres. Esto quiere decir que, sobre los hombros de los discípulos de Cristo, primeros predicadores y cofundadores de la Iglesia, va a erigirse el edificio simbólico de la cristiandad. No podían ser otros los cimientos.

Arriba van cuatro de los grandes escritores de la Iglesia: San Agustín, San Gregorio, San Pedro Damiano y San Ambrosio. En el segundo cuerpo, en medio, otros dos escritores: San Buenaventura y San Jerónimo. Fueron los filósofos y los teólogos quienes con sus libros, sus sermones y homillas, sus comentarios a las Sagradas Escrituras y sus debates con los paganos, dieron a la Iglesia su doctrina y recrearon, en cierto modo, la obra de Cristo. Después del momento apostólico, de acción entusiasta en la predicación y en el sacrificio, fue necesaria la sabiduría escrita, la polémica, y las bases metódicas de una interpretación del Evangelio. ¿Qué hubiera sido de la Iglesia, en momentos de angustia, sin la tremenda voz de San Pablo en sus *Epístolas*; sin la *Ciudad de Dios* de San Agustín, que es el "testamento" y el fin del mundo antiguo y la renovación del nuevo? ¿Cómo sobrevivir a la lucha sin las *Cartas* de San Jerónimo y los *Sermones* de San Ambrosio, que convirtieron a San Agustín? ¿Cómo sostenerse sin los amables y profundos escritos de un San Buenaventura o la síntesis maravillosa de la *Summa Theologica* de Santo Tomás de Aquino? Su presencia es necesaria. Forman un trapecio en su colocación que tiende hacia la altura: cuatro ocupan el primer cuerpo y dos el centro del segundo. Van en seguida, en los extremos de este segundo cuerpo y en el centro del tercero, santos frailes, santos fundadores de órdenes religiosas: San Antonio de Padua y San Bernardino de Siena, predicadores que arrastraron a Europa con la magia de su palabra y San Bernardo y Santo Domingo de Guzmán, fundadores de las dos grandes órdenes de regulares: los cistercienses, de actividad claustral e intelectual y los dominicanos, de actividad en la predicación y en la enseñanza. Entre ellos el otro gran fundador, San Francisco

de Asís, divinizándose al recibir las estigmas de las llagas de Cristo. El trapecio de la actividad, de la vitalidad de la Iglesia por medio de las órdenes monásticas queda aquí representado de una manera perfecta. También la Iglesia necesitó de la fe y del esfuerzo de los frailes. Harto significativa es la leyenda del sueño de Honorio III. Soñó el Papa que la casa de Dios se caía, se requiebrajaban sus muros y amenazaba ruina. Dos hombres lograron retenerla con el esfuerzo de sus espaldas: eran San Francisco y Santo Domingo, que en esos días pedían audiencia al pontífice para que aprobara las reglas de los mendicantes.

Vienen después otros trapecios con dos tipos de santidad o de heroicidad religiosa: el martirio, con San Lorenzo y San Sebastián, y la penitencia, con San Juan Bautista y San Antonio Abad. Es indispensable para la vida y desarrollo de una religión el sacrificio: el sacrificio de la vida en aras de la fe y el sacrificio del cuerpo en aras del amor, es decir, darse a la muerte por una vida nueva, lograda para San Lorenzo en el fuego que consumió su cuerpo joven y para San Sebastián con las flechas que rompieron en sangre la belleza de sus miembros. Y recordamos a Unamuno: "es que los mártires hacen la fe más aún que la fe a los mártires".

Sin el martirio como ofrenda no hay persistencia en la fe, e igual cosa es el desprecio del mundo, de sí mismo, en la huida al desierto, a la tebaida, trocando el placer por la desnudez y la soledad, como Juan, el precursor, y Antonio, el amigo de la naturaleza y de los animales. Esto fue el camino hacia Dios. El martirio y el renunciamiento arrastraron también, como la teología y el ejemplo activo, a miles de personas, y completaron el cristianismo.

Pero todo esto carece de efectividad sin la raíz, sin la simiente, es decir, Cristo. Por eso la pintura de este retablo se encarga de darnos los pasos principales en su vida: su nacimiento, su presentación en el templo, su resurrección, su ascensión. La muerte está de bulto, al fin del retablo, bajo el Padre Eterno, bajo Dios Padre, que preside arriba todo el símbolo. Vuela en un Cosmos, en un cielo, en la Creación, y bendice la obra divina de su Hijo y la obra humana de los discípulos del Verbo que han integrado el Cuerpo Místico de la Iglesia, representado en forma admirable en este retablo de Huejotzingo.

Los sugestivos triángulos (un subir geométrico-simbólico) se completan en el magno triángulo total, cuya base son los apóstoles y cuyo vértice es el Dios Padre Todopoderoso.

En esta sola obra de arte se pudieron reunir, con sutil y eficaz sabiduría, los elementos creadores del catolicismo. Este retablo maravilloso resulta una página de teología y de historia abierta para todos. Es la gran lección histórico-artística del siglo XVI mexicano.

En otras páginas del mismo ensayo, De la Maza volvió a referirse a las imágenes de los retablos, casi nada a los trazos que rigieron intencionalmente su distribución. Pese a los cambios de época, siempre tuvieron unidad, puesto que fueron compuestos en razón directa de los

temas específicos que determinaban su erección. Esto se ve claro revisando cualquier ejemplo. Suele haber confusión, como en el caso del colateral mayor de la parroquia de Tamazulapa, cuando se ha perdido el sentido de propiedad y simplemente se quiere reconstruir una obra antigua aprovechando sus restos en la obra nueva; cuando se busca llenar los espacios “sin preocupaciones teológicas” y haciendo una “forzada combinación” de pinturas provenientes del siglo xvi con “pinturas, esculturas y nichos” del siglo xviii.

El historiador percibe, por otra parte, los cambios de intereses, de mentalidad, de ideas, a partir del siglo xvi. Pasada esta centuria, los fines a los que se consagraban los retablos ya no fueron “el problema teológico ni la universalidad de la Iglesia”, es decir, los fundamentales. Cedieron el lugar a los temas de derivación, de consecuencia. Tal tesis es interesante y sugerente, aunque no exacta. Una vez más llama la atención, abre caminos. Habría que ver. Mientras tanto, De la Maza afirma que en España:

En plano barroquismo, cambian (los retablos) sus símbolos religiosos y sus motivos ornamentales. Ya no serán personajes bíblicos y antiguos santos los que ocupen el lugar de la atención del creyente, sino los modernos adalides del catolicismo, desde San Francisco y Santo Domingo hasta los últimos santos canonizados, San Ignacio, San Javier, Santa Teresa; se aprovechan y agudizan los grandes momentos, dolorosos o gozosos, de Cristo y de la Virgen, y las órdenes religiosas se dedican a porfía, a glorificar sus altos valores llenando los retablos con sus efigies.

Ahora en la metrópoli son “los gremios y, más aún, los particulares, canónigos, hombres de letras y comerciantes, los que satisfacen sus devociones en este mundo y comienzan a asegurar el otro”. En la Nueva España sobreviene “la exaltación de una Orden religiosa, o de una imagen” como razón de ser de un retablo. “Todo va a ser un grandioso marco para enaltecer un asunto histórico o legendario. La Virgen de Guadalupe, por ejemplo, será el centro; sus apariciones serán los lados y como acompañantes San Joaquín y Santa Ana, sus padres, y aquel su previsor profético del Apocalipsis, San Juan Evangelista.” A la Virgen de la Soledad le acompañarán los “recuerdos dolorosos de su divino y trágico abandono”.

En México las órdenes religiosas glorificaron a sus fundadores: San Francisco rodeado de sus amigos y discípulos; San Agustín con sus “adustos monjes” situados “alrededor del obispo de Hipona que abre

su capa en ademán de protección". San Ignacio, en Tepozotlán, "emergiendo de una pensada concavidad para su mayor lustre" teniendo a sus lados los "principales fundadores de órdenes religiosas". En el retablo mayor de Santo Domingo, de Puebla, están el santo y su prole espiritual, de hombres y mujeres, además de "Cristo y la Virgen" quienes "apenas aparecen" y "Dios Padre es una reminiscencia sin importancia".

Aquí mismo, en nuestro país, a la diversidad de temas no fundamentales habría que agregar un nuevo ejemplo. En la catedral, una capilla fue dedicada a la veneración de los arcángeles. El retablo principal, todo de esculturas, los muestra con sus atributos, en torno a la Virgen que tan ligada estuvo a San Gabriel y San Miguel. Los dos laterales, de pinturas, narran "los actos principales que en este mundo hicieron los efesos celestiales cuando bajaron al mundo. Ellos y sólo ellos son el fin y el motivo de tres de los más hermosos retablos de México".

Con ese ejemplo tendríamos que considerar otro. En San Agustín, de Salamanca:

Llegamos al apoteosis del Barroco. Ya es teatro lo que devoran nuestros ojos en los retablos de sus cruceros. Lo que deberían ser nichos son verdaderos escenarios en los que las figuras, de tamaño natural, nos dan el espectáculo. El Niño Jesús, entre los doctores y sus padres, de cátedra en un sillón imponente; la Virgen huye a Egipto en un burro al que sólo le falta rebuznar; la Virgen niña sube escaleras de verdad en el templo ante el rabino que la espera, y San José se muere en su lecho de grueso colchón, almohadas y dosel. Lo que sólo era posible en la pintura se logra aquí, con admirable audacia, en la escultura.

Con esto tuvo, no vio lo demás. Apoteosis de las formas, teatralidad de bulto, episodios de la vida familiar de Jesús, de uno solo de los retablos ahí presente.

Como es fácil de observar, todas esas referencias de De la Maza a los retablos virreinales, que fueron como el principio de la tarea iconológica, son valiosas en cuanto tales. Salvo el desarrollo del principio en el caso de Huejotzingo, lo demás es una serie de apuntes al paso de una disertación histórico-artística sobre esa clase de monumentos; apuntes que en casos ahondaron un poquito más pero sin dejar de serlo. Veamos dos ejemplos importantes y anotemos algún otro.

En el caso del colateral dominico de Puebla, De la Maza recordó un poco la idea de la composición, "un dibujo esquemático, geométrico,

de este retablo no sería el decidido triángulo de Huejotzingo. Serían líneas paralelas, tal vez, óvalos concéntricos, todo, menos una posible ascensión geométrica". En un estudio a vuela pluma como éste no era posible ir más lejos. Simplemente transmitir la primera impresión, el primer golpe de vista. Monjes y monjas dominicos, Dios Padre, la Virgen y Cristo, por ahí. Si había algo más, obvio o en clave, se dejaría, o se dejó, para el estudio *in extenso*. Lo notable de que el conjunto de santos y santas de la Orden tenía un centro de interés en el camino ascendente de la calle central, fue pasado por alto. Nada se dijo de la preciosa dedicación del retablo a los dos fundadores de las órdenes mendicantes: de la presencia estatuaría de San Francisco en su hornacina, inmediatamente arriba de Santo Domingo; de la elocuente comparecencia de los dos santos arrodillados a un lado de su iglesia de este mundo ante Jesús en la Gloria, el Espíritu Santo descendiendo desde el Padre y la Virgen intercesora situada entre los santos y su Hijo, según los relieves culminantes del bello retablo.

Algo parecido ocurriría con motivo de la observación relativa al cambio de intereses representados en los retablos. Si bien parece cierto que los citados del siglo xvi y principios del siglo xvii tuvieron una temática alusiva a los fundamentos de la Iglesia, la que posteriormente fue abandonada, la observación por lo que se refiere a esa época corresponde únicamente a ciertos retablos mayores, puesto que los hechos para cruceros, naves y capillas en ése y los siguientes siglos, es decir, los retablos de menor jerarquía, carecieron de tal espíritu para ser consagrados a santos y devociones que respondían más de cerca a los sentimientos personales, particulares de los fieles. El propio De la Maza citó uno, como de paso, el pequeño de San Diego del templo de Huejotzingo, plateresco del siglo xvi y labrado para una sola pintura. Es que, desde los primeros tiempos, hubo tendencia a multiplicar espacios y retablos y ello dio cabida a los temas no institucionales y sí populares.

Por lo que se refiere a la época del barroco, el supuesto abandono de la temática fundamental del cristianismo bien pudo ser comprendido de otra manera. Desde luego, con apoyo en mayor información a la vista de la infinidad de retablos. Pero, y esto es lo más importante, con una concepción clara sobre la funcionalidad de cada tipo de retablo según la dedicación del templo en que se erigía, y el lugar que se le daba dentro del mismo, y la intención que entrañaba. Así sería el caso del mayor de la parroquia de Santa Prisca, de Taxco, examinado por De la Maza. Es notoriamente un retablo de los fundamentales, hecho en pleno siglo xviii, y sin em-

bargo lo calificó como “una obra pontificia”, es decir, pensado para exaltar al Papado como otros lo fueron para glorificar a las órdenes religiosas. “San Pedro arriba y por todas partes y de todos tamaños aparecen los Papas acompañantes. La Virgen no lleva a sus lados a sus padres, como era la costumbre, sino a Santa Prisca y a San Sebastián, por ser los santos titulares de la iglesia. Los retablos de los cruceros, serán, claro está, retablos episcopales.” La realidad es otra. Para un templo proyectado con gran sentido de dignidad y destinado al clero secular, el retablo principal sería consagrado a los santos considerados como pilares de la Iglesia, fuera del orden monástico. Aparecen, bajo el Padre Eterno, el apóstol San Pedro, cimiento de la edificación de la Iglesia instituida por Cristo; le siguen hacia abajo, en la calle central, el Sagrado Corazón de Jesús, luego la Purísima y a sus pies, las virtudes teologales; a los lados los Padres de la Iglesia, los cuatro Evangelistas, los apóstoles y numerosos Papas santos, aparte de los patronos del templo Santa Prisca y San Sebastián. Los retablos del crucero que por cierta lógica podían creerse “episcopales”, se levantaron en devoción a las Vírgenes del Rosario y de Guadalupe (véase la excelente tesis doctoral de Elisa Vargas Lugo: *La Iglesia de Santa Prisca de Taxco*, UNAM, 1972).

A partir de la publicación de *Los retablos dorados*, la idea iconológica dio un nuevo y valioso fruto en poder de Francisco de la Maza. Para 1955 publicó en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, un artículo dedicado al examen de un espléndido monumento virreinal. Su título, “La decoración simbólica de la Capilla del Rosario de Puebla.” En este trabajo que podemos calificar de magistral, fue más allá de las descripciones formales y la identificación de las figuras. Buscó la razón de ser de lo ahí labrado, respaldándose en las noticias que dieron del monumento sus contemporáneos y más aún, en el origen doctrinario del simbolismo. “Y es la idea del teólogo o del místico lo que se representa en la plástica” —nos dijo. Si en los tres primeros tramos de la bóveda, por ejemplo, hallamos sendos medallones en los que figuran las virtudes teologales, es porque “los tres primeros pasos necesarios y primarios para llegar a Dios son, pues, creer en Él: la Fe; esperar en Él: la Esperanza; amarle: la Caridad”. Si las figuras aumentan de tamaño la diferencia aparece compensada por un “laberinto” de adornos que es mayor en torno a la Fe y decrece en sentido inverso.

Abundando, o mejor dicho, bordando el tema de la Capilla, De la Maza entregó ideas como nunca, iluminadoras y apasionantes. Y ya para

finalizar el artículo vino a tocar un punto definitivo respecto al dorado casi total del monumento, punto clave para comprender el dorado de nuestros retablos. Nos recordó las palabras sagradas del *Libro de los Reyes* al referirse al Templo de Salomón: “Cubrió de oro toda la casa hasta el cabo y asimismo vistió de oro todo el altar que estaba delante del oráculo... hizo en el oráculo dos querubines de madera de olivo y los vistió de oro... y palmas y querubines y botones de flores los cubrió de oro”.

Aunque la decoración abrumadora de la Capilla no fuera la de un retablo, entrañaba el mismo sentido religioso, el que no era raro incluyera significados específicos de las formas aparentemente nada más arquitectónicas, ornamentales y de acabados. De la Maza intentó penetrar lo más posible estas cuestiones, como lo hemos visto, dejando abierta la puerta para nuevos estudios, que más que él vendrían a realizar sus discípulos. (Ocúrrenos la imagen de Francisco de la Maza como un San Francisco o un San Agustín, de la iconografía novohispánica, cobijando con su capa y cobijando al extenderla a Pedro Rojas, Elisa Vargas Lugo, Xavier Moyssén, Manuel González Galván, Jorge Alberto Manrique, por no citar más que a sus discípulos y colegas del Instituto de Investigaciones Estéticas.) Su iniciativa era una muestra y constituía una invitación a examinar y contemplar iconológicamente los retablos, las capillas, las portadas y, diríamos, tantos otros objetos análogos. Cuando visitó España, el año de 1956, buscó en El Escorial la mitra regalada por Cortés a Carlos V, hecha con el arte exquisito e inverosímil de la plumaria indígena, y él mismo cayó en la tentación de describirla, en un acercamiento a la tarea iconológica. No fue más lejos que darnos pormenores de la curiosidad visible en la hermosa prenda, cuajada en su pequeñez de minúsculas historias que llegaron a sumar más de doscientos rostros humanos y hasta doce colores. Se le antojó que era “lo que un vitral de una catedral gótica” cumpliendo “como esas páginas policromadas de la Edad Media, su misión de enseñarnos la vida y la obra del Verbo”.

En sus *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*, publicadas completas en 1963. De la Maza nos ayudó a ver España con los ojos interesados en hallar los parentescos, analogías y diferencias con lo nuestro. El viaje de 1956 que les dio origen tuvo por meta principal conocer bien la obra de los Churriguera y de Pedro Ribera. De cuerpo presente, como quien dice, que es lo óptimo dentro de lo posible. Llenas de observaciones valiosas, sin embargo casi nada tocaron del problema iconoló-

gico. La mitra de Cortés a Carlos V fue un caso. Alguna observación como la de que los “chorros de frutas” del barroco riberesco eran “ofrendas y recuerdo de los beneficios de Dios”. Es que aquí no se trataba de eso. Más bien era cuestión de estípites.

Ya en los años postreros de su vida, Francisco de la Maza publicó un libro que fue como una deuda pagada a su querida tierra natal. *El arte colonial en San Luis Potosí*, 1969, cuajó historia y exaltó valores de ciudad y monumentos. El estudio de uno de éstos, el establecimiento carmelitano, quedó para el final, creemos que conscientemente, como digno remate del libro, por tratar del más hermoso edificio del lugar. Los retablos y las portadas constituían algo así como un reto para el ya ahora muy fogueado escritor y maestro. Tendría que hacer honor a su personal espíritu barroco simultáneamente que a la barroca índole, peculiarísima, del templo potosino. Ambos estilos barrocos de ser, era compromiso brillaran con toda dignidad en las palabras actuales del libro. Y de la prueba De la Maza salió airoso, más allá de los pormenores de historia y descripciones, con el pensamiento que hallamos encerrado en un párrafo a propósito de la portada frontal, profundo y sentido, susceptible por su esencia de coronar cualquier estudio y exaltación de obras artístico-religiosas de nuestro barroco. Párrafo que para cerrar este que es un homenaje cordial a su memoria, reproducimos al pie de la letra:

Ante esta obra imponderable, que no es escenografía ni retórica, como quieren encontrar en todo barroco algunos críticos sedicentes, que tampoco es mística ni sutileza espiritual, sino encanto de los sentidos y glorificación de la forma, lo único que se impone es el silencio, porque la palabra, a menos que fuera poética, altamente poética, no puede competir con la absorción en que se suspende el alma de quienes sabemos admirar. Y la admiración, dijo Aristóteles, es la más profunda de las actitudes humanas.