

REFLEXIÓN SOBRE EL MANIERISMO EN MÉXICO

Por Jorge Alberto Manrique

El solo enunciado del término *manierista* es hoy por hoy suficiente para provocar desconciertos y despertar polémicas. Desde que, en las últimas décadas, surgió al interés de los historiadores del arte como un término útil y capaz de definir a toda una época artística, la palabra *manierismo* ha sido interpretada de las más diversas formas. En los extremos estarían, por una parte, quienes se resisten a retirarle la carga peyorativa que la acompañaba en su utilización tradicional (el manierismo como una forma “decadente” del renacimiento); por otra parte, quienes lo elevan a la altura no sólo de estilo, sino de categoría trascendente a un estilo concreto en un ámbito temporal, y por lo tanto utilizable fuera de él.¹ Por mi parte considero al término útil y necesario, siempre que su uso se restrinja a definir algo que en la terminología tradicional no quedaba suficientemente individualizado. No puedo aceptar las interpretaciones —no por interesantes e ingeniosas menos abusivas— que convierten al mismo Góngora en un poeta manierista, pero sí retengo el término conveniente en tanto que reconoce la personalidad propia de un importante momento de la historia del arte occidental. Es decir, no reconozco al término ni aun la categoría de un estilo propio, puesto que no creo que sea básicamente ajeno o contrario del Renacimiento; creo en cambio que podemos llamar manierismo a una modalidad, importantísima, del Renacimiento, y anterior al barroco.

Si una idea domina incuestionablemente la estética del Renacimiento y el afán creador de sus hombres, es la idea de *perfección*. Más allá del repertorio formal de que se eche mano, por encima de la reverencia en que se tenga a la antigüedad clásica (que proporciona medios para alcanzar el fin), sobrepasando los caminos independientes que siguieron las diferentes escuelas italianas, una idea domina todos los empeños: la de que *hay* una perfección en el arte, y como tal, sólo una; y de

¹ Un buen panorama del amplio abanico de acepciones que se ha dado al término *manierismo*, y con referencia especial a México, puede encontrarse en Elisa Vargas Lugo: *Las portadas religiosas de México*, México, UNAM, 1969 (Instituto de Investigaciones Estéticas. Estudios y fuentes del arte en México, xxvii), en la tercera parte, capítulo V “Algunas consideraciones sobre el manierismo y el arte novohispano”. Aparte de ese estudio no conozco ningún otro que específicamente se haya ocupado del problema manierista mexicano, con excepción del de Baird a que me refiero en la nota 9.

que esa perfección es alcanzable. Uno puede ver el desarrollo de las escuelas italianas y del arte individual de sus creadores como una serie de esfuerzos tendientes a lograr el ideal de perfección. Todos están conscientes de que han puesto una piedra sólida en el edificio común, y de que el fin se acerca. El primer Renacimiento está imbuido de la tensión que resulta de procurar la perfección: nadie conoce el ideal, pero todos tienen la certidumbre de que existe y de que se acercan a él. Lo propio y característico de ese Renacimiento es esta tensión. Hasta que llegó un momento en que los hombres creyeron que algunos privilegiados coetáneos habían logrado el ideal: sus obras eran más divinas que humanas. Es lo que se llama "alto Renacimiento". Quizá nadie lo ha expresado más redondamente que Giorgio Vasari:

Mientras industriales y egregios espíritus, al resplandor del famosísimo Giotto y de sus secuaces se esforzaban en dar muestra al mundo del valer que la benignidad de las estrellas y la proporcionada mezcla de los humores había dado a sus ingenios; y deseosos de imitar con la excelencia del arte la magnificencia de la naturaleza, para alcanzar, en cuanto podían, aquel sumo conocimiento que muchos llaman entendimiento, se fatigaban universalmente, aunque en vano, el benignísimo rector del cielo volvió clemente los ojos a la tierra; y vista la vana infinidad de tantas fatigas, los ardentísimos esfuerzos sin ningún fruto y la opinión presuntuosa de los hombres tan lejana a la verdad como las tinieblas a la luz, para sacarnos de tantos errores dispuso mandar a la tierra un espíritu que universalmente fuese hábil en cada una de las artes y en toda profesión (...) bajo inevitable y feliz estrella, de honesta y noble mujer, dio el cielo, en 1475, un hijo a Luis de Leonardo Buonarrotti (...) al cual puso por nombre Miguel Ángel.²

Miguel Ángel para Vasari, para otros Leonardo, para otros Ticiano o Rafael, eran los hombres que encarnaban la perfección deseada y perseguida desde el mismo Giotto. Hombres que, muy renacentistamente, sumaban a la perfección en su arte la perfección moral, filosófica y casi también física. Eran la culminación de todos los afanes anteriores, y su suma. Pero eran también hombres providenciales. Es necesario hacerse cargo de la creencia definitiva de los contemporáneos de los grandes artistas del Renacimiento en que ellos habían alcanzado el ideal,

² Giorgio Vasari: *Vite dei più eccellenti artisti del disegno, pittori, scultori e architetti*. Cito la traducción española: *Vidas de artistas ilustres*, Barcelona, Iberia, 1957, vol. v, pp. 152-153.

para comprender la admiración sin límites que les prodigaron, y para entender la fase siguiente del Renacimiento, la que llamamos *manierismo*.

Se ha dicho que los momentos "clásicos" de un estilo son siempre instantáneos. La certidumbre de que los artistas mayores de principios del siglo xvi habían alcanzado el sumo entendimiento tenía que hacer variar el rumbo del estilo, y hacerle perder la tensión que caracterizaba el proceso anterior del estilo. Si se habían encontrado las reglas del arte perfecto, obviamente no quedaba más camino, aun para los mismos que las alcanzaron, que aplicar esas reglas. Todo proceso artístico que no estuviera fincado en la realización de las normas estaría llamado al absurdo. La tensión anterior desaparece, puesto que todo artista no puede desear otra cosa que trabajar *a la manera* de tal o cual de los grandes maestros; y ellos mismos empiezan a aplicar sus propias normas. De ahí que tengan también una etapa manierista al final de sus vidas.

De modo, pues, que todo el arte italiano posterior al momento culminante de los artistas mayores puede con propiedad considerarse manierista; es el arte que ya no busca la perfección, sino que aplica exclusivamente las reglas, los modos, la manera como esa perfección se ha hecho acto. Es claro, también, el por qué de la proliferación de una preceptiva artística hacia ese momento. Los "genios" del alto Renacimiento habían encontrado las normas: precisaba sistematizarlas, compilarlas, discurrir sobre ellas; y eso es lo que hicieron los tratados, a la vez que difundieron esas normas y las pusieron al alcance de todo aquel que quisiera servirse de ellas.

El manierismo no es sólo el arte italiano posterior al instante en que se creyó el ideal alcanzado —acéptese o no para eso la fecha límite de Burkhardt del saco de Roma en 1527— sino también el Renacimiento fuera de Italia. Porque en los demás países no se da la búsqueda previa por el ideal, sino que exclusivamente, en un momento dado, se acepta como bueno el camino hecho por los artistas italianos y se empieza a creer, con la misma vehemencia que ellos, en que se tiene a la perfección cogida por los cabellos. Fuera de Italia no hay nunca en los artistas la tensión por lograr el fin vislumbrado, sino únicamente la aplicación de las reglas descubiertas por los italianos.

Retengamos, pues, que el manierismo no es tanto un nuevo estilo, sino una modalidad, la postrer etapa del Renacimiento. Que ciertamente tiene una personalidad propia y hace cambiar el rumbo y en buena manera el espíritu del Renacimiento, pero que de hecho conserva y

mantiene el acervo formal de ese estilo, y en cierta medida también su modo de servirse de esas formas.³

No por eso es menos cierto que aparece una importante serie de diferencias, y que es importante deslindar éstas. El mismo hecho de haber alcanzado o creído que se alcanzaba la perfección ideal tanto tiempo perseguida hizo entrar inmediatamente en crisis el concepto de ese ideal. Esto coincide con un cambio en la mentalidad de los hombres que vivieron ese momento, y que tiene que ver con la situación religiosa, política y social que se imponía entonces en Europa.⁴ Pero aparte del efecto que esa situación haya tenido en el estilo, que es indudable, por sí mismo tenía que resentir la crisis del ideal que le había dado vida por tanto tiempo.

En el manierismo se pueden reconocer dos claros momentos. Uno, que pudiéramos llamar manierismo *strictu sensu*, que es aquel que se ocupa de aplicar con la mayor corrección posible las normas o que, cuando más, busca débilmente una manera de superación por la combinación de las normas diferentes de las diferentes escuelas. Es el típico momento de la "corrección", en donde la preocupación por poner en práctica las reglas de alguna manera cohibe la personalidad de los artistas; las obras, entonces, responden a un medio tono o tono menor, muy característico de tanta de la producción italiana —especialmente en arquitectura— hacia la segunda mitad del siglo xvi. Es, por otra parte, el momento en que el estilo se corresponde más estrictamente con el espíritu retraído de la Contrarreforma.⁵ Pero he dicho que la sola puesta en práctica de las reglas consideradas perfectas hace entrar en crisis el concepto mismo de perfección; eso genera el otro momento del manierismo, que pudiéramos llamar manierismo "avanzado". En éste se inicia un juego con las formas instituidas, que necesariamente lleva a la vio-

³ Sobre la conservación de las formas clásicas renacentistas en el manierismo ha abundado Arno'd Hauser: *Mannerism, the Crisis of Renaissance and the Origin of Modern Art*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1965, vol. I, pp. 10 y 147 ss.

⁴ El mejor estudio sobre la relación entre el mundo de la religión, la política y la economía con el arte manierista es probablemente el de Hauser citado en la nota anterior, Primera parte, capítulos IV, V y VI.

⁵ Weisbach en su célebre estudio: *El barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1948, establecía una relación entre ese estilo y ese movimiento religioso; ahora en cambio parece cada vez más claro que al momento histórico que específicamente puede llamarse Contrarreforma corresponde más bien el manierismo, mientras que el barroco es resultado de la nueva *ecclesia triumphans* del siglo xvii.

lación de ellas; de lo que se trata es de ir más allá de la regla, de sobrepasarla, todo lo cual es índice de que la confianza en el ideal empieza a claudicar de alguna manera. Ciertamente esto que llamo segundo momento del manierismo se da en principio después del manierismo *strictu sensu*, pero existen excepciones, que dependen fundamentalmente del genio de los artistas; de hecho ambas formas de manierismo coexisten en la Italia de los dos últimos tercios del siglo xvi, pues la obra pictórica del Parmigianino, verbigracia, o la arquitectónica de la fase manierista de Miguel Ángel, son no sólo contemporáneas sino aun anteriores a la pintura de Sebastián del Piombo o del Cavalier d'Arpino, o a la arquitectura de Fontana, Vignola o Julio Romano.

Se solía decir, por lo menos desde Milizia⁶ que el principio del barroco estaba en Miguel Ángel. La crítica actual no suele aceptar esa manera de entender el problema, pero es indudable que el manierismo "avanzado" se acerca a las soluciones que después emplearía el barroco, e incluso que hay coincidencia de formas en uno y otro momento. Precisa sin embargo hacer clara una distinción: las violaciones a las normas, cuando se dan en el manierismo, son el resultado de una situación de crisis; cuando se sistematizan en el barroco son producto de una nueva fe, de una creencia definida. Así pues, las violaciones del manierismo "avanzado" son esporádicas, expedientes de que se echa mano para enfrentarse a una inconsistencia, a una carencia de seguridad, y que dependen de la buena imaginación y aun del capricho de los artistas. En el barroco la aberración (por decirlo así) se sistematiza, se convierte ella misma en una regla; recuérdese el dicho de Bernini que recogió Chantelou: "chi non fa talvolta della regola, non la passa mai",⁷ que expresa todo un credo, a saber, que el fin buscado es pasar o ir más allá de la regla. En fin, cabe hacer una distinción útil para el ámbito español y mexicano: cuando el plateresco desprecia la norma clásica, ese desprecio depende de la ignorancia y el desconocimiento de la misma regla, puesto que el plateresco participa inconscientemente de las formas renacentistas; cuando, en cambio, el manierismo viola la norma lo hace de modo general con un conocimiento claro de que está yendo contra ella.

⁶ Francesco Milizia: *Dizionario*, en *Opere complete*, Bologna, tipografía del Cardinale e Frulli, 1827, 4 vols., vol. II, entradas "Buonarrotti" y "Barocco".

⁷ Paul Fréart, sieur de Chantelou: *Voyage du cavalier Bernin en France* (1665) Paris, 1885.

*

Si se reconoce alguna validez a las premisas planteadas en los párrafos anteriores, puede entenderse que considero manierista al arte de la Nueva España que aparece esporádicamente desde la séptima década del siglo xvi, se afianza y difunde hacia 1570-1580, y que sobrevive hasta una fecha alrededor de 1640-1650.

Manuel Toussaint y John McAndrew llamaron “renacimiento purista” a ese arte que aplica cuidadosamente las reglas y que sigue con minuciosidad los tratados de preceptiva.⁸ Aunque me parezca más específico el término de *manierismo*, y más comprensible universalmente, no veo mala la denominación que ambos autores le dieron a la arquitectura de obras como Tecali o Zacatlán de las Manzanas. En efecto, entiendo que todo manierismo es renacimiento, y el manierismo *strictu sensu* ciertamente tiene el prurito del “purismo”, esto es, de aplicar las reglas con la mayor acuciosidad posible. Es obvio, por otra parte, según lo que llevo explicado, que todo el Renacimiento en México es manierista.

Es claro, sin embargo, que el manierismo mexicano no se limita a la arquitectura, y tampoco a sólo el “renacimiento purista” de Toussaint y McAndrew. Describe un amplio arco que se inicia con ese tipo de obras o un poco antes todavía, con el famoso túmulo imperial de Carlos V que levantara Arciniega en 1559 en San José de los Naturales; continúa con las formas herrerianas —que son indudablemente manieristas— y viene a terminar con obras de la fase más avanzada, como las portadas de la catedral de Guadalajara o de la iglesia de Tlatelolco, lindando casi con el primer barroco. En pintura se iniciaría definitivamente con la obra de Simón Perines y alcanzaría hasta la generación de Luis Juárez, del divino Herrera y de Baltazar de Echave Ibía, para diluirse ante el embate del tenebrismo español, ya casi mediando el siglo xvii. En escultura, después de haber poblado las iglesias con obras sueltas y de haber animado a los imagineros de los primeros reverenciados Cristos de caña, después de engalanar los grandes retablos de fines del siglo xvi y de principios del xvii, perduraría también hasta los mediados de ese siglo.⁹

⁸ John McAndrew (y Manuel Toussaint): “Tecali, Zacatlán and the ‘Renacimiento purista’ in México”, *Art Bulletin*, xxiv (1942), p. 323 ss.

⁹ Desde luego excluyo del manierismo, como puede entenderse fácilmente, la fachada de Actopan que se ha citado como tal y la mayor parte de lo que don Diego Angulo ha llamado “el claroscurismo de fin de siglo”: tanto Actopan como

Dadas las características del arte manierista, no sorprende lo más mínimo que sea un arte libresco. En efecto, por lo que toca a la arquitectura sabemos de cierto que hacia 1569 Pedro Cuadrado tenía en su "librería" un "libro de arquitectura intitulado Vitruvio" y que en un solo envío de Medina del Campo el librero Diego Navarro Maldonado recibió en 1584 cuatro ejemplares de Vitruvio, cuatro del tratado de Alberti (edición de 1546) y dos de la edición *in folio* de Serlio:¹⁰ es claro que la demanda de tratados, antiguos y modernos, era para esa época grande en la Nueva España. Es indudable, no obstante, que la tráfida de obras de preceptiva arquitectónica empezó antes de esas fechas; McAndrew ha observado con muy buen sentido que obras como Tecali o Zacatlán de las Manzanas fueron construidas a base de libros, porque ahí donde el tratado no especifica soluciones el arquitecto hubo de inventárselas, y las más de las veces acudiendo a expedientes del estilo gótico.¹¹ A mayor abundamiento, está el caso extraordinario de Claudio de Arciniega: si, como parece cierto, él llegó a la Nueva España en 1545 de apenas unos 17 años,¹² su formación la hizo aquí y tuvo que haber sido a base de libros, porque es él el primer arquitecto que realiza una obra que podamos considerar en todo y por todo manierista, y digo que el caso es extraordinario porque resulta por lo menos sorprendente que con ese aprendizaje sólo libresco haya alcanzado la corrección del túmulo imperial o (a pesar de las "incorrecciones" que señala McAndrew) las citadas iglesias de Zacatlán y Tecali, si es que son obra suya.

Es conmovedor comprobar cómo la Nueva España se entrega con fruición al Renacimiento sin tener aparentemente elementos para realizarlo aquí. En eso descubrimos el espíritu tan caro al manierismo, de abrazar la creencia en el ideal de perfección que se había alcanzado en Italia y ponerlo en práctica de este lado del Atlántico. La "portátil

las más de las fachadas monásticas del fin del siglo son indudablemente platerescas. Más fácilmente se comprenderá que no puedo considerar manierista cierto arte del siglo XVIII, como quiere Joseph Baird en "El manierismo en México", *Homenaje a Justino Fernández*, México, 1966, p. 75 ss.; el solo hecho de utilizar pilastras estípites, cualquiera que sea el camino que recorrieran para llegar a México, no parece una razón suficiente, y esto independientemente de que los estípites manieristas y los barrocos mexicanos no tienen casi nada en común.

¹⁰ Fernández del Castillo: *Libros y libreros en el siglo XVI*, México, 1914, citado por George Kubler: *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1948, vol. I, p. 104.

¹¹ McAndrew: *op. cit.*, en nota 8.

¹² Kubler: *op. cit.*, en nota 10, p. 121.

Europa” que diría Baltazar Gracián sesenta años después, enviaba su credo en la perfección del arte más allá de las columnas de Hércules.

La necesidad de basarse en los tratados para realizar obras manieristas es un hecho que depende, como parece evidente, de la misma razón de ser de esa modalidad artística, pues esa era la manera segura de satisfacer el prurito de perfección. Pero el hecho sugiere más interiores y complejas connotaciones. El que en un lugar determinado (y físicamente tan lejano de la Italia de los tratados, como la Nueva España) pueda hacerse acto un estilo a partir sólo de —o a partir principalmente de— una información libresca nos habla de que la entrega vehemente al credo renacentista era tal que llevaba a los secuaces de éste a valerse de cualquier expediente que pudiera darles de alguna manera satisfacción. Pero nos habla también de cenáculos cultos, que tenían por lo menos referencias suficientes para abrazar el nuevo credo y para forzar su aceptación en el medio en que se desenvolvían, aun antes quizá de contar con el conocimiento preciso que les hiciera posible ponerlo en práctica en obras de arte. Nos habla, igualmente, de que por ese entonces los problemas artísticos empezaban a tratarse en la Nueva España precisamente como problemas artísticos: esto, que en Italia tenía lugar desde el siglo xv, no había sucedido en el México inmediatamente posterior a la conquista ni en la época de la primera evangelización, ni en el de los encomenderos ni en el frailuno; es muy diferente hacer obras de arte “al paso”, cuando se trata de hacer obras útiles y aptas para fines guerreros, civiles o religiosos, que hacerlas con la especial y definida decisión de crear obras de arte (aunque también puedan servir para esos fines). Es decir, estamos frente a la moderna actitud, típicamente renacentista, de considerar al arte como un valor en sí mismo, actitud radicalmente diferente de la anterior.¹⁸ Y en fin, reténgase que el hecho de acudir casi exclusiva-

¹⁸ Es claro que para los creadores de un Cristo gótico o para los creadores de la Coatlicue esas obras no eran “obras de arte”, sino obras necesarias para la comunidad. Una situación similar es la del México anterior al manierismo. Al aparecer el concepto de “arte” (“arti del disegno” o “nobles o bellas artes”) con el Renacimiento, se crea el concepto, que por cierto queda ligado a una condición de superfluidad. Sin duda la consideración teórica del valor arte no tuvo en la Nueva España de la segunda mitad del siglo xvi la importancia que había tenido en Italia, pero parece un hecho fundamental que sí apareció, *en ese momento*. Es por otra parte importante señalar que posteriormente esa consideración teórica se iría diluyendo en México —a medida que se dilufan las formas del Renacimiento—: en efecto, el barroco mexicano implica en cierto sentido una vuelta a la “inconciencia” de la creación artística, lo que, entre paréntesis, es una de sus características sobresalientes. Cf. J. A. Manrique: “Sobre

mente a la información libresca es de alguna manera un signo de inseguridad con referencia a las capacidades y conocimientos particulares de los artistas. Entiendo que las consideraciones enumeradas en este párrafo son fundamentales para el problema del manierismo, y que tratar de vislumbrar lo que hay detrás de ellas puede avanzarnos en la comprensión del fenómeno manierista novohispano.

En México el manierismo es fundamentalmente ciudadano, culto y secular. Lo cual va ciertamente muy de acuerdo con el espíritu que lo informa. A pesar de las excepciones que puedan traerse a cuento, algunas de ellas insignes, es indudable que de una manera general las obras manieristas, tanto en pintura como en arquitectura y seguramente también en escultura se gestan en las ciudades, sobre todo en México, en Puebla, en Guadalajara, en Ciudad Real, en Mérida... En términos generales son promovidas por un medio culto y oficial: la corte virreinal en primer lugar, los cabildos catedralicios y los cabildos civiles. El primer pintor manierista de quien tenemos segura noticia, Simón Perines, vino acompañando la corte del virrey marqués de Falces;¹⁴ la primera obra manierista de arquitectura, el túmulo imperial del emperador, de Claudio de Arciniega, fue obra promovida por el mundo oficial, por el virrey, la Audiencia y el cabildo de México Tenochtitlan; las monumentales obras manieristas que son las catedrales de México, Mérida, Puebla, Guadalajara, son creaciones también oficiales —virreinales y episcopales— de artistas que pertenecían a un cenáculo casi íntimo y cercano al poder civil y religioso: los Claudio de Arciniega, Miguel de Agüero,

el barroco americano", *La Palabra y el Hombre*, 19 (Jalapa, 1961) p. 441 ss. y "El trasplante de las formas artísticas españolas a México", *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970.

¹⁴ Manuel Toussaint: *Pintura colonial en México*, edición preparada por Xavier Moyssén, México, UNAM, 1965. (Instituto de Investigaciones Estéticas.) Obras de pintura imbuidas del nuevo espíritu renacentista deben haber sido, sobre todo, los frescos que inició Perines en el real palacio de México, lo son las composiciones alegóricas inspiradas en la antigüedad clásica de la casa del deán de Puebla; y los desaparecidos frescos de Alonso de Villasana, (de los que se conserva minuciosa descripción) de la iglesia de los Remedios, dependientes del ayuntamiento de la ciudad de México, Cf. Luis de Cisneros: *Historia del principio y origen de la santa imagen de nuestra Señora de los Remedios, extramuros de México* (1621), que reprodujo Gómez de Orozco en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Núm. 14 (México, 1946) y cita Francisco de la Maza en *La mitología clásica y el arte colonial de México*, México, UNAM, 1948 (Instituto de Investigaciones Estéticas. Estudios y fuentes del arte en México, xxiv). En los tres casos está presente el mundo "oficial", ya virreinal, ya del cabildo eclesiástico, ya del ayuntamiento.

Francisco Becerra, Martín Casillas. Sabemos con certeza de las relaciones de amistad que había entre los artistas renacentistas de aquel México, que no se circunscribían a los maestros de un solo arte, sino que los comprendían a todos en un auténtico círculo común al que poco debe haberle faltado para considerarse “academia”, e incluso sabemos de las envidias capaces de convertirse en odios feroces y despiadados,¹⁵ tan propias de esos círculos ya en la Italia renacentista.¹⁶ En los finales de ese siglo y los principios del siguiente Bernardo de Balbuena, suma y cima de la cultura elevada de ese entonces, puede nombrar sin dificultad a diversos artistas manieristas, y otro tanto puede hacer el poeta Arias de Villalobos.¹⁷

Como arte culto, el manierismo no es universalmente aceptado por un largo tiempo. En la mayoría de los casos su órbita se reduce al medio urbano y al mundo restringido de los mecenas a que he hecho referencia. El otro arte, el fruiluno “inconsciente”, sobreviviría todavía por un tiempo considerable, cada vez más confinado a su ámbito monacal y provinciano. Es en la ciudad donde, según significativa frase de Dávila Padilla escrita a finales del siglo xvi, comenzaba México “a dar flores de gallardos ingenios”.¹⁸ Un fenómeno similar había tenido lugar en la España del emperador, y aun durante buena parte del reinado de Felipe: el arte manierista era empresa real, de corte, de grupo selecto, mientras las órdenes religiosas y los cabildos eclesiásticos —allá ciertamente menos regalistas y oficiales que acá— elaboraban su prolijo plateresco. No deja de ser un hecho importantísimo, en el que quizá no se ha reparado suficientemente, que siendo la época de oro del plateresco español la de Carlos V, las obras reales, llámense alcázar de Granada, alcázar de Toledo, hospital de la Santa Cruz de Toledo o esculturas de

¹⁵ Como es sabido, la denuncia de Simón Perines a la Inquisición fue hecha por su colega Francisco Morales, Cf. Manuel Toussaint: *Proceso y denuncias contra Simón Pereyrs en la Inquisición de México*, México, UNAM, 1938 (suplemento al Núm. 2 de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*).

¹⁶ A guisa de ejemplo recuérdese la nariz rota de Miguel Ángel en el taller de Ghirlandaio, los resentimientos de éste, joven, y el maduro Leonardo, o la batalla sin cuartel que se daba entre los artistas por participar en las obras vaticanas.

¹⁷ Bernardo de Balbuena: *Grandeza Mexicana*, México, 1604, capítulo iv; del bachiller Arias de Villalobos, poeta oficial si los hubo, su *Canto intitulado Mercurio* (1603), México, 1623, reimpresso por Genaro García en *Colección de documentos para la historia de México*, vol. xii.

¹⁸ Fray Agustín Dávila Padilla: *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México...*, Bruselas, 1626, p. 519.

Pompeo Leoni o pinturas de Antonio Moro o de Pedro de Campaña, ya sean obras de artistas españoles o de forasteros más o menos aclimatados, responden estrictamente a los rasgos manieristas; el proceso continúa en la España filipina y sólo el monasterio de San Lorenzo, típica obra manierista (no nada más en el patio de los evangelistas, de Juan Bautista de Toledo, sino en la obra toda de Herrera ¹⁹) implantará de una vez por todas el estilo culto.

Ciertamente en México el manierismo, con Perines y con Arciniega, se manifiesta desde fines de la sexta década del siglo xvi, pero su éxito definitivo deberá esperar todavía hasta después de 1570 y se afianzará hacia los finales de la centuria. Se corresponde, pues, con lo que he llamado la "generación crítica" de la Nueva España. Es la generación de los nietos de los conquistadores y primeros pobladores, que añoran las glorias pasadas, el tiempo ido de las grandes hazañas evangelizadoras y guerreras, aquel mundo épico y mítico que ya no les tocó vivir y que echan de menos sin ningún pudor. ²⁰ Se trata de una generación cuya principal característica es el ser pasiva, frente a la característica actividad que había calificado a sus mayores. Estos primeros criollos, por eso mismo y por otras cosas, son fundamentalmente *reflexivos*; a ellos tocará ponderar los hechos heroicos de sus padres y abuelos, soportarlos y criticarlos aunque sin dejar por ello de añorarlos. Un típico representante de esa generación, hijo de conquistador, Baltazar Dorantes de Carranza, recogería y avalaría en su *Sumaria relación* aquel soneto de "Niños soldados, mozos capitantes", que tan bien refleja la actitud de su medio y su momento:

...Seco el hidalgo el labrador florece,
y en este tiempo de trabajos grandes
se oye, se mira, se contempla y calla. ²¹

Tiempo de mirar, oír, contemplar, ponderar, reflexionar: nada más

¹⁹ El arte de Herrera no por tener el carácter propio que le imprime su sobriedad, su geometrismo, su monumentalidad y su parquedad decorativa, deja de ser manierista; justamente esas cualidades corresponden a la salida "avanzada" del manierismo. Sabemos además que Herrera se informó en fuentes italianas manieristas (Ammannatti) y aun parece que intervino en algunas obras en Italia (iglesia de los jesuitas de Nápoles).

²⁰ Cf. J. A. Manrique: "La época crítica de la Nueva España a través de sus historiadores", ponencia para la Tercera reunión de historiadores mexicanos y norteamericanos (en prensa).

²¹ Baltazar Dorantes de Carranza: *Sumaria relación de las cosas de Nueva España...* (1604), México, Museo Nacional, 1902, p. 115.

de acuerdo con ese estilo todo ponderación y reflexión que es el renacimiento manierista, sobre todo en su primera fase.

En las últimas décadas del siglo xvi la Nueva España cambia definitivamente. Además del asentamiento normal que podía esperarse después de la furiosa actividad de conquista, evangelización y poblamiento, hechos tan importantes como la brutal disminución de la población indígena —con las consecuencias sociales y económicas que implicaba— o la aparición de una nueva política regalista para las Indias, habían modificado radicalmente el primer equilibrio del reino. Los novohispanos de entonces estaban conscientes (y la conciencia era quizá su característica principal) de que un mundo se perdía; cultos, ponderados, comedidos, muchas veces universitarios, nos dejaron múltiples testimonios de su reflexión acongojada.²² Sabían ellos que la Nueva España no sería más la monástica que soñaron los frailes, aquella república teocrática de indios guiada espiritual y materialmente por los hermanos regulares; que no sería más el mundo señorial de las encomiendas, tan deseado, tan esperado, tan exigido: el mismo único señorío en sentido estricto, el marquesado, estaba incautado por la corona hacia esas fechas y el rey seguía posponiendo *ad calendas graecas* el prometido repartimiento definitivo;²³ que no sería más el mundo épico de la conquista armada y la conquista evangélica, porque ellos mismos no tenían ya la madera de los Alvarados o los Motolinías. La Nueva España se quedaba también ayuna de mitos y ellos no buscarían más Nuevos México ni más siete ciudades, porque ya no creían en ellas. El suyo era un mundo más racional, más medido, más al alcance de la mano, más entre cuatro paredes: es también sintomático cómo el mundo rural, predominante en las primeras décadas posteriores a la conquista, cede el paso frente al mundo citadino. La *Grandeza mexicana* de Balbuena quizá no por casualidad se refiere a la sola cabecera del reino.



Todo estilo o toda modalidad estilística, entiendo, depende tanto de una historia interna de los estilos, de una evolución interna y de un complicado cruce de influencias, importaciones y aceptaciones, como

²² Dávila Padilla, Dorantes de Carranza, Grijalva, Muñoz Camargo, Durán, Torquemada y tantos otros, *Cf. Manrique: op. cit.*, en nota 20.

²³ Véanse, por ejemplo, las actas de Cabildo de la Ciudad de México del 28 de septiembre de 1571, del 17 de abril de 1589 o del 28 de noviembre de 1597.

de la circunstancia histórica en que se sustenta. El espíritu de "derrota", de desconfianza y reflexión que encuentro en la Nueva España de las últimas décadas del siglo xvi coincide de alguna manera, aunque por razones diferentes, con la situación de desazón, desconcierto y pérdida de ideales que caracteriza en cierta medida el momento de la Contrarreforma europea, es decir, el espíritu que informa el manierismo en Italia o en España.²⁴ Aquí, de este lado del Atlántico, ningunas formas podían responder más adecuadamente a las preocupaciones y las circunstancias de los hombres de entonces que las formas del manierismo. El tránsito de la Nueva España épica a la otra, que nace por los fines de la centuria decimosexta y se afirma en la siguiente, la del "sueño de la Nueva España" que ha dicho don Edmundo O'Gorman,²⁵ está estilísticamente marcado por el manierismo.

La historia del arte novohispano es una continuidad (con todos los cambios que haya habido, y aun con los eventuales "saltos"), pero es una continuidad *sólo* a partir del manierismo y hasta la llegada del neoclásico. Durante los últimos treinta años del siglo de la conquista conviven, sin casi tocarse, el manierismo de las ciudades y el que podríamos llamar "arte monástico" en el medio rural: el de los recuerdos tardo góticos, el plateresco, el de la pintura al fresco inspirada en xilografías, el de la escultura *tequitqui*. Terminaría imponiéndose el Renacimiento en su forma culta. Y este hecho es de capital importancia, porque a la vez que refleja una situación muy precisa por la que atravesaba la Nueva España en ese entonces, en lo "físico" y en lo espiritual, determina el desarrollo de nuestro arte casi para los dos siglos siguientes.

En efecto, el magnífico arte conventual de los evangelizadores, ese arte seguro de sí mismo en su inconciencia, en su invención desafortunada y extravagante, inspirado tan indiscriminadamente en grabados y en tipografía, desaparecería totalmente de la superficie de la Nueva España. Mucha retórica se ha vertido sobre cómo el arte prehispánico fue cercenado y arrancado de cuajo; pues bien, aquí nos encontramos frente a un hecho ciertamente menor, pero de algún modo equivalente: el afianzamiento del manierismo, coincidente con los terribles cambios que sufría entonces la colonia, cortó definitivamente el camino de aquel arte monástico y suprimió todas sus posibilidades de evolución. Si acaso en un barroco muy avanzado, ante el empeño de buscar novedades y solu-

²⁴ Hauser, *op. cit.*, en nota 3, Primera parte, capítulos vi y vii.

²⁵ Edmundo O'Gorman: *Meditaciones sobre el criollismo*, discurso de ingreso a la Academia Mexicana, México, Centro de Estudios de Historia de México, 1970.

ciones sorprendentes, se acudiría en detalles a la inspiración de aquellas obras venerables. Reflexiónese en un solo ejemplo: ya para mediados del siglo xvii gruesas capas de cal cubrían los antiguos frescos.

Por extraño que a primera vista pudiera parecer, no habrá ninguna comunicación directa entre el plateresco y el barroco —aunque aparentemente sean más cercanos en espíritu—. Será en cambio del arte culto manierista del que derivarán las formas barrocas. Según he dicho en el principio de este artículo, el manierismo es en sí mismo un momento crítico del arte renacentista; la aplicación misma de las fórmulas de la perfección implica necesariamente la crisis misma del concepto de perfección en el arte. El manierismo lleva dentro de sí el germen de su propia destrucción, y esto se hace más patente en esa fase que he calificado de “manierismo avanzado”. La vieja sentencia de Otto Schubert de que el punto de arranque del barroco español estaba en el Escorial,²⁶ que ha escandalizado a tantos, no deja de tener su verdad, puesto que con toda su sequedad Herrera no desdeñaba jugar con las reglas ni violarlas si así le convenía. Parafraseando ese aserto podría decirse que el barroco mexicano tiene su remoto origen en la iglesia de Tecali y las portadas norte de la catedral de México. Por lo menos, desde ese punto hasta la aparición del neoclásico puede seguirse una línea de continuidad ininterrumpida en la arquitectura. Similar afirmación podría hacerse para la pintura a partir de la obra de Simón Perines o la del maestro de Santa Cecilia y para la escultura a partir del Cristo de Nexquipaya o de las imágenes del retablo de Huejotzingo.

No sólo el culto manierismo está en el punto de partida del barroco, sino que de las ciudades se difundirá paulatinamente a villas menores y a las pequeñas comunidades: de él, después de un larguísimo recorrido, derivarían incluso las formas artísticas populares.



Si vale la pena deslindar el problema del manierismo mexicano es porque, como se podrá hacer cargo el lector, el hecho de que de él dependa en buena medida el ulterior desarrollo del arte de la Nueva España lo convierte en un fenómeno verdaderamente central: es la gran charnela en que se apoyan los dos modos de ser y de manifestarse que tuvo la Colonia.

²⁶ Otto Schubert: *Geschichte des Barock in Spanien*, Esslingen, 1908, cit. por F. de la Maza: *Cartas barrocas de Castilla y Andalucía*, México, UNAM, 1963 (Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios de Arte y Estética, 8), p. 8.

El renacimiento manierista aclimatado en México, como cualquier complejo de formas artísticas, tiende a cambiar por sus propias tensiones internas, al mismo tiempo que está sujeto a las influencias exteriores; tal cosa es especialmente patente entre nosotros en razón de la peculiar situación colonial de lejanía y dependencia. La evolución estilística en este caso es resultado de un proceso interior y de innovaciones exteriores, presentes en los nuevos modelos propuestos por Europa; lo importante es que esa tensión resulta particularmente violenta en el caso de la Nueva España y marca toda su producción artística. Más todavía, la especial circunstancia mexicana, por su propio carácter colonial, tiene un fuerte elemento conservador. Ante la incertidumbre que tiene acerca de su propio ser se aferra a una tradición que puede considerar propia; pero cuando el criollo de la "generación crítica" se siente transido por ese problema, la tradición a la que puede apelar porque la siente suya no es otra sino la tradición manierista, puesto que lo anterior estaba definitivamente perdido. De modo que el camino que su arte recorrerá vendrá a ser resultado de un forcejeo entre el espíritu conservador que encuentra en ciertas soluciones manieristas que intenta mantener invariables, el propio impulso transformador que se abriga en esas formas, y las sollicitaciones del exterior. Tal vez esos tres elementos existan en toda evolución artística, donde quiera que ésa tenga lugar, pero quizá en la circunstancia mexicana las tensiones divergentes sean más fuertes que en otras.

Basta hacer un rápido recorrido mental de las estructuras y soluciones continuas y casi inalterables de nuestro arte colonial para advertir en qué gran medida arrastra y consiente durante toda su existencia elementos fijados desde el manierismo. Piénsese nada menos que en la planta de cruz latina, venida con el manierismo y que a pesar de los mayores excesos decorativos de barroco no se altera durante dos siglos, hasta que en el último momento, el que he llamado "neóstilo",²⁷ los arquitectos se preocupan por buscar estructuras diferentes. Recuérdese la típica planta de brazos cortos, paralela a la calle, de nuestros conventos de monjas²⁸ que se conserva inalterable. En el alzado de las iglesias, la cúpula indefectible del crucero, las cubiertas con bóveda

²⁷ J. A. Manrique: "El 'neóstilo': la última carta del barroco mexicano", *Historia Mexicana*, vol. xx, núm. 3[79], pp. 325-367.

²⁸ Francisco de la Maza: *Arquitectura de los coros de monjas en México*, México, UNAM, 1956 (Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y fuentes del arte en México, vi).

de cañón con lunetos principalmente, o de arista o vaída, todas ellas de origen manierista. Las torres integradas a las fachadas, elemento que no aparece en el manierismo europeo (aunque estuvo a un paso de hacerlo con el hermoso proyecto de Maderna para la fachada de San Pedro del Vaticano, idea que tentó todavía a Bernini cincuenta años después), se muestran primero en los ejemplos manieristas de Tecali, Zacatlán de las Manzanas y Cuauhtinchan, después en las catedrales de Mérida, Guadalajara, México y Puebla (habiendo fracasado los proyectos de cuatro torres de México y Puebla), y se convierten de ahí en adelante en un elemento indispensable de la arquitectura mexicana. El hecho de que las grandes catedrales mexicanas de Puebla y México, típicos edificios de intención manierista, hayan terminado sus buques en época todavía manierista o dependiendo de proyectos de esa época²⁹ fue sin duda determinante para que las catedrales posteriores siguieran la misma estructura con claristorio sobre la nave central y sobre los brazos del crucero. Más importante que eso es quizá, por la innumerable cantidad de obras que responden al esquema, observar cómo hasta antes del "neóstil" los mayores delirios del barroco se enmarcan en fachadas y retablos, en la ortodoxa retícula manierista que los ordena en calles y cuerpos, sin atreverse a alterar siquiera la horizontalidad de los entablamientos más que mínimamente. Las formas ornamentales del manierismo también dejan su huella en los estilos subsecuentes; don Diego Angulo, verbigracia, ha señalado acuciosamente de qué modo las yeserías poblanas del más exaltado barroco son el resultado de una paulatina evolución a partir de formas manieristas italianas venidas vía Andalucía en los primeros años del siglo xvii.³⁰

Un estudio cuidadoso de nuestra pintura desde este punto de vista haría ver la importancia de la tradición manierista conservada en los talleres heredados de padres a hijos. Esto hizo que cuando el tenebrismo de Ribera y especialmente de Zurbarán hizo presencia en la Nueva España, a pesar de su indudable éxito hubo de superponerse a la tradición anterior, sin desplazarla totalmente. Los pintores formados en

²⁹ Las bóvedas de la catedral de México se cerraron definitivamente hasta 1667, como es sabido (Isidro Sariñana: *Noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación...*, México, 1668, reeditada con el título de *La catedral de México en 1668* por Francisco de la Maza, México, UNAM, 1968, suplemento 2 del núm. 37 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*), pero se terminó siguiendo el proyecto iniciado en época manierista.

³⁰ Diego Angulo: *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona, Salvat, vol. II (1950), pp. 32-42.

esos talleres establecerían un compromiso entre ambos modos de pintar, que es advertible aun en quienes aparentemente con más entusiasmo abrazaron el zurbaranismo, como es el caso de José Juárez. Pasado el primer momento del tenebrismo, la pintura mexicana tomaría una cierta venganza y en cierta manera volvería a andanzas anteriores o aun "convertiría" a pintores venidos de allende el mar: Pedro Ramírez, verbigracia, parece haber renegado de su tenebrismo hacia el final de su vida en los cuadros de la capilla del Rosario de Azcapotzalco. La influencia posterior e indirecta de Rubens, llegada a través de la obra grabada del flamenco, también pasaría por el tamiz de la persistencia de una tradición local y se ajustaría a sus esquemas consabidos, lo que es ya notable en José Juárez,³¹ pero mucho más en Correa y Villalpando.

Por lo que respecta a la escultura, que tan buenos ejemplos manieristas había dejado en México, cuyo carácter renacentista había sido de tal modo asimilado que de él participan no pocas obras ejecutadas en la técnica local de caña de maíz, parece que también la modalidad culta la dejó indeleblemente marcada. Las imágenes de Huejotzingo, pero más especialmente las magníficas de Xochimilco, de muy principios del seiscientos, tan propias de un manierismo avanzado por su gusto del gesto expresivo y del ademán teatral, se encuentran lejana o cercanamente presentes en tantas imágenes posteriores. La escultura barroca mexicana es un constante ir y venir entre la solidez, aplomo y dignidad de la tradición manierista y las danzas alegres, los ademanes grandilocuentes o los rictus dramáticos que habían introducido las influencias ulteriores, llámense Montañés, Gregorio Fernández o Pedro de Mena; este hecho ha llevado no pocas veces a los críticos a hablar de "obras arcaizantes" en la escultura barroca mexicana.³² Algo aparentemente secundario como es el gusto por estofar las figuras con fondo dorado, que desaparecen en España al terminar el siglo xvi, se conserva entre nosotros —y en el resto de América— hasta que lo destierra la época neoclásica; el estofado no tendría en principio que ver con el manierismo, pero es indudable que aquí se fijó la costumbre en el momento de vigencia de esa modalidad estilística, y coincide con tantas otras formas conservadas.

³¹ Véase de Justino Fernández: "Rubens y José Juárez", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 10 (1943) pp. 51 ss.

³² Por ejemplo José Moreno Villa: *La escultura colonial mexicana*, México, El Colegio de México, 1942, especialmente en las pp. 44 y 52; o Angulo: *op. cit.*, en nota 30, en vol. II, pp. 286-287, v. gr.

La persistencia de las formas manieristas o la clara transformación de éstas en la época barroca, que es lo que me importa destacar aquí, no fue, evidentemente, un hecho total y absoluto. No es necesario aclarar, por obvio, que muchos esquemas manieristas desaparecieron o se fueron perdiendo poco a poco. Si tomamos como momento final de la vigencia real de esa modalidad una fecha entre 1640 y 1650, a partir de entonces se estabilizan, ya en un primer momento del barroco, los modos manieristas que retendría el nuevo estilo triunfante en la Nueva España. Pero en el momento anterior, en el segundo cuarto de ese siglo, y de hecho incluso en los años siguientes, hay una serie de ensayos, tanteos y dudas; pareciera que algunas formas y esquemas eran los destinados a permanecer o a modificarse con sentido barroco, pero finalmente se pierden y son otras formas, también manieristas, las que ganarán la partida. Obras como la fachada de Santiago Tlatelolco, San José de Gracia de México, el hospital de San Pedro de Puebla, la portada interior del colegio de Tepozotlán, la parroquia de Cuautitlán y tantas otras, son ejemplos de esos tanteos que con el tiempo se vieron frustrados; un ejemplo de factura casi popular —y por eso mismo sorprendente en fecha temprana— que muestra paladinamente el trastabilleo al que me refiero es la fachada del convento de San Martín Texmelucan, y expedientes de ese tipo, frustrados después por el tiempo, encontramos en San Andrés de Cholula, ya en los límites con el barroco. En ciertas regiones la continuidad del manierismo se hace sentir más fuertemente y más adelante en el tiempo, como es el caso específico de la ciudad de Puebla, que muy a fuerzas y muy poco a poco dejó aparecer el barroco en sus fachadas, quizá por el poderoso influjo de las insignes portadas de Santo Domingo y de San Agustín, ambas manieristas en intención y ejecución; quizá también porque en la riqueza de sus yeserías interiores y más tarde en la alegría de la policromía exterior satisfacía las exigencias del espíritu de la nueva época. En fin, no olvidemos que esporádicamente aparecen ya en tiempos barrocos formas que parecía que la escuela mexicana había hecho menos, como las ménsulas a guisa de metopas del antiguo palacio real de México, expediente muy común en España y en el Perú, pero ajeno al barroco mexicano.

•

He identificado el manierismo con un ambiente culto y citadino, y he hablado de que el arte no culto, el de las formas gotizantes y plate-

rescas, pertenece al ámbito monacal y rural. Sin embargo esa división que considero válida en lo general, no es absoluta. Muchas veces las formas manieristas suelen encontrarse en iglesias monacales de pueblos más o menos alejados, y desde luego a medida que caminó el tiempo, y que fue desplazando a los viejos estilos, el fenómeno se acentúa. El manierismo y su derivación posterior terminarían por ganar la totalidad del territorio novohispano. Pero desde la llegada del Renacimiento a estas tierras aparecieron ejemplos esporádicos de obras cultas en fábricas monacales; las basílicas de Tecali y Zacatlán de las Manzanas, renacentistas no sólo en sus fachadas sino en su propia disposición interior, y ambas de temprana fecha (1569 y 1562-1567, respectivamente), y la fachada de Cuauhtinchan, que McAndrew³³ ha querido identificar no sin razón como del mismo autor y resultado del interés de un mismo custodio de la provincia franciscana, son los ejemplos más destacados. En la provincia dominicana de San Vicente, independiente de la de Santiago de México desde 1551, está el convento de Chiapa de los Indios que se dice terminado en 1572 por obra de fray Pedro Barrientos, y que posee indudables soluciones manieristas, que también se encuentran en otros conventos de aquella región, en cuya construcción intervinieron fray Domingo de Aguiñaga y fray Juan de la Cruz (éste muerto en 1597). La gran basílica de Cuilapan, de intención manierista, tiene inscritas las fechas de 1555 y 1568 y se dice obra del dominico portugués Antonio Barbosa que no murió sino en 1608. También manierista en su disposición interior y en su fachada (si no es que la "reedificación" de 1805 la limpió de decoración plateresca) es la iglesia dominicana de San Juan Bautista de Coyoacán, pero su fecha (1587 y 1613) corresponde ya con la implantación más generalizada de la modalidad culta. Portadas conventuales más o menos contemporáneas suyas y de similar estilo son las laterales de Acatzingo, Tlalmanalco y Metztlán. Y desde luego están los dos grandes retablos manieristas de los conventos de Huejotzingo y Xochimilco,³⁴ y la portada principal de este último. Además, los fres-

³³ McAndrew: "Tecali, Zacatlán...", *cit.* en nota 8.

³⁴ Al retablo de Huejotzingo lo considero manierista. Ciertamente las columnas abalaustradas de sus cuerpos superiores serían bastante razón para calificarlo de plateresco (F. de la Maza: *Los retablos dorados de la Nueva España*, México, Ediciones Mexicanas, Enciclopedia mexicana de arte, 1950), pero el espíritu ordenado, correcto y regular de la estructura, y su sentido de verticalidad, más corresponden al mundo manierista; las esculturas, aparte de algún resabio gotizante, entran de lleno en el manierismo, lo mismo que las pinturas de Perines. En todo caso el retablo todo es indudablemente una obra culta. El retablo de Xochimilco

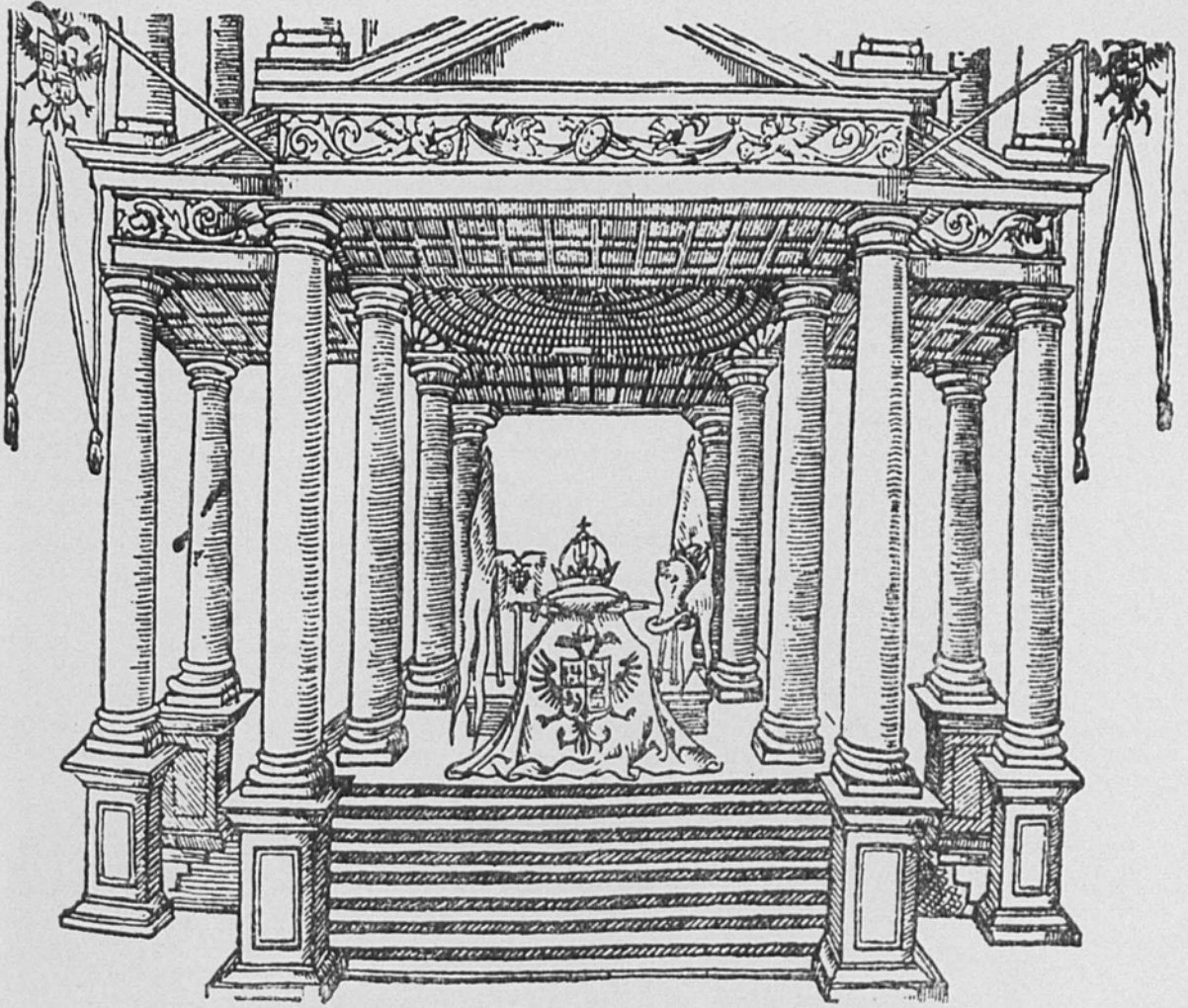
cos del claustro de Tetela del Volcán revelan un espíritu de corrección renacentista que no corresponde con el de los frescos de la casi totalidad de los otros conventos mexicanos. Sabemos también que Perines, Morales y Luis de Arciniega, artistas manieristas, trabajaron para encargos frailunos.

La condición preferentemente citadina, cortesana, oficial del manierismo no se desmiente por eso. Piénsese por ejemplo en el hecho de que la catedral de México se empezó a construir cuando el plateresco era un estilo vigente, y que sin embargo carece del más mínimo rastro de esa modalidad, como lo hizo notar no sin extrañeza don Manuel Toussaint;³⁵ la explicación estaría justamente en que, siendo una obra culta, sus arquitectos desdeñaron servirse de lo que para ellos era aberrante porque no correspondía a los modelos que llevaban a la perfección.

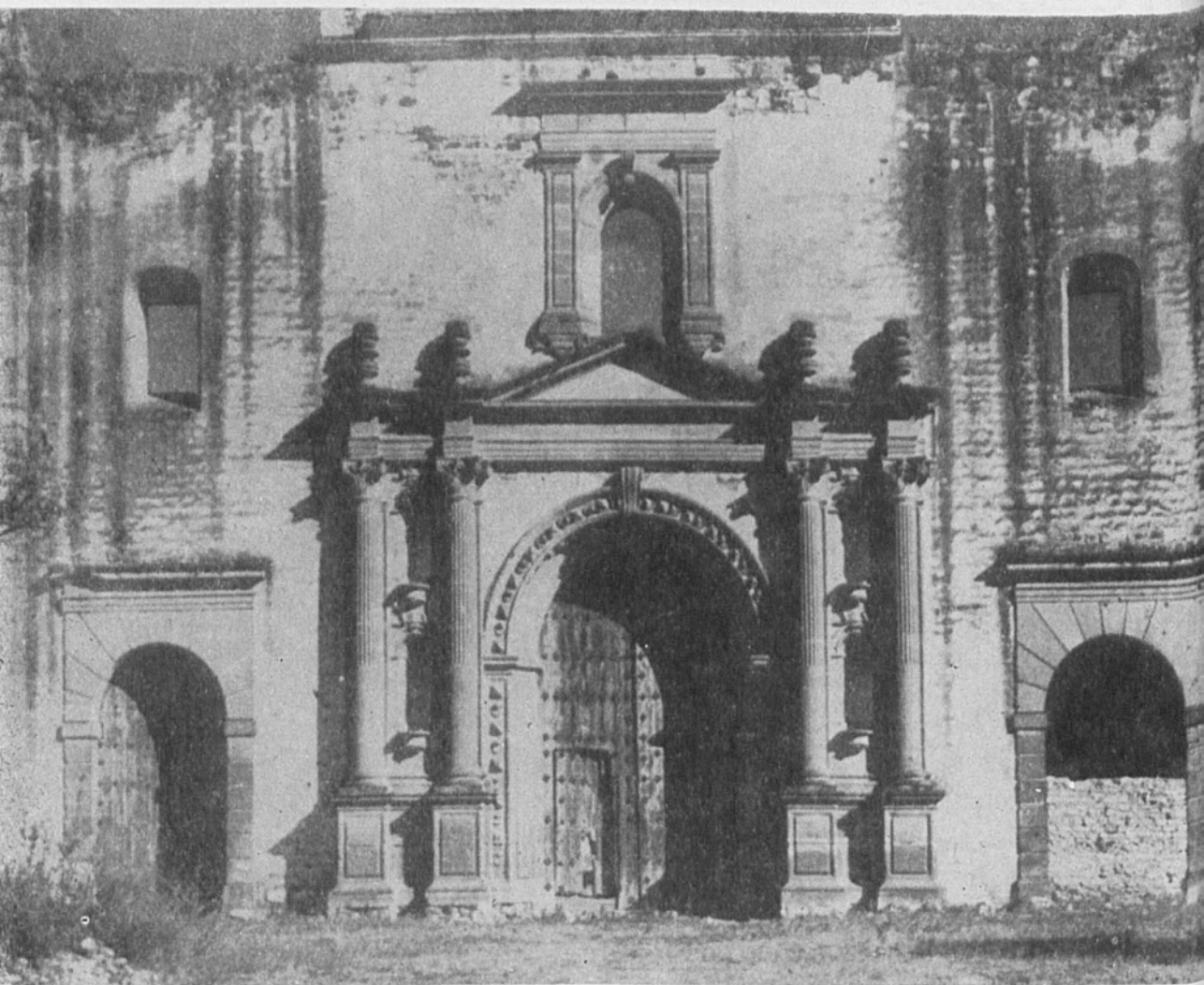
Me he referido a una "intención" manierista, porque hay una distancia entre la creencia firme de los artistas en la perfección alcanzada por el alto Renacimiento y su posibilidad de ponerla en obra personalmente. Los tratados y la información libresca ayudaban en ese camino, pero no resolvían todas las dudas. De modo que en no pocas ocasiones se dan errores de lectura; tal es el caso del entablamento resaltado sobre las columnas, en las fachadas de Cuilapan y lateral de Yanhuítlán, cuyo autor interpretó erróneamente: en vez de resaltar un cubo continuó con un cilindro la redondez de la columna a la altura del friso. O los expedientes gotizantes de Tecali que señaló McAndrew. Y en veces se llegó a soluciones de compromiso, las más notables de las cuales son la utilización de nervaduras de ascendencia gótica formando recuadros renacentistas en la catedral de Mérida (solución similar a la empleada en el ábside de Yanhuítlán), y la utilización de bóvedas de nervadura en la catedral de Guadalajara y en la primera etapa constructiva de la de México; en estos casos se trata obviamente de que los arquitectos quisieron levantar una obra renacentista, pero por más ánimos que tuvieran y por más información libresca de que se hubieran hartado, no tenían

también ha sido calificado de plateresco, sin que haya para ello ninguna razón de peso: sin duda es obra de principios del siglo xvii, como lo revela lo avanzado de esculturas y pinturas y la estructura arquitectónica que usa elementos tan del manierismo como los estípites-atlantes, que vienen de Miguel Ángel vía Serlio. (Francisco José Belgodere: *El retablo de San Bernardino de Sena en Xochimilco*, suplemento 2 del núm. 39 de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1970, hace una curiosa confusión sobre el estilo del retablo: no acaba uno de saber en qué estilo o estilos lo clasifica).

³⁵ Manuel Toussaint: *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1948 Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 104.



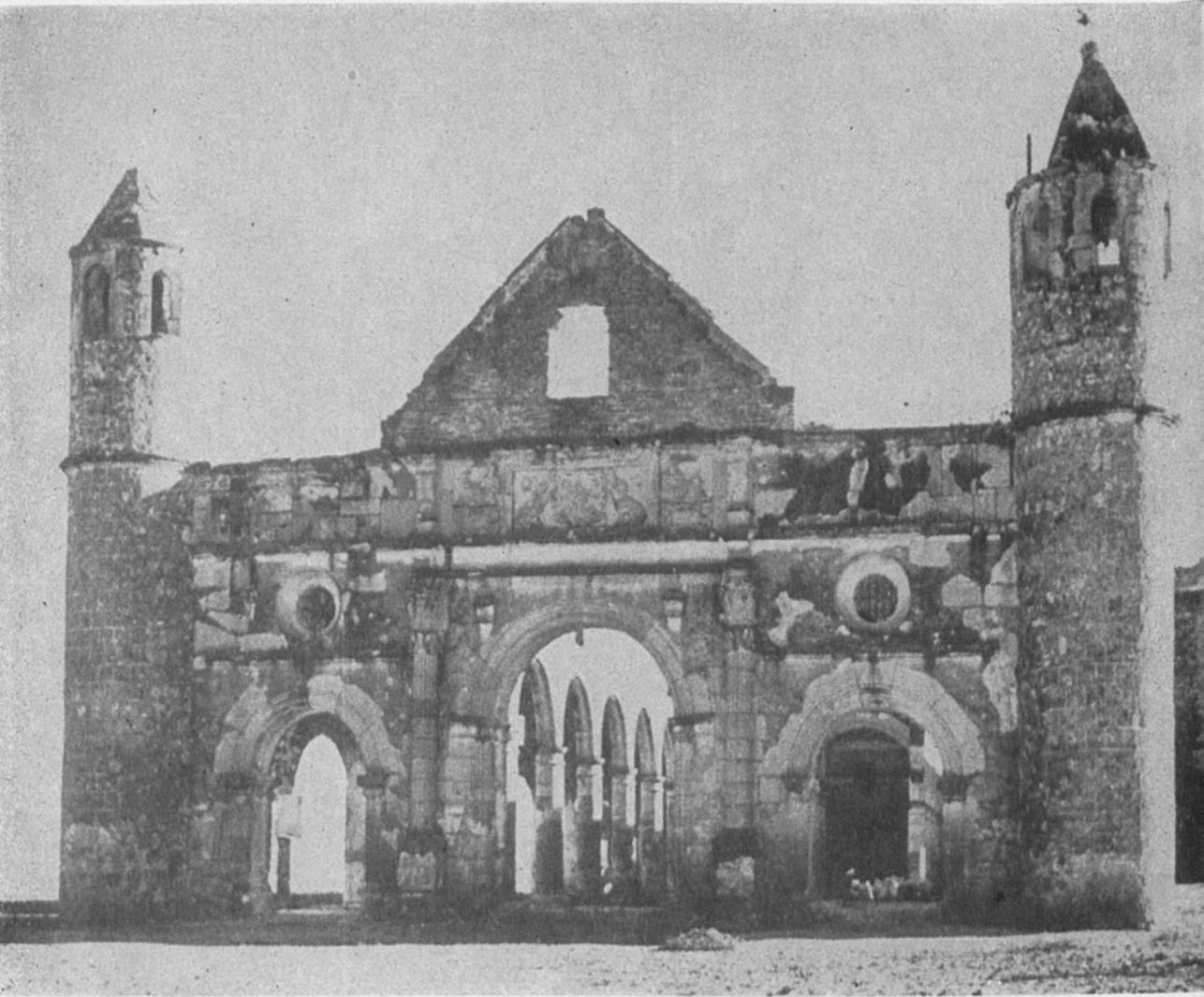
I. Claudio de Arciniega. Tímulo Imperial de Carlos V. México, 1569.



2. Tecali, Pue. Fachada de la basílica.



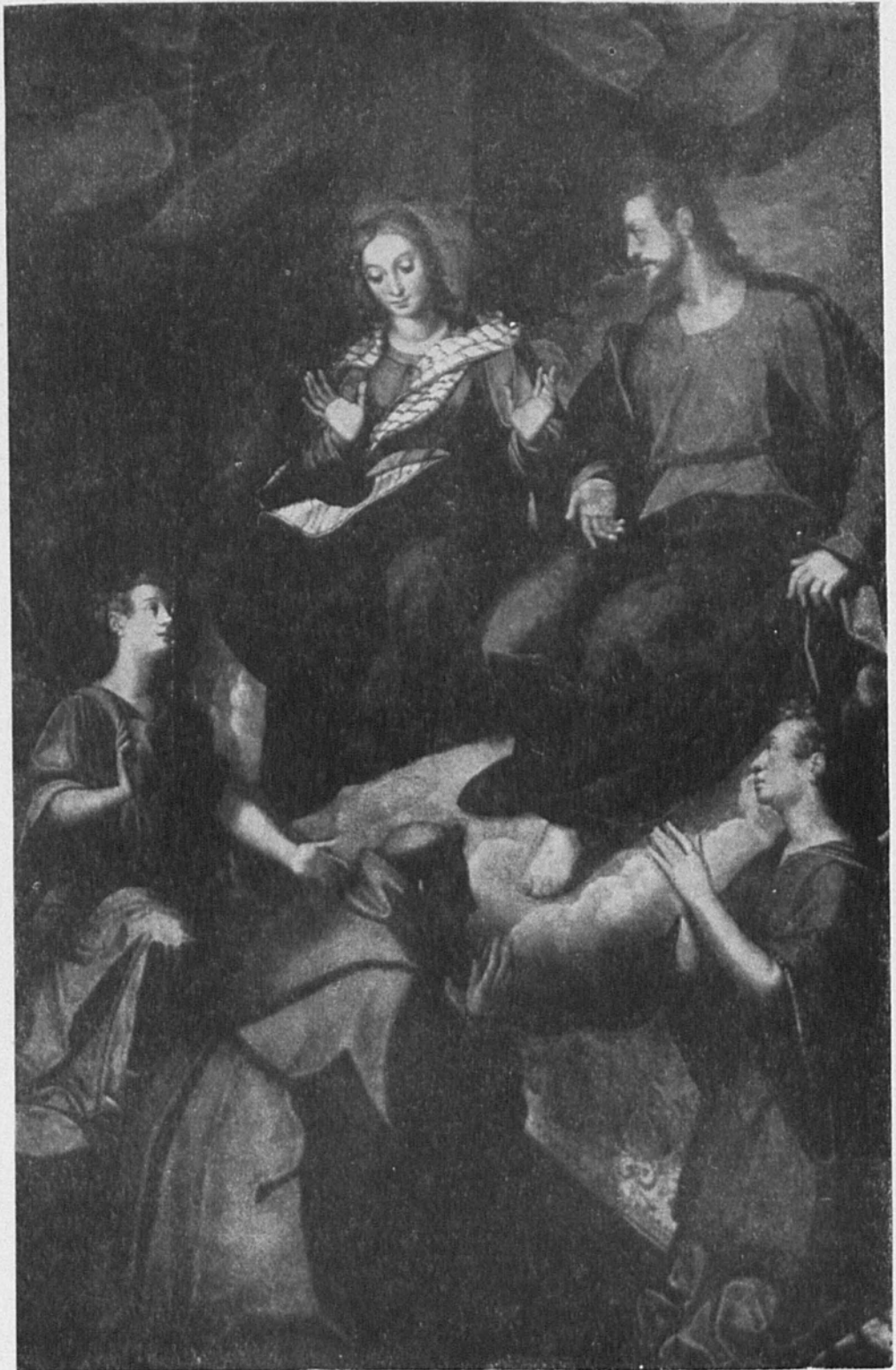
3. Tecali, Pue. Interior de la basílica.



4. Cuilapan, Oax., basilica.



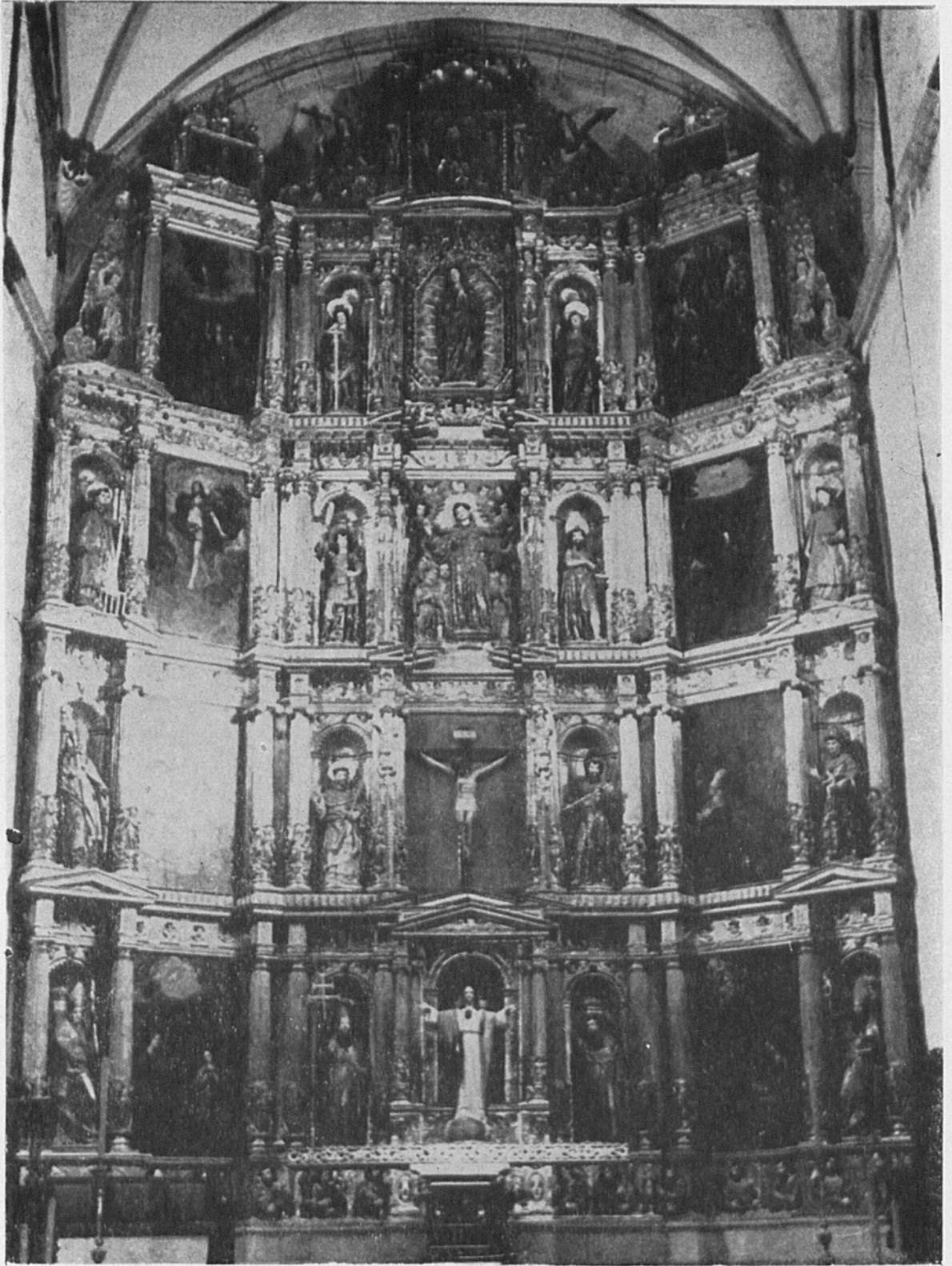
5. Santiago Tlatelolco, D. F. Fachada de la iglesia.



6. Baltasar de Echave Orio. *La Porciúncula*.



7. Cuautinchan, Pue. *Santa Ana, la Virgen y el Niño.*



8. Xochimilco, D. F. Retablo de San Bernardino de Siena.

los conocimientos prácticos suficientes para cubrir las espaciosas naves con bóvedas acordes a ese estilo, y debieron conformarse con acudir, mal de su grado, a las seguridades que les ofrecía un sistema constructivo de larga tradición y para el que contaban seguramente con maestros competentes. Esto explica la incompatibilidad estilística tan patente en Guadalajara, que se levanta del suelo como una moderna y orgullosa catedral manierista y cierra sus naves de crucería.

De cualquier manera, las excepciones, por importantes que puedan parecer, y la existencia de monumentos que presentan problemas ya por su fecha, ya por su estilo, no cambian la tesis fundamental que he expuesto en los párrafos anteriores, a saber:

El Renacimiento, aunque ya introducido a la Nueva España de modo más o menos inconsciente con las obras platerescas, hace su verdadera entrada en su forma manierista. Bajo ese aspecto se manifiesta ya plenamente a finales de la sexta década del siglo xvi; su éxito y su vigencia plena, sin embargo, debe colocarse a partir de una fecha alrededor de 1570, y su desvanecimiento definitivo hasta 1640-1650: antes de ese momento no cabe hablar realmente de barroco en México. Puede advertirse, pues, que las fechas del manierismo en México muestran un recorrido respecto a las de esa modalidad en Italia, verbigracia, donde esa vigencia se inicia unos cuarenta años antes y termina igualmente con una antelación de veinte o treinta años. La aceptación del manierismo en México coincide con una serie de cambios sociales, políticos y de estructura espiritual que tienen lugar en la Nueva España hacia las tres últimas décadas de la centuria decimosexta; originados en situaciones ciertamente diferentes a las que se daban en la Europa de la Contrarreforma, sin embargo esos cambios producen efectos similares a la situación de crisis, inseguridad y reflexión que se daba del otro lado del Atlántico casi contemporáneamente. No extraña, por tanto, la coincidencia estilística. El manierismo es un fenómeno citadino, cortesano y culto, que en los treinta años postreros del siglo xvi convive con el plateresco y las reminiscencias góticas que sobrevivían en el mundo rural y monástico; en el paso del siglo, sin embargo, desaparece totalmente aquel arte "inconsciente" y será el manierismo, con todo lo que implica de nuevo estilo, el que ocupará su lugar aun en las poblaciones pequeñas. La importancia de este hecho parece fundamental para el desarrollo del arte mexicano, porque de él derivará el barroco nuestro, y porque muchos de los esquemas del manierismo se conservarán en la Nueva España a través del nuevo estilo.

Analizar cuidadosa e individualmente las obras manieristas mexicanas, estudiar pormenorizadamente la existencia de esa modalidad estilística en referencia a la aparición de un nuevo hombre novohispano —el criollo que tiene conciencia de serlo— y deslindar cuáles específicamente son las formas del manierismo en México, son tareas que invitan al investigador. Lo que en los párrafos anteriores he hecho es simplemente intentar una nueva apertura hacia ese problema que me parece central para comprender el arte colonial mexicano.