

## DOS PIEDRAS DE TOQUE EN LA OBRA DE DON FRANCISCO DE LA MAZA

*Por Jorge Alberto Manrique*

En la obra de todo hombre de estudio hay siempre ciertos puntos particulares, ya sean éstos temas, enfoques peculiares, actitudes ante determinadas cuestiones, que recurren en ella con más frecuencia que otros. Independientes aunque no por eso ajenos a los asuntos que en cada escrito individual le interesan, esos puntos recurrentes vienen a mostrarnos, quizá más que otros aspectos, cuál es la parte más cara, el meollo del pensamiento de un estudioso. Se convierten así en una especie de "piedras de toque" para conocer su contextura intelectual y no sólo, sino tal vez algo más profundo que podríamos llamar su contextura anímica.

Si toda obra académica de cierta altura es, además de muchas otras cosas, expresión de su autor, esos puntos, enfoques, actitudes recurrentes son el lugar donde esa expresión se da más claramente, donde podemos aprehender más lo que él quiso decir acerca del mundo y de sí mismo, diciendo otras cosas.

En una obra tan vasta y dispar como la de Francisco de la Maza detectar tal tipo de "piedras de toque" se nos presenta como una tarea muy apetecible, especialmente dada la circunstancia de que la obra de don Francisco, quizá por su propia manera de ser más íntima, no es una obra sistemática. No es, pues, una en que él haya vertido en cuerpos estructurados su pensamiento acerca de las cosas que para él eran fundamentales. Pero al mismo tiempo debe reconocerse que toda su producción es riquísima en contenido expresivo, que no hay casi página salida de su mano en que no se pronuncie sobre cosas que no son precisamente las que aparecen como el tema del trabajo que se trate (que en veces viene a ser algo así como el pretexto para tratar asuntos más generales y más profundo). Muy lejos de ser la del historiador o el historiador del arte frío y atenido a sus fechas y hechos, la obra de don Francisco es un continuo manifestarse del autor a partir de los asuntos concretos que en cada caso trata. Si nos habla de Antinoo, de Sor Juana o de la arquitectura barroca, nos habla, además, de otro orden de cosas: aquel orden de cosas que, en el fondo, fue lo que lo movió a estudiar tales asuntos, y que corresponde a las reflexiones surgidas del contacto y análisis con

cada tema, pero que lo rebasa. Y digamos de una vez que la presencia de ese más allá de cada estudio particular es lo que hace su obra tan rica y sugestiva y especialmente tan vital. Es lo que nos lo presenta no como un especialista ahogado en su asunto, sino como un hombre completo que se especializó en ciertas áreas sólo como función de una manera mucho más amplia de entender lo que es la cultura y lo que es el hombre mismo. Pero, repito, ya que el autor elude adrede mostrar las cartas premisas que den razón del fundamento de su proceder, resulta más atractivo plantearse una reflexión sobre tal tipo de elucubraciones que, desprendiéndose del contenido de cada estudio particular, lo trascienden para convertirse en manifestación más directa del pensamiento de don Francisco.

En los párrafos que siguen examinaré, aunque sin duda no con todo el cuidado que merecerían, dos puntos o aspectos del discurrir de don Francisco de la Maza en sus estudios. Ambos son tan dispares que no se rigen por denominador común: su actitud frente al problema de *la belleza* y una manera de proceder que se encuentra en muchos de sus escritos, que implica un método peculiar y significativo, y que llamaré, a falta de encontrar una expresión mejor, el *género intermedio*. Ambos me parecen particularmente interesantes como muestra de esas actitudes más profundas de don Francisco, aunque no imagino, ni por un momento, que sean ni necesariamente los puntos más importantes a estudiar en este sentido, ni mucho menos que sean suficientes para entender el pensamiento del doctor De la Maza; pero sí me resultan, por lo menos, bastante ilustrativos: valgan como una invitación a reflexiones más amplias sobre su obra.



Hombre de su tiempo, ciertamente Francisco de la Maza no comulga con la vieja tesis de una única Belleza posible, la que señalarían los cánones clásicos. La belleza no tiene para él un solo rostro, sino una infinidad de caras. Y no podía ser de otra manera: estudioso como fue, por la mayor parte de su vida, del arte barroco, cuyos valores son tan diferentes por no decir contradictorios de los del arte clásico; descubridor en buena medida de esos valores barrocos en el arte mexicano, no podía de ninguna manera aceptar la idea de una belleza única. No sólo; si bien su campo de estudio preferido fue el del barroco —tanto que Edmundo O’Gorman dijo de él en alguna ocasión que tenía “alma

de estípite”— era un amante cierto del arte gótico y un conocedor serio de nuestro arte prehispánico, amén de un hombre con conciencia de la diversidad inconmensurable del mundo del arte. En el gótico o en el prehispánico, como en tantas otras formas artísticas, no rigen las categorías del arte clásico, y no por eso dejó don Francisco de considerarlos artísticos.

Para él, pues, la belleza no es una, codificable, sino una variedad que se resiste a ser agotada en esquemas racionales. Hay pues, y en esto coincide con tanto del moderno pensamiento estético, diversas bellezas.

Y sin embargo don Francisco no acepta plenamente la idea de que no hay más bellezas que las bellezas históricas, seguramente por su temor al relativismo que tal actitud puede provocar.

Si, pues, no hay nada más bellezas históricas, sino que hay una instancia a la que apelar para calificar de bellas a unas obras y no a otras —entre todas las que se pretenden tales— es claro que esa instancia no puede ser sino la de una esencia de belleza, que se manifiesta en determinados ejemplos y que está ausente de otros. Y don Francisco era muy consciente de esa situación y asumía lo que ella implicaba: “Soy esencialista —solía decir— y a mucha honra”.

Se trataría para él de una belleza esencial, pero que va adquiriendo diversos rostros, diversas formas a lo largo de la historia. Lo propio de la belleza, su esencia, se encontraría a un nivel más profundo que el de la apreciación superficial, estaría subyacente a las formas aparentes con que las obras se nos manifiestan. Cuando don Francisco critica, por ejemplo, obras barrocas como la iglesia de la Santísima de México, o todo un momento del barroco mexicano como puede ser el estilo “disolvente” (o “disoluto” que lo llamó él haciendo un juego de palabras); cuando hace eso está apelando a una instancia superior que le permite juzgar, y está rechazando la pura y simple instancia histórica como justificadora. En la idea de una belleza que se manifiesta con rostros diversos coincide de alguna manera con Croce, para quien no hay sino una belleza fundamental, en cuanto es ese lenguaje esencial de lo humano, y para quien los diversos rostros son positivas máscaras accesorias. Pero tal coincidencia crociana es más aparente que real, porque para el italiano esa máscara, como tal, encubre la belleza esencial; la máscara es lo temporal e histórico, por lo tanto para Croce lo superfluo, lo deleznable: hay que buscar detrás de ella para encontrar la verdadera belleza. La máscara iguala a las cosas en el tiempo, las marca como hermanas de una época y un lugar; atrás de ella, las

cosas, sin embargo, serían diferentes, y habría que ir a ese más allá de la apariencia para poder distinguir la obra bella de la que no lo es; la belleza para Croce existe “a pesar” del ropaje histórico. En el caso de De la Maza la postura es diferente: lo histórico no es sólo máscara, sino parte constitutiva de la obra reputada bella.

Para Francisco de la Maza el componente histórico de la obra de arte es tan inseparable que por él se explica la obra misma. Famosas son sus explicaciones sobre la época barroca, verbigracia, como premisa necesaria para poder entender y juzgar del arte de ese entonces. Él definió lo que podríamos llamar sus categorías del barroco, y a ellas apelaba para ponderar el valor de tal o cual monumento. Y sin embargo, encontraba que las obras verdaderamente bellas *trascendían* su momento, fuera éste el Barroco o el Renacimiento o cualquier otro. Las sociedades, dijo en una ocasión, “hacen el *estilo* y, dentro de él, se manifiesta el talento de los creadores o seguidores de los buenos modelos”. Es decir, si bien las obras bellas se hacen presentes en este estilo del que son inseparables —y que las explica en mucha parte—, van más allá de él en tanto que participan de la esencia trascendente. Y aquí cabe insistir en sus diferencias con Croce (y vale la pena hacerlo porque es con el pensamiento del italiano con quien es parangonable el suyo); éste encuentra que hay épocas malas o pobres o viciosas que producen un pseudoarte en donde lo histórico-máscara se sobrepone definitivamente a lo esencial, como sería para él la época barroca, decadente, que produce un arte decadente; De la Maza en cambio halla ciertamente épocas que puede calificar de malas, absurdas o injustas, pero en las que brilla un arte que no se corresponde con esas tachas, que brilla como gema preciosa en un basurero: “cualquier sociedad defectuosa, pobre —o rapaz— fanática y alucinada, puede producir obras admirables a pesar de ello”, “el arte lo hacen los artistas, no las sociedades”.

Queda De la Maza cogido —y diría yo que muy valientemente cogido— en la disyuntiva, tan de nuestro tiempo, de aceptar por una parte la existencia de diferentes bellezas, pero al mismo tiempo de no renunciar al derecho del juicio ante ese mundo inconmensurable de lo que se nos propone como artístico. Y en ese punto su única agarradera posible es la ya señalada de aceptar por una parte la belleza como un hecho histórico, pero que, cuando se da realmente, trasciende lo histórico: “la Venus de Milo o el Antinoo de Delfos siguen y seguirán siendo modelos de belleza... con la misma vigencia en el siglo IV a.C. y en el siglo II d.C. que en este siglo XX”. Lo histórico, pues, es un componente

inseparable, no superfluo sino constitutivo de la obra artística, a tal punto que sólo atendiendo a ello podemos estar en posibilidad de estudiar, entender y aun *juzgar* una obra. Siempre sostuvo el absurdo de pretender pedirle a la arquitectura barroca, verbigracia, que respondiera a las normas de la belleza clásica; pero al mismo tiempo aceptó que hay un más allá de la obra con respecto al momento en que fue creada: más allá que no puede entenderse sino como su participación en la esencia. El arte es “producto, espejo y expresión. . . de un momento”, pero cuando es de veras bello es *más* que ese espejo. ¿Y cómo puede alcanzar ese *más*? Parece que según don Francisco por una especie de milagro de la vida humana (él siempre tan dispuesto a entender una inteligencia brillante, una sensibilidad aguda o una belleza física como un milagro): “una época de absurdos sí puede producir maravillas artísticas porque el arte puede estar más allá de esos absurdos”. Y la posibilidad de hacerlo está en esos seres de excepción que son los artistas: “No fueron los sacerdotes y gente de iglesia quienes hicieron el Arte Colonial. Lo pagaron, que es distinto. El arte lo hicieron los artistas.” “La sociedad de Felipe IV y su conde-duque no eran la maravilla que pasó al lienzo de Velázquez, maravilla que es sólo de Velázquez.” De esta manera ciertamente De la Maza deja a salvo el derecho al juicio sobre las obras sedicentes artísticas, que no va necesariamente en relación directa con el juicio que también puede hacer de tal o cual momento histórico. Pero al tomar esa postura es inevitable caer en otro problema grave: porque si, aun aceptando esa trascendencia y esa participación de una esencia, no deja de reconocer que hay ya no diferentes bellezas, pero sí diferentes rostros de la belleza, *inseparables de ella*, resulta que la tal participación y la tal trascendencia no es detectable, por lo menos no en forma que tal determinación pueda ofrecernos alguna garantía sobre el juicio que se emita. En efecto, si se ha desechado la existencia de unos solos cánones de belleza, y si se admite la infinita variedad de ésta para manifestarse —por obra del milagro de esos seres excepcionales que son los artistas verdaderos—, no hay regla que pueda aplicarse a modo de justificar la validez de un juicio. ¿Quién puede decirnos cuándo se produce el fenómeno de la trascendencia? Ciertamente sólo el historiador del arte o el crítico, y sin más argumento firme que su sola sensibilidad y su solo conocimiento; esto es, el juicio queda sólo sustentado (y en estricta lógica débilmente sustentado) en la solvencia de quien lo emite.

Otro problema aledaño a éste que nos ha ocupado y que alguna relación guarda con él es el que se refiere al hecho de que don Francisco resucita, no explícitamente (hasta donde yo sé), pero sí tácitamente, un problema que la estética y la teoría del arte de este siglo parecía que hubieran superado o por lo menos dejado a un lado. Me refiero a las relaciones entre la belleza natural y la belleza artística. En su bello libro de *Antinoo*, por ejemplo, al hacer el análisis de las obras mismas acude simultáneamente a examinar lo que podríamos llamar la "voluntad de forma" del artista que se trate y la manera como éste ha representado la belleza propia del modelo presente o ausente; y lo importante es que su juicio sobre cada obra lleva elementos de ambas posturas, de las cualidades propias de una escultura clásica y de la corrección o no con que esté presente la individual belleza que en vida tuvo el favorito de Adriano. Adrede he transcrito arriba una cita incompleta, hela aquí en su totalidad y su sentido pleno: "la Venus de Milo o el Antinoo de Delfos siguen y seguirán siendo modelos de belleza humana hasta que cambie de forma, con la misma vigencia..." Es decir, nos los presenta como modelos de *belleza humana*, de belleza natural, no de belleza artística ¿o sí? Porque justamente su postura es la de identificar en algunos casos, que no siempre, una y otra bellezas. La única manera que tengo de explicarme esa actitud de don Francisco de la Maza es acudiendo a su postura esencialista y a su creencia en el milagro humano. Sólo proponiendo una esencia de belleza, con muy diferentes rostros (como quizá son diferentes también las bellezas físicas), puede entenderse la identificación: la Belleza sería una, y tan una en esencia —con resonancias sin duda platónicas— que las creaciones artísticas y las creaciones de la naturaleza, cuando alcanzan un grado superior, participan de ella. El milagro de la existencia de esa belleza, que brilla como piedra preciosa en un mundo que puede ser aún "defectuoso" o "pobre", se presenta como un fenómeno magnífico e inexplicable.



Don Francisco de la Maza fue fundamentalmente un historiador del arte y ésa es la imagen de él que más nítidamente conservamos. Pero si desde sus primeros trabajos se advierte su decidida inclinación por ese campo de estudio, sin embargo, su formación fue la de un historiador y nunca dejó de serlo y de proceder como tal. No son pocos los libros y

artículos salidos de su pluma que son puramente históricos o se refieren a la historia de la cultura, del pensamiento o de la conducta. Lector empedernido de obras literarias, amante apasionado de literaturas antiguas y modernas, sin embargo no practicó casi la crítica literaria; muchos estudios dedicó a Sor Juana Inés de la Cruz, pero no se ocupó de analizar o ponderar su creación poética, sino de entender al personaje de la monja, su mundo, su vida, sus actitudes y su momento.

Es a primera vista curioso, y creo yo que importante y revelador, el hecho de que muchos trabajos del doctor De la Maza no pueden clasificarse fácilmente como trabajos de historia del arte, simple y llanamente, sino que ocupan una especie de género intermedio entre la historia y la historia del arte. Podría decirse —y con sobrada razón— que toda historia del arte es historia; es decir, que el arte está de tal modo inmerso en la historia que no es posible ocuparse de él sin relacionarlo estrechamente con el tiempo y los hombres que lo produjeron. Pero el caso de don Francisco es, me parece, algo más que el de un historiador del arte que, consciente del lazo fortísimo entre obra de arte y circunstancia temporal, acude a la historia para explicar o entender las creaciones artísticas que en un momento dado le preocupan; creo que es algo más porque en muchas de sus obras los temas “no artísticos” no son sólo subsidiarios de aquéllos, sino que tienen validez propia y, diría, autónoma.

Libros como su *San Miguel Allende* (1939) o *El arte colonial en San Luis Potosí* (1971) (alfa y omega de las numerosas monografías que escribió) pero sobre todo como *Las iglesias de San Felipe Neri en la ciudad de México* o como *Antinoo, el último dios del mundo clásico*, o bien *La ciudad de México en el siglo XVII*, y muchos otros —quizá la mayoría de los trabajos que él produjo— no son estrictamente historia del arte, pero tampoco son simplemente historia; en ellos la proporción de lo que estudia el arte es muy elevada en la totalidad de la obra, pero el resto no es sólo un fundamento para poder hacer una apreciación más cabal o un estudio más completo de las obras de arte. Discute ahí los problemas históricos tan ampliamente (y con tanta pasión) como los artísticos.

Ciertamente antes que él y contemporáneamente a él don Manuel Toussaint y muchos otros estudiosos habían desarrollado entre nosotros un género de monografía de historia del arte que dedica una parte considerable a situar el momento que se estudia en su contexto histórico, a relacionarlo con su circunstancia; pero creo no equivocarme en

afirmar que con don Francisco de la Maza se trata de un verdadero "género intermedio" entre lo que es propiamente historia del arte y lo que serían otras formas del quehacer histórico. Y es tan importante que se convierte, a mis ojos, en una de esas "piedras de toque" que ilustran la contextura humana y de estudioso de Francisco de la Maza.

Hoy por hoy casi no habrá, creo, historiador del arte que no piense que el conocimiento de las obras artísticas brinda una posibilidad de comprensión de la totalidad del momento histórico en que se produjeron; como pocos habrá, también, que no acepten que conocer las circunstancias en que una obra fue realizada es punto menos que imprescindible para entenderla cabalmente. Pero en ambos casos o es la historia "a secas" un auxilio para otros fines (el mejor entendimiento de la obra), o es la historia del arte una manera peculiar, un ángulo específico desde donde observar y aprehender mejor la totalidad del fenómeno histórico. De hecho dos campos independientes, por más que estrechamente relacionados entre sí. En el caso de este "género intermedio" desarrollado por el doctor De la Maza, sin embargo, no se trata sólo de eso: sino de una unión estrechísima e inseparable entre lo histórico y lo artístico. No nada más se auxilia de los datos históricos para aplicarse al estudio de una obra o una serie de ellas, ni nada más hace, a partir de sus reflexiones sobre el hecho artístico, reflexiones más generales sobre una época o una circunstancia temporal. Los suyos son más bien estudios históricos donde los problemas no específicamente artísticos se discuten con tanto conocimiento de causa y con tanta vehemencia como éstos.

Creo que tal manera de proceder de don Francisco de la Maza debe entenderse como resultante de una actitud vital muy profunda. Diría yo que toda su actividad como estudioso —casi estoy tentado de decir: como hombre— estaba encaminada a explicarse y explicar para otros el fenómeno contradictorio, para él misterioso en el fondo, del proceder del hombre. Y para ello todos los caminos le resultaban válidos. Por eso mismo, si bien la historia del arte fue el campo a que más tiempo dedicó, y dentro de ella el arte colonial de México, es imposible encerrarlo en esa especialidad: a muchos otros rumbos oteó, muchos otros caminos emprendió, siempre en busca de respuestas. Por eso mismo también muchos de sus trabajos no fueron estrictamente de historia del arte, sino que pertenecen a ese "género intermedio". En él subyace una manera peculiar de considerar la vida humana, como un discurrir de mediocridades, pequeñeces, bajezas, sembrado sin embargo de mila-

gros magníficos. Milagros que pueden ser un solo gesto de la vida de un hombre, o la presencia de un ser excepcional, artista o santo (Sor Juana o San Francisco), o bien un periodo limitado en el tiempo (como el siglo v griego) o una obra única en una época que quizá no se la merecía, como una pintura de Velázquez o la iglesia del Carmen de San Luis Potosí. Y claro, su interés por el arte se explica principalmente porque su campo parece ser uno de los más propicios para la aparición de esos hechos excepcionales; pero a la vez se explica su postura de no considerarlo un campo autónomo. El milagro puede surgir en cualquier momento: un estudiante brillante, un nuevo amigo, un bello rostro, un poema no antes leído, una obra de arte perdida en un pueblo miserable. Y su condición de milagro se resalta y se nota en parangón con el resto de la realidad, con la cotidianidad mediocre, con la regularidad intrascendente de la vida.

Si se tiene presente lo dicho aquí acerca de la postura de Francisco de la Maza en relación al problema de la belleza se entenderá quizá mejor por qué, aunque nunca separó las obras del contexto en que fueron producidas, y aunque se sirvió de ese contexto para entenderlas mejor, y aunque haya tenido lo histórico por componente inseparable de la obra y de sus valores de belleza, a pesar de ello no apoyaba sus juicios críticos en esa realidad histórica sustentante y componente. La belleza de la obra, como la belleza humana, física o moral, tenía para don Francisco esa condición de milagro que la hace trascender su tiempo y su circunstancia. Por lo mismo, aunque especialmente atraído por el fenómeno artístico, se interesó por los más variados aspectos de la vida humana, presente y pasada: el fenómeno excepcional, capaz de dignificar la vida y la historia, podía darse en cualquier momento y en cualquier circunstancia. Podría decirse que Francisco de la Maza siempre estaba, con el ojo y el espíritu avizor, a caza de milagros.

La manera como el doctor De la Maza entendía el problema de la belleza, con esa contradicción interna casi irreductible, y la forma que dio a muchos de sus trabajos, que se mueven en ese "género intermedio" que he descrito, son dos aspectos de su obra que en forma tácita nos remiten a una posibilidad de entendimiento de su personalidad como estudioso, lo que a su vez revierte, creo, sobre su misma obra, iluminándola. Piedras de toque, digo, porque a partir de ellas —y seguramente de otras— estamos quizá en una posición mejor para comprender al hombre y a su tarea.