

## NOTAS SOBRE ARTE RELIGIOSO EN MÉXICO

Por Alfonso Rubio y Rubio

La importancia del arte religioso en México se hace evidente en el hecho de que la mayor parte de nuestro legado cultural –nuestro patrimonio artístico- se nutre en su raíz más profunda del pensamiento y el sentimiento religiosos. Aun prescindiendo del arte en las diversas culturas de nuestro pasado prehispánico –todo él de índole religiosa, dado el carácter teocrático de ellas-, el arte, durante los tres siglos virreinales, es predominantemente religioso, siendo la religión el principio unificador de la cultura novohispana y cumpliendo la Iglesia católica la misión de la conquista espiritual y cultural de los pueblos indígenas, a través de su acción cultural, evangelizadora, pastoral y educativa en la que el arte cumple un papel de primerísimo orden.

Durante el siglo XIX –poco propicio para la expresión artística, debido primero a las guerras por nuestra Independencia y después a las luchas internas e internacionales en busca de nuestra definición-, el arte religioso languidece y pierde paulatinamente importancia, en la misma medida en que las ideas “ilustradas” y el triunfo del liberalismo limitan el poder de la Iglesia, propician el laicismo de la educación y la cultura y –rechazando nuestro pasado colonial- pretenden fundar en la “Razón” el orden y el progreso de nuestro país.

El siglo XX, tras la etapa de la “paz porfiriana”, va a traer en sus inicios las luchas revolucionarias que se traducirán finalmente en un estado constitucional, perviviendo en éste, sin embargo, encarnizados choques ideológicos, en función de hacer efectivas las reivindicaciones sociales que surgieron en la Revolución, y de definir, en la confusión del mundo moderno, el camino político de la Nación. En tales condiciones, el país llega a vivir una etapa política anticlerical y la Iglesia, tiempos difíciles. El arte religioso prácticamente desaparece. Sólo a partir de la década de los cuarentas, apaciguada la virulencia de las pasiones políticas y definida la posición de la Iglesia ante el Estado, el arte religioso vuelve a cobrar vida. Esta se manifiesta cada vez con mayor vigor en dos sentidos importantes: (1) la preocupación oficial por rescatar y

resguardar, como parte del patrimonio artístico nacional, las obras de nuestro pasado, no sólo del México Antiguo, sino del México Virreinal y del México Independiente prerrevolucionario, y (2) la apertura a la expresión religiosa individual por parte de los artistas mexicanos, u por parte de la propia Iglesia, a las modalidades estilísticas del arte de nuestro tiempo.

La mayor parte del arte religioso que se nos conserva está vinculado a la vida de la Iglesia y traduce –como antes fue señalado- la importancia que el arte ha tenido en las funciones culturales, evangelizadoras y pastorales de ésta. Sin embargo, al lado de este arte “eclesiástico”, hay también el arte religioso no patrocinado por los organismos de la Iglesia, sino surgido de la piedad del creyente como expresión fundamental de sus sentimientos y experiencias en el orden de lo trascendente.

En esta perspectiva histórica total, es comprensible que el arte religioso novohispano sobresalga por su extensión y por su calidad. Salvo casos aislados de la segunda mitad del siglo XIX y de las primeras décadas del XX, no será sino hasta los tiempos actuales cuando el arte religioso nos ofrezca obras verdaderamente significativas.

Señalemos algunos rasgos del arte en el México Colonial.

1. Tiene como promotora principal a la Iglesia, a través de la acción tanto de las órdenes religiosas como del clero episcopal.
2. Es un arte que, conforme a la estética que se había venido elaborando por los teólogos y filósofos desde la temprana edad media, debe poner su capacidad de conmover al servicio de la glorificación de Dios en las ceremonias del culto o al servicio de la edificación –instrucción, moralización- de los fieles. Estética que, tras el paréntesis del Renacimiento, es puesta nuevamente en vigor por el Concilio de Trento.
3. Su desenvolvimiento sigue, naturalmente, las pautas del desarrollo del arte español: en el siglo XVI, convivencia de estilos diversos –gótico, renacimiento tardío, manierismo, plateresco, conjuntados frecuentemente con notas románticas y mudéjares; en el siglo XVII y la mayor parte del XVIII, dominio absoluto del estilo barroco en sus distintas modalidades y

derivación de éste al ultrabarroco; en los últimos años del siglo XVIII, en pleno período del despotismo ilustrado, el estilo neoclásico, impuesto por la autoridad oficial de la Academia de San Carlos, abierta en el año de 1785.

4. A pesar de su dependencia de la cultura española, el arte novohispano acusará en las diversas etapas de su desenvolvimiento características locales y un lenguaje decorativo que permite su identificación.

Son de señalarse a este respecto tres fenómenos de gran relevancia para la cultura, particularmente para la expresión artística: (i) el mestizaje étnico entre españoles e indígenas operado durante la dominación, (ii) la progresiva occidentalización de éstos y su participación como agentes en las obras culturales y (iii) la creciente conciencia en los hijos de españoles nacidos en México –criollos- de su carácter americano, distinto al de los españoles peninsulares.

Así, la cultura de la Nueva España nunca fue –ni siquiera en el siglo XVI- una mera transposición de la cultura española ni una superposición de ésta a las culturas indígenas. Paralelo al proceso de mestizaje étnico, se va dando un proceso de mestizaje cultural que entraba ya en su fase de madurez en el siglo XVIII. Si las notas indígenas, mestizas y criollas son perceptibles en las obras correspondientes al período manierista y plateresco, impondrán un sello peculiar a las pertenecientes al período barroco, llegando a determinar un arte definitivamente mexicano en las modalidades del barroco “estípito” y del barroco “anástilo”. Y aun en el estilo neoclásico, surgido dentro de la efervescencia de las ideas ilustradas que van a propiciar el movimiento de nuestra Independencia, a pesar de su brevedad dentro del régimen colonial, al lado de la obra de los artistas europeos traídos a la Academia de San Carlos, se da también la obra de artistas mexicanos con un sello propio que deriva precisamente de su condición de mexicanos.

Los apuntamientos anteriores, no obstante su obligada generalidad, permiten comprender las variaciones estilísticas y, en su caso, la singularidad de las expresiones artísticas religiosas ejemplificadas en esta exposición: la orfebrería religiosa en México, los retratos de monjas “enfloradas” y la pintura religiosa.

## MONJAS ENFLORADAS

De las tres “muestras” presentadas, el grupo de retratos de monjas “enfloradas” señala uno de los rasgos originales de la pintura mexicana del siglo XVIII. Este tipo de retrato –la novicia con el atuendo de gala para la ceremonia de su profesión- es característico, exclusivo de México, y puede ser considerado como el equivalente de un retrato nupcial. La novicia ha renunciado a la vida del mundo y se dispone a sus desposorios místicos con Cristo. Dada la naturaleza del Amado, se embellece y engalana para este acto que sellará todo el futuro de su vida. Para los padres, la profesión de la hija significa la pérdida de ella. De ahí, el retrato, el consuelo de su presencia en imagen, justo en el momento más trascendente y más hermoso para todos.

Dado el número de vocaciones religiosas y el número de conventos de monjas de las distintas órdenes religiosas en la época postridentina del México Virreinal, la cantidad de retratos de este tipo debió ser muy abundante. Sin embargo, son relativamente pocos los que se nos conservan. Son suficientes, de cualquier manera, para considerarlos, dentro del contexto de la pintura colonial, como una feliz aparición. Constituyen, en efecto, una amable nota de realismo –por la personalidad y el carácter, plenamente individualizados, de las jóvenes profesantes- en medio de la tendencia general idealizadora de la iconografía propiamente religiosa; pero, son, sobre todo, preciosos ejemplos del exuberante espíritu decorativo de nuestro barroco dieciochesco.

Todos estos retratos obedecen a una estilística común. Aunque con marcadas diferencias entre ellos –el hábito de la orden a la que cada monja pertenece, la calidad de las telas y el lujo de los bordados, la presencia o ausencia de grandes medallones sobre el pecho y los motivos religiosos de éstos, la escultura de Jesús (niño o crucificado) que portan en una de sus manos o el objeto simbólico que sostienen con la otra (cirio o palma o ramo)-, todos coinciden, sin embargo, en la rotura del geometrismo formal impuesto por el hábito y el manto. Esta rotura se concentra en el gran tocado florido, lleno de color, que corona su cabeza (tocado monumental y tan elaborado a veces que en él tienen cabida pequeñas esculturas de ángeles y santos), y se complementa con el rico atavío de la imagen de Jesús o el ramo florido que envuelve al crucifijo, y con el cirio enflorado o decorado con sutiles filigranas de cera escamada.

En esta voluntad decorativa, que sobrepone a una severa estructura formal la alegría del color y el juego de los arabescos lineales, la que hace que los retratos de monjas enfloradas se inserten con naturalidad en nuestro barroco, el mismo que encrespa las estrofas de nuestros poetas coloniales y puebla nuestros retablos, en sus columnas, molduras, calles y predelas, con las formas y los colores de la más desbordada fantasía.

Si la “muestra” de retratos de monjas enfloradas cubre sólo una parte del siglo XVIII y se concreta exclusivamente a un “subgénero” de la pintura colonial mexicana, en cambio, las muestras de orfebrería y de pintura religiosas abarcan prácticamente la historia entera del arte religioso –católico- mexicano. Tal extensión obliga en una presentación como ésta a proceder por grandes generalidades.

### ORFEBRERÍA

La orfebrería mexicana tiene su fase de esplendor durante los siglos XVII y XVIII, época en que la vida colonial transcurre en medio de una prosperidad creciente y se afirma el fenómeno del mestizaje cultural.

Los pocos ejemplares que se nos conservan del siglo XVI confirman los datos que nos proporcionan los historiadores y cronistas o que revelan los documentos. Son, o bien obras traídas de Europa por los misioneros y primeros obispos, o bien obra de artífices españoles residentes en México, con exclusión de la mano americana, a pesar de la excelente tradición prehispánica de la orfebrería indígena. Prácticamente la totalidad de las piezas de este siglo están relacionadas con el ritual cristiano y obedecen a formas establecidas canónicamente, obviamente ignoradas por los indígenas: vasos sagrados, patenas, manifestadores, custodias y cruces procesionales.

A medida que se extiende el cristianismo y se multiplica la edificación de templos, la necesidad de objetos para el culto propicia el desarrollo de la orfebrería, y ésta encuentra en la organización gremial un medio de protección y fortalecimiento que garantiza simultáneamente, por un riguroso proceso de aprendizaje, la calidad y ortodoxia de las obras.

El arte de la orfebrería, formalmente reglamentado por las autoridades civiles y religiosas, comprendía el fundido, el cincelado, el repujado, el esmaltado, el dorado a fuego y la montadura de piedras preciosas. El metal comúnmente utilizado fue la plata, de modo que el propio arte se conocía con el nombre de “platería”, y la organización de los orfebres, como gremio de “Plateros”.

Los elementos decorativos de las piezas del siglo XVI derivan del estilo Renacimiento –aires gentiles de Italia- y se reduce a la utilización de los motivos característicos de éste: columnillas abalaustradas, guirnaldas de flores, frutas, “amorcillos”, pequeños bustos escultóricos en pequeños medallones, etc.

Durante el siglo XVII, el auge de la minería y la bonanza económica de los colonizadores impulsaron el desarrollo de la orfebrería virreinal. Los talleres de plateros se multiplicaron ante una demanda de los más diversos artículos religiosos, que el clero y sobre todo el fervor de los grandes terratenientes destinaban al ornato de los templos o de las capillas privadas y a la fastuosidad de las ceremonias solemnes. Al lado de los cálices, copones, manifestadores, custodias y cruces procesionales, se elaboraron con profusión imágenes, joyas, frontones para los altares, sagrarios, crucifijos, “arañas”, lámparas, candelabros, atriles, vinajeras, incensarios, navetas, palabreros, “paces”, crismeros, relicarios, pilas de agua bendita, acetres, platos petitorios, coronas, resplandores, jarras y ramilletes, etc., etc.

Las obras del siglo XVII muestran el cambio del estilo “plateresco” al barroco. Dentro de éste, hay un primer período en que los motivos ornamentales se hacen menos profusos que en el estilo anterior. Gruesas molduras, en entrantes y salientes, con frecuencia mixtilíneas, refuerzan la sobriedad de las formas, acentuando el juego de la luz y la sombra. En algunas piezas aparecen las columnas salomónicas y en otras, con motivos grabados o esmaltados, éstos son de gran una gran finura. En un segundo período, hacia los finales del siglo, vuelve, en movimiento creciente, la profusión decorativa, llegando a su culminación en el siglo XVIII. La columna estípite hace su aparición, y los motivos ornamentales, sobrepuestos o repujados, aumentan su volumen, la complejidad de su diseño y su movimiento, mostrando una gran libertad y riqueza de imaginación. Finalmente, la decoración barroca deriva hacia los motivos característicos

del “rococó”: conchas, flores, guías, roleos, cuernos de la abundancia, se vuelcan sobre las líneas estructurales de las formas.

En los últimos años del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, el peso de la Academia de San Carlos se deja sentir en la orfebrería. El estilo neoclásico es impuesto. Al obligar la autoridad virreinal a los aprendices de los talleres de orfebrería a asistir a las clases de dibujo de la Academia.

Esto pone fin a las espléndidas obras, claramente mexicanas, de nuestro siglo XVIII, desplazadas por el imperio del llamado “buen gusto” de los maestros académicos.

El neoclasicismo deja en la orfebrería mexicana, sin embargo, obras magníficas, debidas a la maestría y a la dirección del valenciano Manuel Tolsá, llegado a la Academia de San Carlos en 1791. Gran arquitecto y escultor, Tolsá dedicó también gran parte de su actividad a la orfebrería, introduciendo en ella, no sólo limpios y elegantes diseños, sino la técnica del dorado a fuego sobre el cobre cincelado o repujado. Este tipo de técnica –conocida en México con el nombre de “calamina”- se extiende, junto con el estilo de Tolsá a toda la primera mitad del siglo XIX, haciendo más escasa la orfebrería en plata y más escasos aún los plateros con una obra artística original.

La orfebrería religiosa prácticamente desaparece en México a partir de 1859, año en que se decreta la nacionalización de los bienes de la Iglesia. Sólo hasta nuestros días comienza a presentar obras de interés, vinculadas con la renovación de la arquitectura religiosa y del arte sagrado en general.

## PINTURA

La muestra de la pintura religiosa en México cubre en esta Exposición los siglos que van del XVII al actual, con obras representativas de los estilos barroco, neoclásico tardío y de algunas tendencias contemporáneas. La época más densamente representada es la virreinal, en sus siglos más característicamente mexicanos y de mayor resplandor y madurez.

Un esquema de las grandes etapas de nuestra pintura religiosa ayudará a ubicar las obras expuestas y a ponderar su significación dentro de ésta.

El primer pintor importante de la Nueva España es el flamenco –nacido en Amberes- Simón de Pereyns, llegado a México en 1566, acompañando al virrey Gastón de Peralta. Contemporáneos suyos, llegados a México un poco después, fueron Andrés de la Concha, Juan Arrúe, Francisco Morales y Francisco Zumaya. Estos, con el propio Pereyns, representan la etapa manierista de la pintura novohispana y constituyen el antecedente del “primer apogeo” de la pintura colonial.

Sucedan a este grupo, en los comienzos del siglo XVII, varios pintores que, aunque gravitan aún en la órbita manierista, pueden ser considerados como de transición hacia el barroco. Son éstos: Alonso Vázquez, Baltasar Echave Orio (el Viejo) y Alonso López de Herrera. Echave Orio es el primer pintor de renombre formado en México, muy probablemente en el taller de Francisco Zumaya, con cuya hija contrajo matrimonio. En menor proporción que Alonso Vázquez, es un factor determinante de las composiciones y tipos de la pintura novohispana posterior. A esta primera nómina de pintores eminentes deben agregarse los nombres de Baltasar Echave Ibía (el de los Azules), hijo de Echave Orio; de Luis Juárez, discípulo del mismo, y de Sebastián López de Arteaga, artista sevillano, llegado a México en 1640.

Con López de Arteaga, seguramente el pintor más destacado de la época, se abre propiamente la etapa barroca. A pesar de su escasísima obra conocida, dos cuadros acreditan su gran talento y justifican la calificación: los Desposorios de la Virgen y, sobre todo, la Incredulidad de Santo Tomás, digna por su fuerza expresiva, por su poderío formal, por su sobriedad y por su luminismo realista, de Francisco Zurbarán, uno de los más grandes maestros del barroco español.

Aquí es oportuno destacar el influjo que pintores flamencos y españoles tuvieron en el arte novohispano, a través de la obra que de ellos llegó a México. A este respecto, es preciso mencionar a Martín de Vos, Zurbarán, Rubens y Murillo.

A partir de López de Arteaga, el dominio del barroco será absoluto. En el transcurso del siglo XVII, destacan (1) José Juárez –hijo de Luis Juárez-, en cuya obra



se entrecruzan las dos tendencias que disputarán en el siglo siguiente la preferencia de los pintores: la tendencia del luminismo realista, a la manera de López de Arteaga y Zurbarán, y la tendencia sensorial y sensible, efectista e idealizadora, resultado del ascendiente de Rubens y de Murillo; (2) Pedro Ramírez –el pintor más barroco, según la apreciación de Toussaint-, y (3) Baltasar de Echave y Rioja (el joven), hijo de Echave Ibía y nieto de Echave Orio, cuya obra maestra es el Entierro de Cristo, en la línea del luminismo realista.

Cierran el siglo y prolongan su actividad al siglo XVIII, Juan Correa, Cristóbal Villalpando y los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez, nietos de José Juárez. A pesar de la desigualdad de la obra de todos ellos, motivada en gran parte por la excesiva demanda tanto del clero como de la sociedad en este siglo fastuoso, es perceptible en ella, sobre todo en la de los Rodríguez Juárez, el predominio de la preocupación decorativa –glorias, revuelos de ángeles, formas suavizadas, paisajes apacibles, oros y colores matizados- afín a la tónica general de nuestro barroco arquitectónico y escultórico; pero sin la originalidad y fuerza imaginativa de éste.

Esta tendencia que, en relación a la pintura precedente, es sin duda un signo de decadencia, será la que domine hasta el advenimiento del estilo neoclásico. Caen en ella los pintores que llenan con su fama el crepúsculo barroco: Ibarra y Cabrera, aunque –es justo señalarlo- éste logra junto con Alcívar obras espléndidas de gran sobriedad y fuerza, comparables a las de los grandes maestros del siglo anterior.

Mención especial merece –porque la técnica se limita a México, la pintura sobre aparejo de concha nácar. Popularmente conocidos como “enconchados”, aparecen, en la segunda mitad del siglo XVII, algunos cuadros pintados sobre tablas aderezadas con estuco e incrustaciones de concha nácar, correspondiendo éstas por lo general a los fondos de los vestidos de los personajes representados. El brillo de la concha bajo la transparencia del color da a estos cuadros irisaciones de gran valor decorativo. Pintaron con esta técnica Antonio de Santander, Nicolás Correa y Juan Miguel González.

Poco hay que decir de la pintura religiosa en los primeros años de la Academia. El estilo no cambia en realidad sino hasta la llegada de Rafael Jimeno y Planes y el regreso a México de alumnos becados en Europa, entre los que destaca José María

Vázquez. Cierra la etapa colonial –aunque su obra mejor no sea la de carácter religioso- José Luis Rodríguez Alconedo.

La función de la Academia, por otra parte, fue muy breve dentro del período colonial. Durante las Guerras de Independencia, su situación fue tan lamentable que tuvo que ser clausurada en 1821. Reabierto en 1824, no mejoró su situación sino hasta 1847, en que comenzó a operar su reorganización con la presencia de maestros extranjeros. La pintura mexicana volvió a cobrar importancia gracias a las enseñanzas de Pelegrín Clavé y a la aportación que, después de sus estudios en Europa, representó la obra de Joaquín Cordero. La pintura religiosa, sin embargo, se redujo, salvo la decoración de algunas cúpulas, a la representación de escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento. En el grupo de discípulos de Clavé figuran Santiago Rebull, Pina, Felipe Gutiérrez, Joaquín Ramírez, Rafael Flores, Ramón Sagredo, José Obregón, Petronilo Monroy. De todos ellos, el de mayor originalidad, fuerza y profundidad religiosa es Felipe Gutiérrez.

En la generación sucesora de éstos, la secularización de la cultura y el auge oficial de la doctrina positivista penetraron tan profundamente en el arte mexicano que sólo un nombre puede mencionarse destacando en la pintura religiosa, el de Gonzalo Carrasco.

Ya en nuestro siglo, la temática religiosa se da de modo esporádico en algunas obras de Saturnino Herrán, Francisco Goitia y José Clemente Orozco; en los tres ciertamente con la fuerza y penetración que singulariza sus respectivos estilos. En fechas más cercanas, son significativas las obras de Fernando Leal, Ángel Zárraga, Jesús Reyes Ferreira, Jorge González Camarena, Guillermo Mesa, Rodríguez Luna, Efrén Ordóñez y Alfredo Castañeda.