EL "NEÓSTILO": LA ÚLTIMA CARTA DEL BARROCO MEXICANO

Jorge Alberto MANRIQUE
El Colegio de México

EN LOS PÁRRAFOS que siguen se pretende definir y deslindar una modalidad del barroco mexicano, que corresponde al último momento de ese arte, y que representa —así lo entiendo— un esfuerzo extremo por mantener la vigencia de un estilo que durante un siglo y medio había sido la expresión natural y plena de la Nueva España. Cómo y por qué se da ese esfuerzo es algo que trataré de esclarecer en parte en el cuerpo de este artículo. Por lo pronto, y a reserva de explicar también por qué, me apresuro a bautizar esa modalidad —para mejor hacerme entender en lo que sigue— como modalidad *neóstila,* y a las obras que produjo como ejemplos de un *barroco neóstilo.*

Entiendo que definir una modalidad dentro de un estilo no tiene más sentido, quizá, que el de dar un instrumento capaz de permitir una mejor comprensión de determinado proceso artístico.

Soy consciente, por otra parte, de que ya hay gran número de palabras y términos para definir modos o subestilos dentro del estilo barroco; y sobre todo de que si tales términos no alcanzan una difusión suficiente, y no se aclaran lo bastante, más pueden llevar a confusión que a claridad. Sin embargo, y a riesgo de contribuir más al caos que al orden, me he decidido a esta pequeña tarea. Por una parte es esta para mí una manera de llamar la atención sobre un momento del barroco novohispano que —me parece— no ha sido atendida como se merece por los valores que produjo y por el sitio que tiene dentro de la historia cultural de México.

Por otra parte, creo que la mayor cantidad de términos, al fin y al cabo y en última instancia, tendrá que servir para aclarar, definir y mejor entender las cosas, aunque en un primer momento pueda desconcertar y provocar alguna confusión. Quizá no mucho tiempo sea bastante para un fenómeno de decantación, después del cual se conserven y acepten de modo general las palabras definitorias que realmente ofrezcan utilidad, y se desechen las que la ofrezcan menos. No es necesario decir que si escribo estas páginas es en la esperanza de que mi neonato *neóstilo* corra con buena fortuna, aunque ciertamente no tenga sobre ello ni la más remota garantía de seguridad.

Cada vez se hace más necesaria, parece, una tarea de unificación y aclaración de términos artísticos, que especialmente en español resultan muchas veces ambiguos y poco claros, y que no son de observancia absolutamente general. Quizá otros han experimentado, como yo, la dificultad de leer obras especializadas escritas en países ajenos, que no dan a las palabras referidas a obras de arte el mismo sentido al que el lector está acostumbrado. Ponerse a proponer un término más parecería en esta circunstancia insensato: por lo menos demostraría inconciencia del problema. Pero si es verdad que la primera tarea se hace necesaria, la conveniencia y aun la urgencia de establecer vocablos que funcionen eficazmente en la descripción y análisis de la obra de arte es también un hecho cierto, especialmente por lo que toca a algunas "regiones artísticas", como, en nuestro caso, al arte colonial mexicano.

En efecto, no creo que haya habido casi estudioso que seriamente se haya ocupado de nuestro arte colonial, que no haya tenido necesidad de inventar términos, o de "redescubrirlos", lo que viene a ser para el caso lo mismo. Baste recordar a modo de ejemplo el redescubrimiento de la palabra "estípite", o la invención —por Angulo— del "interestípite": vocablos ambos sin los cuales nos sería ahora absolutamente imposible referirnos a una inmensa cantidad de obras de arte. Es muchedumbre la de los términos que han surgido en cincuenta años de historiografía del arte colonial;

han corrido suertes muy diversas; pero si es cierto que a veces han contribuido a crear confusiones, es más cierto que en muchos casos han resultado de la mayor utilidad y se han convertido en indispensables. La experiencia nos ha mostrado a todos, creo, la necesidad de acudir a palabras no comprendidas en el léxico tradicional de las artes plásticas para referirnos y describir determinadas obras. El caso es patente cuando tiene uno que vérselas con obras barrocas: por la muy evidente razón de que el barroco, siendo un arte tan poco sujeto a normas y tan maleable según los individuos que lo crearon o los sitios donde floreció, no tiene aún el sustento de palabras que puedan describirlo.

En el caso particular de la modalidad que aquí me preocuparé por definir, puedo decir que se me fue definiendo a mí mismo a medida que fui tropezando con obras que no encajaban dentro de ninguna de las modalidades en que se suele enmarcar el barroco mexicano. Así, poco a poco me fui persuadiendo de la importancia de esas obras, y —lo que para mí resultó más interesante todavía— que ellas, aparte de su calidad individual, aparecían notables como grupo. Esto es, que podían entenderse todas, en conjunto, como una etapa independiente dentro del movimiento general del estilo barroco en el cual sin lugar alguno a duda cabía considerarlas.

Desde 1967, en una conferencia sustentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de México[1] propuse el término de *neóstilo,* y desde entonces lo he venido usando, cuando ha sido el caso, en mi curso de arte colonial de la misma facultad, en excursiones guiadas, y aun he hecho referencia a él en algunos artículos.[2] He podido así comprobar

[1] Conferencia en la Facultad de Filosofía y Letras, dentro del ciclo "Cursos de invierno", con el título de "El último barroco mexicano", 20 de febrero de 1967. Ya desde *Los dominicos y Azcapotzalco,* Jalapa, Editorial de la Universidad Veracruzana, 1963, había yo apuntado el problema (pp. 55 y 56, y 56n.)

[2] Cf. J. A. Manrique: "El pesimismo como factor de la independencia de México", *Conciencia y autenticidad históricas. Escritos en homenaje a Edmundo O'Gorman.* México, UNAM, 1968, pp. 177-196.

—para mí al menos— la funcionalidad del vocablo. Lo que empezó por ser un expediente que me salvara frente a algunas obras mexicanas de finales del siglo XVIII, fue cobrando cuerpo. La hipótesis de trabajo se me fue confirmando, y por eso ahora me decido a proponer el *neóstilo* más formalmente.

Debo aclarar que entiendo que si las conclusiones parciales a que puedo llegar en este artículo resultaran sostenibles, quedaría estudiar con detenimiento la modalidad del barroco neóstilo. Lo que aquí intento es sólo apuntar una serie de características que lo definen, señalar aproximadamente la época de su vigencia y acotar de alguna manera el sentido que encuentro en esas formas: en realidad, no más que llamar la atención sobre el problema estilístico que representa y hacer un primer desbroce que facilite, quizá, trabajos posteriores.

Modalidad estilística y estilo

Entiendo una modalidad como la manifestación particular de un estilo en un tiempo o un espacio determinados. Podría decirse que una modalidad es un sub-estilo, esto es, la limitada vigencia de un estilo en un momento o en una época determinados. Esencialmente no existiría diferencia entre los términos estilo y modalidad estilística. Podemos así hablar del gótico flamígero como de una modalidad del estilo gótico, y lo mismo podemos hacer respecto a un gótico español, v. gr., como modalidad de ese mismo estilo. El estilo gótico es el concepto que engloba a los otros dos, pero los adjetivos "flamígero" y "español", que señalan lo que llamo modalidad, indican dos particulares maneras de manifestarse de aquel estilo, una en tiempo y otra en lugar; ambas nos sirven para referirnos a dos sistemas de formas diferentes que tuvieron una específica vigencia, ya a fines de la Edad Media, ya en el territorio de la península Ibérica; esos sistemas determinados de formas, sin embargo, no son ajenos y nos remiten al concepto general de gótico. En forma similar creo que podemos hablar del manierismo como de una modalidad

del estilo renacentista: teniendo una personalidad propia y respondiendo a condiciones espirituales determinadas, sin embargo no resulta ajeno al Renacimiento.[3]

Si entendemos el estilo como un sistema de formas y convenciones válidas en una época y en un sitio determinado, y que responden a las necesidades anímicas de ese momento histórico tanto como a lo que podríamos llamar historia interna de las formas, la modalidad estilística responde a esas mismas determinantes, con la única diferencia de que su vigencia es más restringida, y por lo tanto su definición necesariamente más vaga.

Entre el concepto de estilo y el de modalidad, pues, no hay ciertamente una diferencia más que de grado y no esencial. La cercanía de ambos es tal que en veces podemos intercambiarlos. Podemos, así, hablar de un estilo barroco y de la modalidad romana o gallega o mexicana de ese estilo, o (para introducir el factor tiempo) de la modalidad rococó. O bien podemos, como quizá ahora parece preferirse, hablar de un estilo rococó, o de un barroco español, o mexicano, etc., en cada uno de los cuales podemos encontrar diferentes modalidades.

Hace años Manuel González Galván publicó un importante artículo que intituló "Modalidades del barroco mexicano".[4] Lo traigo aquí a cuento porque, como puede comprenderse según lo que he dicho arriba, considero absolutamente incorrecto el título de ese artículo, y el uso que en él se hace de la palabra modalidad. En efecto, muy pocas

[3] En años recientes, como se sabe, se ha destacado la importancia del manierismo y se han emprendido serios estudios sobre él. Reconociendo la importancia de ese movimiento y alabando el hecho de que se haya destacado su interés, no puedo estar de acuerdo con algunos autores, Hauser entre ellos *(Mannerism,* Londres, Routledge & Kegan, 1965), que le dan categoría de estilo artístico: lo entiendo sólo como una modalidad del Renacimiento, puesto que sus formas no llegan a ser totalmente diferentes: y la circunstancia formal es la única que puede determinarnos un estilo.

[4] Manuel González Galván: "Modalidades del barroco mexicano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 30 (1961), pp. 39-68.

de las "divisiones" que Manuel González hace del barroco mexicano alcanzan, a mi modo de ver, la categoría de modalidad; en general no llegan a caracterizar una región estilística (región en tiempo o en lugar). Se hace ahí una división —muy atinada, por otra parte— de las diferentes formas de apoyos, pero si es cierto que un apoyo como la columna salomónica sí corresponde a una modalidad (con todas las salvedades del caso), no puede decirse lo mismo, v. gr., de la columna que él llama "titróstila", porque no viene acompañada siempre de los mismos o similares complejos de formas, únicos que pueden hacernos hablar de modalidades.[5] Lo que en el artículo citado se hace, a mi parecer —y lo señalo sólo para hacer más clara mi idea— es un ensayo de terminología de los apoyos del barroco mexicano, no uno de modalidades estilísticas. Problema de términos, se dirá; posiblemente: por eso yo intento definir los míos.

Yo hablaré, pues, del neóstilo considerándolo una modalidad.

Insistir en esto no me parece gratuito. Si de una manera general entiendo que a mayores definiciones mejores conocimientos, para el caso del arte mexicano me parece todavía más apremiante la necesidad de definir, precisamente, modalidades. Y esto por la razón de que en la Nueva España (y más cierto es esto por lo que respecta al arte barroco) el arte se manifestó siempre en movimientos de conjunto, no individuales. En el barroco mexicano podemos hacer distinciones por épocas, podemos también hacerlas por regiones: de hecho casi no podemos hacerlas por personas. El barroco mexicano es un arte casi anónimo; y no tanto o no sólo porque la carencia de documentos nos impida saber quiénes fueron los creadores, sino porque dadas sus características

[5] Lo que no quiere decir, desde luego, que el término "tritóstilo" no sea conveniente y atinado, siempre que se use para describir un tipo de columna y no para definir una modalidad. Así ha corrido con merecida fortuna y se viene usando cada vez con mayor frecuencia entre los historiadores del arte mexicanos.

especiales, en su ámbito las personalidades carecen casi de sentido.[6]

Uno de los casos más evidentes de lo que es una modalidad, y del sentido que las modalidades tienen dentro de nuestro medio artístico es el de la modalidad estípite del barroco mexicano. El apoyo estípite, aparecido primero como un expediente en el barroco italiano y luego en el español, es introducido en México (como tan bien se sabe) por Balbás y Lorenzo Rodríguez,[7] pero pronto se convirtió en *la* forma por excelencia del barroco mexicano. El porqué de que se haya producido este fenómeno —que incluso distingue nuestro barroco de cualquier otro [8]— está en relación con dos constantes de la cultura y del arte mexicanos: el fenómeno que yo he llamado de "malentendimiento" de los modelos europeos [9] y el fenómeno —también fundamental— de la difusión de tipos de formas a partir de obras insignes; sobre lo último baste considerar que quizá nuestro barroco de mediados del siglo XVIII hubiera sido muy otro de no haber sido en la catedral de México, esto es, en el momento más insigne de la Nueva España, donde se impuso de manera

[6] Cf. J. A. Manrique: "Sobre el barroco americano", *La Palabra y el Hombre*. 19, Jalapa, Universidad Veracruzana, julio-sept. 1961, pp. 441-449; y "Artificio del arte: estudio de algunos relieves barrocos mexicanos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 31 (1962), pp. 19-36.

[7] Entre muchos otros, pueden consultarse sobre esto Diego Angulo Iñiguez: *Historia del arte hispanoamericano*. Vol. II, Barcelona, Salvat, 1950, pp. 551 y 562, y Francisco de la Maza: *El churrigueresco en la ciudad de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969, pp. 7-27.

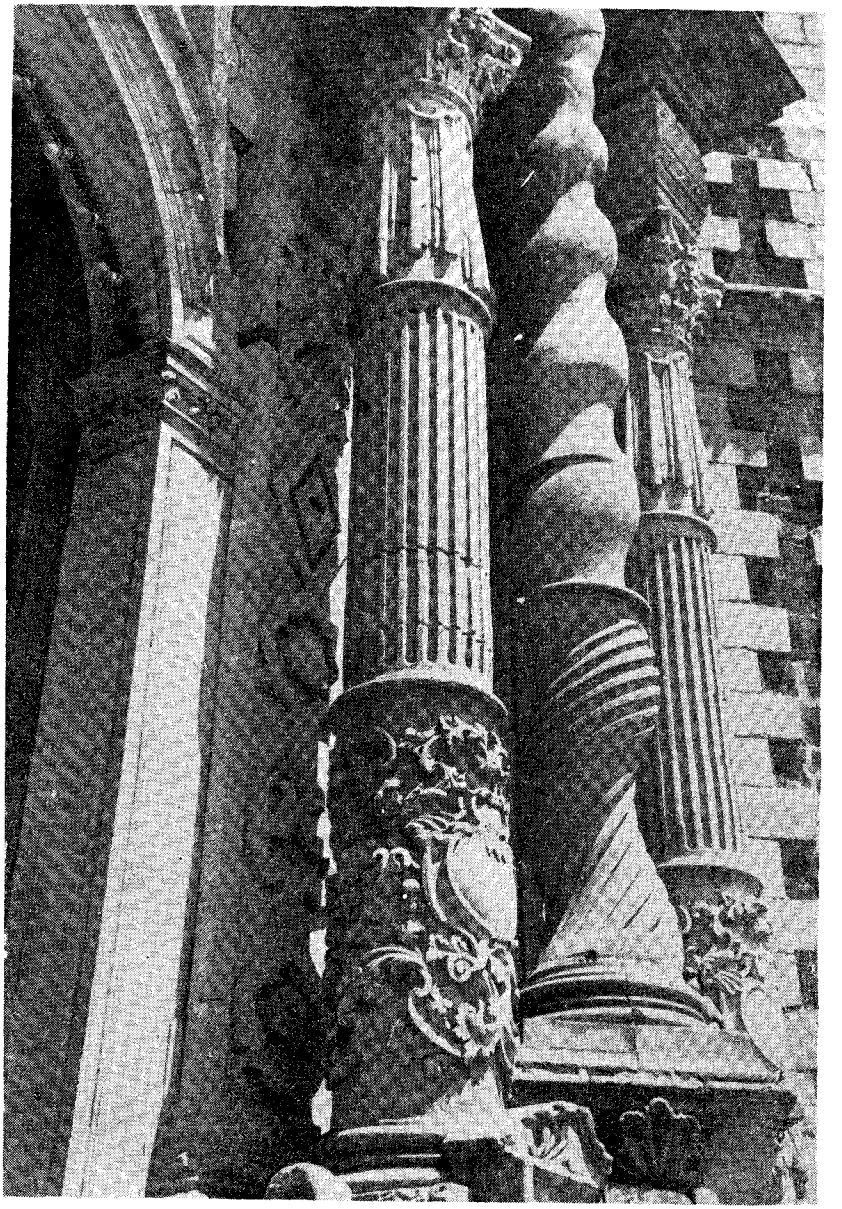
[8] Es un hecho claro que el estípite, importación europea vía España, sin embargo en ninguna parte del mundo tuvo la aceptación entusiasta y universal que se le dio en México, especialmente en los exteriores. En el resto de América, desde luego, su uso es más bien excepcional; *Cf.* Víctor Manuel Villegas: "La tumba del Aleijadinho", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 31 (1962), pp. 37-42.

[9] Sobre esta idea podrá verse mi ponencia "Introducción de las formas artísticas españolas en México", para el III Congreso Internacional de Hispanistas, México, 1968, cuyas Actas acaba de publicar El Colegio de México.

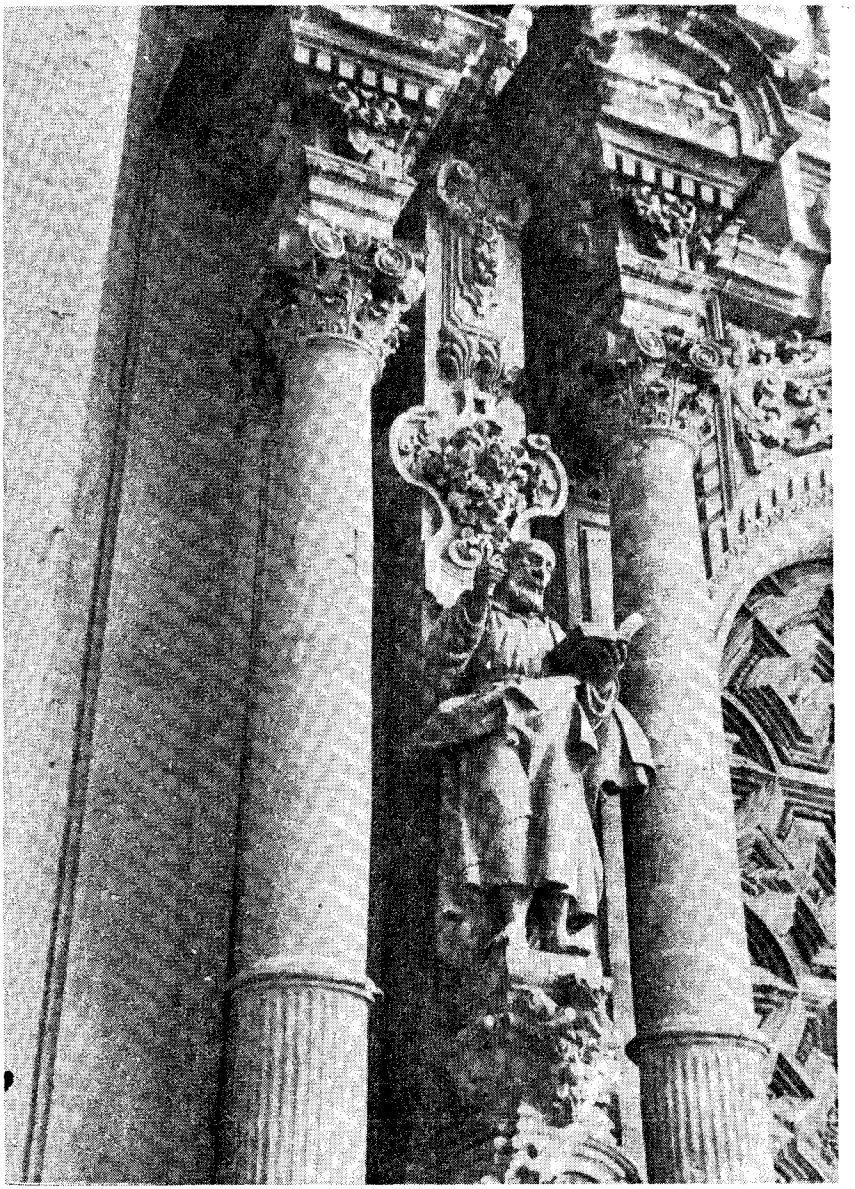
El barroco neóstilo cambió, me parece, el rumbo del estilo en nuestro país; fuerte en su decisión de rescatar la columna y la pilastra, buscó soluciones barrocas y muchas veces fue más lejos —como trataré de mostrar más adelante— que lo que habían ido las modalidades anteriores. Renovador en muchos sentidos, en otros tomó sin dificultades la tradición local, y pudo así crear algo diferente. Dio sin duda un nuevo rostro a la Nueva España de finales del siglo XVIII, si bien sus obras aparentemente se notan menos en el paisaje mexicano, por ser menos "distinguibles" que las de otras modalidades.

Algunas de las obras que llamo neóstilas son de tal manera importantes que no ha habido estudioso del barroco mexicano que no haya tenido que ocuparse de ellas. Un monumento como la capilla del Pocito, en la Villa de Guadalupe, salida del genio de Francisco Guerrero y Torres (por citar un ejemplo), no puede carecer de comentario en cualquier trabajo sobre el arte mexicano del siglo XVIII, ni podía haber dejado de merecer estudios especiales. Pero si ésta y muchas obras se han considerado individualmente, me parece que muy pocas veces se ha vislumbrado la relación de unas y otras construcciones neóstilas; esto es, juzgo que no se ha visto suficientemente que todas ellas representan, con sus diferencias, un mismo momento y un mismo espíritu dentro de nuestro arte: que constituyen una modalidad estilística con un sentido perfectamente coherente en la historia de la cultura mexicana.

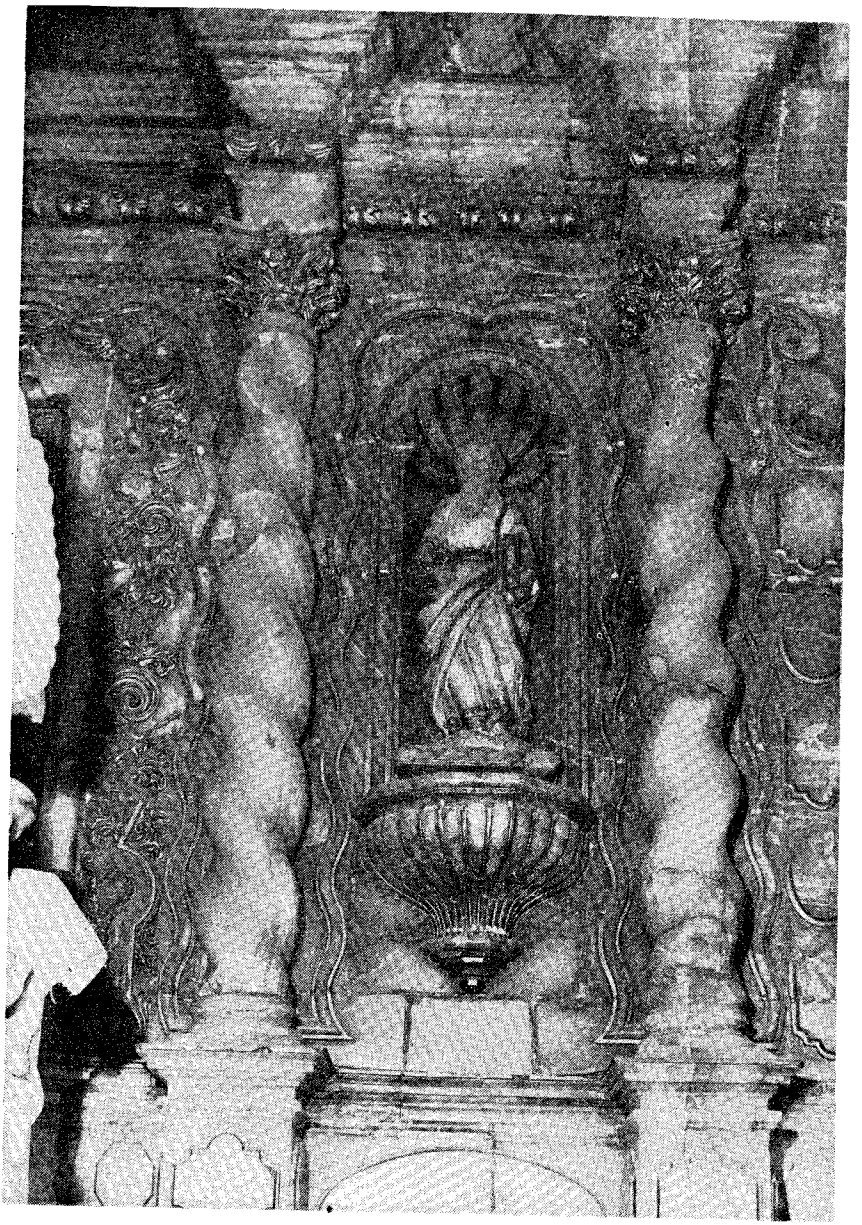
En este como en tantos otros casos, don Diego Angulo Iñiguez, observador tan cuidadoso y conocedor tan consciente, nos puede dar pistas capaces de llevarnos a conclusiones más amplias. Refiriéndose al santuario de Guadalupe de San Luis Potosí hace una observación muy aguda y útil: dice ahí que en San Luis, después del predominio del estípite en las portadas "sobreviene una reacción, en cierto modo paralela a la encarnada por la fachada de la Enseñanza, de Guerrero y Torres, en la capital del virreinato. Dentro del lujoso barroquismo dieciochesco, la iglesia de Guadalupe (1772-1801) significa, con la renuncia al monstruoso estípite,



1. Santiago Tianguistengo: parroquia, fachada (detalle)



2. Tasco: parroquia de Santa Prisca, pseudo interestípite de la fachada



3. San José Chiapa, Pue.: retablo de tecali (detalle)

4. Guadalajara: San Felipe Neri, fachada (detalle)

el deseo de cierto clasicismo. Los soportes vuelven a ser columnas de fustes cilindricos, pero el peso de tanta riqueza volcada durante tantos años sobre las portadas potosinas no permitía que esos fustes se nos presentasen lisos o simplemente estriados. Su autor parece dirigir su mirada a las primeras creaciones de la escuela".[15]

En esa pequeña anotación, Angulo plantea varios problemas de la mayor importancia para entender lo que constituye la modalidad neóstila. Si bien yo no aceptaría sin discusión todo lo asentado en la cita, sin embargo, puedo retener tres cosas fundamentales para el desarrollo de mi idea: la relación que establece entre obras tan distantes y aparentemente diferentes como la de Guerrero y Torres (aunque no fuera suya la Enseñanza) y la de Felipe Cleere, autor de Guadalupe; el hecho de entender ambas obras como una reacción al "monstruoso estípite", y por lo tanto la necesidad de ambas de volver a la columna; y finalmente el apuntar que "parece" haber una inspiración en obras barrocas anteriores al barroco estípite. De las tres cosas me ocuparé más adelante.

He dicho que el barroco neóstilo es menos distinguible que su predecesor, el barroco estípite: de ahí que, agregado a eso el no reconocimiento del primero como una modalidad, haya habido no pocos errores y confusiones al considerar obras que pertenecen a él. Don Manuel Toussaint no advirtió los elementos menores de la portada de San Lorenzo de México, ni dio importancia a la novedosísima estructura que presenta, y así cometió el error de suponerla ejemplar del barroco incipiente, por el hecho de que ostentara columnas de fuste liso;[16] el error siguió repitiéndose por muchos otros, a pesar de que ya Angulo había hecho ver que se trataba de una fachada de fines del siglo XVIII;[17] no pocos errores de este tipo se han cometido al considerar monumentos del barroco neóstilo.

15 Diego Angulo: *op. cit.*, en nota 7, Vol. II, p. 810 y pp. 589 *ss.*
16 Manuel Toussaint: *op. cit.*, en nota 11, 2ª ed., p. 102.
17 Diego Angulo: *op. cit.*, en nota 7, Vol. II, p. 624.

Los estudiosos se han encontrado a menudo, creo, en una situación difícil al juzgar las realizaciones neóstilas, y han ensayado explicaciones que a mi modo de ver resultan confusas e insuficientes. Como es lógico suponer, las más de las veces se ha optado por presentarlos como productos de "tránsito" entre el barroco estípite y el neoclásico (por la sola razón, desde luego, de que presentan columnas de fuste ininterrumpido). Como ejemplo ilustre puede citarse a don Francisco de la Maza, quien al referirse al mismo santuario de Guadalupe al que alude la cita de Angulo que he transcrito arriba, discierne que "se encuentra en la encrucijada de los últimos dos estilos coloniales: el barroco churrigueresco y el neoclásico", y que "si hay fachada absurda es esta de San Luis Potosí". Ciertamente el neóstilo se encuentra temporalmente situado entre el churrigueresco y el neoclásico, pero de ninguna manera creo que pueda pensarse en las obras de esta modalidad como mero "tránsito", es decir, que se desatienda el hecho de que son producto de un momento determinado y perfectamente caracterizado de nuestra cultura y a la circunstancia de que constituyen un sistema completo de formas. Tampoco puedo estar de acuerdo con que se tilden de absurdas esas obras, cuando entiendo que corresponden a una actitud clara y consciente ante una situación dada de la evolución del estilo. El mismo De la Maza, con la aguda intuición que lo caracteriza, nos da, en el mismo texto que cito, otra pista de la mayor utilidad, al decir que Guadalupe y San Felipe de Querétaro, aunque ejemplos de transición, lo fueron también "de conjugación de formas, de rebeldía, en suma, con su confuso momento histórico".[18]

Otras veces, ante el problema que presentan las obras neóstilas, se ha acudido a explicaciones ingeniosas pero que resultan bastante difíciles de ser aceptadas, como cuando se dice, v. gr., que el retablo de la iglesia de San José Chiapa,

[18] Francisco De la Maza: *La ruta del Padre de la Patria*. México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1960.

en Puebla, tiene columnas salomónicas —a pesar de ser su construcción de 1669 c.— por recuerdo al venerable obispo Palafox, en cuyo honor se levantó el templo.[19]

La restauración de la columna

Lo que más nos permite distinguir el último momento del barroco mexicano es el hecho de que tiene una decidida voluntad de restablecer los fueros de la columna y la pilastra. Es eso lo que nos hace recognoscible a primera vista la modalidad, y alrededor de lo cual ésta se construye. Ya Angulo hizo notar que Guerrero y Torres "puede considerarse como el restaurador de la columna en la arquitectura novohispana".[20] Yo preferiría decir que no es sólo ese notable arquitecto de la ciudad de México, sino con él todos los que trabajaron por la misma vía de renovar el estilo, los restauradores de la columna, tanto que la modalidad misma puede considerarse como la del nuevo apogeo de la columna barroca.

Sin embargo, son más bien pocas las veces que en el neóstilo encontramos columnas clásicas de fuste liso o estriado; pocas las veces que la columna obedezca a los cánones y cumpla íntegramente su función sustentante; y desde luego, aun cuando esto suceda (y es más bien la excepción), nunca va seguida de los otros elementos —arquitrabe, friso, cornisa— trabajados según indican los tratados de arquitectura clásica: no debemos olvidar que estamos dentro de la más definitiva arquitectura barroca y que los arquitectos, aunque vuelvan a la columna, no por eso desdeñan (antes lo contrario) los expedientes que les brindaba la propia tradición del estilo. Ejemplos de columnas de fuste "clásico" los encontramos en San Lorenzo de México, en el camarín de la iglesia de San Diego de Aguascalientes, en la iglesia de

[19] Francisco de la Maza: *San José Chiapa*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1960 (Departamento de Monumentos Coloniales, 10).

[20] Diego Angulo: *op. cit.*, en nota 7, Vol. II, p. 589.

la Luz de Puebla. Una pequeña variación, muy reveladora del espíritu de la modalidad, puesto que implica el regreso a la columna pero al mismo tiempo la conciencia de que eso no obligaba a renunciar al espíritu de originalidad del barroco, es la de usar columnas de fuste cilindrico pero con estrías jónicas en el primer tercio y liso el resto de la columna, como en la portada de la parroquia de Azcapotzalco o en la fachada de Santa Prisca de Taxco. Expediente parecido es el de sólo señalar la división del tercio con un bocel.

Pero, como he dicho, es mucho más frecuente en la modalidad de que me ocupo el "meterse" más con la columna, en el sentido de contradecir su sentido original (necesidad barroca por excelencia), pero conservándola al fin y al cabo columna. Así, muy a menudo se acude a ornamentar profusamente el primer tercio, como en los casos de la Enseñanza de México, del Pocito de Guadalupe o de San Felipe de Guadalajara. Ese tipo de decoración se había usado muchísimo en el barroco mexicano desde mediados del siglo XVII, y a pesar de la introducción del apoyo salomónico permaneció en boga en realidad hasta que, mediando el XVIII, el estípite lo desplazó completamente; es incluso bastante frecuente que fachadas iniciadas con estas columnas que Manuel González ha llamado "titróstilas" [21] fueran terminadas en estípites, como el caso insigne del Carmen de San Luis Potosí.[22] El neóstilo, necesitado de volver a la columna, pero también empeñado en mantenerse barroco, acudió a ese ejemplo en busca de soluciones viables; ya hemos visto cómo Angulo entiende que Cleere, el constructor de Guadalupe de San Luis Potosí, se inspiró en obras muy anteriores a su tiempo, como la portada lateral de la catedral potosina. Cabe decir, entre paréntesis, que el fenómeno que describo es fuente de no pocas confusiones para el historiador poco avisado, porque para distinguir una obra de principios del siglo XVIII de otra

[21] Manuel González, *op. cit.*, en nota 4.
[22] Véase la nota 10.

de finales de esa centuria tiene que acudir a una observación cuidadosa del tipo de follaje que cubre el tercio de la columna (ese sí muy diferente a cincuenta o sesenta años de distancia), o a otros elementos que intervengan en el monumento de que se trate.

También se rescata, con la columna, un recurso viejo en el barroco mexicano y anterior a la tiranía del estípite: el de mover las estrías de una columna en forma zigzagueante u ondulante, lo que tiene la virtud de producir un efecto de vibración y de aprovechar al máximo los diferentes ángulos de incidencia de la luz; de esta manera se evitaba la abrumadora sencillez de un fuste simple, tan difícil de aceptar para nuestro barroco, sea el anterior al churrigueresco, sea el neóstilo de que me ocupo. Ejemplo del uso de este expediente a fines del siglo XVIII es el segundo cuerpo de la Enseñanza de México.

En ocasiones el neóstilo usa columnas potentes, fuertes, que manifiestan orgullosas su carácter de elementos sustentantes, como en los casos de la misma Enseñanza, San Lorenzo, Guadalupe de San Luis Potosí, o la parroquia de Tlaxcala (ya hoy catedral). Otras veces, las más, se prefieren columnas esbeltas y gráciles, aunque sigan siendo exentas y sustentantes, como en San Felipe de Querétaro o el camarín de San Diego de Aguascalientes. Pero generalmente resulta "absurda" su utilización (absurda respecto a las normas clásicas), pues aunque sean realmente sustentantes casi nunca cargan realmente un entablamiento o el basamento de un cuerpo superior o un ático, sino que están ahí para detener elementos de la mínima importancia, como puede serlo un pedazo de entablamiento, sin relación con el cornisamiento del resto del edificio (como el caso de la portada de Taxco o el del templo filipino queretano), o un remate, o cualquier otra cosa menor: en esa particular utilización, típica del neóstilo, y que podríamos calificar de "burlona" con respecto a la categoría de la columna, puede verse la manera ambigua de esa modalidad.

Muy general es la utilización, más que de columnas exentas o que casi parezcan serlo, de medias muestras que des-

tacan poco del paramento, con lo que se subraya la función decorativa de la columna. Francisco Guerrero y Torres, quizá el arquitecto con más personalidad y genio en la modalidad neóstila, se sirvió preferentemente de este sistema, como puede verse en las obras que parecen seguramente de su mano, desde los palacios de San Mateo Valparaíso o Santiago Calimaya hasta la renombrada capilla del Pocito.

Incluso no es infrecuente que se recurra a la columna salomónica. Si ésta, por lo que tiene de espiral y de poco enhiesta es la negación misma del apoyo clásico, podría decírseme que es impropio hablar de una época de "restauración de la columna": sin embargo, respondería que la salomónica no por eso deja de serlo, y que frente al estípite queda indudablemente más ligada al sentido arquitectónico de los apoyos, a pesar de todo. En el uso de la columna salomónica el neóstilo se vale de los más diversos expedientes. En muchos casos prefiere usar una columna simple a la que se enrosca una filacteria o banda, o una guía vegetal (no de parra, sino de laurel comúnmente) que le da el movimiento helicoidal y rompe la simplicidad del fuste. Ejemplos de esto pueden ser la parroquia de Tlaxcala o el santuario guadalupano de San Luis Potosí y la caja real de esa misma población (obra también, según parece, de Felipe Cleere). También en el caso descrito vale la pena hacer la observación de que se parece algo al expediente usado en nuestro siglo XVIII, antes de que llegara a implantarse totalmente la columna salomónica (como en Santa Teresa la Antigua o en las portadas este y oeste de la catedral metropolitana); sin embargo en la mayoría de los ejemplos del siglo XVII la guía —casi siempre de pámpanos, como en el lejano modelo berniniano— "oprime" el fuste de la columna y altera su rectitud, mientras que en los ejemplos de fines del siglo XVIII la banda o la guía se atan a un fuste que se supone rígido (como si realmente se tratara de un añadido), y no cambian la línea continua del fuste. Se trata, pues, de lo que estrictamente puede llamarse columna "entorchada".

En otros casos los ejemplares del barroco neóstilo presen-

tan la real columna salomónica, es decir, la que sí retuerce su fuste helicoidalmente. Aun en estos casos la nueva columna ofrece diferencias con los ejemplos salomónicos mexicanos anteriores a la imposición del estípite: se trata ahora de un fuste helicoidal pero totalmente desnudo —de lo que no recuerdo que haya ejemplos mexicanos anteriores a los finales del siglo XVIII—,[23] el fuste mismo es siempre muy delgado y las roscas en que se retuerce están muy separadas entre sí, lo que da por resultado una sensación muy diferente; es el caso de, por ejemplo, la portada de la parroquia de Taxco, el retablo de tecali de la capilla de San José Chiapa en Puebla o la hornacina del palacio del mayorazgo de Guerrero en la ciudad de México. Estas columnas salomónicas neóstilas recuerdan los ejemplares sevillanos de Figueroa en la iglesia de San Luis, o los granadinos de Hurtado en el ciprés del camarín de la cartuja; en cambio difieren mucho de los ejemplares mexicanos anteriores a la vigencia del estípite, que presentan fustes mucho más gruesos y las roscas o vueltas del torcimiento muy cercanas entre sí, casi sin dejar garganta entre los senos (de esto último no recuerdo más que dos excepciones notables: las portadas laterales de la gran fachada de la catedral de México, y la portada de la capilla de Loreto en San Luis Potosí), y desde luego siempre decoran su fuste, ya con estrías, ya con petatillo, ya con follaje.

Un curioso caso regional que posiblemente habría que intercalar dentro del neóstilo —aunque con prevenciones— es el de Oaxaca, que a finales del siglo XVIII y después de un muy breve contacto con la modalidad estípite, vuelve con gusto a la columna, aunque a una columna abalaustrada cuya inspiración habría que ir a buscar en los ejemplos del siglo XVI. Si la iglesia de San Felipe es más enigmática, puesto que su fachada —aunque no se conozca la fecha con certeza—

[23] La única excepción que tengo anotada es la de la parroquia de Santiago Tianguistengo, cuyas columnas salomónicas tienen estrías, aunque sólo en el primer tercio, y desnudo el resto del fuste torcido; por sus características corresponden, junto con toda la fachada, al más evidente estilo neóstilo.

se supone terminada en 1770, y puesto que conserva en la estructura casi todo el partido tradicional, la iglesia de la Compañía, en cambio, con una fachada tan alejada de las tradiciones barrocas mexicanas anteriores al neóstilo podría sin dificultad considerarse como perteneciente a esta modalidad.

Junto con la vuelta a la columna, en el neóstilo se da también, aunque mucho menos frecuente, una preocupación por volver a la pilastra de fuste recto o, por lo menos, a una pilastra que no tenga qué ver con el estípite. El sentido de ambos fenómenos es el mismo: se trata en todo caso de olvidar el "pecado" de haberse entregado a los desvarios churrigueresco, y de volver a apoyos más "racionales". Las soluciones que en el neóstilo se dan a la pilastra son tan contradictorias como las que se aplican a la columna; se rescata la pilastra, ciertamente, pero también se le niega generalmente su condición clásica de elemento sustentante. Como ejemplo de esto puede citarse la capilla del Tercer Orden de San Francisco, en San Luis Potosí, compuesta toda de pilastras rectas, pero muy poco resaltadas, y cuyos fustes se interrumpen en ocasiones por elementos rococó o por óvalos de guirnaldas.[24] En veces el fuste de la pilastra se recubre de follaje (recordando los viejos ejemplos poblanos de yesería), como en el palacio del conde Heras y Soto en México, o en el caso extremo y curioso de la iglesia de Metepec, que inscribe en un esquema neóstilo la tradición popular del paramento decorado de argamasa. La iglesia de San José del Carmen de Valladolid-Morelia puede entenderse como la simple continuación de una tradición local entregada al uso de la pilastra recta, pero quizá también (no olvidar que el estípite llegó a darse en la misma Morelia: la Merced) como una feliz combinación de esa costumbre regional con

[24] Don Francisco de la Maza la supone de 1694, por una fecha inscrita en el sotocoro, en *El arte colonial en San Luis Potosí*, México, UNAM, 1969 (Instituto de Investigaciones Estéticas), p. 49. Por lo que digo en el texto, y por lo dislocado de la composición de toda la fachada, creo poder asegurar que la construcción de ésta es posterior a 1775 c.

la nueva modalidad del tardo siglo XVIII. En fin, recordemos que también en el neóstilo se dio la "pilastra salomónica", que usó Guerrero y Torres en las portadas laterales de la iglesia del Pocito, inspirado tal vez en los ejemplos de Custodio Durán, más de medio siglo anteriores aunque, como puede suponerse, no sigan fielmente ese modelo.

De todo lo anterior puede concluirse que el barroco neóstilo tiene un decidido y consciente empeño por abandonar la pilastra estípite y el tipo de soluciones "disolventes" (pilastra nicho, pilastra hornacina, etc.), que parecían no tener más futuro. Ese empeño es el que de manera más evidente lo caracteriza, y por eso creo adecuado el nombre que propongo para tal modalidad. Parece haber una convicción en esos años casi finales del siglo XVIII de que continuar el camino "normal" del estilo barroco en México conduciría a callejones sin salida, y por eso se produce la reacción del último barroco mexicano. Pero, como ha podido verse, el rescate de la columna no deja de ser un curioso rescate: no se la usa en sentido clásico, sino acudiendo a expedientes barrocos que ya habían atacado su integridad desde los inicios del barroco mexicano (aunque, según queda explicado, dando una nueva interpretación de esos expedientes), y también encontrando otros dentro de la misma idea de destrucción del fuste clásico. En este sentido último son ejemplares algunas obras, como la fachada de San Felipe de Querétaro, que ostenta unos fustes bulbosos en forma de puerro o cebolla. Por eso mismo puedo ya aquí adelantar mi convicción de que la vuelta a la columna no tiene nada que ver, fundamentalmente, con la cercanía del neoclásico; por lo tanto confirmo mi opinión de que es un error de interpretación el considerar, como casi siempre se ha hecho, las obras neóstilas como de transición entre dos estilos.

En descargo propio debo decir que —como puede comprenderse fácilmente— para mejor explicar mi idea he presentado el rápido esquema que antecede haciendo cuenta de que antes de 1775 c. toda la Nueva España estaba plena y totalmente entregada a la arquitectura estípite. Sabemos que no fue exactamente así, que hay excepciones regionales, como

las de Valladolid (a pesar de la referencia que he hecho a San José del Carmen) o Oaxaca en donde el estípite no tuvo el auge que en otras partes; en la misma zona poblana, aunque el estípite fue muy aceptado, no dejaron de seguirse usando pilastras o columnas de fuste recto durante todo el siglo XVIII; y desde luego, aquí y allá en todo el territorio novohispano pueden encontrarse ejemplares del segundo tercio del siglo XVIII que no presentan estípites, como el caso de la Compañía de Zacatecas (cuya fecha: 1746-1749 no deja de sorprender). Pese a esas salvedades, no creo que pueda contradecirse la afirmación general (que no es sólo mía, sino de muchos otros) de que la modalidad estípite dominó definitivamente todo un período de la arquitectura mexicana. Por eso puede decirse que la modalidad neóstila fue una reacción general contra aquélla, si bien no haya desaparecido nunca una débil continuidad del uso de la columna y la pilastra de fuste recto.

Otras características del neóstilo

Lo que más llama la atención frente a una obra neóstila es el hecho de que ostente columnas. Pero dado que se trata de una modalidad barroca, el neóstilo no se desentendió de todo el riquísimo acervo de formas que le brindaba la tradición barroca mexicana. Muchas veces se sirvió de esas formas, más generalmente las desarrolló en una manera que sobrepasa lo que se había hecho en México antes, en no pocos casos inventó elementos o estructuras que no tienen antecedente directo en nuestro país.

El elemento más notable que conservó la nueva modalidad es el interestípite. Resulta absurdo darle ese nombre cuando ha desaparecido el estípite, pero sin embargo lo retengo provisionalmente, porque, por una parte, en su función y en su forma, el que usa la última arquitectura barroca mexicana es igual al que había usado la arquitectura churrigueresca, y por otra parte es la manera que tengo de poderme hacer entender. Se trata de ese elemento vertical que inventó Lorenzo Rodríguez en el Sagrario Metropolitano, tan

bien descrito por Angulo (su baustista),[25] que substituye a la antigua hornacina del intercolumnio y que tiene la función fundamental de resaltar la escultura que alberga, dar vida a un espacio tradicionalmente pasivo, y acentuar, por su verticalidad, el sentido ascencional de una fachada o un retablo. Muchas veces la arquitectura neóstila, cambiando el estípite por la columna, conservó sin embargo el "interestípite", con el mismo sentido de dar vida a las entrecalles y para mantener las posibilidades decorativas que ese expediente le brindaba. Este hecho es quizá uno de los que más nos permiten observar cómo la nueva modalidad no era negadora de todas las experiencias barrocas, sino todo lo contrario. El uso de "seudointerestípites" entre columnas lo tenemos en el caso insigne de Taxco, quizá el sitio en que su empleo es más afortunado, pero también en la fachada de la catedral de Tlaxcala, en la fachada de la parroquia de San Felipe y Santiago de Azcapotzalco[26] y en muchos otros casos. Algo que podríamos considerar variante de este fenómeno es el de colocar en los intercolumnios una columna más, aunque de fuste diferente al de las columnas básicas; es lo que se hace en Querétaro o en Santiago Tianguistengo, donde la columna "intercolumnia" es salomónica y sube más allá del entablamiento de las otras; digo que podemos considerarlo una variante, porque el sentido de este expediente es el mismo del interestípite: activar la superficie de las calles y acentuar el sentido ascencional.

Otros muchos elementos del barroco anterior conserva y desarrolla el neóstilo, como la *guardamalleta,* a la que a veces da un desarrollo extraordinario (en San Lorenzo de México, en el retablo de San José Chiapa, en Azcapotzalco, en San Felipe de Querétaro, etc., y desde luego con máximo esplendor en Taxco); o el uso de un almohadillado mixtilíneo.

Retiene también el neóstilo muchas veces la claraboya

[25] Diego Angulo: *op. cit.,* en nota 7, Vol. I, p. 565.

[26] Cf. J. A. Manrique: *Los dominicos y Azcapotzalco,* citado en la nota 1, pp. 53-56.

y, lo mismo que en otros casos, no pocas veces explota el recurso en modo que no se había atrevido a hacer el churrigueresco: recuérdese el Pocito, la portadilla en chaflán de la catedral de Jalapa o, especialmente, la Enseñanza, donde le da un sentido novedoso y que podríamos —por las ondulaciones de su perfil— calificar de rococoizante.

El barroco mexicano del siglo XVIII había inventado un nuevo tipo de follaje, y un nuevo tipo de decoración, angulosa, de perfiles agudos, de placas superpuestas, que seguramente no es su menor aporte al desarrollo del estilo. En la gran mayoría de los casos el neóstilo utilizó también ese tipo de talla, a la que incorporó muchas veces un repertorio de tipo rococó que ya también había empezado a introducirse en México desde los tiempos del barroco "disolvente". Hay que recordar, sin embargo, que nuestra modalidad en numerosas ocasiones prefirió reducir mucho esa decoración, como en San Lorenzo, o prescindir de ella del todo, como en la Luz de Puebla o la parroquia de Chalco (de Ignacio Castera), o servirse de un tipo de follaje inspirado en obras de fines del siglo XVII o principios del XVIII, como lo hizo Guerrero y Torres en el Pocito.

Sin embargo de todo lo dicho, indudablemente la gran aportación del barroco dieciochesco que recogió y explotó a saciedad el neóstilo es el uso de la *línea mixta*. Línea mixta encontramos en el neóstilo continuamente y en las formas y sitios más variados: en el recorte de placas (Azcapotzalco), en los vanos de ingresos o ventanas (la Enseñanza, Taxco, Guadalupe de San Luis, etc.), en cornisas y entablamientos (San Felipe de Querétaro, Santiago Tianguistengo), en altos piñones que coronan fachadas (San Felipe de Guadalajara). En tantos casos, frente al desconcierto en que puede colocarnos una obra neóstila, basta con atender a esa línea retozona, curva y quebrada, para asegurarnos de la fecha del monumento y reconocer el espíritu que lo informa.

HE DICHO que muchas veces el barroco neóstilo va más lejos que sus antecesores, ya sea porque exprime al máximo las posibilidades de un repertorio que hereda, ya porque inventa

elementos nuevos. Entre estos últimos, el más notable e interesante es el atrevidísimo uso que hace de las molduras. En la modalidad de que hablamos las molduras son ondulantes, zigzagueantes o de trazo mixto; serpentean, se quiebran o se enroscan a voluntad, ondulan en entablamientos, sobre las cornisas, en las entrecalles o por los guardapolvos. La "moldura móvil" —llamémosla así— parece ser típica y privativa del barroco neóstilo, y es una de sus grandes aportaciones (dentro de la aparente insignificancia de un elemento menor) al barroco; por lo menos no recuerdo casos anteriores en que se presente. Su origen habría que buscarlo en las obras rococó, especialmente centroeuropeas, que gustan de la sinuosidad de las cornisas. Pero la "moldura móvil" mexicana es muy diferente: en lugar de una ondulación amplia, prefiere un serpenteo y un quiebro mucho más menudo, que a veces casi hace que se asemeje a una greca. De todos modos vale la pena señalar que se trata de un ejemplo más de que el neóstilo estaba bastante informado del repertorio rococó; lo cual, sin embargo, no creo que sea suficiente para poder calificar de rococó la modalidad misma. Digo que es un avance notable en el desarrollo del estilo, porque si éste había basado en México sus transformaciones en el ataque a los apoyos clásicos, su última etapa, al mismo tiempo que restaura la columna, ataca quizá el único elemento que se había conservado íntegro. El resultado del empleo de "molduras móviles" es el de producir un efecto de desconcierto, de absurdo que invade casi imperceptiblemente una fachada o un retablo; de tales obras se desprende una sensación de vibración continua, de movilidad subyacente. Baste recordar, como ejemplos, los palacios mexicanos de Guerrero y Torres y su escuela (las molduras del de San Mateo Valparaíso y del de Jaral de Berrio son quizá los productos más acabados), el Pocito, San Felipe de Querétaro.

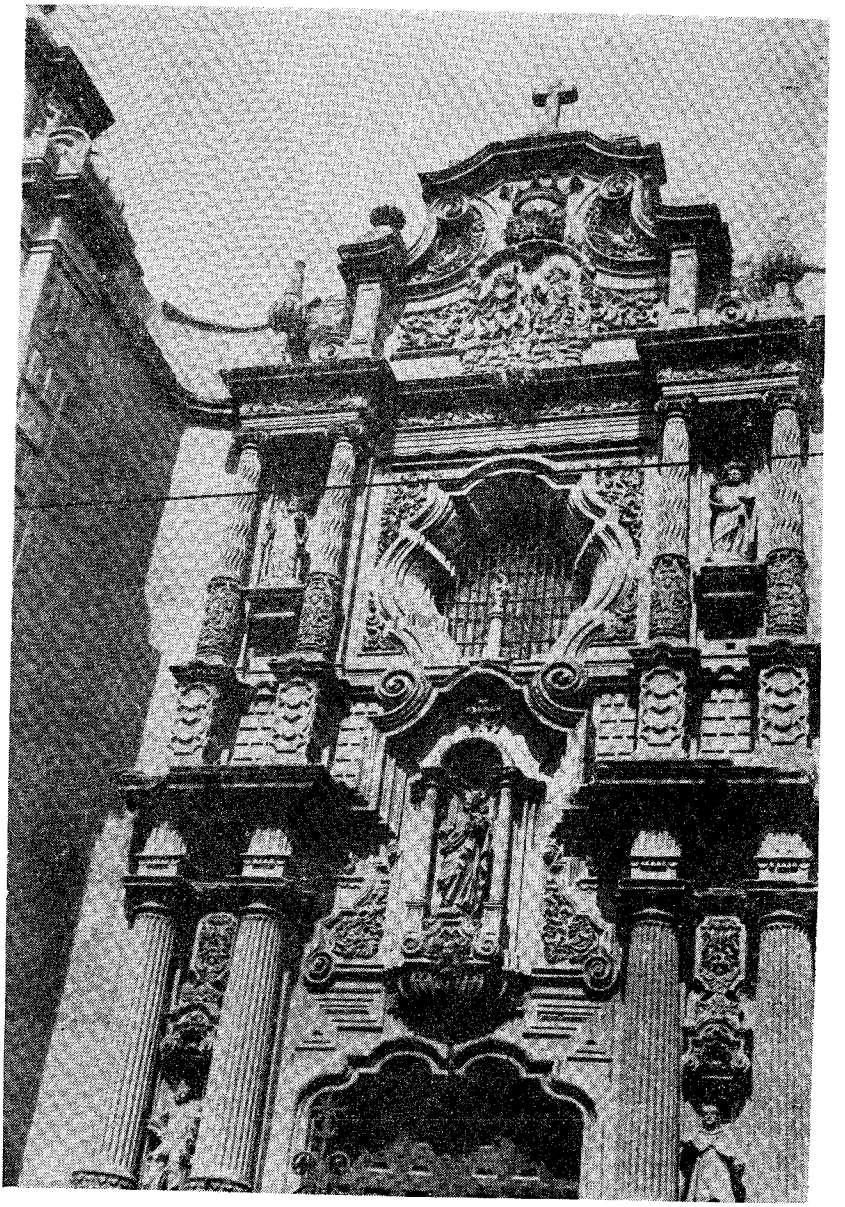
El barroco neóstilo también va más allá del estípite en cuanto que llega a romper, por fin, la estructura rígida de las fachadas y retablos reticulados. Es un hecho, creo que reconocido por todos, que el barroco mexicano, tan abun-

guir trabajando por los mismos caminos que había trazado el barroco estípite (como es el caso del barroco "disolvente"), el neóstilo tiene una especie de "nueva conciencia", un sentido de revisión. Y desde luego se muestra siempre menos encerrado y localista (aunque, como hemos visto, nunca desdeña, sino que aprovecha las tradiciones locales). Resulta mucho más informado y abreva —aunque seguramente de modo indirecto— en las experiencias rococós de Europa central y en las búsquedas de nuevos espacios de la escuela de Borromini. Su buena información también podemos verla en otros casos, como el del Pocito: don Manuel Toussaint encontró la inspiración de Guerrero y Torres en una antigua planta romana publicada por Serlio; otro caso parecido es el del camarín de San Diego de Aguascalientes (que muy probablemente tenga también antecedentes similares); en una obra menor encontramos una situación similar: el balcón de una casa potosina que don Francisco de la Maza ha encontrado copiada (aunque no igual) de una chimenea serliana. Podría pensarse que en todos estos ejemplos cabe alegar una intención clásica o neoclásica; personalmente no lo creo en absoluto: el hecho de que el mismísimo Borromini se haya inspirado también en plantas romanas de la época de Adriano no le quita un ápice de barroco.

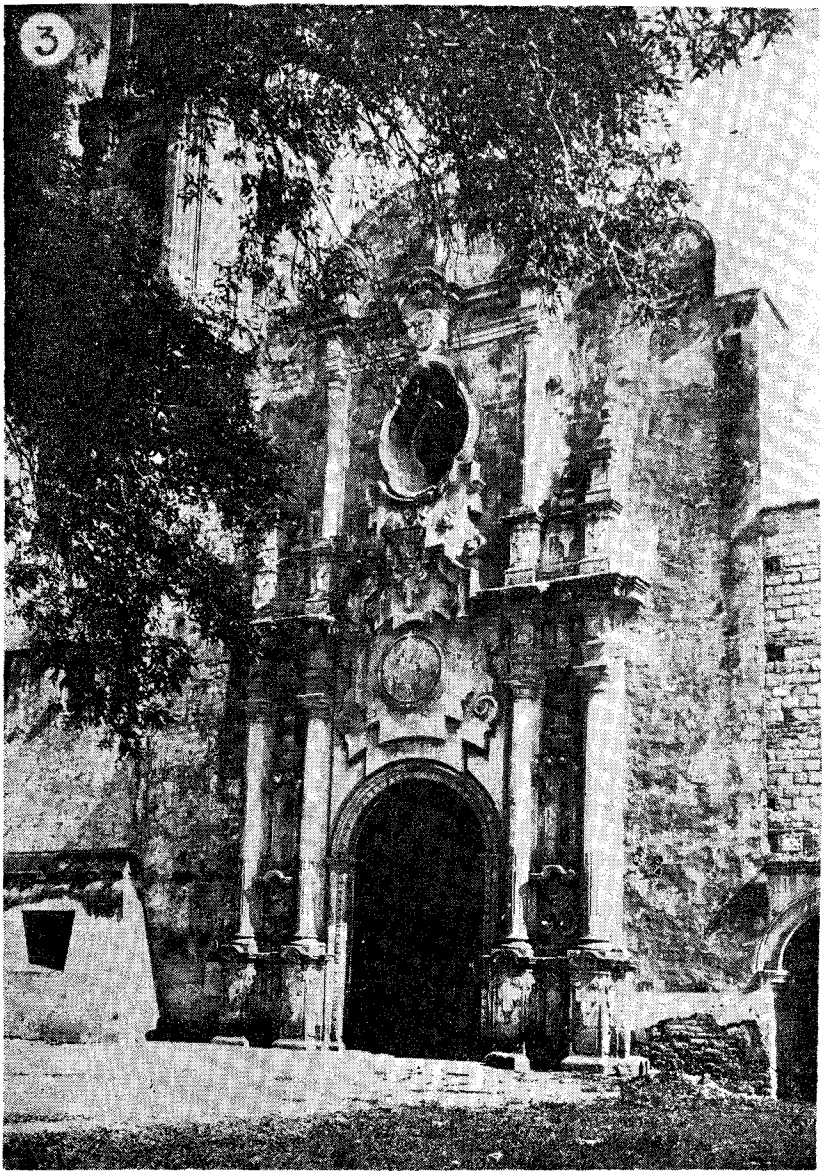
Observaciones y explicaciones

Considero que para la modalidad neóstila se pueden dar tentativamente fechas que van entre 1770-1775 y 1790-1795. En ese período de veinte años el país se puebla increíblemente de obras neóstilas. El fenómeno es similar, aunque sin duda —a pesar de lo que he dicho— menos notable, al fenómeno del barroco estípite, cuya vigencia de veinte o treinta años también bastó para no dejar casi sitio habitado sin obras churriguerescas. Debe tenerse en cuenta que si la primera fecha, dentro de su vaguedad, es más precisa, la data *ante quam* tiene necesariamente que ser más vaga, porque el proceso de terminación de una obra arquitectónica puede interrumpirse por mil eventualidades. De modo que no po-

5. Tlaxcala: parroquia, fachada



6. México, D. F.: La Enseñanza, fachada



7. Azcapotzalco: parroquia de San Felipe y Santiago, fachada

8. Jalapa, Ver.: catedral, portadilla en chaflán

cas obras de la modalidad que estudio fueron concluidas hasta los primeros años de la centuria siguiente, como Guadalupe de San Luis Potosí, San Felipe de Querétaro, la Luz de Puebla, y otras. Esto hace también que a veces aparezcan en ellas ya elementos neoclásicos (cartelas de San Felipe de Querétaro, hornacina de la Compañía de Oaxaca, v. gr.), lo que parecería reforzar la tesis de que esas obras son de "transición"; para mí la aparición de esos elementos neoclásicos es justamente una prueba de lo contrario: su inclusión en una fachada neóstila basta para advertir el muy diferente sentido que informa unos y otros elementos; a los neoclásicos los sentimos ajenos e intrusos.

También es necesario aclarar que el neóstilo se empalma muchas veces con el barroco "disolvente", ultrabarroco o barroco anástilo o como se le quiera llamar; es decir, se dan simultáneamente dos movimientos contrarios: el de continuar las derivaciones del estípite y el de reaccionar contra ellas. No es raro que mientras en las ciudades se dé la reacción, en las pequeñas poblaciones se siga con la "vieja escuela". El barroco neóstilo se preocupó, al restaurar la columna, al buscar nuevos ambientes estructurales, por recuperar el carácter arquitectónico que tendía peligrosamente a desaparecer de fachadas y retablos; pero ciertamente se interesó mucho más por las fachadas y los espacios (lo específicamente arquitectónico) que por los retablos; muchas veces no encontró mal que un edificio de la nueva arquitectura llevara retablos que siguieran la vieja escuela: muchas veces entendió que aquello estaba bien para retablos, aunque no para edificios, como en Taxco, la Enseñanza y tantas otras. Es más bien por excepción que hay retablos neóstilos: San Diego de Aguascalientes, San José Chiapa,[29] la biblioteca Palafoxiana de Puebla...

Al lector atento y conocedor de la literatura sobre arte

[29] El caso de San José Chiapa es una curiosa excepción: ahí es el retablo lo que es neóstilo, mientras que la fachada sigue ostentando estípites.

colonial mexicano no debe haber dejado de sorprenderle que comprenda dentro del período 1770-1790 obras para las que se suelen dar fechas anteriores, y que cambie algunas atribuciones tradicionalmente aceptadas. Sería muy prolijo referirme aquí a todos los casos en los que lo he hecho, pero debo advertir que cuando así he procedido ha sido a partir del análisis de las formas artísticas, y teniendo en cuenta que muchas veces las fechas dadas no tienen confirmación precisa. Los dos casos que pueden haber causado más sorpresa son los de la parroquia de Taxco y la iglesia de la Enseñanza. Para la primera Toussaint dedujo la fecha de 1751-1758 y ésa ha sido tomada sin discusión como buena; del estudio de la fachada yo creo poder aventurar la idea de que ésta no debe haberse construido antes de 1770 c., cualquiera que sea la validez que se suponga al documento que dio origen al error: los estilos difícilmente pueden engañar.[30] La enseñanza también fue atribuida, sin ningún apoyo documental, por el mismo Toussaint a Francisco de Guerrero y Torres, y Angulo aceptó entusiasta esa atribución: yo considero que ni por el uso de las columnas, tan diferente en las obras del maestro guadalupano, ni por el partido general de la obra, ni por el tipo de follaje empleado puede mantenerse su paternidad; a mi modo de ver la atribución es un equívoco que proviene, otra vez, del desconocimiento del neóstilo como una modalidad específica y diferente.

UNA OBSERVACIÓN notable que también cabe hacer acerca del neóstilo es que aparentemente no tiene una correspondencia clara en España. Es sabido que la arquitectura mexicana, hija natural de la española, llevó siempre un curso relativamente paralelo a aquélla, aunque no igual, principalmente

[30] Elisa Vargas Lugo, que estudia actualmente el monumento de Taxco, en su reciente y por tantos conceptos útil libro de *Las portadas religiosas de México*. México, UNAM, 1969 (Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y Fuentes del Arte en México, XXVII), p. 119, mantiene la fecha dada por Toussaint; verbalmente me ha confirmado su convicción de que esa fecha es cierta.

por el proceso de "malentendimiento" de los modelos, a que me he referido, y por la persistencia de modos y escuelas locales. Pero en el caso del neóstilo no parece haber un modelo español que seguir. Dice Kubler que con anterioridad a 1750 en la Península los acontecimientos "habían desviado a la arquitectura hispánica de su curso natural";[31] ese rompimiento casi total con la tradición propia y ese "desvío" del curso natural puede decirse que se produjo en México con la llegada del neoclásico, pero no antes, como he creído demostrar. La gran diferencia está, justamente, en que allá se abandonaron del todo los modos propios, después de Ribera, para seguir los que proponían italianos, flamencos y austríacos, mientras que el cambio aquí nunca significó un desentendimiento de los logros anteriores, sino hasta el neoclásico. Sin embargo, también en España parece haber algunos casos en que se hace una arquitectura barroca, informada ya de las novedades de allende los Pirineos, pero no del todo desligada de los antecedentes locales; Alberto Churriguera en la plaza de Salamanca y Andrés García de Quiñones (activo 1750-1755) en el patio de la Clerecía y el Ayuntamiento de esa misma ciudad, por una parte, y por otra un edificio de la importancia de la fábrica de Tabacos de Sevilla (en la que intervinieron Ignacio Sala, Diego Bordick y Sebastián van del Beer o Borch —a quien se atribuye la fachada— entre 1726 y 1757), amén de la personal y aislada obra de Narciso Tomé, tan inspirada en modelos italianos: esos son los ejemplos españoles que alguna relación pueden tener con el fenómeno mexicano del barroco neóstilo, aunque no me inclino por nada a considerar éste como una derivación de esos casos aislados.

EL BARROCO NEÓSTILO se enmarca en un momento preciso y muy especial de la cultura mexicana. Desde el siglo XVII la

[31] George Kubler: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Plus Ultra, 1957 (Ars Hispaniae. Historia Universal del arte hispánico, 14), p. 199.

Nueva España, necesitada de un sustento para su ser y ansiosa de "justificarse" como propia y diferente frente a Europa en general y frente a España en particular, había optado por aferrarse a tradiciones que ya había hecho propias, y que le ofrecían, en términos de conciencia, una seguridad. Así, había conseguido una especie de "congelamiento" cultural (que por otra parte, tampoco es quizá totalmente ajeno al congelamiento de España). Muchas cosas pasaron, en lo social, en lo político, en lo económico, en lo cultural, durante más de siglo y medio: pero ellas se enmarcaron siempre en ciertos esquemas básicos, casi invariables. En la historia del arte y de la arquitectura se presenta reflejado este fenómeno; cierto es, las formas decorativas, los apoyos, habían cambiado constantemente; se habían recibido y aceptado (aunque muchas veces con reticencia y parsimonia) las novedades venidas de allende el mar, pero se había siempre encontrado la manera de incluirlas en nuestros esquemas básicos: la planta cruciforme de las iglesias, la cúpula del crucero, las torres integradas a las fachadas, las superficies "activas" y "pasivas", y —dentro de fachadas y retablos— el reticulado de la distribución manierista. Todo eso confirió a nuestro barroco, más allá de su increíble riqueza decorativa, un estatismo de base.

Al acercarse el tercer tercio del siglo XVIII en la Nueva España se da un fenómeno interesante. Aparte una relativa desconfianza sobre aquellos viejos valores tan largamente acariciados; se da un nuevo sentido crítico y ya no se está tan seguro de aquello que constituía la sólida vida novohispana. Hay todo un espíritu de apertura y de reformismo, que intenta sacudir una cultura que a esos hombres les aparecía como mortecina (reformismo tal vez no ajeno, sino coincidente con toda la época de Carlos III). Sin embargo es necesario advertir que este movimiento no tiene nada que ver con la Ilustración posterior, negadora de toda la cultura propia: en el caso que trato se intenta abrir puertas y de sacudir situaciones, pero no se quiere negar totalmente la cultura de los mayores, sino aprovecharla en la forja de algo nuevo.

A la Ilustración de fines del siglo y principios del XIX corresponde el estilo neoclásico. A la situación que describo, de reforma y renovación, pero no de abandono de la esencia de la cultura propia, corresponde, entiendo, el barroco neóstilo.[32]

Los párrafos anteriores no son sino un leve intento de caracterización de la correspondencia entre una actitud cultural y su reflejo en los estilos arquitectónicos. Como esbozo es necesariamente generalizador e impreciso: no es una tesis, sino una hipótesis que propongo, para su ulterior desarrollo.

[32] Para la discusión de esto remito a mi artículo "El pesimismo como factor de la independencia de México", citado en la nota 2.