Universidad Iberoamericana Puebla

Repositorio Institucional **http://repositorio.iberopuebla.mx**

Revista Magistralis Número 21

El ethos barroco: una condición estética de integración

Pérez Diestre, José Antonio

2015-03-12

http://hdl.handle.net/20.500.11777/544

http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf

Magistralis, núm. 21, julio-diciembre, 2001

CAJA DE PANDORA

EL *ETHOS* BARROCO: UNA CONDICIÓN ESTÉTICA DE INTEGRACIÓN[1]

José Antonio Pérez Diestre*

El *ethos* barroco como comportamiento colectivo se manifiesta en ese cruce entre la cultura indígena y la cultura española.
Samuel Arriarán

Introducción

La leyenda de la fundación de Tenochtitlan contada por Itzcóatl (1426-1440), donde se pone de manifiesto el recorrido de los aztecas en busca de una casa definitiva (de una tierra prometida que se mitificaría con la presencia de un águila devorando una serpiente sobre un nopal), representa en gran medida la cosmovisión sagrada de los indígenas en la vida cotidiana. De la misma forma, este acontecimiento se puede interpretar como un *continuo* que se repite a lo largo de la historia de Occidente como un arquetipo espiritual.

Hacia dónde vamos y qué debe tener el lugar donde debamos establecer o re-fundar nuestra cultura; que ya no es solamente el sincretismo de la mexica y la española, sino de las culturas dominantes de Occidente (la europea, la estadounidense, etcétera). Este es un tema, que si bien no corresponde de entrada al discurso de la Historia del Arte en el cual trabajo, sí puede plantearse a través de la lectura crítica de la iconografía que nos dejó el encuentro de dos mundos. Lo que

---

[1] Este artículo forma parte de la primera parte de la línea de investigación titulada "Cultura Iberoamericana: el arte en la familia de habla hispana, el marco del encuentro", desarrollado en la maestría en Estética y Arte de la BUAP durante 2001-2002.

* Profesor-investigador de la maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP. Correo electrónico: mailto:elhaday@yahoo.com, elhaday@yahoo.com.

pretende este breve artículo es detenerse a reflexionar sobre cómo el arte novohispano fue vehículo de integración entre dos culturas completamente ajenas. El mismo encuentro que se estableció entre Hernán Cortés y Moctezuma, nos revela que se trató de un intercambio de riqueza mutua, en ocasiones con enfrentamientos bélicos, entre dos culturas que se constituyeron a partir de ese momento, la una con la otra en una relación de intercambio socio-cultural. El resultado es una rica amalgama desde la que pretendemos situarnos y observar este contacto artístico. En este sentido es que podemos hablar de un *ethos* barroco que nos puede sugerir más pistas de las que convencionalmente se han dicho, con respecto al acontecimiento de la Conquista. Frecuentemente se habla de este hecho como una dimensión fatídica en la historia de México, como la punta de la desintegración de la cosmovisión indígena; lo que pretenderemos, en cambio, es poner de manifiesto una mirada renovada entre los principales actores de dicho enfrentamiento.

Justamente los sucesivos conflictos por los que estamos pasando hoy día, nos pueden mostrar claramente que detenerse en las diferencias que nos separan, no es del todo la mejor búsqueda por una ética de igualdad. Problemas como la intolerancia sexual, racial y religiosa continúan en pugna, debido a que sus protagonistas, educados en un contexto de lucha continua, no se han dado la oportunidad de replantearse como sujetos dentro su individualidad, pero que pertenecen irremediablemente a una colectividad humana, la cual se rige por un sistema de valores ya establecido. Este artículo, por supuesto, no es ninguna apología hacia las minorías en conflicto o hacia los grandes monopolios; al contrario, es una invitación que parte de un acontecimiento histórico *ejemplar* (la conquista de América), para que el lector se cuestione sobre el papel de su individualidad en el contexto de la globalización. Considerado de esta forma, podemos constatar que una de las tareas "críticas" del historiador del arte consistirá en una revaloración, tanto de los momentos históricos como de los artísticos, que nos permita acceder hacia un reconocimiento común del rico patrimonio histórico, cultural y artístico en el que podamos integrarnos de una manera perspicaz en el desarrollo de nuestra actual Iberoamérica.

tidad es el que conduce a la magnificencia hiperbólica que fluctúa entre los antepasados indígenas y las raíces europeas, y que se plasma por medio de distintos dispositivos en el arte, que desde la retórica antigua podemos clasificar como aquellas figuras que le otorgan un cuerpo propio a la obra artística, y que en el barroco son utilizadas con los fines propios de la exaltación: la *metáfora* y la *hipérbole*. Sin embargo, al caracterizar al lenguaje del arte con una serie de figuras emblemáticas –como la fusión de imágenes entre la Santa Trinidad y Felipe II, los aztecas junto con los griegos y los egipcios, el habla y los mitos de la cultura española y la cultura indígena– es que se formó una gran entreveración en el arte visual y gráfico de la Nueva España.

De ahí que todo el arte de la época se caracterice por presentar, entre otras cosas, los mismos temas de una manera excelsa: el tiempo y la muerte, el desengaño, la vida como sueño, como ilusión. De hecho, casi toda la literatura de la época es de desengaño, desde Cervantes, Góngora, Gracián hasta llegar a una de las obras literarias cumbres del barroco novohispano: *La vida es sueño,* de Calderón de la Barca, donde la fe juega un papel determinante en la búsqueda del personaje central.

Por su parte las artes, especialmente la literatura y la pintura, fueron,

El arte y los criollos

Uno de los fenómenos centrales del barroco novohispano es el denominado "criollismo". El criollo fue, en un inicio, exclusivamente el hijo de un europeo nacido en América, pronto el concepto se extendió al hijo, nieto o bisnieto de un hijo nacido en la Nueva España. Lo cierto es que un criollo se caracterizó por el mestizaje de razas, que fue producto de una intervención paulatina de los españoles en la tierra descubierta por Colón y conquistada por Hernán Cortés. De todo esto podemos decir que "criollo" es el novohispano o americano que no es europeo pero tampoco nativo de América. Su característica esencial es la indeterminación que pone en tela de juicio su identidad, al igual que la de los españoles que habitaron la Nueva España (también conocidos como indianos, o en forma despectiva como gachupines o españoles advenedizos). Esta incertidumbre sobre el ser nacido en América no fue sino el reflejo de la situación que se vivía a fines del siglo XVI y principios del XVII en dicha región. En ese tiempo terminaba un ideal de vida emprendido por los frailes y encomendadores, para dar inicio al proyecto de la Nueva España.

La cultura novohispana de este periodo está constituida justamente por la preocupación de la búsqueda ontológica en el criollo; finalmente ¿quién fue el hombre que hizo la cultura en la Nueva España? Si tomamos como premisa que esta cultura es en sí misma la búsqueda del hombre novohispano por conocer sus orígenes (es decir, toda manifestación de ese periodo, que implicó la participación sensible de un criollo en un texto artístico), podremos afirmar que esa intervención es el génesis del arte barroco de la Nueva España, que no es cien por cien europeo, pero que no deja de serlo y que además está cargado de una fuerte impronta de sus antepasados indígenas. En otras palabras, el arte fue un vehículo para que el criollo se afianzara y se expresara con orgullo de su ser, y lo hizo a través de un proceso metafórico donde se superponen mitos, hipérboles y parábolas religiosas.

Todo esto nos lleva a pensar que la problemática del ser criollo, y su consecuente búsqueda en el arte, es el primer manifestante de la separación que podemos establecer entre el barroco europeo y el barroco novohispano; ya que en este último, el fervor por la búsqueda de iden-

entre otros medios, el vehículo didáctico más adecuado para instruir la práctica religiosa y evangelizar a aquellos naturales que no se sometieron en un primer momento a la conquista espiritual, como se muestra en la imagen donde Fray Pedro de Gante utiliza un lienzo didáctico que parece tratar de los oficios: la raya punteada, en diagonal, parte de la figura del Espíritu Santo, al centro del grabado y simboliza, quizá, la iluminación de las artes mecánicas.[2]

Podemos entender también que en un mundo donde perduraron tanto elementos de actitudes medievales como de la tradición hispánica, la religión formaba parte del marco teórico fundamental que justificaba desde la moral hasta la política y que aglutinaba y daba sentido a todo el discurrir de la vida, ya fuera individual o colectiva. De esta manera, no había acto válido que no estuviera de algún modo impregnado de sentido religioso, ni motivo de orgullo que no se fincara en el mismo. De la misma forma, el mundo novohispano, recíproco a su sociedad, contaba en la medida en que sus virtudes tuvieran una justificación religiosa y es así como el criollo necesitó de este ámbito, entre otros, para ratificar su esencia individual y social.

Así, cristos, vírgenes y ángeles, de la mano de otras imágenes, habían ocupado un lugar importante en la época de la evangelización, como un arbitrio para conmover el alma de los indios. El Concilio de Trento por su parte, había avalado y sancionado el culto de reliquias e imágenes en una de sus últimas sesiones; sin embargo, la cultura barroca de los siglos XVI y XVII en la Nueva España son una muestra formidable de la gran creación de historias y leyendas, de simbolismos y alegorías, que les dio el aspecto sincrético con que podemos reconocer los cánones artísticos de la época.

De todo este retablo evangélico, la iconografía más importante, no por orden de aparición, sino por su creciente fe popular, fue y continúa siendo la Virgen de Guadalupe; ella conjuga la mayor parte de las aspiraciones de aquellos mexicanos y las colma sobradamente. La imagen tuvo una función precisa en el momento de la evangelización y después fue "descubierta" por el mundo criollo y mestizo, que forjó

---

[2] Imagen extraída del libro *Iconología y sociedad: arte continental hispanoamericano*, XLIV Congreso Internacional de Americanistas, México, UNAM, 1987, p. 123.

todo un aparato interpretativo acerca de su naturaleza mítica-espiritual.

Nosotros podemos preguntarnos de dónde nace aquel fervor por entregar las pasiones y las penas a una imagen religiosa; la respuesta se puede sugerir como esa odisea por la que navegaron los habitantes de la Nueva España (especialmente los criollos) en busca de su identidad, y la Iglesia, de una forma espiritual, les proporcionó una imagen

rica en metáforas y significados ocultos que en el fondo tenía una explicación acerca de los orígenes de los habitantes de estas tierras.

Retomando algunas líneas de la introducción, ahora me gustaría que observáramos cómo se manifiesta en una superficie pictórica este *ethos* novohispano, y para eso tomaré la imagen de un lienzo de Juan Correa, uno de los pintores religiosos más notables de la Nueva España, cuya "Virgen de Guadalupe" fue uno de los temas principales en su prolífica producción. Como veremos en el análisis iconográfico de este cuadro, aquí se sintetizan muchas de las preocupaciones que he esbozado teóricamente en líneas anteriores, y que en esta pintura pueden apreciarse de manera visual. La pintura fue fechada en 1667 [3] y se encuentra en el Museo Nacional de Escultura, en Valladolid, España.

Lectura iconográfica de "Virgen de Guadalupe", de Juan Correa

La composición de esta pintura es singular, ya que fue una de las primeras imágenes que se conoció en la Nueva España, la cual pudo sintetizar en un solo lienzo las distintas escenas, en forma de narración por capítulos, del milagro de la aparición de la Virgen de Guadalupe que se habían dado a conocer apenas veinte años antes de que se pintara este cuadro (1647). La campaña oficial para legitimar a la Virgen de Guadalupe como la principal virgen de la Nueva España, dio inicio a mediados del siglo XVII, impulsada por una serie de tratados escritos por intelectuales y clérigos criollos. Para documentarse, Juan Correa utilizó dos relatos: el de Miguel Sánchez (1648) y el de Luis Becerra Tanco. El mayor impulso dedicado a representar la leyenda de la aparición en forma pictórica tuvo lugar con la publicación del texto de Becerra Tanco en 1666, año en que se realizó también el primer examen patrocinado por la Iglesia para verificar el origen sobrenatural de la imagen venerada por los criollos. Lo más interesante que refleja este cuadro es la posibilidad de que un mismo espacio (ahora pictórico) sea ocupado por dos culturas opuestas, con una iconografía propia, y que

[3] Imagen extraída del libro *Los Siglos de Oro en los virreinatos de América 1550-1700*, Museo de América-Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, España, 2000, p. 307.

sin embargo puedan entablar un diálogo fructífero, aunque el único vínculo para esta relación sea el discurso de las artes.

La composición del cuadro tuvo una extensa duración de documentación historiográfica y de integración visual. Desde el extremo superior izquierdo al inferior derecho, cada uno de los medallones narrativos, lleva una numeración que se corresponde con el amplio texto que aparece en la base del lienzo y que da a conocer en detalle las razones de las escenas elípticas en el cuadro.

La primera escena muestra el primer encuentro de Juan Diego con la Virgen María, cuya presencia se indica mediante el canto de los pájaros en un monte rocoso de las afueras de México. La figura de Juan Diego es una mezcla de rasgos autóctonos y españoles. Su identidad se manifiesta en la piel cobriza, los pies descalzos y el "tilma", capa típica prehispánica que se ataba cruzada sobre los hombros; sin embargo, su bigote, su atuendo blanco, su sombrero de peregrino y su bastón denotan su situación aculturada, o lejana de la vestimenta y los rasgos físicos de los indígenas. Al compartir rasgos de humilde pastor y de cristiano inocente, Juan Diego es un intermediario entre dos mundos proveniente de dos culturas: la española y la indígena.

En la segunda escena, Juan Diego refiere su fracaso al no haber podido convencer al obispo de la legitimidad de su petición, que es reiterada de acuerdo con las instrucciones dadas por la Virgen de Guadalupe al día siguiente. En la tercera escena, donde la Virgen promete una señal para convencer a las escépticas autoridades eclesiásticas, se señala la concreción en el milagroso florecimiento de unas rosas en la árida ladera del monte y en pleno invierno. La culminación de la historia, representada en el plano central, tiene lugar en el palacio episcopal. Juan Diego, al arrojar las rosas al suelo, hace ver el milagro efímero de corporeizar la imagen de la Virgen de Guadalupe en un manto. Lo más extraño, visualmente, es el marco que se le otorgó a los cuatro medallones y a la representación central que se basa en la diégesis mítica indígena, ya que se encuentran contenidos por magníficos adornos propios de la civilización del arte europeo (columnas del barroco europeo, cortinajes de brocado y alfombras orientales, querubines y serafines "blancos") y no por el arte propiamente indígena o prehispánico.

Esto nos lleva a concluir que la pintura de Juan Correa, enmarcada en el arte barroco novohispano, nace de la preocupación criolla por buscar las raíces de su identidad. La "Virgen de Guadalupe" de este artista novohispano, muestra claramente un arte "propio" que no es ni europeo ni mexicano en su totalidad.

Así, con este breve análisis, podemos reconocer claramente que a pesar de que la historia oficial siempre ha buscado diferencias entre los opuestos, para los criollos, quizá, el único vehículo para ratificar el *ethos* fue precisamente el arte que fluctuaba entre la herencia europea y la indígena.

Referencias bibliográficas

ARRIARÁN, S. Mauricio Beuchot (1999), *Filosofía, neobarroco y multiculturalismo*, Ítaca, México.

BENAVENTE, F.T. (1941), *Historia de los indios de Nueva España*, Editorial Salvador Chávez, México.

DE ACOSTA, J. (1954), *Historia natural y moral de las Indias*, Reed, Madrid.

DÍAZ DEL CASTILLO, B. (1991), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Alianza, Madrid.

GRUZINSKI, S. (1993), *La colonización de lo imaginario: sociedad de indígenas y occidentalización en el México español; siglos XVII y XVIII*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

MACHUCA DIEZ (1903), *Concilio de Trento, sesión XXX*, diciembre de 1563, Archivo.

TODOROV, T. (2000), *La conquista de América, el problema del otro*, 11ª edición, trad. Flora Botton Burlá, Siglo XXI editores, México.