

## EL ARTISTA EN LA SOCIEDAD NOVOHISPANA DEL BARROCO

**Fátima Halcón**

Universidad de Sevilla. España

Una obra de arte debe analizarse como la consecuencia de una serie de factores que componen una unidad o un conjunto. El punto de partida es la contemplación de la obra en sí misma, su estética, su aproximación o no a cánones establecidos, su aportación o innovación dentro de un estilo concreto. Una vez establecido este primer contacto, el conocimiento del artista, autor de la obra, nos permite comprender de una forma más clara y concisa los pormenores de su elaboración y estilo. No es esencial este conocimiento para analizarla pero hay que entender que la obra artística no responde sólo a cánones estilísticos sino que forma parte de un engranaje social, cultural y, a veces, político que compone su propia entidad.

Tras la conquista y, posterior asentamiento administrativo y político, de México se fue fraguando en la Nueva España una sociedad que si bien en principio estuvo constituida por dos razas diferenciadas y antagónicas de blancos e indígenas, a lo largo del siglo XVI esta dicotomía se vería incrementada debido a la constante mezcla de las razas, constituyendo una sociedad plural y variada con un denominador común: su servicio a la empresa imperial bajo la cruz y la espada. El inicio del quinientos constituyó el germen de la consolidación de la sociedad indiana del siglo siguiente, ampliándose en el XVIII, hasta llegar a las numerosas castas que componían la sociedad barroca novohispana.<sup>1</sup> Españoles, europeos, criollos, mestizos, indígenas y negros convivían y se relacionaban, luchaban y se sometían, en un intercambio continuo de ideas y conceptos bajo la supervisión constante de la Corona y la Iglesia, sus principales mentores. La vida política estaba en manos de una minoría blanca de origen europeo, no constituida únicamente por españoles o descendientes de españoles, porque desde los primeros tiempos de la conquista -a pesar de las medidas restrictivas impuestas por el gobierno- llegaron a las Indias extranjeros de los distintos estados de la monarquía española. Entre los primeros evangelizadores nos encontramos con flamencos, italianos, checos, etc. aumentándose esta mezcla a finales del siglo XVI con portugueses o franceses. A excepción de ingleses u holandeses, sospechosos siempre de herejía, europeos de todos los países tuvieron la oportunidad de instalarse en Nueva España, aunque nunca tuvieron el suficiente poder como para representar un papel considerable en la vida mexicana en general.

La raza blanca era dominante y estaba constituida por una población predominantemente urbana ya que en las ciudades radicaban los organismos de gobierno y representación de la monarquía y actuaban éstas como foco centrípeta desde donde se irradiaba la cultura y la religión. Dentro de la raza blanca hay dos sectores que a lo largo de los siglos XVII y XVIII entran en pugna: los blancos peninsulares -algunos de paso como altos funcionarios, prelados o artistas- y los criollos -segunda generación de blancos nacidos en Nueva España- que proporcionan a la metrópoli los puntos de apoyo y engranaje permanente para el

---

<sup>1</sup> Ver MANRIQUE, J.A., "Arte y sociedad en la Nueva España" en *Tepoztlán. La vida y la obra en la Nueva España* México, 1980, pp. 34-48; CASTRO MORALES, E., "Los cuadros de castas en la Nueva España" en *Homenaje a E. W. Palm*, Colonia, 1983; VICTORIA, J.G., *Pintura y sociedad en Nueva España, siglo XVI*, México, 1986; AA.VV., *La pintura de castas*, Artes de México, nº 8, México, 1989

logro de sus objetivos. Los criollos son la población americana por excelencia con derechos reconocidos dentro de la sociedad novohispana aunque su historia está llena de luchas por conseguir el mismo status que los peninsulares.<sup>2</sup> La tensión entre criollos y gachupines (mote peyorativo, cuando no injurioso, que se le daba a los españoles) apareció desde los primeros años de la conquista y la historia novohispana esta jalonada de episodios violentos producidos por las luchas de poder entre ellos. En términos generales, los virreyes fueron siempre peninsulares mientras que los obispos de México fueron, a menudo, criollos, las funciones administrativas superiores estaban reservadas casi exclusivamente a los españoles y en el ejército, totalmente, lo que provocaba un sentido de superioridad de los españoles y, por supuesto, un alto grado de desconfianza mutua.<sup>3</sup> Por debajo de ellos se sitúan los mestizos integrados dentro de la escala social al ser admitidos en los rangos inferiores de la administración pero al mismo tiempo discriminados en cuanto que no participan de los mismos privilegios que los blancos y no tuvieron un lugar definido dentro de la sociedad novohispana. Por últimos, los indios que constituyen la mayor parte de la población rural y la escala inferior de la sociedad virreinal. A pesar de las luchas y las epidemias que padecieron tras la conquista, todavía a principios del siglo XIX la población mexicana era en gran mayoría india. Dentro de este contexto complejo y variado nacieron y vivieron los artistas capaces de realizar el periodo más creativo y abundante del arte virreinal.

Dicho lo anterior puede entenderse que cualquier aproximación al estudio de los artistas y del arte novohispano se presente, cuanto menos, problemático. La pertenencia a cualquiera de los grupos sociales expuestos condicionó la posición del artista; este hecho se agrava cuando se trata de un artista indio, sometido a un proceso de aculturación artística continua para transformarse en artista "europeo". El indio asimiló rápidamente las técnicas europeas y se convirtió en técnico habilísimo al servicio de las órdenes religiosas pero mientras que su aprendizaje avanza su posición social sigue discriminada, incluso en el ejercicio de su arte; los gremios le niegan su admisión, trabaja preferentemente para las órdenes religiosas y en disparidad de condiciones económicas con respecto a los demás artistas.<sup>4</sup> A esta premisa se une el hecho de que todavía quedan muchas obras de las cuales sólo se puede establecer un análisis formal debido al total desconocimiento de patrocinadores y artífices y en consecuencia el estudio del artista dentro del marco social carece, aún, de los datos suficientes para establecer una visión de conjunto. Por una parte, existe una cierta tendencia hacia el anonimato que se evidencia no tanto en las capitales provinciales, donde el artista puede gozar de un status más intelectual, como en ciudades más pequeñas.

Ese anonimato puede apreciarse tanto en obras arquitectónicas como escultóricas no siendo tan frecuente en el caso de la pintura pues la mayor parte de los pintores firmaron sus cuadros o de los plateros que, obligatoriamente, tenían que colocar su marca de punzón, el de la ciudad donde tenía su taller y el del quinto tributario real. La documentación existente no arroja mucha luz sobre la autoría de ciertas obras y con frecuencia nos encontramos ante pagos donde se especifica la cantidad que se le paga "al pintor que vino de Puebla" o al "maestro que vino de México" sin aclarar más datos sobre su persona. Este anonimato de los artistas se agrava al no disponer todavía, a pesar de las publicaciones que van apareciendo, de

---

<sup>2</sup> NAVARRO GARCÍA, L., *Hispanoamérica en el siglo XVIII*, Sevilla, 1975, pp. 10-12

<sup>3</sup> LAFAYE, J., "La sociedad de castas en la Nueva España" en *Artes de México*, nº 8, México, 1990, pp. 26

<sup>4</sup> PALM, E.W., "El arte del Nuevo Mundo después de la conquista española" en *Boletín del CIHE*, nº 4, Caracas, 1966, pp. 39

un corpus documental sobre testamentos, matrimonios, compra-venta de inmuebles, etc., de los artistas que favorecería el estudio de su entorno social y personal.

La primera generación de artistas en Nueva España estuvo formada por peninsulares y europeos emigrados y frailes que acometieron las grandes obras arquitectónicas del siglo XVI ayudados por la mano de obra indígena. A la labor evangelizadora de los frailes se unió la formación de los indígenas en términos artísticos debido a su desconocimiento de las técnicas y formas europeas. Cada convento se convirtió en una escuela adoptando los primeros evangelizadores la forma en que se realizaban las obras de la comunidad durante la época prehispánica con la participación de todo el pueblo según una división de tareas (el *tequio*). La habilidad de los indios para las artes fue alabada por los cronistas. Las Casas, Torquemada, Mendieta y otros ponderan la capacidad indígena para aprender todas las artes y oficios y la rapidez con que estos conocimientos se llevaron a la práctica. Esta formación posibilitó que hacia mediados de siglo los indios acometieran obras por sí mismos como nos cuenta el cronista fray Diego de Basalenque.<sup>5</sup>

La situación económica que gozaron los artistas nos aclara el plano social en el que se desarrollaron y en la Nueva España esta situación está, en la mayoría de los casos, relacionada con su raza. A partir del siglo XVII, y siguiendo las pautas de la sociedad, el número de artistas de origen europeo fue disminuyendo en relación a criollos, mestizos o indios, sin embargo, fueron ellos –peninsulares, europeos o criollos- los que llevaron a cabo las obras de mayor envergadura durante esta etapa. Tal es el caso de Pedro García Ferrer, artista de origen aragonés formado en Valencia en los círculos de Francisco Ribalta, escultor y tracista arquitectónico en tierras novohispanas que trabajó en la ciudad de Puebla como asesor en materias artísticas del obispo Juan de Palafox;<sup>6</sup> del arquitecto Diego de la Sierra, oriundo de Sevilla, autor junto a José Durán de la iglesia del noviciado de Tepotzotlán y maestro mayor de la catedral de Puebla;<sup>7</sup> del pintor Baltasar de Echave Orio, originario de un pueblo de la provincia de Guipúzcoa, o de los escultores Diego Ramírez, natural de Sevilla, o Francisco de la Gándara, nacido en un pequeño pueblo de la provincia de Burgos.<sup>8</sup>

Otra figura relevante en este aspecto fue el fraile arquitecto carmelita descalzo fray Andrés de San Miguel, natural de Medina Sidonia y autor de un conjunto de escritos y láminas de carácter arquitectónico que tuvieron mucha difusión e influencia en los círculos mexicanos.<sup>9</sup> A ellos cabe añadir los artistas de origen europeo, como es el caso del italiano Vicencio Baroccio Escayola, autor, entre otras obras, del trazado de la catedral de Morelia y uno de los máximos expertos de la arquitectura novohispana en la ejecución de montañas<sup>10</sup> o del hermano bohemio Simón Boruhradsky –conocido como Simón de Castro- cuya participación en obras

---

<sup>5</sup> MANRIQUE, J.A., "Arte y sociedad en la Nueva España" en *Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*, México, 1988, pp. 39

<sup>6</sup> GALÍ BOADELLA, M., *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*, Teruel, 1996

<sup>7</sup> FERNÁNDEZ, M., *Retrato hablado. Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España*, México, 1986

<sup>8</sup> TOVAR DE TERESA, G., *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, México, 1992, pp. 110-128 y 227-234

<sup>9</sup> BÁEZ MACÍAS, E., *Obras de fray Andrés de San Miguel*, México, 1969

<sup>10</sup> BERLIN, H., "La catedral de Morelia y sus artistas" en *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia*, XXVII, Guatemala, 1954, pp. 146-168

arquitectónicas fue de gran importancia para el desarrollo del barroco seiscentista.<sup>11</sup> Esta pauta se mantendrá hasta finales del siglo XVIII donde el número de artistas indios, mestizos o mulatos que intervienen en las obras contrasta con los españoles a pesar de que siguen llegando artistas procedentes de la metrópoli aunque de menor relevancia que en siglos anteriores.<sup>12</sup> La constancia de artífices españoles en la Nueva España durante la segunda mitad del setecientos sigue siendo grande pero se trata de artistas que colaboran en la realización de las obras o dedicados a trabajos artísticos de menor importancia que en siglos anteriores como batihojas, rejeros, etc. con algunas excepciones como el caso de Tolsá o los González Velázquez que llegan a México a finales del siglo.

El origen de los artífices está en relación con la posición que gozan dentro de la sociedad. Naturalmente que un artista metropolitano que llegase a Nueva España con cierta fama adquirida de antemano era considerado a priori y ocupaba un lugar señalado dentro de la escala artística y, en consecuencia, social. Se da la circunstancia que muchos de ellos fueron llamados desde la colonia por personas relevantes que ocupaban puestos dentro de la administración pública o la alta jerarquía eclesiástica o por otros artistas que estuviesen trabajando con éxito en tierras novohispanas. Tal es el caso de Lorenzo Rodríguez, autor del Sagrario Metropolitano, que llega a Nueva España tras una considerable actividad artística ejercida en diversas ciudades españolas trabajando con Vicente Acero y protegido en México por el ingeniero militar malagueño Luis Díez Navarro.<sup>13</sup> Su experiencia y actividad ejercida en España no le acreditaron lo suficiente en tierras novohispanas viéndose obligado a tener que convalidar sus conocimientos de arquitectura mediante un examen en abierta pugna con el arquitecto criollo Miguel Custodio Durán<sup>14</sup>. A pesar de ello se entiende que gozaron de prestigio debido a sus conocimientos sociales, políticos o artísticos y, con independencia de las obras que posteriormente realizasen, partían de una posición privilegiada.

No quiere decir ello que esa primera incursión fuese suficiente para una vida profesional brillante y sin complicaciones pues sus trabajos tenían que acreditar su propia valía, aunque no en todos los casos fuese considerada como tal. Los artistas coloniales siempre miraron con recelo y desconfianza a los recién llegados y la competencia establecida entre ellos fue motivo de continuas tensiones y polémicas lo que originó que tuviesen que pasar por los exámenes de los gremios o como en el caso de Jerónimo de Balbás -llegado a Nueva España posiblemente inducido por el arzobispo Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta a quién con toda probabilidad conocería en Sevilla cuando realizó el retablo mayor del Sagrario de la Catedral- el cual a pesar de haber demostrado sus conocimientos de la arquitectura y retabística tras contratar y levantar el retablo de los Reyes de la catedral metropolitana en 1718<sup>15</sup>, de haber reconstruido el Hospital Real de los Naturales en

---

<sup>11</sup> STEPANEK, Pavel, "Simón de Castro -Simón Boruhdasky- un arquitecto checo del siglo XVIII en México" en *Cuadernos de Arte Colonial*, nº 2, Madrid, 1987

<sup>12</sup> HALCÓN, F., "Oaxaca: Noticias de artistas 1680-1775" en *AEA*, nº 282, Madrid, 1998, pp 143-145. En la ciudad de Oaxaca entre 1680 y 1775, hay un número considerable de artistas de origen español pero exceptuando el caso de Thomas de Sigüenza, maestro ensamblador, que realiza retablos para varias iglesias y para la Catedral, los demás intervienen en obras de menor envergadura o aparecen como oficiales o ayudantes de otros artistas.

<sup>13</sup> BÉRCHEZ, J., *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México, 1992, pp. 260

<sup>14</sup> ROMERO DE TERREOS, M., "La carta examen de Lorenzo Rodríguez" en *AIIE*, nº 15, México, 1947, pp. 105-108

<sup>15</sup> GÓMEZ PIÑOL, E., *Entre la norma y la fantasía: la obra de Jerónimo de Balbás en España y México*, Sevilla, 1988; TOVAR DE TERESA, G., *El retablo de los Reyes*, México, 1985 y *Jerónimo de Balbás en la Catedral de México*, México, 1990

1725, firmando como “arquitecto político y militar”,<sup>16</sup> de haber presentado en 1733 un proyecto de fachada para la Casa de la Moneda, los arquitectos Pedro de Arrieta y Miguel José de Rivera le cuestionaban en 1738 su condición de arquitecto cuando apareció al frente de las obras de la iglesia de San Fernando de la ciudad de México, por considerar que originaba gastos inútiles<sup>17</sup>.

Los artistas criollos disfrutaron, asimismo, de cierta categoría social y económica, monopolizaron en muchos casos los encargos artísticos más representativos y algunos poseyeron bienes importantes. Como dice Martín González, refiriéndose al caso español, no se pueden establecer normas generales pero la consideración de la situación económica que alcanzan los artistas privilegiados constituye una medida para comprender la de los menos influyentes.<sup>18</sup> El hecho de que hicieran testamento ya demostraba un interés por legar sus pertenencias a sus sucesores lo que implicaba una posición económica, al menos, desahogada. Juan Montero de Espinosa, español americano, arquitecto, es uno de los ejemplos más representativos como se demuestra en su testamento fechado el 5 de enero de 1695.<sup>19</sup> Hijo de españoles y hermano del alférez Pedro Maldonado tuvo como esclavo a un mulato llamado Antonio de San José, lo que demuestra que contó con dinero suficiente como para comprar y mantener a una persona a su cargo.<sup>20</sup> Fue aparejador mayor de la catedral metropolitana aunque nunca llegó a ostentar el título de maestro mayor a pesar de haberlo solicitado en 1682. Su actividad como arquitecto estuvo centrada en las distintas obras del Tribunal de la Inquisición del cual era maestro mayor. Del inventario de sus bienes se deduce que poseyó una tienda en la cual tenía instalado su taller y oficina, además de una casa propia, tasándose la totalidad de sus bienes en 1.683 pesos. A su patrimonio personal añadió la dote que su esposa Teresa de Aguilera aportó en su matrimonio compuesta por una importante suma de dinero además de cuadros y alhajas.

Otro arquitecto criollo, Cristóbal de Medina Vargas, también gozó de buena posición económica. De su testamento fechado el 31 de julio de 1699 se desprende que fue poseedor de unas casas y solares que compró al conde de Santiago de Calimaya, otras que compró al convento de Valvanera y un solar frente a la huerta del convento de San José de Gracia.<sup>21</sup> Su actividad como arquitecto fue prolífica. Angulo le atribuye la autoría de las puertas del crucero de la catedral metropolitana<sup>22</sup> interviniendo, asimismo, en obras del convento de San Agustín, de Santo Domingo, de la Concepción y de San Bernardo. Se le atribuye la edificación del templo de San Felipe Neri<sup>23</sup> y fue autor de la capilla del sagrario de la parroquia de la Veracruz y de diversas obras en el Palacio Nacional. Aparte del dinero obtenido por su actividad profesional, otra importante fuente de ingresos la obtuvo mediante la compra-venta de casas de lo cual sacó cuantiosos beneficios e incluso proyectó y construyó una casa en uno de los solares que adquirió, mansión que, posteriormente, vendería. Otro ejemplo lo constituye Diego Rodríguez, quién figura

---

<sup>16</sup> ALONSO DE LA SIERRA, L., y TOVAR DE TERESA, G., “Diversas facetas de un artista de dos mundos: Jerónimo de Balbás en España y México” en *Atrio*, N° 3, Sevilla, 1991, pp. 79-113

<sup>17</sup> BÉRCHEZ, J., *op.cit.*, pp. 252

<sup>18</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1993, pp. 195

<sup>19</sup> CASTRO FERNÁNDEZ, E., “Juan Montero, ensamblador y arquitecto novohispano del siglo XVII” en *Boletín de Monumentos Históricos*, n° 6, México, 1981, pp. 5-26; FERNÁNDEZ, M., *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la ciudad de México, siglo XVII*, México, 1985, pp. 152

<sup>20</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *op.cit.*, pp. 195 y ss.

<sup>21</sup> FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, pp., 118-119

<sup>22</sup> ANGULO INÍGUEZ, D., *Historia del arte hispanoamericano*, t. II, pp. 9

<sup>23</sup> CASTRO, E., “Los maestros mayores de la catedral de México” en *Artes de México*, n° 182-183, México, 1976, pp. 142

en los documentos como maestro de arquitectura, carpintería y sedería. Estrechamente vinculado al hermano bohemio Simón de Castro, intervino en obras de la Catedral metropolitana, autor de una planta del Palacio de los Virreyes (1692) y arquitecto que realizó la portada, la torre y el claustro del Oratorio de San Felipe Neri de México. Aparte de los bienes que acumuló por la dote de sus dos matrimonios, fundó dos capellanías, de las cuales al menos de una era patrón en el momento de su muerte, dejando en su testamento, dictado en México el 19 de septiembre de 1712, un remanente de dinero para los “Santos Lugares de Jerusalén”, para la canonización de Juan de Palafox y Mendoza y para las beatificaciones de Gregorio López, fray Sebastián de Aparicio y Sor María de Jesús Agreda, lo que demuestra que poseía bienes suficientes como para beneficiar a la iglesia además de a su propia familia.<sup>24</sup>

Otro ejemplo de artistas criollos relevantes desde el punto de vista económico está representado por Pedro de Arrieta y Miguel Custodio Durán, quienes junto a José Antonio Roa, Manuel Herrera, Miguel Espinosa o Miguel José Rivera, ostentaron el monopolio arquitectónico de la ciudad de México durante las cuatro primeras décadas del siglo XVIII. Pedro de Arrieta alcanzó como arquitecto los más altos puestos a los que se podía aspirar en la Nueva España: maestro mayor del Tribunal de la Inquisición, del Palacio Real y de la Catedral de México.<sup>25</sup> La importancia de su quehacer arquitectónico está avalada por una de las obras capitales del barroco mexicano: la iglesia de la Profesa. Autor, asimismo, del templo y convento del Corpus Christi, iglesias de San Bernardo, Santa Teresa la Nueva o Amor de Dios, trabajó en la basílica de Guadalupe siguiendo el proyecto de José Durán y producto de su ingente labor como arquitecto realizó, asimismo, el palacio de la Inquisición. A los beneficios obtenidos por sus abundantes encargos unió la dote de su esposa al matrimonio que se reflejan en su testamento fechado en la ciudad de México.<sup>26</sup> Arrieta jugó un importante papel en la defensa de su oficio junto a otros arquitectos contemporáneos y su reconocido bagaje profesional no le impidió, sin embargo, el que tuviese que ir a la cárcel por incumplimiento de la reparación de unas casas que eran propiedad de un caballero de Santiago.<sup>27</sup>

Un caso similar es el de Miguel Custodio Durán, hijo de José Durán y contemporáneo de Arrieta que representa la figura del artista formado en las nuevas corrientes arquitectónicas basadas en las matemáticas. Arquitecto prolífico en actividad constructiva durante la primera mitad del siglo XVIII y fiel adicto al uso de la modalidad salomónica en la mayoría de sus obras, se conocen pocos datos de su vida personal pero podemos deducir, dado su ingente labor como artista, que debió mantener un status económico acorde con su categoría arquitectónica.

Fuera de la capital virreinal, los artistas, peninsulares o criollos disfrutaron de los mismos privilegios que sus colegas capitalinos. El caso oaxaqueño nos puede servir como ejemplo. Uno de los artistas más representativo de la etapa barroca fue el español Thomas de Sigüenza, maestro ensamblador y arquitecto.<sup>28</sup> Sigüenza desarrolló una importante labor artística en Oaxaca como se desprende de sus múltiples encargos: retablo mayor y sagrario y retablo dedicado a la Virgen del Rosario de la iglesia de San Francisco, retablo de San Miguel del templo de la

---

<sup>24</sup> FERNÁNDEZ, M., *op.cit.*, pp. 181-182

<sup>25</sup> BERLIN, H., “El arquitecto Pedro de Arrieta” en *Boletín del Archivo General de la Nación*, nº 1, México, 1945, pp. 73-94

<sup>26</sup> AMERLINCK, M.C., “Pedro de Arrieta, su origen y testamento” en *Boletín de Monumentos Históricos*, nº 6, México, 1981, pp. 27-32

<sup>27</sup> TOVAR DE TERESA, G., *México Barroco*, México, 1980, pp. 330

<sup>28</sup> HALCÓN, F., “La obra de Thomas de Sigüenza en Oaxaca” en *ACERVOS*, nº 1, Oaxaca, 1996, pp. 7-12

Compañía de Jesús, portada de la iglesia de San Agustín, puerta de la sacristía de la Catedral, y, con toda posibilidad, fue el autor de la fachada de la iglesia de la Soledad. Fue uno de los artistas más cotizados económicamente de la ciudad, hecho que se ve reflejado en su propia forma de vida. Sigüenza tuvo una casa de grandes proporciones en el barrio de San Francisco donde posiblemente instaló su taller ya que tuvo aprendices a su cargo para enseñarles el oficio de entallador y recibió una importante dote en su matrimonio con Francisca Rendón.

Los casos más representativos de un alto nivel económico lo constituyen, sin duda, el pintor Miguel Cabrera y el arquitecto Francisco Guerrero y Torres. Miguel Cabrera nacido en Oaxaca en 1695 fue considerado en su tiempo como el pintor más importante del virreinato, fama que mantuvo tras su muerte y ha sido reconocida posteriormente.<sup>29</sup> De origen, aún por dilucidar, indio o mulato fue protegido de Manuel Rubio Salinas, arzobispo de México, quién le nombró pintor del cabildo catedralicio, estuvo contagiado al igual que él del fervor por la Virgen de Guadalupe de la que hizo numerosos cuadros. Su enriquecimiento fue fruto de su incansable labor como artista polifacético que le llevó a la realización de numerosos lienzos, arquitecturas efímeras, estofados de esculturas y ejecución de un retablo mayor. La posesión de inmuebles siempre fue considerada como una referencia al bienestar económico y Cabrera fue propietario de una casa de considerables dimensiones que tenía de fachada unos dieciséis metros y dos plantas. Constaba de dos accesorias, zaguán, patio y caballerizas y en el piso superior se situaban los salones, la *asistencia* (sala destinada a la recepción de visitas donde eran “asistidas” por los propietarios) y los dormitorios. La casa fue valorada en testamentaria por Cayetano Joseph de Sigüenza, autor de la iglesia de Santa Prisca de Taxco, en 2.700 pesos, cifra muy alta para aquella época y que, a juicio de Tovar de Teresa, correspondía a una persona de posición económica acomodada. La composición de su ajuar doméstico entre muebles, plata, vestuario y alhajas demuestran, asimismo, su categoría social. Al igual que otros artistas de renombre, poseía un taller que, probablemente tendría instalado en su propia casa, donde se inventariaron a su muerte más de cien lienzos, la mayoría de obras suyas aunque también existen otras de diversos autores, al parecer flamencos.<sup>30</sup> Su maestría como arquitecto se acredita por su participación en la ejecución de los retablos de la iglesia jesuita de San Francisco Javier de Tepetzotlán junto a José Joaquín de Sálagos e Higinio Chávez y por las trazas de los túmulos funerarios de las exequias de M<sup>a</sup> Amalia de Sajonia en 1761, de su protector el arzobispo Manuel Rubio y Salinas en 1765 y de Isabel de Farnesio en 1767. Además de la importancia de sus obras, Cabrera tuvo un concepto más “moderno” del arte y de los artistas por lo que intentó, a lo largo de su vida, conseguir un reconocimiento intelectual de la actividad artística diferenciándola de la meramente artesanal por lo que convenció a los pintores para formar una Academia del Arte de la Pintura de la que sería director en 1756.

El caso del arquitecto Francisco Guerrero y Torres es similar, en cuanto a situación económica y social, al de Miguel Cabrera. Nacido en 1727 junto al santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, su enriquecimiento fue consecuencia de la ingente labor que realiza como arquitecto fruto, en ciertos casos, de sus relaciones con las capas más elevadas de la sociedad novohispana.<sup>31</sup> Ostentó, tras la

---

<sup>29</sup> TOVAR DE TERESA, G., *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la Reina Celestial*, México, 1995

<sup>30</sup> TOVAR DE TERESA, G., 1995, *op.cit.*, pp. 62

<sup>31</sup> GONZÁLEZ POLO, I., *El palacio de los condes de Santiago de Calimaya*, México, 1988 y “Los palacios señoriales del marqués de Jaral construidos por Guerrero y Torres en la Ciudad de México” en *Edificaciones del Banco Nacional de México*, México, 1988. En ambos escritos aparecen notas biográficas del arquitecto.

muerte de Lorenzo Rodríguez en 1774, los cargos de maestro mayor del Palacio Real, de la Catedral y de las obras de la Inquisición. Estos cargos le proporcionaron el más alto rango oficial al que podía aspirar un arquitecto en la Nueva España. Su alto bienestar económico está en relación con las oportunidades de trabajo que se le brindaron y, evidentemente, fue de los artistas mayores ingresos percibió. Los precios que cobró se hallan en proporción a su talento y maestría a las cuales no debía ser ajeno por tener en muy alta consideración su propia valía profesional.

Guerrero y Torres es el único artista novohispano que se aparta de los moldes sociales del resto de sus compañeros pues nada tiene que ver con la figura del maestro mayor de obras en constante aspiración por conseguir un status. Hombre de fuertes inquietudes intelectuales y de curiosidad ilustrada, su actividad como arquitecto la compaginó con una próspera actividad empresarial que le llevó a ser contratista de sus propias obras y propietario de grandes bienes.<sup>32</sup> Su comportamiento y forma de vida motivó que se le considerase un magnate de las finanzas, llegando, incluso, a ser acusado ante el virrey conde de Revillagigedo de tener coche propio, “mucho tren y demás ínfulas”. Su particular status le permitió el conocimiento de las capas más altas de la sociedad novohispana quienes no dudaron en encargarle los palacios más representativos de esa sociedad dieciochesca: la casa del conde de San Mateo de Valparaíso, la de los condes de Santiago de Calimaya o la del marqués de Jaral de Berrio, conocida hoy como palacio Iturbide porque allí habitó Agustín de Iturbide tras su entrada triunfal en México y donde aceptó de la multitud, desde uno de sus balcones, la corona imperial, convirtiéndose la casa entre 1821 y 1823 en “palacio real”. Se conoce que el costo total de la casa del marqués de Jaral ascendió a 100.000 pesos mientras que la de los condes de Santiago de Calimaya se la consideró como el exponente más representativo de la elegancia del siglo XVIII novohispano.<sup>33</sup> A Guerrero le corresponde, asimismo, la autoría de una de las obras cumbres de la arquitectura novohispana, la capilla del Pocito, junto a la basílica de la Virgen de Guadalupe y sobre el pozo de donde, según la tradición, brotó agua salobre cuando la Virgen se le apareció al indio Juan Diego. Se le atribuye, asimismo, la iglesia de La Enseñanza de México, considerada el punto final y cierre de la evolución de la arquitectura barroca novohispana.

Los artistas mestizos tuvieron un papel representativo dentro del desarrollo de sus actividades y llegaron a disfrutar de posiciones económicas desahogadas. La existencia de tensión y polémica que se dio entre artistas peninsulares y criollos es menos evidente hacia los mestizos debido a que su papel estuvo menos definido dentro de la sociedad colonial. Miguel de Sanabria, arquitecto mestizo, fue maestro mayor de la ciudad de Oaxaca, intervino en las obras de terminación de la Catedral<sup>34</sup>, realizó trabajos menores relacionados con su oficio como tasaciones y obras de acondicionamiento de la ciudad. De sus dos matrimonios obtuvo una cuantiosa dote y se conoce que compró una casa para su uso personal, situada en el barrio de la Merced, compuesta de dos pisos con zaguán, patio y huerta por la que pagó cuatrocientos veinte pesos.

Los artistas novohispanos estuvieron estructurados mediante el sistema de gremios al igual que en España. Los gremios de artífices vinculados a tareas artísticas ya sea de arquitectura (canteros, albañiles), pintura (pintores, doradores),

---

<sup>32</sup> LOERA FERNÁNDEZ, G., “Francisco Antonio Guerrero y Torres, arquitecto y empresario del siglo XVIII” en *Boletín de Monumentos Históricos*, nº 8, México, 1982, pp. 61-84

<sup>33</sup> LADD, D.M., “La nobleza novohispana” en *Artes de México*, nº 12, México, 1991, pp. 30

<sup>34</sup> BERLIN, H., “Arquitectura y arquitectos coloniales de Oaxaca: la Catedral” en *Archivo Español de Arte*, nº 207, Madrid, 1979, pp. 307-328; HALCÓN, F., *op. cit.*.



escultura (retablistas, entalladores), plateros (plateros de oro o plata, batihojas) aparecen diferenciados en el territorio novohispano. En principio estos gremios controlaban la capacidad de los artistas para desarrollar su actividad y procuraron la obtención de un reconocimiento que, en la mayoría de los casos, la sociedad les negaba. Todos los artistas y artesanos tenían que pertenecer al gremio que les correspondía de acuerdo con su oficio; este sistema perduró hasta la llegada de la Ilustración. La formación de los gremios en Nueva España se remonta a los primeros tiempos de la conquista y mantuvo el mismo sistema de organización que en la metrópoli: el aprendizaje, la transmisión de conocimientos y la práctica del oficio. Muchos gremios nacieron bajo la iniciativa del poder municipal con el fin de reconocer y reglamentar las condiciones del ejercicio profesional. Los gremios crecieron y se multiplicaron hasta la primera mitad del siglo XVIII, llegando a ascender su número hasta doscientos y era esta asociación donde estaban agrupados la totalidad de los artistas en sus diferentes oficios y jerarquías.<sup>35</sup> A partir de esa fecha comenzó una decadencia progresiva debido a la falta de actualidad que presentaban las ordenanzas (la mayoría expedidas durante el siglo XVI) inadecuadas a las nuevas expectativas de la sociedad y a la mala preparación de los artistas. Algunos gremios, como el de arquitectos, reformaron sus ordenanzas en 1746 pero ello no obstó para que el sistema gremial se viese afectado por las Leyes de Reforma que los suprimió y nacionalizó todos sus bienes que en algunos casos –como el del gremio de plateros– debieron sumar una fortuna.<sup>36</sup>

Los primeros conquistadores aprovecharon la capacidad y experiencia indígena para formar los futuros artistas. Pero no sólo fue la destreza sino también su trama social de la que se beneficiarán los españoles puesto que la base de la estructuración gremial radicó en la transmisión de conocimientos y ello ya se practicaba dentro de la sociedad prehispánica en los grupos familiares de padres a hijos. La coexistencia de las estructuras familiar y laboral constituyó la base social que unido a la función religiosa y asistencial de los gremios definió el fundamento de la sociedad colonial urbana. Los gremios estaban regidos por las ordenanzas de cada oficio que reglamentaba los trabajos relativos a cada uno de ellos y los grados entre las distintas jerarquías (maestro, oficial y aprendiz); estas ordenanzas debían estar aprobadas primero por el cabildo de la ciudad y luego por el virrey. Además estipulaban la calidad de los materiales, la forma de trabajarlos, los requisitos para acceder a la maestría y sus privilegios y las restricciones de raza o color.

De todos los puntos que trataban las ordenanzas, los principales fueron los referidos al ejercicio del oficio y los relativos a las restricciones de origen o raza. Si en los años posteriores a la conquista, el gremio jugó un papel social y racial discriminatorio al exigir ser “español por los cuatro costados” para pertenecer a un gremio determinado, este tipo de privilegio quedó pronto relegado ante la realidad étnica novohispana.<sup>37</sup> En este sentido, hubo ordenanzas como las de pintores y doradores que sólo permitieron su entrada a españoles (entendiendo como tales a peninsulares y criollos) excluyendo a indios y mestizos, prohibición que posteriormente anuló el virrey Luis de Velasco en 1557 y que favoreció a los pintores indios debido a que sólo a ellos se les permitía hacer lienzos representando paisajes sin ser examinados mientras que para pintar imágenes debían pasar el examen que se le exigía a los españoles.<sup>38</sup> Este hecho implica, en otro sentido, una discriminación puesto que distinguía la falta de capacidad del indígena para pintar

---

<sup>35</sup> SANTIAGO CRUZ, F., *Las artes y los gremios en la Nueva España*, México, 1960, pp. 43

<sup>36</sup> FERNÁNDEZ, M., *op. cit.*, pg. 27

<sup>37</sup> GUTIERREZ, R., *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* Madrid, 1997, pp. 344

<sup>38</sup> MANRIQUE, J.A., *op. cit.*, pp. 45

figuras religiosas, controladas absolutamente por la autoridad eclesiástica, mientras que se podía descuidar la calidad de pinturas de paisajes u otros temas que no atentaran contra la ortodoxia religiosa. A este respecto cabe citar las palabras de Fray Toribio de Motolinia quién hacía constar el rápido aprendizaje de los indios en la pintura después de haber visto grabados e imágenes traídas por los conquistadores porque afirmaba que “antes nos sabían pintar sino una flor o un pájaro”. A pesar del interés de la administración virreinal por acabar con cualquier tipo de discriminación se siguieron produciendo desigualdades de tipo racial en los gremios de forma que se hizo frecuente la formación de organizaciones gremiales paralelas de españoles, de indios e incluso de negros y pardos.

Un hecho importante que se dio como consecuencia de la organización gremial fue su repercusión en la estructuración de las ciudades. Por regla general, los artistas tendían a concentrar su lugar de residencia y de tiendas según su oficio recuperando, de esta manera, el valor medieval de las calles de corporaciones.<sup>39</sup> Ello no fue más que la superposición de los asentamientos de las comunidades indígenas igualmente organizados por barrios de producción artesanal. En México, los oficios tenían su propio barrio y su propia deidad durante el dominio del imperio azteca lo que facilitó a los conquistadores el introducir su escala de valores en una comunidad organizada de esa forma. No hubo más que sustituir las deidades y constituir hermandades o cofradías bajo la protección de algún santo titular para que ese nuevo lazo significase la integración en una comunidad trascendente. Como afirma Ramón Gutiérrez, comunidad indígena-gremio-cofradía, fueron tres variables de un mismo sistema para los indígenas mientras que para los españoles o europeos se quedaba reducido a los dos últimos

Los gremios aseguraban el monopolio de quienes se dedicaban a un oficio determinado (alarifes-albañiles, pintores, entalladores, doradores, plateros, bordadores, batihojeros, etc.) porque el privilegio que ostentaban al pertenecer a un gremio era precisamente la exclusividad en el trabajo ya que sólo ellos podían fabricar y vender los objetos correspondientes a su oficio e impedía la competencia desleal entre aranceles. Además suponía la garantía para el comitente puesto que las ordenanzas sancionaban la calidad de los materiales y la elaboración de la obra. Desde el comienzo estuvieron jerarquizados en una escala que iba desde los maestros en la cúspide a los oficiales y aprendices, siendo los maestros los únicos capacitados para tener taller, lo que incluía el derecho a la venta pública. El aprendizaje era la puerta obligatoria para acceder al gremio y se obtenía mediante un contrato protocolizado por un notario. Por regla general, el aprendiz debía estar adscrito a un maestro por un periodo que oscila entre los tres y seis años a cambio de alojamiento, comida y ropa o, en ciertos casos, dinero. Tal es el caso de Agustín Méndez, maestro pintor, que contrata como aprendiz a Isidro de Castro, de once años por un periodo de tres a cambio de alojamiento, comida y enseñarle el oficio,<sup>40</sup> o de Andrés de Mijangos, maestro entallador y ensamblador contrata como aprendiz a José Eugenio Sánchez por un periodo de tres años pagándole seis pesos.<sup>41</sup> La enseñanza comprendía el conocimiento del oficio, además de la enseñanza de la lectura, la escritura y la doctrina cristiana. Naturalmente que el número de aprendices variaba en relación a la importancia del maestro y el taller. Pero en cualquier caso el nivel y contenido del aprendizaje era más práctico que teórico

---

<sup>39</sup> GUTIÉRREZ, R. (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, 1995

<sup>40</sup> AGEO. Protocolo de Francisco de Quero, año 1688, 23 de abril.

<sup>41</sup> AGEO. Protocolo de José Álvarez Aragón, año 1702, 27 de abril.

transmitiendo el maestro aquellos conocimientos de los cuales tenía experiencia mediante el sistema de ensayo-error-corrección.<sup>42</sup>

El aprendiz capacitado podía ascender al título de oficial según el juicio que emitía el maestro después de pasar un examen y era registrado en los libros que poseían los veedores del gremio. Pasados dos o tres años de ejercicio se le consideraba capacitado para pasar un nuevo examen y, de esta forma, conseguir la maestría. El oficial estaba vinculado a un maestro determinado que le proporcionaba trabajo y sueldo aunque en aquellos casos en los que faltasen obras, el oficial podía, temporalmente, ocuparse con otros maestros. La estabilidad laboral y su continuidad le estaba asegurada porque no podía ser despedido sin motivo suficiente y demostrado y si bien les estaba prohibido contratar trabajos directamente, privilegio que correspondía al maestro, se contemplaba la posibilidad que trabajasen ocasionalmente en las casas de los clientes.

Para obtener el grado de maestro examinado, en la mayor parte de los gremios, se exigía un testimonio de limpieza de sangre lo que quería decir que debían pertenecer a familias de “cristianos viejos”, de preferencia españoles aunque se permitieron extranjeros. Esta reglamentación de la limpieza de sangre estuvo encaminada a favorecer más a los criollos en sus derechos y privilegios que a los propios peninsulares aunque en los años posteriores a la conquista, debido a la constante necesidad de mano de obra, este aspecto se obvió. La revisión y el cambio de ordenanzas que se hicieron en el siglo XVIII producidas por las nuevas circunstancias sociales novohispanas motivaron que ese requisito se sustituyese por un informe de buenas costumbres del aspirante y sólo se rechazó la presencia de negros y mulatos.

La otra condición para acceder a la maestría que se exigió de manera insistente desde las primeras ordenanzas de la mayor parte de los gremios fue la de aprobar un examen de carácter teórico-práctico. El examen de maestro comprendía varias pruebas de las cuales la más importante era la presentación de la obra maestra pero además el aspirante debía tener los instrumentos y utensilios propios de su oficio, lo cual no todos podían lograr salvo los hijos de los maestros u oficiales aventajados que fuesen herederos de los anteriores. El grado profesional de maestro les proporcionaba una serie de privilegios y derechos dotándoles de una posición relevante dentro del propio gremio. Si este requisito era fundamental para ejercer el trabajo sin embargo fueron múltiples las quejas y reclamaciones entre colegas de un mismo oficio por no haber pasado el correspondiente examen. Este hecho es apreciable con bastante frecuencia en los artistas peninsulares los cuales llegaban a la Nueva España después de haber pasado el examen en la metrópoli e incluso de haber ejercido su oficio con éxito lo que les revalidaba directamente a su llegada a la colonia pero ello no impidió que se dieran casos flagrantes como el de Lorenzo Rodríguez, obligado a convalidar su examen en México e incluso el del propio Jerónimo de Balbás.

Pero no todos los casos se dieron hacia artistas peninsulares puesto que entre criollos o mestizos sucedieron circunstancias parecidas debido al interés que suscitaba el logro de una obra nueva y a la rivalidad que, en muchos casos, existió entre ellos. Miguel de Sanabria, arquitecto mestizo que dirigió las obras de terminación de la catedral de Oaxaca entre 1724 y 1736, concursó con otros artistas –Joseph Manuel de la Mata, Francisco Ventura, Nicolás Merlín, Francisco Antonio Alcalde y Domingo de Escobar- para que se le adjudicara la obra, aunque realmente el litigio se estableció entre dos artistas: Joseph Manuel de la Mata, maestro

---

<sup>42</sup> GUTIERREZ, R., *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* Madrid, 1997, pp. 343-345

examinado y el susodicho Sanabria.<sup>43</sup> Joseph Manuel de la Mata ejercía su oficio en la ciudad de México donde era considerado un artista de segunda categoría pero sucedió que el obispo electo de Durango, don Benito Crespo, era albacea testamentario de un rico oaxaqueño, Juan Gómez Márquez, y aplicó la cantidad de 40.000 pesos de los bienes del testante para contribuir a la terminación de la catedral. Y como quien paga manda, Joseph Manuel de la Mata hizo dos proyectos que fueron enviados de Oaxaca a México y examinados por Pedro de Arrieta y Miguel de Rivera. A pesar del dictamen contrario de estos dos arquitectos capitalinos, de la Mata siguió en la terna y tras reunirse el cabildo catedralicio se inclinó por Miguel de Sanabria quién salió electo con cinco votos contra dos. Uno de los miembros del cabildo que votó por la candidatura de Sanabria manifestó que si se pusiese reparo en la elección por no estar examinado de su oficio, se trasladase a México con el fin de pasar el examen correspondiente.<sup>44</sup>

La organización gremial se estableció fundamentalmente a las ciudades más importantes mientras que en las demás los artistas tenían agrupaciones similares a los gremios aunque no estaban sancionadas legalmente. Los méritos y las obras hacían al maestro sin la necesidad de pasar por un trámite formal. Este hecho es apreciable en algunas ciudades donde la comunidad indígena seguía manteniendo un considerable número de habitantes. Como bien ha apuntado Jorge Alberto Manrique en ciudades del norte de México los maestros procedieron de los barrios de indios con un alto grado de formación y a ellos les correspondió la edificación de las grandes obras norteñas. Tal es el caso de José Lorenzo, arquitecto del Carmen de San Luis de Potosí, que fue jefe de su comunidad, con reconocida capacidad constructiva aunque él afirmaba que no sabía escribir.<sup>45</sup> Algo similar ocurrió en ciudades sureñas. En las sierras de Oaxaca, donde la población se componía principalmente de indios, las obras tanto de arquitectura como de retabística las llevaron a cabo artistas indígenas, muchas veces analfabetos, pero que ponen de manifiesto un gran dominio y habilidad técnica en las obras contratadas. Muchos de ellos fueron caciques de su propias ciudades como el caso de Andrés de Zárate, cacique del pueblo de San Andrés Huayapan, maestro entallador, autor del retablo mayor de la iglesia de Huayapan, que contrata el retablo dedicado a Cristo Crucificado del pueblo de Tlacolula el cual debía ser semejante al que realizó en su propio pueblo.<sup>46</sup>

La formación del artista estaba en relación con su propio status profesional y con el medio en el que desenvolvía. La etapa que conocemos como barroca va a coincidir con la consolidación de la sociedad novohispana y no cabe duda que la afluencia de artistas europeos, a veces consagrados en sus lugares de origen, la llegada de obras de arte hispanas y la importación de tratados de Vignola, Serlio o Sagredo motivaron un cambio en forma de producción artística y en la conceptualización del artista y de su propia obra. Partiendo de la base que el artista novohispano estuvo sometido a los dictámenes de los patrocinadores, en su mayoría órdenes religiosas u organismos de gobierno, la principal fuente de inspiración la van a tener a través de la consulta de tratados, de la visión de estampas y grabados y del conocimiento y trato con los artistas venidos de fuera. Se aplican las reglas del arte aunque interpretando y adaptando tratados y grabados y se muestra un interés por las novedades que puedan introducir los foráneos. No hay, salvo casos como

---

<sup>43</sup> ACO. Actas de Cabildo, 1704-1736, pp. 273

<sup>44</sup> BERLIN, H.: "Arquitectura y arquitectos coloniales de Oaxaca: la Catedral" en *Archivo Español de Arte*, nº 207, Madrid, 1979, pp. 321

<sup>45</sup> MANRIQUE, J.A., *op.cit.*, pp. 46

<sup>46</sup> HALCÓN, F., *op.cit.*, pp. 21

Guerrero y Torres o Las Casas, artistas autodidactas capaces de inventar soluciones fundamentadas en una peculiar interpretación de los modelos europeos. No disponemos de muchos datos que nos proporcionen la base de un corpus documental respecto a la cultura de los artistas. En este sentido nada más ilustrador para conocer el grado de formación y cultura de un artista que su propia biblioteca pero, por causas diversas, aún no han aparecido muchos inventarios que nos ilustren en este aspecto.

En el siglo XVII se aprecia, sobre todo entre los arquitectos criollos, un interés por el conocimientos de ciencias relacionadas con la arquitectura como pudieran ser las matemáticas, la geometría o la perspectiva que demuestran un cambio de mentalidad de los artistas encaminado hacia un profundo conocimiento de las ciencias acorde con las nuevas corrientes culturales. Este fenómeno coincide con un despertar de la conciencia criolla, afianzada en su propia estimación social y cultural, que sincretiza los valores del Viejo Mundo con los del pasado prehispánico y que se manifiesta en las palabras del erudito y científico criollo Carlos de Sigüenza y Góngora cuando afirma que no tiene por qué “mendigar a Europa perfecciones”.<sup>47</sup> La inquietud intelectual de los artistas de esta época se evidencia en el interés por adquirir conocimientos superiores. Diego de Valverde, arquitecto que reedificó la iglesia de San Agustín de la ciudad de México a partir de 1676 y fue nombrado superintendente de las obras del Palacio Real, recibió de la universidad los títulos de Bachiller en Gramática y Filosofía.<sup>48</sup> Miguel Custodio Durán no vacila en firmar diversos informes como “Maestro de Arquitectura Civil y Política, Ingeniero en la Arquitectura Militar, Agrimensor y Apreciador de Aguas y Tierras, Cosmógrafo en el Arte de Matemáticas”.<sup>49</sup> Otros arquitectos de la misma generación que Custodio Durán, tales como José Antonio de Roa, Manuel de Herrera, Miguel José Rivera, Miguel Espinosa o Pedro de Arrieta tuvieron un interés por el estudio de diversas ramas científicas que proyectaron, posteriormente, en su quehacer arquitectónico. Francisco Guerrero y Torres, más acorde con una mentalidad ilustrada, diversifica sus inquietudes intelectuales mediante la experimentación de nuevos métodos para combatir plagas agrícolas o para adaptar modelos franceses para máquinas de apagar incendios.

Ello es apreciable, asimismo, en el interés por la obtención de libros que pudieran ayudarles en sus quehaceres laborales y en su formación intelectual. Así el arquitecto José Eduardo de Herrera (m.1758) poseía en su biblioteca además de los tradicionales tratados de Vitrubio, Serlio, Cataneo, Vignola, Torija, Arenas o Rojas, tratados de arquitectura militar, obras de filosofía y metafísica y numerosos libros sobre matemáticas modernas o relacionados con las ciencias científico-matemáticas.<sup>50</sup> El pintor oaxaqueño Miguel Cabrera tuvo una biblioteca compuesta, fundamentalmente por libros piadosos o de devoción guadalupana, pero no faltaron en ella otras obras relacionadas con la anatomía, la filosofía o la historia ni los libros *tocantes a pintura* entre los que cabe señalar el libro de retrato que hizo Van Dick, los dos tomos del Hermano Andrea Pozzo o una biblia ilustrada con múltiples grabados.

Todo ello nos demuestra que, a partir del siglo XVII, los artistas que vivieron en Nueva España –criollos, mestizos o indios- hicieron un esfuerzo intelectual para el reconocimiento de su valía profesional en una tentativa de separarse

---

<sup>47</sup> SIGÜENZA Y GÓNGORA, C., *Glorias de Querétaro* México, 1680.

<sup>48</sup> TOVAR DE TERESA, G., *México Barroco*, México, 1981, pp. 82

<sup>49</sup> RAMÍREZ MONTES, M., “Miguel Custodio Durán” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 61, México, 1990

<sup>50</sup> BERLIN, H., “El arquitecto José Eduardo de Herrera” en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 17, Buenos Aires, 1964, pp. 91-92

definitivamente del carácter artesanal que en un principio se les dio. Ello les llegaría con la fundación de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos (1781-1783) que reconocerá el status superior de los artistas de una manera clara y contundente, sancionada por el virrey lo que supuso el fin de la estructura gremial y la incorporación a una institución en cuyo propio nombre estaba implícito la nueva concepción del artista y de su obra. Lo que no cabe duda es que la sociedad propició el nuevo cambio de mentalidad que hizo que los artistas se mostrasen orgullosos de su status profesional y lucharan por conseguir un reconocimiento solicitando la revisión de ordenanzas gremiales con el fin de establecer un mayor control en los exámenes de maestría.

Si ese cambio de mentalidad se apreció en la sociedad novohispana no fue perceptible en los comitentes de las obras de arte pues se puede afirmar que la gran demanda artística la llevaron a cabo desde el siglo XVI la iglesia y el estado constituyendo los particulares una excepción que confirma la regla. Salvo casos aislados no existieron mecenas propiamente dichos que financiaran obras de arte y por lo tanto no me parece adecuado hablar de mecenazgo en términos generales dentro del ámbito colonial novohispano. La iglesia jugó un papel primordial como financiadora. En primer lugar porque se trataba de hacer un arte a su servicio, un arte cuya función principal fuese didáctica y evangelizadora, un arte instrumentalizado hacia un fin superior por lo tanto su misión en el fomento y la demanda de la producción artística fue esencial. Pero además, la iglesia tendrá un papel fundamental en la enseñanza de los distintos oficios a través del clero. En efecto, desde el siglo XVI en los conventos novohispanos se enseñó a los indígenas la doctrina cristiana y el dominio de las artes con el fin de que aprendieran las técnicas europeas creando escuelas de capacitación para los artesanos indios. Y aunque como afirma Octavio Paz, con la conquista “los indios se volvieron cristianos: la divinidad cristiana y sus vírgenes y santos se indianizaron”<sup>51</sup> lo cierto fue que el clero tuvo que vigilar y supervisar todas aquellas obras de arte que demandaba mediante un férreo control con el fin de que no se apartasen de la ortodoxia. Y en consecuencia se trató de un arte cuya finalidad primordial fue didáctica, un arte a expensas de la demanda de la iglesia que valoraba no tanto la obra de arte en sí misma como la forma de representarlo para mejor comprensión de los indígenas.

Las órdenes religiosas, las parroquias, las hermandades y cofradías y la alta jerarquía religiosa se constituyeron en los verdaderos promotores de los artistas novohispanos. Algunas de las órdenes masculinas -franciscanos, dominicos, agustinos o jesuitas- tuvieron sus propios arquitectos, pintores o escultores entre los hermanos legos o coadjutores pero ello no fue óbice para que la demanda de obras de arte, dada la magnitud de la empresa en América, recayera, también, sobre los artistas. Desde el siglo XVI hubo algunos dignatarios eclesiásticos que, al igual que en la metrópoli, financiaron obras artísticas de su propio peculio, asignando grandes sumas de dinero para edificar catedrales o conventos o para promover determinados artistas. Quizá el caso más representativo lo constituya el obispo de Puebla de los Ángeles, don Juan de Palafox, verdadero promotor artístico bajo cuya iniciativa se finalizan las obras de la catedral y que actuó durante los años que ocupó la sede episcopal como impulsor de cuantas obras artísticas y culturales se acometieron en la ciudad o la del arzobispo don Manuel Rubio y Salinas, protector del pintor oaxaqueño Miguel Cabrera con quién compartió su devoción por la Virgen de Guadalupe y de Isidoro Vicente Balbás, hijo adoptivo del gran autor del retablo de los Reyes de la catedral metropolitana. Otros altos miembros de la dignidad

---

<sup>51</sup> PAZ, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, 1982, pp. 52

eclesiástica tuvieron un relevante papel en el intercambio de ideas y obras artísticas entre España y México pues no sólo llamaron artistas metropolitanos para que emigraran a la colonia sino que enviaron obras realizadas en Nueva España a la metrópoli. Tal fue el caso del arzobispo don Juan Antonio Vizarrón quién envió importantes obras artísticas a Sevilla contribuyendo al conocimiento del arte colonial novohispano en los ámbitos hispalenses o del obispo Lorenzana que ocupó la sede primero en México y luego en Toledo colaborando en el intercambio artístico entre ambos países.

Las cofradías gremiales y las hermandades tuvieron, asimismo, un papel relevante en la demanda de obras de arte bien porque contaran entre sus miembros a artesanos de los distintos oficios que competían por el lucimiento de sus capillas o altares o bien porque entre los hermanos hubiese comerciantes adinerados o personas pertenecientes a la nobleza local que encargaban obras a artistas de renombre. La rivalidad artística existente entre los distintos gremios se manifestaba en los adornos que hacían con motivo de las festividades patronales o fiestas de cualquier tipo en las cuales competían y alardeaban de sus conocimientos artísticos en los adornos de calles, capillas o barrios gremiales.

Una modalidad de patronazgo artístico impulsada por la iglesia fue la institucionalización de los patronatos. Consistía éste en la cesión de un espacio dentro de los templos para los entierros o capillas de familias pertenecientes a la nobleza o con suficientes recursos económicos para llevar a cabo las obras de construcción de las mismas y adornarlas con retablos, pinturas y platería. Entre los patronos se encuentran encomenderos, hacendados e incluso los propios caciques cuando se trataba de parroquias de indios. Las donaciones que daban no servían sólo para la construcción sino que también se establecían censos que aseguraban los medios para su mantenimiento en el tiempo. En las iglesias más relevantes de las capitales provinciales existió una cierta forma de rivalidad entre las familias más ricas por tener las capillas mejor adornadas con obras de arte y platería lo que les llevó a contratar artistas de abolengo que, a veces, les costaban cuantiosas sumas de dinero. Esta costumbre, al igual que la de dar sumas de dinero o bienes a la iglesia, se convirtió en una práctica a la vez piadosa y competitiva puesto que conllevaba, en la mayoría de los casos, intereses de proyección social.

El segundo grupo de comitentes fue el Estado mediante sus representantes administrativos. Desde los virreyes hasta los estamentos más bajos de la administración colonial, los cabildos, las audiencias o los consulados no dudaron a la hora de emprender grandes obras de arquitectura o demandar pinturas de retratos, paisajes u otros temas a los artistas afamados. No existió, como en el caso español, pintores adscritos a los virreyes con el cargo de pintor de cámara pero fueron muchos los encargados de representar los símbolos del propio Estado: pinturas de los reyes, virreyes, escudos de armas, etc. Dentro del gremio de arquitectos, el cargo de alarife mayor era el más codiciado porque tenía a su cargo las obras del cabildo municipal aparte de que acceder a este puesto significaba de por sí un reconocimiento público de valía profesional. Las conmemoraciones festivas de cualquier tipo tuvieron a las autoridades administrativas como dilectos comitentes mediante la construcción de túmulos, arcos triunfales o escenografías urbanas donde, para mayor lucimiento ciudadano, intervenían artistas de las distintas asociaciones gremiales.

El último grupo de la demanda de obra artística lo constituye el sector privado. Como se ha expuesto en Nueva España no existió un grupo homogéneo y numeroso como para hablar de mecenazgo aunque se dieron algunos casos notables. Se conocen datos acerca de algunos ilustres donantes en todo el territorio novohispano como don Juan de Chavarría quién deja un legado en 1640 para la

iglesia de San Lorenzo, don Simón de Haro para la iglesia de la Concepción o Esteban de Molina Mosquera para la iglesia de Santa Teresa la Antigua, todas en la capital colonial. Importante papel jugaron, asimismo, la familia Medina Picazo los cuales contribuyeron a la edificación de las iglesias de Regina y del Santuario de Guadalupe en México y la iglesia de Tepotzotlán.

El tránsito que da inicio al siglo XVIII continua ese afán piadoso y promotor con algunos ejemplos notables: don Pedro de Otálora bajo cuyo patrocinio se acometieron importantes obras en la ciudad de Oaxaca, particularmente las de la iglesia de la Soledad, don Melchor de Covarrubias que comparte su capital con las obras llevadas a cabo por los jesuitas en Puebla de los Ángeles, el indio Francisco Miguel que financia los retablos de Ocotlán o los importantes donativos dados por los condes de Santa Rosa para la construcción del convento de Santo Domingo de Zacatecas. En la catedral metropolitana, la donación más cuantiosa fue la que hizo el patrono queretano Caballero y Ossio quién también contribuyó a la edificación de la iglesia de la Congregación de Guadalupe en Querétaro o las donaciones que los marqueses de Rayas dieron a los jesuitas para levantar el templo de Guanajuato.<sup>52</sup>

Pero sin duda el caso más representativo es el de don José de la Borda, el “Fénix de los mineros ricos de América” como el llamó el párroco Ximénez y Frías, constructor de la monumental parroquia de Santa Prisca de Taxco.<sup>53</sup> De incierto origen, francés o español, se conoce que se instaló en 1716 en la ciudad minera de Taxco cuando contaba con 17 años para trabajar en las minas de su hermano. Heredero de estas minas, encontró una veta llamada de San Ignacio en la mina de la Lajuela lo que le produciría una considerable fortuna llegando a ser una figura conocida y destacada en la sociedad novohispana. Para él trabajaron en Santa Prisca los artistas más relevantes de su tiempo: el arquitecto Cayetano de Sigüenza, el pintor Miguel Cabrera y el retablista Vicente Isidoro Balbás logrando una de las obras más representativas e integradas del barroco mexicano.

Puede afirmarse que debido a la formación religiosa y al espíritu piadoso que caracterizó a la sociedad novohispana del barroco muchos feligreses quisieron dejar parte de su patrimonio a la iglesia con el fin de contribuir a enriquecer sus templos y capillas. Las cantidades variaron en virtud de la posición económica de los fieles pero no se aprecia una constante en el tiempo de familias que gozaron de una holgada posición económica y que se erigieran en verdaderos mecenas artísticos como sucedió en Europa. Tampoco hay indicios de personajes hacendados que se convirtieran en verdaderos patrocinadores de determinados artistas; este papel le correspondió a la iglesia o a miembros de la alta jerarquía eclesiástica que fueron los grandes inductores de la gran empresa artística del barroco novohispano.

---

<sup>52</sup> HERNÁNDEZ, J.F., “José de la Borda, Fénix de los mineros de América y mecenas novohispano” en *Santa Prisca Restaurada* México, 1990, pp. 112

<sup>53</sup> VARGAS LUGO, E., “José de la Borda, su templo y sus minas” en *Santa Prisca Restaurada* México, 1990, pp. 79-103 y HERNÁNDEZ, J.F., *op.cit.* pp. 103-127