

Los escultores novohispanos y sus ordenanzas

María del Consuelo Maquívar

A manera de introducción

El trabajo escultórico en la Nueva España fue ampliamente utilizado durante los tres siglos del virreinato, especialmente por la Iglesia católica que requería de las imágenes para enseñar sus verdades doctrinales. Al llegar los misioneros a estas tierras se dieron cuenta de que entre la población indígena había manos diestras para llevar a cabo estas labores; más adelante, con las enseñanzas de los maestros peninsulares que instituyeron la organización gremial, el trabajo escultórico se reglamenta y consolida.

Si bien es cierto que las ordenanzas novohispanas tuvieron como modelo las españolas, especialmente las sevillanas, también es evidente que tuvieron que adaptarse a las necesidades de estas tierras, especialmente en lo que respecta a los integrantes de la corporación. En este texto pretendo analizar cuáles fueron los puntos que se tomaron de las reglamentaciones hispanas y cuáles las aportaciones que se introdujeron a lo largo del virreinato, dando como resultado una tradición escultórica netamente novohispana.

La tradición escultórica prehispánica

Los indígenas mexicanos que recibieron el impacto de la conquista española, habían heredado de sus antepasados una notable sensibilidad artística; prueba de ello son los innumerables y mag-

níficos testimonios que han llegado a nuestros días. Fueron hábiles especialmente en el arte de esculpir; muchos de los cronistas y viajeros europeos de aquellos tiempos expresaron sus comentarios al respecto, como sucede con el padre jesuita José de Acosta, quien llegó a México en 1586 y escribió una amplia descripción del templo mayor de Tenochtitlan: “Tenían las cumbres de las cámaras y oratorios donde los ídolos estaban, un pretil muy galano con piedras menudas, negras como azabache, puestas con mucho orden y concierto.”¹ También un famoso viajero italiano, Giovanni Gemelli Carreri, expresó en su diario, escrito a finales del siglo XVIII, expresó su admiración cuando conoció Teotihuacan: “Dos cuestiones surgen [...] cómo cortaban los indios tan dura piedra, no conociendo el uso del hierro; la segunda, cómo la transportaban y levantaban a tal altura, careciendo por entero de máquina...”² Si bien es cierto que estos europeos no expresaron juicios de valor sobre la “belleza” de las obras, seguramente porque se enfrentaban a un arte ajeno a sus ideales estéticos, sí fueron capaces de admirar este trabajo que había sido ejecutado sin la intervención de herramientas de hierro.

El arte escultórico de la evangelización

Es bien sabido que, al mismo tiempo que los primeros frailes desarrollaron su labor misionera,

enseñaron a los naturales las técnicas artísticas europeas, entre las que destacó el trabajo escultórico, indispensable para cubrir sus requerimientos ornamentales y didácticos. El Concilio de Trento (1545-1563) confirmó la necesidad de utilizar imágenes, esculpidas y pintadas, para dar a conocer a los diversos personajes de la historia sagrada, a los ángeles y a los santos, así como los principios fundamentales del catolicismo.

En esta primera etapa de evangelización y adiestramiento artístico fueron fundamentales los talleres que debieron existir en la mayoría de los complejos conventuales. Se sabe bien que tomaron como modelo la primera escuela-taller llamada de San José de los Naturales, fundada por fray Pedro de Gante en el convento franciscano de la capital novohispana: "...procuró que los mozos grandecillos se aplicasen a deprender los oficios y artes de los españoles, que sus padres y abuelos no supieron, y en los que antes usaban se perfeccionasen".³

Es evidente que el proyecto del fraile flamenco dio amplios frutos cuando de estas escuelas-talleres salieron los primeros indígenas artesanos, con conocimientos y destrezas que fueron ampliamente aprovechados por los españoles, tal como hasta la fecha puede constatar en las construcciones conventuales que afortunadamente conservan estos trabajos. Prueba de lo anterior son los comentarios que expresaron algunos de los cronistas, como el dominico fray Bartolomé de las Casas, quien en su obra titulada *Apologética*, dejó este testimonio:

Hay y sotilísimos oficiales carpinteros de obra de talla que hacen obras de sus manos más dignas que toda alabanza y sobre todas perfectísimos crucifijos y devotísimos para provocar los cristianos a gran devoción no sólo cuanto al bulto y forma de madera, pero añadiéndoles proporcionadas y propios colores y pinturas.⁴

También fray Juan de Torquemada, quien fuera guardián del convento franciscano de Tlatelolco, cuenta lo siguiente con respecto a los indígenas de su comunidad:

...de bulto hay muy buenos escultores y tengo en este pueblo de Santiago, indio natural de él que se llama Miguel Mauricio, que entre otros buenos que hay, es aventajadísimo y son sus obras mucho más estimadas que las de algunos escultores españoles y juntamente con ser tan buen oficial no es notado de vicio alguno⁵

De este comentario vale la pena destacar dos cuestiones, en primer lugar que el fraile da el nombre del escultor, cuestión rara para el común de los escritos de esta época, ya que el anonimato que rodea la mayor parte de la producción escultórica es en verdad decepcionante, y en segundo lugar que hace alusión a la falta de "vicios" en este indígena, como si ésta fuera una condición ideal para todos los que trabajaban en la edificación de la "Iglesia de Dios".

La escultura *tequitqui* o indocristiana

El trabajo escultórico producto de estos talleres conventuales ha sido motivo de interesantes disquisiciones; especialmente han sido dos los investigadores que les dieron un calificativo, empeñados en distinguir estas obras de aquéllas otras realizadas por artistas europeos en la misma época de la evangelización. En primer lugar están los puntos de vista del escritor malagueño José Moreno Villa, quien en 1942 se expresó así de la escultura novohispana, en ese entonces tan poco apreciada:

La escultura colonial mexicana ha sido preterida, sin justificación, en el orden de las bellas artes olvidadas dentro del país. Se la considera inferior a la arquitectura y a la pintura. Creo que esto se debe a dos motivos: la mayor dificultad de saborearla, y el desconocimiento de ella.

Con respecto a estas últimas palabras, sin duda alguna se refería a los trabajos en los que se pone de manifiesto la intervención de la mano indígena, de ahí que opinara también lo siguiente: "...durante el siglo XVI es cuando se producen aquí las esculturas más interesantes, preci-

samente porque al contacto de las diferentes razas surge un conato de estilo que, por analogía, con el mudéjar, llamo *tequitqui*". El vocablo náhuatl que eligió el poeta español significa "tributario", y según él, este tipo de trabajo se aprecia sobre todo en la cantera, en los relieves de piedra, materia ampliamente utilizada por los escultores prehispánicos.⁶

Por su parte, el investigador mexicano Constantino Reyes Valerio, quien ha dedicado buena parte de su vida a estudiar la producción artística del siglo XVI en la Nueva España, acepta las diferencias señaladas por Moreno Villa; sin embargo, no está de acuerdo con el término *tequitqui* para identificar la producción indígena y propone se le nombre "arte indocristiano", pues según él, los artistas indígenas que realizaron estos trabajos no los hicieron por voluntad propia, sino forzados por los misioneros quienes, al imponer la nueva religión los obligaban a olvidar sus antiguas creencias; sin embargo, dice Reyes Valerio:

El indio, pues, no pudo pasar gradualmente de una técnica a otra y mucho menos conocer tal o cual estilo del románico al renacentista [...] Que haya ignorado las minucias del esculpir a lo clásico no tiene importancia alguna, los caminos fueron diferentes y nada más.⁷

Lo cierto es que no se puede soslayar la trascendencia que tienen estos trabajos indígenas en el marco del desarrollo del arte escultórico novohispano; sea que se denominen a estas primeras esculturas y relieves arte *tequitqui* o arte *indocristiano*, es innegable que en ellos se puede admirar la singularidad de un trabajo que, aunque dirigido, copiado e inspirado en los modelos europeos, evidencia la participación del indígena. Las características formales de estos trabajos son, en general, poco volumen en las figuras, perfiles angulosos y cierta ingenuidad en el tratamiento de la figura humana que a veces resulta desproporcionada. También hay que insistir en que estos rasgos peculiares están en estrecha relación con las condiciones bajo las cuales desarrollaron su labor artística los naturales mexicanos, ya que al mismo tiempo que fueron introduci-

dos al cristianismo, tanto en la teoría como en la práctica de su vida cotidiana, simultáneamente fueron adiestrados en la nueva técnica de esculpir, que requería, además del manejo de herramientas de hierro, enfrentarse a la copia de modelos con una nueva iconografía religiosa.

Ahora bien, mientras esto sucedía en el ámbito rural, comenzaron a llegar a la capital los primeros maestros europeos con experiencia artística, acostumbrados a trabajar bajo el régimen gremial. Es lógico pensar que, una vez que se establecieron en la Nueva España, fundaron sus talleres y, tal como se acostumbraba en la metrópoli, requirieron de reglamentaciones que ordenaran su trabajo.

La organización gremial

Aunque sobre este tema ya se ha escrito, se hace necesario recordar ahora algunos de sus puntos sobresalientes. El origen de los gremios europeos se remonta al medievo, cuando los maestros de un mismo oficio deciden agruparse para defender sus intereses. Defenderse especialmente de la competencia desleal de aquellos que trabajaban fuera de la corporación; por otra parte, el gremio fue la única forma mediante la cual, gobierno y sociedad reconocieron a los individuos productivos.

La jerarquía gremial era la misma para todas las corporaciones: el maestro encabezaba el taller, era el dueño de la materia prima y de las herramientas y en su tienda vendía los productos de su trabajo. Le seguían los oficiales, que se contrataban con los jefes del taller; se entendía que a ellos les restaba poco tiempo de práctica y aprendizaje, al cabo del cual solicitaban examinarse ante los veedores del gremio; si lograban su carta de "maestros" podían independizarse para poner su taller y tienda. Por último, los aprendices eran niños y jóvenes cuyos padres firmaban ante escribano un contrato con el maestro, para que les enseñara a sus hijos el oficio y las lecciones "de vida" necesarias para su futuro. Mientras el maestro se comprometía a educarlos en la fe católica y en todos los "secretos" del trabajo, los aprendices se obligaban a ser obedientes y dili-

gentes. Finalmente, cuando aquél consideraba que había transcurrido el tiempo suficiente del aprendizaje teórico y práctico del oficio, los jóvenes eran ascendidos a oficiales.

Cada gremio tenía el derecho de elegir a los miembros de su mesa directiva de entre los maestros reconocidos, y generalmente duraban en el cargo de uno a dos años. Entre ellos decidían quién iba a presidir la corporación, así como quiénes serían los responsables de recaudar las cuotas y dictaminar los exámenes de los oficiales durante el periodo de su gestión.

Por otra parte, tal vez la función más importante de los maestros era la de estudiar y formular las ordenanzas bajo las cuales todos los miembros del gremio se obligaban a trabajar; de esta manera se preservaba la integridad de cada corporación, así como la calidad de la producción. Para ello, las reglas consideraban muchos puntos, entre ellos el control de la calidad de los productos mediante la inspección constante de los veedores; regulaban las multas de aquellas acciones que perjudicaban la integridad del gremio y establecían los requisitos para adquirir la materia prima y las herramientas indispensables para cada oficio; advertían quiénes tenían derecho a pertenecer a la corporación y quiénes no podían ser admitidos. En las ordenanzas también se especificaban todas las pruebas que debían pasar los futuros maestros en los exámenes, bien fuera en la teoría o en la práctica.

Aunada al gremio existía la cofradía, cuyos objetivos eran principalmente de carácter social, ya que regulaban las fiestas de cada corporación, generalmente de carácter religioso, así como las diversas formas de protección para los agremiados y sus familiares en caso de enfermedad o defunción de los integrantes.

Esta forma de organizar y legislar el trabajo perduró en Europa hasta principios del siglo XIX y fue la que se estableció en la Nueva España a partir del siglo XVI, según consta en las *Actas del Cabildo*, que registran como las primeras ordenanzas las de los "herrerros", en 1524. Posteriormente se normaron las diversas labores, de tal manera que para finales del siglo de la conquista la corona controlaba la mayor parte de la actividad productiva novohispana.

Los escultores españoles y sus ordenanzas

Para comprender de qué manera se reglamentó el trabajo escultórico de los artistas novohispanos, se hace indispensable revisar, aunque sea someramente, cómo estaba organizada esta labor en la Península, especialmente a partir del siglo XVI, cuando España logró su unificación bajo el reinado de los Reyes Católicos. En 1484 éstos imprimen las *Ordenanzas Reales de Castilla*, donde estaban contenidas las leyes que debían normar a la sociedad civil de la Península reconquistada; veintiún años más tarde, su hija Juana promulgó las *Leyes de Toro*. En 1567 el rey Felipe II ordenó la inclusión de dichas leyes en la llamada *Nueva Recopilación*, en un intento de publicar y revisar toda la legislación hasta ese entonces emitida, y en 1805 se publicó la llamada *Novísima Recopilación*.⁸ Finalmente, en 1812, las Cortes de Cádiz promulgaron la primera Constitución española, que después de diversas vicisitudes empezó a legislar en 1836.

Con respecto a las ordenanzas que regularon los oficios en la Península, no he encontrado información anterior a 1527, por lo que he llegado a pensar en la posibilidad de que ésta se encuentre dispersa en los diversos archivos municipales, pues según dice Vicente Romero Muñoz:

En el orden práctico la fuente de derecho más usual es la Ordenanza de cada gremio, aprobada en todo caso por el Municipio. El texto fundamental se contiene en la *Recopilación de las Ordenanzas de Sevilla*, obra rarísima impresa en Sevilla por Juan Varela de Salamanca en 1527, verdadera joya de la bibliografía española.⁹

Posteriormente, en 1632, Andrés Grande reeditó esta obra en la que:

...se renuevan todos los caracteres de las letras, la escritura de las palabras, se deshacen las abreviaturas y se ordenan las hojas con numeración arábiga. Todo indica que estando agotada la lujosa edición anterior de 300 ejemplares, fue necesario reeditarla para uso de los gremios y particulares.¹⁰

Esta edición fue la que pude consultar en el fondo reservado de la biblioteca de la Universidad de Sevilla,¹¹ y como se verá más adelante, es posible que éstas fueran las reglamentaciones que sirvieron de modelo a los maestros escultores de la Nueva España para que formularan las propias a partir de 1569.

Las ordenanzas de los escultores novohispanos

En cuanto a las reglamentaciones que legislaron el trabajo de los escultores novohispanos, conviene decir que se encuentran contenidas en el libro que custodia el Archivo Histórico del Ayuntamiento de la Ciudad de México. En él se encuentran reunidas las ordenanzas que fueron recopiladas por Francisco del Barrio Lorenzot, abogado de la Real Audiencia, en el siglo XVIII. Las normas del gremio que nos ocupa están en el tomo 1 titulado *Ordenanzas de gremios de la Nueva España*.

Las primeras ordenanzas fueron confirmadas por la Audiencia en 1568, ya que el tercer virrey, Gastón de Peralta, se encontraba en la metrópoli atendiendo asuntos de índole política. Se normaba el trabajo de los carpinteros de lo blanco y de lo prieto, de los entalladores, ensambladores y violeros. Como se puede apreciar, estas reglas agrupaban los oficios cuya materia prima de trabajo era la madera, la que debían adquirir: "...les dejan venir a la plaza de la ciudad para que los vecinos de ella la compren para hacer sus obras". Por otro lado, hay que advertir que desde este momento, al igual que sucedió con los escultores españoles, nunca aceptaron estar en el mismo gremio que los carpinteros; siempre se opusieron y lucharon por su independencia.

Las segundas reglamentaciones fueron confirmadas en 1589 por el virrey marqués de Villamanrique, y en ellas los maestros escultores, entalladores y arquitectos,¹² esgrimieron sus planteamientos para sustentar su separación de los carpinteros:

...por causa que muchas personas que no saben, ni entienden los dichos oficios, por-

que solamente siendo carpinteros y alumnos examinados, se encargan de obras de imaginería y devoción con que demás de la indecencia por ser las más cosas de la iglesia, engañan y defraudan.

El argumento esgrimido sobre la "indecencia" de las imágenes ejecutadas por los carpinteros deja ver que había un traslape de funciones, lo cual debió propiciar un serio debate, especialmente con aquellos trabajadores especializados en hacer las imágenes religiosas:

En lo que toca al oficio de los entalladores por ser como son adornadores del Credo Divino, hay muy gran necesidad particularmente de los miembros de ella [...] ha de ser examinado de la talla y de la escultura, tomando razón de cada cosa por práctica y teórica y demostración, para que en todo en lo que está facultado, quedare examinado...

Como se aprecia en estas líneas, para confirmar la trascendencia de su labor los escultores se autodenominaban "adornadores del Credo divino", distinguiendo así el producto de su labor¹³ del de los carpinteros; sin duda alguna, éste fue uno de los fundamentos que esgrimieron para separarse.

En las segundas ordenanzas, aunque los escultores siguen considerados en el mismo gremio se definen con precisión sus tareas, esto es, los escultores o "imagineros" ejecutaban las figuras que representaban los diversos pasajes de la vida de Jesucristo, de la Virgen María y de los santos. Los entalladores, como se puede apreciar en los requerimientos que les solicitaban los vendedores el día de su examen para obtener el nombramiento de maestros: "...un chapitel corintio y una columna revistada de talla y follajes de uso romano; de un serafín y de un pajarito; de cortar bien la madera, guardar los campos de la dicha obra y que la sepa dibujar". Éstos eran armados por los ensambladores del gremio en el sitio para el que se habían destinado.¹⁴ En el apartado siguiente se abundará sobre los trabajos que les correspondía a cada uno. Todos ellos definían su mesa directiva y, por lo tanto, elegían a sus vee-

dores para que aplicaran los exámenes a los oficiales que deseaban ya independizarse.

Finalmente, en 1703, el virrey duque de Alburquerque aprobó las últimas ordenanzas que se conocen y cuyo único objetivo fue obtener la autonomía de los carpinteros:

Por cuanto don Juan de Rojas¹⁵ y otro maestro de arte de entallador por memorial que ante mí presentaron, me hicieron relación diciendo que en virtud de mi despacho me servir en contradictorio juicio de mandarlos separar y segregar del oficio de carpintería, para que cada uno viniese por separado debajo de sus reglas y preceptos y que esta nobilísima ciudad les formase ordenanzas...

Con respecto al contenido de estas reglas, resulta interesante advertir que se basaron fundamentalmente en las anteriores disposiciones: "Primeramente, que se guarden y cumplan las ordenanzas que para el buen regimiento y gobierno de este arte, hizo y formó esta nobilísima ciudad, en diecisiete de abril de mil quinientos ochenta y nueve." Cabe destacar que en esta ocasión, sólo se utilizó el nombre de "entalladores" para nombrar las diversas tareas propias de los agremiados, lo cual confirma que no fue tan determinante, sobre todo en la práctica, la estricta clasificación de las tareas. Lo único que conservaron de su anterior organización fue el santo patrón del gremio que era San José, que por razones obvias era el "carpintero por excelencia".

Análisis comparativo de las ordenanzas novohispanas y españolas

En seguida se analizarán los puntos principales de los reglamentos peninsulares que sirvieron de modelo para las ordenanzas novohispanas, así como los cambios sobresalientes. Pretendo dilucidar tres interrogantes: ¿Se procuró que las ordenanzas mexicanas se ajustaran a la realidad de la nueva sociedad que tenía como principal característica estar integrada por indígenas, europeos, mestizos y africanos? ¿Puede decirse que

esta característica fue determinante para conformar la identidad de la escultura novohispana?

Reconozco de antemano que este trabajo no pretende agotar el tema, pues como ya dije, me fue imposible consultar toda la información que debe existir sobre la legislación española y sólo me basé en la obra ya mencionada de la *Recopilación de las Ordenanzas de Sevilla*, publicada en 1527 y reeditada en 1632.

Para empezar, el cuerpo de los preceptos peninsulares está conformado por veintidós cláusulas, en tanto que el de las novohispanas está constituido por treinta y una; pienso que esto se debe a que en el caso de México hubo que hacer señalamientos más precisos para que se regulara un nuevo oficio, en tanto que en España existía ya una tradición escultórica en madera desde la época medieval. Al mismo tiempo, y esto es quizá el fundamento más interesante, las reglas novohispanas tuvieron que legislar el trabajo de los escultores indígenas, asunto que constituye la diferencia más notable entre ambas reglamentaciones.

Como ya se dijo, las normas españolas también estuvieron dirigidas en un principio a los carpinteros de lo blanco y de lo prieto, a los entalladores, ensambladores y violeros. Asimismo, debo destacar que, tanto en la Península como en el Virreinato, eran los carpinteros los que tenían preponderancia sobre los demás trabajadores, ya que de ellos dependía la selección de los integrantes de la mesa directiva del gremio, y aunque no se precisa esta cuestión, por la redacción se infiere que ellos determinaban la selección de los veedores de los demás oficios. Los textos de ambas ordenanzas así lo señalan: "...los dichos oficiales carpinteros por todos los oficiales carpinteros [...] y después de así elegidos, el alcalde y diputados vayan al Cabildo de la ciudad para que allí hagan la solemnidad y juramento que en tal caso se requiere". No he podido aclarar aún cuál fue la razón de esta preferencia, tal vez se debió más que nada a una cuestión de cantidad, esto es, que los carpinteros aventajaban en número al resto de sus compañeros agremiados.

En las primeras ordenanzas de la Nueva España de 1569, tal como se advirtió en los párrafos anteriores, se distinguió, mediante el examen

correspondiente, el trabajo de los entalladores, calificados como “adornadores del Credo Divino”, porque tallaban las imágenes religiosas, y de los ensambladores, en cuyo examen les pedían ejecutar: “un escritorio con dos tapas [...] una silla francesa [...] una cama [...] una mesa de seis piezas con sus cuerdas y sillas de ataraceas”.¹⁶ Como se desprende de esta síntesis, el ensamblador estaba más bien relacionado con la ejecución del mobiliario fino y no con la manufactura de los retablos.

En las segundas ordenanzas de 1589, el término de ensamblador no se volvió a utilizar. Se nombraban entalladores a los que hacían las diferentes secciones de un retablo, mientras que se denominan escultores a los que hacían las imágenes: “...los que pidieren carta de examen de escultor, de una figura desnuda y otra vestida, dando cuenta de la razón y compostura de ella, por dibujo y arte; luego hacerla de bulto en proporción y bien medida, con buena gracia...”

Finalmente, en las últimas reglamentaciones que se expidieron en la Nueva España en 1704, las que ya “corrieron por separado de los carpinteros”, como se advirtió, se utilizó el término de entalladores para denominar, tanto a los que hacían imágenes, como a los que fabricaban retablos: “Los maestros examinados en este arte, pueden hacer esculturas, talla y arquitectura en cualquier materia como lo hacen comúnmente en lo que es tocante y perteneciente a su arte y ha sido costumbre.”

Con lo que respecta a la legislación española no hubo tanta especificación en las tareas, ya que el entallador “...ha de ser buen dibujador y saber bien elegir y labrar bien por sus manos retablos de grande arte, pilares revestidos [...] con sus tabernáculos y repisas para imágenes [...] y hacer coros de sillas ricos...” Llama la atención que no se hace mención en este apartado, como sí aparecen en las normas novohispanas, las labores de talla que implican la ejecución de las imágenes de bulto, como si se diera por sentado que al hablar del trabajo de los retablos estuvieran incluidas. Tengo la impresión de que, para los maestros españoles, no significaba ningún riesgo la “decencia” de las imágenes que aparece mencionada tantas veces en las reglas mexicanas,

ya que seguramente se entendía que en los talleres existían personas con experiencia en el manejo de la iconografía religiosa, y por lo tanto esto aseguraba la correcta factura de los diversos pasajes de la historia sagrada y de las vidas de los santos.

Si se compara el contenido de las ordenanzas de los maestros peninsulares con las del virreinato mexicano, en algunos puntos presentan idéntica redacción, sin embargo, puedo afirmar que se aprecian claramente preocupaciones diferentes. Por ejemplo, en las reglas sevillanas hay varias cláusulas en las que se insiste en el lugar donde debían adquirir la madera y todos los elementos de hierro indispensables para realizar sus labores:

...Que ninguna de las dichas personas sea osado de comprar en esta ciudad madera ninguna de la que viene sobre mar para haberla revender [...] De esta misma forma se entienda en la compra de la dicha clavazón perteneciente para el dicho su oficio...

Esto permite suponer que la corona tuvo gran dificultad para controlar la compra, venta y reventa de madera y otros materiales, especialmente por sus puertos, a través de los cuales debieron llegar preciosas cargas de América y África.

En ambas reglamentaciones, se analiza la situación de los maestros que no son “de la tierra”. En la Nueva España seguramente los problemas fueron frecuentes, ya que tuvieron que enfrentar el problema de los europeos que al llegar traían pretensiones de trabajar y vender sus obras de inmediato, pretextando que estaban facultados para desempeñar el oficio. Esta competencia desleal debió inconformar a los que se habían apegado a las ordenanzas —especialmente criollos y mestizos— y que habían cumplido con el consabido requisito del examen, de ahí que se estipulara que debían acreditarse como verdaderos maestros; “...ningún oficial escultor, ni entallador que viniere de fuera de esta ciudad, así de los reinos de Castilla como de cualquier parte, no pueda tener tienda abierta [...] sin que primero y ante todas las cosas, haya presentado y presente la carta de examen”.

En las reglas sevillanas se insiste en la calidad de los aprendices: "Que ninguno de los dichos oficiales susodichos sea obligado a tomar mozo ni lo meta para aprender el oficio, al menos que sea cristiano y de linaje de cristianos limpio ..." Este mandato representa una de las grandes diferencias con respecto a las novohispanas. El texto especifica: "...ningún negro o esclavo que así fuere de cualquier oficial ora sea comprado por sus dineros, ora sea puesto para que aprenda el dicho oficio y lo aprendiere, no pueda ser examinado [...] ni poner tienda ..." Es decir, podían trabajar en el taller pero se prohibía el examen que les daba derecho a montar su taller y vender sus obras. En este sentido, aunque las ordenanzas del virreinato de pintores y escultores están redactadas en idénticos términos, estudios recientes han demostrado que esto no se llevó a cabo al pie de la letra; prueba de ello es el caso del magnífico pintor mulato Juan Correa, quien destacó ampliamente en su gremio durante la segunda mitad del siglo XVII.

Otra disposición que no se señala en las ordenanzas sevillanas y que aparece en las virreinales, es la que prohíbe al escultor llevar a cabo tareas que son de la competencia del pintor y viceversa, lo cual evidencia que esto acontecía con frecuencia, ya que no hay que olvidar que para los retablos dorados y las esculturas policromadas y estofadas¹⁷ se requería que intervinieran los dos oficios: el escultor tallaba en madera los diversos elementos del retablo y las imágenes, y una vez terminados, "en blanco", debían entregarse al taller del maestro pintor para que terminara el trabajo. Es por ello que, en los contratos novohispanos aparecen las firmas de los maestros de escultura y pintura que se comprometían a cumplir con determinada obra.

Vale la pena señalar ahora que, seguramente porque los pintores y los escultores compartían el crédito de la factura de los retablos y de las imágenes, existe una gran dificultad, tanto en España como en México, para adjudicar las obras a sus autores. A menos que se conozcan a través de los contratos o de menciones en las crónicas y otro tipo de documentos, no se pueden conocer a los artistas que intervinieron en la realización de las esculturas, ya que las pocas firmas que se

han encontrado suelen aparecer en lugares no visibles, como el interior de las cabezas o de las bases de las imágenes, y difícilmente se puede saber si se trata del escultor que talló la figura, o del pintor que realizó la policromía y el estofado.

El escultor indígena en las ordenanzas novohispanas

Dada la trascendencia que tuvo la participación del indígena en los talleres gremiales de los escultores novohispanos, las disposiciones que se emitieron al respecto merecen ser abordadas con detenimiento. El primer virrey de la Nueva España, Antonio de Mendoza, en la *Instrucción* que dejó a su sucesor, deja ver cuál era su interés con respecto a la educación general de los indígenas:

Yo he procurado que haya oficiales indios de todos los oficios en esta república, e así viene de haber gran cantidad de ellos estos tales oficiales se manda que no usen los oficios sino estuvieren examinados conforme a los que en las repúblicas de España se hace [...] y siempre he proveído que particularmente examinen los indios y españoles en aquellas cosas que saben bien e de aquello les den título e permitan que tengan tiendas porque haya más oficiales y no haya tanta carestía.¹⁸

Como se vio, desde los primeros tiempos de la evangelización los naturales fueron adiestrados en el arte de esculpir, así que desde el momento en que se estableció el gremio de los escultores, se determinó también cómo debía ser tratado. Así, tenemos que en las primeras ordenanzas de 1568 quedó estipulado que: "...los indios de esta ciudad, sean examinados y que tengan cuenta y razón en estos dichos oficios y se señalen para ello personas las más hábiles y suficientes que entre ellos se hallaren, para hacer el dicho examen..." Asimismo, según se lee, parece ser que los indígenas se examinaban con veedores diferentes a los de los europeos: "...y se nombren cada año,

un alcalde y dos veedores, para que éstos tengan cuenta de examinar a todos los oficiales de estos dichos oficios, para que las obras que los dichos indios hicieren, vayan bien acertadas”.

Esto va a cambiar notablemente en las reglamentaciones que se expidieron en 1589, ya que se liberó a los naturales de esta exigencia:

Porque a los dichos indios naturales no se puede obligar que en sus oficios y obras que por sus manos hacen, a guardar estas ordenanzas, se declara que: no se entiende con ellos la prohibición y penas susodichas [se refiere al examen que debían presentar los demás] sino que libremente hagan sus oficios...

Además se prohibió que “...ningún español, aunque sea maestro examinado, pueda comprar obra hecha por los dichos indios para volverla a ver en sus tiendas, ni fuera de ellas, so la dicha pena...”. Esto nos confirma, una vez más, que los escultores indígenas fueron tan capaces como los europeos, de manera que algunos de éstos revendían en sus tiendas las obras de los nativos, de ahí que se les sancionara con graves multas.

Por último, en las terceras ordenanzas emitidas hasta 1703, cuando al fin lograron los escultores ser reconocidos como gremio independiente, sorprende el hecho de que se vuelve a reglamentar el examen para los indígenas, aunque solamente para hacer imágenes: “Ningún indio pueda hacer pintura ni imagen alguna de santos sin que haya aprendido el oficio con perfección y sea examinado...”; cabe señalar que estas últimas normas que tuvieron vigencia hasta la segunda década del siglo XIX, repiten en lo sustancial las anteriores reglamentaciones.

En estas ordenanzas se aprecia una particular preocupación de las autoridades por la correcta factura de las imágenes que representan a los diferentes personajes sagrados, de ahí que se exija una vigilancia estrecha tanto de las obras de los pintores como de los escultores:

Por cuanto los retablos y esculturas de imágenes, como cosa de tanta devoción y del

culto divino, deben hacerse con toda perfección y arte [...] que se han hecho y hacen retablos de imágenes tan imperfectos que quitan la devoción engañando los que los hacen a los pobres indios y también a los españoles [...] para remedio de este engaño y daño conocido, se pone por ordenanza que los veedores que fueren de dicho arte [...] salgan a los pueblos y ciudades a ver y reconocer dichas obras y hallando que no están dispuestas conforme el arte, las quite a quien las hiciere y las acabe y las perfeccione...

Resulta importante mencionar que, desde el siglo XVI, el clero de la Nueva España tuvo especial interés en vigilar estrechamente la calidad de la manufactura de las imágenes religiosas. Es evidente que tomó en cuenta las características de la nueva sociedad, especialmente porque se temía que los indígenas relacionaran esta imaginería con sus antiguos ídolos. En varios escritos se manejaron los términos de “honestidad” y “decencia” para calificar cómo debían ser las esculturas que abordaban los diversos asuntos de la historia sagrada y de las vidas de los santos. Tal es el caso del III Concilio Provincial Mexicano de 1585, convocado y presidido por el arzobispo-*virrey* Pedro Moya de Contreras, donde también se consideraron estas cuestiones. Inspirado seguramente en las recientes disposiciones tridentinas, el sínodo mexicano recomendó lo siguiente:

...para que la piadosa y laudable costumbre de venerar las sagradas imágenes produzca en los fieles el efecto para que han sido establecidas y el pueblo haga memoria de los santos, los venera y arregle su vida y costumbres a su imitación, es muy conveniente que nada se presente en las imágenes indecente o profano con que pueda impedirse la devoción de los fieles.

Un punto digno de mencionar es que en estas disposiciones se prohíben las imágenes de vestir: “Las imágenes que en lo sucesivo se construyan,

si fuere posible, o sean pintadas o si se hacen de escultura, sea de tal manera, que de ninguna suerte se necesite adornarse con vestidos y los que ya existieren tengan designadas sus vestiduras propias". Asimismo se negó el permiso de sacar las imágenes de los templos para efectos de "vestirlas o adornarlas".¹⁹ Con estas medidas, además de evitar que se desvirtuara el significado de cada representación por una excesiva o falsa ornamentación, se prevenía que debajo de los ropajes de tela se depositaran objetos o amuletos que evocaran sus antiguas creencias.

Es bien claro que estas disposiciones eclesiásticas se trataron de cumplir, pues aunque el acervo escultórico del siglo XVI que ha llegado a nuestros días, por desgracia no es numeroso, la mayoría de las imágenes están completamente talladas en la madera, policromadas y estofadas, sin inclusión de ningún material complementario, y si llevan algún ropaje es porque la piedad popular lo colocó posteriormente.

Consideraciones finales

Es un hecho contundente que la normatividad hispana inspiró en lo general las reglamentaciones virreinales, sin embargo, las mismas autoridades tuvieron que idear estatutos novedosos que coadyuvaran al control y formación de todos los agremiados, especialmente de los indígenas y mestizos que, desde los inicios, compartieron los espacios de competencia laboral con los europeos.

Las ordenanzas novohispanas definieron con precisión cada uno de los trabajos que se enumeran, tanto para ejecutar las diferentes partes de un retablo, como para las imágenes; pienso que esto se debió a que fue necesario capacitar ampliamente a los indígenas y mestizos en estas labores tan ajenas a ellos. En cambio, en España, tal como lo señalan los especialistas en la actualidad: "Existía una auténtica indefinición profesional entre maestros carpinteros, maestros de obras, ensambladores, arquitectos."²⁰ Otra investigadora apunta: "Tampoco hay referencias en las ordenanzas granadinas al arte de la escultura ni que tuviesen que realizar ningún tipo de

examen para ser considerados maestros."²¹ Prueba de todo ello es que, cuando en la Nueva España se expidieron las últimas ordenanzas en 1704, cuando se concedió a los escultores su independencia gremial, igual que en la metrópoli, sólo se utilizó el nombre de "entalladores" para denominar a su corporación.

En cuanto al tipo de producción escultórica que se normó en el virreinato, hay que destacar que, desde el siglo XVI estuvo básicamente orientada a las obras de carácter religioso, a la manufactura de retablos, de relieves e imágenes de los diversos personajes sagrados, de ahí que se prestara particular atención a su correcta factura e iconografía. Cabe advertir que, aunque no se menciona en las ordenanzas el trabajo laico que se requirió para los arcos triunfales, los túmulos funerarios y las esculturas funerarias de los que nos dan buena cuenta algunas crónicas y documentos, es evidente que los mismos artistas novohispanos que se distinguieron por sus esculturas de índole religiosa, también debieron participar en la ejecución de estas obras que por su carácter efímero han desaparecido.

Por otra parte, vale la pena destacar que, de toda la producción escultórica que se desarrolló a lo largo de los tres siglos del virreinato, es particularmente en las imágenes de bulto redondo donde se aprecian características técnicas y formales diferentes que la distinguen de la peninsular. Por ejemplo, mientras España, durante la última fase del barroco del siglo XVIII, se alejaba del colorido abundante y prefería la monocromía en las vestimentas, la Nueva España producía esculturas con gran riqueza en la policromía y en los diseños del estofado. Al mismo tiempo, sería mediante la inclusión de materiales auxiliares como pelucas y uñas naturales, ojos de vidrio, lágrimas de cristal, huesillos y corchos, así como aureolas y resplandores de plata, que se lograban efectos realistas en la imagen sagrada, de manera que propiciaban que los creyentes experimentaran un "acercamiento" a la imagen sagrada; baste evocar a los famosos Cristos sangrantes mexicanos, con las espaldas laceradas y entreabiertas mostrando la anatomía "casi real" del Salvador, con la finalidad de exaltar la piedad y devoción de los fieles.

En síntesis, no puede hacerse a un lado la gran influencia que tuvo la tradición escultórica peninsular en la imaginería de la Nueva España, principalmente de la castellana y la andaluza, pero a medida que se avanzó en el tiempo, espe-

cialmente durante los siglos del barroco, surgieron artistas sobresalientes, mestizos y criollos, que dejaron un legado cuyas características técnicas y formales identifican a la escultura novohispana.

Notas

¹ Joseph de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 237.

² Giovanni Francisco Gemelli Carreri, *Viaje a la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 129.

³ Fray Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, México, Editorial Porrúa, 1971, p. 408.

⁴ Fray Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, t. I, p. 327.

⁵ Fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, México, Porrúa, 1973, vol. III, p. 487.

⁶ José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 9-11.

⁷ Constantino Reyes Valerio, *El arte indocristiano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978, pp. 129-154.

⁸ Ramón Falcón Rodríguez, "Introducción" a la edición facsimilar de *Leyes de Toro*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, s/a, p. 10.

⁹ Vicente Romero Muñoz, *Los gremios de Sevilla*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 2001, pp. 21 y 22.

¹⁰ *Ibid.*, p. 124.

¹¹ *Ordenanzas de Sevilla que por su original, son ahora nuevamente impresas, con licencia del señor Asistente, por Andrés Grande, Impresor de libros, Año de 1632. Recopilación de las Ordenanzas de la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla: de todas las leyes y ordenamientos antiguos y modernos; cartas y provisiones reales, para la buena gobernación del bien público y pacífico regimiento de Sevilla y su tierra. Hecha por mandado de los muy altos y muy poderosos Católicos Reyes y señores, don Fernando y doña Isabel, de gloriosa memoria y por su real provisión.*

¹² En este caso, el término de arquitecto se refería a

los escultores que se especializaban en la factura de los retablos y se puede decir que no fue usado con frecuencia.

¹³ Las ordenanzas completas de los escultores novohispanos se encuentran publicadas en el libro *El imaginero novohispano y su obra*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995, cuya autora es la que suscribe este artículo.

¹⁴ Resulta interesante que, por más que las ordenanzas tratan de definir cuál es la labor que identifica cada trabajo, lo común, a lo largo de los tres siglos del virreinato, fue la utilización indistinta de los nombres de escultor, entallador y ensamblador.

¹⁵ Escultor reconocido en su tiempo, segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII, autor de la sillería del coro de la catedral de México.

¹⁶ Recibe el nombre de "taracea" la labor formada por el embutido de pequeñas piezas de marfil, maderas finas, carey, plata, etcétera.

¹⁷ La técnica del estofado consiste en cubrir la superficie de la escultura donde se ha tallado la vestimenta, con policromía y oro de hoja, aparentando las telas de brocados de seda.

¹⁸ Manuel Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos*, México, EDIAPSA, 1954, pp. 235-236, *apud* Anselmo de la Portilla, *Instrucciones que los virreyes de Nueva España dejaron a sus sucesores*, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1873, t. I, p. 35.

¹⁹ *Concilio III Provincial Mexicano*, publicado por Mariano Galván Rivera, Barcelona, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, 1870, pp. 331-332.

²⁰ René-Jesús Payo Herranz, *El retablo en Burgos y su comarca*, Burgos, Excelentísima Diputación de Burgos, 1997, p. 107.

²¹ Bibiana Moreno Romera, *Artistas y artesanos del barroco granadino. Documentación y estudio histórico de los gremios*, Granada, Universidad de Granada, 2001, p. 153.

