

Más eslabones

Jaime Cuadriello

El arte maestra, traducción novohispana de un tratado pictórico italiano [Estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts], Museo de la Basílica de Guadalupe, México, 2006.

Hay lagunas en la historiografía que pueden parecer inexplicables. Pero que también han estado a la espera, durante centurias, de que alguien llene sus vacíos y configure una dimensión hasta entonces ignorada. O, si se quiere, de un afortunado investigador que coloque la piedra clave de un edificio en construcción, o que ponga la pieza final a un complicado rompecabezas; todo lo cual nos permita, a sus lectores, apreciar un horizonte histórico en toda su amplitud. Llamémosles a esos documentos “pensados desde antiguo”: presencias faltantes, eslabones pendientes.

El Arte Maestra es uno de aquellos manuscritos “potenciales” que algún día algunos esperábamos que apareciera. No sólo por las implicaciones que en sí mismo abre a la investigación, sino porque, ante el tamaño de la producción pictórica del siglo XVIII novohispano, era para todos desconcertante que no existiera una reflexión teórica más amplia que sustentara la razón o los postulados técnicos de este quehacer artístico. En efecto, estamos ante un crecido fenómeno de productividad y uniformidad estilística sin parangón en la historia de la pintura de este lado del Atlántico. Una pléyade de miembros tan activos como atractivos, cuyas figuras se extienden a todo lo largo de dicha centu-

ria: desde los hermanos Rodríguez Juárez y su discípulo José de Ibarra hasta Juan Patricio de Morlete Ruiz y José de Alzibar, pasando, por el excelso Miguel Cabrera y el no menos ambicioso Francisco Antonio Vallejo.

Para sopesar el significado de la aportación de esta nueva publicación hagamos un breve ejercicio retrospectivo. Puedo asegurar que si la historiografía hubiese hallado hace tres cuartos de siglo el infolio de *El Arte Maestra*, este sólo hecho hubiera significado un golpe de timón en nuestra apreciación de la pintura del siglo XVIII. Pensemos por un momento que estamos en el México de 1927. Y que un investigador tan curioso y sorprendente, como pudo ser don Manuel Romero de Terreros (que exhumaba papeles fundamentales como un mago que saca palomas de su sombrero) da a la luz *El Arte Maestra* con el escueto aparato crítico que por entonces se estilaba. Ahora mismo, en estos albores del siglo XXI, el nombre del marqués de San Francisco estaría citado como autoridad entre miles y miles de notas de pie de página, tantas o más de las que cosecharon en su tiempo don José Bernardo Couto o don Manuel Toussaint, cuyos datos u opiniones nadie puede pasar por alto si del tema se ocupa. Sería factible, por esto, que desde 1927 *El Arte Maestra*, con notas y estudio de Manuel Romero de Terreros y Vinent, ya fuera en la tercera o cuarta edición; y, sin duda, todos los profesores que enseñamos pintura novohispana en las universidades le tendríamos como texto

obligatorio en nuestros cursos y actividades.

Pero más aún: porque la valoración de los pintores del mediodía del siglo XVIII dejaría de cargar tantos estigmas, tal como la historiografía les infligió por incompreensión o ignorancia. Para empezar, que ya no estaríamos hablando de una producción pictórica en “decadencia”, en la que importaba más el *qué* sobre el *cómo*. Y donde asomaba por todas partes la influencia, para bien o para mal, de Bartolomé Esteban Murillo o de la categoría del murillismo como un derrotero dictatorial y esencialista.

Hagamos ahora un ejercicio similar, pero de mirada en prospectiva. O hagámonos a la idea de que ya estamos de nuevo en el año 2007, y que así pudiéramos prever que, a la vuelta del medio siglo, *El Arte Maestra*, con notas y estudio introductorio de Paula Mues Orts, se hubiera convertido en un texto imprescindible, si no es que “clásico”, con sus dos o tres ediciones respectivas.

No con la vanidad que le confiere a un escritor erigirse en “la autoridad” en determinado campo, sino por la proyección misma de sus planteamientos y que sólo el tiempo aquilatará como útiles, frescos o novedosos. Pensemos, por eso, que los estudiantes y estudiosos del año 2057 tendrán dos o más versiones a su alcance de este documento y que sus ojos han ponderado las razones que la crítica histórica, en sus distintas aproximaciones, ha dado sobre la vigencia de sus criterios de verdad; y, lo que es más importante, en su potencial para conferir las distintas significa-

ciones que la obra de estos artistas reclamaban.

Bien sabemos que meses atrás la profesora Myrna Soto tuvo el mérito de dar a la prensa la primera edición del mismo manuscrito, que se hallaba inédito en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, acompañado de sus respectivas notas, reunidas con pertinencia y dedicación, y un prolijo estudio introductorio.¹

Sin embargo, me consta a mí y a otros colegas del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM que Paula Mues venía analizando con antelación el documento (como parte de su libro sobre el pintor José de Ibarra), y que incluso, cuando ya estaba la redacción de su estudio a punto de concluirse, apareció la edición de Soto y entonces consideró la posibilidad de dejar inédito el fruto de sus pesquisas. Pero como en los terrenos de la recopilación, compulsas e interpretación histórica nada está escrito con punto definitivo, ella, a la postre, consideró dar a la prensa su propia versión crítica. No sólo porque entendió que sus conclusiones eran divergentes sino, sobre todo, en razón de que la común atribución de la autoría intelectual (al círculo del pintor José de Ibarra) requería algo más que añadir simples matices. Más aún, su edición se justifica a partir de las causas y los fines con que se interroga la existencia de este “borrador”, de entender y demostrar que se trata de una traducción discernida en un campo específico. No se diga de su afán por comprender las peculiaridades de la

praxis artística y el ineludible análisis de la identidad plástica de los artistas, que allí quedan involucrados desde su *modus operandi*. Este estudio no sólo es un acto de congruencia intelectual, sino el resultado de varios años de reflexiones que ha venido hilando Mues en otras publicaciones; y tanto la prudencia de sus aseveraciones como el cuidado de su transcripción paleográfica están allí para que cada lector calibre y concluya, qué tanto aporta una y otra.

Para empezar, nos queda claro que *El Arte Maestra* es sustancialmente una traducción novohispana de un tratado pictórico italiano, cuyo interés principal reside en que quedó glosado con intencionalidades locales; y, sobre todo, que fue guía de una práctica estético-cultural uniforme y sostenida. Por demás clave para la renovación de las actividades del inquieto y afamado gremio de Apeles. Se demuestra, pues, que es un texto aplicado a los afanes creativos de sus traductores; y así Mues se enfoca, sobre todo, a examinar el contenido del mismo desde sus prescripciones y estructura, finalidades y funciones.

No se trata, entonces, de una segunda edición ociosa o fuera de lugar, o que opaque la de Soto, ni desde luego coincidente en sus resultados interpretativos y cualitativos. Pero tampoco es un “plagio”, como se ha querido presentar en la prensa, o qué decir de los calificativos tan lamentables que empleó el erudito historiador Guillermo Tovar de Teresa.² En esta edición hay materiales de disensión lo suficientemente amplios como para pensar que la autora tiene una agenda intelectual propia, parte medular que aportar desde su personal

lectura y debatir en sus conclusiones con otros autores (y no sólo con Soto); y gracias a lo cual los lectores y estudiosos de ambos textos serán los primeros beneficiados.

Así, sólo el paso del tiempo aquí alatará si la edición con pie de imprenta del Museo de la Basílica arroja más luces que sombras, pero ahora mismo me atrevo a asegurar, puesto ante el caso de un futuro profesor que enseñara con ética e imaginación, que sin duda recomendaría ampliamente esta versión aquí reseñada. Porque no es parcial, porque ofrece mayores certezas que presunciones sin desligarse de la precisa intencionalidad del documento. A esto se añade una bibliografía actualizada e inclusiva, que le permite razonar los temas y problemas más allá de los lugares comunes y los prejuicios que se venían arrastrando (como la poca receptividad de los artistas a los cambios o la diversidad de sus temas y formas de patrocinio). Y, desde luego, por la simple y sencilla razón de que su autora no es alguien que haya llegado de última hora al campo de la pintura dieciochesca.

Como la más consecuente estudiosa de la identidad y el estatus de los artistas novohispanos de ese periodo, como conocedora de la obra de José de Ibarra y su más amplio catálogo, Mues se adentra en la naturaleza del género preceptivo, en sus categorías técnicas y valorativas, los modelos albertianos del texto original italiano, su filosofía tan pragmática como especulativa (de enjundia cuasi enciclopédica) y los “asegunes” que le impone su traducción novohispana. Tal como los criterios para adecuar el sentido del decoro a la realidad local o la necesidad de modernizarse conforme a su técnica para intervenir “golpeando” los pinceles. Todo sin desconocer el orgullo de una tradición local legada por su congéneres inmedia-

¹ Myrna Soto, *El arte maestra, un tratado pictórico novohispano*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2005. Allí también se ofrece un nutrido panorama de la historia de la pintura novohispana durante el siglo XVIII, un glosario de tecnicismos y una bibliografía de los autores citados. Está precedido por un prólogo de Guillermo Tovar de Teresa.

² Guillermo Tovar de Teresa, “Un trabajo de Myrna Soto”, en *La Jornada*, jueves 11 de enero de 2007, sección cultural.

tos. Basten estos y otros argumentos esgrimidos para demostrar que el manuscrito del tratado tuvo una influencia directa en la teoría del color de aquellos años. Por ejemplo, los pintores mezclaban los colores directamente sobre el lienzo, acordes con la vocación pictoralista y emotiva del periodo; o, como bien lo expresaron sus traductores, “con ánimo heroico”.

El Arte Maestra es, pues, la toma de un partido estético en lo que hace a sus ideas y propuestas y, a la vez, la resolución de un problema tecnológico en sus respectivas consideraciones formales. Tal como propone Michael Baxandall en sus *Modelos de intención*, al indagar sobre la intelectualidad de la autoría del orden pictórico, del factor posicional del creador y el acierto de sus decisiones personales. Esto es, la necesidad de explicar cuadros como “agentes” de concreción o conforme a las peculiaridades “del ojo de la época”.

Bien se sabe que un tratado de pintura posee de suyo una virtud normativa, merced a sus reflexiones para la teoría y la práctica de este arte. Una virtud para pautar la producción de los gremios locales y, desde luego, un recurso para la transmisión de los saberes en medio del *modus operandi* del taller pictórico. Pero tratándose de una traducción adaptada a las expectativas locales, como demuestra la autora, me parece que su mérito está en su capacidad de proyección sobre el conocimiento histórico y estético. Lo que verdaderamente hace de *El Arte Maestra* un texto capital está en razón de su funcionalidad o cometido programático. Ya que tanto los párrafos traducidos del original del jesuita italiano Francesco Lana Terzi, como aquellos otros omitidos por el traductor, se reconstituyen

como un texto condensador de los afanes estilísticos de toda una generación. Ya no tiene un carácter de alegato corporativo: no más argumentos para emprender la defensa de la intelectualidad de la pintura, ya que por entonces esta centenaria apología se daba por descartada; más aún si también los pintores como facultativos se esforzaban por erigirse en Academia y se ufanaban del mecenazgo de arzobispos y virreyes. Sus intencionalidades habrá que buscarlas en la selección de los mismos textos escogidos para su traducción. Ya que es tanto o más revelador por sus omisiones que por las partes traducidas (de aquí la necesidad de publicar el original de Lana y que el lector pueda hacer su propia compulsión comparando el sentido de la traducción).

En suma, por medio de estas descripciones se mira, de forma palmaria, que el registro estilístico alcanzado por los pintores de “la Maravilla Americana” era una práctica estética asumida por los afanes de toda una generación: en realidad, como mecenismo de conciencia merced a un credo estético diferenciado y compartido. De aquí la importancia de explorar el entorno erudito y criollista de los traductores y su vínculo con la eclosión devocional guadalupana del mediodía del siglo XVIII.

Celebro de manera particular que Paula Mues haya dado a luz por primera vez el exquisito dibujo a tinta de José de Ibarra para la contraportada del *Escudo de Armas de México*, obra de la pluma de don Cayetano Cabrera y Quintero y fue grabada por Baltazar Troncoso. Sin duda se trata de la empresa editorial más ambiciosa salida de las prensas novohispanas, y así la enjundia del dibujo no se quedó atrás. Esta aporta-

ción a la iconografía la agradezco en tanto estudioso del guadalupanismo y, desde luego, como historiador del arte: son tan escasos los trazos a tinta de nuestros pintores virreinales que ahora se nos revela una faceta de sus aptitudes, y que sólo de forma inferencial dábamos por hecho. También pone a la luz la estrecha colaboración que había entre poetas y pintores, las artes hermanas según Horacio, para acometer los programas iconográficos y simbólicos.

Queda reconocer todo el respaldo institucional que está detrás de esta cuidada publicación: las autoridades de la Basílica de Guadalupe y el equipo de su museo. En especial a su señor rector don Diego Monroy Ponce. No olvidemos que cada museo es también un centro generador de conocimientos y esta vocación ha sido asumida por sus directivos de manera ejemplar a lo largo de los últimos años, tanto por sus exposiciones, basadas en la investigación, como por los apretados catálogos que las acompañan. De tal suerte, esta institución puede sentirse honrada de haber dado voz, mediante la impresión de este documento, a un grupo de artistas mexicanos del siglo XVIII y que gravitaron en torno al devenir de este santuario. Los mismos que en su más sincera devoción, unida a su patriotismo, pusieron sus conocimientos en pos del culto y las grandezas de la imagen de la Virgen del Tepeyac. Una generación de pintores a la que Manuel Toussaint llamaba, con sobrada razón, “la Maravilla Americana”; que tenían a mucho orgullo confesarse amparados por ella y así se reconocían, al firmar las múltiples copias que hicieron de su sagrada imagen, como “fieles depositarios de los pinceles de Dios Padre”.