



Anales del Instituto de Investigaciones

Estéticas

ISSN: 0185-1276

iieanales@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas

México

Bargellini, Clara

Introducción

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXI, núm. 75, primavera, 1999, pp. 5-9

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36907401>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

CLARA BARGELLINI
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

*Introducción**

LA HISTORIOGRAFÍA MODERNA sobre el arte producido en América en la época del dominio de España se ha caracterizado, generalmente, por ser nacional. Los mexicanos han estudiado el arte colonial en México, y los sudamericanos se han ocupado del arte conservado más o menos dentro de los límites de sus respectivos países. No es ninguna novedad observar que estas divisiones en los estudios sobre el arte, igual que las fronteras nacionales, responden en buena parte a las consecuencias de decisiones políticas decimonónicas y no a la repartición colonial de los territorios de España. El siglo pasado vio el surgimiento del estado-nación y la necesidad de conformar y reforzar sentimientos e identidades propias. Aunadas a las razones ideológicas, están las razones prácticas: los historiadores somos pocos, hay mucho que hacer en cada país y las comunicaciones no han sido fáciles. En síntesis, tanto la ideología como la necesidad han contribuido a que nuestra historia del arte sea nacional y, muchas veces, especialmente en México, también nacionalista.

Mientras en Hispanoamérica se producían estudios nacionales, historiadores en España y en Estados Unidos —el viejo y el nuevo imperio— hacían estudios sobre todo el continente. Ahí están los volúmenes de Diego Angulo y los estudios de George Kubler, como muestras sobresalientes. También hay historiadores latinoamericanos que han visto más allá de sus territorios en sentido estricto, como es lógico, ya que las divisiones políticas actuales, como se acaba

* Esta introducción se refiere a los artículos de Thomas DaCosta Kaufmann, Jaime Lara, Tom Cummins, Clara Bargellini, Pilar López Pérez, María José Goulão, Guadalupe de la Torre, Humberto Rodríguez Camilloni y Marta Fajardo.

de decir, no corresponden del todo a las de los virreinatos, audiencias, reinos y provincias de los siglos XVI al XVIII. Además, en las últimas décadas, algunos han llegado a abarcar asuntos comunes o han intentado trabajos más enciclopédicos y sintéticos. Piénsese en Héctor Schenone sobre la iconografía¹ o Ramón Gutiérrez sobre la arquitectura,² para citar dos ejemplos. No deja de llamar la atención, sin embargo, que la mayoría de estos proyectos sobre arte latinoamericano se han hecho para editoriales españolas. Los tomos del *Summa artis* en los que han colaborado historiadores españoles y latinoamericanos están editados en Madrid. El trabajo de Schenone, publicado en Buenos Aires, es una excepción, a la que poco a poco se irán añadiendo otras. Una iniciativa importante surgida en América Latina, y que quiso impulsar la comparación, fue el XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de 1993, con el tema “Arte, historia e identidad en América, visiones comparativas”,³ aunque uno de sus resultados fue la comprobación de las dificultades inherentes al intento.

No es mi finalidad aquí ampliar o profundizar en esta condición historiográfica. Además, la localización del origen de los estudios o de su lugar de publicación es solamente una mínima contribución a su comprensión y a la comprensión de los fenómenos artísticos que se pretenden esclarecer. Enunciar esta situación, sin embargo, sirve para situar la colección de estudios aquí recopilados. Todos fueron presentados en un simposio titulado “Arte y arquitectura virreinales en Latinoamérica: visiones comparativas”, llevado a cabo en el marco del 49 Congreso Internacional de Americanistas en Quito del 7 al 11 de julio de 1997. Los congresos de americanistas son propicios para el encuentro de especialistas de muchos países. De acuerdo con la convocatoria, el simposio buscaba “la comprensión de las artes virreinales a través de la comparación entre sus manifestaciones en distintos lugares, con la finalidad de explorar semejanzas y diferencias, detectar experiencias únicas, etc., en cuestiones de iconografía, técnicas y otras”. A los interesados en participar se les dio la alternativa de hacer las comparaciones dentro de su misma ponencia o presentar su trabajo junto con el de otro estudiioso invitado con ese fin.

1. Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992.

2. Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 1983.

3. Las actas fueron publicadas en tres volúmenes por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1994. Participé en la organización de ese coloquio y la experiencia es un antecedente directo del simposio cuyas contribuciones se publican aquí.

Este último mecanismo posibilitaría el encuentro de expertos nacionales que trabajan sobre problemas semejantes en situaciones diferentes, y evitaría las simplificaciones sobre contextos menos conocidos.

Nada hay de novedoso en insistir en la comparación en el campo de la historia del arte. Es tal vez el “método” más verdaderamente inherente a esta disciplina. Explícita o implícitamente, siempre pensamos en otros trabajos al estudiar cualquier obra en particular, y cualquier juicio es fruto de estas confrontaciones. El corolario de esta aseveración es que la selección de comparaciones equivale a plantear y, por lo tanto, parcialmente solucionar, el problema que se quiere considerar en cada caso. Al volver a examinar la historiografía, no nos puede sorprender, por ejemplo, que muchos de los estudios españoles evoquen comparaciones preferentemente españolas para obras americanas. A diferencia de las historias nacionalistas que también han tenido la tendencia de caer en las comparaciones europeas, muchas veces, para apropiarse de su prestigio cultural, uno de los logros de las historias del arte nacionales ha sido el cuestionamiento de tales comparaciones.⁴ No se trata de desechar lo europeo como paradigma o modelo, sino de problematizarlo, poniéndolo en el contexto de su recepción americana.

Ésta fue la idea principal que originó la organización del simposio de Quito. Los territorios españoles de América acogieron modelos europeos que provenían de contextos no necesariamente iguales. Desde ahí se originaron algunas de las diferencias perceptibles en la producción plástica virreinal. Pero aun en los muchos casos en que los modelos europeos hayan sido idénticos, las condiciones de su recepción no lo fueron. Un ejercicio útil para acercarnos a la producción plástica virreinal, por lo tanto, es la comparación de lo americano entre sí. Por lo menos, podremos abrir nuevas preguntas que señalarán otros caminos hacia la comprensión.

En efecto, los participantes en el simposio respondieron a la convocatoria con creatividad. Plantearon consideraciones metodológicas y novedades temáticas. Algunas comparaciones exploradas rebasaron la convocatoria al intentar explicaciones más globales. La tendencia general fue comparar la Nueva España con el mundo andino, pero también hubo comparaciones

4. Véase, por ejemplo, el ensayo de Jorge Alberto Manrique, “La formación de la arquitectura barroca americana”, *Simposio internazionale sul barocco latino americano*, Roma, Instituto Italo Latino Americano, 1982, pp. 295-304.

entre diferentes contextos sudamericanos, incluyendo un estudio de las relaciones entre Brasil y la zona rioplatense. Aunque la mayoría optó por la comparación dentro de la propia ponencia, los dos trabajos dedicados a la arquitectura y el urbanismo fueron complementarios.⁵

La primera ponencia de esta colección, de Thomas DaCosta Kaufmann, parte de las ideas de George Kubler sobre las acepciones del término “geografía artística”. Las consideraciones de Kaufmann son una importante contribución a la discusión teórica y metodológica implícita en el propósito del simposio.

Las demás ponencias siguen en orden cronológico, de acuerdo con el tema tratado. Por lo tanto, se continúa la colección con un ensayo sobre obras del siglo XVI: Jaime Lara presenta el uso de símbolos solares en México y en el Perú como un método de acomodar las antiguas religiones a la nueva. Sugiere que los frailes mendicantes siguieron una antigua tradición europea de referirse a Cristo como a un nuevo Helios. El resultado fue una iconografía peculiar tanto en México como en Perú, que tuvo repercusiones en la propia Europa.

Tom Cummins, en un ensayo que problematiza el acto comparativo, recoge y estudia una comparación de la propia época virreinal, expresada en un texto neogranadino del siglo XVII. Se trata de dos imágenes de vírgenes milagrosas, la de Chinquirá (hoy Colombia) y la Guadalupana de México, y de los materiales sobre los cuales están pintadas. El soporte de las pinturas virreinales es también el tema de mi investigación, que proporciona una visión de las características y la distribución de las pinturas sobre lámina de cobre en Nueva España y en Sudamérica.

El tema de María del Pilar López aborda otra categoría de objetos: los de uso diario que amueblaban las casas de españoles y criollos en Santafé de Bogotá. Utilizando una gran cantidad de fuentes y con referencias a las situa-

5. Cabe asentar que no todos los trabajos presentados en Quito están aquí, ya que algunos participantes no enviaron sus textos para la publicación, y otros pudieron publicarlos de manera muy satisfactoria casi de inmediato. Isabel Cruz de Amenábar presentó una ponencia sobre la muerte en el arte colonial, que fue integrada posteriormente a su libro, *La muerte, transfiguración de la vida*, Santiago, Universidad Católica de Chile, 1998. El trabajo de Teresa Gisbert, “Masones y sociedades esotéricas”, está publicado en su libro de reciente aparición *El paraíso de los pájaros parlantes*, La Paz, Plural Editores y Universidad Nuestra Señora de La Paz, 1999. Agradezco a las dos su participación y el haberme informado de estas publicaciones.

ciones en otros contextos hispanoamericanos, la autora identifica la especificidad de estos conjuntos y de los espacios que los albergaban.

Maria José Goulão presenta un caso específico de la conformación de una unidad de geografía artística. La platería dieciochesca conservada en la región del Río de la Plata tiene mucho más que ver con Brasil que con la América española. Es un claro ejemplo de cómo la geografía del arte no corresponde a la geografía política.

Las dos ponencias siguientes versan sobre proyectos urbanísticos dieciochescos de las dos principales ciudades de la América española, Lima y México. Humberto Rodríguez Camilloni demuestra cómo el arquitecto-virrey Amat dio un carácter propio y dinámico a Lima a través de proyectos específicos inspirados en diseños urbanos de la Roma barroca. Guadalupe de la Torre expone como los virreyes de fines del siglo XVIII en México, interesados en la administración eficiente, fomentaron proyectos de definición de los límites de la ciudad de México con fines fiscales. Los arquitectos vieron en las exigencias gubernamentales la ocasión para idear una unidad urbana sorprendente aunque, al fin, irrealizable.

Adentrándose en la caracterización de las fiestas, otra manifestación más del arte hispanoamericano, Marta Fajardo de Rueda analiza los rasgos de la celebración de la jura de Carlos IV en Santafé de Bogotá. Destaca los elementos que la particularizan y aquellos que pueden relacionarse con los usos y costumbres regionales a través de comparaciones con los festejos en la misma ocasión en Panamá y Cartagena.

En esta época de nuevas posibilidades para las comunicaciones, esta colección de estudios puede despertar el interés en profundizar, ampliar y diversificar los caminos aquí trazados. ♣

Agosto de 1999

Clara Bargellini