



Anales del Instituto de Investigaciones
Estéticas

ISSN: 0185-1276

iieanales@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas
México

Dacosta KAUFMANN, Thomas

La geografía artística en América: el legado de Kubler y sus límites

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXI, núm. 75, primavera, 1999, pp. 11-27

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Available in: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36907402>

- How to cite
- Complete issue
- More information about this article
- Journal's homepage in redalyc.org

redalyc.org

Scientific Information System

Network of Scientific Journals from Latin America, the Caribbean, Spain and Portugal

Non-profit academic project, developed under the open access initiative

THOMAS DACOSTA KAUFMANN
PRINCETON UNIVERSITY

La geografía artística en América: el legado de Kubler y sus límites

LAS OTRAS CONTRIBUCIONES a este volumen bien podrán responder a una observación hecha por George Kubler hace tres décadas: “Dentro de veinte años muchos tópicos importantes habrán llamado la atención de los historiadores de la arquitectura (y del arte, podemos añadir), tópicos que todavía en 1967 nadie se ha imaginado y menos investigado”.¹ Entre estos tópicos están los acercamientos a América Latina desde una perspectiva comparativa, que el propio Kubler vislumbraba. Sin embargo, otros temas, insinuados por Kubler en el ensayo sobre la geografía artística apenas citado, y en otros escritos, aún quedan sin desarrollarse, a pesar de su vigencia para los acercamientos comparativos a las regiones americanas.

Este ensayo, por lo tanto, no solamente quiere ser un homenaje al recién desaparecido autor de tantos estudios pioneros; también quiere responder a algunos de los planteamientos de Kubler acerca de la geografía artística, y a la tradición intelectual de donde surgen. Después de sintetizar las ideas que Kubler desarrolló sobre la geografía artística en la década de 1960, este trabajo considerará la forma en que sus nociones se han aplicado en América, y verá cómo se relacionan con otros trabajos de la geografía artística, para

1. “Non-Iberian European Contributions to Latin American Colonial Architecture”, reimpresso en *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler*, Thomas Reese, compilador, New Haven y Londres, Yale University Press, 1985 (en adelante, *Studies*), p. 83.

finalmente ponderar cuáles serían los problemas y límites de este enfoque. Al hablar de geografía artística (*Kunstgeographie*), se entiende una preocupación por la localización, además de por la cronología, al estudiar las características o rasgos determinantes del arte y de la arquitectura; la geografía artística no es equivalente a la geografía física que trata cuestiones tales como la topografía o el clima, ni —como explicó el propio Kubler— es sinónimo de la geografía política, organizada de acuerdo con divisiones de gobierno.² La geografía artística o cultural puede relacionarse con otros aspectos de la geografía, así como la historia cultural puede referirse a otros tipos de historia.

Kubler escribió sobre temas de geografía artística desde su tesis doctoral. Su trabajo acerca de las iglesias de Nuevo México, publicado en 1940, insertó consideraciones geográficas en el estudio de la arquitectura.³ En un ensayo sobre la arquitectura franciscana de California y Nuevo México publicado en 1942, Kubler además tomó un punto de vista comparativo, al tratar la arquitectura de las misiones en relación a su localización geográfica, que describió como la periferia de la América española.⁴ Más adelante, en los cuarenta y cincuenta, con frecuencia aparecen en sus escritos otras ideas acerca de la geografía artística, notablemente en el volumen de 1959 sobre España y Portugal y sus dominios americanos. Allí Kubler hace explícita la diferencia entre la geografía política, física y cultural; en su concepción, las últimas dos están más ligadas entre sí. Se explaya, por ejemplo, sobre el clima del Caribe con respecto a su arquitectura. E introduce argumentos que subrayan la importancia de los centros que llama metropolitanos, como Cuzco y Lima, contrastándolos con sitios del altiplano, es decir Arequipa, Potosí o los alrededores del Lago Titicaca, cuyas iglesias muestran una decoración planiforme que incluye ejemplos de diseño provincial, en lugar de *mestizo*.⁵

2. Para la definición de Kubler, véase especialmente *Santos. An Exhibition of the Religious Folk Art of New Mexico*, Fort Worth, Texas, Amon Carter Museum, reimpreso en *Studies*, p. 61. Adelante se citan otras fuentes para la *Kunstgeographie*.

3. *The Religious Architecture of New Mexico in the Colonial Period and since the American Occupation*, Colorado Springs, 1940; reimpreso con prólogo de Barbara Anderson, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1990, pp. 5 ss.

4. "Two Modes of Franciscan Architecture: New Mexico and California", en *Studies*, pp. 34-38; originalmente en *Gazette des Beaux Arts*, s. 6, 23, 1943, pp. 39-48.

5. Véase los comentarios en G. Kubler y Martín Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500-1800*, Hamondsworth, Pelican, 1959, pp. 65, 86,

No es casual que Kubler desarrollara sus ideas acerca de la geografía artística en la primera ocasión que se dedicó una sesión de un Congreso Internacional de Historia del Arte a América Latina; fue en Nueva York en 1961, cuando Kubler habló acerca de las escuelas metropolitanas en la arqueología y en el arte colonial latinoamericanos. En su ensayo, publicado en Princeton en 1963, Kubler desarrolla su concepto de lo metropolitano y de lo provincial. Al profundizar sus ideas, insistió en su oposición a las explicaciones que filtran el arte colonial por categorías raciales, como *mestizo*; siguió con la misma línea en varios ensayos de la década de los sesenta.⁶ Kubler enmarcó la cuestión de la ciudad capital y la provincia en términos de centros culturales; en la época colonial y en el siglo XIX, según él, solamente serían México, La Habana, Bogotá, Quito, Lima y Río de Janeiro. Identificó estas ciudades como centros porque en ellas se daba lo que llamó el tiempo rápido del cambio artístico.⁷

Como todos sabemos, esta idea es fundamental en su famoso libro, *La conformación del tiempo*, de 1962. Pero tal vez es menos conocido que en esa obra Kubler se refirió directamente a la sociedad colonial y a su geografía artística como ejemplo de la diferencia entre tiempos rápidos y tiempos lentos que se manifiestan en cadenas o series de eventos (incluyendo eventos artísticos) que, en sus términos, conforman el tiempo. Las colonias latinoamericanas constituyen un ejemplo clásico del fenómeno de extensión, en el que un esfuerzo gigantesco con criterios mínimos de ejecución determinó la estructuración de todo un continente con consecuencias permanentes para la his-

91 ss., 96 ss., respectivamente. Aunque en *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1948 (traducido como *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983), Kubler habla de materiales, la geografía artística no desempeña un papel importante.

6. Véase "Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas medievales y clásicas", *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, 1966, 4, pp. 51-61; e "Indianism, Mestizaje, and Indigenismo as Classical, Medieval, and Modern Traditions in Latin America", *Studies*, pp. 75-80. El hecho de que estas ideas todavía tengan alguna vigencia manifiesta la poca recepción de los esfuerzos de Kubler.

7. "Introducción" a "Metropolitan Schools in Latin American Archaeology and Colonial Art", *Latin American Art and the Baroque Period in Europe (Studies in Western Art. Acts of the 20th International Congress of the History of Art)*, Millard Meiss (ed.), Princeton, Princeton University Press, 1963, 3, pp. 145-147.

toria del arte. Poblaciones exiguas, zonas poco habitables, distancias entre centros y comunicaciones defectuosas, tanto en América como en Europa, perpetuaron un paso de desarrollo artístico lento y descuidado que tuvo tres únicas excepciones, y solamente en la arquitectura. Estas excepciones fueron la arquitectura de Cuzco y de Lima entre 1650 y 1710, la arquitectura novohispana entre 1730 y 1790, y la arquitectura eclesiástica de Minas Gerais, Brasil, 1760-1820. Kubler atribuyó la belleza de algunas obras en otros sitios, como Taxco o Arequipa, a su situación natural, que contribuye al lucimiento de formas repetitivas, más que a acciones creativas que buscaban separarse del pasado inmediato para encontrar formas nuevas.⁸

Sin embargo, los comentarios más extensos de Kubler sobre la geografía artística se encuentran en el ensayo introductorio para una exposición de Santos de Nuevo México en 1964. Allí expuso su idea de que la geografía artística americana coincide con la geografía política solamente en sus líneas más generales: la geografía artística siempre provoca admiración frente a la comunión espiritual íntima que une regiones muy dispersas que ni las necesidades políticas ni las económicas lograron unir. Kubler proporciona un atlas de geografía artística que contiene menos unidades que un atlas político, y que incluye solamente siete regiones. Éstas son: el Caribe y las costas del Golfo, incluyendo los litorales de Sudamérica, Florida y Yucatán; México, extendiéndose al norte y al occidente del valle de Anáhuac, con el suroeste de Estados Unidos; México meridional y Centroamérica; los Andes del norte; la zona andina central incluyendo el Perú y Bolivia; Sudamérica meridional y oriental, con Argentina y Chile, y Brasil. Kubler empareja el Caribe y los Andes septentrionales por ser áreas que dependían directamente de gustos europeos; México meridional y Centroamérica eran comparables a los Andes centrales, donde se desarrolló el estilo planiforme; y las regiones marginales del norte de México y de Sudamérica meridional se parecían hasta cierto punto por ser los sitios de un arte rústico y provincial.⁹

Finalmente, en 1968 Kubler publicó "El problema de las aportaciones no ibéricas en la arquitectura colonial latinoamericana" que cité al principio de este trabajo. Reseñando varias obras generales sobre el arte latinoamericano, Kubler hizo la propuesta de "quitar la máscara imperial e invariable del ros-

8. *The Shape of Time, Remarks on the History of Things*, New Haven, Yale University Press, 1962, pp. 112-113.

9. "Santos", *op. cit.* (nota 2), pp. 61-62.

tro de la arquitectura colonial de América Latina”, y señaló antecedentes europeos que contribuyeron a la formación de tradiciones latinoamericanas cuyo origen estaba fuera de la península ibérica. Anotando que nuestros mapas de provincias artísticas son todavía “tan arbitrarios y borrosos como los mapas de los geógrafos físicos del siglo xvi”, Kubler repitió que la geografía artística sigue reglas de asociación distintas a las de la geografía política y urgió que se diera más atención a su investigación y al estudio de las rutas de transferencia de ideas artísticas dentro de Europa y desde Europa a América.¹⁰

Así fue como hace treinta años Kubler había proporcionado un rico acervo de ideas con las cuales hubiera sido posible construir estudios comparativos de geografía artística. Centro *versus* provincia, metrópolis *versus* periferia, regiones artísticas *versus* regiones políticas son recursos con los cuales hubiera podido trabajar la historia del arte y de la arquitectura latinoamericana. Pero los intereses del propio Kubler tomaron otras direcciones principalmente hacia los estudios del arte y de los idiomas precolombinos, así como hacia los estudios de la arquitectura española y portuguesa y la teoría, y parece haber dejado a un lado la elaboración de conceptualizaciones sobre la geografía artística. Aunque continuó haciendo comentarios sobre la geografía, y consideró la cuestión del espacio en el arte maya, como antes había tratado el problema de la geografía del arte precolombino, estos asuntos no lo ocuparon mucho en sus estudios posteriores.¹¹ Los materiales que le llamaron la atención en los años subsecuentes parecen haber requerido de otros enfoques, y siempre dejó que el objeto de estudio determinara el método de acercamiento.¹² Kubler tuvo solamente un estudiante que escribió una tesis doctoral sobre un tema del arte de Hispanoamérica.¹³ Otros de sus

10. Citado como “Non-Iberian European Contributions to Latin American Colonial Architecture” (véase nota 1), pp. 81-87.

11. Kubler comenta acerca de la geografía física y la arquitectura en *Portuguese Plain Architecture. Between Spices and Diamonds, 1521-1706*, Middletown, Conn., 1972, p.171. Un ejemplo de un comentario geográfico con referencia al periodo precolombino está es su discusión de las ciudades coloniales, “Cities and Culture in the Colonial Period”, *Diogenes*, 47, 1964, p.61.

12. En una entrevista del 27 de marzo de 1991, llevada a cabo por Richard Candida Smith y Thomas Reese, “George Kubler. Oral Documentation Project”, Getty Research Institute, 1994, queda claro que Kubler primero ponía su atención en problemas empíricos y en los objetos, y después se dirigía a las cuestiones teóricas que éstos sugerían.

13. Barbara Anderson, “The Figural Arrangements of 18th Century Churches in Mexico”, Yale University, 1979. Agradezco a la Dra. Anderson el haberme facilitado su tesis.

alumnos, quienes han escrito sobre temas precolombinos o hispánicos, no han mostrado interés en publicar sobre problemas de geografía, ni en adentrarse específicamente en cuestiones de geografía artística. Afuera de su círculo inmediato, las ideas de Kubler sobre la geografía artística apenas han sido notadas por investigadores interesados en áreas no occidentales.

Las ideas de Kubler acerca de la geografía del arte han tenido, en general, poca resonancia en los estudios sobre el arte latinoamericano, con la excepción del “provincialismo”. En la década de los sesenta, Erwin Walter Palm parece haber aceptado la discusión de Kubler sobre las metrópolis y las periferias en sus propios trabajos sobre la provincialización. Palm adopta esta noción en su discusión de los modelos utilizados en las colonias hispanoamericanas: metropolitanos en México, flamencos contra españoles en el Perú. Rechazando la idea de que esto era por la presencia de un mayor número de artistas flamencos en el sur, él describió este proceso de polarización como una indicación de “la desintegración de fuerzas reunidas en el arte de la metrópoli”.¹⁴ En 1980 Graziano Gasparini citó a Palm y a Kubler en su texto de introducción a la arquitectura barroca latinoamericana, definiéndola como una forma de persuasión retórica provinciana. Gasparini citó algunos de los comentarios de Kubler que rechazan la noción de una cultura invariable y uniforme en el mundo ibérico,¹⁵ y sugirió que una idea arquitectónica traída a América por un jesuita no ibérico pudo haber tenido impacto en el nuevo continente aunque no fuera conocida en España. Regresaremos sobre este punto más adelante. También relacionó las diferencias entre las artes mexicanas y las sudamericanas con la presencia relativamente mayor de artistas no ibéricos en Sudamérica.

En un trabajo presentado en el Congreso Internacional de Historia del Arte en Washington en 1986, publicado en 1989, Jan Bialostocki invocó a Kubler y se refirió a Latinoamérica. Aunque no aludió a los textos de Kubler

14. Erwin Walter Palm, “The Art of the New World after the Spanish Conquest,” *Diogenes*, 47, 1964, pp. 70-71. Véase además, Erwin Walter Palm, “Perspectivas de una historia de la arquitectura colonial hispano americana”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, 1968, citado por Graziano Gasparini, “L’architettura barocca Latino-Americana. Una persuasiva retorica provinciale”, en *Barocco Latino Americano*, Roma, 1980, p. 15.

15. Erwin Walter Palm, “Perspectivas de una historia de la arquitectura colonial hispanoamericana”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, 1968, citado por Graziano Gasparini, “L’architettura barocca Latino-Americana. Una persuasiva retorica provinciale”, *Barocco Latino Americano*, Roma, 1980, pp. 15 ss.

sobre el arte latinoamericano, Bialostocki utilizó *La conformación del tiempo* para vindicar algunos de los valores de la periferia artística. Bialostocki parafraseó el contraste que hace Kubler entre la rapidez de los eventos culturales en los contextos urbanos que son “los centros de los eventos culturales, y el tedio de las ciudades de provincia”, pero distingue además entre una provincia que depende de un centro, y la periferia, donde se encuentran influencias de más de un centro poderoso. Dado que las periferias eran libres del poder acumulado de la tradición, dice Bialostocki, podían, a diferencia de las provincias artísticas, ser innovadoras tanto en estilos como en iconografía. Para demostrar este punto, Bialostocki llamó la atención sobre las “obras excelentes del barroco mexicano tardío: que eran periféricos en relación a los centros artísticos y arquitectónicos de la capital mexicana, y por otra parte, todo México, la Nueva España, era periférica a España”.¹⁶

El trabajo de Bialostocki revela su deuda para con Kubler, y sugiere algunas de las potencialidades interpretativas de su acercamiento; también indica el contexto más amplio dentro del cual pueden insertarse las contribuciones de ambos estudiosos. Ésta es la tradición de *Kunstgeographie*, un tópico que Bialostocki había tratado en otras ocasiones, y al que el coordinador de la sesión en la que el trabajo fue presentado, Enrico Castelnuovo, había hecho importantes contribuciones señaladas en el título de la sesión, “Centro y periferia”.¹⁷ En cierto sentido, podemos considerar que la *Kunstgeographie* tiene una historia tan larga como la *Kunstgeschichte*, ya que los objetos se han estudiado situándolos tanto en el espacio como en el tiempo, a través de gran parte de la historiografía del arte. Se discuten las obras, situándolas en su fecha cronológica o su época estilística, como, por ejemplo, el siglo XIX o el Barroco, y de acuerdo con su nación, región y hasta ciudad: francés, lombardo o veneciano. En 1980 Graziano Gasparini citó a Palm y a Kubler en su texto de introducción a la arquitectura barroca latinoamericana, definiéndola como una forma de persuasión retórica provinciana

En el temprano siglo XX, se examinaron las premisas de este método y, especialmente en el mundo de habla alemana, florecieron los estudios de *Kunstgeographie*. El idioma en que se llevó a cabo esta discusión puede ser una explicación por su entrada tardía al mundo hispánico, excepto, tal vez,

16. Gasparini, *ibid.*, pp. 15-19. Gasparini debe haber conocido el ensayo de Kubler sobre las contribuciones no ibéricas, ya que dirigía el *Boletín* de Caracas donde fue publicado.

17. Jan Bialostocki, “Some Values of Artistic Periphery”, *World Art. Themes of Unity in*

vía Kubler. Los acercamientos iniciales a la geografía artística por Kubler se asemejan a los de la *Kunstgeographie*, y, dado que una de las etapas de su educación fue en Alemania en los años fatídicos de 1932-1933, pudo en efecto haberlos recibido directamente.¹⁸ En todo caso, las investigaciones germánicas, especialmente de los veinte, desarrollaron un interés en definir cualidades que se pensaban pertinentes o determinantes para el arte de una región en particular, o *Kunstlandschaft*; también se expresó un fuerte interés en la definición de las cualidades nacionales del arte.¹⁹ En los treinta el nacionalismo inherente a este acercamiento se expresó en propaganda del tipo asociado a la ideología de *Blut und Boden*.²⁰

El *revival* en la posguerra de la *Kunstgeographie* en el mundo de habla alemana en general reemplazó el compromiso con la geografía artística, representada por preocupaciones acerca de la sustancia alemana del arte alemán, con investigaciones acerca de lo que podía ser típico de regiones provinciales; Bialostocki ha comparado este acercamiento con el tradicional interés italiano en las escuelas pictóricas, las *scuole pittoriche* de Italia.²¹ En los sesenta y setenta, en otros contextos, otros estudiosos, además de Kubler, desarrollaron discusiones nuevas sobre la geografía artística. En 1962 Kenneth Clark ar-

Diversity (Acts of the 25th International Congress of the History of Art), Irving Lavin (ed.), University Park, Pennsylvania y Londres, 1989, 1, pp. 49-58.

El título de la sesión fue "Center and Periphery: Dissemination and Assimilation of Style"; véase Castelnovo, "Introduction", *World Art*, 1, pp. 43 ss. La contribución principal a la que me refiero es Enrico Castelnovo y Carlo Ginzburg, "Centro e periferia", *Storia dell'arte italiana*, Turín, 1979, 1, pp. 285-352.

Kubler era heredero directo, por supuesto, de la discusión del arte relacionado a la geografía elaborada por su maestro en Yale, el estudioso francés Henri Focillon. Este tema, así como un tratamiento extenso de la geografía del arte y del lugar de Kubler en su discurso es el asunto del libro que estoy escribiendo, titulado tentativamente, *The Place of Art. Towards a Geography of Art*.

18. Para este aspecto de la biografía de Kubler, véase Thomas F. Reese, "Editor's Introduction", *Studies*, p. xvii.

19. Para una visión general, Lars Olof Larsson, "Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreissiger Jahren", en Lorenz Dittmann, ed., *Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Stuttgart, 1985, pp. 169-184.

20. Al decir *Blut und Boden*, me refiero, por supuesto, a la ideología nazi, cuya expresión sobre este tema menciona Larsson, *ibid.*, p. 169, nota 1, aunque evita explorarla. Para una visión general de la historia del arte alemán en el periodo nazi, véase Heinrich Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945*, Munich y Berlín, 1988.

21. Véase Bialostocki, "The Baltic Area as an Artistic Region in the Sixteenth Century",

ticuló, de manera independiente, una teoría del provincialismo, argumentando que los estilos artísticos internacionales se han engendrado a través de la historia en centros metropolitanos, y se transforman en más provinciales conforme alcanzan la periferia.²² El Congreso Internacional de Historia del Arte en Budapest en 1969, cuyas actas fueron publicadas en 1972, tuvo como tema el desarrollo regional en la historia del arte y propició la presentación de varios trabajos que versaban sobre cuestiones regionales. El más notable fue una contribución de László Vayer que retó la noción del desarrollo artístico uniforme, sobre el que descansaría una teoría de centros y provincias.²³ El propio Bialostocki ya había tratado la geografía de la difusión estilística de varias maneras: en 1965 presentó una hipótesis sobre la distinción entre lo vernáculo y lo manierista en Polonia, articulando más tarde diferencias regionales dentro del propio manierismo. En otra vena, en 1967 Bialostocki escribió sobre el área del Mar Báltico como una región artística, cuyas características eran determinadas no por algún tipo de *Volkgeist*, sino por una religión común, los materiales utilizados, las relaciones comerciales, las fuentes artísticas y algunas personalidades.²⁴ Sin embargo, el ensayo que revitalizó la

Hafnia, 1976, p. 12. En este ensayo Bialostocki proporciona una buena visión general de la *Kunstgeographie*. Entre los escritos posteriores a 1945 citados y dignos de atención están: Reiner Hausherr, "Überlegungen zum San der Kunstgeographie. Zwei Neuerscheinungen", *Rheinische Vierteljahrsblätter*, 30, núms. 1-4, 1965, pp. 351-372; *idem*, "Kunstgeographie und Kunstlandschaft", *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 8, 1968 (Beiheft), pp. 2-8; *idem*, "Kunstgeographie-Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten", *Rheinische Vierteljahrsblätter*, 34, núms. 1-4, 1970, pp. 158-171; Paul Pieper, "Das Westfälische in Malerie und Plastik", en *Das Raum Westfalen, 4: Wesenzüge seiner Kultur*, 3 Münster, 1964; Harald Keller, *Die Kunstlandschaften Italiens*, Munich, 1960; *idem*, "Die Kunstlandschaften Frankreichs", *Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe Universität*, Frankfurt am Main, 1, 1962, núm. 4, Wiesbaden, 1963.

22. Kenneth Clark, "Provincialism", English Association Lecture, Londres, 1962, citado por Castelnuevo y Ginzburg, "Centro e periferia" (como en la nota 18), p. 285.

23. László Vayer, "Allgemeine Entwicklung und regionale Entwicklungen in der Kunstgeschichte-Situation des Problems in Mitteleuropa", *Actes du xxii^e Congrès international d'histoire de l'art, Budapest, 1969*, Budapest, 1972, 1, pp. 19-29. El tema del congreso anunciado en su título general fue *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*. Jan Bakos, "Peripherie und kunsthistorische Entwicklung", *Arx*, 1991, 1, pp. 1-11, valora las implicaciones del trabajo de Vayer y las compara con las de Bialostocki sobre centro y periferia.

24. Véase Bialostocki, "Mannerism and Vernacular in Polish Art", *Walter Friedländer zum 90. Geburtstag. Eine Festgabe seiner europäischer Schüler, Freunde und Verehrer*, Berlin, 1967, pp. 69-74; *idem*, "Two Types of International Mannerism: Italian and Northern", *Umení*, 18, 1970, pp. 105-109; *idem*, "The Baltic Area as an Artistic Region in the Sixteenth Century".

discusión fue uno acerca de centro y periferia, publicado por primera vez en 1979 por Castelnuevo y Carlo Ginzburg en la introducción a una historia del arte italiano.²⁵

El importante ensayo de Castelnuevo y Ginzburg relacionaba los centros artísticos con los centros políticos, económicos y religiosos, y se nutría de teorías tomadas de la disciplina de la geografía. Para ellos los centros artísticos eran como las metrópolis de los geógrafos: se definen como lugares de innovación donde se crean los paradigmas que determinarán el curso del arte. Se caracteriza por la presencia de un gran número de artistas y talleres especializados; una capacidad significativa de exportación de obras; una multiplicidad de mecenas con medios para gastar en obras de arte, reflejando la existencia de riqueza y de complejidad en el medio artístico; la presencia de instituciones de educación, formación y promoción de los artistas; medios para distribuir sus obras; y la presencia de un público heterogéneo con acceso a una amplia información sobre el arte, ejerciendo expectativas y demanda. La periferia artística contrasta con estos centros.

Muchas discusiones posteriores sobre la geografía del arte, incluyendo hasta cierto punto las de Bialostocki, han sido estimuladas por esta tesis. Las ideas de Castelnuevo y Ginzburg han sido tomadas por autores interesados en el arte en la periferia de Europa, en Portugal,²⁶ en las áreas orientales y centro-orientales del continente,²⁷ y en regiones colindantes como Suiza. Entre los estudios suizos, la preocupación por definir la propia *Kunstlandschaft* ha llevado a discusiones muy fértiles, incluyendo notablemente las de Dario Gamboni, donde la dimensión de la historiografía del arte se ha incorporado en una revisión del tema.²⁸ Jean-Bernard Racine y Claude Raffestin, geógrafos profesionales, han reformulado las nociones de la difusión geográ-

25. Véase Castelnuevo y Ginzburg, "Centro e periferia".

26. Véase los ensayos del congreso "Le Portugal et l'Europe-Le problème du centre et de la peripherie", *Les Ateliers des interprètes*, 4, junio de 1992, incluyendo pp. 186-291, muchos trabajos que ampliaron los alcances de la discusión.

27. Bakos, "Peripherie und kunsthistorische Entwicklung" (como en la nota 24), explora esta cuestión, e incluye más bibliografía sobre la Europa centro-oriental desde este punto de vista. Véase, además, los ensayos de Bakos y otros en *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte, 1992*, Thomas W. Gaetgens (coord.), Berlin, Akademie Verlag, 1993, 2, pp. 1 ss.

28. Véase Dario Gamboni, *La géographie artistique (Ars helvetica. Arts et culture visuels en Suisse 1)*. Disentis, 1987 (he utilizado la versión publicada en alemán, *Die Kunstgeographie*);

fica con relación al arte. Han dicho que las siguientes fuerzas-ideas, como las llaman, afectan las artes: centros de innovación y difusión, canales de propagación desde centros principales hacia los de rango inferior, efectos de fronteras (físicas, políticas y culturales) y factores de receptividad.²⁹ Al considerar la Europa centro-oriental, el estudioso eslovaco Jan Bakos ha construido sus teorías sobre una crítica a las discusiones anteriores.³⁰ El autor del presente ensayo también las ha encontrado útiles para conceptualizar la cuestión de la historia de las metrópolis artísticas de la región.³¹ Al tratar cuestiones de la posibilidad de la recepción de escultores y escultura italianas fuera de Italia, principalmente en el centro de Europa, pero también en comparación con México, también he utilizado otras conceptualizaciones de recepción y de intercambio transcultural que son aplicables a problemas de geografía, entre otros planteados por los antropólogos.³²

De qué manera pueden utilizarse estas ideas en la historia del arte americano queda por discutirse. Aquí he tratado de comunicar algunas de estas ideas con la esperanza de que su difusión pueda provocar más respuestas por

idem, "Esquisse pour une géographie de l'histoire de l'art en Suisse", *Nos monuments d'art et d'histoire* 3, 1967, pp. 399-413; *idem*, "Arts visuels, espace et territoire", *Le Grand Atlas de l'art*, París, 1993, 1, pp. 10-17; *idem* con Enrico Castelnuovo, "Introduction" a "La Suisse dans le paysage artistique—Le problème méthodologique de la géographie artistique", *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 41, 1984, pp. 65-66. Este número contiene varias contribuciones de estudiosos suizos sobre el tema; también Gamboni proporciona más bibliografía en sus diversas publicaciones.

29. Jean-Bernard Racine y Claude Raffestin, "Contribution de l'analyse géographique à l'histoire de l'art: une approche des phénomènes de concentration et de diffusion", *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 41, 1984, pp. 67-75.

30. E. G. Bakos, "Peripherie und kunsthistorische Entwicklung", con referencias a más obras del mismo autor.

31. Thomas DaCosta Kaufmann, "Das Problem der Kunstmetropolen in frühneueuropäischen Ostmitteleuropa", en Evamaria Engel, Karen Lambrecht y Hanna Nogossek (eds.), *Metropolen im Wandel. Zentralität in Ostmitteleuropa an die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit. (Forschungen zur Geschichte und Kultur des Östlichen Mitteleuropa)*, Berlín, 1995, pp. 33-46; también en otra versión, "The Problem of Artistic Metropolises in East Central Europe from the Fifteenth to the Twentieth Century", en Jacek Purchla (ed.), *The Historic Metropolis—A Hidden Potential?*, Cracovia, 1996, pp. 109-120. Estos tópicos se han discutido ampliamente en la historiografía de la Europa central, así que estos textos representan un simple muestreo de lo que existe.

32. Thomas DaCosta Kaufmann, "Italian Sculptors and Sculpture Outside of Italy (Chiefly in Central Europe): Problems of Approach, Possibilities of Reception", en Claire Farago (ed.), *Reframing the Renaissance*, New Haven y Londres, 1995, pp. 47-66.

parte de los americanistas. Al mismo tiempo, quisiera mencionar algunos de los problemas involucrados en el estudio de América desde el punto de vista de la geografía artística, los cuales pueden complicar una aplicación demasiado fácil de sus conceptos. En general, se puede decir que la mayoría de las consideraciones acerca de centros artísticos y de las metrópolis implican un modelo básico de centro y periferia. Aunque Kubler trató casi exclusivamente asuntos artísticos en sus formulaciones de geografía artística, la elaboración de este modelo básico en la forma desarrollada en tratamientos más recientes de la cultura geográfica se basa en ideas de historia política y, especialmente, historia económica, en la estela de Fernand Braudel e Immanuel Wallerstein, que plantean la existencia de un núcleo central. Y ese núcleo generalmente se encuentra en la Europa occidental y del sur. De acuerdo con este esquema, en el mejor de los casos, otras regiones, incluyendo el hemisferio occidental, pueden verse como provinciales o, como ya se mencionó, periféricas.³³ Gasparini articuló las ideas de Kubler de forma parecida al decir que la arquitectura colonial estaba inevitablemente ligada al provincialismo, y que en el caso americano esto era el resultado de encontrarse en una zona de recepción y de dependencia de las influencias de la cultura europea.³⁴

Los americanistas querrán tal vez evitar el problema perenne de considerar el arte y la cultura en el continente americano como algo meramente provincial, y por lo tanto, de segundo nivel. Además, es posible tratar de definir las relaciones entre centro, provincia y periferia enfocando la atención a los desarrollos que son independientes de Europa. También aquí Kubler y otros han dado algunas indicaciones. La definición de Kubler permite que lugares como México y Lima sean considerados no solamente como centros políticos, religiosos y económicos, sino también como metrópolis artísticas legítimas. Más aún, corresponden a algunas de las otras definiciones propuestas, como la de Castelnuevo y Ginzburg. Tuvieron suficientes riquezas para realizar una producción artística sustanciosa, distintos estratos de pobladores interesados en obras de arte, medios para la difusión de ideas artísticas y centros para la instrucción de las artes desde fechas tempranas. Lo

33. Estas conclusiones se sugieren en las consideraciones acerca de las metrópolis de Peter Burke, *Antwerp, A Metropolis in Comparative Perspective*, Amberes, 1993, como he indicado en "The Problem of Artistic Metropolises", p. 113, y "Das Problem der Kunstmetropolen", p. 38.

34. Gasparini, "Architettura barocca", p. 15; me parece que el autor expresa ideas similares a las de Kubler en la *Conformación del tiempo* y en otros escritos, al rechazar la teoría de mestizaje a favor de lo provincial del arte colonial.

mismo puede afirmarse sobre otros lugares como Quito, donde existió una escuela de arte, la elaboración de escritos sobre las artes y la producción de pintura y escultura para la exportación; o Cuzco, obviamente un sitio para la producción pictórica: ambos pueden ser considerados centros artísticos durante algunos periodos.

Sin embargo, hay un problema si la atención se centra exclusivamente en América. Las líneas de comunicación y las redes de contacto que relacionan la producción y difusión de las obras de arte, los propios artistas y las ideas artísticas en otros medios como grabados y dibujos no estaban contenidos exclusivamente en América. El Nuevo Mundo, desde el siglo xvi, estuvo integrado a una red mundial. Además del contacto con Asia, al otro lado del Pacífico por el galeón de Manila —y menciono esto porque, a pesar de algunas obras recientes, el potencial de este tópico para los estudios latinoamericanos todavía no se ha investigado suficientemente—³⁵ y con África, las rutas estaban abiertas, más que nada, hacia Europa. No puede, por lo tanto, tacharse de eurocéntrica una visión que llama la atención a estos hechos y sostiene que no se pueden ignorar sin sacrificar una comprensión cabal de la historia americana.

La geografía artística de los jesuitas, a la que Gasparini hace una breve alusión, es especialmente reveladora respecto a los problemas que hay que enfrentar. La geografía jesuita no corresponde a la del imperio español, ni a la geografía política americana. Es un hecho muy conocido que muchos jesuitas llegaron a América no desde la península ibérica, sino desde Italia, y especialmente desde Europa central, porque, a pesar de que Ignacio de Loyola fue español, a partir de por lo menos el siglo xvii tardío, las provincias italianas y alemanas (que incluían gran parte de Europa central) eran mucho más grandes que la provincia jesuita española. Y entre los jesuitas que llegaron al Nuevo Mundo había artistas y arquitectos.

Los asuntos que deben tomarse en cuenta no se limitan a los hechos muy conocidos: que los jesuitas fundaron misiones desde Arizona hasta Argentina, que propiciaron la formación de notables culturas artísticas en áreas relativamente remotas, o como dirían los científicos sociales, previamente subdesarrolladas, como el Paraguay o las regiones de Mojos y Chiquitos. La cuestión también rebasa los hechos de la localización física —como el con-

35. Véase, por ejemplo, *Arte do marfim. Do sagrado e da historia na Colecao do Museu Histórico Nacional*, Río de Janeiro, 1993.

traste entre la selva y el desierto— o las relaciones con las culturas indígenas. Va más allá de que los jesuitas podían traer, y en efecto trajeron, ideas artísticas a América que no se conocían en la península ibérica, como menciona Gasparini, y como he explorado en un estudio sobre el papel de los jesuitas en Europa central y oriental y sobre los jesuitas del centro de Europa en América.³⁶ Sus actividades complican un esquema que relaciona las regiones con los centros metropolitanos, y éstos con Europa.

Los jesuitas a menudo hicieron fundaciones en lugares que pueden llamarse la periferia geográfica, con respecto a Europa o a los centros de los virreinos de la Nueva España y del Perú. Tales son las misiones y visitas jesuitas en Baja California o en la Pimería Alta, o las iglesias en Chile, incluyendo aquellas en la isla de Chile, y las estancias en las pampas argentinas. Algunas de sus construcciones, a primera vista, también pueden parecer productos típicos de una periferia artística, además de física. Los restos de la residencia jesuita en Tumacácori, Arizona, conforman una construcción rectangular de adobe, muy primitiva, adaptada a materiales locales. Aun la iglesia más sofisticada en San Xavier de Bac tiene formas que derivan de ejemplos novohispanos más sofisticados, y de los que parece ser una versión provincial,³⁷ por lo que, en relación con México o con ejemplos españoles, podría, con justificación, catalogarse como provincial. La residencia de Tumacácori es de la época de los jesuitas, y la iglesia de Bac, aunque reconstruida por los franciscanos, representa a los jesuitas de todos modos, ya que incorpora escultura e iconografía jesuita de la construcción anterior. De todos modos, puesto que es la estructura más grandiosa de la región, puede servir para una discusión sobre centro y periferia.³⁸

Mientras estos edificios, al parecer periféricos, fueron construidos en fundaciones del famoso Eusebio Kino, originario del Tyrol meridional (ahora Alto Adige) y educado en Ingolstadt, otras obras de artistas centro-europeos

36. En "East and West: Jesuit Art and Artists in Central Europe, and Central European Art in the Americas", *The Jesuits: Culture, Learning and the Arts, 1540-1773*, Toronto, University of Toronto, Press, 1999, pp. 274-304.

37. Véase William H. Pierson Jr., *American Buildings and their Architects*, Nueva York y Oxford, 1979, I, p. 186, quien pone énfasis en los elementos europeos de la iglesia, y la define como una obra muy provincial, p. 194.

38. Para una visión general de las iglesias de Sonora véase Buford Pickens (ed.), *The Missions of Northern Sonora*, Tucson y Londres, University of Arizona Press, 1993.

e italianos, activos en Chile y en Argentina, aunque localizadas lejos de los centros de Lima, Cuzco o Quito, y así, en una periferia geográfica, no pueden simplemente llamarse producciones periféricas o provinciales. Aunque no se parecen a obras de otros lugares sudamericanos ni encuentran comparaciones en España, pueden acercarse a obras de importantes centros artísticos europeos, donde sus autores habían ejercido anteriormente. Sus elementos, aunque no siempre los materiales utilizados, pueden ser incluso más sofisticados estilísticamente que los de edificios en lugares sudamericanos definidos como centros. Un ejemplo es la escultura de San Sebastián, ahora en la iglesia de Los Andes, al oriente de Santiago, que puede compararse con las figuras talladas por Johann Bitterich, conocido en Chile como Juan Bitterich, en la capilla del Castillo de Pommersfelden en Franconia, Alemania. Esta comparación confirma una atribución y relaciona a Bitterich con uno de los principales proyectos de Europa central en el siglo XVIII, un edificio en el que trabajó una figura tan notable como el arquitecto imperial Johann Lucas von Hildebrandt. Por lo tanto, esta escultura debe relacionarse con centros europeos de poder político y de patrocinio artístico, ya que el mecenas de Pommersfelden, Lothar Franz Graf von Schönborn, era también el arzobispo de Magonza, y por lo tanto canciller del Sagrado Romano Imperio, Bauherr de las residencias en Würzburg y otros lugares, constructor en Viena y Alemania, y cercano a los centros de poder y de las artes.³⁹ También algunos edificios jesuitas argentinos pueden relacionarse con obras de la Europa central: la iglesia de San Ignacio en Buenos Aires de Johann Kraus puede compararse con edificios bohemios, y la de la estancia de Santa Catalina, probablemente de Anton Harls, con iglesias de Baviera. Más aún, la iglesia de la estancia en Alta Gracia, apreciada a menudo como la cumbre de la arquitectura dieciochesca argentina, muestra asociaciones inconfundibles con edificios en la metrópolis artística de Roma.⁴⁰ El orden gigante en las pilas-

39. Véase Isabel Cruz, *Arte en Chile. Historia de la pintura y de la escultura desde la colonia al siglo XX*, Santiago de Chile, 1984, pp. 85-92, para una visión del trabajo de los jesuitas centroeuropeos en Chile. Agradezco a Isabel Cruz el haberme enviado esta publicación. El tratamiento más reciente de las actividades de la familia Schönborn, incluyendo a Lothar Franz von Schönborn, es *Die Grafen von Schönborn. Kirchenfürsten, Sammler, Mäzene*, catálogo de la exhibición, Nuremberg, 1989; sobre obras comparables de Bitterich, véase núm. 117, pp. 244-246, lám. en p. 245. Una breve biografía de Bitterich está en p. 569.

40. Para estos edificios en Argentina, véase las ilustraciones en *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, 1982, I.

tras enmarcando la puerta, el frontón roto, la apertura trapezoidal, la cúpula baja sobre tambor, la forma del frontón, las paredes curvas, aun los pináculos con sus curiosas formas de obelisco pueden asociarse a diseños posborrominioscos a principios del siglo XVIII en la ciudad eterna, en la estela de Carlo Fontana. La presencia de estos elementos romanos conduce a la conclusión que Andrea Bianchi, conocido como Blanqui en Latinoamérica, debe haber tenido un papel importante en el diseño de este edificio, ya que entre todos los personajes asociados con Alta Gracia, Bianchi había trabajado en Roma, cuya arquitectura conocía bien: hasta había presentado un diseño para la fachada de San Juan de Letrán.⁴¹ El hecho de que Bitterich esté documentado como el iniciador de una tradición escultórica importante en Chile,⁴² mientras Bianchi probablemente viajó a varios sitios, incluyendo Córdoba y Buenos Aires, aunque construyó su edificio romano más moderno en Alta Gracia, debería provocar algunas reconsideraciones de las teorías de centro y periferia en la geografía artística.

Muchas otras cuestiones, las condiciones de viaje, la transmisión de ideas y su aceptación también pueden discutirse al tratar la geografía artística americana. Sin embargo, como sugirió Kubler, hasta no poder determinar las diferencias entre estilos locales y lugares de Europa y sus interconexiones, vamos a avanzar poco en la tarea de dar sentido a la geografía artística americana.⁴³ Ciertamente ahora tenemos mejor información sobre aspectos de algunos desarrollos regionales americanos, visiones más sutiles acerca de la participación indígena y también estudios sobre regiones de Europa hasta

41. Para una revisión del problema de la atribución del diseño de la iglesia de Alta Gracia y la participación de varios arquitectos, véase Alberto R. Nicolini y Olga Paterlini de Koch, "Nuestra Señora de Alta Gracia", *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, 1988, p. 48. Mi aseveración aquí contradice a Mario J. Buschiazzo, *Historia general del arte en la Argentina*, 1, pp. 155-156, quien deslinda a Bianchi de la planta de esta iglesia. Uno de los argumentos de Buschiazzo en contra de la participación de Bianchi es la presencia de paredes curvas en el edificio. Me parece que éste es precisamente un elemento italiano romano, que puede asociarse a la tradición de Borromini. Si este elemento difiere de las características de otros edificios atribuidos a Bianchi, habría que reconsiderar esas atribuciones. La tesis de Diego Cobrón, escrita en Roma e inédita, seguramente aclara estas cuestiones. Cobrón descubrió la planta de Bianchi para San Juan de Letrán. Agradezco a Cobrón, quien está ahora en Córdoba, sus comentarios.

42. Véase los documentos citados en Vicente D. Sierra, *Los jesuitas germanos en la conquista espiritual de Hispanoamérica, siglos XVII-XVIII*, Buenos Aires, 1944, p. 258.

43. Kubler, "Non-Iberian Contributions", p. 86.

hace poco olvidadas. Sin embargo, debemos preguntarnos si las investigaciones recientes son mucho mejores que las de los tiempos de Kubler: mientras hace años Kubler criticó a Pál Kelemen por identificar al italiano J. B. Antonelli como rumano, recientemente Gutiérrez llama bávaro al bohemio Kraus.⁴⁴ Hasta que tanto americanistas como europeístas no sepamos identificar centros y orígenes de desarrollos artísticos y manejar más plenamente relaciones intra e intercontinentales, nuestros mapas de la geografía artística, no solamente de América sino también de Europa, permanecerán tan borrosos como los describió Kubler hace treinta años. ✿

44. Kubler, *ibid.*, p. 85; Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo*, habla del “bávaro Juan Kraus”.