

SOBRE REDES Y DISTANCIAS EN LA EDAD MODERNA. ARTE Y CULTURA ENTRE ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

Juan Luis González García y Antonio Urquizar Herrera

CONCLUSIONES

Este número de la revista *Libros de la Corte*, dentro del objetivo general de analizar las formas de producción y recepción artística durante la Edad Moderna hispánica, se ha propuesto incursionar en el espacio cultural hispano/americano: un todo que puede entenderse como un campo dotado de variaciones en vibrante interacción. Las aportaciones de los autores comienzan con una reflexión sobre el sistema de las cortes virreinales: su origen, límites y grado de impacto sobre el arte y la cultura visual. Rubén González Cuerva demuestra que la presunta alteridad o especificidad política de la experiencia iberoamericana no deja de ser homologable a otros modelos de gobierno a distancia –propio de monarquías compuestas– como el virreinal italiano, que a su vez tiene su germen en la Corona de Aragón. En todos los casos mencionados los virreyes tratan de integrarse en el territorio que dominan a través de instrumentos como cortes personales, en las que se incluyen artistas llevados a las Indias que desde allí se introducen en otras redes clientelares. Para la Edad Moderna, la definición de las redes resultantes y su alcance es directamente proporcional al grado en que tales personalidades están documentadas. Así, por ejemplo, un virrey que tuviera acceso al monarca a través de una abundante correspondencia podría estar paradójicamente más cerca de su soberano que un noble que residiera en Madrid. En el terreno artístico, entre los intereses de dichas cortes se cuentan: el atesoramiento de un ajuar artístico; la promoción de obras arquitectónicas; o los obsequios con valor político-religioso, todo lo cual quedaría ejemplificado con el caso, analizado por Francisco Montes González, de los duques de Albuquerque en Nueva España y a su regreso a la península.

Tejer redes interpersonales produce una historiografía más subjetiva, bien diversa de la exploración de, verbigracia, superestructuras políticas. El examen de estos “círculos de sociabilidad” se ha demostrado particularmente aplicable a las elites y sus intermediarios o agentes en el comercio de objetos artísticos. Es muy significativo, sin embargo, que trabajos así (desde la sociología francesa y Francis Haskell a sus epígonos de nuestros días) se centren sobre todo en el sistema artístico contemporáneo, reservando el estudio de lo altomoderno para Italia y especialmente Florencia, donde existen reservorios documentales tan bien catalogados e indizados

como el Medici Archive Project. En el mundo hispánico e iberoamericano se conocen muy pocos de estos, podríamos decir, “documentos interactivos”. La pérdida de epistolarios privados o la inexistencia de diarios de artistas limitan sumamente la investigación sobre estos grupos sociales. Quizá la clave, entonces, sea no tanto estudiar el alto mecenazgo a partir de documentos sino la circulación de obras artísticas de bajo y medio nivel que sí han podido dejar vestigios catalogables de cultura material. Por otro lado, a cuenta de que muchas modalidades de venta en la temprana Edad Moderna (ferias y plazas públicas, tiendas, tratantes o corredores) eran ajenas al sistema de encargos por vía de contratos o tasaciones de terceros – que sí eran protocolizados–, dichas transacciones no pueden documentarse debidamente, ni por tanto “redearse”.

Una cuestión importante a la hora de considerar el acercamiento metodológico a Hispanoamérica desde las perspectivas como las anteriores, cercanas a la Historia Global del Arte, es que muchos de los casos de estudio frecuentados por esta reciente aproximación han demostrado abundar en viejos tópicos: maestros europeos desplazados a cortes más o menos remotas (i.e., “exóticas”); artistas occidentales que proyectan una mirada antropológica –retratando nativos, reflejando paisajes o describiendo especímenes de fauna y flora–; o productos de lujo asiáticos (lacas, nácar, porcelana, marfiles, alfombras) y americanos (textiles, mobiliario) que decoraron cámaras palaciegas. Por ello resulta de interés el texto de Andrés Gutiérrez, donde hallamos un intento de expansión del criterio de mestizaje sobre un marco epistemológico más amplio, que permite observar cómo ciertos estereotipos, adaptaciones o simplificaciones ante lo desconocido (como la desnudez o el primitivismo del indígena, o bien su inserción en la naturaleza local) perviven hoy en la historiografía artística no especializada, la cual juzga estos productos como marginales.

II

¿Cabe distinguir una serie de categorías recurrentemente aplicadas al estudio del arte iberoamericano de la Edad Moderna? Parece difícil negar que el léxico al uso suele operar en estructuras negativas; así, no es raro leer que la pintura virreinal “carece de perspectiva” o que “no se somete a las reglas del dibujo”. No pocas veces esas mismas estructuras han sido aplicadas a la escuela española de pintura o a escuelas locales más o menos dependientes de la misma, y ello –como recuerda Javier Portús– afecta a la política de instituciones necesariamente selectivas de la calidad como los museos; pero también, añadimos nosotros, a la propia terminología empleada por los historiadores del arte, a menudo deliberadamente imprecisa o eufemística para evitar denotar los problemas cualitativos de los pintores españoles y/o hispanoamericanos.

A los efectos antedichos convendría empezar, entonces, por distinguir entre las construcciones historiográficas y la terminología de época. ¿Hasta qué punto nociones como las de maestro, seguidor o escuela; la identificación de la calidad con lo canónico; o, verbigracia, la oposición entre nacional y local, son anacronismos ajenos a la realidad de la Edad Moderna? ¿Es correcto asociar esto último (lo local) con lo identitario? En cualquier caso, no debe menospreciarse la impronta de lo local en el caso americano, cuyo devenir histórico-artístico demuestra que el sustrato indígena, lejos de evidenciar un *genius loci* sometido, subalterno o periférico, proclive a adaptar el paradigma europeo de manera epidérmica o inconsciente, las más de las veces atestigua una voluntad intencionada de adaptación, fusión de lenguajes y formas y modificación de sus hipotéticos patrones de influencia. Una cuestión relevante aquí es la operatividad de los modelos de artista y escuela definidos por Vasari. A estas alturas no se trata ya de advertir la manera en que estos modelos de jerarquía de maestros han determinado la construcción de la historia del arte como disciplina académica y como narrativa cultural. La necesidad de distanciarse historiográficamente del canon vasariano para poder formular nuevas preguntas sobre la cultura visual del pasado y entender mejor el funcionamiento del sistema artístico en un contexto más amplio es ya algo bien sabido. Partiendo de aquí se trataría más bien de indagar en su posible efecto sobre el comportamiento de los maestros de la Edad Moderna y su recepción coetánea. Algunas de las siguientes preguntas, que flotan sobre muchos de los artículos aquí recogidos, son relevantes al caso: ¿hasta qué punto Vasari era leído y entendido en los términos antedichos durante el periodo? ¿Tuvo este modelo consecuencias en la relación entre las artes visuales y su entorno de cultura material? ¿Anhelaban los pintores españoles situarse en una posición de maestros mayores vasarianos? ¿Y los americanos? ¿Cómo se entendían los conceptos de escuela? ¿Tuvieron estas ideas consecuencias en el diseño de las carreras profesionales y en la experiencia de la pintura? Y, con el caso de México como ejemplo paradigmático, ¿qué relación tuvo la articulación de las escuelas con la intervención de los clientes y el público en la construcción colectiva del gusto? ¿Cómo se desenvolvía la tensión entre necesidades/intereses y oferta de recursos/conocimientos?

Peter Cherry cuestiona un tópico historiográfico muy pertinente al respecto: la oposición entre maestros “mayores” y “menores”. El atribucionismo o *connoisseurship*, a priori más relevante para los museos y el mercado, pero también importante para la academia, ha venido organizando las escuelas pictóricas y sus epítomes en función de la calidad y el valor del genio de los “mayores” (o el ingenio, que quizá no estuviera en el horizonte de expectativas de muchos clientes, pero sí en algunos artistas del presente ámbito de estudio). Los “menores”, carentes de esa fuerza creativa, irían después ordenándose después de estas cabezas de lista según

una especie de “metáforas astrales) (i. e., “en su sombra”; “en su estela”; “en su órbita”). En el siglo XIX, cuando vio la luz el atribucionismo como método analítico, estas ideas se elucidaban en términos miméticos: cuanto más difícil resultaba distinguir la mano del discípulo de la del maestro en obras hechas en colaboración, tanto mejor artista era el primero. La crítica de nuestros días ha tratado de discriminar entre esas “manos segundas”, posando sobre ellas una mirada desdeñosa que no se refrena ante los hijos de los grandes maestros (Juan de Zurbarán o Jorge Manuel Theotocópuli), quizá con la única salvedad de aquellos artífices que, se nos dice, superaron a sus progenitores (Juan de Juanes o Juan Ribalta). Pero las escuelas pictóricas eran también un ámbito para el ejemplo y la proyección de la autoridad formativa de un maestro, no solo sobre quienes le seguían en un espacio geográfico o temporal colindante, sino mucho más allá. Esto explica que en la protohistoria de la pintura española artistas como Fernando Gallego se adscribieran a la Escuela de Durero y que Francisco de Zurbarán se enmarcase en la de Caravaggio. La voluntad de estilo, en definitiva, implicaba el auto-reconocimiento del pintor con respecto a su obra y modelos (el viejo aforismo de que “*ogni dipintore dipinge se*”), lo cual daría lugar, en España y América, a pervivencias estilísticas que, extendidas en el tiempo, han sido interpretadas como declinantes o incluso arcaicas.

Si la continuidad de los estilos sobre marcos cronológicos dilatados, fuera de la periodización tradicional del Viejo Mundo, es un lugar común de la historiografía del arte americano, otro lo sería la persistencia de temas y argumentos iconográficos. Temas y argumentos que, por supuesto, condicionaron también el estilo o la manera de pintar. La Santa Faz; la Inmaculada Concepción; las devociones infantiles; o presentaciones seriadas como las hagiográficas (sobre todo santas) de cuerpo entero y el caso de las variopintas series arcangélicas a ambos lados del Atlántico, desplegado por Escardiel González Estévez, son ejemplos que se consideran en varias de las contribuciones. La repetición de temas –en especial a partir de estampas–, más que suponer una imitación literal, podía transformar las connotaciones de los originales (pensemos en cómo las mismas estampas alemanas de lansquenets sirvieron tanto para figurar a los indígenas de Calicut en las procesiones triunfales de Maximiliano I como para encarnar a ángeles arcabuceros en Cuzco). Así, el trabajo de Nelly Sigaut ayuda a entender qué clase de transformaciones eran capaces de ejecutar distintos pintores sobre un mismo asunto grabado en función de su clientela, de las virtudes salvíficas de la imagen a emular o de la voluntad del artista para expresar la teoría de las pasiones del alma. En otros casos la existencia de copias fieles y en cierto número trasluce las demandas de un mercado que absorbía obras artísticas a todos los niveles y en toda clase de calidades, desde el original de mano maestra a la “estampa de una estampa”, caso afín éste al de las esculturas hechas a molde que se multiplicaron por el territorio.

III

Se trata pues de vislumbrar algunas vías para seguir “tejiendo redes y acortando distancias” entre la historiografía artística de España e Hispanoamérica. Sin pretender caer en un afán nominalista para universalizar términos afortunados o de moda sobre contextos acaso improbables, encontramos interesante que se ensayen aproximaciones epistemológicas como las utilizadas recientemente para examinar viejos estilos “nacionales” como el mudéjar o el plateresco o analizar modelos formal y funcionalmente sincréticos rastreables hasta la Antigüedad proto-globalizada. Otro problema radica en cómo estudiar la circulación de artistas y objetos artísticos en época colonial sin incurrir en la constatación positivista o en la descripción documental. Para empezar, debe considerarse *por qué* se produce dicha circulación. Además de razones de prestigio, emulación o moda, para encontrar otros motivos puede ser interesante comparar, a la manera de Luisa Elena Alcalá, la circulación de bienes artísticos diferentes (cotejando, por ejemplo, la circulación de lienzos/cobres flamencos con esculturas policromadas napolitanas/genovesas, o con los crucificados de caña y otras imágenes cristológicas mexicanas). ¿Quiénes posibilitan esa circulación? ¿Se trata de meros intercambios comerciales, o hay que contar con la intervención de agentes como los procuradores jesuitas, o misioneros que, al modo de fray Pedro de Gante o Bernardino Álvarez, fomentaron determinados tipos iconográficos? ¿Cómo operan las redes, cuál es la mecánica de los envíos comerciales o los regalos, y qué función desempeñan ciertos territorios intermediarios, como las Islas Canarias?

Lo dicho en el apartado anterior respecto a las pervivencias de estilos y temas invita a reconsiderar el concepto mismo de influencia y el paradigma centro-periferia en España e Hispanoamérica. Varios artículos en este volumen nos invitan a revisar la idea de que los maestros “menores” dependen pasivamente de los “mayores”, pues muchos de los primeros homenajean creativamente –emulando, no imitando– a los segundos. Tal era el caso de los Polanco, Ayala o Zambrano “mirando” a Zurbarán, en quienes quizá haya que buscar a algunos de los autores de las series arcangélicas. La noción sin duda afecta a la pintura hispanoamericana respecto de la peninsular, pero también a la española frente a sus modelos italianos. ¿Es aún hoy productiva esta confrontación con espejos hegemónicos de raigambre academicista?

Convendría así mismo reflexionar sobre algunos apriorismos, todavía imperantes, acerca de los modos de recepción y producción artística en España e Hispanoamérica. Hay que “descongelar” términos como “élites locales americanas”, mucho más dinámicas y diversificadas de lo habitualmente considerado en función de su procedencia o arraigo, y entender que su gusto –desde el “modo hispánico” a las estrategias criollas de autoafirmación– condicionaba activamente la producción

artística. La contribución de Paula Revenga, en este sentido, invita a sortear no pocas convenciones arraigadas sobre la temática pictórica predominante en el gusto (o consumo) privado de la época al contraponer las obras conservadas, casi siempre de asunto religioso, con lo citado en los inventarios, donde predominarían, por el contrario, pinturas profanas o de género.

¿Qué hacer, en resumen? Pues *ampliar y salir*. *Ampliar* los marcos cronológicos a momentos históricos todavía no bien consolidados como “periodizables” (así, remontarse a 1650 y entrar mucho en el siglo XVIII, en lugar de encapsular centurias completas); y también ampliar los marcos geográficos. Hay redes de poder fuera de las capitales virreinales, en centros menos considerados por la historiografía, mientras que espacios como el mediterráneo o el atlántico revelan una “historia compartida” que merece homologarse, como hace Paula Mues Orts al compaginar de forma igualitaria, sin prejuicios, a Francisco Salzillo con José de Ibarra. *Salir*, en definitiva, del centro del canon, para hacernos nuevas preguntas.