

El arte maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano, estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006 (Estudios en torno al arte, 1).

El libro que ahora comentamos encierra un enorme interés, por cuanto que se aboca al estudio del que resulta ser el borrador del primer texto de teoría pictórica surgido en el medio cultural novohispano. Este importante texto fue localizado entre los papeles que de Cayetano de Cabrera y Quintero se guardan en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, pero en justicia habría que aclarar que dicho manuscrito fue dado a conocer primero por Myrna Soto, a través de una edición muy reciente de la UNAM, con prólogo de Guillermo Tovar de Teresa, y que contó, es preciso reconocerlo, con un muy buen estudio introductorio y muchas y oportunas notas de la maestra Soto. Por ello, como confiesa la misma Paula Mues, a quien debemos el estudio introductorio y notas de esta nueva edición, fue tal el desaliento que le provocó el saber que alguien se le había adelantado no sólo en la detección sino en la publicación del mismo manuscrito sobre el que con tanto ahínco —y a costa de desvelos y de robarle tiempo a su familia— había estado trabajando, que estuvo a punto de suspender y dejar inéditos los resultados de su propio esfuerzo. Pero, para fortuna nuestra y de los estudios de la pintura novohispana en general, tras una reflexión profunda, y sabedora de que en la historia y, por ende en la historia del arte, los temas están siempre abiertos a nuevas lecturas e interpretaciones, y de que nunca está dicha la última palabra sobre ellos, decidió continuar, especialmente al atisbar la posibilidad de seguir un hilo que había quedado suelto y que le llevó a un inesperado final: el manuscrito novohispano no era un texto original mexicano, como se pensaba, sino la traducción de un tratado italiano escrito por un jesuita, el padre Francesco Lana Terzi, el cual formaba parte de una obra más ambiciosa que había sido publicado en Brescia, en el año de 1670. Fue sin duda ese afortunado hallazgo el que la animó a continuar, pero mejor aún, cuando tras conseguir hacerse de una copia del impreso y realizar un cuidadoso cotejo entre éste y el manuscrito de

México, encontró que la traducción había sido hecha con cuidado pero no de manera completa ni literal, por cuanto que había ideas matizadas, trozos abreviados o suprimidos, y partes con correcciones, amén de ciertas palabras agregadas y un párrafo añadido. Fruto, pues, de su encomiable decisión es que *El Arte Maestra* en muy poco tiempo mereció este segundo estudio, pues era necesario dar a conocer tan decisivo hallazgo y dar cuenta, sí, de esos cambios, pero más aún del porqué de los mismos.

Ello significó para la maestra Mues un enorme esfuerzo, pero bien ha valido la pena, pues es gracias al análisis que hizo del documento que se aclaran y corrigen puntos esenciales de él, y se nos ofrece una más pertinente explicación de su razón de ser. Por eso, y para subrayar la novedad de la nueva edición que preparó, agregó al nombre con que ya se conocía al manuscrito un subtítulo: “traducción novohispana de un tratado pictórico italiano”, y, deseosa de evitar entrar en una innecesaria confrontación directa con la autora del primer estudio, con buen tino, inició Paula el suyo recuperando la descripción que diera Ripa de *el conocimiento*, y que consistía en una mujer sentada que sostiene un libro abierto al que señala con el índice e ilumina con una antorcha, pues dicha imagen, nos dice, reflejaba bien lo que la animó a dar su versión: “la idea de que la luz y la palabra impresa guían al conocimiento”.

Con gran agudeza advierte Paula Mues diversos niveles de apropiación del texto por parte del o los traductores. Y es que al tiempo que encuentra párrafos traducidos de manera fiel —hasta el extremo, dice, de que se reproducen en el manuscrito yerros del impreso italiano—, hay otros en que detecta variaciones en el énfasis o el tono del texto original. Encuentra también que, acaso para agilizar el texto, se resumieron asuntos en los que el texto italiano resultaba reiterativo, así como otros que de plano se omitieron en la traducción. El hecho de que esto último se presenta más bien al final del texto, la lleva a concluir que el manuscrito que conocemos es una traducción aún en borrador, sin terminar, y con partes que quedaron enunciadas pero sin desarrollar. Finalmente, su cuidadosa lectura y natural perspicacia le permitieron reparar que junto a los señalados se dan otros cambios, que tienen que ver, según propone, y coincidimos con ella, con la necesidad de adaptar el texto a la realidad cultural novohispana. Por ejemplo, cuando encuentra que los traductores suprimieron los últimos párrafos de la sección dedicada al

color, y que la llevan a arriesgar la hipótesis de que “esas supresiones se hicieron ... por describir procesos prácticos que ya conocían los artífices novohispanos o en los que seguían fórmulas tradicionales muy arraigadas”. Resulta fácil entender, pues, que si se ha detenido a recoger con tanto cuidado tales variaciones, es porque tiene la convicción de que las más de ellas se hicieron de manera consciente y deliberada. Acaso no encuentre respuesta para todos los cambios, ni quizá estamos de acuerdo con algunos de sus planteamientos, pero ni duda cabe que dedica buena parte de su estudio, precisamente, a intentar explicarnos el significado de ellos.

Por lo mismo, mucha atención le merece el añadido de un párrafo, mismo que resultó ser una verdadera joya, del cual Paula Mues sabe extraer importantes y sabias consideraciones. Dicho párrafo es aquel en que leemos:

Algunos hazen sobre la paleta varias templeas acomodadas ael uso que hade tener deellas: en estos nuestros Reynos de las Indias, duró muchos años esta destemplada necedad; hasta que Juan Rodríguez Juárez, el Villalpando y Aguilera famosísimos en sus pinturas despreciaron con animo verdaderamente heroyco esta cansada timidez, introduciendo las mezclas delos colores delos pinceles al lienzo.

Y es que, como bien observa, ese párrafo “permite vislumbrar la participación de un pintor novohispano en la empresa de traducción, ubicarlo cronológicamente en la primera mitad del siglo XVIII y captar su orgullosa vinculación con la tradición pictórica del país”.

El amplio manejo de la historia del arte que posee Paula se refleja en el aparato crítico que despliega, esto es en las ricas y variadas notas que acompañan tanto a su estudio introductorio como a la presentación del texto en sí, y que mucho facilitan la lectura y comprensión de ambos. Es en dichas notas donde paso a paso la autora va aclarando el sentido del texto, donde indica los casos en que la traducción al español sintetiza o altera el texto italiano, y donde señala los momentos en que el padre Lana ha bebido o se separa de lo asentado en las fuentes que tuvo a su alcance. En efecto, es en las notas donde aflora el sólido conocimiento que posee la maestra Mues de varios de los más importantes tratados tanto de pintura como de arquitectura y escultura anteriores al del padre Lana, lo que, aunado a esa mente atenta y perspicaz que la distingue, le permiten irnos advirtiendo de los puntos en que Lana se ha apoyado o

separado de lo dicho por Alberti, Vitrubio o Pomponio Gaurico. En otras notas se agradece, igualmente, el no poco esfuerzo realizado para arrojar luz sobre varios de los oscuros artistas que se mencionan en el texto, y para clarificar lo relativo a pigmentos, materiales o procedimientos técnicos.

Ya la maestra Myrna Soto había señalado, con buen juicio, el importante papel que el afamado pintor José de Ibarra había jugado en la elaboración del manuscrito. Me consta que paralelamente, pero por distintos caminos, Paula Mues iba concluyendo lo mismo. Ahora, gracias a su hallazgo, tenemos en claro que Ibarra no pudo ser el autor del mismo, pero sin duda, sí, uno de los más importantes actores que intervinieron en su redacción. Y ya que mencionamos a este artista, no puedo dejar de destacar lo que me parece otro acierto y novedad en el estudio que nos entrega Paula: la presentación del hasta ahora único boceto novohispano que tenemos, anterior a la Academia de San Carlos, esto es el dibujo preparatorio para el frontispicio del *Escudo de Armas* de Cayetano de Cabrera y Quintero, éste sí de mano de Ibarra, por más de que no ostente firma.

Como era de esperarse, la maestra Mues no deja de lado el problema relativo a quién o quiénes pudieran estar detrás de la traducción. De la lectura atenta de los distintos niveles de variantes observadas deduce que no parece viable la atribución a un solitario traductor humanista interesado en la pintura. Y así como un pintor virreinal difícilmente poseería un manejo fluido del italiano como para intentar hacer la traducción, tampoco parece posible que, dada la especificidad del tema, un traductor ordinario trabajara sin un pintor a su lado que le hiciera los necesarios señalamientos. Y estamos de acuerdo con ella cuando escribe que la empresa intelectual que supone la traducción de un texto como el estudiado abre nuevas perspectivas, pero también, por qué no, la posibilidad de que se localicen otros similares testimonios del pensamiento artístico virreinal.

Pero es el punto referente a la función y a los objetivos del manuscrito donde más se separan los estudios que nos han regalado ambas autoras. Para la maestra Soto se trata de una pieza fundamental en el proceso de la defensa de la pintura como arte liberal, que para entonces hacían sus artífices en México, y que evidentemente queda ligada a la intención de éstos por conformar una Academia que contara con el reconocimiento del rey. Idea muy plausible, pero que no es compartida por Paula Mues, por cuanto

que, como atinadamente señala, no hay nada en el manuscrito que apunte a esa finalidad, y no la hay porque descansa en un texto italiano de la segunda mitad del siglo XVII, en el que, por supuesto, ya se da por descontado que la pintura es un arte intelectual y elevado, y que sus practicantes son profesores de un conocimiento especializado. Su existencia sólo podría explicarse, nos dice, “como parte de la búsqueda por modernizar la pintura novohispana, y con ella, la adopción de nuevas formas de asociación, aprendizaje y valoración del arte”, impulsando la reflexión teórica y la mejora práctica de dicho arte. Así pues, y dado el carácter programático y didáctico del texto, concluye que dicha traducción buscaba cumplir dos propósitos particulares en el ambiente novohispano: “proveer bases teóricas para la enseñanza de la pintura y conservar de manera estructurada y clara la historia local”.

Queda pendiente tratar de aclarar cuándo y cómo llegó a México el tratado del padre Lana. Paula Mues propone, con buen juicio, que pudo haberlo traído “un jesuita viajero”. Por ello, se me ocurre que acaso ese tal pudo ser el enigmático padre Manuel, jesuita y pintor que estuvo activo en México hacia los años treinta del siglo XVIII, quien, a juzgar por el estilo que guardan sus pocas obras conocidas, no parece haberse formado en la Nueva España. Sería necesario investigar más esta posibilidad, pero su condición de jesuita y de practicante del arte de la pintura lo hacen un buen candidato.

Aunque se trata de un estudio denso y complicado, la edición del mismo ha sido muy cuidada, hasta el punto de que sólo hay un par de pequeños problemas que en nada demeritan el libro: lo asentado en la nota 71 está bien, pero como también ahí se habla de la medida del “pie” la referencia se hace confusa, pues a esta medida se le menciona poco después, por lo que quizá hubiera quedado mejor hasta la 73; esto y la selección de dos ilustraciones, la 9 y 15, que en estricto sentido no corresponden a las pinturas o temas de que se habla en el texto, aunque sí ejemplifica lo que ahí se señala, en el caso de la primera, y sí alude al personaje que se menciona, en el de la segunda. Asimismo, el formato del libro es adecuado; la tipografía es muy limpia y encuentro muy acertada la decisión de acomodar las notas del estudio, no al pie, pero sí a uno de los lados de las páginas.

Su amplio dominio de la historia del arte le permitió a Paula encontrar los mecanismos concretos y más pertinentes para hacer

una correcta lectura, traducción e interpretación del texto italiano, pero también, al margen de éste, proponer nuevos caminos para salvar ciertos escollos, como cuando nos invita a desechar los prejuicios que en buena medida han prevalecido en torno al arte y sociedad del siglo XVIII, no sólo virreinales, sino incluso europeos.

Esta segunda edición, pues, viene a arrojar nueva luz sobre muy variados puntos ya apuntados en la primera, pero ni duda cabe que tiene la virtud, además, de que significa una bocanada de aire fresco para los estudios sobre nuestra pintura virreinal en general. Para corroborar esto, baste recoger la novedosa postura que nos ofrece Paula sobre dos cuestiones que se han convertido en lugares comunes que permean prácticamente toda nuestra historiografía del arte virreinal. Una de ellas es la relativa al papel de la Iglesia como un factor limitante de la creatividad artística, y que para el caso concreto de la pintura se ha entendido como decisivo, al privilegiar el *qué* sobre el *cómo*. Noción que ella pone en duda, pues, como bien señala, acaso hemos caído en el error de pensar en una iglesia monolítica y homogénea, cuando que en realidad estaba constituida por un sinnúmero de entidades corporativas (cabildos, clero regular y secular, congregaciones, cofradías) que agrupaban a clérigos y laicos bajo otras tantas identidades, intereses y formas de comprender y participar en la religiosidad. Y ninguna prueba mejor para ello que, precisamente, el texto italiano escogido por los pintores novohispanos, el cual, pese a estar escrito por un jesuita, trata escasamente las cuestiones de corrección religiosa, cuando que lo lógico hubiese sido que aquéllos se hubieran sentido constreñidos a trabajar sobre las reflexiones de cualquiera de los textos teóricos utilizados en el mundo hispánico, que reiteradamente valoraban las disposiciones del concilio de Trento. La segunda postura tiene que ver con esa sobada idea de que la producción de la pintura virreinal fue asfixiantemente religiosa, pues, como bien nos recuerda, el estudio sistemático de los inventarios que hasta hace poco se comenzó a hacer va arrojando claros indicios de que el siglo XVIII permitió una apertura plástica ligada a una nueva y refinada clientela que, al tiempo que financiaba obras de carácter religioso, adornaba sus casas con gran ostentación mostrando para ello más apertura en el manejo de las temáticas, lo que permitió a los artistas desembocar con más insistencia en las expresiones profanas (retratos, paisajes, bodegones, biombos, y los llamados "cuadros de castas"). Por lo dicho, me parece muy

sugere su apreciación de que “el camino andado por los pintores coincidió en muchas ocasiones con el que la sociedad novohispana en su conjunto recorrió en busca de la definición de su propia identidad dentro del vasto universo hispánico”.

Para terminar, solo quisiera recordar que la maestra Paula Mues no es en manera alguna una improvisada, pues son varios los estudios que ha dedicado ya al arte de la Nueva España, y que justamente uno de los principales propósitos que ha perseguido en ellos ha sido el de corregir ese extendido cuanto injusto error de ver a la producción pictórica del siglo XVIII como decadente, no pudiendo aceptar las opiniones que denigraban o miraban con condescendencia a ese conjunto de expresiones que a sus ojos se revelaban plenas de modernidad y belleza. De aquí que, a mi entender, acaso el mejor mérito que encierra el estudio que ahora nos entrega, se encuentra en la abierta invitación que nos hace de revisar los casi siempre denigrados valores plásticos de nuestra pintura colonial de dicha centuria, a la luz de lo que se expresa en el texto traducido. Así, cuando en el manuscrito se advierte “que la gracia y la belleza dependen en parte del color” y que por ello “el artista debe usar cuatro colores principales que se corresponden con los cuatro elementos”, no deja pasar la ocasión para decirnos que en la paleta del pintor novohispano de ese siglo parecieran escucharse resonancias de esa aseveración, lo que, de resultar cierto, viene a corregir la gastada interpretación que ve en esa pobreza de la paleta, un claro signo de su “decadencia”. Invitación que se convierte en reto cuando nos reconviene a “volver a mirar las pinturas del siglo XVIII y discutir acerca de ellas desde sus intencionalidades plásticas,” así como a releer el manuscrito “para luego contemplar las piezas con más luz”.

Debemos congratularnos, pues, por la aparición de este libro. Con él se inaugura la colección editorial de *Estudios en torno al arte* auspiciada por el Museo de la Basílica de Guadalupe, a la que auguramos un prometedor futuro. Por ello no me resta más que felicitar a monseñor Diego Monroy, rector del Santuario, a Jorge Guadarrama, director del Museo, y al entusiasta equipo de investigadores y amigos que en él trabajan por concretar esta iniciativa, y agradecerles por el interés e invaluable apoyo que otorgaron a este estudio. Pero muy especialmente felicitamos y agradecemos a Paula Mues no sólo por habernos entregado nuevas claves para aquilatar la importancia del

manuscrito novohispano, cuyo estudio nos presenta, sino muy especialmente por haber llevado hasta buen final su esfuerzo —realizado en circunstancias por demás difíciles—, sin haberse dejado ganar por el desánimo.

Rogelio RUIZ GOMAR
Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México