



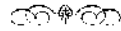
LA PINTURA BARROCA NOVOHISPANA COMO UN MECANISMO  
DE NIVELACIÓN. AVANCES DE UNA INVESTIGACIÓN EN

*Juana Gutiérrez Haces / México*



## LA PINTURA BARROCA NOVOHISPANA COMO UN PROCESO DE NIVELACIÓN. AVANCES DE UNA INVESTIGACIÓN EN CIERNES

Juana Gutiérrez Haces / México



*Me gustaría ayudar a abrir los ojos, no ha desatar las lenguas.  
E. Gombrich en "El arte y los artistas."*

Actualmente llevo adelante dos investigaciones, una dedicada a los pintores novohispanos que tuvieron su actuación en los años que van de 1730 a 1770, utilizando principalmente, el método de generaciones que impulsaron Orrega y Gasset y Julián Marías. La segunda de ellas es un gran proyecto colectivo titulado: La pintura de los Reinos: identidades compartidas. En ambos proyectos como se puede apreciar fácilmente el objeto de estudio se centra en una colectividad, mas que sobre la individualidad artística. En el primer caso por tratarse de pintores, entre ellos contemporáneos, y en el segundo porque todos esos reinos pertenecieron a una sola monarquía en un tiempo y espacio delimitado. Por lo tanto era de esperarse que uno de los problemas básicos que se presentaría sería explicar que es lo que a estos pintores y reinos los une, para sólo de esta forma llegar a las diferencias. Por lo tanto los conceptos de estilo y escuela han estado en el centro de mis preocupaciones desde hace varios años. Unido a estos conceptos, tan discutibles para algunos, no podía dejar fuera el concepto de tradición, comúnmente confundido con el de escuela al nombrar por ejemplo: "la tradición flamenca", o "la española", etc.

En los trabajos que realizo, tradición es entendida como una conciencia siempre presente de "lo heredado", y como una respuesta, consecuente con esta idea, de asumir una actitud, también consciente, de mantener vivas las tradiciones y los valores de lo que se considera propio. Como lo diría mejor Gombrich crear una "cadena viva de tradición" con el fin, bastante alejado de una actitud conservadora, de construir nuevas formas por medio de esas tradiciones locales. Lo que llevaría, por lo tanto, a considerarlas como fuente de una identidad formal (no iconológica). Es al fin y al cabo "la persistencia de las tradiciones tras la fachada cambiante de los estilos de cada periodo".<sup>1</sup> Esta conciencia de continuidad la he ido observando a través de las "citas" que hacen los pintores novohispanos de sus antecesores locales. Todo dentro de una actitud, que le hubiera gustado observar a Warburg, de una sociedad dispuesta a preservar la "vida futura de las formas", aunque aquí la distancia espacial y temporal, de lo que él estudiaba, sea absolutamente diversa.<sup>2</sup> Estas problemáticas, ya esbozadas por mí, en dos artículos<sup>3</sup> serán centrales en mis próximos trabajos.

Es así que las preguntas sobre el estilo, el grupo que lo practica en un lugar y tiempo específico, así como los deseos de continuidad de ciertos rasgos en "la historia de la fabricación de imágenes" han provocado en mí una serie de preguntas tales como: ¿Por qué casi sin lugar a dudas podemos distinguir una pintura novohispana de una Española, o de una Peruana por ejemplo? ¿Cuáles son nuestras deudas para con la "escuela española"? ¿Qué tanto podemos hablar sobre la influencia indígena en la pintura novohispana? Por qué un pintor como Sebastián López de Arteaga cambia su estilo personal al poco tiempo de llegar a la Nueva España? ¿Por qué un grupo de pintores novohispanos del siglo XVIII pintan en forma tan similar, que cuando se nos pregunta por la autoría de una pintura, podemos contestar: "quizá sea Cabrera o puede que sea Vallejo o en algún momento de la producción de Morlete o quizá también Alzibar"? ¿Por qué en algunos casos no podemos ir más allá del "estilo de una época" para avanzar sobre el "estilo personal" de los autores? ¿Por qué apenas distinguimos a estos pintores del XVIII novohispano? A estas últimas preguntas la respuesta podría ser tan obvia, como que no los hemos estudiado lo suficiente. Pero me temo que a pesar del conocimiento metódico que podamos tener en el futuro de estos pintores queda intacta nuestra pregunta ¿Por qué esa unidad exagerada? ¿Por qué el historiador de la pintura colonial José Bernardo Couto al definir la "escuela novohispana de pintura" a finales del siglo XIX tenía en mente la pintura del siglo XVIII y no las del siglo XVII, que incluso él la consideraba mejor?<sup>4</sup> La respuesta sería que en la del XVIII encontraba de manera más palpable semejanzas que por repetidas se convertían en "lo característico" que él consideraba era una escuela. Estas preguntas y otra docena más que se podría agregar, son preguntas tan viejas como nuestro quehacer en México, ahí esta Couto que en 1861 ya se las hacía, o Diez Barroso que en 1921 las contestaba con tan acendrado hispanismo que le valió ser olvidado en la Historia del Arte Mexicano.<sup>5</sup>

¿Vale la pena tratar de responder preguntas tan viejas? ¿Tiene sentido para lo que hacemos hoy, tratar de responder estas y otras preguntas? Pero también ¿Fueron en otras épocas realmente respondidas?

Al revisar las anotaciones, subrayados, etc., que a través de los años he ido haciendo sobre estos temas siempre me detengo en un párrafo de Ernst Gombrich en su conocido "Un Apunte autobiográfico"<sup>6</sup> en donde aludiendo a su libro "Arte e Ilusión", hablaba de una de sus constantes preocupaciones personales, cito: "Este es el primer libro en el que pretendí interesarme no sólo en la historia del arte tal como se enseña, sino en algo diferente. Esa diferencia es un interés en las explicaciones. Las explicaciones son cuestiones científicas". Más adelante Gombrich dice: "Estudié el tema en favor de la explicación —es decir, la explicación del fenómeno estilo— porque el fenómeno del estilo tal como se ha visto tradicionalmente no me satisfacía. El estilo se convirtió en una de mis preocupaciones, uno de mis problemas, porque la idea de que estilo es simplemente la expresión de una época me parecía que no sólo decía muy poco, sino que era bastante vacua en todos los aspectos. Quería saber qué estaba ocurriendo en realidad cuando alguien dibuja un árbol de una manera determinada, en una determinada tradición y en un determinado estilo". Y más adelante: "Mi principal interés siempre ha estado en las explicaciones de tipo más general, lo que significa cierto parentesco con la ciencia. La ciencia trata de explicar. En historia, constatamos; pero en ciencia tratamos de explicar hechos aislados comparándolos con una regularidad general" (Es evidente que hace una cita explícita de Karl Popper) Y Gombrich seguía diciendo: "Además, se puede uno preguntar: ¿cómo cambia la tradición? ¿Cuál es su influencia?"... Todo esto debe interesar a cualquiera que contemple el desarrollo en su conjunto y haga la pregunta incómoda: "Pero ¿Por qué? ¿Qué ocurrió en realidad en aquel momento?" Gombrich concluye: "No digo que pueda responder nunca totalmente a esta pregunta, pero siempre se puede especular, y esto no siempre es inútil."

Ante tales aseveraciones todo era empezar a hacer preguntas, que ya se habían hecho, e intentar dar explicaciones más allá del equívoco "espíritu de la época."

Y para ser más perentoria en mi deseo de precisión científica en cuanto se pueda al dar explicaciones, cito parte del manifiesto de Franz Wickhoff en favor de la Escuela de Viena en 1904:

"El objetivo [...] es situar la historia del arte entre las filas de otras ciencias históricas tratando su objeto de estudio de manera científica. Pues esto no se ha conseguido todavía en modo alguno. En todas partes puede observarse que, a pesar de diversos avances las sociedades instruidas no se toman con total seriedad la historia del arte, que se hunde en los campos vecinos de la historia y la filosofía. Debe admitirse que esto no sucede sin razón, pues son pocas las disciplinas en las que aún sea posible que se toleren la verborrea vacía y el razonamiento sin profundidad y que se editen publicaciones que deben considerarse una pura burla de todos los principios del método científico".<sup>7</sup>

Ante tan perentoria llamada de atención, y considerando lo difícil que puede ser definir lo que es "científico" en nuestra disciplina y con el peligro de hundirme en el campo vecino de la lingüística intento construir una explicación.

Dentro de la lingüística existe un específico campo dedicado al estudio de la lengua española en América y es, a este campo al que me remito con el objeto de obtener instrumentos para intentar dar una explicación del fenómeno llamado "Pintura novohispana".

Al igual que los lingüistas la primera pregunta que tendríamos que hacernos es, si la pintura novohispana es **pintura española en América o pintura española de América**.<sup>8</sup> Pregunta que los lingüistas se hacen con respecto a la lengua española, y a la cual, para responder tendremos primero que deshacernos de nacionalismos y de antihispanismos y aún cuando la respuesta no sea tan "políticamente correcta" desde el punto de vista de las políticas étnicas, tratar de entender un fenómeno por lo que es. Sin embargo no es el momento de concluir con una respuesta que fácilmente se convertiría en una lectura de principios, sino de observar la realidad pictórica en vistas a una explicación futura de lo que es la pintura en Nueva España. Ya desde el siglo XIX se habían tomado posiciones, que no es el lugar para abundar sobre ello. Tanto Couto (1861) como el Dr. Lucio (1889)<sup>9</sup> habían dado su veredicto, al igual que Ignacio Manuel Altamirano, (1883)<sup>10</sup> aunque cada uno desde posturas políticas diferentes (los dos primeros del bando conservador, el segundo del liberal) concluyeron que lo que se hacía en México era pintura española. Sin embargo ellos mismos se daban cuenta que la pintura hecha en estas tierras era diferente a la escuela española de la misma forma como ahora nosotros lo hacemos hoy día. El siglo XIX solucionó todo hablando de un clima y una tierra más benéfica, y una condición racial más dulce, desde luego ante tales determinismos decimonónicos no nos podemos detener.

Lo que parecería claro, a simple vista, es que sea, pintura española de América o en América, esta tuvo a partir de determinado momento un desarrollo independiente de España.

Quizá la explicación, que por obvia tenemos todos en mente respecto a estas diferencias, pudieran explicarse con la inclusión de la mano indígena y por qué no, incluso de una tradición que difícilmente consideramos perdida. Sin embargo considerar que lo distintivo en la pintura americana es su nexa con los indígenas o con el indigenismo resulta muy discutible.

Desde luego que podría considerarse forzado aplicar a un lenguaje no verbal como la pintura, procesos nacidos del lenguaje verbal. Sin embargo existen términos apropiados para entender procesos similares, así dentro del estudio de las lenguas existe el término **sustrato**, así llamado "por su analogía con las capas geológicas". Se da el nombre de sustrato "a la lengua que, a consecuencia de una invasión de cualquier tipo queda sumergida y sustituida por otra. La lengua invadida no desaparece sin dejar teñida a la invasora de algunos rasgos"<sup>11</sup> Las teorías sustráticas de Ascoli aplicadas a la expansión del latín estuvieron en boga a finales del siglo XIX y pronto los estudios sobre el español americano las tomaron, ya que éste, el español, es un típico caso de lengua trasplantada y superpuesta a otras habladas previamente

por una población sometida. Incluso, para muchos como Henríquez Ureña el factor de diferenciación de las múltiples formas de hablar el español en América se podrían entender a través de las diferentes alianzas del español con los diferentes y variados sustratos indígenas a todo lo largo del continente. Posición nacida de un clima nacionalista ligado a personas como José Vasconcelos no sólo, impulsor de grandes proyectos educativos, sino en cierta forma el gran mecenas político del movimiento pictórico conocido como muralismo. Esta posición fue ampliamente rebatida por Amado Alonso, y una larga lista de lingüistas por absolutamente equívoca por difícil que nos parezca, a los que no somos lingüistas.<sup>12</sup> Sin embargo en últimas fechas la discusión sobre el verdadero peso de la influencia de las lenguas indígenas se ha puesto de nuevo en discusión, concluyendo que su lugar dentro del español sólo es lexical, es decir a nivel de vocabulario aislado, existiendo pocas transformaciones fonológicas y ninguna morfosintáctica que nos hicieran creer que existe un español mestizo.<sup>13</sup> Debemos observar, para los legos en estos estudios, que nuestros colegas lingüistas analizan tantos o más documentos de las épocas aludidas, que los historiadores para llegar a estas conclusiones. Así Lope Blanch para subrayar esta escasa influencia indígena en el español afirma que para el caso de México el papel del léxico de origen indígena es muy secundario, ya que su frecuencia apenas llega al 0.7 por mil.<sup>14</sup> Muchas fueron las causas para este fenómeno que no enumeraremos aquí, sólo entre ellas cabe la pena nombrar la enorme facilidad para aprender lenguas de los indígenas, que obró en contra de ellos mismos a pesar de que durante la época virreinal tanto frailes como el grueso de la población hablaba alguna lengua indígena existiendo una razón de proteccionismo para el indígena ante el temor de que aprendiera malos hábitos españoles.<sup>15</sup> Otra razón que obró contra la permanencia de las voces indígenas, por contradictorio que parezca, fue la utilización de una lengua indígena como el nahuatl como lengua franca. Pero lo que queda al fin y al cabo es que el avance del español (lento pero seguro) como lengua de sometimiento pero también de prestigio hizo que poco significara el proteccionismo a las lenguas indígenas. Difícil argumento para aplicarlo a la pintura novohispana, aunque hago la aclaración que esta aplicación la hago sobre la pintura traída y enseñada por los españoles, no sobre la indígena que sobrevivió en los primeros años de la colonización como códices posthispánicos y que después en el caso novohispano irremediablemente se perdió. Resulta inquietante el hecho de que las lenguas indígenas fueron conservadas durante el periodo virreinal y en cambio el lenguaje pictórico fue suplantado por completo desde los primeros años. Las escuelas de artes y oficios de Fray Pedro de Gante en San José de los Naturales en San Francisco de la Ciudad de México y en Tiripitío Michoacán hicieron bien su trabajo. Después, la llegada de pintores europeos, la utilización de grabados y la contundencia con que las Ordenanzas de pintores excluían a los indígenas del gremio, hicieron el resto.<sup>16</sup> También es curioso que para ambos fenómenos se

utilizara el mismo argumento, esto es el de proteger la costumbres cristianas y la entrada de la nueva religión. Sin embargo por un breve periodo, que con gran esfuerzo podríamos alargar hasta finales del siglo XVI, existieron mezclados algunos rasgos indígenas particularmente visibles en los códices posthispánicos, ya que la pintura indígena sobre otro soporte se considera casi en su totalidad perdida.<sup>17</sup>

Al estudiar el siglo XVI tenemos que separar y no confundir lo que es un proceso de adquisición de un lenguaje pictórico ajeno, que avanza a través de prueba y error, y lo que es la introducción de elementos del mundo indígena. Así los toscos intentos de entender la perspectiva, que como dijera Panofski es una forma simbólica y no sólo una fórmula geométrica, no son una lectura indígena de una solución pictórica europea, sino un difícil camino de incomprendimientos por parte del mundo indígena ya que no se trataba sólo de representar la profundidad sobre el plano, sino entender una nueva estructura del universo, no naturalista, ni científica sino cultural, igual podríamos decir de la luz, del claroscuro y desde luego de las sombras sólo por nombrar algunos procesos de aprendizaje que de ninguna manera son elementos indígenas, sino eso, procesos de aprendizaje que como dicen los cronistas fueron alcanzados con gran rapidez y talento, tanto como para comparar a los pintores indígenas con los paradigmas de la pintura europea. Sin embargo no podemos negar la inclusión de elementos indígenas como en las pinturas del sotocoro de Tecamachalco, pintadas supuestamente por el tlacuilo Juan Gerson, donde se pueden observar claramente estos elementos. Igual sucede con las pinturas que sobre Sibilas y Los Triunfos de Petrarca hiciera el Dean don Tomás De la Plaza en su casa en la ciudad de Puebla.<sup>18</sup> Sin embargo parecerían suceder como en el español, que sólo son elementos lexicales. Se agregan a una representación europea salida de un grabado y seguida, incluso con gran minuciosidad, pero no alteran la composición, son sólo eso, vocabulario introducido en un texto "extranjero".<sup>19</sup>

Desde luego al igual que los lingüistas se rendrán que tener en cuenta el real peso demográfico y social de la población indígena en los casos analizados y su "sistema de representación" al igual que aquel que los españoles de la región traen consigo, ya que la inclusión de elementos indígenas deberán ser tomados en cuenta sólo cuando no resulten explicables en los usos de representación española, es decir dentro del lenguaje pictórico impuesto. Lo que nos lleva más que nunca a conocer y analizar la pintura indígena, la pintura española, o la flamenca o italiana para no incurrir en algunos errores que tuvieron los lingüistas que por ignorancia, para ese momento de la lingüística histórica, consideraron como indígenas elementos que ya preexistían en el español.<sup>20</sup> Lo que supone un riguroso estudio con descripciones precisas de lo que son los dos sistemas de representación. Otro elemento a tomarse en cuenta es la rápida desaparición de estos elementos lexicales en la pintura novohispana de los siglos siguientes, aunque en el siglo XVIII, por razones políticas,



Detalle del fresco dedicado a las Sibillas (cenefa) en la Casa del Dean. Puebla. México. Fotografía Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.

algunas pinturas se cargan de símbolos reivindicadores de los indígenas, pero deberíamos añadir que se hacen en lenguaje pictórico novohispano y no indígena y que estos elementos son temáticos, y no formales.

El tocar el punto de la influencia indígena sobre “los lenguajes” pictóricos americanos usando los avances de la lingüística merece toda una investigación particular y abundantes disgresiones, sólo adelante estas dudas e hipótesis con el ánimo de que esto sirva de antecedente y con la certeza de que los estudios de la lingüística podrán aportar mucha luz a nuestra historia de la pintura en el siglo XVI.

Al estudiar los usos de representación de lo que conocemos como “escuela española” nos damos cuenta que a pesar de marcar como lexical el uso de determinados indigenismos durante el siglo XVI, a partir del siglo XVII y sobre todo durante el siglo XVIII la pintura novohispana es diferente de la española. Esto también lo podemos analizar por medio de los estudios hechos sobre el español en América, y es a través del concepto de **nivelación**. La nivelación es la reducción consciente o inconsciente de elementos heterogéneos para lograr una determinada homogeneidad.<sup>21</sup> Amado Alonso, uno de los primeros en utilizar el término “lo explica como una renuncia a los particularismos

propios y aceptación de los ajenos en el marco evolutivo del ‘modo americano de vida’. Alonso agrega: La base del español americano es la forma americana que fue adquiriendo en su marcha natural el idioma que hablaban los españoles del siglo XVI, los de 1500 y los de 1600, y unos decenios del XVII.<sup>22</sup>

La conquista y la colonización de América se hizo con los pueblos de todas las regiones españolas. Mientras vivió la reina Isabel, hasta 1504, eran sólo admitidos en la gran empresa los vasallos de la corona de Castilla, con exclusión de los de Aragón; desde 1504, todos los españoles podían llegar a las Indias y no sólo ellos.<sup>23</sup> Los portugueses fueron también en buen número, y unos pocos europeos, pero en el caso novohispano tendríamos que nombrar un impacto no despreciable de los flamencos, recordemos a Fray Pedro de Gante y para el caso de la pintura primero a Pereyng y luego a Borgraf, sólo por nombrar a los más evidentes, pero también tenemos que conceder que no todos contribuyeron por igual.<sup>24</sup>

A continuación me permito glosar y transformar un extenso párrafo de Amado Alonso, que creo podemos aplicar en su totalidad al fenómeno pictórico novohispano y probablemente americano en su totalidad ya que por su claridad nos dará luces para entender a cabalidad como el fenómeno de nivelación,

usado por los lingüistas explica también la aparición de una pintura original americana de forma similar a la lengua española en América.

“¿Qué lenguaje llevaban consigo estos españoles al entrar en los barcos expedicionarios? Pues el practicado en la región respectiva. (Y lo mismo podemos decir de los pintores que llegaron desde los primeros años, ya que eran bastante variadas sus procedencias: Amberes, Sevilla, Carmona, Zumaya en el país Vasco, Valladolid, Toledo, etc.) Aquellos españoles, como todos los demás humanos, hacían funcionar sus hablas (y su pintura) entre los dos extremos que Ferdinand de Saussure llamó “espíritu de campanario” e “intercourse”, un aglicismo que traducimos por intercambio, tendencia a lo general, comunicación de mayor radio de alcance que la aldea natal. Cada expedicionario, como todo hablante, (y después cada pintor) hacía oscilar su lenguaje entre el uso local y el uso general. El uso local lleva a la fragmentación indefinida, al dialecto, al patois, ... El uso general lleva a las lenguas nacionales, y se va cumpliendo e imponiendo por nivelaciones y compromisos, cada vez más extensos y más profundos, orientados generalmente desde el hablar de la región directriz: (en el caso de la lengua) desde el reino de Toledo, cuyo hablar era tenido por todos los españoles como el mejor, identificado con el hablar cortesano, y sobre el cual habían formado y seguían formando entre todos los poetas y escritores españoles, castellanos o no, la lengua literaria a su vez el más poderoso instrumento de nivelación general.”<sup>25</sup> En pintura tendríamos que decidir cual era la región pictórica directriz en la península española, la norma, considerando que ésta pudo cambiar por épocas. Así mismo en Flandes o Italia, dado el caso, sobre la cual se sumaban los regionalismos. Al hablar de pintura local, entendemos no la indígena, sino la que los pintores de esa región, incluso los indígenas utilizaban, es decir la “europea” trasplantada que se iría enriqueciendo con las novedades de los que llegaban.

“La proporción en que **entren** en cada persona el espíritu de campanario y el desecho de generalidad determina en gran parte el sesgo que cada uno da a su hablar, (y a su pintura) y, sumadas las personas y las generalizaciones, determinan el rumbo que la lengua (o la pintura) tome en su incesante evolución. Pues justamente en los años del descubrimiento, de la conquista y de la colonización, en España entera se acentuó y agrandó el sentido nacional de la lengua, la atención a un instrumento de comunicación de alcance general.”<sup>26</sup>

“Allá en su región nativa, cada futuro expedicionario, cumpliendo con su personal ecuación la ley de Saussure, tenía por lengua el dialecto o modalidad regional más la otra de alcance extrarregional (y más culta), común a todas las regiones... La proporción en que entraban lo regional y lo nacional variaba con las regiones... Atendamos ahora a hechos reales y a sus consecuencias necesarias: aquellos regionales se desgajaban de sus regiones y se juntan y aglomeran para formar una nueva sociedad. Se juntan y aglomeran ya en los barcos expedicionarios, ya en

los puertos de embarque (ya en los talleres pictóricos, de Andalucía, ya en los talleres novohispanos en las nuevas tierras)... Como la lengua (y la pintura) son un instrumento social de comunicación y de acción interindividual, instintivamente elige el hablante, de entre los modos de que dispone, **aquellos que sean los más adecuados para actuar sobre su oyente (u espectador, patrono, fruitor o usuario).**<sup>27</sup> El destinatario es un real colaborador en nuestro modo de hablar (y en nuestro modo de pintar). Salen, pues, los regionales de su región, deja el destinatario de ser su co-regional, y automáticamente el hablante deja de usar en lo que puede los modos exclusivamente regionales y usa los más generales que ya sabe, y aprende otros que sirvan para los nuevos prójimos. En suma, si cambia permanentemente el tipo de destinatario, cambia también el tipo del hablar (y de comunicarse por cualquier medio, en este caso, la pintura). Hecho real y necesario es que, al juntarse en una nueva y concreta población americana, aragoneses, andaluces, castellanos, leoneses, extremeños y vascos, todos ellos y cada uno en su esfera personal acrecentaban en su hablar la proporción de lo general y relegaban proporcionalmente lo regional hasta donde les fuera posible y tuvieran de ello conciencia. Ya se sabe: si se juntan y dejan en una isla desierta dos personas de lenguas extremadamente desparejas, en el acto se inicia la gestación de una tercera”.<sup>28</sup>

Amado Alonso concluye: “¿cuál es la base lingüística del español de América? Y contesto resueltamente: la verdadera base fué la nivelación realizada con todos los expedicionarios en sus oleadas sucesivas durante todo el siglo XVI. Ahora empieza lo americano”.<sup>29</sup> ¿Cual es la base de la pintura novohispana? Pues la nivelación de todos aquellos pintores europeos que llegaron a estas tierras durante los siglos de colonización.

“El arranque o base de la modalidad americana no está fuera de ellos, de los americanos. Está en dos órdenes de leyes, ambos internos a los hablantes.

El primero de lingüística general: toda lengua viva (y podemos añadir, todo lenguaje pictórico vivo) y practicada (o) evoluciona sin cesar como condición inseparable de su funcionamiento mismo; la evolución consiste en olvidar e innovar; lo uno y lo otro son en su origen actos individuales, y su grado y rapidez de generalización dependen de condiciones sociales... (Los lenguajes americanos tanto el verbal como el pictórico tenían que evolucionar como también lo hizo el de España.)

El segundo (orden de ley) es de carácter histórico y particular, y se inscribe en el primero en el sentido de que el uno declara el evolucionar como necesario, y el otro se refiere al modo particular de la evolución. El modo particular de la evolución tiene a su vez dos fundamentos, el uno negativo y el otro positivo. El negativo se refiere a una sociedad que se queda y continúa su historia en España, y otra que se forma al otro lado del mar, aunque sea con elementos de la primera, no podrán cumplir la evolución obligatoria de modo coincidente en todos sus términos; ni siquiera los españoles todos de la Península lo han podido



Simón Pereyngs. La Virgen del Perdón. Catedral de México. Se quemó en el incendio del 1967. Cortesía Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.



Sebastián López de Arteaga. Los desposorios de la Virgen. Museo Nacional de Arte. Cortesía Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.

hacer, como se ve por las regiones castellanizadas desde el siglo XI; y esto porque la tendencia a la generalidad y el espíritu localista se combinan en modo vario en las varias regiones, en los varios lugares y en los varios individuos; aquí lo verdaderamente admirable no es que América haya desarrollado una modalidad o modalidades diferentes de la peninsular o de las peninsulares, sino que en general la lengua (y la pintura) se haya mantenido tan cercana a ambos lados del mar en cuatro siglos y medio de historia".<sup>30</sup>

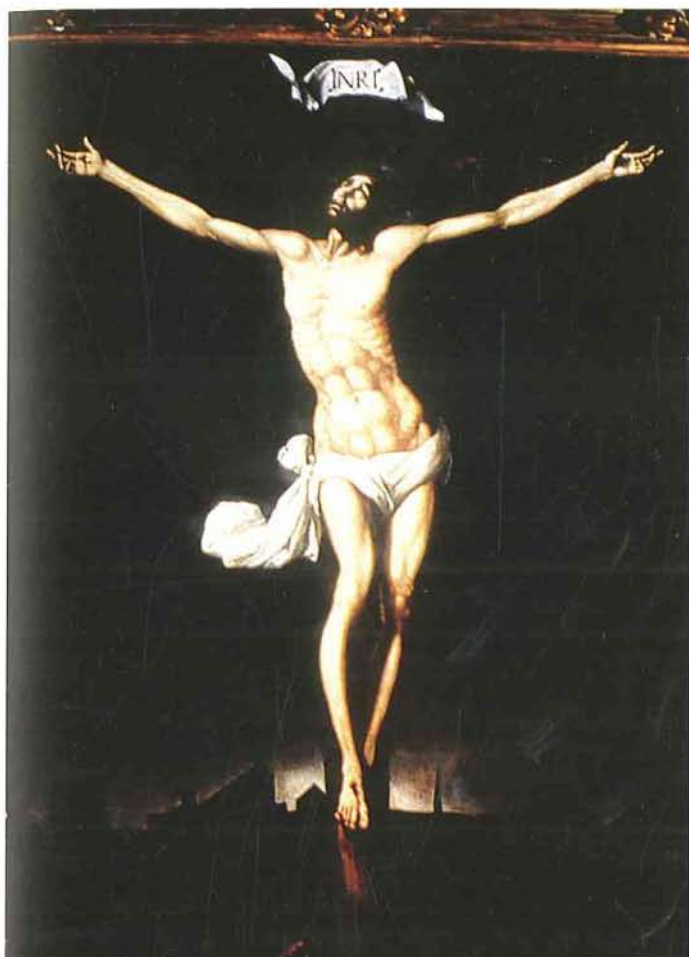
En suma, la sociedad hispano-americana se puso a funcionar de modo peculiar desde el día en que se constituyó, y ello determinó una peculiaridad paralela en el funcionamiento del idioma (y el lenguaje pictórico)".<sup>31</sup> Interesante es notar que los españoles realizaban dentro de su lengua y quizá dentro de su pintura una nivelación interna y que al llegar a América realizaron otra.

Una de las formas como se estudian las nivelaciones son a través de la descripción de la lengua, tomando en cuenta varios niveles: uno el diatópico o regional, otro de diastrático o referido al estrato social y cultural del emisor, sobre todo tomando en cuenta el peso cultural, ya que de ahí se pueden extraer los

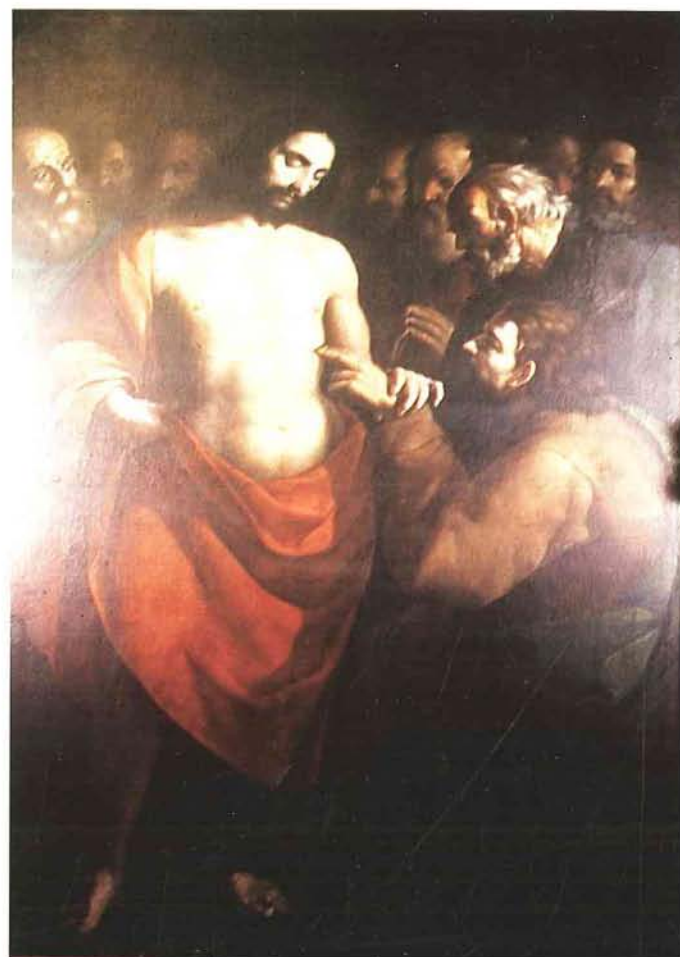
culteranismos o los vulgarismos, y por último su situación diacronica y sincrónica.

Si atendemos al origen de la pintura que fue traída a Nueva España, procedente de toda la Monarquía hispánica y aún aquella fuera de su territorio, nos daremos cuenta, que al igual que la lengua, la pintura se encontraba en proceso de nivelación, distintas influencias preñaban esta pintura y al igual que existía una pintura cortesana y "central", existían escuelas regionales que de continuo se nivelaban impulsadas por la necesidad y funcionalidad de su pintura. Al llegar los pintores europeos a la Nueva España realizarían de nuevo otra nivelación con los ya establecidos anteriormente. Casos como el de Simón Pereyngs serían paradigmáticos, pintor nacido en Amberes, escuela particular dentro de la pintura flamenca, se dice que quizá fue alumno de Martín de Vos, que a su vez lo fue de Franz Floris. De de Vos se sabe que había estado en Venecia donde trabajó en el taller de Tintoretto.<sup>32</sup> Pereyngs pasó después por Portugal donde multitud de pintores flamencos de diferentes regiones se nivelaban a sí mismos con otras influencias, llegado a España se le considera un pintor romanizado es decir con influencia de la pintura romana, aunque aquí cabría hacer una explicación





Sebastián López de Arteaga. Cristo en la Cruz. Museo Nacional de Arte. Cortesía de la Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.



Sebastián López de Arteaga. La Incredulidad de Santo Tomás. Museo Nacional de Arte. Cortesía de la Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM.

de lo que esto significa, ¿era a la manera de Rafael o de su discípulo Giulio Romano? sólo por nombrar dos pintores con estrecha relación entre ellos pero diferentes en resultados, y desde luego con influencia sobre Pereyng. Llegado a Nueva España y al servicio de la corte (viene en el séquito del Virrey Marqués de Falces) donde estará en contacto no sólo con pintores indígenas a su servicio, sino con Andrés de Concha, sólo por nombrar al más documentado en su relación, que era de origen sevillano. La nivelación que se efectúa en Pereyng consiste en atar cabos de muy diverso origen, pero no sólo eso, como los lingüistas habrá que identificarlos plenamente, ya que no se puede decir que en general hay influencia de esto o aquello ya que eso no nos lleva a un verdadero conocimiento de la pintura.

Otro ejemplo de lo que es nivelación podría ser Sebastián López de Arteaga, (1610-1650) aunque en este caso no es la nivelación que sufrió en Europa sino en América la que me interesa. López de Arteaga fue sevillano, donde funda un taller. Abandonando Sevilla va a Cádiz donde se dice se ve influenciado por Zurbarán.<sup>33</sup> Aunque ahora sabemos que más bien seguía los pasos de Pacheco y en momentos los del joven Velázquez<sup>34</sup> En 1640 se embarca para América y al igual que Pereyng forma

parte de un séquito virreinal, en este caso, del Marqués de Villena. Claroscuro y muy atento a la forma de pintar de Zurbarán, muta en la Nueva España su forma de hacer pintura, tanto que Xavier Moysén dice: "Las obras conocidas de Sebastián de Arteaga presentan serias dificultades para su estudio. De hecho son ocho los cuadros que con cierta seguridad se le atribuyen, básicamente por estar firmados, sin embargo, son tan distintos entre sí que de allí nace el primer obstáculo, pues no hay en ellos unidad estilística bien definida; aun las firmas que ostentan son enteramente distintas... El colorido y la expresión de los personajes de las composiciones, varían considerablemente."<sup>35</sup> Más adelante al ir analizando los pocos cuadros conocidos de López de Arteaga y separar los de cuño claroscuro y zurbaranesco avanza sobre una de las obras más problemáticas "Los Desposorios de la Virgen" y paso a paso revisa historiográficamente lo que se ha dicho de ella. Lo interesante es que todos los autores demuestran su extrañeza sobre las diferencias que presenta este cuadro de los "Desposorios" con el resto de sus obras, sobre todo, con su *Cristo en la Cruz*, y con la *Incredulidad de Santo Tomás* así como con el *San Francisco*. Pero las observaciones que se hacen del cuadro por varios historiadores son las que

resultan más interesantes para nuestro tema, así Moysén señala que: A partir de Couto (1861) se consideró como original de Sebastián de Arteaga el cuadro de *Los Desposorios de la Virgen*, lo cual resultaba obvio puesto que está firmado; Manuel G. Revilla (1893) lo tomó como tal y tras anotar que encontraba cierto parecido en algunas figuras con las pintadas por Baltazar de Echave Orio, y "ciertas incorrecciones de dibujo que serían de extrañar en un artista formado en la severa escuela de Rivera o de Zurbarán..." Francisco Díez Barros (1921) repitió, con Revilla, que el cuadro "presenta bastante parecido con las obras de Echave, el Viejo" ... Manuel Romero de Terreros (1951) al referirse a este cuadro dijo que tenían "una composición luminosa y brillante colorido de influencia rafaelesca"; Manuel Toussaint agregó en 1934 (1965) que "El tipo de la Virgen nos recuerda las mandonas rubias del Perugino; la coloración cálida resuena con todos los tonos del arpa romanista". Es decir agrega la pintura de Umbría de la cual era Perugino y agrega muy decimonómicamente, "y sin embargo, hay diferencias que parecen impuestas por el medio..." También Diego Angulo en 1950 opina, y dice encontrar que en él la pintura tenebrista aparecía "dulcificada" a pesar de que se hiciera evidente que era discípulo de Zurbarán, pero agrega que en este cuadro se halla el germen de lo que será el estilo de José Juárez. Justino Fernández en 1959, la ve rafaelesca pero arcaizante, pero cuando se llega a Martín S. Soria (1959) de plano dice que es una obra del taller de Arteaga pero con el estilo de José Juárez, tanto que pasó de inmediato a ser considerada como obra de Juárez.<sup>36</sup> Nelly Sigaut en su trabajo sobre José Juárez<sup>37</sup> (2002) no la atribuye ni menciona este parentesco notado por algunos historiadores, pero se muestra de acuerdo con Juan Miguel Serrera sobre que en una obra como la *Incredulidad de Santo Tomás* la monumentalidad de las figuras y la forma de tratar los paños recuerdan a Herrera el Viejo; los tipos físicos de los apóstoles, al joven Velázquez, y el Cristo, a modelos italianos, en particular genoveses, especialmente en el empleo de la luz que lo vincula a los caravaggescos, pero ante toda esta riada de influencias su juicio es duro ya que dice: "La carrera de Arteaga... desde que llegó a México es tan importante como sorprendente. Arteaga, más que ecléctico, se muestra oportunista: su trabajo padece de la oscilación de un merolico visual, de alguien que está buscando satisfacer al cliente - "que siempre tiene la razón" - sin la menor concesión hacia su propia personalidad".<sup>38</sup>

Ante todos estos juicios quizá sea más científico concluir que el problema de Arteaga no es un problema y menos moral, sino solo un pintor en proceso de nivelación, que no hay tal eclecticismo, sino que en él se ha producido la reducción de una serie de lenguajes pictóricos que por conveniencia para lograr la

comunicación deseada, por cualquier buen pintor, se han dado. Que sus transformaciones en la Nueva España no son incongruentes sino que sólo su lenguaje traído de la península se niveló con el de los novohispanos de aquel momento, de ahí la "dulcificación" que todos dicen se acusa en los *Desposorios* y su parecido con un maestro que lo antecedió: Echave Orio y con un maestro más joven que es José Juárez. No es científico acusar a un pintor de oportunista, ni de merolico porque muta su estilo, el resultado formal que acusa Sebastián López de Arteaga es el de un pintor que se nivela con su nueva realidad pictórica. Muy aparte de los análisis que se hagan de la firma, lo que importa por el momento es señalar, con este caso extremo, lo que podría ser un caso de nivelación. Debemos de tomar en cuenta la cantidad de escuelas regionales que entraron en esta nivelación, y no solamente, como se ha estudiado hasta ahora, la sevillana. Debemos hacer descripciones más minuciosas y precisas si queremos saber cuales son los elementos que participaron en la nivelación de la pintura novohispana. Pero lo más importante es que lograda la nivelación podemos considerar que se logra una Koiné (Koiné) esto es una lengua común (término utilizado en los estudios de la lengua de base ática), una lengua donde se abandonan los regionalismos en función de una lengua general, atendible por toda una sociedad, ya que la koiné es cualquier lengua común que proceda de una reducción a unidad más o menos artificial.

El término de koinización es reciente (Siegel 1985) y su aplicación al español americano fue echo por Fontanella de Weinberg en el 87. Siegel considera que una koiné es el resultado estabilizado de la mezcla de subsistemas lingüísticos, tales como dialectos regionales o literarios. En una revisión de trabajos en los que se han considerado diferentes casos de koiné extrae los siguientes rasgos como característicos de todos o de algunos de ellos:

- Confluencia de distintas variedades de una misma lengua
- Reducción y simplificación de rasgos.
- Uso como lingua franca regional.
- Surgimiento de hablantes nativos y estandarización. Y todos estos rasgos le son característicos a la pintura barroca novohispana.<sup>39</sup>

La segunda generación en usar una koiné habrá criollizado la lengua. En el caso de la pintura novohispana, a pesar de que el término podría ser discutible, la pintura no se ha mestizado, ya que no intervienen características raciales, sino se ha hecho un nuevo lenguaje pictórico que podemos considerar criollizado y por lo tanto americano. De ahí que lo podemos considerar una variedad dialectal.

- 1 "Los viejos maestros y otros dioses familiares" Publicado en *The Independent*, 6 de enero de 1990, con motivo del 40 aniversario de la primera edición inglesa de *La historia del Arte*. En *Gombrich Esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Edición de Richard Woodfield. Madrid, Editorial Debate, 1997, p. 38.
- 2 Lo interesante es observar que esta actitud sobre la tradición artística no sólo se observaba en la Nueva España pictóricamente, sino también sobre el papel al leer algunos párrafos sobre los pintores en la obra de Sigüenza y Góngora primero y después por ejemplo en la transcripción de un texto perdido del pintor José de Ibarra, solo por citar dos ejemplos.
- 3 Juana Gutiérrez Haces, "The painter Cristóbal de Villalpando: His Life and Legacy" en *New World Art Symposium*, Denver, Denver Art Museum (en prensa) y Juana Gutiérrez Haces "Tradicón, estilo y escuela en la historiografía del arte virreinal. Reflexiones en dos tiempos", en *Primer Seminario de Pintura Virreinal*, México, Fomento Cultural Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, (UNAM) (en prensa).
- 4 José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, Estudio introductorio Juana Gutiérrez Haces, Notas Rogelio Ruiz Gomar, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Serie Cien de México, 1995.
- 5 Francisco Diez Barroso, *El arte en la Nueva España*, México, edición del autor, 1921.
- 6 Transcrito a partir de la grabación de una charla informal ofrecida en la Rutgers University, Nueva Jersey, en marzo de 1987. Publicado en *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Edición de Richard Woodfield, Madrid, Editorial Debate, 1997, pp. 33-35.
- 7 Citado en la nota que como editor hace Richard Woodfield al texto de Gombrich "El arte y los artistas" de la *Historia del arte* recogido en *Gombrich Esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Op. cit. p. 80.
- 8 José G. Moreno de Alba, *El español en América*. México, Fondo de Cultura Económica, Lengua y Estudios Literarios. 3a ed. corregida y aumentada, 2001, p. 7.
- 9 Rafael Lucio, *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1889.
- 10 Ignacio Manuel Altamirano, "Revista artística y monumental" en el *Primer Almanaque Histórico, Artístico y Monumental de la República Mexicana*, publicado por Manuel Caballero, Nueva York, 1883-1884, recogido en Ignacio Manuel Altamirano, *Obras Completas, escritos de literatura y arte*, tomo 3, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, pp. 179-201.
- 11 Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1971, p. 386.
- 12 Como el español en Chile que tendría sonidos araucanos, tesis que fue refutada en su momento por Amado Alonso. Citado en Fontanella de W., M.B "La conformación de las distintas variedades del español americano" en *El Español de América*, Madrid, Mapfre, 1992, pp. 25-54.
- 13 Aunque la discusión esta viva en torno a la glotalización yucateca, los gentilicios mexicanos terminados en "eco" y el caso entero de Paraguay no sólo por su aislamiento sino por un bilingüismo vivo hasta nuestros días.
- 14 Fontanella, op. cit. p. 29.
- 15 La casi absoluta aniquilación de las lenguas indígenas se dió a partir de las guerras de independencia, ya que durante el gobierno español siguieron usándose con preferencia. Se ha dicho que en algunas zonas esta destrucción se dió a partir de la expulsión de los jesuitas.
- 16 Estas afirmaciones son a reserva de los nuevos descubrimientos que se empiezan hacer en este campo tan poco estudiado. Uno de los problemas mayores para constatar cómo era la pintura indígena que suponemos seguía pintándose y consumiéndose es que en casi su totalidad ha desaparecido.
- 17 Cabría la aclaración que los diseños utilizados en los códices son escritura.
- 18 Como los monos o chaguitos que aparecen con la "virgula de la palabra" a la usanza indígena, que se encuentran en estas pinturas.
- 19 La investigadora Alessandra Russo tiene sus reservas sobre todo por la creación de imágenes con la técnica plumaría sin embargo reconociendo la problemática, ya que las plumas tenían un significado específico para la cultura indígena por ejemplo la representación de el "Salvatore Mundi" en plumas no altera el que sea el Salvatore Mundi de la tradición cristiana que esta pintado como los europeos utilizando las plumas en lugar de pinceladas lo que podría equivaler a que éstas son una parte externa del lenguaje, son solo medio de transmisión no parte del lenguaje interno donde no existen cambios morfológicos y sintácticos. El "pintar" con plumas puede agregar contenido simbólico, pero eso pertenece a la iconografía del cuadro, no a su composición formal. Sin embargo reconocemos que esta abierta la discusión y que es pronto para sacar conclusiones.
- 20 Fontanella, op.cit. p. 29. Fontanella especialmente cita el estudio de B. Malmberg: "L'espagnol dans le Nouveau Monde, problème de linguistique generale".
- 21 Fernando Lázaro, op. cit. p.293.
- 22 Amado Alonso, *Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos*. Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 12, 1967 (primera en 1953) p.11. El mismo Amado nos pone en guardia respecto a que cuando se pretende decir que, del hablar peninsular, a América fue la modalidad vulgar o plebeya, entonces se comete un grave error histórico. Baste recordar a Balbuena en el epílogo de su *Grandeza Mexicana* (1606), p. 17.
- 23 Si bien es verdad que los aragoneses, catalanes y valencianos acudieron en escaso número ya que su emigración estaba dirigida hacia los dominios aragoneses y catalanes en el Mediterraneo, como Cerdeña, Sicilia, Nápoles, su influencia aunque relativa, también se dejó sentir y que esto valga también para la pintura, sobre todo el caso valenciano para los siglos siguientes.
- 24 Amado Alonso, op. cit. p. 39.
- 25 Idem. p. 41.
- 26 Idem. pp. 41-42.
- 27 Los subrayados son míos.
- 28 Idem. p. 44.
- 29 Idem.
- 30 Idem. pp. 50-51.
- 31 Idem. p. 58.
- 32 Nina Ayala Mallory, *La pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid, Alianza Forma, 1995, pp. 20-25.
- 33 Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de Artistas en México. Artes plásticas y decorativas*. México, Grupo Financiero Bancomer. 1996. p. 280.
- 34 Comunicación personal con Rogelio Ruiz Gomar.
- 35 Xavier Moyssén "Sebastián de Arteaga (1610-1652), en *Anales del Instituto de Investigaciones Históricas*, México, IIE, UNAM, Vol. XV, núm. 59, 1998, p. 25.
- 36 Idem. pp. 30-31.
- 37 Nelly Sigaut, *José Juárez: recursos y discursos del arte de pintar*, México, Museo Nacional de Arte, Banamex, Patronato del Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), Conaculta-INBA, 2000.
- 38 Idem. p. 95.
- 39 Fontanella de W., M.B. op.cit. p. 43.