



***José Juárez, recursos
y discursos del arte de pintar***

Nelly Sigaut, coordinadora

México, Museo Nacional de Arte,
Universidad Nacional Autónoma de México,
Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002,
558 pp., ilustraciones, mapas, dibujos, planos.

por

JAIME CUADRIELLO

Ha sido una experiencia estimulante leer la introducción, el ensayo principal y las fichas del catálogo libro de la doctora Nelly Sigaut Valenzuela: *José Juárez, los recursos y discursos del arte de pintar*, que editaron conjuntamente el Museo Nacional de Arte, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y El Colegio de Michoacán, en un esfuerzo por hacer que hoy día todo aquello que se experimenta en el claustro académico trascienda a las salas de exhibición museísticas y al público en general.

Vale la pena analizar el objeto por sus atractivos componentes formales. Es, como hemos dicho, un libro catálogo. Es decir, acompaña el recorrido y conceptualización de una muestra monográfica y aporta en un largo ensayo una nueva lectura de la figura

de este artista y de sus temas. Brinda al lector un catálogo de obra, circunscrito a 27 pinturas, más una decena de casos hoy extraviados, que se presenta acompañado de todas las imágenes complementarias (pinturas, grabados y dibujos). Todos estos elementos ayudan a comprender las “eclecticas” elaboraciones pictóricas e iconográficas del artista.

El libro tiene un formato de caja mayor al de oficio, lo cual permite la conveniente reproducción de los cuadros. En razón de que muchos de ellos son monumentales y están saturados de figuras, tienen que mirarse a plana entera, y hubiera sido necesario que algunos se mostraran a doble pliego. El lector agradece sobre todo los detalles en *close up* que enfatizan la gestualidad de los rostros o la riqueza de las texturas. La tipografía abierta es impecable y el diseño y la colocación de las láminas es muy respetuosa y acorde con las ideas que va eslabonando la autora. Hay que agradecer doblemente a la diseñadora Mónica Zacarías la ausencia de estridencias y protagonismos en cada página, común en otros muchos diseñadores (para mí falsamente innovadores), y el austero respeto y pulcritud (el necesario espacio neutro) para que la obra del artista luzca con todo vigor. Aunque sí hay que lamentar que el prestigio de la casa Landucci para la impresión y la selección de color haya dejado mucho qué desear. ¿Qué pasó? ¿De qué sirvió llevarlo a imprimir a la meca italiana del libro de arte como es Milán?, si a fin de cuentas esta casa editora nos

entregó una decena de ilustraciones que desvanecen todo el cromatismo y luminosidad de la obra de Juárez. Como producto del esfuerzo colectivo, que tantos desvelos supone a los escritores, correctores, fotógrafos, gestores y diseñadores, es imperdonable que en el proceso mecánico final no haya habido una supervisión realmente profesional. Más aún cuando se trataba de una casa contratista de reconocido prestigio. No dudo que el agraviado artista tendrá que levantarse de su tumba e increpar seriamente a sus traductores-traidores por esta negligente "interpretación" de su paleta original.

Aun así es del todo loable que un libro sobre la trayectoria formal de un autor nos muestre, en láminas a color y con espacios generosos, todo su catálogo hasta hoy conocido, ya que su prestigio como creador va de por medio y la historia, finalmente, le otorga un voto de justicia que le restituye ante la desmemoria y la destrucción. El papel del Munal no sólo ha sido cumplir la tarea andada revisionista sobre los temas y problemas de la historia del arte mexicano, mediante sus exposiciones temáticas, sino también encargar las buenas muestras monográficas que revisiten la trayectoria personal de nuestros artistas. En especial los que resultan clave para explicar los derroteros estilísticos de la pintura: si hace cinco años la deslumbrante muestra de Cristóbal de Villalpando que ofreció Fomento Cultural Banamex estableció un paradigma de rescate y resignificación, ésta de su predecesor Juárez supone un paso más en esa dirección. En este sentido, me felicito de que tanto la exposición como la articulación del libro catálogo se correspondan en su evocación visual y conceptual.

Hay que agregar que esta muestra temporal ha sido un inteligente recorrido por la construcción plástica de cada cuadro y de

principio a fin un cuidadoso seguimiento estilístico del desconcertante y contrastado pincel de Juárez. Pincel que ahora se nos revela como el del artista realista y barroco que ya imaginábamos, pero también como el de alguien que se sitúa en una escala sumamente diversa: tan ecléctico como receptivo a las modalidades de los centros europeos. El hombre bien aguanta, con las peculiaridades o limitaciones de por medio, su intenso diálogo "retórico" con Rubens, Murillo y Zurbarán. Hay cuadros ya conocidos y otras novedades que miramos por primera vez, en su colorido casi original; y ciertamente hay otros, los menos, que, como toda dinastía, resultan esclavos del mercado. Aun así, pese a sus registros tan contrastados, este artista resurge como el pintor clave que se columbraba: de excelencia para la Nueva España y toda América y anclado en una "tradición local" que dialoga con los recursos y discursos que encuentra a su mano. La del Munal ha sido sin duda una exposición armada con preguntas atinadas que han meditado detenidamente en el origen compositivo de cada cuadro, que han sido resueltas profesionalmente como producto de exhibición, y que se coloca a la altura de cualesquiera en el mundo en su género (hablo del proyecto museológico como propuesta de lectura); por lo tanto, marca un precedente para toda muestra monográfica que se haga sobre un artista mexicano, no obstante la desigualdad cualitativa de su producción.

Por ejemplo, ¿de dónde saca Juárez el rostro oval de sus vírgenes adolescentes y luminosas?, ¿cómo construye la figura heroica de su san Alexo merced a los contrapostos y al retrato igualmente heroico de reyes y santos?, ¿cómo resuelve finalmente cuadros tan complejos y monumentales como la serie franciscana de historia, no sólo al través de

préstamos prestigiosos sino de un realismo discursivo que se apega a la retórica de la conmoción y la persuasión?, ¿cómo articula y sistematiza las nuevas devociones y echa a andar la imagen parlante piadosa?

Pasemos al contenido del libro y su significación. El largo capítulo introductorio dirime cuál ha sido el estatuto eclesiástico de la imagen sagrada y su función eminentemente doctrinaria, sobre todo luego del Concilio de Trento. Allí se discute con toda pertinencia el carácter “dirigista” de la imagen y el control sobre su producción y distribución. Pero se lee también una apostilla más importante: no sólo como un fenómeno de respuesta a la Reforma, sino como un proceso interno de *renovatio* espiritual de la propia Iglesia hispánica. Habrá que distinguir en el futuro cómo opera una imagen de culto o devoción de las puramente propagandísticas, ya que sus funciones, unas paralitúrgicas y las otras doctrinarias, son esencialmente distintas.

Es también un texto saturado de ebulliciones especulativas y luminosas sobre el arte de pintar en la medianía del siglo xvii novohispano, que dirimen destacadamente un problema de identidad formal. Sin duda se trata de un trabajo producto de la profunda madurez de un historiador del arte (fue en principio una tesis de doctorado), que defiende desde hace muchos años la validez del buen análisis formal y la necesidad de construir los peculiares paradigmas de comprensión estilística y cultural para la pintura de la Nueva España, merced a sus grandes figuras y dinastías gremiales. Por ello, creo, tendrá a corto plazo un impacto renovador en la historiografía de nuestro medio, ya que introduce a la discusión nuevas categorías visuales y culturalistas de estudio, para comprender una tradición local de representación; y en

donde, precisamente, el pintor José Juárez —muerto prematuramente a los 44 años— llegó a ser la figura paradigmática del arte de su tiempo y el pincel más dotado y ambicioso, por sus recursos y discursos, de cuantos le rodeaban. La autora no sólo precisa los problemas de registro formal (de composición, paleta y tratamiento lumínico) a que se veía sometido un pintor “eclectico”, inserto en la periferia respecto a las escuelas europeas, sino que pone de manifiesto los complejos procesos ideológicos que se plasman en el repertorio de sus temas, sus modos de representación y, sobre todo, su quehacer artístico. Creo que su mejor aportación puede leerse en el diseño de un modelo de relaciones interactuantes hegemónicas y “dirigistas”, el carácter conservador del gusto de la sociedad colonial y su interés en mantener una imagen corporativa.

Además, tengo que felicitar a esta colega por tener el atrevimiento de entrar en polémica con una parte de la historiografía española sobre la pintura del Siglo de Oro, no sólo para rectificar atribuciones y reinterpretar los datos, sino con el fin de articular un paradigma de comprensión ajustado a las peculiaridades de la realidad novohispana. Tal es el caso de especular sobre sus condiciones de patrocinio corporativas y en medio de la construcción de identidades locales, ante la ausencia de un mecenazgo de corte, y el arraigo de unas formas de representación que incorporaban los logros de los pintores novohispanos precedentes.

Es una lástima que las fuentes documentales, luego de una revisión exhaustiva, se empeñen todavía en confinar a las sombras buena parte del perfil profesional del artista. De allí que el empeño de remitir su personalidad a las obras mismas, por el cotejo y sus vínculos con López de Arteaga y sus modelos sevi-

llanos, y la eclosión de pintores poblanos apadrinada por Palafox se tornen esclarecedores y convincentes como el nuevo disparadero de la introducción de la pintura barroca en la Nueva España. Otro paso adelante que enfrenta el texto es resolver la cita a los modelos, tanto a la estampería flamenca como a las pautas marcadas por la tratadística; pero, sobre todo, consigue desmentir el desacreditado estatuto de la imitación o el préstamo que caía sobre los pintores del virreinato.

Algunas de estas consideraciones son de suyo muy polémicas y han de generar discusión y debate, por eso quizás no sea el momento aún de glosar o disertar sobre sus posibles mecanismos de aplicación o la pertinencia para esclarecer cada fenómeno. Por ejemplo, la idea de mantener el modelo centro-periferia, incluso con los *asegunes* que le impone la autora, y de crear periferias subsidiarias de centros sufragáneos exigirá una definición geográfica más cabal o medir cuáles fueron los accidentes de su funcionalidad. Habrá que definir en un futuro de mediano plazo cuáles han sido los centros y cómo actuaron durante tres siglos y, sobre todo, establecer la intencionalidad de sus agentes, su direccionalidad y movimientos causales, ya sean de forma vertical o accidental. Y finalmente habrá que seguir discutiendo la propia construcción del concepto de “tradición local”, tan valioso para entender la identidad propuesta.

Sigaut ha abierto muchas ventanas a nuevas corrientes de pensamiento crítico sobre la imagen barroca. Las expectativas que genera deberán tener en el futuro inmediato resoluciones mucho más concretas o respuestas puntuales a los problemas planteados. No es casual que hoy día, en los catálogos y en las muestras, los historiadores del arte discutamos y renovemos los problemas

de nuestra disciplina. De allí su carácter ensayístico y su inestable condición de probabilidad: quedan por escribirse los párrafos conclusivos. Por ahora, no se puede pedir otra cosa a una autora de reciedumbre crítica, sino agradecer el beneficio intelectual de poner en cuestión viejos esquemas. No hay duda de que Sigaut en sus trabajos ha hecho gala de imaginación y rigor, sobre todo para encarar e intentar resolver los problemas de genealogía y tradición artística, que otrora eran tan mal comprendidos y que hoy nos resultan tan necesarios para poder hablar, con toda solvencia, de “una identidad artística periférica”.

Por último, no se puede dejar de mencionar el interesantísimo y novedoso reporte de Tatiana Falcón y Javier Vázquez sobre la materialidad de la pintura de Juárez y las pruebas de laboratorio que ahora nos exhiben. Me parece una aportación del todo señera para el futuro de los estudios de pintura novohispana y sumamente pertinente tratándose del catálogo de la obra de un pintor, hoy por hoy tan necesaria para establecer los entresijos de su *modus operandi*. Se trata de un análisis sin precedente en publicaciones de esta índole y será en el futuro una regla para cualquier catálogo museístico mexicano serio y comprometido. Su enorme utilidad para el trabajo de los historiadores radica en que cualquier seguimiento estilístico o comparativo, problema de atribución y fechamiento, a partir de ahora puede hacerse con mucho más tiento y probabilidad. Sus conclusiones, basadas en estudios radiológicos, de refractología infrarroja y microquímicos, con el sofisticado instrumental del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, son a todas luces reveladoras y fundadas: imprimaturas, diseños previos, pentimentos, intervenciones y

arrastre del pincel y densidad de la capa pictórica ahora salen a luz y nos retratan a un artista muy esmerado y versátil al conseguir buenos efectos y una sustancia colorística sofisticada. Por ejemplo, hasta un asunto de mercado, relacionado con la buena o mala calidad que trabajaba Juárez, puede dirimirse luego del análisis de la composición de sus pigmentos: conforme fueran las exigencias o la posición de su mecenas, el artista se esmeraba o no en relucir buenos los recursos de su pincel. De los discursos ya hemos hablado.



Arquitectura y empresa en el Quito colonial: José Jaime Ortiz, alarife mayor

Susan V. Webster

Quito, Abya-Yala, 2002

por

CLARA BARGELLINI

El descubrimiento de un artista siempre es motivo de celebración. Buscando datos sobre cofradías en los archivos de Quito, Susan Webster tuvo la suerte de hallar un libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento (1689-1716), dentro del cual está asentada mucha información sobre un notable arquitecto, José Jaime Ortiz, hasta ahora casi desconocido. La cofradía sufragó y documentó el proceso de construcción del Sagrario de Quito, obra de Ortiz, quien acababa de llegar a América. Siguiendo las pistas de los datos encontra-

dos, Webster pudo hallar más información, y ahora sabemos que Ortiz nació en Alicante y estuvo un tiempo en Valencia. Llegó a Quito en 1694, a los 38 años, y allí murió en 1707 en circunstancias trágicas. En Quito estuvo involucrado en once proyectos de arquitectura, tanto religiosa como civil, y en varias empresas inmobiliarias y comerciales. El libro de Webster presenta cronológicamente los proyectos arquitectónicos de Ortiz, y también la información sobre sus actividades empresariales, todo fundamentado en la nueva documentación. El libro termina con unas consideraciones finales y tiene como complementos una serie de ilustraciones, tres apéndices documentales y un índice de nombres propios.

La historia personal de Ortiz es fascinante, digna de novelarse. En trece años hizo y perdió "la América" en circunstancias de intriga y misterio. Afortunadamente, dejó un espléndido edificio y partes de otros que atestiguan su talento y capacidad como arquitecto e ingeniero. Webster inserta el trabajo de Ortiz en el Quito de aquella época y llega a varias conclusiones muy interesantes. Una de las más trascendentales, presentada en el último capítulo, se refiere al papel del Sagrario como fuente de inspiración para algunos de los edificios más notables de Quito, como la iglesia de la Merced en la que Ortiz trabajó, y también el templo de la Compañía. La historiografía siempre ha visto en la iglesia de los jesuitas el origen de elementos importantes de la arquitectura quiteña del siglo XVIII, pero Webster aduce evidencia para sustituir el Sagrario por la Compañía como una especie de cabeza de serie en Quito.

Creo que es muy posible que Webster tenga razón en este asunto, pero su conclusión es tan relevante que hubiera querido encontrar un tratamiento más detallado y