

Juan Ricardo Rey-Marquez

juan_ricardo_rey@yahoo.com

Ens.hist.teor.arte

REY-MÁRQUEZ, JUAN RICARDO, "Sobre los preceptos morales en el Nuevo Reino de Granada", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2010 No. 18, pp. 58-78.

RESUMEN

En el presente artículo se estudia, a través de tratados de arte y libros catequéticos, la representación de temas morales en la pintura del Nuevo Reino de Granada. Dichos tratados son *Diálogos de la pintura* (1633) de Vicente Carducho, *El arte de la pintura* (1649) de Francisco Pacheco y *El museo pictórico ó escala óptica* (1715) de Antonio Palomino de Castro y Velasco. Entre los textos religiosos se examinarán los *Discursos predicables de las ceremonias y misterios de la missa del missal Romano* (1600) de Melchior Huélamo y las *Obras espirituales* (1699) y *El cristiano virtuoso* (1673) de Pedro Mercado.

PALABRAS CLAVE

Juan Ricardo Rey, representación, ideas morales, catequesis, Nuevo Reino de Granada, estética

TITLE

Moral precepts in the New Kingdom of Granada

ABSTRACT

This article studies, through art treatises and catechetical books, the representation of moral subjects in New Kingdom of Granada's painting. Among art treatises we deal with Vicente Carducho's *Diálogos de la pintura* (1633), Francisco Pacheco's *El arte de la pintura* (1649), and Antonio Palomino de Castro y Velasco's *El museo pictórico ó escala óptica* (1715). On catechetical matters we study Melchior Huélamo's *Discursos predicables de las ceremonias y misterios de la missa del missal Romano* (1600) as well as Pedro Mercado's *Obras espirituales* (1699) and *El cristiano virtuoso* (1673).

KEY WORDS

Juan Ricardo Rey, representation, moral ideas, catechesis, New Kingdom of Granada, aesthetics

Afiliación institucional

Becario doctoral CEIRCAB-TAREA, Tesista de la Maestría en historia del arte argentino y latinoamericano del Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín Argentina.

Historiador del arte, artista plástico de la Universidad Nacional de Colombia. Miembro del Grupo de Investigación de Arte Colombiano, GIAC, ganador del Premio Nacional de Curaduría Histórica (2008) con el proyecto *Noticias iluminadas: arte e identidad en el siglo XIX*. Curador asociado de *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario 2010*, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 2010.

Sobre los preceptos morales en el Nuevo Reino de Granada

Juan Ricardo Rey-Márquez

Historiador del Arte

Presentación

Es un hecho conocido que, durante el periodo colonial, la práctica de las artes estuvo vinculada a la labor evangelizadora. El uso de la pintura como vehículo de transmisión de la doctrina católica es un corolario de lo anterior. El tema de este texto será la relación de la pintura con la representación de temas morales. Desde la enunciación misma del problema se presenta una bifurcación que conduce a dos instancias de la pintura: la de su realización o ejecución material —relacionada con la *representación*— y la de la elección de motivos, temas o programas iconográficos —que tiene que ver con la *invención*—.

Ambos casos implican la participación activa de un artífice, un creador, que, en el primero, es directamente el pintor y, en el segundo, el comitente, unidos ambos por el propósito común de servir a los intereses de la Iglesia católica. La pintura sirvió en la Colonia como prueba de que existía un orden sobrenatural que, fuera de la ocurrencia de milagros o prodigios, no podía manifestarse de otra manera: por medio de una pintura, en un templo, el sacerdote ilustraba su sermón mostrando en ella el cielo, el purgatorio o el infierno, rememorando la historia de mártires, confesores y doctores de la Iglesia muertos siglos atrás y transportando a la congregación a los distantes lugares geográficos donde ocurrieron tales hechos.

Pero el uso de la pintura como prueba no se circunscribió a la esfera eclesiástica: en los estrados judiciales también llegó a usarse como prueba de ascendencia o linaje o de posesión de un territorio y, respecto de la Corona, llegó a ser vicaria de altos funcionarios, e incluso de la persona misma del rey. ¿Cuál fue el sustento de este uso de la pintura? De entrada se puede

sugerir que el problema, tal como se plantea, implica el entendimiento de que la pintura se empleó como vehículo de la transmisión de contenidos ajenos a ella, con lo cual se le dio el lugar de un observador imparcial: ¿quizá la “ventana” renacentista?

Para discurrir sobre este tema se propone indagar las instancias ya propuestas de la *representación* y la *invención*, para lo cual es necesario partir de las ideas que circularon en la Colonia en torno de los conceptos centrales de pintura y moral. Se continuará con la intersección de ambas instancias para establecer hasta donde sea posible las ideas que sirvieron de sustento a la atribución del elevado valor de verdad de que gozó la pintura en las sociedades de antiguo régimen. Antes de proseguir es necesario aclarar que este escrito se relaciona con el territorio del Nuevo Reino de Granada, por lo cual la indagación se realizó en textos y volúmenes que circularon en dicho territorio según listados que se conservan en la Biblioteca Nacional de Colombia. Parte de este material fue recopilado con anterioridad a este trabajo, en los textos que se conservan de la Real Biblioteca de Santafé, origen de la Biblioteca Nacional, creada a partir de las colecciones de los jesuitas de que se incautó el virreinato en el momento de su expulsión (2 de abril de 1767).

Ideas sobre la pintura en la Colonia

En términos generales se puede decir que, en la Colonia, la pintura se adscribe a una concepción mimética de la naturaleza. Aun así, esta declaración inicial debe matizarse para no incurrir en el anacronismo, pues hablar de mimesis implica la existencia de algo que se imita, un modelo, y de la imitación en sí, la obra. Pero cuando se habla del uso litúrgico es claro que el modelo por representar, que constituye el fundamento de una creencia, no se encuentra ante los ojos del pintor. Salvo en lo concerniente al retrato de unos pocos santos o beatos —que, en casos especiales, pudieron ser “conocidos”—, en la representación de seres sobrenaturales (ángeles, santos, demonios, etc.) y de sus moradas (el cielo, el infierno, el purgatorio, etc.) la operación del pintor consistía mucho más en un artificio de verosimilitud que en una mimesis. De modo que en esa pintura no se imitaría algo visible sino que se le daría visibilidad a algo ausente.

En la definición del Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española (1737), el aspecto de la sujeción de la pintura al culto no se menciona y, en cambio, se nota una concepción naturalista:

Pintura. f. f. Arte liberál, imitadora de las proporciones de la naturaleza. Es una imagen ò imitacion de lo vifible, delineada en fuperficie plana, no folo en quanto à la forma, fino en quanto al colór y demás accidentes.

Pintura. Translaticiamente fe toma por la defcripcion ò narración que fe hace por efcrito ò de palabra de alguna cofa, refiriendo menudamente fus circunftancias y calidades: como la pintura de una Ciudad, de una dama, &c.¹

¹ Real Academia Española (RAE), *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes*,

Esta definición parece aludir a una situación diferente a la que se vivía en las colonias españolas de ultramar. Por supuesto, no se trata de un artículo de enciclopedia en que se indagarían no solo la definición sino también la historicidad del término; antes bien, parece hablarse allí del interés del siglo XVIII², cuando las artes se destinan a un uso científico y el icono botánico resulta ser uno de los géneros más practicados, junto a los dibujos de usos y costumbres y las pinturas de castas. En todos estos géneros, el artista contaba con el modelo de cuerpo presente y llevaba así a la representación una imagen *aparente* de lo que contemplaba. Aquí se da cumplimiento a la teoría enunciada en el libro X de la *República* de Platón (§§ 596 y 598), pues el resultado de esta operación se puede interpretar como una imagen distante en tres grados de la “idea”. ¿Es así como se entendía entonces la pintura?

Ceñirse a la definición del Diccionario de Autoridades sería un error por múltiples motivos. El primero es considerar la pintura un “arte liberal”, lo cual es errado teniendo en cuenta que los gremios de pintores lucharon desde el siglo XVII por cambiar la concepción de la pintura de arte mecánico a liberal, con su correspondiente liberación de gravamen³, pero esto no se logró. La percepción del oficio pictórico como un arte manual antes que intelectual hizo que en las ordenanzas para los gremios de pintores se mantuviera el impuesto de alcabala, que no pesaba sobre las artes realmente consideradas liberales: la gramática latina, la retórica, la dialéctica, la aritmética, la geometría, la astrología y la música⁴. Así que esta definición, desde su primer enunciado, nos conduce a un error.

El examen de la definición citada revela más una aspiración de los pintores que la realidad de su arte; la categoría *liberal* y la concepción naturalista llevan al uso que se le dio en el siglo XVIII como auxilio de la ciencia. En otras palabras, es una definición que solo en parte se puede aplicar al territorio americano. Para conocer la concepción de la pintura en las colonias se necesita acudir a dos ámbitos: el del taller, donde se producía, y el de la iglesia,

y otras cosas convenientes al uso de la lengua, Tomo quinto, Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1737, p. 278.

² La definición de 1737 se mantuvo en las ediciones de 1780, 1783 y 1791. Solo se cambió la categoría de *translaticio* por la de *metafórico* en su tercera acepción (RAE, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1780, p. 726; RAE, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1783, p. 740).

³ Véase Paula Mues Ort, “Merezca ser hidalgo libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en VV. AA., *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.

⁴ A estas siete artes liberales, que formaban los grupos clásicos del *Trivium*, las tres primeras, y el *Quadrivium*, las restantes, se sumó la poesía por considerarse cercana a la retórica y las materias de los cursos de artes, es decir lógica, física y metafísica. No obstante, debe notarse que la idea de incluir la pintura, la escultura y la arquitectura en el número de las artes liberales procede del Quattrocento, cuando Lorenzo Valla defiende la proximidad entre las primeras y las segundas en *Elegantiae linguae latinae*, escrito entre 1435 y 1444. Marsilio Ficino también vinculó la elocuencia a la pintura. Véase Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid: Alianza, 1979, pp. 50 y ss.

donde tuvo su uso más extendido. Estos ámbitos, que se relacionan respectivamente con la *representación* y la *invención*, ofrecen fuentes apropiadas para examinar de las ideas acerca de la pintura, como los tratados en el primer caso y los sermones en el otro.

La representación en los tratados

En este punto se tratarán tres tratados que tuvieron amplia difusión en la Colonia: *Diálogos de la pintura* (Madrid, 1633) de Vicente Carducho (c.1576⁵-1638); *El arte de la pintura* (Madrid, 1649) de Francisco Pacheco (1564-1644) y *El museo pictórico ó escala óptica* (Madrid, 1715) de Antonio Palomino de Castro y Velasco (1655-1726).

Las discusiones iniciales del tratado de Carducho se relacionan con el debate del siglo XVII sobre el carácter noble de la pintura, por lo cual debía considerársela un arte liberal. En sus palabras a los lectores, explica así la naturaleza de su libro:

... aclarar a los curiosos la hermosura, lustre, y naturaleza de la Pintura, lo admirable de sus partes, la nobleza de su calidad, y lo grato de su exercicio, y que como una dama, de cuyo hermoso cuerpo se suele colegir la perfección del alma, asi de la belleza y gallardia de la Pintura practica, se dará a conocer lo docto, y lo perfecto de la teorica en que se funda, y que tiene por alma.⁶

Más adelante, cuando dirige un agradecimiento a sus defensores, tanto aficionados como profesionales, en la causa de su liberalidad, dice el lugar que le otorga a la pintura:

... por aver velado cuidadoso en la defensa della, contra los que pretenden empadronarla como a villana, y gravarla como a pechera y mecanica, a que pague alcavala de sus obras, en que se ha descubierto el descuido grande de nuestros mayores, que pudiendo dexar perpetuas las executorias de su nobleza inmemorial, y tan antigua como el mundo en que habitamos, pues *tiene por padres al entendimiento, y a la razón, por parientas cercanas a las ciencias naturales, y virtudes morales, y por testigos autenticos las Divinas y Humanas Letras (con quien se comunica y trata).*⁷

Vicente Carducho, nacido en Florencia, demuestra en la frase resaltada su conocimiento de la teoría renacentista, que propone a la pintura como una ciencia. La elevación de su condición de arte mecánica a liberal se explica a partir del concepto de nobleza:

Segun la mas universal opinion, se hallan tres especies de nobleza, Politica, Natural, y Moral; La Politica es accidental, y extrinseca; porque depende del juicio y estimacion de los hombres, con fundamentos en la misma cosa. La Natural consiste en la virtud y perfeccion natural de la misma naturaleza, y su inclinacion que le es propia, y intrinseca; y estas dos noblezas pertenecen a los nobles y a los sabios del mundo. La tercera, es la nobleza Moral, mas excelente, y mas superior

⁵ Según Antonio Gambacorta, nació el 6 de agosto de 1570. Véase Francisco Calvo Serraller, "Vida, obra, personalidad y fortuna histórica de Vicente Carducho", en Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición modos y diferencias*. Edición y notas de Francisco Calvo Serraller. Madrid: Turner, 1979, p. XIII.

⁶ Carducho, *Diálogos...*, p. 18.

⁷ Carducho, *Diálogos...*, pp. 19-20. Las cursivas son mías.

que las demas, y que consiste en la virtud y perfeccion moral de las costumbres, y actos honestos humanos, de los hombres buenos y virtuosos, especial cuando son dirigidos a Dios, como a ultimo fin. Digo pues, que quanto mas se acercare y conuinere la Pintura a estas tres noblezas, tanto será mas noble que las demas artes.⁸

En el concepto de las tres noblezas, Carducho toma consideraciones que forman parte de la órbita del derecho de Andrea Alciato, célebre por su *Emblematum libellus*⁹, y de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, autor de *Noticia general para la estimación de las artes y de la manera que se reconocen las liberales de las que son mecanicas y serviles* (Madrid, Pedro Madrival, 1600)¹⁰. Carducho explica que la pintura es estimada por monarcas y filósofos en lo relacionado con la nobleza política; respecto de la natural se basa en las consideraciones renacentistas acerca del carácter científico de la pintura:

... porque la Ciencia es un conocimiento de la cosa, mediante la causa, por la qual es: que es lo mismo que saber, y poseer con conocimiento cierto, y con razon, la calidad de la cosa que se profesa; y Arte es un habito operativo, que tiene y ha recta razon y orden de las cosas factibles.¹¹

La nobleza moral de la pintura se refiere a la utilidad de las imágenes en la conversión de los infieles, la instrucción religiosa y la amonestación de beneficios, dones, gracias y demás consideraciones de culto, lo cual se deriva del Concilio de Trento (1545-1563): “Tambien le pertenece la nobleza moral, supuesto que tiene por motivo, y objeto la virtud y honestidad, pues por medio de la Pintura ha pretendido la santa Madre Iglesia, se convierte la criatura a su criador, como se ha experimentado en conversiones hechas por medio de santas Imágenes”¹².

Francisco Pacheco, contemporáneo de Carducho, también estuvo cerca de la teoría renacentista de las artes. De hecho se formó en la academia sevillana del poeta y humanista Juan de Mal Lara (1524-1571), que seguía el modelo de academia literaria italiana, tomado de la academia neoplatónica de Marsilio Ficino en Florencia¹³:

Aunque esto no se usa en Hespaña, es loable costumbre de otras naciones ayudar todos los hombres doctos al que escribe, y aún leer los autores sus obras en las Academias para ellos concertadas,

⁸ “Diálogo Segundo. Del origen de la Pintura. Quienes fueron sus Inventores; como se perdio, y se bolvio a restaurar; su estimacion, nobleza y dificultad”, en Carducho, *Diálogos...*, pp. 135-136.

⁹ Este libro se editó en 1531 y se tradujo al francés en 1536 y al alemán en 1542; la primera versión castellana íntegra apareció en 1549, aunque hubo una edición parcial en 1546. Véanse Santiago Sebastián (ed.), *Alciato. Emblemas*, Madrid: Akal, 1993, y Víctor Infantes, “La primera traducción de Alciato en España: Hernando de Villa Real y su *Emblema o scriptura de la justicia*”, en Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid: Akal, 2000.

¹⁰ Carducho, *Diálogos...*, pp. 135-136.

¹¹ Carducho, *Diálogos...*, pp. 135-136.

¹² Carducho, *Diálogos...*, p. 137.

¹³ Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVIII*, Madrid: Alianza, 1980, pp. 33-34.

y todos dar sus pareceres y dezir cosas notables y con cierta sencillez dársele todo al autor sin publicar que ellos le hizieron mercedes.¹⁴

A la muerte de Mal Lara, la academia pasó al cuidado de Fernando de Herrera (c.1534-1597), a cuya muerte le sucedió el canónigo Francisco Pacheco (1535-1599), tío homónimo del pintor, quien a su vez le dejó al pintor y tratadista la academia¹⁵. Las bellas artes fueron introducidas por el pintor y humanista Pablo de Céspedes (c.1548-1608), contertulio de Mal Lara, que influyó notablemente en *El arte de la pintura* de Pacheco¹⁶. Luego Francisco de Medina (†1615), uno de los miembros iniciales de la academia, se convirtió en el asesor iconográfico de Pacheco, debido a su gran conocimiento de la cultura clásica¹⁷. De modo que *El arte de la pintura* presenta un compendio de las discusiones de la academia y de la experiencia inicial de la institución humanista hispalense¹⁸. Por este motivo, Pacheco presenta cierta incoherencia, que surge del compendio de concepciones renacentistas y manieristas de su tratado, sin que prevalezca una adscripción especial a ninguna de ellas. A título de ejemplo se cita el concepto de belleza ideal de *De la pintura* de Leon Battista Alberti, según la cual el cuerpo perfecto resulta de la reunión de las partes más bellas de diferentes cuerpos: “Así pues, han de ser escogidos de los más hermosos cuerpos todas las partes alabadas. Y así hay que dedicar el estudio y el cuidado desde un principio a conocer, tener y expresar la belleza”¹⁹. En una concepción del arte pictórico cercano al de la retórica clásica, Alberti propone categorías análogas a las de *invención*, *disposición* y *elocución* para lograr, en la pintura, “que todas las partes concuerden entre sí, en cuanto a cantidad, función, clase, color y en todos los demás aspectos, armonizan [*corresponderanno*] en una única belleza”²⁰. Pacheco conoció este concepto en la academia, pero expresado de otra manera a través de la pluma de Pablo Céspedes:

No me atrevo a decir, ni me prometo
todas las bellas partes requeridas
hallarse de continuo en un sugeto
todas veces sin falta recogidas;

¹⁴ “A los lectores”, en Juan de Mal Lara, *Philosophía vulgar*, Sevilla, 1568 (cit. en Carducho, *Diálogos...*, p. 34).

¹⁵ Carducho, *Diálogos...*, p. 45.

¹⁶ Carducho, *Diálogos...*, pp. 43-45.

¹⁷ Carducho, *Diálogos...*, p. 46.

¹⁸ Carducho, *Diálogos...*, pp. 46-47.

¹⁹ Leon Battista Alberti, *De la pintura*, Valencia, 1967, p. 147 (cit. en Carducho, *Diálogos...*, p. 60).

²⁰ Las categorías análogas que propuso Alberti inicialmente fueron *circoscriptione* —por “invención”—, *compositione* —por “disposición”— y *receptione de lume* —por “elocución”—. Posteriormente, la *compositione* fue reemplazada por el vocablo, más conocido, de *diseño*, y la *receptione*, por *colorito*. Véase Panofsky, *Renacimiento y renacimientos...*, p. 63.

aunque las cria sin ningún defeto
(a todas en belleza preferidas)
naturaleza: tú entresaca el modo
y de partes perfetas haz un todo.²¹

Más adelante, Pacheco toma un concepto manierista que remite a la obra de Federico Zuccaro, en la cual se rebate el principio de Alberti de observar la naturaleza y construir la perfección a partir de la selección de sus partes más bellas:

... *la pintura no es cosa hecha acaso, sino por elección y arte del maestro*. Que para mover la mano a la ejecución se necesita de exemplar o idea anterior, la cual reside en su imaginación y entendimiento, del exemplar exterior y objetivo que se ofrece a los ojos [...] lo que los filósofos llaman exemplar llaman los teólogos idea (autor deste nombre fue Platón si creemos a Tulio y a Séneca). Este exemplar, o idea, o es exterior, o interior y por otros nombres, objetivo o formal. El exterior es la imagen, señal o escrito que se pone a la vista [...] El interior es la imagen que hace la imaginativa, y el concepto que forma el entendimiento; ambas cosas encaminan al artífice a que con el lápiz o pincel imite lo que está en la imaginación, o figura exterior.²²

Esta concepción —que apunta a la construcción de un ideal— resulta acorde con los problemas centrales para Pacheco, que se relacionan con la iconografía religiosa. Las múltiples consideraciones que hay en su trabajo sobre pintura naturalista de paisajes y bodegones desfallecen frente al deber del pintor de informarse sobre temas religiosos. Esta nueva contradicción se debe a la vinculación de Pacheco a la Inquisición, de la que fue censor y visitador de pinturas sagradas del tribunal sevillano en 1618. Por esto no extraña que tuviera como fuente de sus comentarios iconográficos al jesuita Juan de Pineda, miembro de la Inquisición y autor del Índice de Libros Prohibidos de 1612²³. De ahí que Pacheco llegue a formular que, entre los fines de un pintor, “el más principal será alcanzar la bienaventuranza” o “persuadir a los hombres a la piedad y llevarlos a Dios”, para rematar con que la pintura “se levanta a un fin supremo, aspirando a la eterna gloria; y procurando apartar a los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor”²⁴.

Antonio Palomino, en cambio, asume una actitud menos comprometida con la causa evangelizadora, aunque la menciona. Por esto recomienda el estudio del asunto para evitar errores en la pintura, pues “lo bueno, ó perfecto ha de proceder de una entera causa; lo

²¹ Pablo Céspedes, “Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos, y si se aventajaba a la de los modernos. Dirigido a Pedro de Valencia y escrito a instancias suyas. Año de 1604”, en Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, t. V, p. 342 (cit. en Carducho, *Diálogos...*, pp. 59-60).

²² Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid: Francisco Sánchez Cantón, 1956, p. 259 (cit. en Carducho, *Diálogos...*, p. 66-67).

²³ Carducho, *Diálogos...*, p. 66-67.

²⁴ Pacheco, *El arte de la pintura*, pp. 213, 219 y 214.



UT ARS
NATURA
UT PICTURA
UT PICTURA
DEUS

◀ **VT ARS NATVRA VT PICTVRA DEVS** (Según el arte la naturaleza, según la pintura Dios), 1663. Vicente Carducho (dibujo), Francisco López (grabado).

malo de cualquiera defecto: y así una grande obra con un solo defecto que tenga, no se puede llamar perfecta”²⁵. Pero su visión de la pintura perfecta, ordenada en conclusiones y reflexiones, no se agota en lo religioso:

Conclusion quarta.

Siempre que el pintor haya de executar alguna obra insigne, y de grande empeño, procure tener del asunto plenísima noticia, porque de otro modo incurrirá en mil inevitables errores.

Reflexion

Para esto es preciso que el pintor tenga libros, así de historia sagrada, como también de humana, y aun profana, por lo que pertenece á las fábulas.²⁶

Palomino parece subordinar cualquier precepto moral para la ejecución de la pintura al cultivo del conocimiento o la “ciencia”, en lo cual asume una postura cercana al Renacimiento, aunque no cree que la ilustración del pintor sea suficiente para prescindir del consejo de la autoridad. Por lo tanto, diferencia el oficio del *pintor*, quien ejecuta la obra, y el del *inventor*, quien idea su asunto o tema:

No hay duda que los discursos de cualquier hombre docto y erudito sean mas sublimes que los de un pintor por docto que sea; pero este los adaptará á la naturaleza del arte, que ha menester contemplar una potencia material, y corpórea, á quien deben ser perceptibles, y proporcionados. Los otros serán tan sublimes, que solo podrá comprehenderlos la potencia espiritual, como lo es el entendimiento.²⁷

Para Palomino, el pintor se mueve en la órbita de las potencias materiales y produce un *conocimiento perceptible*, que incluso puede acudir en auxilio del *entendimiento*, propio de la potencia espiritual. Esta idea, aunque en apariencia presenta cierta contradicción, muestra el interés de Palomino en presentar la pintura como un arte liberal:

... habiendo pintado Polignoto el pórtico de Atenas llamado Pecile, consiguió tanta gloria por la erudición de sus pinturas, que sus doctísimos simulacros eran mas documentos mudos, y dogmas eloqüentes, tanto que dieron asunto a Zenon filósofo para enseñar por ellos la filosofía á sus discipulos.²⁸

²⁵ Antonio Palomino, *El museo pictórico ó escala óptica. Teórica de la pintura en que se describe su origen, esencia, especies y qualidades, con todos los demas accidentes que la enriquecen é ilustran. Y se prueban con demostraciones matemáticas y filosóficas sus mas radicales fundamentos*, Buenos Aires: Poseidón, 1944, t. II, p. 223.

²⁶ “Libro noveno. La mayor perfección de una pintura”, en Palomino, *El museo pictórico...*, t. II, p. 225.

²⁷ “De las ideas, ó asuntos, que se ofrecen en la Pintura”, en Palomino, *El museo pictórico...*, t. II, p. 236.

²⁸ Palomino, *El museo pictórico...*, t. II, pp. 237-238.



▲ LA PREDICACIÓN EN EL NUEVO MUNDO. Fray Jerónimo de Mendieta (1525-1604). Tomado de Juan Guillermo Durán, *Monumenta Catechetica Hispanoamericana*, vol.1. Buenos Aires: Fac. de Teología de la UCA, 1984.

En una perspectiva mucho más amplia que la de Carducho e incluso que la de Pacheco —influidos por la doctrina tridentina—, Palomino le recomienda al pintor no solo tener la Biblia, fuente de la historia sagrada, sino también textos profanos sobre *historia humana*, como las obras de Tito Livio y Cornelio Tácito; y en cuanto a las fábulas recomienda a Ovidio²⁹. Luego establece un punto de mayor profundidad que los asuntos de historia sagrada, historia humana y fábula: el de los *argumentos ideales o metafóricos*. Este segundo grupo de asuntos —que, según el autor, requiere mayor ingenio— necesita otros textos, entre los que recomienda especialmente para asuntos morales la *Iconología* de Cesare Ripa y la obra de santo Tomás.

Palomino se centra en lo que llama “argumento” o “asunto” de la pintura. Esta es, según él, la primera de las siete partes de que se compone la pintura, junto a la economía, la acción, la simetría, la perspectiva, la luz y la gracia o buena manera³⁰. A continuación cita dos clases fundamentales de argumento:

Argumento histórico

... divídese este [...] en racional, sensitivo, vegetativo, inanimado, y mixto [...] El racional es el que se actúa de sucesos y figuras humanas [...] El sensitivo es el que se compone de animales de una ó varias especies [...] El vegetativo es el que se compone de árboles, frutas ó flores, como los paisajes [paisajes], floreros y frutereros [naturaleza muerta] El inanimado es el que se organiza de varias cosas inanimadas [...] El mixto es el que se compone de todos, ó alguno de los referidos.³¹

Argumento metafórico

... es el que en virtud de una metáfora ingeniosa manifiesta el concepto de su autor. Es la metáfora madre de toda sutileza intelectual: el más ingenioso, peregrino, agudo y admirable parto de nuestro entendimiento dice el conde Emmanuel Tesoro.³²

La diferencia que aduce Palomino entre las dos formas de argumento es que el primero requiere la precisión y la concordancia de los hechos representados mientras que el segundo necesita una erudición humanista —en lo cual sigue a Alberti³³—, como lo demuestran sus subdivisiones:

Metáfora natural [...] aquella, que mediante algún signo natural manifiesta el concepto del pintor [...] Tal fue la discreción del ingenioso Tinantes, que para demostrar la grandeza del gigante Polifemo en la estrechez de una pequeña tabla [...] puso unos satirillos de muy desigual tamaño á tan vasta mole.

Metáfora moral [...] aquella que manifiesta el concepto del artífice, en virtud de algún signo, que por la costumbre, ó libre imposición de los hombres, adquirió derecho á aquel significado,

²⁹ Palomino, *El museo pictórico...*, t. II, p. 239.

³⁰ “Composición integral de una pintura”, en Palomino, *El museo pictórico...*, t. I, p. 63.

³¹ Palomino, *El museo pictórico...*, t. I, p. 64.

³² Palomino, *El museo pictórico...*, t. I, p. 65.

³³ “Alberti aconseja que el pintor acuda al humanista en busca de temas profanos (v. gr., clásicos), poniendo como ejemplo la historia de la *Calumnia de Apeles*, narrada por Luciano” (Panofsky, *Renacimiento y renacimientos...*, p. 62).

observando los trages, ritos y costumbres, conforme á los sugetos, naciones y tiempos [...] loable fué la [metáfora] del caballero Centensis, llamado el Guarchino, en la muerte de Amnon á manos de su hermano Absalon [...] que habiendo sido el caso al fin del banquete, para demostrar esta circunstancia, puso en la mesa unos animales vertidos del plato con la turbación del suceso.

Metáfora vultuosa [...] aquella en que por las indicaciones del semblante manifiesta el artífice las pasiones que ocultamente predominan en los sugetos. Es el semblante el reloj de muestra de todos nuestros ocultos movimientos: en él se manifiesta el sexó, la edad, el ingenio, y las perturbaciones del animo. Polignoto segun Aristóteles, en las efigies ó retratos de los hombres, en que Apeles fué tan puntual, que los astrólogos vaticinaban los sucesos del retratado por las expresiones del retrato.

Metáfora instrumental [...] la que mediante algun instrumento determina la representación personal de la figura: como en los sagrados Apóstoles, y otros santos mártires, ó confesores, aquella insignia, atributo, ó instrumento de su martirio.

Argumento iconológico [...] aquella, que mediante un figura humana, representa algun sugeto abstracto o invisible. Como las virtudes, los vicios, las ciencias, las artes, el dia, la noche, que no siendo figuras, física y realmente, las representa como si lo fuesen.³⁴

Los argumentos citados son comunes, según Palomino, a pintores y humanistas, aunque hay tres que son solo de estos últimos: el “Emblema”, el “Geroglífico” (*sic*) y la “Empresa”³⁵. Tal sistematización de la parte *liberal* del oficio del pintor presenta el interés de abarcarlo todo en la forma de un *conocimiento aparente* que se expresará en la materialidad de la obra: “¡No parece hay capacidad en la vida humana para tan universal comprensión! Pero es menester advertir, que la Pintura en todas estas artes y ciencias [...] se compone artificiosamente de todas [...] á el Pintor sin empeñarse en saberlas, bastarále el no ignorarlas”³⁶.

Ideas sobre la moral en la Colonia

La concepción de lo moral se vinculó en la Colonia a la *policía cristiana*; es decir, a todo lo relacionado con las normas de comportamiento que debía observar un creyente. En este aspecto, la definición consignada en el Diccionario de Autoridades (1734) no dista del sentido que se le dio en el contexto eclesiástico:

Morál. Facultad que trata de las acciones humanas, en orden à lo lícito ù ilícito de ellas. Lat. *Moralis facultas*, vel fciencia Nieremb. Var. ilustr. Vid. Del P. Marciel de Lorenzana, §. 5. Tambien le pidió admitiefé los estudios, como lo hizo, así de Latin como de Morál.

Morál. adj. de una term. Lo que pertenece à las buenas costumbres, ò à las acciones humanas, en orden à lo lícito, ù ilícito de ellas. Lat. *Moralis*. Marm. Rebel. lib. 3 cap. 2. Mui docto en las letras sagradas, y exercitado en la Philosphia morál. Pinel. Retr. lib. 1. cap. 4. De aqui pasó

³⁴ Palomino, *El museo pictórico...*, t. I, pp. 64-69.

³⁵ Palomino, *El museo pictórico...*, t. I, pp. 70-71.

³⁶ Palomino, *El museo pictórico...*, t. I, p. 72.

Platón à tener por cierto, que la virtud morál es una recta opinión ò justo dictámen, que viene de Dios inmediatamente.

Evidencia morál. La certidumbre de alguna cofa, de modo que el perfuadirfe ò juzgar lo contráριο fea tenido por temeridad. Lat. *Moralis evidentia*³⁷.

Pero en el presente artículo no se pretende considerar en su totalidad la concepción de la moral cristiana en la Colonia, algo que conduciría a un escrito catequético. En realidad, lo que interesa es la relación que se estableció entre ejemplos de “acciones humanas lícitas o ilícitas” con la pintura en el ejercicio de la prédica. Este aspecto de la concepción de lo moral apareció en diferentes libros de sermones empleados en el Nuevo Reino de Granada, entre los cuales se citarán los *Discursos predicables de las ceremonias y misterios de la missa del missal Romano* (Cuenca, 1600) del franciscano Melchior Huélamo³⁸ y las *Obras espirituales* (Ámsterdam, 1699)³⁹ y *El cristiano virtuoso* (Madrid, 1673)⁴⁰ del jesuita Pedro Mercado. La selección del primero se debe a que en la Biblioteca Nacional se conserva un ejemplar que perteneció a la “librería de sancto Domingo de Sancta Fê” y la de los otros dos obedece a que su autor fue rector del Colegio de San Bartolomé en la ciudad de Santa Fe —hoy Bogotá— y del colegio de la ciudad de Tunja.

La invención en los sermones

Huélamo presenta múltiples referencias a la antigüedad, cuando la pintura se usaba como recurso retórico para relatar asuntos morales. En uno de ellos se remite a un texto de Plinio sobre Apeles, “el más famoso pintor del mundo”,

que caminando una vez por la mar corrió una tan fuerte tormenta, que fue a dar a la ciudad de Alejandría, adonde tenía algunos émulos, los cuales para burlar del, disfrazaron un truhán del Rey para que su parte lo convidase [...] Venida la hora del comer, entró [Apeles] con mucha seguridad, de lo cual, como de desacato y descortesía, mal indignado el Rey fue menester disculparse Apeles, diciendo, que su Majestad lo perdonase que en lo que había hecho, no había sido atrevido sino engañado, porque de su parte le había convidado un criado de su palacio [...] Mandó el Rey que todos viniesen a su presencia, con ánimo de castigar la burla y engaño [...] Y sin hablar palabra

³⁷ En las ediciones de 1783 y 1791 se conservó esencialmente la definición de 1734 (RAE, *Diccionario de la lengua castellana...*, 1734, p. 604; 1780, p. 633, y 1783, p. 646).

³⁸ Melchior Huélamo, *Discursos predicables de las ceremonias y misterios de la missa del missal Romano reformado segun el decreto del santo Concilio de Trento, por mandado de nuestro muy santo Padre Pio V Pontífice Maximo*, Cuenca: Miguel de Serrano de Vargas, 1600.

³⁹ Pedro de Mercado, *Obras espirituales que contienen los cuatro tratados siguientes: Tratado primero Numerales meritorios de gracias, Tratado segundo Metamorfosis provechoso a las almas, Tratado tercero, Galateo espiritual, cortesano a lo virtuoso, y vida de Damiana Barrolo y Tratado cuarto Dechado para mujeres, sacado de la Historia de Rut*, Ámsterdam, 1699.

⁴⁰ Pedro Mercado, *El cristiano virtuoso. Con los actos de todas las virtudes que se hallan en la santidad*, Madrid: Joseph Fernández de Buendía a costa de Lorenzo Ibarra, 1673.

alguna, tomó un carboncillo, que acaso estaba allí en un brasero, y en cuatro rasgos hizo un vivo retrato, del que llamado lo había, y con una misma obra mostró dos cosas, la una quién le había engañado, y la otra cuan grande artífice y pintor él fuese, y así fue en todo Egipto muy honrado.⁴¹

Este relato remata con la comparación de Apeles con Cristo, quien “con una sola razón, da a entender su Profecía, y la santidad de la Magdalena, y la malicia del Fariseo”⁴². En los *Discursos predicables*, las referencias a la antigüedad se utilizan para introducir enseñanzas morales, como lo hicieron muchos de sus contemporáneos. Lo interesante es que se refieran a la validez de la pintura:

Plinio, Brusonio, y Eliano dicen que entrando Alejandro Magno en el obrador y oficina de Apeles estuvo un rato suspenso mirando las pinturas que allí había: Y a cabo de un rato comenzó a tratar no sé qué de el pintar, y como hombre que ignoraba el arte debiera de hablar impropriamente, y con algunos gazafatones, de tal suerte, que aún los aprendices mofaron y rieron: sobre lo cual dijo Apeles: Todo el tiempo que callaste respetamos todos tu persona, tu imperio, tu dignidad y valor, también respetamos el precioso ornato de que vienes vestido, pero en comenzando a hablar descubriste una hilaza, con tus impertinencias y impropiedades, que aún a los muchachos y rapaces que sólo sirven de moler los colores has movido a risa. Preguntáronle a un sabio dijese en qué diferenciaban el sabio y el necio, el cuerdo y el loco? Y respondió que en nada si callaban ambos.⁴³

Al igual que el relato anterior, este termina con una referencia sagrada: “Dijo esto divinamente el santo Job a sus revelados amigos: Pluguiera a Dios que hubierades callado, aunque no fuera más de por que ganarades nombre y opinión de sabios”⁴⁴. El recurso de equiparar la acción de un pintor con la del Creador o con Cristo fue usado por Huélamó repetidamente en su obra:

De Zeuxis elegantísimo pintor, dicen Plinio y Eliano, que después de haberse enriquecido mucho con sus pinturas, determinó de darlas graciosamente pareciéndole que para tan subida cosa, no había precio que pudiese igualar. Figura y imagen de la sustancia del eterno padre, llama san Pablo al hijo de Dios, escribiendo a los Hebreos, y como para comprar tan divina imagen, pintada con el entendimiento de Dios, no había precio en el cielo y en tierra, determinó dámosla dada y graciosamente⁴⁵.

En los pintores famosos de la antigüedad, Huélamó no solo encuentra el posible parangón de los creadores sino también ejemplos de rectitud, magnanimidad —como en la cita anterior— y de un poder que puede ser divino o demoniaco:

Hubo antiguamente, como cuenta Plinio, dos pintores muy grandes competidores entre sí uno llamado Parhaño, y otro Zeuxis: Entre los cuales hubo muy porfiada contienda sobre cual pintaba

⁴¹ “Apeles con una pintura enseñó dos cosas”, en Huélamó, *Discursos predicables...*, pp. 217b-218a.

⁴² Huélamó, *Discursos predicables...*, pp. 217b-218a.

⁴³ “Apeles reprendió a Alejandro Magno”, en Huélamó, *Discursos predicables...*, p. 282a.

⁴⁴ Huélamó, *Discursos predicables...*, p. 282a.

⁴⁵ “Comparación de Dios con Zeuxis”, en Huélamó, *Discursos predicables...*, pp. 420a y 420b.

mejor. Para lo cual determinaron un día, en que cada uno de ellos trajese un cuadro pintado. Zeuxis pintó un niño que traya una canasta de uvas, tan al vivo que aún las aves engañadas pensando ser naturales bajaron a comer de ellas. Pero el Parhaño pintó un velo en una tabla (como que traya debajo una imagen) con tanta sutileza, que aún Zeuxis dijo: Quitad el velo veremos vuestra obra: Llevó el premio Parhaño porque fue más engañar a uno en su arte que a las aves. Cuanto más que a lo que parece estatua la imagen muy defectuosa, porque ya que concedamos que estaban las uvas bien pintadas, a lo de menos el muchacho no lo estaba porque si lo estuviera no osaran llegar las aves a comer las uvas: Porque si ellas estaban a lo vivo, él estaba a lo muerto. El demonio es un pintor que pinta uvas de deleite, y contento [...] Y con ser las uvas tales y tan dañosas cuales habemos dicho, se abaten los mundanos a comer dellas, y aún se comen las manos tras ellas.⁴⁶

Hay, entonces, en el artificio una trampa, una tentación difícil de resistir, pues “nuestro Dios pinta debajo de velo”⁴⁷ mientras que “tiene el demonio sus pinturas públicas y con mucho aparato. A Cristo nuestro Señor le mostró [...] todos los reinos del mundo. [...] Semejante es el reino del cielo a un tesoro escondido”⁴⁸.

Huélamo le presenta al lector la pintura como metáfora de aquello que puede inducir a engaño tanto como representar la verdad. Entretanto, Mercado se refiere específicamente a las imágenes sagradas, sean pinturas o medallas, como contenedoras de verdades incuestionables y, por tanto, dignas de alabanza:

Señor mío, antiguamente era delito el herir a un siervo, si acaso tenia en la mano alguna moneda acuñada con la imagen del Cesar, y así fue condenado a muerte uno, que se atrevió a herir a un siervo, que tenia una moneda de plata grabada con la imagen de Tiberio. Sea ahora delito el ser yo herido del demonio, cuando he tenido la dicha de tener en mis manos con reverencia, y estimación esta medalla de este Santo, que fue formado a vuestra imagen y semejanza.⁴⁹

Aquí la imagen es, directamente, vicaria de la divinidad, más como réplica que contiene en sí todo el poder del original que como su imitación: “Santo mío N. por el respeto, y veneración, que tengo a la imagen, que representa tu persona, te suplico, que alcances de las tres Divinas Personas auxilios eficaces, para que yo con la imitación me haga una imagen, y un retrato tuyo”⁵⁰.

El poder de las imágenes sagradas merced a lo que representan es, para Mercado, razón suficiente de su veneración. Por esto le recomienda al cristiano virtuoso una reflexión para que la haga siempre que se encuentre en un templo: “Todas las veces, que viere algún cuadro, o Imagen, que representa a Dios, he de reparar que el original está invisiblemente presente, y le he de presentar algún acto interior de Caridad, de Fe, o de Esperanza, o de otra virtud”⁵¹.

⁴⁶ “Zeuxis compite con Parhaño”, en Huélamo, *Discursos predicables...*, pp. 235a y 236a.

⁴⁷ Huélamo, *Discursos predicables...*, p. 235b.

⁴⁸ Huélamo, *Discursos predicables...*, p. 236a.

⁴⁹ Mercado, *Obras espirituales...*, p. 312.

⁵⁰ Mercado, *Obras espirituales...*, p. 313.

⁵¹ Mercado, *El cristiano virtuoso...*, p. 24.



PRACTICA
DELA
PINTVRA

MUSEO
PICTO.
RICO.

Certe didicimus & hinc pueri proa subire,
Atque animi partem jamo ducere dabit.

En tibi jucundam praestat Pictoria praecum
Cullibet unde satis fertile surgat opus.
Proficient pueri, Senius si dixerit illos;
Nam si huc defuerit, fuerit inanis exit.

Per picturam
Dilectissimo inquit dicitur,
An. 1723.

◀ **FRONTISPICIO** del segundo volumen de *Museo escala óptica*, 1723.
Antonio Palomino (dibujo), Juan Bernabé? (grabado).

Pero la corrección de la actitud cristiana no termina en el respeto a una imagen existente; antes el jesuita recomienda al creyente ser comitente de nuevas obras como un acto en que se refrenda su fe:

Adoro, y reverencio a la Virgen Santísima por ser Madre de mi Dios, y a todos los Santos, en cuanto en ellos resplandece la Divina Majestad, y en cuanto ellos participan algo de la divina excelencia [...] Quisiera haber edificado a mi costa cuantos Templos, y Altares ha habido en el mundo, y cuantos son posibles, para que en ellos fuese adorado el Verdadero Dios, y reverenciados todos su Santos, y en especial su Madre, y mi Señora la Virgen. Y quisiera enriquecer, y adornar cuantos Templos hay, y lo haré en cuanto pudiere. Este acto lo he de repetir todas las veces que viere templos.⁵²

La pintura como demostración moral

Los ejemplos presentados demuestran la atribución de un elevado valor de verdad a la pintura. No obstante la conciencia de un artificio, de un engaño en el arte pictórico, ejemplificado en la historia de Parhasio y Zeuxis, se creía que la pintura puede dar muestras de la verdad —a la manera del retrato en carboncillo de Apeles— y que el conocimiento de su oficio constituye una “ciencia”, en el sentido de Palomino, que aspira a la comprensión universal y en la que un necio podía ser descubierto fácilmente, como lo hizo el prudente Apeles con Alejandro Magno.

En un sentido amplio, el uso dado por la Iglesia católica a la imagen pictórica fue el de *demostración moral*: “La certidumbre de alguna cofa, de modo que el perfuadirse ò juzgar lo contráριο fea tenido por temeridad”⁵³. Aquí el sentido dieciochesco de Palomino, con su interés racionalista de inventariar el conocimiento *científico* del oficio, no permite entender el sustento de la pintura como demostración moral. Al advertir que esta “se compone artificioosamente de todas” las artes y las ciencias y rematar con que “á el Pintor sin empeñarse en saberlas, bastarále el no ignorarlas⁵⁴, enuncia el aspecto del saber artístico que Platón criticó en la *República*: “El arte imitativo está muy lejos de lo verdadero y, como es natural, puede hacerlo todo porque toma muy poco de cada cosa y aun ese poco que toma no es más que una simple apariencia”⁵⁵.

En cambio, en la noción de *nobleza moral* de Carducho, el sustento de la pintura como demostración moral se indica en el tono del Concilio de Trento: “supuesto que [la pintura] tiene por motivo, y objeto la virtud y honestidad, *pues por medio de la Pintura ha pretendido*

⁵² Mercado, *El cristiano virtuoso*..., p. 94.

⁵³ RAE, *Diccionario de la lengua castellana*..., 1734, p. 604.

⁵⁴ Palomino, *El museo pictórico*..., t. I, p. 72.

⁵⁵ Platón, *República*, Buenos Aires: Eudeba, 1998, p. 585, §§ 598b-598c.

la santa Madre Iglesia, se convierte la criatura a su criador, como se ha experimentado en conversiones hechas por medio de santas Imágenes⁵⁶. Pacheco, como funcionario inquisitorial, no es ajeno a tal realidad al decir que la pintura “se levanta a un fin supremo, aspirando a la eterna gloria; y procurando apartar a los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor⁵⁷”.

Es evidente el cambio en la concepción de la obra de arte cuando los tratadistas del siglo XVII le indican al pintor que asuma como propia la tarea, encomendada por el Concilio de Trento, de glorificar las santas imágenes. La doctrina tridentina circuló en las colonias españolas desde la cédula real del 12 de julio de 1564, en que la Corona española asumió la catequización por intermedio de las imágenes y Felipe II mandó publicar los cánones de Trento como parte de la legislación de sus territorios⁵⁸. En el Nuevo Reino de Granada circularon los preceptos tridentinos desde el Segundo Concilio Limense (1567) y se siguieron promulgando hasta el siglo XVIII:

El piadosísimo uso de las imágenes de santos extendido desde el principio de la Iglesia Católica hasta nuestros tiempos, es muy útil según la doctrina de los Santos Padres, de los Sumos Pontífices y de los Concilios, porque con su vista se mueven los hombres a implorar los auxilios de Dios y a imitar las virtudes de aquellos santos a quienes representan.

*Así mandamos que sean veneradas las sagradas imágenes con la debida religiosidad, no absolutamente por ellas, sino con relación a Dios y a los originales con aperebimiento de proceder contra los menospreciadores de ellas, por los términos que hay lugar como contra los herejes con arreglo a los Concilios.*⁵⁹

El texto resaltado no se distancia en gran medida de lo que postula Pacheco o de lo que les recomienda Mercado a los cristianos devotos. Así que, si se presentan elementos morales en la pintura, si se le otorga tal valor de verdad como demostración moral, es porque hay interés en la defensa de la legitimidad del uso de las imágenes para el culto católico. En cierta forma, lo que se hizo en los sermones fue legitimar la pintura, ya fuera en sí misma o a través de la *ekphrasis*, mientras que en los talleres se buscó la adecuación a la regla eclesiástica para no caer en la pena de “prohibición y perdimiento” de las obras⁶⁰.

Las referencias a Platón y Aristóteles responden al interés de citarlos como autoridades más que a una interpretación directa de sus textos. La referencia a Platón en el Diccionario

⁵⁶ Carducho, *Diálogos...*, p. 137. Las cursivas son mías.

⁵⁷ Pacheco, *El arte de la pintura...*, pp. 213, 219 y 214.

⁵⁸ Véase Ramón Mujica Pinilla, “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano”, en VV. AA., *El barroco peruano*, Lima: Banco de Crédito, 2002.

⁵⁹ “Constituciones sinodales de 1774”, en José Manuel Groot, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada* [a partir de la 2.^a edición de Medardo Rivas, Bogotá: 1889], t. I, Bogotá: Ministerio de Educación Nacional (Biblioteca de Autores Colombianos), 1953. Las cursivas son mías.

⁶⁰ “Constituciones sinodales de 1774”.

de Autoridades se basa en una cita del *Retrato del buen vasallo* de Francisco Pinel y Monroy⁶¹, mientras que la de Aristóteles en *El museo pictórico ó escala óptica* de Palomino remite al libro 6 de la *Poética*⁶², que versa sobre la construcción de personajes. Pero en ninguno de los casos hay un tratamiento en profundidad de las citas relacionadas.

Esta forma de cita recuerda las prácticas de enseñanza coloniales, basadas en la repetición de textos clásicos, en que la memoria cumplía un papel fundamental. En un ejercicio de retórica se desarrollaba el uso de la *lectio*, o nivel de lectura y explicación de un autor; la *dictatio*, o copia en cuadernos de estudio —“mamotretos” o “cartapacios”— de los *loci* o *topoi* —lugares donde reside el conocimiento—, y la *disputatio*, o la posibilidad de argüir sobre los asuntos estudiados. Esta enseñanza culminaba en los “certámenes”, competencias públicas o privadas en que los estudiantes disputaban sobre un tema establecido⁶³. Quizá lo que se consignó en los tratados de pintura de Carducho, Pacheco y Palomino haya sido resultado de este ejercicio, practicado, en Europa, en las academias basadas en el modelo renacentista, lo cual podría convertir dichos textos en cartapacios donde se consignaban elementos de un saber colectivo:

Según recomendación de Erasmo, Vives y Lipsio todo lo que llamaba la atención en el ejercicio de la lectura atenta, se marcaba en el margen con un asterisco, y luego pasaba a formar parte de un ajuar personal de citas, ornamentos, fórmulas, vocabulario, imágenes, alegorías [...] se iban anotando en un cuaderno para formar un “thesaurus” bien organizado que recibía el nombre de “codex excerptorius” o “cartapacio” para acudir a él cuando se necesitaran rescatar estos materiales.⁶⁴

Esto explicaría que se encuentren secciones repetidas de un tratado de pintura en otro como un ejercicio de mantener un conocimiento previamente establecido, al que se irían agregando otros, nuevos, con el paso del tiempo.

⁶¹ “Explicación de las abreviaturas de los nombres de los autores y obras, que van citados en este cuarto tomo”, en RAE. *Diccionario de la lengua castellana...*, 1734.

⁶² Aristóteles, *Poética*. Ed. trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974, lib. 6, § 1450a-25.

⁶³ Sobre los mamotretos que se conservan en colecciones públicas colombianas véase “Tratados didácticos”, en José Manuel Rivas Sacconi, *El latín en Colombia. Bosquejo histórico del humanismo colombiano*, 3.^a ed., Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1993. En cuanto a la importancia de los mamotretos en la educación colonial véase Renán Silva, *Saber, cultura y sociedad en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVII y XVIII*, Medellín: La Carreta, 2004, pp. 63-84.

⁶⁴ Sagrario López Poza, “Los libros de emblemas como ‘tesoros’ de erudición auxiliares de la ‘inventio’”, en Zafra y Azanza, *Emblemata Aurea...*, p. 265. De los autores mencionados en la cita se encontraban los siguientes textos en Santafé: Erasmo de Rotterdam, *De copia Verborum, et rerum, libri duo, Paraphrasis in Evangelium Ioannem*, y Justo Lipsius, *Epistolarum selectarum centuria secunda miscellanea, Epistolarum selectarum centuria prima ad belgas y Politicorum sive civilis doctrinae libri sex*. Ambos autores en la Biblioteca Javeriana. Véase José del Rey Fajardo, *La biblioteca colonial de la Universidad Javeriana de Bogotá*, Caracas: Universidad Católica del Táchira (San Cristóbal) – Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá), s.f. Luis Vives es citado en el *Papel Periódico de Santafé de Bogotá*, núm. 6, 18 de marzo de 1791, p. 41.

Carducho y Pacheco abren una ventana que permite acercarse a las ideas relacionadas con la pintura, en su *invención y representación*, en el paso entre los siglos XVI y XVII, cuando la influencia de la Contrarreforma acentuó el celo católico frente a la amenaza protestante, al tiempo que se abría la discusión sobre la liberalidad de la pintura. Entretanto Palomino, hijo de otra época, se preocupa más por la sistematización ordenada de los conocimientos que se tienen en el siglo XVIII sobre la pintura que por la discusión de su uso litúrgico, al que ubica como una posibilidad *temática*. No obstante, hay un elemento que los une: la representación de preceptos morales orientados a la profesión del culto católico. La definición del Diccionario de Autoridades, si bien no se ajusta a la concepción de la pintura en la Colonia, sí puede verse como la enunciación del nuevo uso que se le dio a la imagen hacia finales del siglo XVIII, cuando la preocupación por presentar una demostración moral en la pintura dio paso al surgimiento de una prueba científica en el icono botánico o la pintura de castas.