



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**EL PENSAMIENTO DE ANTONIO PALOMINO: LA CONSTRUCCIÓN Y DIFUSIÓN DE UNA IDEA  
CIENTÍFICA DE LA PINTURA DURANTE EL SIGLO XVIII EN NUEVA ESPAÑA**

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
MÓNICA MARISOL ZAVALA CABELLO

TUTOR PRINCIPAL:  
DR. PEDRO ÁNGELES JIMÉNEZ  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
TUTORES:  
MTRO. ROGELIO RUIZ GOMAR  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DRA. ELSA ARROYO LEMUS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DE 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

<b>Agradecimientos</b>	<b>2</b>
<b>Introducción</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo I. La pintura: ¿ciencia o arte?</b>	<b>18</b>
- Las ideas	32
- El entorno	39
<b>Capítulo II. La transformación de la pintura</b>	<b>47</b>
-La óptica como fundamento pictórico	50
-Imágenes sagradas, de la creación divina al pincel	57
<b>Capítulo III. Una irrupción cultural en el entorno novohispano</b>	<b>62</b>
-Redes intelectuales e interacciones teórico-artísticas	65
-Redes jesuitas internacionales y Juan Antonio de Oviedo	79
-Redes del conocimiento y activación de las nuevas ideas	85
<b>Conclusiones</b>	<b>92</b>
<b>Fuentes y bibliografía</b>	<b>98</b>
<b>Anexo 1: Recopilación bibliográfica sobre Antonio Palomino</b>	<b>105</b>

## Agradecimientos

Agradezco a mi tutor de la maestría y director de este trabajo, el Dr. Pedro Ángeles Jiménez, por alentarme a profundizar en la importancia de la figura y obra de Antonio Palomino. La conclusión de este trabajo no sólo se debe a la experiencia, las inquietudes y reflexiones que compartió conmigo en torno al estudio de la historia de la pintura novohispana, sino también a que me impulsó a aprender cuestionando, proponiendo, arriesgando y, sobre todo, de-formando mi pensamiento.

Mi sincero agradecimiento también a mis dos tutores de la tesis, el Mtro. Rogelio Ruiz Gomar y la Dra. Elsa Arroyo Lemus, quienes con su mirada y sabiduría me ayudaron a enfocar el estudio, y me proporcionaron lecturas y comentarios que enriquecieron ampliamente mi trabajo.

A la Dra. Luisa Elena Alcalá, porque el curso que impartió en el posgrado me proporcionó herramientas que fueron de gran importancia en mi estudio, así como por el apoyo que me brindó para gestionar la estancia de investigación en Madrid para consultar diversos archivos y acervos artísticos.

A Verónica Zaragoza, curadora del Museo Nacional del Virreinato, por compartirme sus precisas observaciones que me permitieron aproximarme a la figura de Miguel Cabrera.

A los investigadores Sara Fuentes Lázaro, Juan Luis González y Ángel Aterido, por el interés y apoyo que brindaron a mi proyecto durante la breve estancia de investigación realizada en Madrid, así como por el intercambio académico trasatlántico que encontramos en torno al estudio de Antonio Palomino, su pintura y su genialidad.

A Esperanza Navarrete, bibliotecaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por su ayuda y gentileza antes y durante la estancia, y por las magníficas sugerencias bibliográficas que me permitieron avanzar en la investigación.

A la UNAM, institución de la que me enorgullece profundamente ser parte y llamar mi segunda casa, a los profesores y a la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte. A los apoyos de CONACyT que hacen posible la dedicación de tiempo completo a los estudios y que además permitieron la realización de la estancia de investigación.

También quiero reconocer y agradecer de todo corazón a las personas que día a día aportan tanto a mi vida personal y, sin las cuales, este ciclo no habría llegado a su conclusión. A mi mamá principalmente porque, ante las adversidades de cada nuevo reto que emprendo, ella es la que no se rinde y siempre encuentra la respuesta para ayudarme a seguir mirando hacia adelante, demostrándome con grandes dosis de amor y fortaleza que en la tenacidad y la voluntad están los sueños.

A mi familia, mi abuelita cuya presencia es una luz en mi vida, mis hermanas, primas, tías y tíos, un pequeño núcleo de personas que cada año se vuelve parte de mis proyectos, que con todo su cariño escuchan mis historias y siempre están al pendiente de mis logros.

A Gabriela, por una amistad llena de arte que puedo contar en mil historias y que nos hace cada día más fuertes para seguir creciendo juntas. A Rocío, por la mirada antropológica y las tardes en las que compartir una tarea se convirtió en una gran alegría para el corazón. A Mario, Mariana, Liz, Miguel y Víctor, porque desde hace años su amistad me acompaña en cada aventura y con cada café me llena el alma de risas.

A Andrés y Angelina, gracias por la calidez del hogar que me brindan y el ejemplo que día a día me enseña a ser, ante todo, una persona valiente.

A Hugo, compañero de vida que camina a mi lado, compartiendo sueños y desvelos, a quien reconozco por su voluntad de seguir aprendiendo y creando día con día. A él dedico este logro, los esfuerzos que fueron compartidos y las alegrías que seguirán llenando nuestras vidas.





## Introducción

Desde la antigüedad, el término “museo” fue utilizado para hacer referencia a un lugar consagrado a las nueve musas, deidades femeninas de la antigua Grecia que representaban una fuente de inspiración para poetas, artistas y filósofos.<sup>1</sup> Diversos autores clásicos como Homero, Hesíodo, Herodoto y Plutarco incluyeron menciones a las musas en sus obras, asociándolas a las artes como la música y la poesía, e invocaron sus nombres en discursos e historias como una manera de poner de manifiesto que sus fundamentos teóricos descansaban en la tradición poética. El historiador griego Herodoto de Halicarnaso, por ejemplo, escribió sus *Historias*,<sup>2</sup> divididas en nueve libros, cada uno de los cuales evoca a una de las nueve musas en el siguiente orden: Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope.

Hacia el siglo III a.C., Ptolomeo I fundó el *Museion* o Museo de Alejandría, el cual constituyó el lugar más importante de adoración a las musas de las ciencias y las artes, y en donde se instaló la más importante recopilación de escritos clásicos, especímenes de plantas y animales exóticos, e investigaciones anatómicas que había existido hasta entonces, denominada la Biblioteca de Alejandría.<sup>3</sup> Ubicada en el centro político del imperio helenístico de Alejandro Magno, esta biblioteca reunió a los más grandes poetas, intelectuales, científicos y escritores de la antigüedad, y representó un proyecto dedicado a la acumulación y el desarrollo del conocimiento humano, cuyo modelo trascendió por siglos.

Posteriormente, durante el siglo XVI, el concepto de “museo” también fue considerado un principio para la organización de objetos e ideas, es decir, “un sistema conceptual a través del cual los coleccionistas interpretaban y explicaban el mundo en el que habitaban”.<sup>4</sup> De tal modo, en el Renacimiento, se formaron diversas colecciones de objetos, a través de las cuales fue posible

---

<sup>1</sup> Paula Findlen, “The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy,” *Journal of the History of Collections* 1, no.1 (1989): 60.

<sup>2</sup> Herodoto, *Los nueve libros de la historia* (México: Porrúa, 2011).

<sup>3</sup> Paula Young Lee, “The Musaeum of Alexandria and the Formation of the *Muséum* in Eighteenth-Century France,” *The Art Bulletin* 79, no. 3 (1997): 387.

<sup>4</sup> Findlen, “The Museum,” 61.

realizar investigaciones que aspiraban a generar un conocimiento enciclopédico del universo siguiendo el modelo aristotélico.

Esta breve reflexión en torno al origen del museo sirve para introducir el presente estudio, contextualizando, en cierta medida, el empleo que hace del término el pintor cordobés Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco (1655-1726), en su obra titulada *Museo pictórico y escala óptica*, publicada en tres tomos, en Madrid, capital de la monarquía hispánica, en 1715 y 1724, bajo el reinado de Felipe V.<sup>5</sup> Las musas son una manera de estructurar la obra, al tiempo que revelan su alineación a una tradición filosófica, según lo declara el propio autor en el prólogo:

He puesto á esta obra el título de Museo, así por el derecho que le vinculan las nueve Musas, que reparten sus nueve libros, con la inteligencia de sus nueve actos intelectuales que indican, -como se manifiesta en la introducción de cada libro-, como por la variedad de artes y facultades que en ella se tocan, y que necesariamente acompañan é ilustran el nobilísimo arte de la Pintura.<sup>6</sup>

El párrafo anterior hace evidente la devoción que Palomino profesa hacia las diosas, misma que hace resonar al inicio de cada una de las nueve partes que escribió sobre la teoría y la práctica de la pintura, otorgando a cada apartado el nombre de cada una de las musas, según el orden empleado en el libro de Herodoto (Ver Tabla 1). La referencia se encuentra profundamente asociada a la connotación intelectual que los poetas, filósofos y artistas habían enaltecido durante siglos, amparados por la inspiración que les brindaba el *Museion*, y que sirvió al tratadista para ordenar y explicar de manera amplísima el universo de artes y facultades relacionadas con la pintura.

Hacia finales del siglo XVII, las referencias a las musas que Palomino pudo haber conocido se encontraban presentes tanto en fuentes escritas, como visuales. Sin embargo, posiblemente uno de los antecedentes más significativos en el contexto hispánico se encuentra en *El parnaso español: monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas, donde se contienen*

---

<sup>5</sup> Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica tomo I: theorica de la pintura en que se describe su origen y se aprueban con demostraciones mathematicas y filosoficas, sus mas radicales fundamentos* (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1715); Tomos II y III: *El museo pictórico y escala óptica: práctica de la pintura, en que se trata de el modo de Pintar a el Oleo, Temple, y Fresco y de la Perspectiva comun, la de Techo, Angulos, Teatros, y Monumentos de Perspectiva; El parnaso español pintoresco laureado* (Madrid: vda. de Juan García Infançon, 1724).

<sup>6</sup> Antonio Palomino, prólogo a *El museo pictórico y escala óptica tomo 1* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1795), VII.

*poesías de Francisco de Quevedo Villegas*,<sup>7</sup> cuyo título, además, es una autoridad indiscutible y fuente de inspiración para el tercer tomo que escribió Palomino.

*El parnaso español* de Quevedo resulta de interés ya que cada uno de sus apartados también está organizado en relación a una musa. El responsable de la edición e impresión póstuma de los poemas de Quevedo, el humanista José Antonio González de Salas, incluyó un grabado de cada una de las musas, como ilustración al inicio de cada portadilla, así como un frontispicio titulado “Las nueve musas castellanas” (Fig. 1), en donde aparecen representadas las diosas con sus atributos, junto a dos retratos de Francisco de Quevedo.<sup>8</sup>

La lámina –cuyo dibujo realizó el pintor y escultor español Alonso Cano y grabó el flamenco establecido en Madrid, Juan de Noort– da cuenta del patrocinio que las nueve musas despliegan sobre la poesía, a la que se hace referencia a través de la figura en reverencia de Quevedo, así como sobre la pintura, cuyo referente es el segundo retrato del poeta que se muestra de forma ovalada en la parte inferior de la obra. De este modo, la imagen posiblemente constituye una alusión directa a la fórmula latina *ut pictura poesis*, la cual sirvió a los pintores desde la época clásica para establecer el símil entre la poesía y la pintura, y proclamar así su carácter como artes nobles y liberales.<sup>9</sup>

Esta idea resulta fundamental para el estudio que nos ocupa ya que –la cualidad liberal de la pintura tanto como de la poesía– constituye el argumento cardinal de la estructura del *Museo pictórico*, en donde se emplea la referencia a las musas como muestra de que sus fundamentos teóricos yacen en la tradición poética grecorromana, al mismo tiempo que refleja su pertenencia al universo literario que, desde el siglo XVI, defendió la liberalidad de la pintura en diversos contextos geográficos y culturales.

El grabado, además, incorpora una referencia a uno de los artífices españoles más

---

<sup>7</sup> Francisco de Quevedo, *El parnaso español: monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas, donde se contienen poesías de Francisco de Quevedo Villegas ... ; que con adorno, i censura, ilustradas, i corregidas, salen ahora de la librería de don Joseph Antonio Gonzalez de Salas* (Madrid: Diego Diaz de la Carrera, 1648).

<sup>8</sup> Jesús Sepúlveda, “La Príncipe del Parnaso Español y la edición de la obra poética de Quevedo,” *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 13, no. 1 (2007): 116.

<sup>9</sup> Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura* (Madrid: Cátedra, 1982).

representativos de la defensa de la liberalidad de la pintura durante el siglo XVII, Diego Velázquez, (Fig. 2) pues se puede observar que el retrato en formato ovalado corresponde con un detalle de la pintura que hizo el sevillano y que, como da cuenta de ello Palomino, era conocida porque “pintóle con los anteojos puestos, como acostumbraba de ordinario traer.”<sup>10</sup>

La relación entre el poeta y el pintor no sólo puede interpretarse en términos de su afirmación como artistas liberales herederos de la tradición clásica, sino que también podría suponer un intento de proclamar su nobleza, particularmente, en el marco geográfico y cultural de la monarquía hispánica, ya que ambos constituyen destacados ejemplos de artistas de la corte española que pertenecieron a la Orden de Santiago, tal como lo atestigua el emblema que aparece en el pecho del poeta en este grabado, así como en el conocido autorretrato que Velázquez pintó en *Las Meninas*.

En este sentido, el gentilicio que Quevedo le otorgó a las nueve musas castellanas, a las que Palomino incorporará en su escrito, resulta sumamente elocuente, pues invita a reflexionar sobre la declaración de la nobleza de las artes –la poesía y la pintura– como parte de un proceso de recepción y asimilación de un abanico de tradiciones poéticas, artísticas y filosóficas, pero que trascienden y emanan de manera específica dentro del contexto español.

---

<sup>10</sup> Antonio Palomino, *El parnaso español pintoresco laureado* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1795), 495.



Fig.1 Juan de Noort, *Las nueve musas castellanas*, 1648, grabado al aguafuerte y buril, en Francisco de Quevedo, *El parnaso español* (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648).

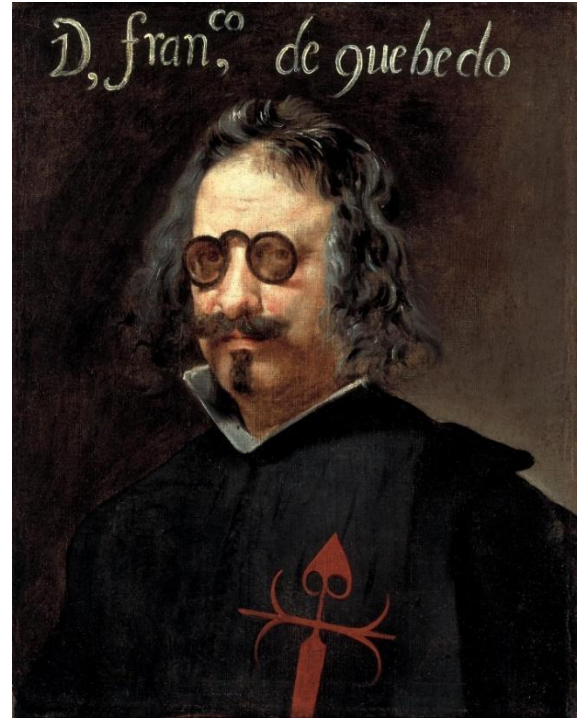


Fig. 2 Diego Velázquez, *Retrato de Francisco de Quevedo*, ca. 1639, óleo sobre tela, Instituto Valencia de Don Juan de Madrid.

## El Museo pictórico y escala óptica en la Maravilla Americana

La pertinencia de estudiar el *Museo pictórico*<sup>11</sup> surge desde hace varias décadas a partir de la relación señalada por Abelardo Carrillo y Gariel entre el tratado de Palomino y uno de los artistas más destacados de la pintura virreinal, Miguel Cabrera. Específicamente, el autor refirió una serie de correspondencias entre el *Museo pictórico* y los juicios empleados por Cabrera en la *Maravilla americana*<sup>12</sup> que explican diversos aspectos de su conceptualización del arte de la pintura.<sup>13</sup> No obstante, hasta ahora, la extensa bibliografía que existe en torno a la figura de Miguel Cabrera no ha ahondado más en el señalamiento de Carrillo y Gariel.<sup>14</sup>

Resulta de interés exponer aquí algunos ejemplos sobre el uso que Miguel Cabrera hizo de las ideas de Palomino en el opúsculo que escribió sobre la Virgen de Guadalupe, con el propósito de notar la manera en la que el pintor novohispano operó intelectualmente para aprehender

---

<sup>11</sup> La historiografía europea sobre la vida y obra de Antonio Palomino resulta general y en muchos casos poco vigente. Durante la última década se ha logrado replantear la importancia de la literatura artística hispánica, sin embargo, aún se encuentra pendiente una edición crítica del tratado, así como estudios que se enfoquen en analizar a profundidad los libros de teoría y práctica que conforman el primer y segundo tomo del *Museo Pictórico*. También hace falta estudiar la obra pictórica, tanto de caballete como de pintura mural, que el artista cordobés dejó en distintos monumentos del territorio ibérico pues hasta el momento se ha dado bastante atención a las obras que realizó en Valencia, pero aún no se cuenta con un catálogo razonado completo. Asimismo, el tercer tomo del tratado, y su importancia como modelo biográfico sobre los artistas españoles, ha recibido una mayor atención por parte de los historiadores.

En febrero de 2015, diversos especialistas se reunieron en el simposio "Antonio Palomino y las fronteras del Barroco", organizado por el Museo Nacional del Prado y dirigido por Javier Portús Pérez (Museo Nacional del Prado) y Juan Luis González García (Universidad Autónoma de Madrid), en donde se discutieron la teoría y la práctica del pintor cordobés. Aunque las memorias aún no han sido publicadas, este trabajo se sirvió ampliamente de los estudios realizados por los participantes, incluyendo Sara Fuentes Lázaro, Ángel Aterido, Juan Luis González y José Riello, cuyas aportaciones brindan luz sobre la figura de Palomino desde diversas perspectivas y se encuentran enlistadas en la bibliografía.

"Antonio Palomino y las fronteras del barroco," modificado por última vez el 24 de febrero de 2016, <https://www.museodelprado.es/actualidad/actividad/antonio-palomino-y-las-fronteras-delbarroco/972a1e71-177d-431c-b091-8039f34cb86e>

En el Anexo I de este trabajo se presenta una recopilación bibliográfica sobre la vida y obra de Antonio Palomino que puede ser utilidad como punto de partida para las futuras investigaciones.

<sup>12</sup> Miguel Cabrera, *Maravilla americana, y conjunto de raras maravillas, observadas en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de México*, ed. facsimilar (Puebla: Biblioteca Palafoxiana, 1998).

<sup>13</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera* (México: INAH, 1966), 20-21.

<sup>14</sup> Un estudio historiográfico profundo sobre el pintor Miguel Cabrera se encuentra en Juana Gutiérrez Haces, *Fortuna y decadencia de una generación: de prodigios de la pintura a glorias nacionales*, ed. Gustavo Curiel (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011). Otros trabajos fundamentales que enriquecen la historiografía sobre Miguel Cabrera y su relación con los jesuitas y el guadalupanismo son: Jaime Cuadriello, "Zodiaco mariano, una alegoría de Miguel Cabrera," en *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, 2004); Luisa Elena Alcalá, "Miguel Cabrera y la Congregación de la Purísima," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 33, no. 99 (2011): 111-136; Elsa Arroyo Lemus y Pedro Ángeles Jiménez, "Arte y ciencia en la Maravilla americana," en *Pintores y Pintura de la Maravilla Americana* (México: Fomento Cultural Banamex, en prensa).

teóricamente diversos conceptos fundamentales que componen el arte de la pintura, como son el dibujo, los escorzos y las clases de pintura, y proceder a explicarlos en su contexto.

### 1. Sobre el dibujo:

**MC:** Consiste pues el Dibujo en aquella perfecta delineación, a que deben concurrir como partes principales la circunscripción ajustada, o contorno cierto de la figura: la atenta consideración de las partes (son términos propios de la facultad) la correspondencia de estas con el todo, a que debe también concurrir la exacta observancia de la buena Simetría.<sup>15</sup>

**AP:** A el dibuxo pertenece la circunscripción ajustada, ó contorno cierto de la figura: la profunda consideración de la perspectiva de luces y cuerpos: la exacta observancia de la simetría; y la prolixa commodulacion de la anatomía.<sup>16</sup>

### 2. Sobre los escorzos:

**MC:** Para persuadir lo contrario, es menester advertir, que tenemos en la Pintura unas operaciones, que militan baxo los preceptos de la Perspectiva, que comúnmente llamamos Escorzos; que no es otra cosa, que estrecharse, o ceñirse la longitud, o extensión de las cosas a el breve espacio de la degradación.<sup>17</sup>

**AP:** y lo que en estos llaman escorzo, que es estrecharse, ó ceñirse la longitud ó extensión de las cosas á el breve espacio de su degradación, no es otra cosa sino perspectiva, y finalmente lo es todo lo que está comprehendido debaxo de esta. De lo qual se infiere, que no hay operación en la Pintura, que no milite debaxo de los preceptos de la óptica, y por el consiguiente, que no sea demostrable, científica, y geoméricamente, como se verá adelante.<sup>18</sup>

### 3. Sobre las clases de pintura.

**MC:** Son las cuatro especies, o modos de Pintura, que en Guadalupe se admiran ejecutadas: el óleo, al temple, de aguazo, y labrada al temple. De cada una de estas especies tratan los facultativos; pero de la unión o conjunción de las cuatro en una sola superficie, no hay autor, no solo que la haya practicado; pero ni que haga memoria de ella; y yo pienso, que hasta que apareció esta Pintura de Guadalupe, ninguno la había imaginado.<sup>19</sup>

La primera a el óleo, se ejecuta en virtud de aceites desecantes con unión, firmeza y hermosura, para lo que ha de anteceder el aparejo; y esta es la mas prodigiosa, que se ha hallado entre las jurisdicciones del pincel. La segunda al temple, usa de colores de todas especies con goma, cola, o cosas semejantes. La tercera de aguazo se ejecuta sobre lienzo blanco, y delgado, y su disposición es humedecer el lienzo por el reverso, sirviendo para los claros; de lo que se pinta el mismo que da la tela. La pintura labrada

---

<sup>15</sup> Cabrera, *Maravilla Americana*, 6.

<sup>16</sup> Palomino, *El museo pictórico*, tomo I, 33.

<sup>17</sup> Cabrera, *Maravilla Americana*, 19.

<sup>18</sup> Palomino, *El museo pictórico*, tomo I, 69.

<sup>19</sup> Cabrera, *Maravilla Americana*, 12.



al temple, que es la cuarta, obras empastando, y cubriendo en el mismo hecho de pintar la superficie; y pide que la materia, en que se pinta sea firme y solida, como tabla, pared, etc.<sup>20</sup>

**AP:** La pintura al oleo es la que pinta en virtud de aceites disecantes, con unión, firmeza y hermosura sobre todas materias.<sup>21</sup>

La pintura al temple es la que pinta con los colores liquidados con cola, goma, o cosa semejante.<sup>22</sup>

El aguazo se hace sobre lienzo blanco y delgado, humedeciéndolo por el reverso con agua natural, y sin mas blanco que el de la superficie.

La pintura a el temple labrada es la que obra empastando y cubriendo de color la superficie, usando de blanco material para templar las tintas.<sup>23</sup>

En general, la historiografía mexicana ha dado escasa atención al asunto de la circulación, difusión y asimilación de la literatura artística proveniente de Europa durante el periodo colonial, lo cual resulta en la necesidad de abrir nuevos horizontes de estudio que permitan abordar las coincidencias de las dimensiones teóricas y prácticas del arte en general.<sup>24</sup> En el caso de la Nueva España, el tema de la circulación de la literatura artística ha sido desarrollado en contados trabajos enfocados principalmente al estudio de bibliotecas novohispanas<sup>25</sup> y al escrito del *Arte Maestra*<sup>26</sup>.

Por lo anterior, considero fundamental retomar un planteamiento reciente que ha expresado la importancia de buscar una revaloración de los tratados de arte y “demostrar su intensa relación con el contexto específico en que fueron escritos, publicados, leídos y contestados y, con ello, ensanchar el campo de investigación”.<sup>27</sup>

---

<sup>20</sup> Cabrera, *Maravilla Americana*, 13.

<sup>21</sup> Palomino, *El museo pictórico*, tomo I, 55.

<sup>22</sup> Palomino, *El museo pictórico*, tomo I, 47.

<sup>23</sup> Palomino, *El museo pictórico*, tomo I, 51.

<sup>24</sup> Ha sido señalada la escasa atención que se le ha dado al tema de la fortuna que tuvieron en México las ideas producidas en Europa durante el periodo colonial, incluyendo las de carácter humanista en Enrique González González y Víctor Gutiérrez Rodríguez, “Libros en venta en el México de Sor Juana y de Sigüenza, 1655-1660,” en *Del autor al lector* (México: CIESAS, 2002), 103.

<sup>25</sup> Óscar Flores realizó una interesante aportación en su tesis de doctorado, en donde observó y analizó la presencia de libros y tratados de arquitectura en algunas bibliotecas novohispanas durante el siglo XVIII. Óscar Flores Flores, “El arquitecto José Eduardo de Herrera (ca. 1690-1758): una reflexión sobre la arquitectura novohispana de su tiempo” (Tesis doctoral en Historia del Arte, UNAM, 2011).

<sup>26</sup> Paula Mues, “El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano”, *Estudios en torno al arte 1* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006); Mues, “El pintor novohispano,” 342-367; Myrna Soto, *El arte maestra: un tratado de pintura novohispano* (México: UNAM, 2005).

<sup>27</sup> José Riello, “La teoría de la pintura en el Siglo de Oro, 1560-1724. Un estado de la cuestión,” en “*Sacar de la sombra lumbre: la teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*”, ed. José Riello (Madrid: Abada Editores, Museo Nacional del Prado, 2012), 7.

El presente ensayo plantea analizar los posibles alcances que tuvo el pensamiento de Palomino partiendo de un aspecto teórico del tratado, el cual resulta significativo debido a que revela una serie de relaciones que permiten comenzar a trazar un esbozo del contexto de producción, así como de los procesos de difusión y recepción de la obra en el ambiente artístico de la Nueva España. El trabajo propone estudiar, específicamente, el concepto que Palomino desarrolló de la pintura, el cual constituye una de las más destacadas aportaciones de su obra, ya que se formó partiendo de conocimientos asimilados desde la tradición artística, tanto como de diversas reflexiones y saberes propios del contexto cultural del autor.

Partiendo de la explicación sobre cómo se articula la idea de la pintura de Palomino, se busca cuestionar en qué sentido esta definición se vincula con el estatus del pintor y de qué modo se involucra en una transformación del pensamiento, particularmente, en el contexto novohispano. La búsqueda asimismo explora cómo el empleo de determinadas fuentes puede ser un reflejo de la recepción de ideas, en este caso provenientes principalmente del entorno italiano que, desde la época renacentista, buscaron explicar la pintura en términos de una representación ilusionista.

La idea sobre la pintura de Palomino es una concepción con ciertos tintes novedosos que surgió en un contexto histórico de profundas transformaciones políticas, religiosas, culturales, sociales e ideológicas, y que se puede explicar, en términos generales, como una empresa para reescribir la teoría sobre la pintura que había sido consagrada en la tratadística hispánica de los siglos precedentes con una base retórica.

Se trata de una empresa que encontró sus fundamentos en la cultura de su época y que refleja las interacciones del autor con los principales círculos de poder político, religioso e intelectual de la monarquía hispánica durante el término del siglo XVII y las primeras décadas del XVIII. Asimismo, puede considerarse como una iniciativa intelectual que se extendió allende los confines mismos del ámbito de la corte, en donde se generó, arribando con fuerza de manera especial al ámbito de la pintura de la ciudad de México entre 1724, fecha de la publicación del

segundo y tercer tomos, y la siguiente década, en la que se observaron ciertos rasgos que sugieren la difusión de la obra.

Para este planteamiento es importante subrayar que los vínculos que Palomino establece en su tratado con el pasado artístico, humanista y clásico conforman un punto de referencia fundamental a través del cual es posible para el pintor dar inicio a un proceso de generación de la conciencia histórica incorporando una visión crítica hacia la tradición a la que pertenece.<sup>28</sup> Dicha conciencia histórica será el motor tanto de sus investigaciones, como de sus reflexiones sobre las maneras de pintar, las cuales estarán dirigidas a definirse ya no sólo como un artista español del Siglo de Oro o como un pintor del rey del siglo XVIII, sino de una manera un tanto más compleja que en este trabajo sólo será posible comenzar a vislumbrar.

Un proceso de autoproyección similar se observa en el pensamiento de Miguel Cabrera, cuya figura histórica denota un profundo sentido reflexivo en su proceder artístico, en su encumbramiento social y también en su determinación intelectual como autor de la *Maravilla Americana*. No obstante, es necesario inscribir esta manifestación del artista ennoblecido como una de las consecuencias de un entorno social y cultural que refleja la necesidad de construir cierta conciencia histórica entre los artistas de generaciones anteriores, quienes buscaron enunciarse como parte de una tradición que floreció específicamente en México.

Sobre este proceso de enunciación da cuenta el escrito realizado por el pintor de la primera mitad del siglo XVIII, José de Ibarra<sup>29</sup>, que es citado por Cabrera en la *Maravilla Americana* y del que, con poca fortuna, sólo se conservan unas cuantas líneas. El texto fue de importancia para Cabrera ya que refería las noticias relacionadas “no sólo a los insignes Pintores, que en este siglo han florecido, sino aún a muchos, de los que florecieron en el pasado, y de los que no

---

<sup>28</sup> Bonaventura Bassegoda, “Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España,” en *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, dir. Fernando Checa, (Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Real Academia de España en Roma, 2004) 89-113.

<sup>29</sup> José de Ibarra, pintor nacido en Guadalajara en 1685. Paula Mues realizó el único estudio monográfico que hay sobre este artista, e incluye un catálogo de sus obras. Paula Mues, “El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados” (Tesis doctoral en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009).

alcanzó tiene noticias individuales, y seguras.”<sup>30</sup>

Cabe notar que Cabrera hizo uso del “papel de su Declaración, que [José de Ibarra] puso en mis manos a tiempo que este se pretendía imprimir,”<sup>31</sup> particularmente, para hablar de las maneras de pintar que en estas tierras se habían desarrollado en cuanto a la intención que tuvieron algunos de los pintores de la Nueva España de realizar una copia de la imagen sagrada de la Virgen de Guadalupe. Es relevante observar que la reflexión que hacen los pintores sirve para anotar un problema pictórico específico, pero que se encuentra asociada a las preocupaciones teóricas y prácticas en torno al ejercicio de la pintura y a la idea misma de la imagen.

...y ninguno de los dichos, ni otro alguno pudieron dibujar ni hacer una Imagen de nuestra Señora de Guadalupe perfecta, pues algunas, que he visto de aquellos tiempos están tan deformes, y fuera de los contornos, que tiene nuestra Señora, que se conoce que quisieron imitarla; más no se consiguió hasta que se le tomó perfil a la misma Imagen original, el que tenía mi Maestro Juan Correa, que lo vi y tuve en mis manos, en papel aceitado del tamaño de la misma Señora, con el apunte de todos sus contornos, trazos, y número de Estrellas y de Rayos, y de este dicho perfil se han difundido muchos, de los que se han valido, y valen hasta hoy todos los Artífices.<sup>32</sup>

En relación a ello, para el planteamiento de este trabajo, será importante hacer referencia a un estudio de la historiadora del arte Linda Báez Rubí, quien ha observado que, ya desde el siglo XVII, la obra del clérigo criollo Luis Becerra Tanco, *Felicidad de México*<sup>33</sup>, había cuestionado de forma escrita el problema de la imagen sagrada. Más que desde cuestiones vinculadas a la práctica pictórica, el enfoque teológico de Tanco lo llevó a explicar la impresión de la imagen de la Virgen de Guadalupe sobre el ayate exponiendo la naturaleza visual del fenómeno aparicionista, cuyo sustento se encontraba en los postulados científicos sobre óptica que circulaban en el entorno jesuítico.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Cabrera, *Maravilla Americana*, 9.

<sup>31</sup> Cabrera, *Maravilla Americana*, 9.

<sup>32</sup> Cabrera, *Maravilla Americana*, 10.

<sup>33</sup> Luis Becerra Tanco, *Felicidad de Mexico en el principio, y milagroso origen, que tubo el Santuario de la Virgen María N. Señora de Guadalupe* (México: por la viuda de Bernardo Calderón, 1675).

<sup>34</sup> Linda Báez Rubí, “Vislumbrar y admirar: ‘La maravilla americana’ en los modelos de visión y procesos icónicos de la cultura jesuítica,” en *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, eds. Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 67-86.

Por lo anterior, no puede dejar de cuestionarse en qué medida las preocupaciones pictóricas y teológicas sobre la imagen que desarrollaron los artistas guiarán, al mismo tiempo, su quehacer teórico e intelectual en pos de la dignificación de su profesión. No se puede dejar de recordar que, como ha sido estudiado ampliamente, durante la primera mitad del siglo XVIII, José de Ibarra encabezó de diversas maneras la defensa de la nobleza de la pintura con el objetivo de alcanzar determinados privilegios artísticos, sociales y económicos, e incluso se involucró en la traducción de un tratado de pintura escrito en el contexto novohispano, el cual se mantiene como el único que se conoce hasta ahora, el *Arte Maestra*.<sup>35</sup>

Uno de los documentos generados entre el grupo de pintores, representados por José de Ibarra, y en el que se encuentra también mencionado Miguel Cabrera, resulta muy elocuente respecto a la concepción noble que tenían de la pintura los artistas novohispanos a mediados del siglo XVIII, y sobre la cual apoyaron sus argumentos en torno a la liberalidad de su arte.

La “Petición de los pintores y grabadores de México al virrey para la exclusión de las castas de la práctica de las artes liberales, 1753” refiere que “estas artes son liberales, científicas, ingenuas y nobles”<sup>36</sup>. Más adelante, el documento también señala que “halláanse estos artes en paralelo con los de la anatomía, simetría, perspectiva y otras facultades matemáticas”<sup>37</sup>. Estos enunciados son particularmente reveladores, ya que coinciden con la manera general en la que Antonio Palomino definió, organizó y explicó los fundamentos de la pintura en su tratado, basándose principalmente en el sustento científico y matemático del arte para defender su liberalidad y nobleza.

---

<sup>35</sup> El papel de Ibarra en la Academia de Pintura de 1754 y como defensor de la nobleza del arte de la pintura ha sido estudiado por diversos autores en: Xavier Moyssén, “La primera academia de pintura en México,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 34 (1965): 15-29; Mina Ramírez Montes, “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXIII, no. 78 (2001): 103-128; Paula Mues, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (México: Universidad Iberoamericana/ Departamento de Arte, 2008).

<sup>36</sup> *Petición de los pintores y grabadores para la limitación del ejercicio de sus artes. México, 14 de julio de 1753*. AHCM, *Artisanos y gremios*, t. 381, exp. 6, fs. 60r.-62r. El documento se encuentra publicado en Ramírez, “En defensa de la pintura,” 111-114.

<sup>37</sup> Ramírez, “En defensa de la pintura,” 117-119.

A estas oraciones sigue un fragmento en el cual los pintores hablan sobre la liberalidad de su arte entre los antiguos que dice:

Entre los griegos se prohibieron estos artes a los esclavos por edicto público, y quedaron reservados a los nobles; y entre los romanos a que los nobles se prohibieron los mecánicos, se permitieron estos artes y los ejercitaron muchos senadores, cónsules, y caballeros, y entre ellos el nobilísimo Fabio.<sup>38</sup>

Llama la atención que en el párrafo anterior la petición de los artistas retoma casi a la letra el Libro segundo del *Museo pictórico* cuando dice:

... hallamos en Grecia, erario de toda la economía y erudición, prohibida la arte de la Pintura a los esclavos con edicto público, y reservada para los nobles; y para no dexarnos que dudar colocada en el primer grado de las artes liberales. Lo mismo se observó en Roma, donde florecía Séneca, aprendiéndola muchos emperadores, senadores, cónsules, y caballeros romanos, siendo negado a los nobles en aquella ilustre república el usar de las artes mecánicas: y no contentándose Fabio, varón eruditísimo y nobilísimo, con ser excelente en el arte de la pintura, y dexar estampado su nombre en el templo de la salud que pintó en Roma...<sup>39</sup>

De esta manera, es posible suponer que el pensamiento de Palomino encontró resonancia en el círculo de pintores quienes, desde la Nueva España, se sirvieron de sus argumentos para asumir la liberalidad de la pintura vinculada a la noción científica del arte de la pintura. Asimismo, el escrito biográfico que realizó Ibarra, y que es citado por Cabrera, recuerda la intención del capítulo noveno del Tomo Primero titulado “Estimación de la Pintura, y sus profesores en siglos pasados” o incluso las vidas de los artistas españoles que componen el Tomo Tercero de la obra de Palomino, *El Parnaso español, pintoresco y laureado*, el cual, para esta época, ya contaba con una traducción inglesa<sup>40</sup>, una francesa<sup>41</sup>, una reedición inglesa<sup>42</sup> y, posiblemente, una amplísima recepción en el mundo artístico y cultural internacional.

---

<sup>38</sup> Ramírez, “En defensa de la pintura,” 119.

<sup>39</sup> Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica, tomo 1* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1795), 87.

<sup>40</sup> Antonio Palomino de Castro y Velasco, *An account of the lives and works of the most eminent Spanish painters, sculptors and architects: and where their several performances are to be seen translated from the Musaeum Pictorium of Palomino Velasco* (Londres: Sam. Harding, 1739).

<sup>41</sup> Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Histoire abrégée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols... traduit de l'espagnol de Don Antonio Palomino ["sic"] Velasco* (Paris: de Delaguette, 1749).

<sup>42</sup> Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, que con sus heroycas obras, han ilustrado la nacion y de aquellos extrangeros ilustres, que han concurrido en estas provincias, y las han enriquecido con sus eminentes obras* (Londres: H. Woodfall, 1742).

En este contexto, se acrecienta la importancia del estudio de la presencia de tratado de Antonio Palomino en la Nueva España, no sólo como un elemento bibliográfico aislado que sirvió a Miguel Cabrera en la construcción teórica de su parecer técnico de la imagen de la Virgen de Guadalupe, siendo éste el único texto de la época salido de la mano de los artistas que se conoce, sino como un fundamento del concepto de la pintura que se asimiló entre los círculos novohispanos de mediados del siglo XVIII.

## Capítulo I. La pintura: ¿ciencia o arte?

*Este, que ves, engaño colorido,  
Que del arte ostentando los primores,  
Son falsos silogismos de colores  
Es cauteloso engaño del sentido<sup>43</sup>*

La idea de la liberalidad de la pintura, desde la antigüedad, ha estado relacionada con el desarrollo de la pintura ilusionista en términos teóricos y prácticos. El estatus del artista adquirió una dimensión particular cuando éste encontró la manera de ejercer cierto control sobre aquello que observa el espectador en relación con la realidad, es decir, cuando se volvió capaz de crear un engaño a partir del uso de determinados materiales y procesos artísticos.

En este sentido, siguiendo el estudio de Michael Cole, la idea de la pintura como una ilusión, que es generada por medio del artificio, ha sido asociada con la figura del pintor como un mago o una especie de brujo que, no sólo observa y analiza la naturaleza, sino que la manipula.<sup>44</sup> El autor explica que la inspiración juega un papel determinante en este proceso, en tanto que permite al pintor conferir vida a sus creaciones ya que ésta le es otorgada por seres divinos, como las musas según lo refiere la tradición clásica, o bien, los demonios, de acuerdo a algunas discusiones del periodo renacentista.

Algunos artistas –quienes lograron alcanzar el favor de la corte en donde se desarrollaron– como Leonardo, Durero y Velázquez, reflexionaron sobre los medios a través de los cuales el pintor es capaz de imitar la naturaleza y crear una ilusión. Como refiere Cole, la técnica del *sfumato* de Leonardo da Vinci, por ejemplo, fue utilizada en esta búsqueda para sugerir una atmósfera, infundiendo la idea de aire a la representación. Los drapeados en movimiento, cabellos ondeantes, aureolas traslúcidas y divinidades airosas, fueron otros de los recursos que los artistas del

---

<sup>43</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesías escogidas de Sor Juana Inés de la Cruz la Décima Musa Mejicana* (Madrid: Victoriano Suárez, 1901), 94.

<sup>44</sup> Michael Cole, "The Demonic Arts and the Origin of Medium," *The Art Bulletin* 84 (2002): 621-640.



Renacimiento emplearon para imbuir a sus obras con una atmósfera que daba vida a la pintura.<sup>45</sup>

De manera similar, la perspectiva en la pintura constituyó un recurso que permitió al artista sugerir un medio de aire –para hacer que algo se vea diferente de lo que es en la realidad–, generando la idea de un espacio que se construye a través de la inteligencia. Leonardo exploró profundamente el problema de la perspectiva partiendo del principio de la óptica de Euclides para realizar sus observaciones y plantear un método de representación de la perspectiva artificial derivado de sus estudios sobre los rayos visuales.<sup>46</sup>

La circulación de la teoría pictórica de Leonardo, a través de la publicación de su obra *Tratado sobre la pintura*<sup>47</sup>, así como sus interpretaciones sobre la percepción óptica –derivadas del acercamiento que realizó a los textos clásicos antiguos y medievales sobre la ciencia de la visión– tuvieron un papel fundamental en el desarrollo del ilusionismo pictórico y el naturalismo que surgió desde el siglo XVI en diversos contextos artísticos de Europa, principalmente en Italia y los Países Bajos.

En este apartado resulta de interés comenzar aludiendo a la fuerte influencia que Leonardo ejerció sobre la teoría artística en términos de ciencia, pues su visión representó un paradigma en cuanto a la manipulación de la naturaleza, como ha sido señalado por el destacado historiador del arte Martin Kemp: “El artista científico extraía reglas de la naturaleza y luego podía rehacer la naturaleza en sus propias obras como la confirmación última de la verdad natural.”<sup>48</sup> De tal modo, durante los siglos siguientes, sus planteamientos científicos fueron importantes contribuciones para el terreno de las ciencias naturales, donde anticipó el desarrollo en los estudios de anatomía, geología, matemáticas, astronomía, mecánica y óptica. “Antes que Galileo y antes de Bacon, dicen, aquí hay un hombre que puso la experiencia antes que la opinión, y a la

---

<sup>45</sup> Cole, “Demonic Arts,” 630.

<sup>46</sup> Carlo Pedretti, “Leonardo on curvilinear perspective,” *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 25 (1963): 69-87

<sup>47</sup> Su obra primero fue compilada a partir de los apuntes del artista de manera que inicialmente circuló de forma manuscrita, según el testimonio de Francisco Pacheco y, posteriormente, fue publicada en París, en el año de 1651. Aldo Mieli, *Leonardo da Vinci, sabio* (Madrid: Espasa Calpe, 1968). Palomino refiere tener conocimiento de dicha edición la cual además dice que tenía formato en folio y aparece citada ampliamente en el *Museo pictórico*.

<sup>48</sup> Martin Kemp, *Leonardo da Vinci: Las maravillosas obras de la naturaleza y el hombre* (Madrid: Akal, 2011) 144.

razón humana por encima de la superstición.”<sup>49</sup>

En este contexto, el problema de la imagen –en términos científicos así como pictóricos –, no sólo buscó representar lo observado, sino también transmitir códigos relacionados con las formas de observación –macroscópica o microscópica– y con los nuevos medios técnicos e intelectuales de los que, tanto los científicos, como los artistas, se sirvieron para capturar la realidad. De tal modo, la concepción teórica de la pintura y el fin esencial del arte propuestos en el tratado de Antonio Palomino marcan un parteaguas, ya que, revelan matices diferentes y novedosos en relación a la tratadística que se produjo en España.

El Tomo Primero del *Museo Pictórico* fue publicado en 1715, aunque la licencia escrita por el Inquisidor está fechada hacia 1708, lo cual indica que el tratado había sido completado varios años antes. Es de suponerse, además, que el propio Palomino debió trabajar intensamente en la escritura de su compleja obra durante un lapso considerable de su vida, a semejanza de un ejercicio de experimentación y comprobación teórica.

La obra en sí está concebida como una escala hacia el conocimiento que no sólo buscó copiar ideas anteriores, sino mostrar el proceso mediante el cual se construye progresivamente la *inteligencia* de la pintura a través del estudio teórico y de la experimentación práctica. De esta manera, la totalidad del tratado sobre la pintura se encuentra estructurada en nueve libros, cada uno de los cuales desarrolla un acto intelectual de la escala científica hacia la preparación en el quehacer pictórico.

---

<sup>49</sup> Barrie Bullen, “Walter Pater’s ‘Renaissance’ and Leonardo da Vinci’s Reputation in the Nineteenth Century,” *The Modern Language Review* 74, no. 2, (1979): 270.

---

**CUADRO 1. CONTENIDOS GENERALES DEL MUSEO PICTÓRICO Y ESCALA ÓPTICA<sup>50</sup>**

---

Tomo I. *Teórica de la Pintura*

---

Libro	Grado	Acto intelectual	Musa	Oficio de la musa	Argumento central del libro
1	<b>El Aficionado</b>	Deseo de investigar la ciencia	Clío	Histórico	Declararemos el origen, e inventores de la Pintura, así en las operaciones divinas, como en las causas humanas, su composición física, y metafísica, división, especies y partes integrales.
2	<b>El Curioso</b>	Deleitarse en lo que se inquiera y desea saber	Euterpe	A lo árido de su empleo hace grato la melodía de su acento.	Excitarle con el recreo y deleite, delinear las nobles calidades, propios y accidentes de la Pintura, sin omitir los varios contrastes de su fortuna, de que siempre ha salido tan triunfante; los varones insignes, que la han profesado, e ilustrado con sus escritos; y las honras, premios, y buenos efectos que de ella han participado.
3	<b>El Diligente</b>	Poner estímulo y diligencia para caminar de aquello que nos ha deleitado	Talía	Plantar, como científica agricultora, las raíces, o sembrar las semillas de lo que se pretende cultivar.	Estimularle diligente, para que camine solícito de las delicias del arte, paladeándole con la cómica dulzura de Talía en las concluyentes demostraciones matemáticas y filosóficas de la Pintura, semillas y raíces de donde proceden las fragrantés flores, y sazonados frutos del apacible, cuanto delicioso vergel de esta maravilla de las artes.

---

---

<sup>50</sup> Textos tomados del original. Internet Archive. <https://archive.org/details/elmuseopictorico01palo>

Tomo II. *Práctica de la Pintura*

Libro	Grado	Acto intelectual	Musa	Oficio de la musa	Argumento central del libro
4	<b>El Principiante Primer grado de los Pintores</b>	Poner medios para adquirir lo que con instancia se ha deseado	Melpómene	Cultivar lo que se ha plantado.	Comenzaremos a instruirle en los rudimentos con que debe cultivar este ameno jardín, y ocupar la primera grada de esta escala óptica, para ascender a la eminencia de tan suntuoso alcázar, que asentado sobre tan seguros y firmes fundamentos, se mira incontrastable a los embates del tiempo y accidentes de la fortuna.
5	<b>El Copiante Segundo grado de los Pintores</b>	Retener y conservar lo que se va adquiriendo	Terpsícore	Excita, impele, y aumenta los afectos a las apreciables fatigas del estudio, para lograr los crecidos intereses de la ciencia.	Instruir en la observancia y reflexión de los documentos adquiridos, para que mediante ellos, vaya cultivando este ameno pensil, y se constituya hábil para ocupar la segunda grada de esta escala óptica.
6	<b>El Aprovechado Tercer grado de los Pintores</b>	Comenzar ya por sí a obrar libremente, produciendo algunas cosas semejantes a las adquiridas y arregladas a los preceptos en que estaban fundadas	Erato	Influir en el entendimiento algunas especies que exciten el genio para la invención, fecundando la memoria con el caudal que tiene atesorado en el entendimiento.	Instruiremos en los documentos que ha de observar, para que prosiga la debida cultura hasta coger los frutos sazonados, que debe producir este delicioso plantío.
7	<b>El Inventor Cuarto grado de los Pintores</b>	Hacer juicio de aquello que se halla, o se inventa, deleitándose el entendimiento en la reflexión de los medios	Polimnia	Expresar o pintar con la mano las cosas que concibe el entendimiento; y que las figuras, mediante las cuales declara sus conceptos, parezca que hablan, según la expresión de acciones y afectos.	Fecundar la idea del pintor con la noticia, e inteligencia de todos aquellos medios que puedan conducir á el apetecido logro de sus deliciosas fatigas, mediante las cuales merezca ocupar el cuarto grado de esta escala óptica.

Libro	Grado	Acto intelectual	Musa	Oficio de la musa	Argumento central del libro
8	<b>El Práctico Quinto grado de los Pintores</b>	Elegir lo mejor de aquello que se ha adquirido o cultivado	Urania	Contemplaba los astros, y movimientos esféricos, como porque desechar lo inútil y elegir lo provechoso es acción de un celestial numen	Instruir al práctico en la más acertada elección de sus inventivas, que son los frutos, que mediante su cultura, ha llegado a producir este delicioso pensil de las artes. Para que paladeado con su dulce sabroso néctar, se estimule su desvelo á fecundar con el riego del estudio, y vigilante aplicación , las fértiles vistosas plantas de las artes honestas, que como hermosos rutilantes astros enriquecen cuanto ¡ilustran la apacible esfera de este celestial museo: y para que con su especulación las examine esta métrica deidad, con cuyo sonoro apacible canto atraiga, y aficione el ingenio del artífice a más gloriosas empresas, mediante las cuales llegue a ocupar la quinta grada de esta escala óptica.
9	<b>El Perfecto Sexto grado de los Pintores</b>	Último complemento de la ciencia, es poseerla con toda la integridad de su perfección, gozándola, y disfrutándola según todas las utilidades e intereses que puede comunicar á el que llegó al deseado término de su posesión.	Calliope	Cantar con dulce, y bien modulada voz los heroicos hechos de los más ilustres campeones, delineando con bien cadentes, y armoniosos versos el sucesivo curso de la historia, para inmortalizar con su delicioso canto la memoria de aquellos ínclitos varones, que por sus heroicas hazañas se constituyeron acreedores del inmarcesible laurel de la fama.	Imponer á el perfecto pintor en aquellos más exquisitos primores que puedan conducir a la más exacta perfección de sus obras; de suerte, que no contentándose con lo bueno, aspire siempre a conseguir lo mejor, modulando sus obras con la dulce melodía de Calliope: profiriéndolas, y cantándolas con aquel tan acertado, y delicioso gusto, que insensiblemente arrebatara la atención de quien las mira, o la admiración de quien las oye: para que elevado por este medio a lo superior del arte, llegue a ocupar la cumbre de su eminencia.

Partiendo de este planteamiento, se busca ofrecer una aproximación que sirva para reconocer de qué manera conviven y convergen en el tratado diversas formas de pensamiento, procedentes de distintos contextos históricos y culturales, que más bien lo sitúan como el inicio de una visión que refleja momentos de interacción entre el arte y la ciencia en el ámbito hispánico.<sup>51</sup> La pregunta sobre qué es el arte de la pintura en Palomino refleja que el problema de cómo conquistar la pintura ilusionista, en la teoría y en la práctica, seguía estando vigente en el pensamiento contemporáneo.

El periodo que comprende la estancia de Palomino en la corte española y las décadas anteriores a ésta, es decir, entre la segunda mitad y el final del siglo XVII, ha sido analizado como el momento de una importante revolución cultural que se gestó gracias a algunas personalidades e instituciones, a la par que los sucesos políticos y sociales, y que se considera como un fundamento de la llegada de la modernidad a la monarquía hispánica.<sup>52</sup> Alberto Dou explicó este periodo como una renovación científica que surgió como respuesta ante el aislamiento cultural y el *atraso* español, a partir del cual se buscó la ruptura con los modelos de pensamiento tradicionales. Dou refirió que este proceso permitió paulatinamente la entrada de esquemas filosóficos y científicos novedosos que tuvieron un mayor grado de asimilación conforme fue avanzando el siglo XVII.

De 1630 a 1670, (periodo) en el que se aceptan ya algunas de las nuevas contribuciones modernas, pero con carácter aislado y fragmentario y sin que se ponga seria y duraderamente en cuestión la visión escolástica de la Física. El tercer periodo, que comprende el tercer tercio o último cuarto de siglo se toma clara conciencia del desfase de la ciencia española y se inicia un proceso de asimilación de las ciencias, que augura el futuro movimiento de la ilustración.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Aproximaciones más recientes han comenzado a observar este enfoque, por ejemplo Sara Fuentes Lázaro, "Inventiones de arquitectura/entes de razón. El dibujo quimérico según Andrea Pozzo y Antonio Palomino," en *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA*, coord. María Dolores Barral Rivadulla et al. (España: Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2012), 1792-1806.

<sup>52</sup> Víctor Navarro Brotóns, "Los jesuitas y la renovación científica en la España del siglo XVII," *Studia historica. Historia moderna* 14 (1996): 15-44.

<sup>53</sup> Alberto Dou, "Las Matemáticas en la España de los Austrias," en *Estudios sobre Julio Rey Pastor*, ed. Luis Español González (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1990), 156.

Aunque algunos estudios más recientes proponen matizar el proceso de transmisión del saber científico en España, a la luz de nuevas investigaciones que han observado una notable actividad en el campo de las matemáticas desde el primer tercio del siglo XVII,<sup>54</sup> es innegable que Palomino habría estado expuesto a un ambiente de gran efervescencia científica e intelectual desde su llegada a Madrid, hacia al año de 1680, y durante su estancia en la Corte.

Cabe mencionar brevemente que la vida de Palomino en la Corte, desde su nombramiento como pintor del Rey, el 25 de junio de 1688, hasta su muerte en 1726,<sup>55</sup> abarcó más de una década del reinado de Carlos II, el cambio dinástico, y el primer cuarto del siglo XVIII que corresponde al reinado de Felipe V. La dedicatoria que Palomino hace en el tratado a la reina Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V, puede suponer un vínculo con la aristocracia italiana y con los círculos artísticos italianos, pues según refiere en el tratado la reina tenía un gran interés por las artes, pero principalmente por la pintura<sup>56</sup>.

Ello es importante ya que las relaciones que el artista forjó con diversas esferas políticas, religiosas y culturales vinculadas con el poder le brindaron acceso a un universo de conocimientos especializados, técnicos, teológicos y filosóficos que se pueden comenzar a vislumbrar al observar –en las fuentes documentales y las referencias que insertó en el tratado– su presencia en los círculos eruditos de la época.

El caso de Antonio Palomino resulta modélico, pues combinó sus profundas creencias religiosas con una mediana presencia en círculos relacionados con palacio. Fue miembro de la Venerable Orden Tercera de San Francisco, una de las más nutridas de la capital y de la que formaba parte casi toda la nobleza y la burocracia cortesana.<sup>57</sup>

El historiador Ángel Aterido, quien ha estudiado a profundidad los devenires de los pintores de la corte de Madrid, también señala que Palomino formó parte de la Hermandad de Nuestra Señora del Monte de Piedad y de las Ánimas del Purgatorio establecida en el monasterio

---

<sup>54</sup> Francisco Javier Sánchez Martín, “Las obras matemáticas españolas del siglo XVII: una propuesta de estudio,” *Diálogo de la Lengua* IV (2013): 1-23.

<sup>55</sup> Ángel Aterido, *El Final del Siglo de Oro. Cronobiografías* (Madrid: CSIC, Coll & Cortés, 2015), 215.

<sup>56</sup> Palomino, dedicatoria a *El museo pictórico*, tomo I.

<sup>57</sup> Ángel Aterido, *El Final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726* (Madrid: CSIC, Coll & Cortés, 2015), 253.

de las Descalzas Reales y de la Real Hermandad de criados de Su Majestad.<sup>58</sup>

Fue así como el pintor se insertó en un entorno cortesano, en el cual tuvo la oportunidad de gozar de la protección y amistad de dos de los más destacados pintores reales, Juan Carreño de Miranda y Claudio Coello<sup>59</sup>, lo cual le abrió la posibilidad de participar de un intercambio cultural y de nutrirse de una variedad de saberes que iban más allá de lo artístico, y que fueron determinantes para moldear en él una mirada acorde a su tiempo así como una consciencia de la transformación intelectual que se había estado desarrollando.

Cabe recordar que durante su primera etapa de formación artística, Palomino tuvo como maestro al pintor sevillano Juan de Valdés Leal, quien había participado en la fundación de la Academia de Dibujo de Sevilla y la presidió entre 1663 y 1666.<sup>60</sup> Seguramente, Valdés de Leal fue uno de los detonantes que motivó el interés de Palomino por diversos asuntos tanto teóricos como prácticos, al mismo tiempo que representó una fuerte influencia proveniente de la tradición sevillana de la época, en términos artísticos y culturales.<sup>61</sup>

Por otro lado, no se puede dejar de señalar la presencia que habían tenido en la corte española los artistas boloñeses, Agostino Mitelli y Angelo Maria Colonna, tanto como los españoles Francisco Rizzi y Claudio Coello, quienes en distinta medida practicaron la cuadratura, o pintura de arquitecturas ilusionistas partiendo de conocimientos adquiridos sobre matemáticas, geometría y perspectiva a mediados del siglo XVII. Los saberes que estos pintores utilizaron para realizar los diseños ilusionistas requerían de cierta formación matemática que se ha explicado, por una parte, vinculada a la participación que cada uno de estos artistas tuvo con el ambiente cultural de la Compañía de Jesús.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Aterido, *Final del Siglo de Oro*, 253.

<sup>59</sup> Bassegoda, 92.

<sup>60</sup> Sara Fuentes Lázaro, "La práctica de la cuadratura en España: el caso de Lucas Valdés (1661-1725)," *Anales de Historia del Arte* 19 (2009): 199.

<sup>61</sup> Es interesante que a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, tanto Juan, como su hijo, Lucas de Valdés Leal, principalmente, trabajaron diversos encargos cuadraturistas para la Compañía de Jesús en Sevilla.

<sup>62</sup> Fuentes, "La práctica de la cuadratura," 206.



Sin embargo, asimismo, como parte de este contexto es fundamental remitir a la influencia que ejerció la tradición pictórica de las academias italianas –como la boloñesa y la veneciana– en la corte madrileña, las cuales, desde el siglo XVI, conjugaban la formación pictórica con la intelectual, a través del estudio de la perspectiva, la arquitectura y la anatomía, y retomaban los preceptos de la antigüedad grecorromana y del Renacimiento en cuanto a la idea de la pintura como imitación de la verdad que se construye a partir de la relación entre la imagen y el observador.

En este sentido, las pinturas cuadraturistas podrían servir como ejemplo de la manera en la que la representación del aire, como medio del artificio, permitió a los artistas producir la ficción de una imagen que se extiende sobre el espectador al poner en práctica los fundamentos de la perspectiva. También reflejan el gusto de una época que llevó a los pintores en diversos contextos a explorar de distintas maneras este recurso, incluso en un momento tardío como es el año de 1750, cuando el pintor veneciano Giambattista Tiepolo realizó los frescos en el techo de la escalera de la residencia de Wurzburg, en Alemania, en donde la pintura se vuelve parte del entorno y los objetos representados parecen moverse junto con el observador.<sup>63</sup>

Palomino conoció las obras de Mitelli y Colonna en el Real Alcázar y en el conjunto del Buen Retiro, las decoraciones de Rizzi en el Colegio Imperial, y de Coello en la iglesia del mismo, y todo ello debió haber tenido tal impacto que impulsó al cordobés a incorporarse a la lista de pintores cuadraturistas, realizando obras como los frescos en la iglesia de los Santos Juanes, el diseño del techo de la iglesia de San Nicolás en Valencia que hizo para la pintura de su discípulo Dionís Vidal (Fig. 3), la Basílica de los Desamparados (Fig. 4), así como la pintura que realizó con su también discípulo Juan Delgado, en la Capilla de la Congregación de la Inmaculada del Colegio Imperial de Madrid. Sin embargo, sobre todo, tales intercambios artísticos pudieron haber detonado un interés en Palomino por los principios intelectuales de la pintura ilusionista y los

---

<sup>63</sup> Svetlana Alpers y Michael Baxandall, *Tiepolo and the pictorial intelligence* (Italia: Yale University Press, New Haven, 1996), 9.

rudimentos que hacen del pintor un mago de la representación (Fig. 5).

En este contexto artístico, la pregunta teórica sobre la pintura, por primera vez, se enfrentó a la necesidad de definir su lugar en la discusión sobre la importancia de la tradición frente a la modernidad. Sin embargo, cabe advertir que no se trata de la modernidad a la que se habían referido diversos artistas y tratadistas a inicios del siglo XVII, la cual ha sido observada como un proceso histórico de autorreflexión crítica sobre la condición del artista y sobre el mismo arte de la pintura por el historiador del arte Víctor Stoichita.<sup>64</sup>

Esta nueva forma de modernidad se vio influenciada por una actividad científica generalizada que buscaba entender los misterios de la naturaleza, a través de la incorporación del estudio de las ciencias exactas, como la geometría y las matemáticas, en donde la medida de todas las cosas ya no sólo radicaba en el hombre mismo, como en el Renacimiento, sino en su relación con lo macroscópico y lo microscópico, y su capacidad para explicarlo de acuerdo al cosmos.

Considero que la reflexión de Palomino sobrepasa los problemas teóricos en torno a la relación entre la pintura y el espectador que en la corte española durante la primera mitad del siglo XVII habían preocupado, por ejemplo, a Francisco Pacheco y Diego Velázquez, y los replantea en términos de la relación entre la pintura y las leyes de la naturaleza, es decir, en términos de la ciencia de su época. Por ello, la búsqueda de las demostraciones filosóficas y matemáticas, como lo indica el autor desde el título de su obra, será el objetivo principal de la construcción de su pensamiento teórico, tomando en cuenta la definición de ciencia que Palomino proporciona como “un hábito del entendimiento, adquirido por la demostración”.<sup>65</sup>

Para entender el concepto de la pintura de Palomino, a continuación se estudian brevemente algunas ideas que influenciaron el pensamiento del tratadista, así como la manera en

---

<sup>64</sup> Víctor I. Stoichita, *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000).

<sup>65</sup> Palomino, *El museo pictórico*, tomo I, 82.

la que circularon en un contexto determinado. El análisis parte de la observación crítica de las fuentes que Palomino utilizó en el tratado, de modo que este apartado no sólo trata de generar una aproximación a las ideas que contribuyeron a la formación del pensamiento teórico, sino también de entender de qué forma Palomino asimiló dichos conocimientos con un propósito determinado según los usos culturales de su época.

Consecuentemente, se reflexionará sobre la aportación de la obra de Palomino como un modelo original en términos de la manera en la que construyó un discurso teórico vinculado a un contexto particular explorando el concepto que propuso para definir el arte de la pintura, el cual se enmarca en el problema de la imagen como una búsqueda de la representación ilusionista. Ello permitirá comenzar a tomar una aproximación crítica respecto al juicio que existe sobre el uso que le dio a las autoridades de la pintura y del arte, y que en ocasiones ha sido empleado para minimizar su valor, calificándolo como poco original y repetitivo.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Miguel Morán Turina, "El rigor del tratadista: Palomino y el *Museo Pictórico*," *Anales de Historia del Arte* 6 (1996): 267-284.



Fig.3 Antonio Palomino y Dionís Vidal, Panorámica de la bóveda de la iglesia de San Nicolás de Bari, 1700, fresco, aprox. 2,000 m2, Valencia. Foto: Michele Hanauer.





Fig.4 Antonio Palomino, cúpula de la Basílica de los Desamparados, 1701, templo, Valencia. Foto: Mónica Zavala.



Fig.5 Detalle. Antonio Palomino y Dionís Vidal, Bóveda de la iglesia de San Nicolás de Bari. Foto: Mónica Zavala

## - *Las ideas*

Antonio Palomino es el primer tratadista español que desarrolló sistemáticamente la teoría de la pintura como una ciencia derivada de las operaciones de la óptica, sin embargo, la idea de las bellas artes como parte de las aplicaciones científicas ya era una cuestión ampliamente difundida en su época a través de la teoría artística italiana, las ediciones de estudios científicos, los gabinetes de maravillas, las colecciones de especímenes y artefactos raros, y las pinturas de bodegón.<sup>67</sup> Por lo tanto, es posible pensar que, además de la tratadística tradicional,<sup>68</sup> Palomino habría recibido ciertos modelos que desarrollaron la aplicación de la ciencia a las artes, sobre lo cual se hablará enseguida.

En este contexto, es importante señalar que el estudio de las matemáticas se había convertido en una base teórica fundamental para el desarrollo de otras áreas con un uso práctico, tales como la navegación, la arquitectura, la ingeniería civil y militar, y la cosmografía. Esto se debe, de forma importante, a que desde la primera mitad del siglo XVII, la Compañía de Jesús había encauzado en todos sus colegios un proceso de institucionalización del desarrollo, la enseñanza, y la difusión, tanto de las matemáticas puras, como de sus aplicaciones.<sup>69</sup>

En la monarquía hispánica, la institución que desempeñó un papel clave para este propósito fue el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, en donde los jesuitas desarrollaron una labor infatigable en la enseñanza de las disciplinas matemáticas y sus aplicaciones, a través de la recuperación de textos e ideas que se remontaban a los tratados de la antigüedad clásica y del Renacimiento. Ello permitió que en la corte española se reunieran los matemáticos más

---

<sup>67</sup> José Ramón Marcaida López, *Arte y ciencia en el barroco español. Historia natural, coleccionismo y cultura visual* (Madrid: Marcial Pons, 2014); “¿Naturalezas vivas o muertas? Ciencia, arte y coleccionismo en el Barroco español,” *Acta Artis: Estudis d'Art Modern 2* (2014): 151-167.

<sup>68</sup> En el capítulo X del Tomo Primero, Palomino trata de los escritores que han hablado de la pintura y permite observar que tenía un amplísimo conocimiento de tratadistas españoles, italianos, franceses y latinos que habían escrito sobre la teoría y la práctica de la pintura desde la antigüedad hasta su época. Entre los tratados más recientes que Palomino cita se encuentran el del jesuita italiano Andrea Pozzo, que tenía tal vez unos cinco años de haberse publicado, así como la obra del francés Roger de Piles, impreso en 1708, casi al mismo tiempo en que Palomino terminaba su obra.

<sup>69</sup> Rivka Feldhay, “The Cultural Field of Jesuit Science,” en *The Jesuits: Cultures, Sciences and the Arts, 1540-1773*, ed. John W. O'Malley et al. (Toronto: University of Toronto Press, 1999), 107-130.

destacados de Europa al servicio del rey para poner en marcha un proyecto de especialización técnica que favoreció la expansión territorial, comercial y cultural del imperio español.<sup>70</sup>

La relación entre las ciencias matemáticas y el arte había sido anteriormente explorada por el fraile franciscano Luca Pacioli quien, a finales del siglo XV, escribió su obra *De Divina Proportione*,<sup>71</sup> en donde recuperó ideas del tratado clásico de arquitectura de Vitrubio y reflexionó sobre la perspectiva en el arte del *Quattrocento* dada su cercanía con diversos artistas de su época, incluyendo Leonardo da Vinci. Las teorías del pintor, junto con las ilustraciones que hizo para el tratado, resuenan de esta manera en la obra de Pacioli: “Tras considerar la correcta disposición del cuerpo humano, los antiguos proporcionaron todas sus obras en particular los templos, según ésta. En el cuerpo humano descubrieron las dos principales figuras sin las que es imposible lograr nada, a saber, el círculo perfecto y el cuadrado”<sup>72</sup>.

El tratado *De Divina Proportione* es un antecedente fundamental para comenzar a observar entender el papel de la geometría sagrada en la conformación del universo, pero también en la manera en la que los artistas y tratadistas buscaron representarlo. Desde el segundo cuarto del siglo XVII, algunos escritos, como la obra de Samuel Maralois<sup>73</sup>, por ejemplo, hicieron eco de este tipo de ideas, explicando los principios de la arquitectura, a partir de nociones relacionadas con la geometría y las matemáticas.

Uno de los textos jesuitas más tempranos, ubicado en el entorno de la corte española, y en el que se observa la relación que el pensamiento científico había establecido con la teoría de las artes, es un manuscrito localizado en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, titulado

---

<sup>70</sup> Navarro, “Los jesuitas y la renovación científica,” 19.

<sup>71</sup> Luca Pacioli, *Divina proportione: opera a tutti gli ingegni perspicaci e curiosi necessaria oue ciascun studioso di philosophia: prospetiuua pictura sculptura: architectura: musica: e altre mathematiche: suavissima: sottile: e admirabile doctrina conseguira: e delecterassi: co[n] varie questione de secretissima scientia* (Venecia: A. Paganus Paganinus, 1509).

<sup>72</sup> Kemp, “Leonardo,” 107.

<sup>73</sup> Entre las obras de Samuel Maralois se encuentran *Opera mathematica ou oeuvres mathématiques traitant de géométrie, perspective, architecture et fortification* (la Haya: Henricus Hondius, 1614); *Fortification ou Architecture militaire tant offensive que deffensive* (Amsterdam: Ian Janssen, 1627); *Perspective contenant la theorie, pratique et instruction fondamentale d'icelle* (Amsterdam: Jean Jansson, 1628); Palomino hace referencia a Maralois, cuya obra se encuentra entre los escritos más tempranos sobre perspectiva que se pudo localizar en el tratado.

*Tratado de la arquitectura por el reverendo padre Mínimo Juan Carlos de la Faille de la Compañía de IHS. En el Colegio Imperial de Madrid, 1636.*<sup>74</sup> El documento es de sumo interés para este trabajo por varios motivos: primero, por la información que se conoce sobre el contexto del autor y de la producción de la obra, segundo, por los postulados a los que hace referencia, y tercero, porque fue una autoridad explícitamente empleada por Palomino para la construcción del tratado.

Respecto al primer asunto, es importante notar la condición del jesuita Jean Charles de la Faille, de origen flamenco quien, después de haberse formado en Amberes, se desempeñó como profesor de matemáticas en el Colegio Imperial de Madrid desde 1629, como Cosmógrafo Mayor del Consejo de Indias desde 1638 y, finalmente, como consejero militar del hijo de Felipe IV, Don Juan de Austria, desde 1646 hasta su muerte.<sup>75</sup> “La formación recibida por Juan José de Austria en contacto con el científico jesuita debió influir decisivamente en su interés por la ciencia ya que, años después se convirtió en uno de los mecenas de los científicos españoles.”<sup>76</sup>

De esta manera, a través de la figura y la obra del jesuita, se intuye que el pensamiento científico había concedido un lugar destacado al estudio de la arquitectura partiendo de las matemáticas y la geometría, lo cual se vería confirmado posteriormente con una cantidad de obras de diversos autores relativas a la explicación científica de la arquitectura que comenzaron a circular a lo largo del siglo XVII.<sup>77</sup>

Un trabajo previo del padre De la Faille sobre el centro de gravedad del círculo y la elipse, titulado *Theoremata de centro gravitatis partium circuli et ellipsis, Amberes, 1632*,<sup>78</sup> fue el punto

---

<sup>74</sup> “Tratado de la arquitectura por el reverendo padre Mínimo Juan Carlos de la Faille de la Compañía de IHS. En el Colegio Imperial de Madrid, 1636”. Se conserva en la Biblioteca de Palacio de Madrid, Ms. n° 3729. Sobre el tratado existen los siguientes estudios: Isabel Vázquez Paredes, “La geometría en el Tratado de Arquitectura de Jean Charles della Faille,” *Revista Matemática Hispanoamericana* 32 (1980): 43-49; Isabel Vázquez Paredes, “Análisis geométricos de los cortes de piedras y arcos en el Tratado de Arquitectura de Jean Charles della Faille,” *Actas VII Jornadas Hispano-Lusas de Matemáticas* (1980): 61-64.

<sup>75</sup> David Lindsay Roberts, *Joannes della Faille, S.J.: Mathematics, Modesty and Missed Opportunities* (Bruselas: Institut Historique Belge de Rome, 2005).

<sup>76</sup> Navarro, “Los jesuitas y la renovación científica,” 27.

<sup>77</sup> Susan Klaiber, “Architecture and mathematics in Early Modern Religious Orders,” en *Geometrical Objects: Architecture and the Mathematical Sciences 1400-1800*, ed. Anthony Gerbino (Manchester: Springer, 2014).

<sup>78</sup> Jean Charles della Faille, *Theoremata de centro gravitatis partium circuli et ellipsis* (Amberes: Ex officina Typographica



de partida para explorar el rigor de la geometría la cual, posteriormente, fue uno de los aspectos cardinales de la ciencia que le permitieron el estudio de la arquitectura en su tratado. Sin embargo, la construcción del mismo responde también a un empeño por sistematizar los conocimientos referentes al arte de la arquitectura desde una perspectiva científica, acorde con la vocación universalista que la Compañía de Jesús concibió y desarrolló como parte de sus preocupaciones humanistas. En este sentido, el proemio del tratado señala que:

De la Architectura no tenemos auctor antiguo ninguno fuera de Vitruvio que vivio en el tiempo de Augusto como consta por el principio de sus libros que dexo escriptos en esta facultad, hombre como se deha de ver en sus obras mas mecanico que scientifico, y quien escrivio para los practicos juntando todo lo que aunque indirectamente pertenecia a esta sciencia, como se vera por el orden de sus libros y de las materias que trata en ellos (sic).<sup>79</sup>

Considero que la obra vitruviana, una vez más, es tomada como punto de partida ahora por De la Faille por su cualidad universal o totalizadora sobre los principios de la arquitectura, a la vez que aspira a organizar una “división competente en sus materias, mayormente en lo de las cinco órdenes de las columnas, cuyas partes y proporciones no se hallan sino por pedazos esparcidos en diferentes capítulos”<sup>80</sup>. Es evidente la intención de explicar la arquitectura de acuerdo a su noción de ciencia, pero igualmente llama la atención que el autor hace referencia más abajo a la pintura, entre las otras materias científicas que componen su tratado:

Algunos destes libros tratan materias que apertenenen a otras sciencias, como el 8º a la hidráulica, el 9º a la astronomía, la 1ª p.te del 10º a la Estatica y la 2ª p.te del 10º a la polliossethica y no ay mas razón para tratar de las maquinas bellicas en el 10º lib. Para defender una Ciudad, que para enseñar la Pintura en el 7º a donde se trata del adorno de los edificios y sy las otras maquinas pertenenen a la architectura como cosas que se fabrican también se avia de tratar de los navios, sillas, y bancos que también se fabrican, y si se trata de ellas para defenderse o ofender con ellas, se avia de explicar antes de enseñar el modo de fortificar, pues las fortificaciones se an de ajustar con las maquinas de que se usa (sic).<sup>81</sup>

De este modo, el tratado de arquitectura del jesuita cobra una importancia primordial como antecedente de la relación entre la ciencia y algunas de las artes liberales en el contexto

---

Ioannis Meursi, 1632).

<sup>79</sup> Faille, *Tratado de la arquitectura*, 1.

<sup>80</sup> Faille, *Tratado de la arquitectura*, 1.

<sup>81</sup> Faille, *Tratado de la arquitectura*, 1.

hispánico, aunque muy probablemente la circulación de estas ideas estuvo restringida a unas cuantas personas debido a que el texto nunca llegó a las prensas.

Por el momento es difícil identificar hasta qué punto Palomino pudo haber conocido también las ideas del *Tratado de la Arquitectura* del jesuita de la Faille, no obstante, en efecto, cita en dos ocasiones el *Theoremata de centro gravitatis partium circuli et ellipsis* para proporcionar una definición de la pintura sobre la cual se profundizará en el siguiente capítulo de este trabajo: “El padre Juan de la Faille, gran catedrático de matemáticas que fué en el colegio imperial de esta corte, llama sciencia á la Pintura, sugerida ó comunicada por la óptica, que es la que por ser matemática, y demostrativa, constituye mas científica á la Pintura. (sic.)”<sup>82</sup>

Por lo anterior, este trabajo propone que la obra de Jean Charles de la Faille es un modelo determinante para entender cómo se difundió la noción de la arquitectura y la pintura en términos de ciencia específicamente dentro del ámbito cortesano español, aunado a la circulación que pudieron haber tenido diversas obras de origen italiano referentes a este tema. Ello se infiere de la evidente vinculación entre el quehacer científico del jesuita en la corte y su planteamiento teórico sobre las artes que se cristalizan en los escritos de los que se ha hablado.

Resulta fundamental hablar de otro escrito producido a finales del siglo XVII, el cual ha sido estudiado como un antecedente que ciertamente influenció a Palomino para la construcción de su tratado y de su concepción sobre los recursos que utiliza el pintor para crear una ilusión. Se trata de *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, escrito por el jesuita Andrea Pozzo y publicado en dos tomos entre 1693 y 1700.<sup>83</sup> La obra es un tratado de perspectiva que logró mostrar con gran claridad la aplicación de las reglas de las matemáticas en la pintura y la arquitectura. En este caso, el tratado fue escrito por un arquitecto y pintor quien supo conjugar sus conocimientos técnicos y científicos para hablar acerca de su propia producción artística en términos matemáticos.

---

<sup>82</sup> Palomino, *El museo pictórico*, 146.

<sup>83</sup> Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum. Pars prima*, (Roma: Joannis Jacobi Komarek, 1693); Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum. Pars secunda*, (Roma: Joannis Jacobi Komarek, 1700).

En los términos de la época, los estudios de perspectiva eran parte de la geometría, una rama fundamental de las Matemáticas mixtas, consideradas la aplicación técnica de las ciencias exactas. Si bien Pozzo no produjo un volumen sobre geometría euclidiana ni sobre óptica, la claridad y competencia del desarrollo que presenta sobre la perspectiva lineal y su aplicación a los objetos arquitectónicos, le proporcionaron una gran difusión en el campo de la enseñanza de la arquitectura, sirviendo de compendio y explicación actualizada.<sup>84</sup>

En este sentido, el tratado de Pozzo es un reflejo evidente de la manera en la que el pensamiento científico estableció un vínculo con el entorno artístico del siglo XVII, el cual seguramente fue considerado por Palomino como un modelo didáctico novedoso en la teoría artística de su época que le sirvió para explorar diversos problemas de la representación ilusionista. La aportación propuesta por Pozzo marcó un cambio definitivo en la concepción artística del diseño de proyecciones arquitectónicas y quedó reforzado por la vasta producción pictórica del artista que lo colocó en el gusto de la época. La inclusión de figuras detalladas en el tratado de Pozzo, a su vez, propició un diálogo visual que permitía vincular con un enfoque pedagógico, por primera vez, los principios matemáticos con el proceder del artista en términos prácticos.

Además de ingeniosos dibujos técnicos y vistosos fragmentos de arquitectura, contenían la selección realizada por el propio Pozzo de sus invenciones más relevantes –altares, proyectos para San Juan de Letrán, efímeros monumentales- que entreveraba con obras de prestigio de la Roma antigua y moderna –el Coliseo, San Ignacio o el Gesú –así como de otros lugares – San Fedele de Milán.<sup>85</sup>

El profundo estudio realizado por la historiadora del arte Sara Fuentes sobre la obra de Pozzo permite reflexionar en torno a tres aspectos metodológicos que sirven para explicar, de manera general, la unicidad del tratado. Se trata de un estudio que en primer lugar compila un conocimiento amplio sobre perspectiva desde un enfoque sistematizador; en segundo lugar, está construido de modo tal que expone la aplicación de las reglas de la perspectiva en la arquitectura y la pintura; y, en tercer lugar, es una combinación de la precisión científica con la sensibilidad artística.

---

<sup>84</sup> Sara Fuentes Lázaro, "Usos y aplicaciones del Tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum* (Roma 1693-1700) en España: docencia científica y práctica artística en la primera mitad del siglo XVIII" (Tesis doctoral en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid, 2016), 217.

<sup>85</sup> Fuentes, "Usos y aplicaciones," 113.

Sin dejar de considerar las evidentes diferencias entre uno y otro, considero que la noción de tratado artístico que desarrolla Pozzo se puede considerar mucho más cercana a la que presentaría el tratado de Palomino sólo unos años después, que a la tratadística anterior sobre perspectiva. Sara Fuentes refiere que la obra de Pozzo:

...encuentra el equilibrio que habían tanteado la mayoría de los tratados de perspectiva de los siglos XVI y XVII entre la rigurosidad objetiva de las leyes de la perspectiva (en su vertiente científica) y el entusiasmo de las posibilidades visuales y creativas de la aplicación inquieta de dichas leyes a la figura y la arquitectura.<sup>86</sup>

Las obras de Jean Charles de la Faille y de Andrea Pozzo representan una minúscula muestra del enorme *corpus* intelectual que pudo tener a su alcance Palomino, aunque para este trabajo se consideran elementos fundamentales que sirvieron como modelos en términos conceptuales y metodológicos para la construcción de su tratado. De igual manera, es importante reflexionar sobre las vías por las que el pintor entró en contacto con estas ideas y sobre la manera en la que fueron asimiladas. Para ello, a continuación se reflexionará sobre Palomino como pintor del rey, ya que hasta ahora poco se ha observado sobre las implicaciones que tuvo su vinculación con la corte de finales del siglo XVII y, de cierta manera, lo que ello significó en términos de su estatus como artista liberal.

---

<sup>86</sup> Fuentes, "Usos y aplicaciones," 146.

## - *El entorno*

La relación entre la figura del Rey y los pintores ha sido, desde la antigüedad, un tema que la tratadística recuperó durante siglos para defender la liberalidad de la pintura, aludiendo al relato de Plinio sobre la amistad que Alejandro Magno llegó a tener con Apeles, a quien nombró el único artífice capaz de retratar su efigie. Históricamente, desde el siglo XVI hasta el XVIII, muchos fueron los artistas vinculados a la corte española que recibieron los honores del rey. Para los pintores que se establecían en las cortes, la posición representaba la posibilidad de convertirse en uno de los artistas de mayor confianza del monarca, lo cual favorecía que recibieran importantes encargos artísticos, así como privilegios sociales y económicos.

Sin duda, uno de los artífices que mayores honores recibió, incluso después de su muerte, fue Diego Velázquez, pintor de cámara del rey Felipe IV, durante el segundo cuarto del siglo XVII.<sup>87</sup> Sobre su condición de pintor cortesano, Palomino proporciona una referencia interesante en la vida que escribió del yerno de Francisco Pacheco: “Mándanle traer su casa a Madrid, y que se le despache título de Pintor de Cámara último día de Octubre de 1623, con veinte ducados de salario al mes, y sus obras pagadas, juntamente con médico, y botica, y casa de Aposento.”<sup>88</sup>

Cabe señalar que, según el estudio realizado por Ángel Aterido, el título de pintor de cámara tuvo diversas implicaciones en la teoría y en la práctica a lo largo del periodo que corresponde al cambio dinástico, por lo que conviene aquí traer a cuento una cita que concierne directamente al estatus de Palomino, tomada de un informe que presenta una recapitulación sobre los pintores de la corte, fechada en 1703.

Y en su cumplimento puedo dezir (para que VM lo ponga en noticia de la Junta) hay dos clases de gajes de Pintores que son de Cámara y titulares: los titulares gozan de setenta y dos mil mrs. al año en cuyo numero no ha hauido punto fixo, sino más ó menos a voluntad de S.M. si bien que quando más á llegado al de quatro. Al press.te no hay más que dos; dn Antonio Palomino, que goza de los referidos setenta y dos mil mrs. de gajes, y Joseph García Hidalgo q, solo lo es ad honorem (...); el de Cámara (que

---

<sup>87</sup> Jonathan Brown, *Escritos completos sobre Velázquez* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008).

<sup>88</sup> Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica, tomo III* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1795), 485.

nunca ha hauido más de uno) ha gozado por esta vía veinte duc.ds de Vellon al mes cuyo empleo a recaydo de ordinario en uno de los titulares (sic).<sup>89</sup>

La cita anterior resulta interesante pues muestra que, aun cuando no poseía el cargo más alto al que un pintor podía aspirar a tener en la corte española, Palomino sí habría recibido privilegios que le proporcionaron una libertad, tanto económica como social, para dedicarse a su producción teórica y práctica, así como para desplegar cierta influencia sobre su entorno gracias a sus dotes eruditas en diversas materias artísticas y teológicas.

Ello se puede inferir, de manera general, revisando los registros que componen su biografía, los cuales muestran que, además de dedicarse a la escritura de su obra teórica, Palomino ejerció activamente su profesión realizando diversas pinturas para las instalaciones reales, incluyendo el Palacio del Buen Retiro, la Casa del Consejo, el hospital Real del Buen Suceso, el Coliseo del Buen Retiro, El Pardo y el Alcázar de Madrid, así como otros encargos importantes en sitios fuera de la corte como la catedral de Córdoba, la iglesia de los Santos Juanes de Valencia y la Cartuja de Granada. Asimismo Palomino realizó un destacado papel como tasador de obras para miembros de la nobleza, caballeros de la Orden de Santiago y el secretario del Rey, y colaboró en la realización de libros, escribiendo pareceres y como grabador.<sup>90</sup>

En este sentido es importante reflexionar sobre la condición del pintor cortesano como punto de partida para observar a Palomino, no sólo como un personaje que llegó a desempeñar su quehacer artístico cercano a la corte, sino también por la capacidad que tuvo para desarrollar un profundo intercambio cultural, intelectual y religioso con diversos personajes o instituciones en una posición estrechamente vinculada con el poder.

En la segunda parte de este capítulo se busca profundizar en torno a la relación que el pintor y tratadista forjó con la Compañía de Jesús, corporación con la que llegó a cultivar profundas relaciones religiosas, profesionales, intelectuales, e incluso personales a lo largo de su

---

<sup>89</sup> Aterido, *Final del Siglo de Oro*, 348.

<sup>90</sup> Aterido, *Cronobiografías*, 213-224.

vida. Un ejemplo de esto último es la amistad que Palomino cultivó con el Padre Bartolomé de Alcázar, religioso de la Compañía de Jesús y profesor del Colegio Imperial. De ello da buena cuenta la censura que escribió el jesuita en 1708 para el tomo primero del tratado, en donde señala: “Si como amigo hubiese de expresar a toda mi satisfacción el aprecio que hago del Autor, y del Libro, sería preciso explayarle gustosamente la pluma, a costa del rubor de Don Antonio...”<sup>91</sup>

Cabe mencionar que durante los años paralelos a la concepción y la producción del tratado de Palomino, el Padre Alcázar también estuvo dedicado a escribir la que sería una de sus obras más importantes, *Chrono-Historia de la Compañía de Jesús, en la Provincia de Toledo, y elogios de sus varones illustres, fautores, e hijos espirituales*, la cual se publicó en Madrid en 1710.<sup>92</sup> Ello resulta relevante ya que posiblemente permite inferir que la relación amistosa entre ambos también estaría embebida de un fuerte componente de intercambio cultural, histórico y religioso. Sería interesante analizar en un trabajo futuro si dicha obra jesuita pudo haber tenido algún eco en la construcción biográfica de los pintores españoles que Palomino realizó para su Tomo Tercero.

El vínculo de Palomino con los jesuitas tiene muchos matices tanto personales, como profesionales, que aún se encuentran poco estudiados y que, por el momento, sería complicado describir a profundidad en este ensayo. Además de la relación amistosa que forjó con algunos de estos religiosos y de los encargos artísticos en los que se involucró (Fig. 6), entre otros aspectos importantes que dan cuenta de su interacción con la Compañía de Jesús, es fundamental señalar el uso extensivo que el tratadista hizo de la que, durante el siglo XVII, era la biblioteca más importante de España, es decir, la del Colegio Imperial.

---

<sup>91</sup> La censura aparece publicada en los preliminares de la primera edición del tratado.

<sup>92</sup> Charles E. O'Neill y Joaquín María Domínguez, *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús* (España: Universidad Pontificia Comillas, 2001), 40.



Fig. 6 Antonio Palomino y Juan Delgado, Galería con santos fundadores de las principales órdenes religiosas, 1730, temple con retoques al óleo, Capilla de la Congregación de la Inmaculada, Colegio Imperial (I.E.S. san Isidro), Madrid. Fotografía tomada de Fuentes, "Usos y aplicaciones," 317.



Fue ahí en donde Palomino tuvo acceso a una cantidad de libros y autores a los que hace referencia en su tratado, incluyendo obras de muy distinto tipo, como teológicas, filosóficas, artísticas y, por supuesto, científicas. A lo largo de su tratado, en diversas ocasiones, el mismo Palomino es quien hace notar y da cuenta del tiempo que pasó en la Biblioteca del Colegio Imperial, la cual, generalmente, estaba reservada para los jesuitas y nobles que ahí estudiaban.<sup>93</sup>

Asimismo, no se puede dejar de mencionar un hecho que en ocasiones ha sido observado por la historiografía, el cual se refiere a la anotación que Palomino proporciona acerca de la formación científica que recibió en la cátedra de Matemáticas, bajo la tutela del Padre Jacobo Kresa en el mismo colegio jesuita. De acuerdo a los estatutos del Colegio Imperial, existieron dos cátedras de matemáticas, cada una de las cuales era: “De matemática, donde un maestro por la mañana leerá la esfera, astrología, astronomía, astrolabio, perspectiva y pronósticos; y, De matemática, donde otro maestro diferente leerá por la tarde la geometría, geografía, hidrografía y de relojes”.<sup>94</sup> Gracias a los estudios realizados sobre dichas materias fue que Palomino logró comprender los principios de las matemáticas, según lo señala en su prólogo, y así procedió a escribir metódicamente sobre el arte de la pintura.

Principalmente, cuando, aunque en todos idiomas han escrito con tanto acierto de esta facultad; a los que han sido puramente matemáticos les ha hecho falta la circunstancia de pintores, para adaptar a esta arte sus problemas; y a los que han escrito como pintores, les ha faltado la inteligencia de lo científico, para calificar de infalibles sus dogmas, y saberlos con principios indubitables, para no obrar a tienta y al arbitrio de la contingencia.<sup>95</sup>

Considero de interés mencionar estos detalles sobre la relación de Palomino con los jesuitas y observar cómo se define a sí mismo, no sólo como un pintor, sino como uno que ha logrado entender “la inteligencia de lo científico”, con el objetivo de plantear una interrogante concreta: ¿Cómo se puede explicar la forma de operar de los jesuitas en el pensamiento de Palomino para

---

<sup>93</sup> Aurora Miguel Alonso, “La biblioteca de los Reales Estudios de San Isidro de Madrid: (su historia hasta la integración en la Universidad Central),” (Tesis doctoral en Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1992), 50.

<sup>94</sup> Dou, “Las Matemáticas en la España de los Austrias,” 306.

<sup>95</sup> Palomino, prólogo a *El museo pictórico*, VI.

generar una transformación de pintor a científico?<sup>96</sup> De tal manera, más que el estudio de las relaciones que Palomino mantuvo con miembros específicos de la Compañía de Jesús, considero importante intentar explicar cómo se desarrolló el *modus operandi* de dichas relaciones entre el pintor y los jesuitas en un ambiente específico. Es posible que la respuesta a esta pregunta pueda brindar la clave para entender la manera en la que Palomino pudo haber asimilado las ideas de Jean Charles de la Faille, del Padre Andrea Pozzo, así como de los diversos autores a los que se enfrentó en su búsqueda por descubrir los rudimentos más difíciles de la pintura.

Asimismo, la hipótesis de este trabajo sostiene que la respuesta a dicha cuestión radica en los ejes fundamentales del carácter jesuítico, los cuales, impregnaron el pensamiento de Palomino y guiaron la producción del tratado. Es decir, considero que no se puede entender la construcción de la idea de la pintura de Palomino sin tomar en cuenta el marco pedagógico con el que el tratadista estuvo íntimamente vinculado en el Colegio Imperial y, a partir del cual, leyó e interpretó sus fuentes.

En términos generales es posible considerar que, desde sus inicios, el ideal humanista de los jesuitas, nacido en pleno Renacimiento, estuvo fundado en una interpretación de la libertad que eleva la consciencia humana y concibe una actitud libre del hombre frente a Dios y a la naturaleza. “Aquí radica y se sustancia el punto de partida y el fin de la pedagogía jesuítica: vivir en el mundo una libertad henchida por la voluntad divina.”<sup>97</sup>

La cercanía de Palomino con los jesuitas de la corte y del Colegio Imperial le habría permitido, no sólo hacerse de amistades, sino también aproximarse a un sentido de la libertad, así como a una visión religiosa e intelectual diferentes a las que había aprendido en sus primeros años de formación escolástica, de tal modo que el tratadista señala en su prólogo que después de

---

<sup>96</sup> La cuestión ha sido planteada de manera similar para entender la cuadratura, incluso en una época anterior a la producción del tratado de Palomino, por Sara Fuentes Lázaro, cuyo estudio observó la capacidad de transformar la percepción de la arquitectura a través de la dimensión intelectual de la pintura. Sara Fuentes Lázaro, “El pintor se hace científico. Un approccio alla scuola quadraturista della corte spagnola (ca. 1670-1725),” en *La pittura di quadrature: storia, teoria e tecniche*, ed. P. Dubourg Glatigny (Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2011), 97-109.

<sup>97</sup> Javier Vergara Ciordia, “El humanismo pedagógico en los colegios jesuíticos,” *Studia Philologica Valentina* 7 (2007): 173.

haber cursado la cátedra del Padre Jacobo Kresa fue “como si me hubieran quitado un velo de delante de los ojos, o me hubiese amanecido una aurora muy clara después de una noche muy oscura.”<sup>98</sup>

Este señalamiento puede ser un indicativo de cómo la pedagogía jesuita fue determinante para transmitir al pensamiento de Palomino una “inteligencia” novedosa, no sólo por el enfoque científico que introdujo en el arte, sino por la dimensión implícita cercana al humanismo cristiano que la Compañía desarrolló desde el Renacimiento. Siguiendo este planteamiento, sería importante comenzar a observar tanto la construcción del tratado, como la difusión y asimilación que llegó a tener en momentos posteriores. Cabe anotar aquí una referencia que dimensiona el alcance y el fin de la pedagogía de los jesuitas:

Él no es un monje, tampoco es un mendicante, es por encima de todo y antes que nada un misionero universal de su tiempo, que piensa que la naturaleza y todas sus potencialidades pueden confluír pedagógicamente al servicio y mejora de las almas; alguien, en definitiva, que se reconcilia con ella y que aspira a transformarla desde la fe, la cultura y la educación con un fin claro y directo: acercar almas a Dios.<sup>99</sup>

De esta manera, el tratado de Palomino puede ser observado como un reflejo del sentido de libertad y autoafirmación del sujeto que parte del desarrollo intelectual según los ideales de la Compañía de Jesús. Para Palomino, principalmente, era importante consagrar, en la teoría y en la práctica, un pensamiento coherente respecto a la liberalidad que los pintores y tratadistas habían defendido para su profesión desde la época del Renacimiento, y lo hizo precisamente reconciliando la fe y la razón, al mismo tiempo que elevó su profesión a su máxima expresión, integrándola a la visión pedagógica jesuítica.

Es por ello que el núcleo del primer tomo del tratado radica en la discusión sobre la liberalidad de la pintura y compendia los argumentos que autores como Da Vinci, Céspedes, Carducho, Pacheco, y muchos otros habían enarbolado. Estos autores aludían a la idea de la liberalidad de la pintura cuyos antecedentes se remontan a Plinio desde la época antigua, como

---

<sup>98</sup> Palomino, prólogo a *El museo pictórico*, VI.

<sup>99</sup> Vergara Ciordia, “El humanismo pedagógico,” 175.

símbolo capaz de elevar la grandeza de los nobles y monarcas y, por consiguiente, a aquellos artistas que tuvieran el talento de poder representarla. A lo largo del siglo XVII, es posible encontrar diversos ejemplos de los logros que los pintores llegaron a tener, aunque uno de los que más llama la atención es un documento conocido y citado por Palomino, según el cual fue decretado el carácter liberal y noble de la pintura en la ciudad de Zaragoza hacia el año de 1677.

Reconociendo ser empleo de tal primor el de la Pintura, que muchos de sus profesores han sabido imitar la naturaleza diestramente, acreditándose por esto de insignes, y mereciendo grande estimación; y porque es justo que los que se ocupan en ejercicio tan apreciable, se exciten con mayor ánimo a proseguirlo, y otros con nuevo aliento a comenzarlo, SU Magestad, y en su real nombre, el excelentísimo señor don Pedro de Aragón, de voluntad de la corte, y quatro brazos de ella, estatuye y ordena: Que el ejercicio de la Pintura es arte liberal y que sus profesores, teniendo las calidades requeridas por fuero, puedan entrar en las cortes que se celebraren en el reyno, y también obtener los demás oficios honoríficos de las repúblicas.<sup>100</sup>

Lo anterior resulta relevante ya que la búsqueda de la liberalidad del arte de la pintura, en el sentido oficial, que en los tiempos precedentes había significado la aspiración a gozar de una mayor libertad y prestigio en términos económicos, sociales y artísticos para los pintores, en tiempos de Palomino, posiblemente, adquirió un matiz diferente vista a la luz del humanismo jesuita. Las relaciones religiosas, políticas e intelectuales en la corte y el intercambio cultural que logró generar con su entorno representaron una misión, así como la posibilidad de transformar pedagógicamente la idea de la pintura y de precisar el fin del arte como un medio para acercarse a la voluntad divina a través del conocimiento. En el siguiente apartado se estudiará de qué manera Palomino enlaza estos elementos para activar una nueva manera de definir la pintura, la cual está fundada en la liberalidad que la pintura alcanza cuando el pintor logra aprehender la escala de conocimiento necesaria para crear el artificio de la perspectiva.

---

<sup>100</sup> Palomino, *El museo pictórico*, 132.

## Capítulo II. La transformación de la pintura

*Copia divina en quien veo  
Desvanecido al pincel,  
De ver que ha llegado él  
Donde no pudo el deseo;  
Alto, soberano empleo,  
De más que humano talento,  
Exenta de atrevimiento,  
Pues tu beldad increíble,  
Como excede a lo posible,  
No la alcanza el pensamiento.<sup>101</sup>*

El Libro Segundo del *Museo Pictórico*, titulado “El Curioso” consiste de doce capítulos y es un vasto compendio de ideas, discusiones y tradiciones teóricas relacionadas con el arte de la pintura que Palomino recopiló para desarrollar tres núcleos temáticos principales. Recordando su método didáctico de una escala progresiva, primero, organizó diversos argumentos relacionados con la nobleza de la pintura; segundo, explicó las propiedades que convierten a la pintura en una ciencia; y tercero, demostró el valor de las imágenes sagradas en beneficio de su idea de la pintura.

Este esquema discursivo, por una parte, sugiere que la búsqueda por defender la nobleza de la pintura, emprendida por los tratadistas que precedieron a Palomino, había sido superada, de cierta manera amparada por los triunfos prácticos y decretos que, al menos a nivel local en diversos lugares de la península, proclamaban el carácter liberal del arte de los pintores. No obstante, por otro lado, llama la atención que el mismo apartado dedicado a plantear en términos teóricos el sustrato científico de la pintura –el cual se explica con demostraciones matemáticas en el siguiente libro– termine con un repertorio sobre imágenes sagradas, dado que éste fue un tema derivado en primer lugar del Concilio de Trento que, posteriormente, fue utilizado por los tratadistas en la defensa de la pintura como arte liberal.

Al concebir de esta manera la estructura del tratado, me interesa proponer que Palomino retomó los conceptos retóricos que se habían planteado en épocas anteriores en relación al

---

<sup>101</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesías escogidas*, 105.

problema de la capacidad ilusionista de la pintura y los empleó para llevar a cabo una transformación intelectual del arte en el ámbito hispánico. De este modo, el principal objetivo de Palomino sería incorporar su tratado sobre la pintura dentro de una clase de textos científicos-especulativos cuyo objetivo era propiciar la cientificidad de las artes, aludiendo a las bases matemáticas y geométricas sobre las que, tanto la arquitectura, como la pintura, se apoyan.

En esta búsqueda, la reflexión sobre las imágenes sagradas desempeñó un papel fundamental en el pensamiento de Palomino debido a que, desde una época muy temprana del cristianismo, éstas habían adquirido diversas connotaciones retóricas relacionadas con la elocuencia, la persuasión y la predicación, por las que se les confería un carácter didáctico supremo por encima de cualquier otro medio no visual. Diversos tratadistas, desde Leon Battista Alberti, Ludovico Dolce, Vicente Carducho y Francisco Pacheco, por mencionar sólo algunos, escribieron profusamente al respecto, demostrando que las imágenes sagradas ejercían una función evocativa para cualquier tipo de observador.<sup>102</sup>

Todos podían beneficiarse de la imagen, no importaba su cultura, desde el campesino del bonete hasta el humanista o el místico. En un juego múltiple, la pintura sagrada debía ser idealmente capaz de anclar en las apariencias al espectador más acomodaticio y de abrirse sin obstáculos a la meditación del iniciado.<sup>103</sup>

Si bien, el viejo precepto de la imagen sagrada, como recurso mudo de predicación, se había resignificado en el marco de la contrarreforma bajo determinados principios del decoro, Palomino también retomó otras tradiciones y planteamientos teóricos que le sirvieron para ampliar los límites de la función evocativa y desarrollar la importancia de las imágenes no sólo como un medio para invitar a la contemplación e instruir al devoto, sino como un principio a partir del cual se activa la propia capacidad que la pintura posee para replicar el mecanismo visual y, a través de éste, de acercar al devoto a la divinidad. En este sentido, la idea sobre la pintura de Palomino se separaba de la tratadística hispánica anterior, y establecía la base científica como un fundamento de la imagen.

---

<sup>102</sup> Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro* (España: Akal, 2015).

<sup>103</sup> González, *Imágenes sagradas*, 296.

Los estudios sobre la imagen, a partir de los cuales en Occidente se había explicado la pintura como un fenómeno visual desde el siglo XV, se derivaron del intercambio cultural con Oriente y la asimilación de la ciencia árabe de la visión, los cuales permitieron desarrollar una manera específica de captar el mundo a través de la perspectiva. “La mirada icónica que la perspectiva induce no es un mirar iconos sino una mirada convertida en imagen.”<sup>104</sup>

En este sentido, según Hans Belting, la perspectiva es una función de la imagen que solamente se puede entender ligada a una cultura occidental en donde la imagen, primero, no tenía ningún tipo de prohibición dogmática y, segundo, se convierte en una especie de metáfora de la presencia del espectador.<sup>105</sup> Esto resulta relevante ya que, como se verá más adelante, Palomino conoció y se sirvió, tanto de los planteamientos teóricos de la ciencia oriental, como de la teoría occidental de la imagen resultante, para consolidar una idea específica de la pintura.

Siguiendo y citando expresamente el principio que el jesuita De la Faille había señalado, cuando menciona que la pintura es comunicada por la óptica, pero aludiendo también de manera implícita a los autores provenientes de la tradición italiana así como a los científicos medievales, Palomino definió la pintura sagrada partiendo de dos proposiciones complementarias:

La primera que siendo la Pintura la sección de la pirámide visual, como diximos, que es lo mismo que perspectiva, siendo esta indubitablemente ciencia demostrativa, pues es la óptica, lo es precisamente la Pintura por identidad. La segunda es, que siendo la Pintura sagrada teología simbólica, tomando el nombre de lo mas excelso de su especulación, como análogo mas principal , no solo será ciencia, sino superior (...); pues así como la teología sagrada tiene por objeto primario de su especulación á el mismo Dios, así también la Pintura sagrada mira como primario objeto de su especulación á Dios, en quanto imitable, á nuestro modo de concebir, investigando aquella representación más expresiva y adecuada á su divinidad en la corta esfera de una material y limitada representación (*sic*).<sup>106</sup>

El citado párrafo encierra una complejidad de referentes y significados que sería difícil llegar a entender en su totalidad en este trabajo. Sin embargo, en principio, considero que éste explica el planteamiento central del tratado, primero, en cuanto a la definición de pintura y,

---

<sup>104</sup> Hans Belting, *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente* (Madrid: Akal, 2012), 18.

<sup>105</sup> Belting, *Florenia y Bagdad*, 19

<sup>106</sup> Palomino, *El museo pictórico*, 147.

segundo, en relación al problema de la imagen sagrada.

De tal manera, iniciaremos analizando la primera proposición explorando, en términos generales, el desarrollo del proceso histórico que llevó a generar un diálogo en constante definición entre la ciencia y el arte, particularmente, a partir del problema de la perspectiva como recurso de proyección geométrica para las artes visuales. Segundo, se reflexionará sobre cómo se construye la teoría sobre las imágenes sagradas en el *Museo Pictórico* y qué función desempeñan éstas de acuerdo al concepto de la pintura de Palomino, es decir, de qué manera se activa la idea de la pintura como ciencia a partir de las imágenes sagradas.

#### - ***La óptica como fundamento pictórico***

Durante el siglo XV, en Occidente comenzó a producirse un importante desarrollo en torno al estudio de la perspectiva entre los artistas y tratadistas italianos, el cual, en muchos casos, estuvo fuertemente apoyado en las proyecciones geométricas. De acuerdo al historiador Martin Kemp, en los siglos posteriores ocurrió una separación del pensamiento artístico con los estudios de perspectiva, específicamente las ciencias de la visión, misma que atribuye a que la pintura comenzó a profesar una intención diferente a la que había tenido en tiempos de Masaccio y de Piero della Francesca. “La absorción de la perspectiva geométrica en la ciencia matemática hizo que se orientara más hacia los teoremas y los planteamientos teóricos que hacia la búsqueda de recursos para crear efectos pictóricos.”<sup>107</sup>

Si bien, en ciertos momentos las reflexiones teóricas y prácticas de los artistas estuvieron encaminadas a afirmar la relativa poca importancia de una pintura basada en elementos pertenecientes a la perspectiva de construcción geométrica, frente a una mayor preocupación por otros recursos pictóricos, tales como el manejo de las luces, sombras y el color, la discusión en torno a la búsqueda de la representación ilusionista permaneció latente en los círculos artísticos.

---

<sup>107</sup> Martin Kemp, *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat* (España: Akal, 2000), 111.



Como se mencionó al inicio de este trabajo, entre las ideas que tuvieron mayor trascendencia en relación a este tema fueron las de Leonardo. “Los compendios manuscritos del *Tratado sobre la pintura* de Leonardo habían continuado circulando en los círculos académicos durante el siglo XVI, pero fue a principios del XVII cuando el insistente mensaje de Leonardo de tomar la Naturaleza como “guía” empezó a parecer especialmente certero.”<sup>108</sup> Posiblemente, con ello se establecía un vínculo entre la teoría pictórica y uno de los conceptos que Leonardo desarrolló en diversos estudios científicos, el ‘microcosmos’, idea que se remonta al *Timeo* de Platón y se refiere a una manera de explicar todo lo que existe en la naturaleza, incluyendo al hombre mismo, a través de la geometría y de la divina proporción de Luca Pacioli.

El hombre era, para emplear un término que Leonardo relacionaba con la Cosmografía de Ptolomeo, un microcosmos o “mundo en pequeño”. Y el hombre, a su manera microcósmica, debía diseñar sus obras según los mismos principios armónicos que el Todopoderoso había empleado en su creación del macrocosmos universal.<sup>109</sup>

Kemp refiere que el tema del microcosmos se volvió un concepto central en Leonardo para lograr la proporcionalidad en el diseño arquitectónico,<sup>110</sup> sin embargo, posteriormente, la idea derivó en una aplicación universal que resonará en la producción artística desarrollada en otros contextos. La presencia de esta discusión en la corte española podría encontrarse en relación, por ejemplo, a la figura del pintor Diego Velázquez, cuya biblioteca refleja una fuerte cercanía con las ciencias exactas, al haberse encontrado una cantidad de obras –incluyendo el escrito de Leonardo– sobre geometría, perspectiva, técnica proyectiva, navegación, arquitectura militar, aritmética y cosmografía, así como por los instrumentos que poseía, tales como cristales y espejos.<sup>111</sup>

Incluso, en la vida que escribe Palomino sobre Velázquez, refiere que los primeros años de instrucción del pintor estuvieron fuertemente basados en el estudio de algunos textos clásicos, pero principalmente de la literatura artística y científica que se produjo a partir del siglo XV en Italia.

---

<sup>108</sup> Kemp, *La ciencia del arte*, 146.

<sup>109</sup> Kemp, *Leonardo*, 105.

<sup>110</sup> Kemp, *Leonardo*, 108.

<sup>111</sup> Francisco Javier Sánchez Cantón, “La librería de Velázquez,” en *Homenaje a Menéndez Pidal III* (Madrid: Hernando, 1924): 388-405.

Inquiría en Alberto Durero la simetría del cuerpo humano; en Andres Bexalio la anatomía; en Juan Bautista Porta la fisionomía; la perspectiva en Daniel Bárbaro; la geometría en Euclides; la aritmética en Moya; la arquitectura en Vitruvio y el Viñola y otros autores. La nobleza de la Pintura examinaba en Romano Alberti (...); con la idea que escribió Federico Zucaro de los pintores ilustraba la suya, y la adornaba con los preceptos de Juan Bautista Armenini. (...) El Vasari le animaba con las vidas de los pintores ilustres; y el Riposo de Rafael Borghini le constituía erudito pintor.<sup>112</sup>

A pesar del interés que el sevillano demuestra por la ciencia al poseer estos libros y objetos, Kemp refiere que la intención de Velázquez fue más bien recurrir a elementos pictóricos para crear una ilusión de la naturaleza a través de la vista misma, de modo que “Las Meninas, que pueden considerarse su testamento pictórico, representan un sutil desafío al naturalismo científico anterior, sobre todo al italiano.”<sup>113</sup>

Conforme avanzó el siglo XVII, los progresos que se habían realizado en la pintura respecto a la perspectiva, en el marco de la renovación científica, tomaron un nuevo rumbo cuando los eruditos, principalmente provenientes del entorno jesuita, comenzaron a aplicar los conocimientos científicos basados en las matemáticas y la geometría para explicar el problema de la proyección en las imágenes de manera sistemática.

En el siglo XVII se dio una “matematización” de la perspectiva y su desarrollo como ciencia empírica, pero también un renacimiento de los estudios aristotélicos y de la relación sentidos-intelecto, y un redescubrimiento de los estudios ópticos medievales. Por las profundas implicaciones morales que encerraban, los jesuitas hicieron suya esta tradición que había pertenecido antes a los franciscanos, e incluyeron en sus estudios los textos de *perspectiva communis*.<sup>114</sup>

A finales de siglo, cuando Palomino retomó la discusión de sus antecesores sobre la perspectiva para la construcción de su tratado, además, incorporó las influencias científicas que estaban vigentes en su contexto gracias a su cercanía con los ignacianos y, por tal motivo, los estudios sobre la visión fueron un componente fundamental mediante el cual logró cimentar una idea de la pintura que resultó novedosa en la tratadística del ámbito hispánico.<sup>115</sup> Esto se advierte

---

<sup>112</sup> Palomino, *El parnaso español*, 482.

<sup>113</sup> Kemp, *La ciencia del arte*, 117.

<sup>114</sup> Fuentes, “Usos y aplicaciones,” 154.

<sup>115</sup> Como se mencionó en el apartado anterior, una de las materias de estudio que comprendía la cátedra de matemáticas, precisamente, incluía una lección sobre perspectiva, mediante la cual Palomino llegó a conocer y estudiar los diferentes tratados que circulaban al respecto. El estudio de Sara Fuentes Lázaro proporciona un cuadro detallado

en el *Museo pictórico*, por una parte, observando la lista de autoridades sobre perspectiva<sup>116</sup> que Palomino consultó y, por la otra, observando las láminas con diagramas de geometría y perspectiva que aparecen al final del primer tomo, y sobre las cuales desarrolla sus demostraciones a lo largo del Libro Tercero.

Cabe recordar la importancia que tuvo el Colegio Imperial de Madrid desde dos puntos de vista: primero, como punto cardinal del desarrollo científico que se dio en España a partir de la enseñanza de las matemáticas y sus aplicaciones durante el siglo XVII, y segundo, como entorno intelectual desde el cual se puede entender el proceso de asimilación de la cultura científica y erudita en el pensamiento de Palomino. No obstante, es necesario anotar que la renovación científica de la que se ha hablado no fue un proceso único de la monarquía española sino que se enmarca en un desarrollo a nivel europeo, en el cual, los jesuitas y sus colegios fueron una de las contadas instituciones que propagaron el conocimiento relacionado con las disciplinas físico-matemáticas y sus aplicaciones a lo largo del territorio hispánico.<sup>117</sup>

Navarro Brotóns señala que en gran parte esto fue posible ya que, como miembros de la Compañía de Jesús, los profesores de diversos colegios jesuitas fundados en España, tanto de origen español como extranjero, tenían contacto con los científicos jesuitas de otras regiones europeas a través de las diversas redes y medios de comunicación establecidos por la Sociedad.<sup>118</sup> Sin detenerme a observar la labor general de los colegios jesuitas, particularmente me interesa destacar el papel que desempeñó el Colegio Imperial en la recepción, asimilación y difusión de los conocimientos científicos europeos entre los nobles y cortesanos que, como Palomino, asistían a las cátedras para tomar parte de los avances que se estaban llevando a cabo en otros ámbitos

---

sobre los autores que escribieron en el siglo XVII de la perspectiva que se encuentran citados por Palomino, entre los cuales se observa que la mayoría eran miembros de la Compañía de Jesús. Fuentes, "Usos y aplicaciones," 290-293.

<sup>116</sup> El estudio de Sara Fuentes Lázaro proporciona un cuadro detallado sobre los autores que escribieron en el siglo XVII de la perspectiva que se encuentran citados por Palomino, entre los cuales se observa que la mayoría eran miembros de la Compañía de Jesús. Fuentes, "Usos y aplicaciones," 290-293.

<sup>117</sup> Algunos autores incluso señalan que, debido a diversos factores políticos, sociales, económicos e ideológicos, en realidad, España llegó a participar de estos avances en un momento tardío y en escasa medida. Navarro, "Los jesuitas y la renovación científica," 15.

<sup>118</sup> Navarro, "Los jesuitas y la renovación científica," 15.

geográficos y culturales.

Los adelantos sobre la perspectiva y la ciencia de la visión que circularon alrededor de la corte española, provenientes principalmente del entorno erudito que se había desarrollado en el Colegio Romano, estuvieron basados tanto en la recuperación de obras antiguas, como en la difusión de obras modernas sobre toda la gama de materias científicas que había sido encauzada desde la Compañía de Jesús por el erudito Atanasio Kircher durante gran parte del siglo XVII. La recuperación que se dio en este contexto de la obra del matemático, físico y astrónomo medieval a quien se conoce como el padre de la óptica, Alhazén, fue fundamental para explicar los fenómenos de la naturaleza geoméricamente.

La ciencia de Alhazén se basó en la unión de la certeza de las matemáticas y la experiencia directa de los fenómenos naturales. El ojo recibe la luz, que se propaga en configuraciones geométricas –por transmisión directa, por reflexión y por refracción-. Se concibe el ojo como un mecanismo complejo de esferas refractantes que se adaptan específicamente a su función superior.<sup>119</sup>

Los estudios de Alhazén permitieron a Palomino explicar matemáticamente el mecanismo de la pirámide visual al que se refiere en la primera proposición de la definición de pintura religiosa cuando dice: “siendo la Pintura la sección de la pirámide visual, como diximos, que es lo mismo que perspectiva, siendo esta indubitablemente sciencia demostrativa, pues es la óptica”. Además del *Opticae thesaurus* de Alhazén, otros textos medievales clásicos que “reverenciaban la óptica como la verdadera ciencia en la que la alianza entre la naturaleza y la certeza geométrica se constataba de manera más transparente”<sup>120</sup>, y cuyos conocimientos se ven reflejados en la obra de Palomino, son los *Opticae libri decem* de Witelo, el *Opus majus* de Bacon y la *Perspectiva communis* de Peckam.

De esta manera, a diferencia de los tratadistas anteriores –quienes construyeron la teoría de la pintura en torno a la capacidad evocativa que se activa entre el espectador y la representación religiosa–, según Palomino la pintura podía ser explicada en términos de la relación

---

<sup>119</sup> Kemp, *La ciencia del arte*, 34.

<sup>120</sup> Kemp, *Leonardo*, 122.

que se genera entre la transmisión de la luz y la experiencia sensible, es decir, de óptica.

La obra de Euclides representa otro de los pilares de la construcción del tratado de Palomino, quien cita al matemático griego en diversos capítulos del Libro Tercero dedicados a compilar las demostraciones geométricas que, de acuerdo al tratadista, sirven para la formación de figuras basadas en la perspectiva tanto en la pintura, como en la arquitectura.

La referencia a Euclides es sumamente importante para este trabajo ya que refleja una vez más el vínculo de Palomino con la circulación de saberes que se dio en torno a la Compañía de Jesús, así como la participación del tratadista en la dimensión pedagógica que se produjo entre los profesores jesuitas y sus discípulos para la generación y difusión de los conocimientos científicos. En este sentido, Palomino cita frecuentemente el estudio sobre Euclides realizado por el alemán Christophorus Clavius, quien fue profesor de la cátedra de matemáticas del Colegio Romano a finales del siglo XVI y cuya obra representó un modelo fundamental para el desarrollo posterior que dicha institución difundió en la ciencia matemática.<sup>121</sup>

Es interesante señalar que el ejemplar que resguarda la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de esta obra presenta un exlibris del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, que aparece fechado en 1687 y que posee una inscripción del Padre Jacobo Kresa, el tutor de la cátedra de matemáticas a la que asistió Palomino. Aunque no sería raro pensar que Palomino se haya valido de la obra de Clavius, y posiblemente de dicho ejemplar, de igual manera resulta lógico pensar que el tratadista también empleara profusamente la primera traducción al castellano que se hizo sobre la obra de Euclides, publicada en 1689 como recurso pedagógico para la cátedra de matemáticas elaborada, precisamente, por el Padre Kresa.<sup>122</sup>

Un estudio con mayor profundidad, permitiría encontrar distintos ejemplos a partir de los

---

<sup>121</sup> Euclides, *Euclidis elementorum libri XV, accessit liber XVI. De solidorum regularium cuius libet intra quodlibet comparatione : omnes perspicuis demonstrationibus, accuratisque scholiis illustrati ... ac multarum rerum accessione post primam editionem locupletati, auctore Christophoro Clavio* (Frankfurt: ex officina typographica Nicolai Hoffmanni: sumptibus Ioanae Rhodii, 1607).

<sup>122</sup> Euclides, *Elementos geométricos de Euclides: los seis primeros libros de los planos y los onzeno y dozeno de los solidos: con algunos selectos theoremas de Archimedes traducidos y explicados por el P. Jacobo Kresa de la Compañía de Jesús* (Bruselas: Francisco Foppens, 1689).

cuales sería posible dimensionar en qué medida los estudios sobre óptica se habían convertido en un enfoque fundamental no sólo entre los tratadistas de la época relacionados con la Compañía de Jesús, sino también entre los mismos artistas. Por el momento, principalmente se tiene noticia de diversos tratados de arquitectura, entre ellos el del padre Pozzo –quien también incorpora problemas de pintura– como reflejo de esta nueva concepción teórica.<sup>123</sup> Es interesante notar que Andrea Pozzo, cuya obra teórica fue una referencia metodológica primordial para Palomino y fuente principal de las láminas que acompañan el *Museo Pictórico*,<sup>124</sup> también demostró una fuerte influencia de los adelantos que se habían desarrollado en Roma sobre la ciencia de la visión en su práctica artística.

Su primer encargo, la arquitectura anamórfica pintada para el *corridoio* de las habitaciones de san Ignacio en el Gesù, reflejó las primeras influencias recibidas por Pozzo de los centros de estudio de las leyes de la óptica, la reflexión de la luz, la proyección de las sombras y la geometría proyectiva, que frecuentaron Emanuel Maignan, Jean François Nicerón o Athanasius Kircher, en torno a la Trinità ai Monti y al Colegio Romano.<sup>125</sup>

La mención de este ejemplo únicamente tiene como propósito introducir la cuestión sobre en qué medida la práctica de la pintura también se vio transformada por las aproximaciones con los estudios de óptica y geometría, como lo atestigua el caso de Pozzo. En este sentido, el quehacer artístico de Pozzo, y posteriormente el de Palomino, sirven para llamar la atención en torno a los artistas que trabajaron en estrecha vinculación con los círculos jesuitas.

---

<sup>123</sup> Macarena María Moralejo Ortega, “Los jesuitas como escritores de tratados sobre las Bellas Artes,” en *Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*, coords. José Martínez Millán, Henar Pizarro Llorente y Esther Jiménez Pablo (Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2012).

<sup>124</sup> Antonio Bonet Correa, “Láminas de «El Museo Pictórico y Escala Óptica» de Palomino,” *Archivo Español de Arte* 182 (1973): 131-144.

<sup>125</sup> Fuentes, “Usos y aplicaciones,” 442.

- ***Imágenes sagradas, de la creación divina al pincel***

A lo largo de este trabajo se ha identificado constantemente la influencia que la Compañía de Jesús ejerció sobre Palomino, de manera que surge la necesidad de plantear el estudio de su pensamiento no sólo como el de un pintor de imágenes religiosas y arquitecturas ilusionistas de la corte, o el de un tratadista meramente teórico. Este señalamiento no pretende considerar al autor del *Museo Pictórico* como un jesuita, sin embargo, propone que es posible vislumbrar una correspondencia muy cercana a la intelectualidad jesuita en el pensamiento de Palomino, la cual se ve reflejada en la construcción del tratado de pintura y en la manera de proyectarse como un misionero de su tiempo.

En este sentido considero que la manera de sistematizar el conocimiento que sigue Palomino revela un intento por conciliar todas las manifestaciones, tanto las espirituales como las materiales, relacionadas con la pintura, lo cual se asemeja a los objetivos que perseguían los esfuerzos intelectuales de los jesuitas del siglo XVII, principalmente el erudito de origen alemán Atanasio Kircher.

La monumental obra enciclopédica que Kircher publicó, así como la magna colección de objetos que exhibió en el Museo Romano, tenían como fin la aprehensión de la verdad divina a través del estudio de los fenómenos de la naturaleza.<sup>126</sup> Este propósito se encuentra presente en la pedagogía y en el pensamiento jesuítico de los distintos estudios sobre matemáticas, geometría y óptica, entre otras disciplinas, que circularon desde la segunda mitad del siglo XVII, y que Palomino asimiló en su proceso intelectual. Los autores y profesores que conoció, por una parte, y por otra, la obra impresa de Kircher, transmitieron al tratadista una idea del conocimiento que radicaba en la búsqueda de un lenguaje demostrativo capaz de explicar la totalidad de los misterios del universo a través de un método racional.

---

<sup>126</sup> Paula Findlen, "Scientific Spectacle in Baroque Rome: Athanasius Kircher and the Roman College Museum," en *Jesuit Science and the Republic of Letters*, ed. Mordechai Feingold (Estados Unidos: MIT Press, 2003).

Para Kircher todo tipo de conocimiento podía sistematizarse de forma orgánica, por lo que dedicó gran parte de su vida a conformar un corpus que conciliaba los misterios de la fe y los de la razón. De esta manera, para el jesuita ningún objeto de estudio quedaba fuera del universo de la religión católica al mismo tiempo que el universo podía ser codificado en un sistema en busca de patrones para generar un conocimiento simbólico. Una de las obras que trató sobre los problemas relacionados con la ilusión óptica siguiendo tal enfoque es el *Ars Magna Lucis et Umbrae*, publicado en 1646 con notables grabados, en donde Kircher describió el mecanismo de la linterna mágica, inventada por él mismo, así como el perfeccionamiento de la cámara oscura, entre otros asuntos. En resumen, Kircher fue un modelo fundamental que muestra la tendencia de los educadores jesuitas de generar nuevas formas de pensamiento que coexistieran con las viejas bajo una visión conciliadora y universal.<sup>127</sup>

Para entender la idea de la pintura religiosa como “sciencia superior (...) que mira como primario objeto de su especulación á Dios, en quanto imitable”, considero que en primer lugar es necesario reflexionar sobre una posible relación conceptual entre la obra de Kircher y el compendio de imágenes sagradas que Palomino realiza, en donde las sistematiza y clasifica como símbolos de una simbiosis entre la naturaleza y lo divino.

Los intercambios intelectuales de Palomino con los jesuitas permiten inferir no sólo un afán enciclopédico en la manera de tratar las apariciones de origen sacro, sino también uno que pretende sincretizar lo espiritual con la dimensión material. Siguiendo los modelos explicativos de Kircher, considero que Palomino observa en las imágenes sagradas una especie de misterio de la naturaleza que se manifiesta a través de la óptica y que adquiere así una función fundamental en la construcción teórica.

En este sentido, por primera vez, un tratado de pintura pretendió explicar la importancia de las imágenes explicándolas no sólo a partir de su función didáctica sino aludiendo a su propia naturaleza como fenómenos visuales de la creación divina, con la capacidad de ser categorizados,

---

<sup>127</sup> Findlen, “Scientific Spectacle,” 230.



sistematizados y explicados científicamente.

Palomino dedica los últimos dos capítulos del Libro Segundo a presentar un repertorio de imágenes sagradas en casi cuarenta páginas. Se organizan, primero, en el de los “Repetidos testimonios del cielo en abono de la Pintura, y del culto de las sagradas imágenes” y, segundo, el de los “Prodigios del cielo en abono<sup>128</sup> de la Pintura”<sup>129</sup>. En estas páginas Palomino hace una memoria de las imágenes “que por medios milagrosos y sobrenaturales han sido formadas; y otras, que por medios extraños y preternaturales se han hallado esculpidas.”<sup>130</sup>

La revisión incluye imágenes de Cristo, de la Virgen María, de aquellas cuya ejecución se atribuye al Evangelista pintor San Lucas, así como imágenes de santos cuya creación no involucró la mano del hombre. La ubicación de esta compilación en la estructura del tratado resulta interesante ya que fue concebida por Palomino como cierre de los argumentos en favor de la científicidad de la pintura, al mismo tiempo que da pie a la fase demostrativa del tratado que comienza en el Tercer Libro, dedicado a las explicaciones matemáticas sobre cada uno de los problemas de la perspectiva y la óptica.

Palomino no sólo reúne una cantidad de historias sobre imágenes sagradas, sino que se refiere a éstas por su capacidad para repetirse y copiarse numerosamente por obra divina. Entre los ejemplos que menciona se encuentran las copias que se hicieron milagrosamente de la sagrada imagen de Cristo enviada al rey de Edesa; las copias también milagrosas de la santa Verónica que se veneran en varios lugares, las dos efigies de Cristo crucificado que se veneran en dos columnas de la iglesia de Córdoba; y la imagen de Cristo del monasterio de san José en Ávila, entre otras. De igual manera, hace referencia a las apariciones de la Virgen que, sobre una superficie de distinto tipo, han sido halladas en diversos lugares, tales como la imagen sagrada de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza o la efigie de la Virgen del Sagrario de Cuenca.

---

<sup>128</sup> En el diccionario de autoridades de 1726, la palabra abono significa “La afirmación, ò aprobación que se hace de que una cosa es de ley, segura y buena”. Consultado el 15 de octubre de 2016 en <http://web.frl.es/DA.html>

<sup>129</sup> Palomino, *El museo pictórico*, 196.

<sup>130</sup> Palomino, *El museo pictórico*, 197.

Es interesante que Palomino no deja de destacar dos casos de apariciones acontecidas en los territorios hispánicos de ultramar, que son el de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México, así como la de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá del reino de Nueva Granada.

Al reflexionar sobre la importancia de este compendio, en primer lugar, resulta de interés destacar el enfoque hispanista en la construcción de Palomino, es decir, el concepto de las imágenes sagradas como un fenómeno propio del territorio hispánico y el espacio cultural de la contrarreforma a partir del cual es posible identificar un patrón de repetición, semejante a una ley de la naturaleza, que reproduce los portentos divinos mediante un lenguaje visual. Los misterios que hacia mediados del siglo XVII habían conformado el Museo kircheriano, instalado en el máximo centro de la intelectualidad de la época, el Colegio Romano, y sobre los cuales Palomino pudo haberse inspirado, de igual manera enfatizaban la universalidad de los saberes al representar todo tipo de objetos que, a semejanza de engranes, formaban parte de un complejo programa teológico y didáctico que ponía el conocimiento y, particularmente, la ciencia al servicio de la divinidad.<sup>131</sup>

Asimismo, considero que los esfuerzos que Kircher había llevado a cabo para descifrar y sistematizar diversas clases de símbolos que representaban un enigma para los eruditos de su tiempo, por ejemplos los jeroglíficos egipcios y el magnetismo, se ven reflejados en el enfoque de Palomino, pues, mientras el jesuita había llegado a demostrar que se trataba de fenómenos de la naturaleza que tenían tanto una realidad tangible, como una simbólica, que los unía a todos como obra divina<sup>132</sup>, el pintor observó la cualidad suprema de las imágenes, como vínculo simbólico con Dios, en tanto impresiones visuales posibles de reproducir.

Las citas que Palomino hace al *Mundus subterraneus*<sup>133</sup> en el Libro Segundo, permite

---

<sup>131</sup> Findlen, "Scientific Spectacle," 228.

<sup>132</sup> Findlen, "Scientific Spectacle," 246.

<sup>133</sup> Atanasio Kircher, *Mundus subterraneus, quo universae denique naturae divitiae* (Amstelodami: Apud Joannem Jassonium et Elizeum Weyerstratem, 1664-1665).

confirmar que el pintor de la corte verdaderamente conoció los modelos de pensamiento del científico directamente, aunque haría falta un estudio mucho más profundo para poder determinar el grado de asimilación que tuvo de la obra kircheriana. Por el momento, este trabajo plantea de manera general que Palomino partió de un mismo punto que el jesuita, el cual estaba basado en la identificación de la supremacía de la naturaleza como entidad conceptual a partir de la cual es posible ordenar y aprehender el conocimiento, en este caso sobre las imágenes, tal como ya lo había sugerido Leonardo da Vinci en el siglo XVI. La pintura se vuelve así, tanto imitadora de la naturaleza, como imitada.

Pero no solo émula sino maestra se puede y debe llamar del arte de la Pintura la ingeniosa naturaleza: pues si atendemos á la constitución de nuestra vista, y la de todos los vivientes sensitivos, veremos que en una de las telas ó túnicas de que se organizan los ojos que llaman la retina, se imprimen las imágenes de los objetos para que el sentido forme el acto de visión.<sup>134</sup>

El vínculo que Palomino reconoce entre las imágenes de orden divino y la naturaleza, se establece por replicación, es decir, la naturaleza se copia a sí misma en forma de íconos replicando los colores de la pintura en las creaciones divinas. De tal manera, el quehacer del pintor que copia las imágenes sagradas a través de la vista con pinceles y colores, no sólo está reproduciendo una figura, sino más que eso, un fenómeno de la naturaleza divina. De este modo, en el tratado de Palomino, la dignificación de la pintura no se alcanza por estar representando a la divinidad, sino por estar reproduciendo el poder creativo de la naturaleza misma. La última parte del trabajo plantea analizar de qué manera las ideas que están plasmadas en el tratado de Palomino pudieron haber influenciado en el entorno novohispano y, particularmente, en el pensamiento de Miguel Cabrera.

---

<sup>134</sup> Palomino, *El museo pictórico*, 231.

### Capítulo III. Una irrupción cultural en el entorno novohispano

*Mirando perfección tal,  
Cual la que en ti llevo a ver,  
Apenas puedo creer  
Que puedes tener igual;  
Y a no haber original.  
De cuya perfección rara  
La que hay en ti se copiara;  
Perdida por tu afición,  
Segundo Pigmaleón,  
La animación te impetrara.<sup>135</sup>*

El siglo XVIII fue una época en la cual sucedieron importantes transformaciones –en el marco de lo que la historiografía europea conoce como el Siglo de las Luces– las cuales impactaron en diversas regiones geográficas y resultan fundamentales para entender la cultura moderna. La Nueva España no fue la excepción ya que experimentó intensos cambios de manera paulatina, los cuales reflejaban que la sociedad novohispana buscó mantenerse al corriente de los avances intelectuales y científicos ocurridos en el viejo continente.

Uno de ellos es el pensamiento, la circulación de nuevas ideas, lo que trajo como consecuencia nuevos valores y creencias, en donde la producción y circulación del libro jugó un papel central. Es precisamente en ese momento cuando irrumpe de manera notable la producción editorial europea.<sup>136</sup>

Al reflexionar sobre el *Museo pictórico* de Antonio Palomino, como un objeto de comercio inserto en el vasto tráfico mercantil del siglo XVIII que en cierto momento llegó a la Nueva España, por ahora, únicamente es posible suponer que no se trató de un libro destinado al uso popular.<sup>137</sup> Ello se infiere de las características generales identificables a grandes rasgos, tales como el formato, la cuidadosa edición ilustrada y la calidad del papel, por mencionar algunas, las cuales

---

<sup>135</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Poesías escogidas*, 106.

<sup>136</sup> Laurence Coudart y Cristina Gómez Álvarez, “Las bibliotecas particulares del siglo XVIII: una fuente para el historiador,” *Secuencia* 56 (2003): 175.

<sup>137</sup> Hasta el momento no se ha podido hallar ningún documento relacionado con la primera edición del *Museo pictórico* que ofrezca información sobre el costo o el tamaño de su tiraje. La presencia del tratado en el comercio con América ha sido documentada hacia la segunda mitad del siglo XVIII, sin embargo, hasta ahora no hay más datos que permitan explicar con mayor profundidad de qué manera se insertó en las redes mercantiles novohispanas. Cristina Gómez Álvarez, *Navegar con libros. El comercio de libros entre España y Nueva España (1750-1820)* (México: UNAM/Dirección General de Asuntos de Personal Académico, Trama Editorial, 2011).

corresponderían a un volumen con cierto grado de lujo, asequible principalmente para las élites de la sociedad.

Posiblemente se trató de un libro concebido como un recurso docente que estaba dirigido, antes que para pintores, para los estudiantes y nobles que asistían al Colegio Imperial de Madrid de manera semejante al uso que tuvieron otros escritos jesuitas de este tipo, en particular la obra de Andrea Pozzo.<sup>138</sup> El interés de la materia, en conjunción con los sistemas de pensamiento que se estaban desarrollando en diversos contextos, propiciarían en un segundo momento una mayor difusión fuera de ese primer círculo de consumidores.

En este sentido, las cualidades del contenido del tratado, visto como un artefacto cultural, podrían implicar que la difusión de la obra se desarrolló fundamentalmente en un ámbito intelectual con un elevado grado de alfabetización y cultura debido a su especialización filosófica, teológica, artística y científica. Por lo tanto, se pretende estudiar brevemente la presencia del tratado de Palomino en el contexto novohispano, específicamente, como un objeto cultural que se asimiló entre las élites y los ámbitos humanistas vinculados con la Compañía de Jesús.

De acuerdo a la historiografía, la difusión de los nuevos conocimientos científicos en la Nueva España se dio precisamente entre los círculos de poder político, religioso e intelectual que se congregaron alrededor de la corte virreinal desde la segunda mitad del siglo XVII.<sup>139</sup> Muestra de ello es la llegada y difusión del pensamiento kircheriano, cuya profunda influencia ha sido observada en el pensamiento hermético de la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz y del escritor jesuita Carlos de Sigüenza y Góngora, dos destacados representantes de la cultura novohispana del siglo XVII cercanos al virrey Antonio de Toledo y Salazar.<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Fuentes, "Usos y aplicaciones," 247.

<sup>139</sup> Héctor Rodolfo García Lisjuán, *La cultura científico-técnica novohispana en la primera mitad del siglo XVIII. A través de las Gacetas de México y el Mercurio de México (1722, 1728-1739, 17420)* (Tesis de Maestría en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

<sup>140</sup> Mauricio Beuchot, *Sor Juana: una filosofía barroca* (España: Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999), consultado el 20 de octubre de 2016, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sor-juana-una-filosofia-barroca-0/html/72580f52-f19d-41f5-8ada-6232768171f0\\_21.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sor-juana-una-filosofia-barroca-0/html/72580f52-f19d-41f5-8ada-6232768171f0_21.html).

Sin embargo, los saberes también comenzaron a circular profusamente en diversos centros intelectuales fuera de la capital, como la ciudad de Puebla, cuya vida cotidiana mostraba una fuerte relación con la cultura impresa que se generó con el auge de las imprentas, por una parte, y por la otra, con las mercaderías de libros y todo tipo de objetos de ultramar. El estudio realizado por el renombrado investigador Ignacio Osorio Romero constituye un destacado ejemplo epistolar del eco que tuvieron las ideas científicas de Kircher en la ciudad angelopolitana, en medio de un enclave jesuita que se encontraba ávido, no sólo de recibir las distintas obras del jesuita editadas en Europa, sino también de intercambiar noticias relacionadas con la naturaleza americana. Osorio explicó que la presencia kircheriana tuvo una repercusión particular en el contexto novohispano que forjó un medio propicio para la asimilación de los saberes científicos.

La intelectualidad novohispana, su grupo más inquieto, se dejó envolver en la pasión enciclopedista que emanaba de sus páginas. Tanto más atrayente cuanto que los horizontes del sabio alemán, en sus múltiples contradicciones, permitieron a sus admiradores catalizar la crisis entre los nuevos saberes y la ortodoxia; por ello su lectura posibilitó a la cultura novohispana transitar con diferente actitud por caminos ya conocidos, o aventurarse por sendas inéditas hasta entonces. Uno, no por cierto el menor, fue aprender que la gloria de Dios y el ansia de conocimiento, además de compatibles, eran complementarias.<sup>141</sup>

Siguiendo el comentario de Osorio, quien señaló que las personalidades que formaron parte de uno de los momentos más luminosos de la cultura novohispana, como Sor Juana Inés de la Cruz, se apoyaron en “clérigos sagaces y abiertos”,<sup>142</sup> es importante notar el importante papel que desempeñó la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús en el contexto cortesano en el que surgieron destacados personajes, tanto como en el de la ciudad de Puebla. El resultado fue la generación de nuevas perspectivas intelectuales apoyadas en las necesidades culturales de la sociedad colonial.

La labor que desarrollaron algunos jesuitas como Francisco Ximénez, Francisco de Florencia, o el mismo Carlos de Sigüenza y Góngora, ha propiciado el interés de comenzar a entender de qué manera se desarrolló la asimilación y producción de diversas manifestaciones de

---

<sup>141</sup> Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria: epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), XXXIX.

<sup>142</sup> Osorio, *La luz imaginaria*, XXX.

la cultura novohispana relacionadas con la Compañía a lo largo de un periodo que corresponde a una posible transición ideológica.<sup>143</sup> En este sentido, la historiadora Cristina Torales ha señalado que las principales fortalezas de la Compañía durante el siglo XVIII se refieren a “la multiculturalidad de la corporación jesuita en la Nueva España, su saber corporativo y sus vínculos transoceánicos a la par de los de las elites de cara a la modernidad”<sup>144</sup>, asuntos que para este trabajo resultan de enorme interés en relación con los procesos artísticos.

#### - *Redes intelectuales e interacciones teórico-artísticas*

Para comenzar a estudiar la manera en la cual el tratado de Antonio Palomino pudo haber circulado como un artefacto cultural entre los artistas novohispanos es conveniente partir de considerar a la capital de la Nueva España como una metrópoli con una rica y variada vida cultural que coexistía con la vida intelectual, religiosa, política y económica de la sociedad novohispana, y en donde las personas formaban parte de distintas redes que, a la larga, generaron un fuerte intercambio de todo tipo de ideas.

El historiador Héctor García Lisjuan refiere la importancia de ciertos espacios, los cuales estaban consagrados a la formación de una élite intelectual que, al mismo tiempo, concentraban la participación de la sociedad laica, así como la religiosa, en los procesos de producción y difusión de materiales culturales. “Digamos entonces que las posibilidades de expresión cultural se escenificaron en áreas de la ciudad donde se educaban, imprimían libros, sermones y se podían adquirir obras que alimentaban el interés cultural, científico, técnico y religioso.”<sup>145</sup> En este periodo, las élites, más que ningún otro sector de la sociedad, desarrollaron diversas actividades asociadas con la cultura “en el sentido de que sus realizaciones y descripciones representan la

---

<sup>143</sup> María Cristina Torales Pacheco, “Los jesuitas novohispanos, la modernidad y el espacio público ilustrado,” en *Los jesuitas y la modernidad en Iberoamérica 1549-1773*, eds. Manuel Marzal et al. (Perú: Pontificia Universidad Católica, 2007).

<sup>144</sup> María Cristina Torales Pacheco, “Los jesuitas y la Independencia de México: algunas aproximaciones,” *Revista Destiempos* 14 (2008): 399.

<sup>145</sup> García, *La cultura científico-técnica novohispana*, 21.

fase de consolidación de la etapa barroca y se perfilan algunas expresiones netamente modernas e ilustradas”.<sup>146</sup>

Por lo tanto, es posible suponer que los colegios de la Compañía de Jesús, junto con otras instituciones como la Real Universidad, funcionaron como una de las áreas que dentro y fuera de la ciudad tejieron una variedad de redes a través de las cuales se puede observar un intenso impulso a la cultura y a la consolidación de nuevas ideas. Como refiere el estudio de la historiadora del arte Linda Báez, es entre los jesuitas donde la relación con la *nuova scienza* del siglo XVII favoreció el avance experimental promovido por el desarrollo de aparatos de visión y de medición, como los espejos, por ejemplo, los cuales potenciaban la percepción sensible. “La dilatación del espacio llevaba así la ampliación de horizontes en el universo y con ello el “vislumbramiento” de las nuevas “maravillas” que estaban por mostrarse.”<sup>147</sup>

De tal modo, el éxito que los jesuitas tuvieron en otras regiones para integrar la modernidad científica a la tradición del pensamiento católico, en la Nueva España también propició la producción de textos enfocados a buscar una explicación sobre los misterios del universo, pero principalmente sobre la imagen de la Virgen de Guadalupe como una ‘maravilla’. “La ciencia natural podía devenir objeto de los tratados de meditación moral y de devoción religiosa tan cara al pensamiento y misiones jesuitas: la descripción físico-naturalística se unía así sin contradicción ‘a la interpretación simbólico-alegórica en la celebración de la actividad operativa humana y de la recreación del sabio en diálogo con la naturaleza y dios”<sup>148</sup>.

El clérigo novohispano Luis Becerra Tanco, cercano a destacados intelectuales, como Francisco de Florencia, constituye un primer ejemplo de la asimilación que tuvieron las teorías de los rayos visuales de los autores medievales sobre óptica, como Alhazén y Roger Bacon, gracias a la modernidad científica que propagaban los colegios jesuitas. La obra del criollo, titulada *Felicidad*

---

<sup>146</sup> García, *La cultura científico-técnica novohispana*, 110.

<sup>147</sup> Báez, “Vislumbrar y admirar,” 69.

<sup>148</sup> Báez, “Vislumbrar y admirar,” 71.



de México, resulta de vital importancia, ya que se sirve de los fundamentos de la ciencia jesuítica para aterrizar la discusión de la imagen, explicando la aparición de la Virgen de Guadalupe bajo un modelo de geometría óptica, que recupera la teoría medieval de la *perspectiva communis*.<sup>149</sup>

En este sentido, como estandarte del criollismo novohispano jesuita representa uno de los intentos más modernos —y a la vez tradicionales— de justificación de la transmisión e impresión de la imagen a través de un modelo de visión cuyos principios se fundamentan en cómo se difunden las especies y los rayos tanto visuales como luminosos en la percepción y visualización del objeto. Este modelo de visión contribuye a explicar que son las especies desprendidas de la imagen y no la imagen misma las que se imprimen finalmente en la tilma del indígena para poder ser vistas.<sup>150</sup>

Esto es fundamental ya que considero que la reflexión y teorización sobre la imagen de la Virgen de Guadalupe puede considerarse uno de los puntos de encuentro que vinculó a los pintores con las élites intelectuales, religiosas y políticas, lo cual generó diversos intercambios y acercamientos que darían paso a una importante transformación de la idea de la pintura. Cabe recordar el párrafo escrito por Ibarra, y que se encuentra citado en la *Maravilla Americana*, donde refiere que, desde los primeros pintores novohispanos, “como lo acreditan las obras de los Chaves, Arteagas, Xuarez, Bezerras, y otros de que no hago mención, que florecieron”<sup>151</sup>, habían intentado comprender la imagen de la Virgen en términos pictóricos para realizar una copia perfecta.

Posiblemente, dichos intercambios se fortalecieron con la difusión que, hacia la primera mitad del siglo XVIII, tuvieron diversos escritos basados en los conocimientos científicos, como el de Becerra Tanco, en conjunto con los tratados de teoría pictórica, y las noticias científicas que llegaban de Europa. Ello permitió a los artistas, tanto como a los intelectuales, reflexionar sobre el asunto del misterio de la naturaleza divina de la imagen de Guadalupe, en términos de los modos de ver —acercándolos así con ciertos planteamientos que desde décadas anteriores venían anunciando la llegada de una modernidad—, para explicarlo mediante un enfoque propio de su contexto. Así como en la península, los jesuitas en la Nueva España contribuyeron a extender la

---

<sup>149</sup> Báez, “Vislumbrar y admirar,” 71.

<sup>150</sup> Báez, “Vislumbrar y admirar,” 74.

<sup>151</sup> Cabrera, *Maravilla americana*, 10.

idea de la modernidad construida como un diálogo de convivencia entre la religión y el conocimiento, el cual se encuentra presente en la interpretación que elabora Becerra Tanco y, de cierto modo, se reforzará con la llegada de obras como la de Antonio Palomino y la del padre Andrea Pozzo.

El marco en el cual se desarrollaron los intercambios entre los pintores y las élites se ubica, principalmente, durante la primera mitad del siglo XVIII, cuando los conocimientos científicos alimentaban de diversas maneras el pensamiento novohispano. Hacia el primer tercio de siglo, el papel que desempeñó Ignacio María Castorena y Ursúa<sup>152</sup> fue de gran relevancia en este sentido, pues precisamente contribuyó a difundir todo tipo de nuevos saberes y buscó una transformación de la sociedad novohispana a través de su labor en la vida cultural, religiosa, política y social en la Nueva España.

En 1731, Castorena y Ursúa ocupó el cargo de obispo en Yucatán, sin embargo, desde 1722 también fungió como el editor de *Las Gacetas de México*, las cuales fueron un vehículo fundamental en la empresa de las élites de promover el interés y la amplia presencia de conocimientos científicos relacionados con las matemáticas, la astronomía y la medicina, entre otros saberes. “En ellas expresaba lo que acontecía en la Nueva España y mostraba la importancia de los novohispanos, al exponer la modernidad de la Ciudad de México, a la que nombra cabecera de América.”<sup>153</sup>

Es posible sugerir que los pintores no fueron ajenos al ambiente cultural que se estaba desarrollando a su alrededor, sino que entre los artistas también se desarrollaron discusiones simultáneas a las que estaban realizándose en otros círculos intelectuales en torno a la naturaleza de la imagen como ‘maravilla’ y al papel del pintor como artífice de la imagen sagrada. Al

---

<sup>152</sup> Formado con los jesuitas del Real Colegio de San Ildefonso, a lo largo de su vida, Castorena y Ursúa combinó sus actividades eclesiásticas con una intensa labor cultural e intelectual, a través de la cual ejerció una fuerte influencia en diversas redes políticas, religiosas y sociales. De 1697 a 1704, viajó a España, en donde estudió Teología en la Universidad de Ávila. Además, frecuentó los círculos de la corte, primero, de Carlos II, y después de Felipe V, al formar parte de una familia con una destacada posición política y cultural, en la que se encontraba el impresor de la *Gaceta de Madrid*, José de Goyeneche.

<sup>153</sup> García, *La cultura científico-técnica novohispana*, 45.

respecto, ha sido estudiado que los pintores novohispanos elaboraron diversos argumentos plásticos a favor de la liberalidad del artista basándose precisamente en la pintura de iconos, tales como la representación del taller celestial o de san Lucas pintando a la Virgen.<sup>154</sup>

El entorno cultural del que se ha hablado, asimismo, propició la discusión de textos teóricos en el marco de la academia de los hermanos Rodríguez Juárez, lo cual ha sido estudiado como un elemento que fue significativo en la búsqueda de la dignificación de su profesión. “En diciembre de 1715 Juan Rodríguez Juárez compró varios tomos del *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (1649) en la almoneda pública tras la muerte del ensamblador Mateo de Pinos.”<sup>155</sup> Es de notarse que en el mismo año de la publicación del tratado de Antonio Palomino, Rodríguez Juárez haya realizado la compra del tratado de Pacheco y cuestionar si, posiblemente, el pintor habría estado buscando la obra sobre teoría pictórica recién impresa, es decir, *El Museo pictórico*, mismo que para ese momento no estaría a la venta en cualquier establecimiento, pero posiblemente sí formaría parte de la cultura intelectual de las élites imaginando que pudiera haber llegado con una increíble rapidez a la Nueva España.

De cualquier modo, el deseo de investigar sobre la teoría pictórica y el deleite por la enseñanza que los hermanos Rodríguez Juárez demuestran al conformar una primera academia de pintura que colmara su curiosidad sobre los rudimentos de la pintura son rasgos que, como semillas, se consolidarán y darán frutos en las siguientes generaciones de pintores. Por ello, su producción pictórica ha llamado la atención, debido a que refleja una búsqueda por explorar recursos de la modernidad, en términos teóricos y prácticos, que se considera clave para entender la renovación plástica que se desarrollará en la Nueva España durante el siglo XVIII.<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> Jaime Cuadriello, *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001).

<sup>155</sup> Ilona Katzew, “Pinceles valientes. La pintura novohispana 1700-1785,” en *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820*, coords. Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (Madrid: Ediciones El Viso – Fomento Cultural Banamex, 2014), 153.

<sup>156</sup> Katzew, “Pinceles valientes,” 153.

Por otro lado, la historiadora del arte Paula Mues ha estudiado el caso del pintor José de Ibarra quien, además de continuar de manera diligente al frente de la segunda academia de pintores explorando y difundiendo los fundamentos de su arte, llegó a vincularse con figuras pertenecientes a las más altas esferas políticas, religiosas y culturales de la primera mitad del siglo XVIII con un notable interés por la cuestión de la imagen sagrada, entre ellos el literato Cayetano de Cabrera y Quintero y la Compañía de Jesús.

Partiendo de un documento localizado por Mues, titulado *Breve idea de las estatuas e inscripciones que el nobilísimo arte de la pintura de México dispuso en celebridad de la imagen de María del Socorro, su especial protectora, que se venera en la iglesia del convento de San Juan de la Penitencia*, atribuido a Cabrera y Quintero y publicado en 1733, la autora observó que existía una relación bastante cercana entre el poeta y la cofradía de pintores dedicada a la Virgen del Socorro, en la cual Ibarra ejercía el cargo de mayordomo.<sup>157</sup>

El escrito resulta de enorme interés pues da cuenta de que dicha relación entre los pintores y el poeta tenía un componente intelectual, el cual muestra que la preocupación, discusión y reflexión en torno a la teoría de la pintura se encontraba presente entre el círculo de los pintores y que a su vez se difundía en un nivel cultural más amplio. “También es posible vislumbrar en el texto que Cayetano compartía con los pintores conocimientos de la teoría pictórica que hacía del arte del pincel una práctica noble, como muchos literatos defendían.”<sup>158</sup>

Los conocimientos a los que Paula Mues se refiere inevitablemente se pueden asociar a la tratadística de los siglos XVI y XVII vinculada con las academias como la que los pintores de la capital novohispana habían formado desde la década anterior. Sin embargo, en la *Breve idea de las estatuas e inscripciones...* es posible encontrar indicios del tratado que, en la época, representaría no sólo la más reciente, sino también la más erudita y sistematizada aproximación a la teoría de la pintura, es decir, la obra de Antonio Palomino. Lo anterior se puede observar al inicio del escrito,

---

<sup>157</sup> Mues, “El pintor novohispano,” 176.

<sup>158</sup> Mues, “El pintor novohispano,” 177.

en donde Cabrera y Quintero discurre sobre la gracia del pintor Apeles, parafraseando varios fragmentos que corresponden a uno de los conceptos del capítulo noveno del Libro Primero de Palomino, y dice:

Fue singular por ella, y digno de el renombre de único, Apeles; igualabanle, y quizá le excedían, muchos de los famosos Griegos, en otras de las partes de la Pintura, pero en esta fincaba la superioridad a todos ellos; satisfecho de que por mas, que aun su mismo Maestro, acumulase estudios al Arte; en especial los de la Geometría y la Arithmetica (sin los cuales negaba que pudiesse llegar a su perfección la Pintura) quedaban las suyas acreditándole por su frialdad, de Pamphilo. Faltabale la alma de la Pintura, en la Gracia; que como tal, en pluma del Fresnoy, más se le debe al Cielo que al Arte. (sic)<sup>159</sup>

Es posible notar que el párrafo transcrito anteriormente proviene de una interesante síntesis que hizo Cabrera y Quintero de las siguientes partes del tratado de Palomino:

Pero a mi ver, el que únicamente llegó entonces a penetrar, y poseer de raíz la esencia de la Pintura, fue Pánfilo, maestro de Apeles, en todas letras erudito. Este pues afirmaba, que ninguno podía ser perfecto Pintor sin la geometría y aritmética; de que infiero llegó a poseer el arte radicalmente, por la identidad que tiene esta profesión con la óptica ó perspectiva, facultades matemáticas, que sin la geometría y aritmética no pueden perfectamente saberse: y tengo por infalible proposición, que un Pintor sin perspectiva, es lo mismo que un filósofo sin lógica, y un médico sin filosofía, o un cuerpo sin alma.<sup>160</sup>

Así fue singularísimo Apeles en la gracia y belleza entre los griegos, pues superó no sólo a los de su tiempo, sino a los antecesores, y a los que habían de suceder en el arte, según el sentir de Plinio. Tan poderosa es la fuerza de esta singular gracia, que confesando igualdad y exceso a los otros en diferentes partes de la Pintura, en esta decía que ninguno le igualaba, y ella sola le hizo superior a todos, y le adquirió inmortal nombre en la posteridad.<sup>161</sup>

Fresnoy le llama nobleza, y hermosura de las Charites o Gracias, don peregrino del hombre, más dado del Cielo, que investigado con el Arte.<sup>162</sup>

La presencia del pensamiento de Palomino en el escrito de Cayetano no sólo implica que hacia 1733 la obra ya circulaba entre los ámbitos intelectuales y artísticos de la Nueva España, sino también que de alguna manera sus aportaciones habrían comenzado a asimilarse para formar una noción de la pintura novohispana en términos teóricos, tanto como del quehacer artístico en términos prácticos, aunque no necesariamente la idea de la pintura como una ciencia. Asimismo, es interesante notar que, aunque Cayetano reconoce que la perfección del arte está fundada en

---

<sup>159</sup> Cayetano de Cabrera y Quintero, *Breve idea de las estatuas e inscripciones que el nobilísimo arte de la pintura de México dispuso en celebridad de la imagen de María del Socorro, su especial protectora, que se venera en la iglesia del convento de San Juan de la Penitencia* (México: José Bernardo de Hogal, 1733), 1.

<sup>160</sup> Palomino, *El museo pictórico*, 20.

<sup>161</sup> Palomino, *El museo pictórico*, 77.

<sup>162</sup> Palomino, *El museo pictórico*, 75.

las ciencias matemáticas, el escritor elige destacar la primacía de la gracia como *alma de la Pintura*, ya que su intención es enarbolar la nobleza y liberalidad del pintor en paralelo a la del poeta, de cierta forma, siguiendo la línea de los tratadistas que habían escrito en los siglos precedentes.

En relación a ello, existen referencias de la posible recepción y asimilación que tuvieron diversos tratados –por ejemplo, el de Francisco Pacheco<sup>163</sup> y Charles Le Brun<sup>164</sup>–, así como la presencia de modelos grabados de Pedro Pablo Rubens que ha sido observada<sup>165</sup> entre el círculo cercano a José de Ibarra, lo cual puede ser un indicio de las fuentes de las que se sirvieron los artistas para explorar el problema de la representación pictórica, del interés que tuvieron en cultivar estos conocimientos y de los medios que utilizaron para entablar un diálogo con intelectuales y poetas. Sin duda, Ibarra no sólo conocía la importancia de adquirir los fundamentos de la teoría pictórica, sino también la de ponerlos en práctica y, de cierta manera, dignificar así su profesión al proyectarse como un artista con un desarrollo intelectual.

Hacia 1740, los jesuitas realizaron un encargo a José de Ibarra para la remodelación del Colegio de San Idelfonso, el cual puede considerarse un acercamiento que favoreció la recepción y el uso de los tratados que atañen a este trabajo, en el marco de una discusión teórica sobre la naturaleza de la imagen. Es posible que, a partir de ese momento, las obras de Antonio Palomino

---

<sup>163</sup> Francisco Pacheco, *El arte de la pintura [1639]* (España: Ediciones Leda, 1982). Cabe recordar que el título de la obra de Pacheco aparece en la biblioteca que se representó en la pintura del retrato de Sor Juana Inés de la Cruz, firmada y fechada por Miguel Cabrera en 1750.

<sup>164</sup> Charles Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (Amsterdam: F. Platts, 1702).

<sup>165</sup> El tratado de Rubens, titulado *De Imitatione Statuarum*, refleja la preocupación del artista en torno al problema de la buena manera de imitar en la pintura la estatuaria antigua, aunque de este escrito sólo existen escasos ejemplares y referencias. Un fragmento de sus ideas circuló mediante las citas que el francés de Roger de Piles incorporó a su tratado, *Cours de peinture par principes* (1708), tanto en latín como en francés, al haber estado en posesión de los cuadernos originales de Rubens. También se conoce la participación del pintor flamenco en el tratado de Aguilonius, *Opticorum Libri Sex*, publicado en Amberes, en 1613, en el marco de la escuela jesuita de estudios matemáticos. Tine Meganck, “Rubens on the Human Figure: Theory, Practice and Metaphysics,” en *Rubens, l’atelier du génie. Autour des œuvres du maître aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, ed. Joost van der Auwera, 52-64 (Bruselas: Musées royaux d’art et d’histoire, 2007); Jeffrey M. Muller, “Rubens’s Theory and Practice of the Imitation of Art,” *The Art Bulletin* 64, no. 2 (1982): 229-247; Michael Jaffé, “Rubens and Optics,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971): 362-365; Julius S. Held, “Rubens and Aguilonius: New Points of Contact,” *The Art Bulletin* 61, no. 2 (1979): 257-264. Sin embargo, hasta ahora, la presencia de Rubens en la Nueva España ha sido estudiada principalmente a partir de la circulación de grabados, en Rogelio Ruiz Gomar, “Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 13, no. 50 (1982): 87-102.

y Andrea Pozzo fueran los principales vehículos culturales mediante los cuales habría comenzado a circular una idea de la pintura de carácter técnico y especializado, basada en una escala óptica y relacionada con las propuestas del naturalismo científico que era difundido, principalmente, a través de la producción impresa proveniente de la Compañía de Jesús y del estudio de los textos sobre perspectiva.

Aunque las pinturas de Ibarra actualmente no se conservan, existe una referencia de José Bernardo Couto que permite relacionar el ciclo pictórico realizado por Ibarra con la creación de perspectivas arquitectónicas, que pudieron haber estado inspiradas en los tratados de Pozzo y de Palomino. Puede suponerse que, con motivo de la renovación del colegio jesuita, Ibarra habría conocido y asimilado en cierta medida la teoría de la proyección arquitectónica por encargo de la Compañía para cumplir con los modelos requeridos por los ignacianos y que, además, lo habría logrado exitosamente. Couto señaló que “de lo más importante que de Ibarra conozco en México son dos lienzos que cubren las testeras del aula mayor, o general del Colegio de San Ildefonso”<sup>166</sup> y, particularmente sobre el lienzo izquierdo refiere que: “Las figuras son buenas, la perspectiva está formada con arte, y la obra todo en su conjunto, aunque pertenece a un género que los peritos reputan algo extravagante (no obstante haberlo usado maestros como el padre Pozzo) hace efecto”.<sup>167</sup>

Las obras realizadas para los jesuitas no sólo habrían significado para Ibarra un notable crecimiento en términos sociales, sino también intelectuales. La selección de Ibarra por parte de los jesuitas para este encargo posiblemente habría respondido a sus cualidades plásticas, pero también al interés y la reflexión teórica en torno a ciertos modos de representación que el pintor había demostrado desde la década anterior, y que pondría en práctica posiblemente apoyándose en las láminas que aparecen en los tratados de Pozzo y de Palomino para copiar la perspectiva. De tal modo, la relación laboral con los ignacianos lo habría acercado a nuevas maneras de explicar la

---

<sup>166</sup> José Bernardo Couto, “*Diálogo sobre la historia de la pintura en México*” (México: CONACULTA, 2003), 106.

<sup>167</sup> Couto, *Diálogos sobre la pintura*, 106.

imagen basadas, por una parte, en un enfoque científico propio de la Compañía de Jesús y, por la otra, en el carácter especializado de la pintura.

El estudio realizado por Paula Mues en torno al tratado titulado *El Arte Maestra* sitúa la traducción del tratado italiano escrito por el jesuita Francesco Lana di Terzi<sup>168</sup>, precisamente, durante la década de 1740, es decir, en un momento posterior al ciclo pictórico del que se ha hablado.<sup>169</sup> Siguiendo el planteamiento de Mues, que identifica a José de Ibarra como uno de los principales participantes en la elaboración de la versión novohispana, sería posible pensar que el pintor hubiera entrado en contacto con el escrito italiano a partir de las obras de pintura ilusionista que realizó en el Colegio de San Ildefonso y que, movido por el interés y por una reflexión teórico-artística, haya buscado definir el arte de la pintura desde su propio contexto.

En este sentido, los jesuitas del colegio de San Ildefonso habrían introducido la obra de Lana Terzi<sup>170</sup> a Ibarra y participado también de la traducción del mismo, en un ejercicio de apropiación y resignificación de un objeto cultural que podía ser de utilidad para definir el arte de la pintura desde un contexto histórico local, pero partiendo de los conocimientos generados dentro del marco intelectual jesuítico, así como lo había hecho antes Becerra Tanco para abordar el problema de la imagen sagrada desde una visión teológica más que de la teoría de la pintura.

Por ello, respecto a la traducción en la que Ibarra posiblemente estuvo involucrado, resulta tan importante la asimilación que la obra de Lana tuvo en el contexto cultural novohispano y la adaptación que requirió para reflejar las preocupaciones teórico-artísticas de la tradición de pintura local, como la presencia misma de la obra. Lo anterior radica en que *El Arte Maestra* no sólo permite advertir la irrupción de una cultura científica, que comenzó a permear desde las

---

<sup>168</sup> Francesco Lana Terzi, *Magisterium naturae et artis: opus physico-mathematicum in quo occultiora naturalis philosophiae principia manifestantur* (Brescia, Parma: 1684-1692); *Prodromo, ovvero saggio di alcune inventioni nuove premesso all'arte maestra* (Brescia: Rizzardi, 1670).

<sup>169</sup> Paula Mues, "El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano", *Estudios en torno al arte 1* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006); Mues, "El pintor novohispano," 342-367.

<sup>170</sup> Cabe mencionar que Lana Terzi –matemático conocido como el padre de la aeronáutica por los estudios que desarrolló sobre navegación aérea a partir de las matemáticas y los principios de la física– fue un destacado discípulo de Kircher, cuyas obras reflejan su relación en las actividades de desarrollo y divulgación del naturalismo científico que impulsaba la filosofía kircheriana.



élites intelectuales como instrumento para explicar determinados asuntos o “misterios” de la naturaleza, sino también la confluencia que se genera entre las preocupaciones teóricas de la pintura y las interpretaciones teológicas de la imagen sagrada, entendidas como procesos de replicación de la naturaleza por los jesuitas.

Mues destaca que la idea de la teoría de la pintura que se refleja en *El Arte Maestra* pone de manifiesto la preferencia por la imitación de la naturaleza en desestima de los modelos idealistas, señalando como "una de las más importantes herramientas de la nueva concepción pictórica del XVIII", se encuentra el uso de las luces, a partir de un estudio sistemático de los puntos de reflexión. "Lana sentenciaba que 'de la recta inteligencia de ellas depende toda esta arte', y proponía representarlas atendiendo a un sistema lógico: determinar de dónde llegaba la luz, en qué puntos ésta era directa, cómo se degradaba a otros lugares y cómo se reflejaba en otros puntos".<sup>171</sup>

La autora también refiere que Ibarra se habría valido de los tratados españoles para realizar la traducción de términos técnicos, incluyendo el tratado de Palomino, sin embargo considero importante destacar que el *Museo Pictórico* no solamente se habría utilizado como apoyo lingüístico, sino que sirvió también como un valioso sustento teórico proveniente de la tradición hispánica, del cual el pintor se aprovechó para producir una visión propia de su contexto y demostrar la asimilación naturalista de la teoría italiana dadas las profundas coincidencias entre ambos textos. Cabe señalar que la obra de Lana Terzi está concebida como la metáfora de una escalera hacia la experiencia en conjunción con el principio especulativo<sup>172</sup>, lo cual resulta claramente similar al *Museo Pictórico*, en tanto que, como se explicó anteriormente, éste representa una escala para el desarrollo del conocimiento pictórico a través del estudio de la óptica.<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup> Mues, "El pintor novohispano," 361.

<sup>172</sup> Mues, "El pintor novohispano," 346.

<sup>173</sup> Palomino, *El museo pictórico*, VII.

Como se adelantó en el apartado introductorio de este trabajo, el papel que tuvo el tratado de Palomino en el pensamiento no sólo de José de Ibarra, sino del grupo que se formó alrededor de la segunda academia dirigida por este artista, puede notarse asimismo en la preparación de la petición que firmaron los pintores hacia 1753. La inventiva que Ibarra y los firmantes, entre los que se encontraba Miguel Cabrera, demostraron al reflexionar sobre la inteligencia de la pintura y concebirla como un arte fundada en saberes científicos, es esencial para poder definir su quehacer artístico e intelectual, y así proceder a articular su solicitud para la creación de una academia oficial, a semejanza de la recién formada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La liberalidad de la pintura asimiló, de esta manera, un fundamento fuertemente relacionado con la visión científica de la imagen que circulaba entre los jesuitas y que se difundió como resultado de las interacciones entre los pintores y las élites, gracias a la teoría pictórica y a los modos de ver la naturaleza que emanaron de la modernidad jesuítica.

El encuentro que se da entre Miguel Cabrera y la Compañía de Jesús puede representar un periodo culminante en la conformación de una idea científica de la pintura que durante el siglo XVIII abogó por la liberalidad del arte a partir de la reflexión en torno a la imagen guadalupana. La relación entre Cabrera y los religiosos es un tema que, recientemente, ha llamado la atención de la historiografía e impulsado la realización de estudios y exposiciones,<sup>174</sup> a partir de lo cual es posible señalar que no se limitó a un vínculo clientelar sino que dio lugar al desarrollo de un importante acercamiento intelectual y teológico, el cual dialogó en torno a la naturaleza de la imagen sagrada, tanto como sobre los fundamentos ópticos de la pintura.

Lo anterior se puede inferir al observar algunos de los libros que componen el inventario de bienes de Miguel Cabrera,<sup>175</sup> el cual considero que es un reflejo de cómo la discusión sobre la imagen sagrada se convirtió en un tema de interés que detonaría una importante transformación

---

<sup>174</sup> Es el caso de la exposición "Miguel Cabrera. Las tramas de la creación" que se presentó en el Museo Nacional del Virreinato del 7 de noviembre de 2015 al 21 de febrero del 2016.

<sup>175</sup> Guillermo Tovar de Teresa, *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial* (México: Grupo Financiero, InverMéxico, 1995), 277-283.

en el pensamiento del pintor novohispano.

La presencia de libros como *El Museo pictórico*, de Palomino y el *Perspectiva Pictorum Architectorum*, del padre Andrea Pozzo, por una parte, conforman una evidencia del conocimiento que Cabrera tenía sobre el concepto científico de la pintura y la dimensión intelectual del arte como una escala de conocimiento, sin embargo, también resulta muy elocuente al respecto la existencia de textos provenientes del entorno jesuita e intelectual que reflexionan en torno a la Virgen de Guadalupe y la religiosidad novohispana, como *Felicidad de México*, de Becerra Tanco, *La estrella del norte de México. Historia de la milagrosa imagen de María Stma. de Guadalupe*, del padre Francisco de Florencia, *Luz de verdades católicas*, del padre jesuita Juan Martínez de la Parra, y *Escudo de armas de México*, de Cayetano Cabrera y Quintero.

La intención de explicar la presencia de los conceptos de Antonio Palomino en la *Maravilla Americana*, por lo tanto, implica considerar que el tratado español más bien constituye un escrito que formó parte de un complejo engranaje de ideas que alimentaron el pensamiento de Miguel Cabrera bajo el tutelaje de los jesuitas. En este sentido, es importante comenzar por enmarcar el proceso de recepción del *Museo pictórico* dentro del proyecto jesuita de enunciación de la naturaleza milagrosa de la imagen guadalupana y de la producción de interpretaciones teológicas que conjuntaban la modernidad científica con el pensamiento católico.

En este sentido, la amalgama de fuentes que conformaron la biblioteca de Cabrera, junto con otras obras que pudo haber consultado en los colegios jesuitas,<sup>176</sup> permitió al artista conocer los medios a través de los cuales podía desarrollar una explicación concreta en torno a la manera en que la imagen de la Virgen de Guadalupe constituye una “maravilla”. Sin duda, esta no representó una tarea fácil para Cabrera, pues debía conjugar sus conocimientos teóricos sobre las

---

<sup>176</sup> Cabe recordar que Luisa Elena Alcalá ha señalado ya la posibilidad de que los padres jesuitas Oviedo o Lazcano hubieran introducido a Cabrera en la lectura de la obra del también jesuita Alonso Alberto de Velasco, *Renovación del Santo Cristo de Santa Teresa* (1688), como un ejemplo que pudo haber servido al pintor para llevar a cabo la examinación de la imagen de la Virgen de Guadalupe. Luisa Elena Alcalá, "Miguel Cabrera y la Congregación de la Purísima," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 33, núm. 99 (2011): 118.

partes de la pintura con una mirada religiosa y resolver el problema de forma práctica.

Tomando en cuenta que tanto Cabrera, como el grupo de pintores que lo acompañaron en la examinación, probablemente tenían conocimiento de la interpretación propuesta por Becerra Tanco, es posible apuntar que la observación del lienzo estuvo dirigida a recoger y sistematizar los elementos que componen la imagen guadalupana, como el lienzo, los colores, el aparejo, el dorado, entre otras cosas, para explicarla en tanto impresión visual, y no sólo como un ícono religioso. De esta manera, Cabrera procedió a tomar una serie de conceptos primordiales de la teoría pictórica de Palomino –las clases de pintura, el dibujo y los escorzos– y a explicarlos como partes integrantes de una visión que prescribe o demuestra las reglas de la pintura, en términos visuales, pero que son imposibles de imitar.

Así, la manera de defender lo milagroso de la imagen guadalupana radicó en explicar en qué sentido ésta no corresponde con los procesos pictóricos conocidos por los artistas novohispanos, por ejemplo, la referencia a las cuatro especies de pintura que observaron en el ayate y que, según Cabrera, ningún pintor había practicado en una misma obra, lo cual además de inimaginable en el sentido práctico, convertía a la imagen en incopiable y sólo reproducible por la naturaleza. En consecuencia, Cabrera habría logrado asimilar la idea de las imágenes sagradas del tratado de Palomino, como *teología simbólica*, al considerarlas no sólo como una representación visual de origen divino, sino como un símbolo portentoso reproducido por la naturaleza misma.

- ***Las redes jesuitas internacionales y Juan Antonio de Oviedo***

A lo largo de este trabajo, ha sido señalado el papel que tuvieron algunos jesuitas en la difusión de las ideas kircherianas y, en general, como actores que favorecieron una transformación cultural en la Nueva España tanto como en Europa. En este punto, interesa explorar la relación personal que Miguel Cabrera llegó a tener con el padre Juan Antonio de Oviedo, la cual ha sido estudiada por la historiadora del arte Luisa Elena Alcalá partiendo del retrato que se incluyó del pintor en la biografía del jesuita elaborada por el padre Francisco Xavier Lazcano<sup>177</sup>, así como de la documentación que señala la participación de Cabrera en la Congregación de la Purísima.<sup>178</sup>

Considero que esta relación amistosa es un elemento clave en la vida del pintor y otra posible vía de aproximación a la literatura artística y científica que pudo propiciar un intercambio intelectual, mismo que resultó muy valioso para Cabrera, y que le permitió aproximarse a la obra y el pensamiento de Antonio Palomino, entre otros autores.

Al intentar explicar de qué manera se produjo dicho intercambio es necesario reflexionar en torno a un asunto poco explorado de la vida del jesuita que se refiere a la función que desempeñó como procurador de la Compañía de Jesús. En 1716, el padre Oviedo salió de Veracruz hacia Europa con el propósito de asistir a la Congregación General de Procuradores que se llevaría a cabo el año siguiente en Roma. Este viaje lo llevó a la corte española, al Colegio Romano y a conocer, no sólo algunos de los centros más relevantes de la religiosidad jesuítica en Europa, sino también algunas de las ciudades más importantes en términos culturales, incluyendo Madrid, Roma, Génova, Loreto, París, Pamplona, entre otras, hasta su regreso a Nueva España en 1719.<sup>179</sup>

Luisa Elena Alcalá ha señalado la importancia de los viajes de los procuradores jesuitas como una forma de aproximación al comercio colonial dadas las grandes cantidades y calidades de objetos que los padres traían consigo a su regreso. “Como veremos, los procuradores de las

---

<sup>177</sup> Francisco Xavier Lazcano, *Vida exemplar, y virtudes heroicas del venerable padre Juan Antonio de Oviedo, de la Compañía de Jesús* (México: Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de S. Ildefonso, 1760).

<sup>178</sup> Alcalá, "Miguel Cabrera," 111-136.

<sup>179</sup> Lazcano, *Vida exemplar*, 101-166.

órdenes religiosas, y en particular de los jesuitas, constituían una vía no oficial de importación de todo tipo de objetos europeos, incluidos los artísticos.”<sup>180</sup> Asimismo, la historiadora refiere la importancia de la internacionalización de la red jesuítica que se ve reflejada al observar la procedencia de los distintos objetos de devoción y artísticos que llegaban a la Nueva España desde lugares como Nápoles, Roma, Milán y Venecia.

Sin embargo, además de la dimensión material, resulta fundamental reflexionar que los viajes de los procuradores no sólo constituyen una fuente para explicar el tráfico comercial, sino también para comenzar a detallar un profundo intercambio cultural que acrecentó la circulación de nuevas ideas entre la red internacional y el ámbito colonial. En este sentido, la llegada de distintos objetos, aunada a la de libros de todo tipo que los procuradores adquirían para las bibliotecas de los colegios, favoreció la producción de valores culturales con enfoques particulares.

El inventario realizado hacia 1750 por el hermano coadjutor Vicente Vera, quien regresó a la Nueva España de una misión como ayudante de los padres procuradores Francisco Javier de Paz y Pedro de Echávarri, revela un ejemplo interesante de un artículo que es comprado por encargo y que se refiere a “un vidrio de aumentar objetos con sus estampas correspondientes”<sup>181</sup>. Considero que Alcalá acierta al señalar que “seguramente se estaba refiriendo a las “cajas ópticas”, muy populares en ese momento en Europa, un pedido altamente sugerente por indicar que la cultura material virreinal participaba de las mismas corrientes culturales y científicas del viejo continente.”<sup>182</sup>

De acuerdo a lo anterior, es necesario reflexionar en torno al viaje del padre Oviedo como parte del engranaje internacional de redes culturales, comerciales y religiosas, y tratar de reconstruir brevemente el entorno y las ideas de los que habría participado. La travesía de Oviedo no sólo es de interés por su lugar en este sistema de redes, sino también porque su llegada a la

---

<sup>180</sup> Luisa Elena Alcalá, “De compras por Europa. Procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España,” *Goya* 318 (2007): 142.

<sup>181</sup> Alcalá, “De compras por Europa,” 144.

<sup>182</sup> Alcalá, “De compras por Europa,” 144.

corte de Madrid se da justamente en el año posterior a la publicación de la primera parte del *Museo pictórico*. Por ello, puede suponerse que, al tratarse del tratado de pintura más reciente, así como de una obra escrita con gran erudición por el pintor del rey y en estrecha relación con los jesuitas del Colegio Imperial, habría sido una noticia de interés para el padre Oviedo.

Durante los años que comprenden la visita del padre Oviedo, Palomino posiblemente estaría trabajando en el segundo y tercer tomo de su tratado. No obstante, los registros que han sido analizados por el historiador del arte Ángel Aterido, además señalan que, entre 1716 y 1718, el pintor trabajó en las pinturas murales de la iglesia del hospital de Antón Martín, así como en diferentes pinturas destinadas para el Alcázar de Madrid.<sup>183</sup> Por tanto, cabe suponer que, al encontrarse ambos en la corte, Oviedo y Palomino pudieron haber intercambiado algún comentario, o simplemente, que Oviedo hubiera adquirido el tratado de pintura en la tienda ubicada en las cercanías del Colegio Imperial, en donde pasó un tiempo considerable.

La personalidad del padre Oviedo es fundamental para entender su manera de asimilar la experiencia que tuvo como procurador y para inferir que, posiblemente, no habría dejado pasar la oportunidad de nutrirse de cuanto conoció y de relacionarse con distintas personalidades eruditas. El padre Francisco Lazcano, autor de la biografía de Oviedo, narra que, en su camino hacia Italia, el jesuita “iba gustosísimo, reflexando sobre cuanto observaba, sin dejar pasar nada de lo más notable, en que tropezaba su advertencia.”<sup>184</sup> En Roma el padre Oviedo fue bien recibido y pasó un tiempo en el Colegio Romano en donde se llevaría a cabo la Congregación General de Procuradores en el año de 1717. Por ello, el jesuita tuvo la oportunidad de apreciar los invaluables monumentos civiles y religiosos. “Veneró casi todos los Templos y Reliquias de la Santa Ciudad, haciendo las diligencias para ganar las innumerables indulgencias, conque se ostentan enriquecidas memorias tan venerables.”<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> Aterido, *Final del Siglo de Oro. Cronobiografías*, 221-222.

<sup>184</sup> Lazcano, *Vida exemplar*, 104.

<sup>185</sup> Lazcano, *Vida exemplar*, 108.

Fuentes Lázaro refiere que desde los primeros años de la centuria, las iglesias jesuitas del Gesú, Sant'Andrea al Quirinale y San Ignacio (Fig. 7) se distinguían como las más impresionantes del centro de la cristiandad y habían sido enriquecidas con el destacado trabajo de arquitectura y pintura del padre Andrea Pozzo.<sup>186</sup> Por lo anterior, posiblemente, Oviedo habría tenido oportunidad de conocer diversas obras realizadas por Pozzo, por ejemplo, la gran bóveda y los frescos cuadraturistas en la iglesia de San Ignacio del Colegio Romano, así como el altar del San Ignacio en la Iglesia del Gesú.



Fig.7 Andrea Pozzo, *El papel de San Ignacio en la expansión del nombre de Dios por el mundo*, 1685, fresco, Iglesia de San Ignacio, Roma, Italia. Disponible en <http://blogitalia.com/actualidad/la-falsacupula-de-la-iglesia-de-san-ignacio-de-roma.html>. Consultado: 15 de diciembre de 2015.

<sup>186</sup> Fuentes, "Usos y aplicaciones," 81.



Las experiencias del padre Oviedo no se limitaban a lo religioso, sino que, de acuerdo a su biografía, el jesuita también desarrolló un amplio interés arqueológico y cultural, lo cual seguramente influyó profundamente para convertirlo en el erudito que Cabrera conoció y retrató ya en sus últimos años. Lazcano refiere que: “Dexabanle (sic) vacío al P. Oviedo los espectáculos Sagrados, para recrearse honestamente, así con los augustos monumentos de la antigüedad, como con las primorosas piezas de la magnificencia y cultura moderna.”<sup>187</sup> Al respecto de los espectáculos de la cultura moderna de los que Oviedo pudo haber participado durante su estancia, resulta de particular interés mencionar que el museo de Kircher reabrió sus puertas con gran ceremonia en 1718, después de varias décadas de esfuerzos para lograr una renovación total del universo de conocimientos que había sido creado en el siglo anterior por uno de los más grandes científicos jesuitas.<sup>188</sup>

Lo anterior apunta a pensar que el viaje como procurador de Oviedo muy posiblemente coincidió con un momento de profunda recuperación de la filosofía hermética y de las obras kircherianas, y que pudo conocer las últimas novedades que se estaban desarrollando en Roma, en términos artísticos, intelectuales y culturales. Aunque la biografía de Oviedo no hace mención sobre tal acontecimiento, es posible saber que la ocasión de la recuperación del museo del Colegio Romano reunió a las personalidades intelectuales, religiosas y políticas más destacadas de la época, e incluso el papa Clemente XI visitó el museo para contemplar su retrato.<sup>189</sup>

Es importante reflexionar que la relación de la vida de Oviedo escrita por el padre Francisco Lazcano pertenece a un tipo de género literario que fue cultivado sistemáticamente por los jesuitas, incluyendo el mismo fundador, con el fin particular de divulgar las virtudes religiosas de los miembros de la Compañía.<sup>190</sup> La biografía, por tanto, sólo proporciona algunos tintes de la participación que tuvo con el medio intelectual y cultural europeo, sin embargo, considero que

---

<sup>187</sup> Lazcano, *Vida exemplar*, 109.

<sup>188</sup> Findlen, “Scientific Spectacle,” 272.

<sup>189</sup> Findlen, “Scientific Spectacle,” 272.

<sup>190</sup> El mismo Oviedo, a su vez, escribió la biografía del padre Miranda, reconocido por haber sido el confesor de Sor Juana Inés de la Cruz. Juan Antonio de Oviedo, *Vida ejemplar, heroicas virtudes y apostólicos ministerios del V. P. Antonio Núñez de Miranda de la Compañía de Jesús* (México: Herederos de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1702).

puede ser un reflejo de las ideas que permearon en el ámbito cultural y artístico del que participaron el padre Oviedo, así como el padre Lazcano. El pasaje que narra el encuentro del padre Oviedo con el papa Clemente XI es bastante sugestivo al respecto, ya que Lazcano asimila el momento en el cual el pontífice pregunta al padre Oviedo su nombre, con una de las historias relacionadas con el triunfo que tuvo la pintura en tiempos de Tiziano.

Y la verdad sí dio motivo de grande espanto a los políticos aquel esceso de cortesía, que practicó Carlos V con el Ticiano, Pintor afamadísimo, cuando asistiendo a verle colorir uno de aquellos lienzos tan estimados, se inclinó a levantar de la tierra el pincel, que se había caído al Artífice, y se le dio con aquella misma victoriosa mano, con que manejaba el Cetro de el Mundo; porque no había de pasmar a todos este portento de benignidad, viendo a un Pontífice Supremo ocupar aquellos mismos dedos, con que sustentaba al Orbe, en escribir, para cariñoso recuerdo el nombre de un sujeto particular? (sic)<sup>191</sup>

El símil de Oviedo con Tiziano que Lazcano establece puede ser un indicio de la relación de respeto y admiración que el jesuita habría cultivado con los artistas que conoció a lo largo de su vida, en sus distintos viajes como procurador, así como en las instituciones jesuitas en donde se desempeñó. Ello también podría ser un elemento que permita reforzar la posibilidad de señalar más que sólo una cultura compartida, un diálogo vivo entre Oviedo y Miguel Cabrera.

---

<sup>191</sup> Lazcano, *Vida exemplar*, 112.

- ***Redes del conocimiento y activación de las nuevas ideas***

Así como los Procuradores jesuitas y las Congregaciones Generales conformaron una red que permitió el intercambio y la circulación de todo tipo de objetos materiales, culturales e intelectuales, las bibliotecas de los colegios fueron entornos de gran importancia en donde se resguardaron, asimilaron y desarrollaron los saberes que durante siglos fueron la base de la misión evangélica y educativa de la Compañía de Jesús. Estos espacios educativos son fundamentales para entender la segunda mitad del siglo XVIII en Nueva España como la época de una generación de letrados quienes desplegaron y divulgaron ciertos ideales a través de la cultura impresa.

Para concluir este apartado se reflexionará sobre la relación de Miguel Cabrera con importantes círculos eruditos vinculados con las bibliotecas jesuitas como un medio propicio para que el artista pudiera haber tenido la oportunidad de asimilar ideas novedosas sobre distintas facultades, incorporando enfoques novedosos a su propio quehacer artístico. La relación de Miguel Cabrera con personajes, tales como el padre Francisco Xavier Lazcano, el padre José Antonio de Oviedo y el padre José González del Pinal, que se hace evidente en los preliminares de la *Maravilla americana*, a su vez, permite vincular al artista con una red de conocimientos científicos y filosóficos provenientes de todo el mundo, los cuales conformaban uno de los recursos que la Compañía utilizó en su misión como formadora de las élites americanas.

En este sentido, es importante considerar que, como se ha visto en el caso de la construcción teológica y artística de la Virgen de Guadalupe como una ‘maravilla’, el capital intelectual<sup>192</sup> de los jesuitas resguardado en las bibliotecas y colegios tenía una función específica orientada a promover ciertos valores e ideas que, en el caso novohispano, representaron los

---

<sup>192</sup> En su estudio Antonella Romano ha utilizado el término “capital de conocimientos” en referencia a las posibilidades que tenían los jesuitas de poner al servicio de la misión evangelizadora toda una gama de saberes científicos de la época, no sólo físicos o matemáticos, sino también otros relacionados con la medicina, las técnicas de navegación y la cartografía, entre otros. Antonella Romano, “Actividad científica y Nuevo Mundo: el papel de los jesuitas en el desarrollo de la modernidad en Iberoamérica,” en *Los jesuitas y la modernidad en Iberoamérica 1549-1773*, eds. Manuel Marzal et al. (Perú: Pontificia Universidad Católica, 2007), 64-65.

intereses religiosos, artísticos y culturales locales. “Para comprenderlo es preciso considerar que no solo en los colegios se educaban los novohispanos sino también, y quizá en especial, fuera de las aulas, mediante la educación por el ejemplo y la asimilación de actitudes y valores.”<sup>193</sup>

Considerando lo anterior, la presencia de Cabrera en los círculos jesuitas recuerda la relación que el propio Palomino forjó con los ignacianos del Colegio Imperial, así como la influencia que el medio jesuita ejerció sobre el pintor cordobés, y que favoreció la recepción de diversas obras científicas, particularmente, la del padre Pozzo, cuyas láminas incluso fueron tomadas del *Perspectiva Pictorum Architectorum* y reproducidas en el *Museo pictórico*. Sin embargo, por otra parte, dicha presencia genera la necesidad de analizar el intercambio generado entre el artista y los jesuitas desde una perspectiva local, considerando las peculiaridades del entorno americano, de la cultura científica que se generó en este contexto, así como del papel que tuvo la Compañía de Jesús en estas tierras.

Cabe recordar que, durante el siglo XVIII, la Compañía de Jesús había logrado alcanzar un apogeo en cuanto a su labor misionera y educativa en la Nueva España. La historiadora Cristina Torales ha señalado la posibilidad de estudiar un movimiento ilustrado que se formó como preámbulo de las independencias vinculado con el papel fundamental que tuvieron los jesuitas en conjunto con los grupos de las élites que, en muchos casos, amparaban económicamente las instituciones educativas y religiosas de la Compañía. “Un instituto así, cuya primera potestad era el Papa, que era universal en su composición, que se encontraba abierto a los avances científicos y filosóficos, y que favorecía la comunicación y movilidad de sus miembros, constituyó, sin duda, un factor decisivo en la Ilustración en América.”<sup>194</sup>

Por lo anterior, es frecuente encontrar referencias sobre la presencia sistemática de obras científicas en diversas bibliotecas jesuitas del mundo iberoamericano, incluso en otros virreinos españoles, lo cual, en cierta medida, refleja la naturaleza de las redes intelectuales representadas

---

<sup>193</sup> Pilar Gonzalbo Aizpuru, “La oculta modernidad jesuítica,” en *Los jesuitas y la modernidad en Iberoamérica 1549-1773*, eds. Manuel Marzal et al. (Perú: Pontificia Universidad Católica, 2007), 303.

<sup>194</sup> Torales Pacheco, “Los jesuitas novohispanos,” 168.

por estos espacios.<sup>195</sup> Como ejemplo, resulta interesante observar la composición de una importante biblioteca perteneciente al colegio de Lima en el virreinato del Perú.

Así, en el momento de la supresión, se cuentan al menos 25 mil libros en la biblioteca común. En cuanto a su composición, téngase presente que, además de numerosos tratados de economía, en particular de agronomía, con obras técnicas, sobre todo de origen francés, estaban disponibles textos de astronomía, entre los cuales estaban Copérnico, Tolomeo, Kepler, Galileo, Newton, las reseñas de la Academia Real de Ciencias de París, y las de la Academia de Berlín, así como obras técnicas sobre la fabricación de instrumentos de medida y telescopios. Se notará también una sección de «Veteres Mathematici», así como contemporáneos, obras de hidráulica, mecánica, óptica, electricidad, botánica. Esta biblioteca muestra claramente, pues, la marca de una cultura de las Luces, confirmada también por la presencia de filósofos modernos, de Descartes a Leibniz o Locke.<sup>196</sup>

La presencia de este tipo de escritos en las bibliotecas de la Compañía incita a explorar en qué medida Cabrera habría participado de estos conocimientos, dada su relación con los jesuitas, el uso que hizo de los recursos intelectuales en su práctica pictórica y con qué propósito. Precisamente debido a dicha cercanía, la historiadora del arte Verónica Zaragoza, ha observado una posible influencia del tratado de perspectiva de Pozzo como germen del proyecto que Cabrera realizó para las pinturas murales de la iglesia de San Francisco Javier del excolegio jesuita de Tepotzotlán (Fig. 8).<sup>197</sup> Sin embargo, aún vale la pena cuestionar de qué manera habría operado la traducción de complejos recursos, como las perspectivas de Pozzo, en el proceso de creación de una composición más simplificada que realizó el artista novohispano basándose en una o posiblemente en varias láminas (Fig. 9-10), pero de la que por mala fortuna se conservan sólo algunos fragmentos.

---

<sup>195</sup> Romano, "Actividad científica," 63.

<sup>196</sup> Romano, "Actividad científica," 64.

<sup>197</sup> Verónica Zaragoza, "Miguel Cabrera y la Compañía de Jesús," en *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación* (México, INAH, 2015), 20.



Fig.8 Miguel Cabrera, Bóveda del altar mayor de la iglesia de San Francisco Javier, Tepotzotlán, 1756, Museo Nacional del Virreinato-INAH. Foto: Elsa Arroyo

En este sentido, resulta pertinente hacer referencia al estudio de la historiadora Antonella Romano, quien señala que los conocimientos técnicos en los que se apoyó la empresa jesuítica, como en este caso podrían ser aquellos saberes relacionados con las artes, constituyeron un capital intelectual valiosísimo. “Si esta concepción no es asumida por la institución, sino por algunos de sus miembros, ella toca, más allá de la Compañía de Jesús, uno de los fundamentos de la modernidad occidental: el del pensamiento del dominio del espacio por la ciencia y la técnica como condición insoslayable del proceso de civilización.”<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> Romano, “Actividad científica,” 66.





Fig. 9 Andrea Pozzo, *Un' altra Altare maggiore, per l'istesso luogo*, en *Perspectiva pictorum et architectorum*, p. 394. Tomado de [https://archive.org/details/gri\\_33125008639367](https://archive.org/details/gri_33125008639367)

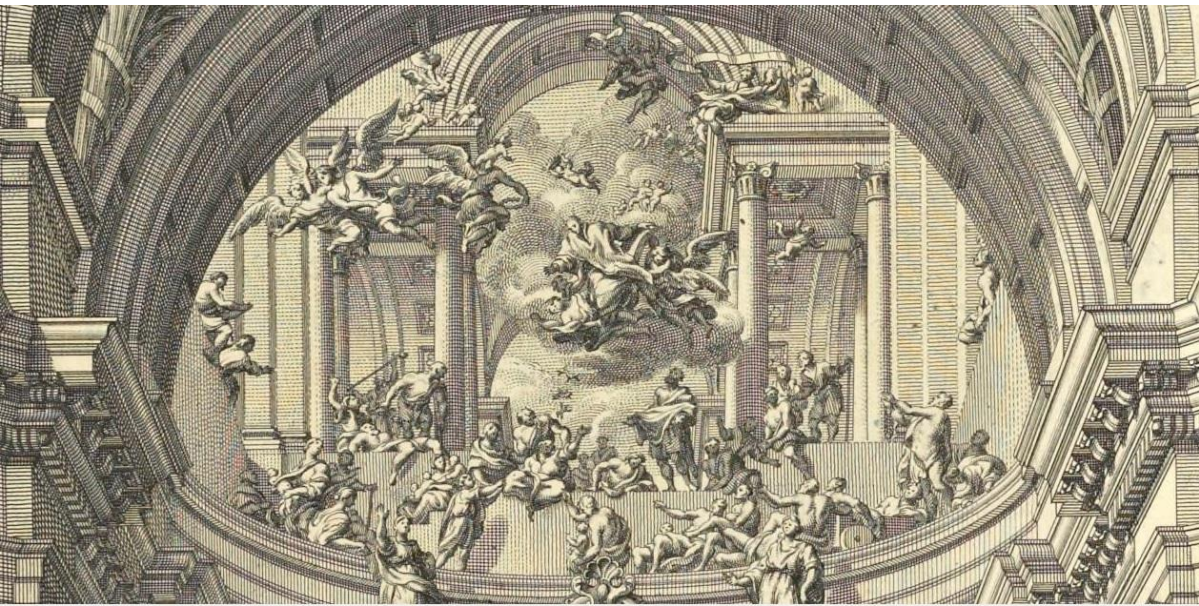


Fig. 10 Andrea Pozzo, *Altare maggiore della Chiesa di Sant' Ignatio nel Collegio Romano*, en *Perspectiva pictorum et architectorum*, p. 410. Tomado de [https://archive.org/details/gri\\_33125008639367](https://archive.org/details/gri_33125008639367)

Siguiendo este planteamiento sería posible entender el uso que Cabrera hizo de los saberes científicos como parte de una iniciativa generada por las necesidades misionales y educativas de la Compañía en equilibrio con las demandas de una sociedad inserta en las redes de la incipiente modernidad occidental. De tal manera, habría que comenzar a explicar desde una nueva perspectiva, por ejemplo, la renovación artística del templo de San Francisco Javier de Tepotzotlán que se llevó a cabo durante la década de 1750, en la cual Miguel Cabrera fungió como director de toda la empresa de ornamentación y no sólo en el aspecto pictórico.<sup>199</sup>

La comisión de una concepción artística novedosa en el lugar que hacia la segunda mitad del siglo XVIII se había convertido en uno de los centros educativos jesuitas más importantes de la Nueva España, implicaría que, posiblemente, Cabrera era considerado por la Compañía el artífice más capaz de dirigir un proyecto orientado a encarar la misión modernizadora que los ignacianos promulgaban desde distintos ámbitos.

La disposición de Cabrera al frente del proyecto, podría significar que, como posiblemente lo intentó antes José de Ibarra, el pintor habría logrado aprehender hasta cierto punto –bajo la tutela de los jesuitas en las materias científicas– los fundamentos técnicos de la perspectiva. Éstos pudieron ser necesarios, en cierta medida, para lograr la representación de la idea de una atmósfera que se genera, entre los personajes y el fondo de nubes, en las pinturas murales que diseñó para decorar las bóvedas laterales y el ábside del templo, y que, según Verónica Zaragoza, recuerdan el altar realizado por Pozzo para la Iglesia de San Ignacio del Colegio Romano.

La Compañía de Jesús y la élite religiosa demuestran haber ejercido un papel determinante en la introducción de nuevas formas de pensamiento en torno a la pintura, pues tanto el padre Lazcano, como el canónigo González del Pinal, quienes escriben en los preliminares de la *Maravilla Americana*, hacen referencias a la obra de Palomino, al erudito Kircher y también conceden grandes elogios a Cabrera por sus capacidades para pintar, tanto como para escribir.

---

<sup>199</sup> Guillermo Tovar de Teresa, “La iglesia de san Francisco Xavier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII,” en *Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España* (México: Museo Nacional del Virreinato, 1988), 30-41.



Si bien, es posible que, así como sucedió con el propio Palomino, Cabrera haya sido instruido en cierta medida en las materias de la geometría y la perspectiva por los religiosos, estos saberes únicamente representaron una parte de un objetivo más grande, es decir, el propósito de activar entre las élites intelectuales del contexto novohispano una idea de la pintura basada en un pensamiento moderno, en la conciliación entre la fe y la razón, y Cabrera sería el agente artístico designado para lograrlo. De ello da cuenta el canónigo José González del Pinal quien, en la Aprobación que escribe de la *Maravilla Americana*, explica con las palabras más eruditas el proceso que Miguel Cabrera elaboró para articular sus observaciones a la imagen sagrada y dar razón de la Virgen de Guadalupe:

De tal modo executa este pintor afamado, que lo hace más preceptible que todos; pues va según todas sus reglas individuando el *Conjunto de raras Maravillas*, demostrándolas con tal viveza aun a la mayor ignorancia, que aunque Ciceron asegura, que los que no professan un arte se contentan con el deleyte, reservándose la inteligencia, solo para los que la practican: *Docti rationem artis intelligunt; indocti voluptatem*: lo hace con tanta claridad, que deja ilustrada y convencida la razón.<sup>200</sup>

De acuerdo a este fragmento, la escritura “ilustrada” con la que Cabrera procedió a hablar de la imagen fue a través de demostraciones, lo cual resulta semejante al modo de tratar los asuntos de la pintura del mismo tratado de Palomino y lo revela como un pintor con un modo de ver propio de la modernidad: la de la búsqueda del conocimiento a través de la observación de la Naturaleza.

---

<sup>200</sup> Aprobación del Dr. D. José González del Pinal en los preliminares de Cabrera, *Maravilla Americana*.

## Conclusiones

A lo largo de este trabajo he querido ahondar aquél tema apenas sugerido por Abelardo Carrillo y Gariel: la presencia del pensamiento de Antonio Palomino en la Nueva España y qué implicaciones tuvo su obra en el contexto de los artistas e intelectuales de la primera mitad del siglo XVIII.

El análisis de la obra de Palomino en relación con su contexto me permitió observar una evidente transformación de la teoría artística que surge en respuesta al ambiente cultural y científico que se gestó a lo largo de todo el siglo XVII en Europa. Al reflexionar sobre las interacciones de Palomino con distintos actores de su tiempo pude comenzar a definir el vínculo de su figura y la producción de su obra con las élites, y la manera en la que tales relaciones no sólo le permitieron estar al tanto de las novedades, sino también conocer el gusto artístico de la época y las tendencias intelectuales de los círculos más elevados de la sociedad hispánica.

Un estudio más profundo en torno al *corpus* de autoridades religiosas, filosóficas y artísticas que conforman la obra todavía permitiría ahondar sobre una diversidad de aspectos teóricos relacionados con la idea de la pintura, sin embargo, por ahora, a través de este análisis observé el importante papel que tuvieron en el pensamiento de Palomino y la creación de su tratado algunos escritos jesuitas especializados en asuntos científicos, específicamente en el estudio de las matemáticas y la geometría.

Asimismo examiné su relación con ciertos elementos provenientes del entorno artístico y cultural italiano –como el diseño de arquitecturas ilusionistas– los cuales aportaron una concepción particular de la representación basada en formas de explorar la perspectiva como artificio pictórico, que se difundieron a través de la obra, tanto teórica como práctica del jesuita Andrea Pozzo.

Se explicó que, entre los teólogos jesuitas el desarrollo de la ciencia no sólo perseguía el entendimiento de los fenómenos de la naturaleza, sino también de aquellos prodigios que están

más allá de ésta, como por ejemplo, las imágenes sagradas. En este momento previo a la Ilustración, la intelectualidad jesuita promovida por los colegios y los estudios pluridisciplinarios de figuras como Atanasio Kircher fueron fundamentales como modelos de pensamiento mediante los cuales logré explicar la convivencia entre la fe y la razón que se vuelve evidente en la argumentación científica que construye Palomino, y en la intención del escrito novohispano de la *Maravilla Americana* como una forma de demostración metódica y racional de la divinidad guadalupana.

La presencia del pensamiento de Antonio Palomino en la Nueva España me permitió reinterpretar diversas fuentes documentales a partir de las cuales se ha construido un fragmento de la historia del arte colonial para mostrar que hubo una transformación local en el concepto de la pintura generada por el *Museo pictórico*, pero también por la interacción que tuvo con otros escritos e impresos centrados en la discusión en torno a la naturaleza de la imagen, en términos teológicos tanto como pictóricos, los cuales configuraron una cultura especializada durante la primera mitad del siglo XVIII.

Observé que los pintores de la ciudad de México compartieron el interés por explicar la imagen guadalupana con otros agentes de la sociedad quienes nutrieron sus reflexiones con formas de pensamiento vinculadas con la modernidad y el desarrollo científico europeo. En este sentido, hacia mediados del siglo XVIII, el tratado de Palomino tuvo un papel fundamental como parte de una transición ideológica motivada particularmente por grupos criollos que, por un lado, fundamentó la definición de la 'inteligencia' del quehacer artístico y alcanzó así la dignificación del arte de la Pintura, y por el otro, consolidó el enunciamento de la Virgen de Guadalupe como una 'Maravilla Americana'.

La transformación del concepto de pintura novohispana que se proyecta claramente en la petición para la creación de una academia, a semejanza de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tanto como en la práctica de los artistas de mediados del siglo XVIII quienes estuvieron relacionados con el escrito de la *Maravilla Americana*, no obstante, fue un proceso

construido progresivamente que da cuenta del interés y la reflexión teórica que se generalizó entre la segunda década del siglo XVIII, como consecuencia de la publicación y difusión del *Museo pictórico*, y la década de 1750.

Las aspiraciones intelectuales de las academias de pintura novohispanas de la primera mitad del siglo XVIII, por tanto, me permitieron reflexionar que la búsqueda y el uso de argumentos teóricos pudo realizarse de manera compartida o grupal, lo cual habría propiciado diversas formas de uso y asimilación de los planteamientos teórico-artísticos, al mismo tiempo que produjo distintas soluciones en relación a los problemas prácticos y en beneficio de la consolidación de una escuela mexicana de pintura.

De tal modo, se observaron indicios de que pintores como José de Ibarra y Miguel Cabrera, quienes llegaron a realizar encargos para clientes pertenecientes a los círculos intelectuales, políticos y religiosos más elevados, actuaron como operadores o difusores de una ideología de élites basada en ciertas formas culturales relacionadas con el ambiente europeo ilustrado. Es decir, en ciertos casos, las redes clientelares, comerciales y culturales con las que se relacionaban los artistas, particularmente la Compañía de Jesús, propiciaron que la representación se convirtiera en intermediaria entre la cultura científica proveniente de Europa y el desarrollo a nivel local de una pintura intelectual y científica.

Los documentos estudiados y las obras referidas me permitieron advertir que la transformación del concepto de la pintura, asimismo, generó un cambio paulatino en la figura del artista novohispano en distintos niveles, ya que la asimilación de los argumentos en torno a la pintura como un arte especializado implicó el crecimiento social, intelectual y cultural de los pintores que mostraron haber conocido el tratado de Palomino y las reglas científicas que lo componen.

De tal modo, los procesos que dieron lugar a la creación de las primeras academias de pintura dan cuenta de que dicha reflexión teórica estuvo guiada, no solamente por la búsqueda de

los mismos privilegios sociales y económicos de los pintores peninsulares, sino también con miras a proyectarse como pintores paralelos a sus semejantes europeos, tal como se declarase Miguel Cabrera, retratista del arzobispo y “pintor de su cámara”.

Así, el Tomo Tercero de la obra de Palomino, publicado hacia 1724, es decir, en tiempos de los hermanos Rodríguez Juárez, pudo haber sido una fuente indispensable para que los artistas novohispanos llegasen a conocer y establecer un diálogo con las grandezas logradas por los más importantes pintores cortesanos de la monarquía, por ejemplo, el sevillano Diego Velázquez. Por todo lo anterior, como reflexión final vale la pena preguntar si el escrito biográfico que Palomino dedica a “Don Diego Velázquez de



Fig.11 Detalle. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, óleo sobre tela, Museo del Prado.

Silva, Caballero de la Orden de Santiago, de la Cámara de su Magestad” –el cual posee una extensión mayor a todos los demás apartados biográficos– pudo haber tenido un eco entre los artistas novohispanos y su desarrollo teórico y práctico.

Me surge la interrogante si la figura y la práctica de Velázquez que Palomino plasma en la biografía pudieron haber impulsado a los hermanos Rodríguez Juárez y los demás receptores del tratado a adoptar el apelativo de “profesor” a semejanza de Velázquez, o bien a proyectarse de una manera distinta acorde a su contexto.



Fig.12 Juan Rodríguez Juárez, *Autorretrato*, óleo sobre tela, 66 x 54 cm, Museo Nacional de Arte.



Fig.13 Miguel Rudecindo Contreras, *Retrato de José de Ibarra*, óleo sobre tela, 42.5 x 57.7 cm, Museo Nacional de Arte.

Cabe recordar que, anteriormente, pintores como Baltasar de Echave Orio ya habían representado su efigie, por ejemplo, en el frontispicio del libro que escribe sobre la lengua cántabra, en donde aparece el retrato del pintor acompañado de su escudo nobiliario, o bien en numerosas composiciones religiosas, como también lo hiciera Cristóbal de Villalpando. No obstante, es evidente que los artistas de la primera mitad del siglo XVIII decididamente habrían de retratarse reiterando la convención pictórica que los presenta ejerciendo su quehacer artístico con una personalidad propia junto al lienzo, caballete y pinceles. Los retratos que existen de los pintores novohispanos representarían de esta manera diversos esfuerzos por transformar el estatus del pintor que dialogaban con la narración de Palomino, y con la asimilación de conocimientos y tradiciones que circulaban en el marco cultural de la monarquía hispánica.

El autorretrato de Juan Rodríguez Juárez (Fig. 12), y el de José de Ibarra que pinta Rudecindo Contreras (Fig 13), constituyen dos casos en los cuales no deja de sorprender que los artistas, al igual que el sevillano en su obra más importante, aparecen representados con el pincel en la mano derecha, mientras que “el lienzo que está pintado es grande, y no se ve nada de lo pintado”<sup>201</sup>, como si estuvieran siguiendo la descripción que Palomino hace de la imagen de Velázquez (Fig. 11).

De esta manera, la relevancia y pertinencia de continuar el estudio de la presencia de la literatura artística en el entorno novohispano, particularmente la obra de Palomino, se encuentra ligada a la manera en la que, en ciertos momentos, la cultura impresa y la producción artística tuvieron como fin compartido la representación y difusión de ciertos conocimientos o saberes propios de un contexto determinado.

---

<sup>201</sup> Palomino, *El parnaso español*, 509.

## Fuentes y bibliografía

### - Fuentes impresas

**Becerra Tanco**, Luis. *Felicidad de Mexico en el principio, y milagroso origen, que tubo el Santuario de la Virgen María N. Señora de Guadalupe*. México: por la viuda de Bernardo Calderón, 1675.

**Cabrera**, Miguel. *Maravilla americana, y conjunto de raras maravillas, observadas en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de México*, ed. facsimilar. Puebla: Biblioteca Palafoxiana, 1998.

**Cabrera y Quintero**, Cayetano de. *Breve idea de las estatuas e inscripciones que el nobilísimo arte de la pintura de México dispuso en celebridad de la imagen de María del Socorro, su especial protectora, que se venera en la iglesia del convento de San Juan de la Penitencia*. México: José Bernardo de Rogal, 1733.

**Euclides**, *Euclidis elementorum libri XV, accessit liber XVI. De solidorum regularium cuius libet intra quodlibet comparatione : omnes perspicuis demonstrationibus, accuratisque scholiis illustrati ... ac multarum rerum accessione post primam editionem locupletati, auctore Christophoro Clavio*. Frankfurt: ex officina typographica Nicolai Hoffmanni: sumptibus Ioanae Rhodii, 1607.

\_\_\_\_ *Elementos geométricos de Euclides: los seis primeros libros de los planos y los onzeno y dozeno de los solidos: con algunos selectos theoremas de Archímedes traducidos y explicados por el P. Jacobo Kresa de la Compañía de Jesús*. Bruselas: Por Francisco Foppens, 1689.

**Faille**, Jean Charles della. *Theoremata de centro gravitatis partium circuli et ellipsis*. Amberes: Ex officina Typographica Ioannis Meursi, 1632.

**Kircher**, Atanasio. *Ars Magna Lucis et Umbrae* (Roma: sumptibus Hernanni Scheus, ex typographia Ludouici Grignani 1645-1646).

\_\_\_\_ *Mundus subterraneus, quo universae denique naturae divitiae*. Amstelodami: Apud Joannem Jassonium et Elizeum Weyerstratem, 1664-1665.

**Lana Terzi**, Francesco. *Magisterium naturae et artis: opus physico-mathematicum in quo occultiora naturalis philosophiae principia manifestantur*. Brescia: Typis Hyppoliti Rosati ac sumptibus Iosephi ab Oleo, 1684-1692; *Prodromo, overo saggio di alcune inventioni inventioni nuove premesso all'arte maestra*. Brescia: Rizzardi, 1670.

**Lazcano**, Francisco Xavier. *Vida exemplar, y virtudes heroicas del venerable padre Juan Antonio de Oviedo, de la Compañía de Jesús*. México: Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de S. Ildefonso, 1760.

**Maralois**, Samuel. *Fortification ou Architecture militaire tant offensive que deffensive*. Amsterdam: Ian Janssen, 1627; *Perspective contenant la theorie, pratique et instruction fondamentale d'icelle*. Amsterdam: Jean Jansson, 1628.

**Oviedo**, Juan Antonio de. *Vida ejemplar, heroicas virtudes y apostólicos ministerios del V. P. Antonio Núñez de Miranda de la Compañía de Jesús*. México: Herederos de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1702.

**Pacheco**, Francisco. *El arte de la pintura* [1639]. España: Ediciones Leda, 1982.

**Palomino**, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica tomo I: theorica de la pintura en que se describe su origen y se aprueban con demonstraciones mathematicas y filosoficas, sus mas radicales fundamentos*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1715.

\_\_\_\_ *El museo pictórico y escala óptica tomo II: practica de la pintura, en que se trata de el*



*modo de Pintar a el Oleo, Temple, y Fresco y de la Perspectiva comun, la de Techo, Angulos, Teatros, y Monumentos de Perspectiva; tomo III: El parnaso español pintoresco laureado.* Madrid: vda. de Juan García Infançon, 1724.

\_\_\_\_\_. *An account of the lives and works of the most eminent Spanish painters, sculptors and architects: and where their several performances are to be seen translated from the Musaeum Pictorium of Palomino Velasco.* Londres: Sam. Harding, 1739.

\_\_\_\_\_. *Histoire abrégée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols... traduit de l'espagnol de Don Palomino ["sic"] Velasco, Antonio.* Paris: de Delaguette, 1749.

\_\_\_\_\_. *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, que con sus heroicas obras, han ilustrado la nacion y de aquellos extrangeros ilustres, que han concurrido en estas provincias, y las han enriquecido con sus eminentes obras.* Londres: H. Woodfall, 1742.

\_\_\_\_\_. *El museo pictórico y escala óptica.* Madrid: Imprenta de Sancha, 1795.

**Pozzo**, Andrea. *Perspectiva Pictorum Architectorum. Pars prima [1693].* Roma: Joannis Jacobi Komarek, 1693.

\_\_\_\_\_. *Perspectiva Pictorum Architectorum. Pars secunda [1700].* Roma: Joannis Jacobi Komarek, 1700.

**Quevedo**, Francisco de. *El parnaso español: monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas, donde se contienen poesías de Francisco de Quevedo Villegas ... ; que con adorno, i censura, ilustradas, i corregidas, salen ahora de la librería de don Joseph Antonio Gonzalez de Salas.* Madrid: Diego Diaz de la Carrera, 1648.

**Cruz**, Sor Juana Inés de la. *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz conságralas el Doctor Don Juan Ignacio de Castorena y Ursúa.* Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1700.

#### - Fuentes manuscritas

"Petición de los pintores y grabadores para la limitación del ejercicio de sus artes." México, 14 de julio de 1753. AHCM, Artesanos y gremios, t. 381, exp. 6, fs. 60r.-62r. El documento se encuentra publicado en Ramírez Montes, Mina. "En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXIII, no. 78 (2001): 103-128.

"Tratado de la arquitectura por el reverendo padre Mínimo Juan Carlos de la Faille de la Compañía de IHS. En el Colegio Imperial de Madrid, 1636." Se conserva en la Biblioteca de Palacio de Madrid, Ms. núm. 3729.

#### - Bibliografía consultada

**Alcalá**, Luisa Elena. "De compras por Europa. Procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España." *Goya*, no. 318 (2007): 141-158.

\_\_\_\_\_. "Miguel Cabrera y la Congregación de la Purísima." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 33, no. 99 (2011): 111-136.

**Alpers**, Svetlana y Michael Baxandall. *Tiepolo and the pictorial intelligence.* Italia: Yale University Press, New Haven, 1996.

**Arroyo Lemus**, Elsa y Pedro Ángeles. "Arte y ciencia en la Maravilla americana." En *Pintores y Pintura de la Maravilla Americana.* México: Fomento Cultural Banamex, en prensa.

**Aterido**, Ángel. *El Final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-*

1726. Madrid: CSIC, Coll & Cortés, 2015.

**Báez Rubí, Linda.** "Vislumbrar y admirar: 'La maravilla americana' en los modelos de visión y procesos icónicos de la cultura jesuítica." En *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, editado por Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine, 67-86. México: Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.

**Bassegoda, Bonaventura.** "Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España." En *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, dirigido por Fernando Checa, 89-113. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Real Academia de España en Roma, 2004.

**Belting, Hans.** *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid: Akal, 2012.

**Beuchot, Mauricio.** *Sor Juana: una filosofía barroca*. España: Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Consultado el 20 de octubre de 2016, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sor-juana-una-filosofia-barroca--o/html/72580f52-f19d-41f5-8ada-6232768171fo\\_21.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sor-juana-una-filosofia-barroca--o/html/72580f52-f19d-41f5-8ada-6232768171fo_21.html).

**Brown, Jonathan.** *Escritos completos sobre Velázquez*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.

**Bonet Correa, Antonio.** "Láminas de «El Museo Pictórico y Escala Óptica» de Palomino." *Archivo Español de Arte* XLVI, no. 182 (1973): 131-144.

**Bullen, Barrie.** "Walter Pater's 'Renaissance' and Leonardo da Vinci's Reputation in the Nineteenth Century." *The Modern Language Review* 74, no. 2 (1979): 268-280.

**Calvo Serraller, Francisco.** *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981.

**Carrillo y Gariel, Abelardo.** *El pintor Miguel Cabrera*. México: INAH, 1966.

**Cole, Michael.** "The Demonic Arts and the Origin of Medium." *The Art Bulletin* 84, no. 4 (2002): 621-640.

**Cruz, Sor Juana Inés de la.** *Poesías escogidas de Sor Juana Inés de la Cruz la Décima Musa Mejicana*. Madrid: Victoriano Suárez, 1901.

**Coudart, Lawrence y Cristina Gómez Álvarez.** "Las bibliotecas particulares del siglo XVIII: una fuente para el historiador." *Secuencia*, no. 56 (2003): 173-192.

**Cuadriello, Jaime.** *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.

\_\_\_\_\_. "Zodiaco mariano, una alegoría de Miguel Cabrera." En *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, editado por Jaime Cuadriello, 19-129. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, 2004.

**Dou, Alberto.** "Las Matemáticas en la España de los Austrias." En *Estudios sobre Rey Pastor*, editado por Luis Español González, 151-172. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1990.

**Feldhay, Rivka.** "The Cultural Field of Jesuit Science." En *The Jesuits: Cultures, Sciences and the Arts, 1540-1773*, editado por John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris, T. Frank Kennedy, 107-130. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

**Findlen, Paula.** "The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy." *Journal of the History of Collections* 1, no.1 (1989): 59-78.

\_\_\_\_\_. "Scientific Spectacle in Baroque Rome: Athanasius Kircher and the Roman College Museum." En *Jesuit Science and the Republic of Letters*, editado por Mordechai Feingold, 625-665. Estados Unidos: MIT Press, 2003.

**Flores Flores, Óscar.** “El arquitecto José Eduardo de Herrera (ca. 1690-1758): una reflexión sobre la arquitectura novohispana de su tiempo.” Tesis doctoral en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

**Fuentes Lázaro, Sara.** “Invenciones de arquitectura/entes de razón. El dibujo quimérico según Andrea Pozzo y Antonio Palomino.” En *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA*, coordinado por María Dolores Barral Rivadulla, 1792-1806. España: Universidad de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2012.

\_\_\_\_\_. “La práctica de la cuadratura en España: el caso de Lucas Valdés (1661-1725).” *Anales de Historia del Arte* 19 (2009): 195-210.

\_\_\_\_\_. “Usos y aplicaciones del Tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum* (Roma 1693-1700) en España: docencia científica y práctica artística en la primera mitad del siglo XVIII.” Tesis doctoral en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

\_\_\_\_\_. “El pintor se hace científico. Un approccio alla scuola quadraturista della corte spagnola (ca. 1670-1725).” En *La pittura di quadrature: storia, teoria e tecniche*, editado por P. Dubourg Glatigny, 97-109. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2011.

**García Lisjuan, Héctor Rodolfo.** “La cultura científico-técnica novohispana en la primera mitad del siglo XVIII. A través de las Gacetas de México y el Mercurio de México (1722, 1728-1739, 1742).” Tesis de Maestría en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

**Gómez Álvarez, Cristina.** *Navegar con libros. El comercio de libros entre España y Nueva España (1750-1820)*. México: UNAM/Dirección General de Asuntos de Personal Académico, Trama Editorial, 2011.

**González García, Juan Luis.** *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. España: Akal, 2015.

**González González, Enrique y Víctor Gutiérrez Rodríguez.** “Libros en venta en el México de Sor Juana y de Sigüenza, 1655-1660.” En *Del autor al lector*, coordinado por Carmen Castañeda, 103-132. México: CIESAS, 2002.

**González Sánchez, Carlos Alberto.** *Los mundos del libro. Medios y difusión de la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Diputación Provincial, 1999.

**Gonzalbo Aizpuru, Pilar.** “La oculta modernidad jesuítica.” En *Los jesuitas y la modernidad en Iberoamérica 1549-1773*, editado por Manuel María Marzal y Luis Bacigalupo, 299-308. Perú: Pontificia Universidad Católica, 2007.

**Gutiérrez Haces, Juana.** *Fortuna y decadencia de una generación: de prodigios de la pintura a glorias nacionales*, editado por Gustavo Curiel. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011.

**Herodoto, Los nueve libros de la historia.** Introducción de Edmundo O’Gorman. México: Porrúa, 2011.

**Jaffé, Michael.** “Rubens and Optics.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, no. 34 (1971): 362-365.

**Katzew, Ilona.** “Pinceles valientes. La pintura novohispana 1700-1785.” En *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820*, coordinado por Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, 149-203. Madrid: Ediciones El Viso – Fomento Cultural Banamex, 2014.

**Kemp, Martin.** *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. España: Akal, 2000.

\_\_\_\_\_. *Leonardo da Vinci: Las maravillosas obras de la naturaleza y el hombre*. Madrid: Akal, 2011.

**Klaiber**, Susan. "Architecture and mathematics in Early Modern Religious Orders." En *Geometrical Objects: Architecture and the Mathematical Sciences 1400-1800*, editado por Anthony Gerbino. Manchester: Springer, 2014.

**Lee**, Rensselaer W. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1982.

**Lindsay Roberts**, David. *Joannes della Faille, S.J.: Mathematics, Modesty and Missed Opportunities*. Bruselas: Institut Historique Belge de Rome, 2005.

**Manrique Figueroa**, César. "Cultural trade between the southern Netherlands and New Spain. A history of transatlantic book circuits and book consumption in the early modern age." Tesis doctoral en Historia Moderna, KU Leuven, 2012.

**Marcaida**, José Ramón y Juan Pimentel. "¿Naturalezas vivas o muertas? Ciencia, arte y coleccionismo en el Barroco español." *Acta Artis: Studis d'Art Modern*, no. 2 (2014): 151-467.

**Marcaida López**, José Ramón. *Arte y ciencia en el barroco español. Historia natural, coleccionismo y cultura visual*. Madrid: Marcial Pons, 2014.

**Meganck**, Tine. "Rubens on the Human Figure: Theory, Practice and Metaphysics." En *Rubens, l'atelier du génie. Autour des œuvres du maître aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, editado por Joost van der Auwera, 52-64. Bruselas: Musées royaux d'art et d'histoire, 2007.

**Miguel Alonso**, Aurora. "La biblioteca de los Reales Estudios de San Isidro de Madrid: (su historia hasta la integración en la Universidad Central)." Tesis doctoral en Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

**Moralejo Ortega**, Macarena María. "Los jesuitas como escritores de tratados sobre las Bellas Artes." En *Los jesuitas: religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*, coordinado por José Martínez Millán, Henar Pizarro Llorente, Esther Jiménez Pablo, 843-862. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2012.

**Moyssén**, Xavier. "La primera academia de pintura en México." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* IX, no. 34 (1965): 15-29.

**Mues Orts**, Paula. "El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano." En *Estudios en torno al arte 1*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006.

\_\_\_\_\_. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana/ Departamento de Arte, 2008.

\_\_\_\_\_. "El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados." Tesis doctoral en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

**Muller**, Jeffrey M. "Rubens's Theory and Practice of the Imitation of Art." *The Art Bulletin* 64, no. 2 (1982): 229-247.

**Mieli**, Aldo. *Lionardo da vinci, sabio*. Madrid: Espasa Calpe, 1968.

**Navarro Brotóns**, Víctor. "Los jesuitas y la renovación científica en la España del siglo XVII." *Studia historica. Historia moderna*, no. 14 (1996): 15-44.

**O'Neill**, Charles E. y Joaquín María Domínguez, *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*. España: Universidad Pontificia Comillas, 2001.

**Osorio Romero**, Ignacio. *La luz imaginaria: epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

**Pedretti**, Carlo. "Leonardo on curvilinear perspective." *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, no. 25 (1963): 69-87.

**Pimentel**, Juan y José Ramón Marcaida, "La ciencia moderna en la cultura del Barroco." *Revista de*

*Occidente*, no. 328 (2008): 136-151.

**Ramírez Montes**, Mina. "En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXIII, no. 78 (2001): 103-128.

**Reyes Gómez**, Fermín de los. "La estructura formal del libro antiguo español." *Paratesto*, no. 7 (2010): 9-59.

**Riello**, José. "La teoría de la pintura en el Siglo de Oro, 1560-1724. Un estado de la cuestión." En *"Sacar de la sombra lumbre": la teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, editado por José Riello, 5-20. Madrid: Abada Editores, Museo Nacional del Prado, 2012.

**Romano**, Antonella. "Actividad científica y Nuevo Mundo: el papel de los jesuitas en el desarrollo de la modernidad en Iberoamérica." En *Los jesuitas y la modernidad en Iberoamérica 1549-1773*, editado por Manuel María Marzal y Luis Bacigalupo, 56-71. Perú: Pontificia Universidad Católica, 2007.

**Rueda**, Pedro. *Negocio e intercambio cultural. El comercio de libros con América en la Carrera de Indias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

**Ruiz Gomar**, Rogelio. "Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII," en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XIII, no. 50 (1982):87-102.

**Sánchez Cantón**, Francisco Javier. "La librería de Velázquez." *Homenaje a Menéndez Pidal III*. 388-405. Madrid: Hernando, 1925.

**Sánchez Martín**, Francisco Javier. "Las obras matemáticas españolas del siglo XVII: una propuesta de estudio." *Diálogo de la Lengua IV* (2013): 1-23.

**Sepúlveda**, Jesús. "La Príncipe del Parnaso Español y la edición de la obra poética de Quevedo," *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 13, no.1 (2007): 115-145.

**Soler i Fabregat**, Ramon. "Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía." *Locus Amoenus*, no. 1 (1995): 145-164.

**Stoichita**, Victor I. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

**Torales Pacheco**, María Cristina. "Los jesuitas novohispanos, la modernidad y el espacio público ilustrado." En *Los jesuitas y la modernidad en Iberoamérica 1549-1773*, editado por Manuel María Marzal y Luis Bacigalupo, 158-171. Perú: Pontificia Universidad Católica, 2007.

\_\_\_\_\_. "Los jesuitas y la Independencia de México: algunas aproximaciones." *Revista Destiempos* 14 (2008): 397-412.

**Tovar de Teresa**, Guillermo. "La iglesia de san Francisco Xavier de Tepotzotlán: eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII." En *Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*, 30-41. México: Museo Nacional del Virreinato, 1988.

\_\_\_\_\_. *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*. México: Grupo Financiero, InverMéxico, 1995.

**Vázquez Paredes**, Isabel. "La geometría en el Tratado de Arquitectura de Jean Charles della Faille." *Revista Matemática Hispanoamericana* 32 (1980): 4349.

\_\_\_\_\_. "Análisis geométricos de los cortes de piedras y arcos en el Tratado de Arquitectura de Jean Charles della Faille." En *Actas VII Jornadas Hispano-Lusas de Matemáticas*, 61-64. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1980.

**Vergara Ciordia**, Javier. "El humanismo pedagógico en los colegios jesuíticos." *Studia Philologica*

*Valentina*, no. 7 (2007): 171-200.

**Young Lee**, Paula. "The Musaeum of Alexandria and the Formation of the *Muséum* in Eighteenth-Century France." *The Art Bulletin* 79, no.3 (1997): 385-412.

**Zaragoza**, Verónica. "Miguel Cabrera y la Compañía de Jesús". En *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, 15-24. México: INAH, 2015.

## Anexo 1: Recopilación bibliográfica sobre la vida y obra de Antonio Palomino

**Aguilar**, Rafael. *Nuevos datos para la biografía de Palomino*. Córdoba: Centro Coordinador de Bibliotecas, Junta Local, 1958.

**Angulo Iñíguez**, Diego. "Una Adoración de los Reyes de Palomino en la iglesia de Don Juan de Alarcón de Madrid." *Archivo Español de Arte* (1959): 320-321.

**Aparicio Olmos**, Emilio María. *Palomino y su obra valenciana*. Valencia: Seminario Metropolitano de Valencia, 1956.

\_\_\_\_\_. *Palomino: Su arte y su tiempo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Cuadernos de arte, 1966.

**Arévalo**, Antonio y Francisco. "El centenario de Palomino." *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras* 16 (1926): 643.

**Aterido**, Ángel. *El Final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*. Madrid: CSIC, Coll & Cortés, 2015.

**Barrio Moya**, José Luis. "Antonio Palomino, tasador de las pinturas de doña Francisca Rodríguez de los Ríos (1708)." *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras* (1986): 147-152.

\_\_\_\_\_. "Las capitulaciones matrimoniales de Antonio Palomino (1680)." *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras* (1987): 113-118.

\_\_\_\_\_. "Nuevas noticias de Antonio Palomino en Madrid." *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras* (1989): 399-404.

\_\_\_\_\_. "Antonio Palomino, tasador de la colección pictórica de don Pedro Ignacio de Arce, caballero de Santiago (1693)." *Boletín de Arte* 20 (2000): 487-494.

**Bassegoda**, Bonaventura. "Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España." En *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, dirigido por Fernando Checa, 89-113. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Real Academia de España en Roma, 2004.

**Bernier Luque**, Juan. "Momento plástico de Palomino." *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras* (1981): 5-61.

**Blanco Mozo**, Juan Luis. "Antonio Palomino en Navalcarnero." *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 20 (2008): 9-20.

**Borull**, José. "La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino." *Archivo de Arte Valenciano* (1915): 50-58.

**Cabello Jiménez**, Alfonso. "Antonio Palomino." *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras* 142 (2002): 373-377.

**Calvo Serraller**, Francisco. *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981.

**Ceán Bermúdez** y Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* [1800]. Madrid: Reales Academias de las Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965. t. IV.

**Viñaza**, Conde de la. *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España de don Juan Agustín Ceán Bermúdez* [1889-1894]. Valencia: Librerías Pañís-Valencia, 1992. t. III.

**Correa**, Bonet. "Láminas de El Museo Pictórico y Escala Óptica de Palomino." *Archivo Español de Arte* (1974): 131-144.

**Díaz, José Simón.** “Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas.” *Archivo Español de Arte* (1947): 121-128.

**Doménech, Fernando Benito.** “Un nuevo documento sobre Palomino y un proyecto de reforma decorativa para la capilla de Corpus Christi de Valencia.” *Archivo Español de Arte* (1980): 491-493.

**Doménech-Carbó, María Teresa. et al.,** “An authentication case study: Antonio Palomino versus Vicente Guillo paintings in the vaulted ceiling of the Sant Joan del Mercat church (Valencia, Spain).” *Journal Raman Spectroscopy* 43 (2012): 1250-1259.

**Fernández Talaya, Teresa.** *Los frescos de Palomino en el Ayuntamiento de la Villa de Madrid.* Madrid: Artes Gráficas Municipales, 2001.

**Fuentes Lázaro, Sara.** “Invenciones de arquitectura/entes de razón. El dibujo quimérico según Andrea Pozzo y Antonio Palomino.” En *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA*, coordinado por María Dolores Barral Rivadulla et al., 1792-1806. España: Universidad de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2012.

\_\_\_\_ “Usos y aplicaciones del Tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum* (Roma 1693-1700) en España: docencia científica y práctica artística en la primera mitad del siglo XVIII.” Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

**Galindo San Miguel, Natividad.** “Algunas noticias nuevas sobre Antonio Palomino.” *Archivo Español de Arte* LXI (1988): 105-114.

\_\_\_\_ “Una obra olvidada de Antonio Palomino en Sevilla.” *Archivo Hispalense* 222 (1990): 213-215.

\_\_\_\_ “El boceto de Palomino del Museo de Bellas Artes de Bilbao.” *Anuario del MBAB* (1991).

**García López, David.** “De Palomino a Ceán Bermúdez: la biografía de artistas durante el siglo XVIII.” *IMAFRONTA* 23 (2014): 103-135.

**García Mahiques, Rafael.** “La cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia I: El ámbito de la gloria.” *Archivo Español de Arte* 317 (2007): 67-83.

\_\_\_\_ “La cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia II: El ámbito alegórico.” *Archivo Español de Arte* 318 (2007): 161-176.

**Gaya Nuño, Juan Antonio.** “En el centenario de Palomino. Exequias y elogio del barroco nacional.” *Goya* 5 (1955): 265-273.

\_\_\_\_ *Vida de Acisclo Antonio Palomino. El historiador. El pintor. Descripción y crítica de sus obras* [1956]. Córdoba: Diputación Provincial, 1981.

**Gross, Sally.** “A second Look: Nationalism in Art Treatises from the Golden Age in Spain.” *Rutgers Art Review* 5 (1984): 9-27.

**Gutiérrez Peña, Joaquina.** “La Asunción de la Virgen de la colegiata de Berlanga de Duero y el Tratado de Palomino.” *Goya* 271-272 (1999): 237-240.

**Hellwig, Karin.** *La literatura artística española en el siglo XVII.* Traducido Jesús Espino Nuño. Madrid: Visor, 1999.

\_\_\_\_ “¿Firmar o no firmar? Observaciones sobre la práctica de la signatura en los pintores españoles del Siglo de Oro a propósito de las notas de Antonio Palomino.” *Boletín del Museo del Prado* 47 (2011): 40-53.

**Iturgaiz, Domingo.** “Acercamiento a Antonio Palomino. Obra inédita en conventos dominicanos.” *Archivo Español de Arte* (1980): 53-209.

**Izquierdo Expósito, Violeta.** “Pinturas murales de Antonio Palomino en la Capilla del Ayuntamiento



- de Madrid (1696).” *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 36 (1996): 65-74.
- Lee, Rensselaer.** *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura.* Traducido por Consuelo Luca de Tena. Madrid: Cátedra, 1982.
- León Tello,** Francisco José y María Virginia Sanz Sanz. *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII: el tratado de Palomino.* Madrid: CSIC, 1979.
- Lorenzo Arribas,** José Miguel y Francisca Diestro Ortega, “Un lienzo de San Pedro de Antonio Palomino en Caracena (Soria).” *BSAA Arte* LXXX (2014): 199-210.
- Llorens Montoro,** Juan Vicente. “Antonio Palomino en Valencia, el programa iconográfico de la iglesia parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir.” *Archivo de arte valenciano* 66 (1985): 64-67.
- \_\_\_\_\_. *Antonio Palomino i la pietat valenciana del segle XVII: estudi iconogràfic-contextual.* Valencia: Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1990.
- Martínez Ripoll,** Antonio. “Antonio Palomino, grabador.” *Archivo Español de Arte* (1981): 185-190.
- Mena Márquez,** Manuela. “El dibujo preparatorio para la portada de la *Theórica* de la pintura.” *Archivo Español de Arte* (1985): 66-75.
- Menéndez Pelayo,** Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España.* Madrid: CSIC, 1994.
- Moffitt,** John. “Antonio Palomino describe el mecanismo de la alegoría barroca: una rara explicación iconológica de un ciclo pictórico del año 1701 en Valencia.” *Boletín de Arte. Universidad de Málaga* 7 (1986): 21-47.
- Morales,** Escribano. “Noticias sobre Antonio Palomino y su familia.” *Academia* 66 (1988): 239-256.
- Morán Turina,** Miguel. “En defensa de la pintura: Irala y Palomino.” *Goya* 190 (1986): 202-206.
- \_\_\_\_\_. “Literatura artística e historia crítica. Sobre la segunda edición del tratado de Palomino.” *Lecturas de Historia del arte* II (1990): 366-369.
- \_\_\_\_\_. “El rigor del tratadista: Palomino y el Museo Pictórico.” *Anales de Historia del Arte* 6 (1996): 267-284.
- \_\_\_\_\_. “De Palomino a Ceán, los orígenes de la Historia del arte español.” Prólogo a Juan Agustín Ceán Bermúdez, 366-369, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Madrid: Istmo-Akal, 2001.
- Moreno Ribelles,** Enrique, *et al.*, “Intervenciones históricas: Palomino y la restauración de las pinturas murales de la capilla del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia.” *Arché. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV* 3 (2008): 11-16.
- Moya Cassals,** Enrique. *El magno pintor del Empíreo. Descripción de los frescos y relación de otras obras del insigne maestro Don Antonio Palomino de Castro.* Melilla: La Hispana, 1928.
- \_\_\_\_\_. “El 'Regis pictor' Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco,” *Archivo de arte valenciano/Real Academia de Bellas Artes de San Carlos* (1954): 125-136.
- Moya Cassals,** Enrique y Enrique Romero de Torres. *Estudio crítico acerca del pintor Antonio Palomino de Castro y Velasco (1653-1726), con una breve descripción de los magníficos frescos que fueron gala y ornamento de la parroquia de los Santos Juanes de Valencia.* Valencia: Tipografía Moderna, 1941.
- Navarrete Prieto,** Benito. “Dibujos de Antonio Palomino en el British Museum de Londres y la Biblioteca Nacional de España: El Sagrario De La Cartuja De Granada.” *Archivo Español de Arte* 333 (enero-marzo 2011): 59-90.
- Palomino,** Antonio. *Vidas,* edición de Nina Ayala Mallory. Madrid: Alianza, 1986.

**Pérez Sánchez**, Alfonso E. "Notas sobre Palomino pintor." *Archivo Español de Arte*, xlv (1972): 251-269.

**Pineda**, Victoria. "Renacimiento italiano y barroco español (el desarrollo de la teoría artística, de la palabra a la imagen)." *Anuario de Estudios Filológicos* XIX (1996): 397-415.

**Raya Raya**, María de los Ángeles. "En torno a la obra cordobesa del pintor Palomino." *Conferencias del I curso de verano de la Universidad de Córdoba sobre El Barroco en Andalucía II* (1984): 297-302.

\_\_\_\_\_. "Una aproximación a la obra pictórica de Palomino en Córdoba 1665-1680." *Apotheca* 2 (1982): 63-77.

\_\_\_\_\_. "Acisclo Antonio Palomino: otras obras." *Apotheca* 6 (1986): 39-57.

**Rey Recio**, María de Jesús. "Antonio Palomino como experto en pintura. Estudio de las ideas recogidas en la Práctica de la Pintura." Tesis de Máster, Universitat de Barcelona, 2013.

**Riello**, José. "La teoría de la pintura en el Siglo de Oro, 1560-1724. Un estado de la cuestión." En *"Sacar de la sombra lumbre": la teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, editado por José Riello, 5-20. Madrid: Abada Editores, Museo Nacional del Prado, 2012.

**Salas**, Xavier de. "Manuscritos de Palomino." *Archivo Español de Arte* (1959): 69.

\_\_\_\_\_. "Sobre la segunda edición del libro de Palomino." *Archivo Español de Arte* (1965): 327-330.

**Sánchez Cantón**, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid: s.n., 1934.

**Selig**, Karl Ludwig. "Antonio Palomino y la tradición de la literatura emblemática en España." En *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, coordinado por Cyril A. Jones, Frank Pierce, 443-446. Valencia: The Dolphin Book, 1962.

**Soriano Sancho**, María Pilar. "Los frescos de Palomino en la bóveda de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia: estudio y aplicación de un nuevo soporte." Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

**Terrón Reynolds**, María Teresa. "Una obra inédita de Antonio Palomino." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* LV (1989): 516-518.

\_\_\_\_\_. "Reflexiones acerca de la obra de Antonio Palomino en Extremadura." *NORBA-ARTE* (1990): 249-252.

**Tienda Pérez**, Rocío del Carmen. "La obra de Antonio Palomino en Córdoba." Tesis de máster, Universitat Politècnica de València, 2010.

**Úbeda de los Cobos**, Andrés. *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001.

**Valcárcel Andrés**, Juan. "Estudio de la técnica empleada por Antonio Palomino en los frescos de la Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia a partir de su análisis con radiación de diferentes longitudes de onda." Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2005.

**Valdivieso**, Enrique. "Una pintura inédita de Palomino." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 48 (1982): 442-443.

**Valverde Madrid**, José. "Un nuevo Palomino." *Goya* (1955): 216-217.

**Varey**, John E. "Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro." *Villa de Madrid* II (1981): 15-18.

**Zapata Fernández de la Hoz**, Teresa. "La Entrada de la reina María Ana de Neoburgo en Madrid (1690). Una decoración efímera de Palomino y de Ruiz de la Iglesia." *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* IX-X (1997-1998): 257-275.